

1978

La Palabra y el Hombre

Nueva época ■ Número 10 ■ Abril-junio de 1974



La Palabra y el Hombre



Revista de la Universidad Veracruzana ■ Nueva época ■ Número 10 ■ abril-junio de 1974

Director: Jaime Augusto Shelley

Consejo Editorial:

Roberto Bravo Garzón
Gonzalo Aguirre Beltrán
Fernando Salmerón
Emilio Carballido
Jorge Alberto Manrique
Alfonso Medellín Zenil
Mario Muñoz

Director Fundador: Sergio Galindo

Sumario

- Jaime Labastida
3 ■ La aplicación del método
humboldtiano a la
“Leyenda de los Soles”
- Angel Rama
17 ■ Salvador Garmendia
Culminación de una narrativa
- Jorge Rufinelli
23 ■ Gabriel García Márquez y
el grupo de Barranquilla
- Witold Gombrowicz
30 ■ La rata
- Beatriz Espejo
39 ■ Mientras llovía
- Lizandro Chávez Alfaro
41 ■ Balsa de serpientes
- Félix Grande
48 ■ Seis Rubáiyátas de
Horacio Martín
- Mariano Flores Castro
55 ■ Cuatro poemas
- Mario Benedetti
59 ■ Tres poemas
- Sigfrido Radaelli
64 ■ Tres poemas
- Roberto Bravo Garzón
69 ■ A propósito de un paro laboral

Gobierno del Estado

Gobernador: Rafael Murillo Vidal

Secretario General: Francisco Berlín Valenzuela

Subsecretario: Manuel Carbonell de la Hoz

Universidad Veracruzana

Rector: Roberto Bravo Garzón

Secretario General: Sergio Kauffman

■ Cada autor es responsable de su texto. No se devuelven originales no solicitados ■ Precio por ejemplar: \$ 12.00 M.N. ■ Precio de suscripción por un año: \$ 40.00 M.N. ■ En el extranjero \$4.00 US Dlls. ■ Toda correspondencia a: Editorial de la Universidad Veracruzana, Apartado Postal 97, Xalapa, Ver., México

■ Diseño Rafael López Castro
Imprenta Madero, S. A. Avena 102 / México 13, D.F.

Salvador Garmendia: Culminación de una narrativa

■ Angel Rama

Los nuevos volúmenes narrativos, editados uno tras otro,¹ la republicación en ediciones populares de sus anteriores novelas,² la adjudicación del Premio Nacional de Literatura de Venezuela, colocan a Salvador Garmendia, a los 45 años, a la cabeza de la narrativa moderna de su país y le confieren un lugar privilegiado (por su autenticidad y la originalidad de su investigación literaria) dentro de la prosa latinoamericana.

De los dos títulos nuevos (*Los pies de barro* y *Memorias de Altigracia*) puede decirse que coronan y trasmutan la oscura vía creativa que venía siguiendo el escritor venezolano, en especial el último que dota a la narrativa latinoamericana de la versión brillante y renovada de un asunto viejo y convencional como es la vida de la infancia. Este tema manido, que ha acechado tanto confesionalismo privado, alcanza una rotundidad y una dimensión que permite pensar en la contribución de la infancia al imaginario artístico que ya pesquisaría Sartre en *Les mots*.

La novela *Los pies de barro* (1973) se clausura con la aparición de una palabra mágica que abre la puerta que conduce a otro libro (otro mundo) recuperado tras una brega de muchos años por parte del narrador, los que van desde *Día de ceniza* (1963) a la fecha. Una de esas palabras que han pasado a ser santo y seña de la mitología contemporánea. En *Citizen Kane*, la palabra era "Rosebud" y un periodista reconstruía la vida de un hombre para hallar su oculto significado, descubriendo que era la llave con la cual el hombre adulto abría el distante recinto de su plenitud infantil, como

quien retorna al paraíso del que fuera expulsado por el tiempo. En la obra de Salvador Garmendia esa palabra es "Altigracia" y menta la plaza del pueblo de su infancia.

El discurso errabundo que es *Los pies de barro* ya se había precipitado hacia su punto de incandescencia —la infancia— cuando se aproximaba al fin, pero sólo con esta palabra redescubre la clave perdida. En la anterior novela de Garmendia, *La mala vida* (1968) no había logrado cristalizar de manera tan precisa a pesar de que su conclusión rondara el mismo territorio. La manera "informalista" de ir tanteando el camino, repitiendo torpemente las aproximaciones hasta acercar plenamente en un solo impulso, ha logrado su efecto. La palabra "Altigracia" es una palabra mágica, porque gracias a ella se abre una puerta cerrada, se accede a un cielo.

El verso de Idea Vilariño define cabalmente esta concepción: "Lejano infancia paraíso cielo", cuatro palabras iguales e intercambiables, que trazan un insólito camino porque partiendo de la percepción del alejamiento permiten llegar a la experiencia celestial a través del desvío o aparente retroceso que proporciona la infancia, equivaliéndose a un paraíso. Varias obras de la narrativa latinoamericana se han edificado para mostrar diversas vías de acceso al cielo: ya sea jugando una "rayuela" infantil, como en el paradigma que ha proporcionado Julio Cortázar y en el cual la infancia y el cielo del juego de niños se superponen al "mandala" simbólico, ya sea persiguiendo la frontera de la pubertad dentro de su pueblecito imaginario, como se revela en la narrativa de Juan Carlos Onetti.

Utilizando una vía bastante similar a la cortaziana, o sea saltando disparejamente de un asunto a otro, de una evocación pasada a una imagen presente, de un accidente a una significación, el protagonista-narrador de las novelas de Garmendia ha ido componiendo una "rayuela" personal que repentinamente lo proyecta en el "cielo" que es la infancia.

1 *Los pies de barro*, Barcelona, Barral Editores, 1973 y *Memorias de Altigracia*, Barcelona, Barral Editores, 1974.

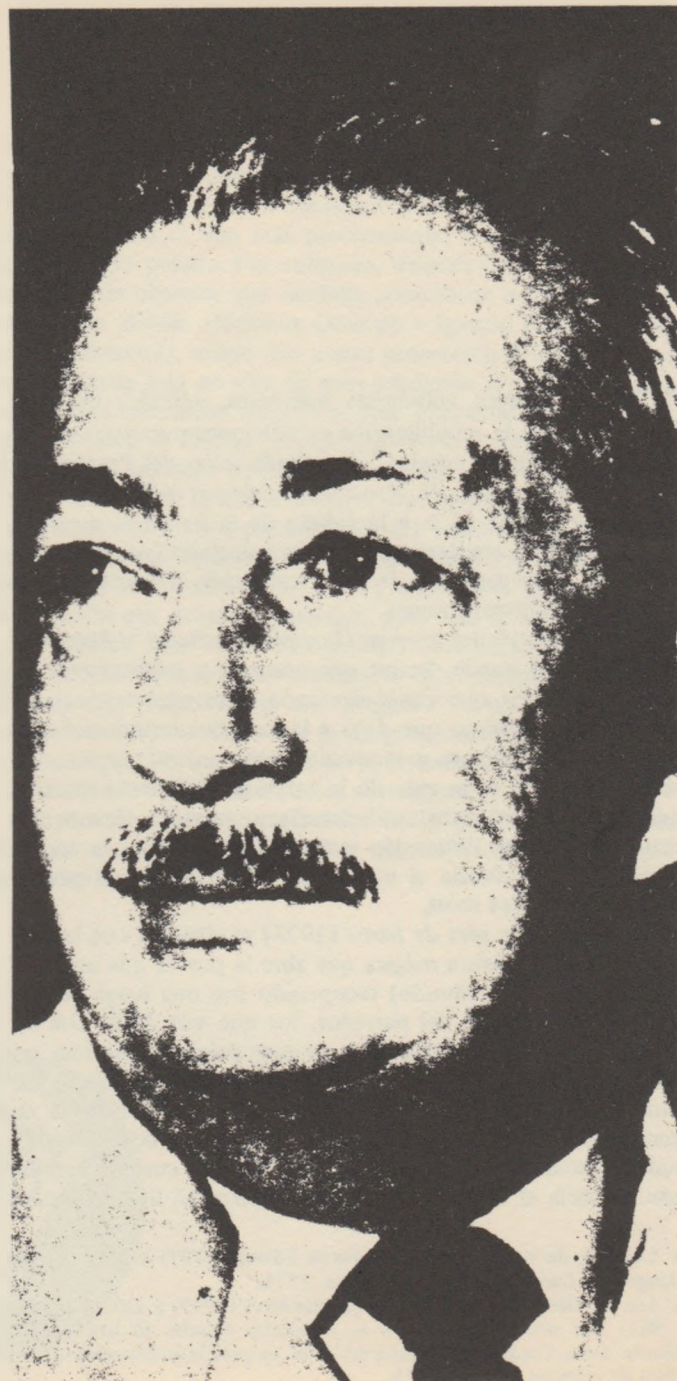
2 *Los habitantes* (1961), *Los pequeños seres* (1959) y *Día de Ceniza* (1963) han sido reeditados en su colección popular El Dorado por Monte Avila, Caracas. La misma editorial aseguró la publicación de un libro de cuentos de Garmendia,

Esta, que se había mostrado esquiva a las diversas penetraciones que procuraron las novelas anteriores, repentinamente se abre ante la palabra mágica pronunciada ante la pared de rocas: alta gracia.

Con una morosa descripción de la infancia recuperada debió haberse coronado *Los pies de barro* (entendiendo a su vez esta novela como la segunda parte de otra intitulada *La mala vida*) proporcionándonos en su finalización una recorrida detallada por el "cielo" de la infancia. Pero Garmendia prefirió desglosar ese largo fragmento destinándolo a un libro independiente, quizás considerando la importancia del hallazgo y su relativa autonomía, y lo bautizó con el nombre de *Memorias de Altagracia*. De tal modo que las tres obras (*La mala vida*, *Los pies de barro*, *Memorias de Altagracia*) gracias a sus títulos particulares y a su publicación por separado han adquirido un airecillo de independencia y aun desconexión que sin embargo no puede esconder que estamos en presencia de un tríptico severamente enlazado. Las tres obras configuran un solo texto insistente y repetitivo que avanza por caminos indirectos y confusos hasta llegar a una culminación representada por la recuperación plena, aunque no por ello menos fragmentaria, del universo infantil.

La palabra elegida ("alta gracia") con su flagrante alusión poética bien inusual en la narrativa de Garmendia, con su transparente significación que hace de la infancia la inagotable fuente de la vida y del bien, con su violenta carga emocional que subvierte las peculiares estructuras estilísticas del autor, da testimonio de los varios tramos de un proceso: la intensidad de la búsqueda, el deslumbramiento que depara su hallazgo, la subversión que introduce en un universo sistemáticamente cerrado como es el de esta literatura. En otros escritores se lo percibe: Onetti bautizó a su propia Yoknapatawphan con el simbólico nombre de "Santa María", consiguiendo introducir en la designación del pueblo esa nota virginal que para él signa el periodo de la pubertad haciendo de él un paraíso permanentemente añorado. De manera similar, Garmendia bautiza "Altagracia" (o elige Altagracia en vez de Barquisimeto o cualquier otro nombre) a ese lugar de la infancia y aun cubre su libro bajo un título que podría codiciar cualquier poeta, *Memorias de Altagracia*, porque percibe que ha traspasado un límite hasta ahora infranqueable y que ha logrado incorporarse a un orbe exclusivamente poético, es decir, que ha hecho suya, en puridad, la situación poética.

Ella fue siempre una añoranza soterrada dentro de la obra de Salvador Garmendia, un territorio del cual se sintió excluido pero que sin embargo supo recorrer acuciosamente a



través de lo que su compatriota Adriano González León designó lúcidamente en un momento como la "investigación de las basuras". Recuperó con sentido actual y con tensión moderna el universo de lo poético a través de los desperdicios que ofrecía una violenta, brutal factoría urbana (Caracas) demostrando que su ángulo de penetración en la literatura respondía básicamente a una conciencia poética.

Pero ahora, en *Memorias de Altigracia*, enfrenta otra tonalidad de lo poético, más tradicional y también más convencional, más expandida y por lo mismo más engañadora, que viene representada por el tema de la infancia. Como es sabido, se trata de una sutil trampa; bajo el mullido y tentador prado verde, un pantano donde la creación artística se torna convención retórica. La idealización de la infancia a que por lo común se entregan los escritores, depara frecuentemente productos almibarados cuyo esteticismo está en proporción inversa a su autenticidad. De falsedad semejante es otro producto, simétrico e inverso al anterior, que procura esa autenticidad trasmutando en adulto y en sórdido al universo infantil en desmedro de su vertiente imaginaria.

Ambos peligros resultan eludidos en las *Memorias de Altigracia*, porque la dirección del esfuerzo creativo, por primera vez en Garmendia, no se fija sobre la materia que elabora, su textura y su secreta composición, sino sobre los procedimientos, las tensiones, la dinámica de la elaboración. De otro modo: no se fija sobre la sustancia sino sobre las formas.

Habiendo acechado sin cesar una constelación de imágenes que tradujera los temas profundos que lo obsedían y habiendo otorgado entre estos un lugar preferencial a los que traducían la materialidad de la vidas, cuyas fuentes se retrotraían a las experiencias capitales de la infancia, sin embargo, una vez que su literatura ha conseguido, tras ingentes esfuerzos, remontarse a esos orígenes, descubre que no es la sustancia sino la forma la que da sentido a toda la aventura, que no es en las diversas manifestaciones de un único "magma" reviviente donde está la clave (así lo intuyó al nivel de *La mala vida*) sino en la estructura de la constelación de imágenes, más estrictamente en su funcionamiento, en la dinámica que rige sus cambios y trasmutaciones sin que ellos oscurezcan en nada su presencia constante y seguirá sobre el firmamento de esta narrativa.

Para apreciar esta modificación capital debe procederse a una descripción de la obra que dé cuenta de sus caracteres nuevos dentro de la producción garmendiana.

Aunque insólitamente la editorial la define como una novela, *Memorias de Altigracia* es una colección de textos narrativos independientes (dieciocho en total) que oscilan entre

las tradicionales formas del género cuento y las del género estampa, cuya versión moderna quizás debería designarse, más correctamente, aprovechando la lección introducida por Rimbaud, como "iluminación". En general estas últimas tienen escasas dimensiones y se concentran sobre unas pocas notas entrelazadas, mientras que los primeros pueden ser extensos y desarrollan una línea argumental con cierto orden expositivo. Pero todos ellos componen una unidad literaria y de sentido gracias al funcionamiento de diversos factores narrativos que se repiten en cada uno: una época de la vida (la infancia); un mismo lugar geográfico (un barrio de Barquisimeto); un tiempo histórico común (los años treinta y el comienzo de los cuarenta); una pequeña sociedad pueblerina con sus peculiares tradiciones, lo que en la Venezuela que ve morir a Gómez implica la presencia de un arcaico pasado; pero más que nada una manera de percibir la realidad que por lo general se ha adscrito a la infancia, con su opacamiento de los límites concretos y su libre manejo del maravilloso, con su apropiación tumultuosa de lo real y su arrebatado lirismo subjetivo.

El funcionamiento de estos factores confiere aire unitario al volumen, oponiéndose a esa tendencia a lo variado y heteróclito que ha venido distinguiendo a los volúmenes de cuentos de Garmendia posteriores a *Doble fondo* (1966) o sea *Difuntos, extraños y volátiles* (1970) y *Los Escondites* (1972) y acentuando también en los libros de cuentos la inclinación progresiva hacia el monotematismo que se comprobó en las novelas últimas, probando por lo tanto que ésta se ha presentado como una obsesiva atracción que subsumió toda la producción de Garmendia en la hipnotizada contemplación de una sola constelación de imágenes. Con todo, debe reconocerse que algo persiste de la tendencia heteróclita anterior, vista la variedad de formas narrativas que aún se encuentran en las *Memorias de Altigracia* y que resultan discordantes respecto al monotematismo que, imponiéndoseles, trata de unificarlas.

De esas variadas formas narrativas, las más endebles están representadas, otra vez como en los libros anteriores, por las que manejan el modelo cuentístico tradicional aunque en este caso, por estar incorporado al territorio de lo maravilloso, en vez de corresponder a una tesitura psicológica como se viera en los primeros ejemplos, corresponde a la tesitura "real-maravilloso" que en la literatura latinoamericana culminó con y fue expropiada por Gabriel García Márquez. Se trata de cuentos como el número 15 sobre el Coronel Belisario Terán y su participación en las contiendas civiles o el número 13 sobre el padre Azueta enterrando a los muertos

de la guerra con la ayuda de las prostitutas. Ambos elaboran una materia histórica recogida al nivel de su acuñación legendaria, mediante los mecanismos narrativos del surrealismo, tal como desde Asturias hasta García Márquez quedó fijado en América Latina. De la misma naturaleza hiperbólica pero aplicada al maravilloso anacrónico en sustitución del maravilloso legendario, es el cuento número 17 sobre la construcción por Canela del camión llamado Peligro Amarillo, el cual se resiente de la misma utilización de mecanismos que han devenido estereotipos en la narrativa del continente y que con fortuna (Reynaldo Arenas) o sin ella (Germán Espinosa) han venido siendo manejados por los más jóvenes.

Tal como ya ocurriera con los anteriores libros de cuentos de Garmendia, es la primera serie de materiales la que muestra una más alta temperatura, homogeneidad y tensión narrativa, la que confiere la tónica del volumen y marca su alta ambición estética. La apertura de todos los libros de cuentos de Garmendia responde a un poderoso impulso creativo, como el desencadenamiento de una fuerza largamente comprimida que estalla con rica violencia, alto chisporroteo inventivo, vivacidad y soltura narrativa, sufriendo posteriormente con desfallecimientos de esa inicial inspiración y recayendo en el manejo mecanizado de algunas estructuras que en los primeros cuentos muestran descubrimientos originales. (Cuando no se produce el aprovechamiento ocasional de materiales destinados a otros fines: en *Los Escondites* se incluye un cuento "P.R.N.D.12" que será un capítulo de la serie de materiales intercalados en *Los pies de barro*)

Esos primeros textos de *Memorias de Altigracia* son los consagrados a personajes mayores de la familia del narrador o a sus cercanos visitantes o amigos, como los números 1 sobre Tío Gilberto el Boticario, 2 sobre Mariferínfero el castrador de cabras, 3 sobre Don Abelito el fotógrafo, 4 sobre Adelmo y las lluvias, a los que puede sumarse el 8 sobre el alemán Fritz y su bombardino. De similar conformación literario, y de equivalente rigor artístico son otras "iluminaciones", estas sobre los asuntos típicos de la infancia, como la 9 sobre una imaginaria masacre durante la siesta, la 11 sobre la función de cine en el circo, la 12 sobre la lectura de Salgari con su complemento la 14 sobre Alf enamorado según el modelo Sandokan, quedando para un tercer apartado el conjunto de estampas consagradas a los tipos característicos del pueblo, como la 5 sobre Absalón y los vuelos, la 6 sobre los Andarines, la 7 sobre Eddie el Garantizado, la 10 sobre Segunda la Chamusquina. Si es posible distinguir dentro de estos materiales, atendiendo a los asuntos a que visiblemente se consagran, en cambio es difícil hacerlo en mérito

a los recursos literarios utilizados. Estos trece textos, que hacen el meollo del libro y representan sus más altas virtudes, están compuestos respondiendo a idénticas técnicas literarias, con una felicidad expresiva correspondiente a los mejores momentos de la narrativa de Garmendia. Son verdaderos "morceaux de bravoure" en que la conocida tendencia de Garmendia a las acuñaciones fragmentarias es enriquecida por el virtuosismo de la escritura, por una plenitud de su suntuosa capacidad descriptiva, por la soltura con que maneja el arte de la transición y por un nuevo en él, y además inesperado, refinamiento lírico.

La energía asociativa de la cenestesia adquiere en estos textos su plenitud: ningún sentido, ningún sector de lo real, ningún recoveco de la conciencia, quedan exentos de ese rápido toque que los recorre y enhebra los más dispares elementos, transitando de uno a otro por una oscura sistematización de las correspondencias, que reitera la lección baudelairiana.

Toda una masa vegetal se crispa en una misma ráfaga de temor y se advierte que la luz ha descendido en una inesperada alteración de tono que conduce la melodía a la zona más oscura del teclado (p. 35).

La agudización de estas transmisiones entre diferentes órdenes de lo real traduce el avance que se ha cumplido hacia el encuentro de una unidad que religue las apariencias discordantes, que unifique lo distinto y lo variado. La conocida, terca, insistente demanda que vino haciéndose en el arte de Garmendia hacia el encuentro de lo uno que permitiera cancelar lo otro, hacia esa materia o sustancia única, madre de todas las cosas, ahora comienza a percibirse fuera de los marcos de la materialidad. Pero donde la nueva visión de la unidad se percibe de manera manifiesta, en este nuevo texto, es en la transposición de los procesos mentales imaginativos a la sustancia de la realidad, en el traslado de un sistema energético, que traduce e interpreta el psiquismo, al universo material sobre el cual opera con desenvoltura amasándolo a su antojo. Es el pasaje del sueño al cuerpo que debe plegarse a las exigencias del soñar.

Podría anotarse que éste es el procedimiento más frecuente de la literatura sobre temas de infancia, para traducir el peculiar desequilibrio de esa edad entre el hemisferio del sueño y el de lo real, habiendo quedado teorizado por André Breton desde sus manifiestos pero siendo ya practicado durante siglos en las más variadas literaturas. No es por lo tanto un invento, sino, al contrario, una simple reiteración. Pero su



aplicación en las estampas de *Memorias de Altagracia* es de un vigor, de una frescura y una precisión que disimulan su antigüedad y le confieren la sorpresa de un reciente descubrimiento. Si en su cuentos anteriores Garmendia había refinado el arte de la transición que le permitía despegar de la excitación concreta con una infinita delicadeza para continuar viaje por universos imaginarios, contruidos con obsesiones, deseos, apetencias, como un doble fantasmal de lo real, ahora se encuentra autorizado en regla para dar aplicación a las formas más elaboradas de ese arte, visto que su tema es la superposición o sustitución de los hemisferios del sueño y de la realidad. Sin embargo habrá de manejarlo con extremada prudencia: más que perderse por el universo doble y fantasmal, buscará imbricar los dos hemisferios, real y maravilloso, en un solo tejido narrativo, de tal manera tenso e impecable, que sus imágenes construyan un tercer universo posible. Contrariamente a lo que se observara en sus novelas y en algunos cuentos paradigmáticos, donde el alejamiento de la realidad a partir de una oscura excitación permitía desprenderse totalmente de sus imposiciones, aquí, en estas estampas, el constante alejamiento, funcionando ya como norma creativa, no conduce a ninguna pérdida sino a un reencuentro, a una reincorporación a la realidad, toda ella traspasada por una revitalización lírica.

Ese tercer universo generado por la fusión armónica de los opuestos, ha nacido de la extremada sensibilización de lo real (que sustituye la negación implícita en anteriores textos) y de su paralela capacidad para transmitir su energía concreta a la función intelectual, la cual ahora habrá de asociarse en vez de superponerse a esa irrigación vivificante que sólo puede provenir de la experiencia concreta del mundo. En una de las estampas donde ese procedimiento es más rico (la número 3 sobre Don Abelito) el escritor confiesa:

De esa manera, cada cosa se volvía tan sensible y atenta, que el más ligero ruido, un roce de la mano, la mirada que se fija de intento o por azar en un objeto o solamente en una sustancia indefinida que acaba de disiparse más atrás, en la sombra, se inflamaba vibrando aceleradamente y aquella vibración pasaba a través de la fibra del cuerpo, hasta más arriba de los ojos, donde podía expandirse alrededor con toda su fuerza, como si la caja de la cabeza se hubiese evaporado. (p. 32)

El producto obtenido, o sea la representación verbal de un universo tercero (que no es el de la realidad ni el de la imaginación en libertad sino que ambos son capaces de com-

poner) podría aproximarse a las proposiciones teóricas (ya que no a los resultados prácticos) de la investigación surrealista en cuanto a obtener la intersección de la vigilia y el sueño, la realidad y la fantasía, pero aquí ese procesamiento descansa sobre otra búsqueda que se ha venido haciendo dentro de la narrativa de Garmendia: su esfuerzo por llevar a la conciencia, críticamente, el funcionamiento de los instrumentos literarios, incorporarlos a la narración sin escamotearlos, conferirles un lugar como materia de la narración misma, con lo cual progresivamente ha contribuido a ese cambio capital que se ha producido en su obra, reemplazando la consideración de la materia por la atención acerca de su elaboración, buscando aquí el significado de la aventura espiritual.

Por esta vía se ha alcanzado, como nunca anteriormente, las fuentes primigenias de la imaginación, el reducto más secreto de lo imaginario, tanto vale decir, los mecanismos específicos de donde surge en Garmendia la necesidad de la expresión mediante la articulación de palabras en una estructura cognoscitiva. En el proceso que desarrollan las novelas informalistas de Garmendia y que a través de un discurso errátil y confesional lo transportan hacia los orígenes, hacia las imágenes de la infancia, es evidente que se reconstruye una vía psicoanalítica para recuperar los impulsos psicológicos originarios, las pulsiones madres; pero también, y casi sin percibirlo, se reconstruye una vía hacia las imágenes primeras, proposiciones claves que llevaron a un hombre a la literatura y al arte.

El tema profundo que esta literatura ha venido rondando en sus últimos títulos es no sólo una percepción existencial del universo al que el hombre se siente arrojado, sino una simultánea e inseparable percepción de la función literaria que ha sido asumida como manera de expresar su particular situación, su enclave vital. De tal modo que en el sucesivo aproximarse al tema profundo, por reiterados enviones, por borrosos impulsos, está contenida también la aproximación a las fuentes de la creación literaria, al sistema particular de una imaginación erizada.

La felicidad de las *Memorias de Altagracia* no está sólo en su pericia narrativa, en su invención libérrima, en las concretas articulaciones de las imágenes de la infancia pueblerina del autor, sino en el simultáneo acercamiento a la estructura del imaginario que es implicada en sus diversas operaciones creativas, el hallazgo de un persuasivo diseño de su funcionamiento. Concomitantemente, el empaste estilístico de Garmendia se ha ido aclarando, hasta el grado de volver a recurrir a elementos simples y aun podría temerse que trillados para dibujar las situaciones, pero en cambio ha perfeccionado

el ardiente entrecruzamiento de las imágenes, ha puesto en funcionamiento una precisa, pulida, reluciente maquinaria que moviliza esas imágenes con una dinámica potente.

Tanto como esas imágenes, importa ahora su tensión, su movilidad, su construcción siguiendo las líneas de fuerza que se han hecho ostensibles, su coronación y también su disolución, desagregándose y volviéndose a recomponer por repentinas asociaciones en nuevas imágenes. La energía creadora es ahora parte del diseño de la imagen, y una parte fundamental. Con lo cual puede pensarse que Salvador Garmendia ha rozado las fuentes energéticas de la vida entendiéndolas como más significantes que las fuentes de las sustancias nutritivas y perecibles a las cuales consagró su narrativa informalista.

