

ANGEL RAMA

EL UNIVERSO ANCESTRAL
DE SALVADOR GARMENDIA

El universo original del narrador venezolano Salvador Garmendia puede percibirse, perfilado y concentrado como en la imagen de un espejo convexo, en sus dos libros de cuentos¹, de modo que una totalidad narrativa logra allí reducir sus dimensiones, acrecentar sus calidades, definir nitidamente sus contornos, sin perder nada de su complejidad y sirviendo, a la vez, de secreto laboratorio de experimentación.

¹ La cuentística de Salvador Garmendia (1928) comprende a la fecha dos volúmenes y algunas pocas páginas en revistas representando sus últimos escritos. Los volúmenes son: *Doble fondo*, Caracas, Ateneo de Caracas, 1966 (con segunda edición: Buenos Aires, Galerna, 1968) recopilación de doce cuentos breves de inspiración unitaria emparentada con la de su novela posterior, *La mala vida* (Montevideo, Arca, 1968) y su obra anterior, *Día de ceniza* (Caracas, Revista Cal, 1963-1964); y *Dijuntos, extraños y volátiles*, Caracas, Tiempo Nuevo, 1970, colección heteroclita de veintidós textos de dimensiones irregulares y que tienden un abanico entre sus cuentos. *Doble fondo* a su vez, inspiración formalmente renovada en su último año, también puede seguirse en los cuatro primeros cuentos del segundo título.

Tal esencialidad responde a un manejo intenso de los temas y las estructuras estilísticas típicas de Garmendia y no a una adecuación de ellos al género cuento. Al contrario, en *Doble fondo* y en *Difuntos, extraños y volátiles*, el género cuento no alcanza ese nivel autónomo que ha defendido la crítica venezolana, separándolo del género novela. Cuando Garmendia apela a las formas recibidas de la cuentística hispanoamericana y compone modelos de cuentos realistas tradicionales con su exposición, desarrollo y desenlace lógicamente tramados ("El occiso" en DF, "Sábado por la noche" en DEV) se registra el debilitamiento de la fuerza y riqueza de su escritura así como también —lo que es inquietante— un opacamiento de esa originalidad de visión que unifica su literatura. Al contrario, los cuentos menos "cuentos", en su sentido retórico tradicional, y que pueden confundirse con fragmentos narrativos o descripciones obsesivas o retratos de personajes —y así titula, "Personaje", una serie de DEV— o meros apuntes que podrían caber entre las páginas de sus novelas, revelan una tensión estilística y una aguda captación de la peculiarísima realidad que maneja Garmendia, que les confieren una superior estatura artística. Si se examina la totalidad de los cuentos de ambos libros desde una visión "genérica" podría llegar a sospecharse que el autor partió del modelo convencional que abandonó progresivamente en beneficio de un sistema de prosas independientes, equiparables a las concentraciones líricas de la poesía por su fuerza y capacidad significativa, para encontrarse por último con la narración breve de una situación o de un personaje donde alcanzó un equilibrio entre sus temas materiales, obsesivos y una precisión más liviana y libre de la invención narrativa.

Por eso una consideración de la cuentística de Garmendia no revierte enteramente a un estudio general de su obra narrativa: hay una nota que confiere relativa autonomía al género, autorizando una lectura independiente: es la libertad de la composición, el arrojo y soltura en el manejo de los materiales, el aire de combinación caprichosa y experimental de los elementos, la audacia para el uso del asco o de la fantasía. Tiene todo esto que ver con las dimensiones más breves y por lo mismo, según la lección poética, más intensas del cuento, pero asimismo con su carácter fragmentario que lo transforma en un texto dislocado de los contextos, propiciando la mayor primacía de las leyes internas de la narración.

Aunque podamos reinsertar los cuentos, sobre todo los de *Doble fondo*, en la serie de las novelas, siempre serán entremeses ardorosos donde resuenan con extremación los temas y situaciones que en las novelas insumen un tiempo y circunstancias más cercanos al de la verosimilitud psicológica convencional. Son, otra vez, la brevedad y la libertad, las que conducen a Garmendia hacia territorios desprendidos de las leyes del discurso verista, permitiéndole operar súbitos desplazamientos en las dos coordenadas que alternativamente maneja para tejer sus relatos: el tiempo y, más que nada, el espacio. La irregularidad con que ambas lanzaderas funcionan, alterando repentinamente las normas a que se plegaban, confieren a los cuentos el riesgoso brillo de las invenciones sumidas en la realidad pero en tensa pugna con sus ataduras. Parecen globos siempre dispuestos a volarse, de tal modo que uno de los temas y variantes de esta cuentística —al vuelo en sus variadas manifestaciones— es las y su flagrante carga sexual—

puede representar en el plano temático el funcionamiento de esa liberación del verismo lento, pormenorizado, que recorría las primeras novelas. Ya se lo registraba en "El vacío", un cuento de *Doble fondo*, donde el tema de la caída espantable e incesante en el vacío, de clara inspiración pesadillesca, todavía se organizaba sobre una peripecia realista aunque a la vez de disociaciones psicológicas. Con mayor libertad reaparece en *Difuntos, extraños y volátiles*, en "El viaje", "Vuelos y colisiones", "Difuntos y volátiles"; en este último ya el caer se trasmuta en vuelo y el vuelo en felicidad, plenitud de una recuperada entrega: "pero ya no podía saber más nada, porque me había soltado de la ventana y andaba por ahí, volando".

Más claramente que en sus novelas —donde los materiales de sostén o de relleno de una exposición realista extensa aminoran esa tendencia— en los cuentos de Garmendia se vuelve ostensible la dominante obsesiva de su creación, lo que él mismo llama la actitud "maniática" o vinculándola a las formas de observación, la "ansiedad maniática". No aborda la narración para exponer una totalidad real sino para armar fragmentos de una obsesión intensa, reiterada, morbosa a veces, angustiosa las más de las ocasiones, que le sobreviene inexplicablemente y se le impone por encima de la vigilancia racional. Por lo tanto la literatura asume la función de realizadora y al tiempo exorcizadora de las alucinaciones o neurosis, como se lo vio en maestros anteriores —de Onetti a Rulfo— que a pesar de sus incursiones por la realidad variada concluyen siendo monotemáticos. Detrás de la mayoría de sus cuentos el autor podría determinar, tal como lo hizo Cortázar para *Bestiario*, una génesis apoyada en experiencias obsesivas, salvo aquellos pocos relatos donde

tal génesis va ha sido objeto de una reelaboración mecánica, deviniendo retórica. Los auténticos nacen de una hendidura entre una experiencia atormentada de la realidad y una trasmutación cumplida por la imaginación como compensación o extremación de aquella inicial irritación que resultaba incomprensible y no obstante o por lo tanto torturadora.

Convendría sin embargo desentenderse de ese aspecto genético —por el cual nos remontaríamos, en la modernidad, a Kafka, y en la historia de la literatura, a los románticos alemanes— ya que nos remitiría a una psicología del arte, simplemente, procediendo en cambio a una primera descripción caracterológica del material. Aun antes, limitémonos a recoger de la zona genética sus manifestaciones más evidentes, sobre la expresión literaria. Ellas son: repetición de asuntos sobre la fórmula “tema y variaciones”; alta temperatura emocional que inunda las estructuras estilísticas y a través de ellas permea significados oscuros: ininteligibilidad estricta de las peripetias que se vierte en las indecisiones del relato, en el fragmentarismo que merodea el creador, y desemboca en la sorda resonancia de los cuentos, cuyos puntos de conflagración muchas veces son bien anteriores a su desenlace y poco tienen que ver con él.

La tensión neurótica y el crecimiento ingobernable de las obsesiones tienen una manifestación literaria clara que coincide con la descripción externa de los cuentos. Es la consecuencia del manejo simultáneo y coordinado de los siguientes ingredientes: temas morbosos o alucinatorios o francamente fantásticos; restricciones del campo de la acción que es drásticamente comprimida y por la misma operación exacerbada; utilización insistente del enfoque subjetivista, va apelando a la primera persona

ya a una contigüidad cómplice del narrador con el personaje literario; resquebrajamiento generalizado —de la identidad del personaje, de la continuidad lógica del relato, de la coordinación de referencias ambientales— de tal modo que el discurso literario resulta discordante de la mera realidad que es sugerida dentro del texto con alusiones a lugares y formas conocidos por la experiencia cotidiana del lector; ruptura de la jerarquía verista de los elementos, liberándolos y reinjertándolos en un montaje que responde a otro orden, lo que obtiene por el sistema literario de la concentración descriptiva que permite ampliar un panel en detrimento de otro, o por las bruscas apelaciones emocionales —asco, excitación erótica— que subvierten una exposición, por ordenada y minuciosa que sea, poniendo fuego en los momentos más inesperados. Tales ingredientes se evidencian en la cuentística de Garmendia, como expuestos en la superficie narrativa.

De ellos son los temas o asuntos de los cuentos los más llamativos y aquellos de los cuales puede extraerse una hipótesis interpretativa. Previamente debe reconocerse que tales temas obsesivos atraviesan también las novelas de Garmendia —su obra toda, es sabido, respira coherente, personalísima cosmovisión— pero es en los cuentos donde adquieren rotundidad, una a modo de desnudez provocativa. Son varios —el vacío, la alteración de proporciones, la descomposición, los objetos, los sadismos, la dispersión, etc.— y no están coronados por las habituales represiones sexuales que alimentan la mayoría de los productos literarios de esta índole, aunque la sensualidad, más que el sexo, tiene entre ellos un lugar eminente. Pero si hubiera que buscar el punto de incandescencia de estas obsesiones, interpretando su pluralidad, habría que situarlo un poco antes de la consolidación rígida de

las formas cuando ellas sirven para delimitar dos zonas que han de tornarse enemigas: lo externo y lo interno.

leyendo a Garmendia he pensado muchas veces que él arrastra una memoria ancestral que más que la suya individual, incluyendo la tan indiscernible de la infancia olvidada, o de su familia o linaje, es la memoria de la especie v. aun antes de que ella existiera, la de la materia viva que la alimenta. como si en él ese inconsciente colectivo va no respondiera a una psiquis humana sino a un vago y tenaz recuerdo del animal prehistórico v. todavía más allá, una vasta, informe, oscura latencia que es como la respiración y el hedor de la materia aún no estructurada en las formas vegetales, animales, de los tiempos iniciales de la creación. Las tensiones, movimientos, atracciones y repulsiones, que las palabras "tropismos" que utilizara Nathalie Sarraute teñirían de un falso intelectualismo humanista —de esa materia originaria— han sido recuperadas por la memoria, lo que equivale a reconocer que han vuelto a ser guadoras de la vida desbordando las barreras y articulaciones de la mente que por millones de millones de años han ido elevando sus órdenes rígidos. Las pulsaciones primitivas que han seguido siendo básicas, se descubren en determinados estados donde les es posible aflorar con mayor nitidez y son aquellos en que no es la inteligencia sino la materia la que juega su supervivencia y, por lo tanto, existe en una forma.

Salvador Garmendia se maneja con los mismos recursos del recuerdo involuntario que constituyó el descubrimiento clave de Proust para sostener la aventura espiritual que postula *A la búsqueda del tiempo perdido* a partir del sabor de una magdalena. Sólo esa memoria involuntaria es capaz de recuperar lo que la lucidez del

recuerdo no puede atrapar del pasado vivido, o sea su sensibilidad concreta y real, su capacidad para resonar en el presente con una parecida contracción del organismo humano entero a la que tuvo originariamente al producirse la experiencia original olvidada. La afición de Garmendia por los escenarios cochambrosos, las casas decrepitas, los muros leprosos, no responde meramente a una romántica afición por el laboreo del tiempo sobre las cosas, sino a que esos fragmentos de ciudad son verdaderos bancos de memoria, religadores del hombre presente al mundo ausente del pasado. Dice en "Personaje II" de DEV:

Sé que un día acabarán por derribar, moler y arrojar bien lejos, convertido en polvo y cascajos, lo poco que todavía permanece en pie de una albañilería marchita. Una ciudad habrá muerto y otra ocupará su lugar. Sus habitantes irán de un sitio a otro como en una trampa descomunal sin sosiego posible. El recuerdo, despojado de ese elemento, será humo de memoria (p. 136).

A través de esos escenarios, Garmendia no se vuelve hacia el pasado histórico porque muy pocas veces ellos destapan el recuerdo de lo ya vivido como la baldosa en *El tiempo recobrado* sino que concitan sensaciones anteriores, estados confusos, gratos o ingratos, pero propios de una disposición oscuramente hedonística del cuerpo.

Es normal que el recuerdo involuntario se trasmita, preferentemente, por los sentidos secundarios —el gusto, el tacto, el olfato—, pero cuando irrumpe el centelleo confuso de una evocación, un tenaz esfuerzo de la inteligencia trasmuta el sabor de la magdalena en las mañanas dominicales de Combray. En Garmendia la

pulsación de los sentidos secundarios, especialmente intensa, no concurre a develar formas históricas precisas, sino a reavivar sensaciones increíblemente primitivas, placeres que se dirían anteriores a los entendimientos mentales del cuerpo. En sus cuentos, el tacto y, más agudamente, el olfato, abastecen las evocaciones, desempeñándose con cierta autonomía, como dueños que orientan tras de sí al cuerpo. En *Doble fondo* el cuento significativamente titulado "Estrictamente personal" muestra una serie de alucinaciones del espacio y las proporciones, a partir de una experiencia táctil de las texturas:

En esos momentos, el enervamiento parcial de los sentidos, o por el contrario, la lúcida excitación de los mismos mediante una exacerbación de las texturas más próximas y un grado de iluminación enteramente plana —a base de poderosos *spots*—, que hace desaparecer los medios tonos, descubre, al vuelo de un segundo, sorbos inquietantes, variaciones de luz y de color y roces que perduran sobre la piel (p. 39).

Pero más explícito, en su segundo volumen de cuentos, anota que la composición literaria misma responde a una incitación de las texturas:

Estoy tratando de escribir un cuento con la Madama de personaje principal. Siento moverse en mi cabeza todo el asunto, percibo la textura de la pasta, el calor de esa masa con vida que palpita allí dentro y presiona con deseos de salir... (p. 138).

En el mismo cuento citado, "Personaje II", Garmendía alude al "juego del ciego", del que existe versión anterior minuciosamente desarrollada en "Menos Julia" de Felisberto Hernández, y que consiste en confiarse a "Las delicias del tacto y establecer por esa vía una re-

lación personal con los objetos". Mientras el personaje de Hernández saborea en silencio, sin confesiones, las sensaciones que el juego le proporciona, Garmendia no sólo explicita el placer oscuro, primitivo, que extrae de las experiencias táctiles, sino que además las asocia con las procedentes del olfato, quedando así emparejadas las dos y anota que ambas concurren a una excitación de los genitales, con lo cual subraya el carácter hedonístico de estos impulsos de los sentidos secundarios, la sensualidad que de ellos se desprende y que puede cotejarse con la que dependerá de la sexualidad ya localizada que es propia del universo adulto.

Un roce cualquiera era capaz de despertar, sólo por una vez, sensaciones insospechadas, regresiones insólitas en el olfato o en los genitales (p. 134).

Efectivamente, el tacto parece un sentido demasiado evolucionado, comparado con el olfato, uno de los contactos con el mundo exterior que más se han atrofiado en el hombre pero que en esta literatura adquiere principalía, delatora, como en otros escritores —pienso en el García Márquez de *Cien años de soledad*— de una capacidad de religamiento con el pasado ancestral o, de otro modo, la supervivencia de fuerzas primitivas aún dentro de las artificiales formas de la cultura moderna. La capacidad mnemotécnica del olfato la ha explicado Garmendia en sus cuentos. En "Cuentas viejas" de DEV, dice:

Este escenario ha vivido pegado a mí a la manera de ciertos olores viejos que se nos atraviesan entre las ideas y, de año en año, aprovechan cualquier resquicio para hacerse sentir (p. 75).

pero lo frecuente en su literatura es el manejo obsesivo de lo que él llamó en DF con fórmula muy feliz, "olor

vivo de cosas corruptibles" donde la prueba de la vitalidad se radica en el proceso de pudrición de la materia orgánica. Lo vivo es lo corruptible y sólo es posible la descomposición en aquellas cosas que tienen, que han tenido vida, al punto que también podría pensarse que la corrupción, ese olor nauseabundo, es la memoria involuntaria de la vida perdida y olvidada. Cuatro años después, al publicar DEV insistiera en esta idea del olor como índice de lo viviente, asociándolo a lo humano:

olores de gente. olores vivos y profundos como si entrara bajo los vestidos de los mayores y fuera hacia un lugar oscuro lleno de cosas descompuestas (p. 12).

Tomando ambos libros se podría hacer una selección de estas referencias olfativas: "el olor viejo de su uniforme", un olor de fruta podrida", "el olor tibio de las heces", "el vaho de encías podridas", "cierto olor denso y bien dosificado, producto de los agujeros y porosidades de los cuerpos", "un estiércol antiguo de donde se desprende el olor a incienso, de saciedad humana, de esperma y aceite quemados" (todos de *Doble fondo*), "el olor que se siente en las frazadas y los trajes usados", "un rancio olor de podre", "aquella fetidez mohosa desprendida de las paredes", "el olor a vieja muerte que debe estar dentro de mí" (de *Difuntos, extraños y volátiles*). Toda esta serie apunta siempre a la misma experiencia de obsesiva reiteración: al olor de la descomposición de la materia viviente, cuyo prototipo es el olor de las defecaciones que es el que más contribuye al religamiento con el tiempo prehistórico, tal como dice, irónicamente, el hombre flaco de *Ensayo de vuelo*" en DEV:

hubo una edad postdiluviana en que estos mastodontes se paseaban a sus anchas por un planeta enfangado y oscuro, llenando el aire de mugidos y pestilencias. Es posible que la idea de sus enormes deyecciones provoque en las mentes glotonas la envidia por los fabulosos hartazgos que seguramente comerían aquellos que posteriormente ocuparon una tierra prodigiosamente fecundada por tales inmundicias (ps. 57/58).

pero es en "Maniquies" de DF donde un repentino paréntesis sobre la excitación que le producen al personaje narrador las letrinas, patentiza esa oscura regresión. El placer es tan intenso que envuelve, llena, al personaje, lo recorre con corrientes placenteras y le confiere entonces conciencia primaria, elemental, de qué es el cuerpo. Como si avivara una percepción material, exclusivamente material, de la sustancia íntima de la vida:

Encontrame entre sus maculadas paredes, es efectuar un suave proceso de inmersión en un pozo de tibios vapores. Pronto esa caja sellada se encuentra a kilómetros de profundidad en los limos de la memoria; pierdo entonces los hilos de la trama y mi verdadero personaje sale a flor, despejado y alabado por todos mis deseos secretos sin importarle este cuerpo semidesnudo que me pertenece tan fielmente, con toda la materia húmeda que se mueve dentro como una ostra en su valva" (p. 69).

Si creyéramos que esta terca presencia de la materia en descomposición corresponde a un voluntario efecto de provocación por parte del autor, como es característico de algunas experiencias de literatura abyecta existencial, habríamos perdido de vista aquella característica obsesiva que rige su creación. De acuerdo a

lo propio de esta vía inventiva. las imágenes funcionan como cristalizadoras y realizadoras de los fantasmas obsesivos para la operación de exorcismo que reclama urgente, ansiosamente, el creador. Frecuentemente estas imágenes aparecen impregnadas de sensaciones placenteras a modo de oscuras vivencias primitivas, pero a su vez insertadas en estructuras de riesgos, de bruscas caídas, de angustiosas experiencias inminentes. La descomposición maloliente esta rodeada en Garmendia de un círculo de prevenciones y de agoreros anuncios maléficos.

De hecho, esta descomposición funciona como un extraño enlace entre la urgencia vital, el codicioso mordisco sobre las carnes, y el otro gran tema, el de la cosificación de la vida. Del mismo modo como se pasa constantemente de lo interno a lo externo, se pasa, en la constelación temática de la cuentística garmendiana, de lo viviente a lo muerto, del cuerpo humano a los objetos. Ese proceso, que es el de la cosificación hasta hacer de esta una temible fuente de perversiones, transita por la descomposición de la materia, por el olor que de esa experiencia se guarda como un recuerdo involuntario y distorsionado de los olores de la vida.

En la cuentística de Salvador Garmendia se instaura un universo de objetos independientes, separados entre sí y suspendidos en el eterno vacío, los cuales son acrecentados por extendidas cosificaciones: por entre ellos flota deambulante, como único elemento vivo e intelectual, una conciencia que observa, describe y mide. Esta conciencia, que es el último reducto de un yo atenuado, actúa despreñada de su cuerpo, el cual se cosifica y fragmenta a imitación del resto del universo, asumiendo pareja autonomía a los objetos. Estos, como los astros,

seguramente se rigen por leyes —aunque ellas aún siguen siendo impenetrables— y su autonomía no se identifica con la propia del fantástico, sino que se manifiesta en una reordenación de las proporciones de los elementos del sistema general donde están insertos, alcanzando tamaños y colocaciones que descalifican la función reguladora del observador. A la conciencia observadora le será imposible comprender las leyes de los desplazamientos, cambios de forma, variaciones de tamaños o disociaciones que se producen en el objetivante mundo exterior, limitándose a observar los fenómenos y consignarlos: esa es la función de la literatura. Pero la extrañeza con que contempla ese universo que le es ajeno y enajenante, su cauto retroceso o rechazo a sus efectos literalmente mortales, genera un clima que impregna el sistema de extrañeza, emparentable aunque no asimilable con la específica de los estados oníricos de la literatura surrealista.

La génesis de esta experiencia y algunos de sus momentos privilegiados pueden encontrarse en el cuento "Estrictamente personal", cuyo título quizás apunte a la confesión de los estados psicológicos de que parte el autor. La excitación del sentido del tacto por la textura áspera de una corbata provoca la inmovilización de los objetos habituales del baño y su alejamiento, generando la angustiada y repentina desproporción de los elementos de una realidad que simultáneamente se petrifica. Sucesivamente tendremos: la visión de un parque geometrizado por parte de un observador situado en un balcón alto pero engrandecido lo suficiente como para que pueda desplazar los árboles alargando simplemente el brazo o derribe de un golpe de uña una glorieta; una grieta escondida —como la aspereza inicial de la

corbata—, crece, recorre circularmente la habitación y la parte en dos mitades que flotan en el vacío; un resquebrajamiento generalizado de las paredes y revestimientos de mármol del edificio, hace de las baldosas un hojaldre bajo el peso humano; por último la cosificación del propio cuerpo que la conciencia observa rígido sobre una cama mientras los enfermeros lo lavan para colocarlo en la carroza negra que espera afuera.

La extrañeza inicial, el súbito alejamiento de los objetos, su crecimiento o disminución, su destrucción por leves internas siempre relacionadas con oquedades (resquebrajamiento) y la inclusión del propio cuerpo en la cosificación, son expuestos en el cuento como una predisposición de la imaginación, capaz de una acción transformadora de lo real sólo comparable a la que en estos mismos cuentos generan las imágenes de la caída en el vacío. Ni siquiera necesitara a veces de la excitación sensorial que la desencadena. En cualquier momento del día la conciencia-narrador registrará el repentino funcionamiento autónomo de los objetos, pero tal vivencia resultará privilegiada por una participación emocional, expectante, angustiada, hedonística. En el cuento "Toc Toc" (DF) explica esta sensibilización de los objetos:

Todo el ámbito a mi alrededor se ha sensibilizado como si una corriente conectada al piso lo reactivara, alimentando los objetos que se han hecho ahora más aguzados, más nítidos y llenos de un agresivo brillo...

Este proceso se extiende a la cosificación de los seres humanos, que se produce de modo repentino y crece en forma alucinante hasta dominar íntegramente la realidad. La cosificación humana nos remite a la imagen de los caniques, solución por la cual Carmendia presenta

disculpas en su cuento "Maniqués" (DF) sabedor de su vulgarización por el abuso que de ella hizo el surrealismo francés y sus dóciles discípulos universales. No es la imagen del "maniquí" por lo tanto la que nos puede dar la pista de la originalidad de la operación cosificadora en esta cuentística, sino su funcionamiento posterior dentro de la peripecia narrativa.

De hecho el maniquí es una solución literaria romántica para trasuntar el conflicto que genera a una cultura tradicional —y desde este ángulo— la emergencia de la sociedad maquinista y burguesa contemporánea. Por ser una solución en los orígenes le ha sido legada a todas las instancias posteriores del proceso evolutivo de esa sociedad cada vez que la ampliación de su base humana o el progreso interno han reiterado la conflictualidad originaria. Posiblemente no haya ejemplo más pulcro de esa imagen inicial que la *Coppelia* de Hoffmann, a la cual Garmendia rinde un indirecto y disimulado homenaje en el cuento "Ancianas" (DEV) al reponer, dentro de una sucesión abierta e inconexa de imágenes de la rutina y de la cosificación, un episodio clave del relato hoffmaniano al cual no creo que haya llegado por lectura directa sino por impregnación similar de atmósferas.

Este homenaje a los orígenes románticos, se prolonga con involuntarias asociaciones con instancias históricas del tema. Otro de sus grandes momentos corresponde al novecentismo italiano dentro del cual se fragua tanto la adhesión entusiasta a la máquina del futurismo de Marinetti como la ambigua retracción ante ella que describe Bontempelli en su comedia *Minnie la cándida*. El cándido personaje de Bontempelli descubre con horror que todos los seres humanos son fingidos, falsos,

mecánicos y por lo tanto in-humanos, salvo aquellos torpes, ridículos, imperfectos. porque esas, concluye, son las condiciones específicas de lo humano, las que lo distinguen del perfeccionismo maquinístico. Del mismo modo, en el cuento "El señor Duro" (DF) Garmendia asume el más objetivante punto de vista para describir a un hombre dormido como si fuera un ser mecánico, al punto de dudar por un instante de si no es así. El redescubrimiento de la humanidad se hará por un equivalente de la imperfección bontempelliana, donde se patentiza la sensibilidad de Garmendia: por su olor.

Semejante imagen del señor Duro, convertido tras su aparente vestidura humana, en mecanismo de relojería, podría llegar a envolvernos si voluntariamente nos concentráramos en ella: ruedecillas, engranajes, áncoras... Pero es inútil. La toalla sombreada por la grasa, el cuello recogido de una camisa, cierto olor vivo de cosas corruptibles que flota en el aire... ¿Cómo extraviarnos entonces en caprichos?

La primacía otorgada a los olores, la atracción por el hedor de lo corrupto, las imágenes reiteradas de los detritus fecales, se vinculan a la experiencia de cosificación como sus elementos oponibles. Sólo puede entenderse en este contexto, o sea dentro de un universo de objetos inconexos que se duplica con un universo de hombres cosificados. La prueba de la humanidad es el recuerdo —el olor— de la existencia orgánica; es el proceso de desintegración de la forma mediante una progresiva, inventiva, inesperada evolución: la del cadáver que se corrompe.

En "Maniqués" y en "Muñecas de placer" (DF) así como en "El impostor y su víctima" y "Estar solo"

(DEV) se desarrollan distintos momentos de esta cosificación en su vertiente bien garmendiana. El universo se va poblando de seres de pasta, semejantes a los que sonríen detrás de los escaparates de los negocios. La imagen de la figura humana tras un vidrio, de la cual por lo tanto sólo recibimos gestos incomprensibles y con la cual no mantenemos relación afectiva, establece el tránsito con las imágenes de los maniquíes en los escaparates. En "El impostor y su víctima" las parroquianas de la pastelería se van envarando ("la dama rusa esquelética", "una rígida profesora de canto o maestra de ballet") y devienen muñecos mecánicos encerrados en recintos de vidrio a los que podría dar cuerda, imagen que se repite en "Estar solo" cuando el personaje mira "a la gente que pasa en carrerita, las vidrieras, los gestos danzantes de los maniquíes", encontrando repentinamente en ellos a su propia cara duplicada en otro ser, cosificada y enajenada, por partida doble.

En estos casos y más notoriamente en los de *Doble fondo*, Garmendia maneja una subrepticia explicación psicológica que reduciría el campo de la experiencia a la perversidad de un destripador de mujeres o de diversos tipos de onanistas. Efectivamente, en los casos extremos que exponen estos cuentos, el autor se siente obligado a apelar más que estrictamente a perversiones, al funcionamiento de la imaginación en libertad total. como si dijéramos a su libertinaje, en lo que parece una obligación de verosimilitud del relato cuando éste pertenece a una tesitura realista. Mientras el autor se mantenga apegado, como ocurre en *Doble fondo*, a conformaciones veristas de la literatura, debe obedecer sus reglas, aunque va advierte que en la mera realidad, fuera

de los delirios de la imaginación, también se produce la cosificación. "Maniqués" concluye así:

Pero, ¿es que acaso vale la pena seguir forzando la imaginación hasta límites tan extremos, cuando desde esta mesa de café al aire libre, bajo el trazo inagotable de las luces y el paso de tantos rostros macerados en agua de colonia, sigo viéndolos detrás del cristal, con sus cuellos tensos, sus líneas angulosas, sus ojos petrificados realizando ahora e interminablemente su juego?...

La experiencia de cosificación de lo humano, en efecto, contagia a diversos cuentos por múltiples accesos laterales, delatando su amplitud y generalidad, que si bien se torna visiblemente mórbida en sus situaciones límites, no deja de integrar como dato capital la cosmovisión sustentadora de esta narrativa.

Esa cosificación se produce paralelamente a la pérdida de la identidad y de la vitalidad, siendo seguro preanuncio de muerte:

segunda faz, rígida y dominante, que va brotando desde atrás, apenas se disipa el amoroso calor, la audaz y artificial temperatura del primer impulso; que es un tallado verídico de mis propios rasgos en que la realidad se adensa, se congela, se cierra en su propia dureza como una escueta y parca simulación de muerte. ("Estar solo"),

Del maniquí en que la cosificación trasunta al ser humano, Garmendia recoge una nota afin a sus otras preocupaciones, merced a la cual puede apropiarse originariamente de un tema tradicional, ya que lo inflexiona dentro de su cosmovisión: es la percepción aguda de la costra rígida del contorno, la apreciación de la forma endurecida en torno a un vacío, al hueco que esconde

pero que a la vez delata. "Sus cuerpos, por supuesto, son huecos" dice de los seres cosificados (en "Maniqués") y al ponerse a imaginar la "animación" de una de estas figuras, encuentra la causa de aquel agrietamiento que en "Estrictamente personal" dominaba a la totalidad real:

se esfuerza terriblemente y consigue que sus labios soldados se resquebrajen en silencio, su pequeña frente se agrieta como una cáscara de huevo.

La cosificación produce cáscaras. No petrificaciones, sino vaciados. Meras formas congeladas, de tan escasa consistencia, que fácilmente se las destruye:

Acabo de pisar un torso completo. Lo he golpeado con la punta del zapato y el sonido hueco que produce se mezcla al gran murmullo humano donde ahora se oculta ese continuo astillamiento.

Gracias a esta sustantivación, una imagen tan trivial como la del "maniquí" adquiere representatividad, es una nueva instancia del desarrollo secular del tema. La cosificación, pues, para Garmendia, sólo proporciona objetos aparenciales, simples superficies rígidas que se quiebran como endebles cáscaras; proporciona huecos disfrazados bajo endebles formas humanizadas.

Que esta experiencia supera el radio personal y trasunta una coyuntura social amplia se lo puede sospechar a través de un cotejo entre dos modelos de prosa que hace Garmendia superponiéndolo al de los modelos de ciudades —el europeo y el caraqueño.

...construida, diríamos, como de largos y uniformes períodos de una prosa educada y fácil de imitar, tan diferente a la despedazada sintaxis urbana que me he acostumbrado a leer sin desconcierto ("Impresiones de viaje").

La "despedazada sintaxis urbana" corresponde a un estado intermedio entre la destrucción de un orden anterior y la instauración de un nuevo orden, los que obviamente tienen su representación en sectores sociales diversos y en formas particulares del violento proceso de modernización cumplida en Venezuela en las últimas décadas. Garmendia es el testigo —y el narrador— de esa transferencia que se objetiva en el despedazamiento del antiguo barrio del Silencio, en Caracas, con la violenta incorporación de la modernización urbana que ha creado la superposición visible e inestable de ambos órdenes. Estos edificios que surgen de viejos jardines, esas avenidas que arrasas antiguas casas señoriales, son manifestación de cambios sustanciales en el seno de la burguesía nacional, incorporación de nuevas capas sociales, adopción de costumbres modernas —y por ende universales— de modo epidérmico, homogenizaciones culturales conforme a patrones extranjeros, destrucción de tradiciones vivas, criollas y nacionales, modificación de la sensibilidad social, arrasamiento de su "tempo" y de su ceremonial, superficialización de los valores morales. La experiencia de cosificación que se registra en la cuentística de Garmendia debe verse sobre ese trasfondo que más explícitamente se puede seguir en sus novelas. Lo vivo y lo muerto de una sociedad, lo que se descompone y lo que se cosifica, lo que se mimetiza superficialmente y lo vivo, original, intenso y secreto, todo ello tiene su expresión en estas construcciones de Garmendia, que diseñan su personal apropiación del conflicto social de su tiempo como una angustiada destrucción de valores humanos.

Pero ese plano sociológico de la explicación, no agota los significados de esa literatura. De él Garmendia reco-

ge como evidencia vital, a la cual se ha ido plegando despacio y hasta dificultosamente pero por último ha absorbido e integrado a su literatura, la percepción del cambio incesante, el pasaje rápido de un estado a otro, el imbricamiento de una situación en otra, la alternancia urgida que la movilidad social de la ciudad y las estructuras culturales urbanas, imponen. Lo que en literatura se ha llamado el arte de la transición, después de haber sido en sus comienzos el arte del montaje.

Si recorremos la obra de Garmendia desde *Los pequeños seres* hasta estos *Difuntos, extraños y volátiles* comprobamos una evolución que lo lleva de un fijismo inicial casi paralítico (regodeándose morosamente en las situaciones, empozándose en los estados de ánimo, deteniéndose parsimonioso en el lento discurrir de las cosas) a una pasmosa velocidad y armonía para la transición (sostenida por una impune libertad) como la que en el primer cuento de DEV le permite atravesar puertas, volverse invisible, deslizarse por una cuerda, caer en el vacío, flotar, por último aterrizar en el paraíso y pasar la hoja del libro mayor.

Es cierto que Garmendia se pliega a una línea rectora del arte narrativo contemporáneo, el cual ha llegado casi a confundirse con el mero arte de lo transicional, con maestros avezados como Cortázar o Fuentes o Vargas Llosa en Hispanoamérica. Dentro de su generación venezolana, donde tanto se ha logrado en esta dirección, él ha alcanzado envidiable soltura, facilidad de encadenamientos y flotaciones a través de distintas zonas de la realidad y la fantasía, aprovechando incluso las personales tendencias a la fragmentación y la disociación que estaban en sus primeros libros para reconvertirlas al sistema de la transición.

Este arte se vincula en su cuantística a los temas del viaje, del tránsito, del pasaje y, hondamente, a una tensión temática —que es simultáneamente estilística— de su literatura, a la cual ya hemos aludido: la que expresa la dicotomía *dentro-fuera* y que puede estimarse central de su cosmovisión y su escritura. En *La poética del espacio*, Gastón Bachelard ha definido esa tensión como una dialéctica:

Dentro y fuera constituyen una dialéctica de descuartizamiento y la geometría de dicha dialéctica nos ciega en cuanto la aplicamos a terrenos metafóricos. Tiene la claridad afilada de la dialéctica del *sí* y del *no* que lo decide todo. Se hace de ella, sin que nos demos cuenta, una base de imágenes que dominan todos los pensamientos de lo positivo y de lo negativo.

Y citando a Jean Hyppolite, ha establecido que el "mito de la formación de lo de fuera y lo de dentro es el de la alienación que se funda sobre esos dos términos". En pocas literaturas como en la de Garmendia, la tensión dialéctica dentro-fuera está tan presente, abarcando zonas plurales de la realidad exterior que él elige para su literatura así como la instalación de las criaturas narrativas con relación a las fuerzas externas. La existencia de un conflicto entre ambas zonas y la tensión subsiguiente son las que contaminan las peripecias narrativas, aun las aparentemente triviales, de secreta angustia que tanto puede ser paralizante como activante. Esa tensión agudiza sobre todo en Garmendia la percepción de lo fronterizo, del linde que separa a ambos campos y a través del cual se opera, o se acecha, la transición. Su sensibilización mayor es hacia esa zona de contacto por una poderosa razón: en Garmendia lo vas-

to-exterior está siempre a punto de devorar o disolver lo concreto-interior, debido a la distinta naturaleza, a la concentración y esencia de los dos campos, por lo cual el límite se transforma en la región de tensiones dramáticas y de resoluciones definitivas. La oposición dialéctica de lo dentro y lo fuera se resuelve por eso a través de una teorización de las fronteras, la cual, dado que hablamos de arte, se traslada a una teorización de las formas: ellas resuelven los límites, las extensiones, los modos, las presencias; ellas protegen, consolidando la existencia independiente de lo dentro, salvándolo como vida.

Como es propio de la literatura de Garmendia, el conflicto se expresa trasladado a percepciones corporales:

este cuerpo semidesnudo que me pertenece tan fielmente, con toda la materia húmeda que se mueve dentro de una ostra en su valva ("Maniqués").

Lo de dentro se equipara a una materia viviente, mucilaginosa, expandida libremente en un espacio que cerca un límite rígido, indispensable para conferirle forma y evitar su disgregación. En la experiencia humana profunda, la percepción de lo dentro está asociada a "la humedad y al calor de las fibras, esa tentadora y palpitante desnudez como un órgano secreto" ("Toc-toc") sensibilización que claramente intensifica la idea de materia, pero de una materia diríamos original anterior a las formas, el protoplasma viviente que luego se va consolidando en estructuras cada vez más complejas y por lo tanto en formas cada vez más cerradas e invariables. Lo de dentro viene regido por esa memoria ancestral de de que hablábamos en Garmendia y le permite conservar la sensibilidad para lo vivo in-forme, aunque esta

capacidad también resultó avivada por circunstancias concretas de la evolución de la sociedad caraqueña, si pensamos especialmente en las aventuras plásticas (sobre todo en *Contramaestre*) y algunas aventuras poéticas (en Sánchez Perdomo, en *Calzadilla*) del grupo de "El Techo de la Ballena".

Como esta dialéctica de lo dentro-fuera y esta concentración sobre el límite están contaminadas por la experiencia de la cosificación que reproduce otra instancia de la tensión dentro-fuera y presta el puente para el pasaje de lo privado a lo social, la percepción de la frontera se hará bajo la forma de una cáscara que a veces contiene la materia viva, como en el caso de la valva, y otras veces es sólo la costra rígida del maniqui vacío.

en realidad toda su figura era como una cáscara: su pelo engomado, la cara redonda soldada a los hombros, el flux negro de paño grueso. Una cáscara dura que debía esconder algo (Personaje I).

La imagen vuelve una y otra vez en los cuentos, con las menciones obsesivas propias de esta literatura: "y él vuelve a encontrar allí su rostro paralizado, seco como una cáscara"; "el maniqui viviente se ha despojado de la careta"; "entonces floto y siento cada una de mis partes y toda mi cáscara".

Pero en ningún texto esta dialéctica y esta frontera en que se resuelve, se explanan con tanta minuciosidad y rigor como en "Noche, 9.30" de *Doble fondo*. Aquí la experiencia de la forma —como cáscara de un contenido— se produce primero en el caso concreto de uno de los monstruos del circo; en segundo término absorbe gradualmente al narrador que pasa a ser él también materia viva dentro de una cáscara más amplia que lo contiene junto con todos los monstruos circenses y hasta

con sus espectadores. El "fenómeno" exhibido a la curiosidad "esconde bajo esa careta de goma un rostro repulsivo y deforme" nos dice inicialmente el narrador, quien percibe el cuerpo de ese ser expuesto como "tieso y duro —creo que si lo tocara con los nudillos en el pecho daría un sonido hueco— y soldado con la rigidez de un maniquí de sastre". Pero en este caso no es hueco y diríamos que su cosificación es incompleta; debajo de la costra hay materia. Cuando el monstruo de circo se arranca la careta, la descripción de la cabeza subraya esa presencia de la íntima materia viva, informe:

se levanta un muñón rojizo, lustroso en partes y en otras cubierto de arrugas con algunas zonas arenosas y blancas. Sólo sus ojos se mueven, perfectamente vivos en medio de aquella tierra devastada, como gusanos en sus capullos.

Es una descripción muy similar a la del brazo despelando en "Toc-toc", puesto que en ambos casos se avizora la intimidad de lo dentro, tras la pérdida de la cáscara o de la forma.

Pero decía que esta experiencia se amplifica. Más adelante "la negra carpa gris con su estruendo de chararra" deviene la cáscara donde se sumen como materia viviente los espectadores:

estamos atrapados bajo la caparazón de una enorme tortuga y nos movemos en el fango de sus intestinos como en una cámara regia.

Dentro de ella, sumido en el vientre del animal, entre sus excrementos, se repite aquel alzar de los ojos del hombre-monstruo quien los movía hacia fuera como gusanos. El narrador asume ahora esa situación tipo, anteriormente expuesta en el cuento, ya que también él emerge un poco de la cáscara:

saco la cara, entonces, fuera de la concha, como una lombriz por un agujero, y siento el aire frío de la noche, el olor de la noche, un olor vegetal.

Frecuentemente en las novelas de Garmendia los rostros humanos son descritos como pellejos arrugados, como cáscaras de frutas podridas, apuntando a una contaminación de las formas por el flujo y descomposición de la materia viva interior. La inestable tensión de lo dentro-fuera se traduce en los distintos tipos de formas que asume la cáscara: en esas formas "informes" de los rostros está presente la vitalidad y la verdad como en los malos olores, del mismo modo que en las formas tersas, pulidas y endurecidas, de los maniquies y los muñecos, se ha trasuntado la enajenación cosificante. Las formas rígidas testimonian aquí lo muerto, lo hueco, en tanto que la corrupción da testimonio de la vida. Creo que en esa dilemática debe filiarse el alejamiento cada vez mayor de Garmendia respecto a las estructuras rígidas que todavía presidían sus primeros libros: en *La mala vida* la organización general de la novela resulta contaminada de estos impulsos de descomposición, de este arrugarse y plegarse de la materia, más como pellejo que como cáscara.

Sin embargo, el tránsito entre ambas zonas se ha ido acentuando, junto con la mayor pericia en el arte de la transición. Se pasa vivazmente del estrépito de la ciudad de sol y ruido a los interiores sombríos y muelles, estáticos y silenciosos; se pasa de las apariencias burocráticas congeladas a las manías y perversiones secretas gozadas en una ansiosa intimidad; se pasa de la extensión homogénea a la intensidad concreta; se pasa de una imaginación prolongada y ramificada a una inmediatez disonan-

te, siendo la mayoría movimientos hacia dentro, rescates de lo vivo.

En los *Difuntos, extraños y volátiles* aparecen más movimientos hacia fuera, entregas intrépidas a procesos de inmersión en lo vasto, a pérdidas de la materia que no son equiparables a cosificaciones resquebrajantes. En el cuento inicial de DEV la puerta —que es uno de los temas analizados por Bachelard como equivalente metafórico del límite— se atraviesa con soltura para disolverse en lo extenso que es lo invisible:

Siempre había por delante una puerta, un espacio claro, abierto, que era necesario atravesar —eran puertas altas y angostas— con la seguridad de quedar imantado por el fluido que ocupaba por completo la delgada capa de aire blanco detenido en el marco.

El narrador ha agudizado el arte del tránsito, lo que implica una salida, un afuera. Ha cedido la tensión dialéctica; la misma frontera se ha tornado elástica, permite la expansión hacia el exterior pero eso no acarrea pérdida de la vitalidad, apenas si de su materialidad que resulta trasfundida a una liviandad gozosa que si bien es vista humorísticamente en "Ensayo de vuelo" (DEV) con impostación literaria bien inusual en Garmendia, es también explicada interiormente en "Difuntos y volátiles" (DEV) como una verdadera transubstanciación. Estamos evidentemente en una aceptación y superación de los conflictos que exponía su arte narrativo, con lo cual vuelve a corroborarse la organización autónoma de esta literatura que viene desarrollando un orden original del mundo con un proceso evolutivo propio.