

Salvador Garmendia: El cuento es atmósfera*

LUIS BARRERA LINARES

"Plegar la poesía a la política, inclusive en su aspecto idealizado de Revolución, de transformación de la realidad, es comprometerla con una acción ajena..."

Juan Liscano (1973)

(*Panorama de la Literatura Venezolana Actual*, p. 267)

EN EL CONTEXTO DE LOS AÑOS SESENTA

Para quienes de alguna manera estamos vinculados a la narrativa venezolana de la última década, retrotraer la memoria hacia las heroicas jornadas literarias de los sesenta puede resultar una feroz afrenta contra ciertos "ídolos rotos", o tal vez desembocar en alguna complacencia relacionada con momentos de verdadero sacudimiento y transgresión de lo establecido. Lo primero pudiera surgir si uno se detiene a pensar que la historia oficial de nuestro acontecer literario casi siempre tiene su límite en ese decenio. O al menos, eso es lo que hace creer la mayoría de los

* El presente artículo constituye parte de una investigación mayor dedicada al estudio del cuento venezolano, y llevada a cabo en la Universidad Simón Bolívar. Su título general es *Sacralización y Parodia. Aproximación al cuento venezolano*, e incluye otros capítulos dedicados a José Rafael Pocaterra, Julio Garmendia, Guillermo Meneses y Oswaldo Trejo.

recuentos, manuales e historias que intentan describir el desarrollo reciente de nuestras letras. La segunda visión vendría relacionada con el hecho de que la "década violenta" fue útil, por lo menos, para servir como contexto al surgimiento de toda una serie de planteamientos de avanzada a partir de la relación realidad-literatura. Además, dio pie para muchas reflexiones importantes acerca de lo que ha de constituir la estética y sus nexos con el entorno social al que va dirigida la palabra escrita con fines literarios.

Hablar de los sesenta en literatura venezolana es también relatar una larga cadena de frustraciones y de desencantos. Es reelaborar la crónica de una incontenible sarta de lamentos sobre "lo que pudo haber sido y no fue". Significa, por otra parte, casi reconocer —con sus protagonistas— la vigencia de una presunta situación de "crisis" en el quehacer literario nacional. Crisis cuyo culpabilidad será posteriormente achacada —por sus protagonistas— a quienes, sin haber estado vinculados a la lucha armada, llegamos diez o veinte años después. Desprovistos de aparentes motivos inmediatos que deberían volcarse en el texto literario, se ha insinuado que hemos tenido que narrar o hacer poesía inmersos en un ámbito de despojos, de descreencias, de ruinas dejadas por aquellos que creyeron en la posibilidad de un cambio que también rendiría sus frutos dentro de la literatura. A lo mejor jamás se dieron cuenta de que si bien por una parte pregonaban loas a la posibilidad de una revolución social, por la otra, se fundaban en los principios de cierta estética clasista, bastante ajena a la consideración de la literatura como arma de lucha política. Y, claro está, sólo estamos aludiendo a lo concierniente a la literatura, sin que ello implique que tengamos nada en contra de tales concepciones. A fin de cuentas, lo que aquí nos interesa es buscar explicaciones plausibles para una presunta discordia generacional (tácita, pero casi siempre muy agresiva) en la que algunas veces se nos ha exigido ser retratistas de un entorno histórico tan cercano como ése, y sobre el cual apenas conservamos una muy vaga referencia, por lo demás condicionada a una sola interpretación de los hechos.

De allí que para algunos —en el caso específico de la literatura— la "década violenta" huelva a veces a fraude, a engaño concertado, a mentiras muchas veces repetidas para hacernos creer que los culpables de la supuesta decadencia de nuestra narrativa andan entre aquellos que, por resistencia natural, por desenfado voluntario, o incluso por alejamiento consciente, no han sabido ser continuadores de esa pléyade de héroes y villanos, a quienes no han sido capaces de emular ni siquiera en el compromiso político. Naturalmente, celebramos asimismo la constancia de quienes han sabido permanecer dentro de sus postulados artísticos,

aun a costa de su propia trascendencia como escritores.¹ Sin olvidar tampoco la presencia de los que por la misma época anduvieron en búsquedas distintas y con el paso del tiempo hasta han demostrado muchísima más fidelidad con sus proyectos estéticos (recordemos el caso de José Balza, por ejemplo).

Buena parte de esta crítica feroz a que se somete a la narrativa venezolana después de los sesenta viene dada precisamente por un afán pernicioso de siempre confundir la praxis política con el oficio artístico. La historia ofrece muchas posibilidades de comprometerse con la realidad social, sin esa necesaria predisposición a convertir la literatura en mensajes explícitos que propicien revoluciones políticas a toda costa. Además, si bien hay varias honrosas y muy meritorias excepciones, no debe olvidarse que muchos de quienes, estética y políticamente, se alzaron contra un sistema, pasaron a ser más tarde estrellas relumbrantes del mismo, y hasta sus representantes oficiales con aspiraciones burocráticas inconmensurables. En último caso, un ejemplo poco dignificante para servir de modelo ante las nuevas generaciones.

¿Qué es realmente la narrativa de los sesenta en el marco general de la literatura venezolana? ¿Ha hecho alguien un balance objetivo y desprejuiciado que deje clara esta pregunta para los historiadores de la literatura? Si se llegara a hacer, muchas sorpresas pudieran encontrarse. ¿Quiénes representan la década violenta con exactitud? ¿Los que vivieron la experiencia guerrillera y luego la vertieron en textos literarios? ¿Los que militaron en la guerrilla urbana y se atrevieron a imaginar el paso por las montañas para desahogarse en cuentos, poemas y novelas? ¿O aquellos que sin haber tenido ninguna clase de experiencia directa, fueron cómplices silenciosos y convirtieron su estética en una bandera para estimular a los de metrallera y fusil?

Y para nadar en torno a la otra orilla, ¿No forman parte de ese contingente incluso aquellos que pelearon, relataron o escribieron en (o sobre) el otro bando? No cabe duda de que una evaluación sería debería considerarlos a todos sin excepción y no sólo a los que hicieron el papel de héroes de caballería para luego convertirse en villanos, o en oficialistas. La historia no puede fabricarse únicamente en base de aquellas actuaciones que de alguna manera benefician nuestros puntos de vista ideológicos, estéticos, sociológicos, o de cualquiera otra índole.

1. El examen detenido y objetivo de un reciente libro de Angel Rama (1987), *Antología de El Techo de la Ballena*, depura sorpresas interesantes relacionadas con la "evolución" sufrida por algunos de los integrantes de ese importante grupo literario de los años sesenta. Recuerda también la perseverancia de otros cuyos silencio y silenciamiento son dignos de un estudio más detenido, a la hora de medir la resonancia de ciertos sardianos y balleneros.

Eso parece ser lo que ha ocurrido con esa especie de mitología erigida en torno a ciertos narradores y poetas de los sesenta. Se exalta demasiado a algunos y se soslaya interesadamente la presencia de otros. Es cuando uno entiende la permanente actitud de desaliento que hacia ese lapso muestra por ejemplo un escritor como Argenis Rodríguez, disidente confeso de la causa emancipadora. Es también cuando se encuentra sentido para que se aplauda la permanente actitud de llanto apagado a que nos tienen acostumbrados algunos de los representantes de ese decenio. Se ignora entonces a los "desertores", se elogia a los que se mantuvieron incólumes (aunque dos décadas más tarde se hayan plegado al estatus), se silencia a quienes después asumieron serias posiciones revisionistas o de autocrítica, se rinde culto (solapada o explícitamente) a los que ahora son representantes del *stablishment* cultural, y, finalmente, se desprecia a todos los demás. Una cómoda y muy rentable manera de continuar ocupando los espacios de la literatura, muy a sabiendas de que otros vendrán y desearán también el suyo. Para ello se ha recurrido inclusive a la clásica estrategia de buscar el apoyo de fuerzas conservadoras a las que antes se fue adverso.

En lo que respecta a la narrativa, la década violenta es, pues, una amalgama de intereses, de grupos, de personalidades, no tan homogénea como se la quiere hacer ver. De ella no sólo forman parte los que cruzaron el fusil con la pluma, sino también muchos otros, incluyendo a los que ni siquiera tuvieron la oportunidad de ser ni villanos ni héroes, puesto que desaparecieron en el camino. No deben ser evaluados nada más los que "describieron" la realidad social de uno de los bandos; también lo merecen quienes estuvieron en el frente contrario, o simplemente hicieron aparente caso omiso del contexto histórico inmediato para narrar otros aspectos de la vida humana. No es posible que las historias de nuestra literatura continúen destacando únicamente una parcialidad del problema, sin fijarse en otros ángulos. Tampoco es recomendable que la retórica de la crisis de nuestra narrativa responsabilice a los escritores de las décadas posteriores que, en último caso, tenemos menos ataduras políticas y menos prejuicios ante el hecho literario.

SALVADOR GARMENDIA: UN TESTIGO DE EXCEPCION

Refiriéndose a los dos primeros libros de Salvador Garmendia, Domingo Miliani (1985) apunta una observación en la que muy pocos investigadores se han detenido. Siendo Garmendia una especie de paradigma entre los narradores de los sesenta y un autor al que tanto reconocimiento se rinde en la actualidad (con sobradas razones), es curioso que sus dos libros iniciales (*Los pequeños seres*, 1959; *Los habitantes*, 1961) no despertaran realmente el interés que merecían de parte de la crítica,

incluso de la crítica comprometida con su misma causa, sobre todo porque luego se ha sugerido reiterativamente que *Los pequeños seres* significó un cambio de timón que refrescó el rumbo naturalista-criollista seguido por nuestra narrativa hasta ese momento.² Y traemos a colación este hecho porque también es bastante extraño que la obra garmendiana no haya sido (re)conocida sino hasta bien avanzada esa década, tratándose como se trata de uno de los más activos, consecuentes y coherentes narradores de nuestra contemporaneidad. 1967 es así el año mencionado por Miliani cuando nos recuerda las discusiones de un Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana, en que el reconocimiento de la presencia de Salvador Garmendia surge por iniciativa de dos críticos cuya mirada desde afuera excluía la posibilidad del prejuicio político-ideológico; dos críticos que además dedicarían buena parte de sus indagaciones posteriores a la obra del venezolano que ahora nos ocupa. Se trata de Emir Rodríguez Monegal y Angel Rama (cfr. Miliani, 1985, p. 144).

Y es que para muchos puede resultar sorprendente el hecho de que la obra de un escritor abiertamente comprometido con los principios que alentaban la lucha armada no haya convertido esa temática en núcleo de su narrativa —o que ni siquiera haya rendido tributo a la misma con por lo menos una obra, como sí lo hicieran otros. Es muy posible entonces que el marginamiento inicial de que fuera objeto tenga alguna relación (solapada quizás) con ese hecho —y téngase esto como una idea para discutir, más que como una afirmación tajante—. No obstante, en descargo suyo habría también que apartar el prejuicio ideológico para suponer que, al margen de la hojarasca revolucionaria, era muy natural que algunos narradores se ocuparan literariamente de una ciudad que seguía su curso, muy a pesar de una situación de permanente asedio provocado por la atmósfera política. Y, afortunadamente, allí, precisamente allí, se concentraría la mirada aguda y detallista de Salvador Garmendia, incluso en etapas anteriores a los sesenta. Justo para dejar evidencia de los estados psicológicos propios de unos personajes cuyas trayectorias vitales giraban en torno a preocupaciones más íntimas, más individuales, menos comprometidas con la subversión externa, pero inevitablemente afectadas por ese clima ideológicamente enrarecido. Esto es, "pequeños seres" que mostraban otra cara también dramática de la convulsión social, enmarcados dentro del perímetro de una ciudad que cambiaba abrumadoramente, casi sin dejar tiempo para asimilar su transmutación. Salida

2. Este criterio tiene prácticamente consenso dentro de la crítica que se ha ocupado de la obra de Salvador Garmendia. Al efecto remitimos a los trabajos que a ese autor ha dedicado Oscar Rodríguez Ortiz: *Seis proposiciones en torno a Salvador Garmendia* (1976) y "Coordenadas de Salvador Garmendia", en el volumen que al escritor dedica la Biblioteca Ayacucho (1989).

ésta (la de Garmendia) que analizada con equidad tampoco resultaría totalmente desarticulada en el panorama de la literatura de esos años. Muchos otros narradores y poetas apuntaban igual hacia caminos ineludiblemente afectados tangencialmente por el ambiente general de la guerrilla, pero enrumados hacia la explicación de estados más individuales que colectivos. José Balza (*Marzo anterior*, 1965; *Largo*, 1968), Francisco Massiani (*Piedra de mar*, 1968), Laura Antillano (*La bella época*, 1968; *La muerte del monstruo comepiedra*, 1970), Antonieta Madrid (*Reliquias de trapo*, 1972), son casos interesantes de ser estudiados en esa línea.

La misma atmósfera de sobrevaloración (a veces irreflexiva) —de todo lo que con saldo positivo tuviera que ver con los enfrentamiento de los sesenta— llevó también a situaciones muy contrarias a la de Garmendia. Obras de escasa calidad literaria pero de alto potencial denunciatorio alcanzaron un muy temprano y subjetivo rango dentro de lo literario, sobre todo de acuerdo con cierta crítica universitaria consagratoria que muchas veces obvió los criterios artísticos y se afianzó demasiado en lo sociológico. Sin olvidar tampoco que hubo obras como *País Portátil* (1968), de Adriano González León, que al mismo tiempo que se adentraban en la denuncia, alcanzaban un alto nivel artístico incuestionable, un lenguaje y una estructura cuyos méritos estéticos soportan todavía la posibilidad de cualquier intento analítico.

UN CONTEXTO PARA LAS DEFINICIONES

Muy fehacientemente, la historia posterior a ese año crucial y definitivo que fue el 1958 venezolano ha demostrado que el fenómeno extraño de insurgencia de un grupo literario como *Sardio* (1958-1961) constituyó realmente un mar de contradicciones, sólo explicable a partir del objetivo socio-político común de sus integrantes. Difícil conciliar de otra manera la confraternidad de una conciencia estética nada uniforme con ciertos propósitos subversivos que podían tocar hasta el límite de lo panfletario: algunos evasivos, esteticistas, exquisitos, otros afincadamente realistas, violentos, comprometidos. Bastaría analizar, si no, el perfil contrapuesto de la obra de muchos de lo que allí estuvieron (Palomares, González León, Elisa Lerner/Guillermo Sucre, García Morales) para encontrar distancias considerables entre lo artístico y lo ideológico. El mismo Salvador Garmendia haría de esto una situación evidente en 1977, al declarar lo siguiente: "...*Sardio* se desintegró, se extinguió por problemas políticos y se acabó la revista y se acabó el grupo como tal".³

3. *Conversación formal con un escritor informal*. Amaya Llebot (1978, p. 15). La misma contradicción es notoria en frases de aquellos días como "Ser artista implica tanto una

La depuración inicial (y natural) llevaría después a la insurgencia de *El Techo de la Ballena* (1961-1968), ahora sí con una más coherente definición ideológica (aunque todavía bajo el aura de cierta exquisitez literaria) y con propósitos de transgresión y ataque mucho más nítidos que los del grupo precedente:

El movimiento funcionó como equivalente literario y artístico de la violencia armada venezolana de la época betancourista y aun podría agregarse que sus acciones imitaron las tácticas de una lucha guerrillera, con sus bruscas acometidas, su repentinismo, el manejo de una exacerbada y combativa imaginación (A. Rama, 1975, 1990, p. 120).

LA CIUDAD OTRA VEZ

Naturalmente, tenía que llamar la atención el hecho de que, ante objetivos y procedimientos como los de *El Techo de la Ballena*, Salvador Garmendia concentrara su percepción dentro de un espacio distinto al de la lucha armada, cercano más bien al universo de un submundo ciudadano aletargado, sórdido y perverso (Rodríguez Ortiz, 1989). Submundo que ciertamente no es que no hubiera sido tomado en cuenta por la narrativa venezolana anterior. En realidad, lo habían hecho varios escritores (Gallegos, Teresa de la Parra, entre ellos), pero muchos a través de una mirada que resaltaba más lo positivo, lo superficial, lo grato de una capital casi bucólica. En otra línea, en la escoria, en lo bajo, en lo pútrido, se habían inscrito también las percepciones de escritores como Pardo, Pocaterra y Meneses, orientación que seguiría precisamente el trabajo de Salvador Garmendia, no sin cierta especificidad que la particularizaría: la actitud de Pardo, Pocaterra y Meneses se mantuvo todavía en el plano de la cámara que observa sin hurgar demasiado en las causas de fondo para que se generara tal situación, se inventariaba el fenómeno, se le mostraba como producto de una observación minuciosa. Al menos para Meneses, "la ciudad es aventura, aventura cotidiana, en el bar, en la calle, en el autobús, siempre hay la posibilidad de lo insólito..." (Araujo, 1972, p. 58). En el caso de Salvador Garmendia la ciudad sigue allí pero ahora se pierde un poco la posibilidad de lo insólito: nada puede sorprender dentro de un medio que genera su propia dinámica y cuya rutina finaliza en resultados casi risibles, dadas las particularidades de unos personajes que se solazan en su propia condición marginal. "El mérito de Garmendia —ha resumido Oscar Rodríguez Ortiz (1989)— ha sido haber hecho que la capital rindiera sin piedad su descomposición y haber asumido litera-

voluntad de estilo y un ejercicio del alma como una reciedumbre moral y un compromiso ante la vida" (cit. por Rama, 1975, 1990, p. 103).

riamente su fealdad" (cuestión que para nosotros también pudiera ser aplicada a Pocaterra y a Meneses aunque desde sus ópticas particulares de retratistas).

EL CUENTO ES ATMOSFERA

Al igual que Meneses, Garmendia encaja perfectamente dentro de la orientación de nuestra narrativa que en otra parte hemos denominado anecdótico-experimental: lenguaje y contenido se funden en sus textos, en búsqueda de un equilibrio que no pone excesivo énfasis en la temática pero tampoco descuida el aspecto lingüístico (aunque pareciera que en ocasiones privilegia demasiado a este último). Su trabajo —lo ha dicho él mismo— se fundamenta en un tratamiento del lenguaje que necesariamente es el resultado de la experiencia y la vida misma del escritor (cfr. Rodríguez Monegal, 1977, p. 151). Forma y fondo, contenido y expresión, tema y tratamiento se interrelacionan y se traban de acuerdo con el objetivo trazado por el creador y con sus propósitos comunicativos a través de la literatura. De manera que nuestro subtítulo ("El cuento es atmósfera") parece entrar en contradicción con el intento que, entre otros, hace Liscano (1973), para ubicar a Garmendia más cerca de lo que algún autor denominó el "estilo bajo": la propensión hacia la crudeza de un realismo que no hace diferencias tajantes entre lo bello o lo feo, lo culto o lo inculto, lo propio o impropio de la literatura. Tales distinciones no cabrían en el marco de propuestas como las de Pocaterra, Meneses y Salvador Garmendia. Creer en la posibilidad de ciertos temas y formas como dignos o indignos de la literatura es tan pacato y tan sin sentido como suponer que la vida misma se fundamenta sólo en la felicidad y en lo grato. Igual que asumir que el alcanzar niveles de cierto lirismo en la narrativa está condicionado por los contenidos de la misma. Garmendia es quizás un caso típico muy útil para desmentir esa probabilidad. Muy aparte del fondo temático de sus narraciones, hay que resaltar el logro estilístico de las mismas, sobre todo a través de la fijación de atmósferas que casi devienen en espejismos que, a su vez, buscan perturbar, remover, la percepción pasiva del lector. Narrativa para lectores machos, habría dicho Julio Cortázar. Lo curioso es que este narrador llega a la fabricación de sus atmósferas tan particulares no a través del retorcimiento, la retórica metafórica vacía, sino mediante la utilización de descripciones minuciosas y casi literales de objetos, imágenes sucesivas en movimiento; captadas al ritmo lento, casi moroso, de una cámara que se detiene en cada detalle, en cada fisura, en cada mínima porción de la materia. Un intento notorio por "violentar la realidad" al penetrar en sus más mínimos contornos desde la superficie, utilizando una especie de proyectil que uno

de los personajes del mismo autor ha llamado "una inadvertida ponzoña del ojo humano".⁴

Así, llega Salvador Garmendia a la producción de unos textos narrativos que avanzan por encima de las técnicas y procesos menesianos para generar una atmósfera más cercana a lo lírico, sin descuidar el fondo que sirve de foco a su temática. Logra entonces generar cierta nubosidad en sus textos, que es la que le da precisamente el toque tan particular que la caracteriza y que llega a emparentarla con la de escritores venezolanos posteriores como José Balza y José Napoleón Oropeza. Creemos que precisamente esta situación ha contribuido a difundir la creencia de que su escritura anda más cerca de la técnica de la novela que de la del cuento. Curiosamente, salvo casos excepcionales como los de Angel Rama y Oscar Rodríguez Ortiz, la crítica ha concentrado sus esfuerzos en la novelística del autor, soslayando la producción cuentística e incluso sugiriendo a veces que los relatos breves no son más que esbozos de lo que serán después sus novelas (cfr. por ejemplo, Rama, 1975, 1990, p. 163). Es posible que la escasa importancia atribuida por el autor a sus cuentos iniciales tenga que ver con esto:

"...entre novela y novela hay un libro de cuentos. Yo otras veces he dicho por ahí que es como utilizar materiales sobrantes, cosas que quedan de las novelas, que para no perderlas se convierten en cuentos. Además, no sé si pueden llamarse cuentos..." (*Conversación formal con un escritor informal*, Llebot, 1978, p. 23).

Algunos años después, el mismo escritor opinaría de manera diferente sobre la jerarquía del cuento. Se refería al nivel estilístico alcanzado en un libro ya terminado que entregaría a la editorial Fundarte de Caracas: *Hace mal tiempo afuera*. En una entrevista concedida desde España al poeta Luis Alberto Crespo, Garmendia expresaría lo siguiente:

Cada vez un cuento se parece [más] a un poema. El peso específico de la palabra en el cuento se va pareciendo al peso específico de la palabra poética ("Nosotros no existimos", *Papel Literario*, Caracas, 15-06-1986).

Surge aquí otro problema que intenta restar méritos al cuento garmendiano que se ajusta a lo que se considera como propio de una estructura tradicional del mismo (introducción, desarrollo y desenlace). El mismo Rama alude a esto en otra parte de su trabajo. Sostiene que los

4. La idea de agresión de la realidad a través de la descripción minuciosa ha sido confesada por el mismo Garmendia en sus declaraciones a Emir Rodríguez Monegal (1977). Asimismo la cita referente a la "ponzoña del ojo humano" proviene de su cuento "El peatón melancólico".

cuentos de Garmendia que se acomodan a los modelos del realismo y el costumbrismo tradicionales "debilitan la peculiar energía de su escritura y la amplia impregnación de atmósferas que la caracteriza..." (p. 164). Aspecto bastante discutible por cuanto hace suponer que la creación de una atmósfera particular en el relato guarda una necesaria vinculación con su diseño exterior. Precisamente, eso ha determinado también que se destaquen en Garmendia muchos de sus cuentos apegados a ese acercamiento estilístico particular. Y por supuesto no dudamos que tengan verdaderamente un nivel como para merecer tal atención. Aquí no está en discusión la importancia del autor. Al contrario, se intenta buscar un poco la génesis de nuestra preferencia por ciertos temas y formas específicas que SG también ha desarrollado y que han sido muy poco tomados en cuenta por la crítica. Llegamos así a la precisión de nuestro objetivo. El espíritu general de nuestro abordaje del cuento venezolano intenta mostrar los resultados de una lectura personal y la inclinación por ciertos textos, sin argumentar que sean los mejores o los peores del autor. En este caso específico no nos interesa, por ejemplo, destacar las incursiones de Salvador Garmendia en el terreno de la oposición fantasía/realidad, labor en la que ha sido bastante acucioso Víctor Bravo (1987), a quien remitimos en tal sentido. De tal suerte que, luego de dejar muy clara la importancia que atribuimos a Garmendia para el desarrollo del cuento venezolano contemporáneo, quisiéramos concentrar nuestro interés en tres de sus cuentos. La escogencia se fundamenta en el criterio siguiente: Salvador Garmendia obtuvo hace pocos años (1988) el Premio "Juan Rulfo" de cuento, en Francia, con un curioso relato del que todavía no se ha ocupado la crítica: "Tan desnuda como una piedra". Dado que a nuestro entender, ese cuento resume bastante fehacientemente los rasgos evolutivos de la narrativa corta del autor, en una fusión de cierta estructura tradicional con un importante tratamiento del lenguaje, vamos a detenernos un poco en su consideración. Igualmente, aludiremos a dos cuentos anteriores, vinculados tangencialmente a la temática de éste, pero también muy poco conocidos y menos considerados en los comentarios sobre su cuentística. Se trata de "Baby Blue" (1976) y "Muerte del crooner cabimense" (1980).⁵

5. "Baby Blue" aparece inicialmente incluido en el libro *El inquieto anacobero y otros cuentos* (Caracas: Suma, 1976) y, después, en *Cuentos Cómicos* (Caracas: Monte Avila, 1991), libro este último que también contiene "Tan desnuda como una piedra". "Muerte del crooner cabimense" se publicó inicialmente en la revista *Respuesta*, 53, Maracaibo, 1980 (pp. 88-92) y fue después insertado entre las "narraciones de ambiente zuliano" contenidas en el libro *La narrativa corta en el Zulia* (Maracaibo, 1987), de Luis Guillermo Hernández y Jesús Angel Parra.

EL CUENTO COMO TEATRO DE VARIEDADES

Un poco dentro de una vertiente bastante utilizada en muchas narraciones de Garmendia, "Baby Blue" es una especie de relato tragicómico, una historia relacionada con el mundo nocturno y con el auge y caída de un curioso personaje, "Niño Azul", quien apenas es referenciado en el cuento a través de la relación de su vida que hace un homosexual de nombre Loli. La estructura narrativa es armada a partir de una historia que se cuenta dentro de otra historia (distanciamiento). Dos homosexuales ya bastante avanzados de edad, y al parecer retirados, conversan al calor de un reverbero sobre el que preparan café (narración en primer plano). Uno de ellos rememora desde ese presente los azares de Niño Azul (narración en segundo plano), personaje cuyo foco principal de atracción son sus ojos, detalle en el que el narrador intratextual (Loli) insiste cada vez que puede:

"...era una muñequita y ya le decían por allí Niño Azul, por *esos ojos que tenía*, azules; ¡Niño Azul! pero no azules corrientes, sino como pedazos de porcelana que brillaban pero no se movían...(subrayados míos, LBL.).

[...]

"—Niño Azul andaba por el barrio con sus ojos y la gente le tenía cariño."

[...]

"...lo único que estaba allí todavía brillando en medio de aquel tropelío eran los ojos..."

En el nivel del discurso, la voz del narrador principal, omnisciente, se cruza varias veces con la de Loli, personaje narrador testigo de la historia incrustada, que es quien está contándole a Nené la narración de "Baby Blue", apodo-traducción que recibiera el Niño Azul a partir de su lanzamiento como artista travesti en espectáculos nocturnos. Este detalle es revelado en el texto mediante la descripción hecha por el narrador de una fotografía y un anuncio de prensa, recurso presentado a través de un efecto muy garmendiano, una sucesión descriptiva de imágenes, tratándose incluso de un relato que no dista mucho de cierto desarrollo canónico:

"Baby Blue, la muñeca de los ojos de cielo ¡coño! y allí mismo la fotografía del niño, envuelto en una piel de armiño, con unas piernas de maravilla y unos senos enormes ¡Senos! Era fantástico que le hubieran salido en tan poco tiempo..."

El ambiente de sordidez del submundo nocturno de la Caracas de esos tiempos se hace patente en la participación de otro personaje, también referencial dentro de la historia en primer plano, Perro de Agua. Luego

de que Perro de Agua conquista a Niño Azul, lo inicia en la vida (homo)sexual, lo introduce en la actuación y lo convierte en "estrella" del espectáculo. La parte trágica del cuento sobreviene cuando, al final, Loli narra la manera como "Baby Blue" muere asesinado en un camerino de teatro por un par de malandros "con varias entradas por choreo y drogas". Dentro de la ambientación que demarca una atmósfera sórdida y casi teatral, en la narración aparecen constantemente los nombres muy típicos de ciertos locales nocturnos: "Taboga", "Madison Club", "Kandanga Show", "Moon Light", "Cocoricó" (bares), "El Sol de Damasco" (tienda), "Capitol" (hotel o cine), casi todos ubicables dentro de la zona céntrica de la capital, espacio seleccionado para servir de marco al desarrollo de la narración.

Partiendo de la creación de una muy particular atmósfera de sordidez, el cuento tiene su basamento primordial en la recurrencia de un conjunto de descripciones que permiten incluso conocer de manera bastante ajustada la configuración física de algunos de los personajes y que casi todo el tiempo constituyen algo así como un canto al fracaso, sin posibilidad de salida, aspecto que ha sido destacado también por Angel Rama (1975, 1990) para caracterizar parte de la obra novelística y cuentística de Salvador Garmendia.

Una situación similar que también finaliza en un asesinato, en un callejón sin salida para los personajes, aunque esta vez por razones diferentes, ocurrirá en el texto "Muerte del crooner cabimense". En éste, puede decirse que el narrador apenas cambia el aspecto físico y la conducta de algunos personajes y, casi con una función similar, los traslada hacia un espacio geográfico distinto: otras dos ciudades venezolanas imbuidas de un ambiente nocturno muy parecido al del cuento anterior, Cabimas y Maracaibo. Partiendo de una técnica similar —la historia principal narrada a partir de una conversación de dos personajes—, ahora el desarrollo de ambos relatos se funde, a partir de cierto momento, en uno solo: es decir, de una evocación inicial relatada por dos amigos que pasean por un parque de atracciones, Helímenes y Pía, el relato desemboca en la inclusión de ambos dentro de la historia del segundo plano. Al darle continuidad intratextual a la historia, se tropiezan con el personaje que al comienzo era solamente referenciado: Jhony Arteaga. Jhony, joven cabimense que se ha lanzado al "estrellato" como cantante, representa casi el mismo paradigma simbolizado por "Baby Blue", su mismo nivel de ambición y de mediocridad; e igualmente nace en el cuento para ser conducido hacia el fracaso. En un encuentro fraterno en el parque, y luego de haberlo escuchado cantar sin mucho éxito, nada menos que al lado de Carmen Delia Dipiní, Pía le augura a Jhony mucho éxito si llega a dominar su voz en tono de falsete:

—El falsete, mirá, lo tuyo es el falsete... ¡Y esa canción será el éxito tuyo! No lo olvidéis más nunca. El día en que dominéis de verdad el falsete, ese día te váis para arriba volando y no habrá quien te pare. Vos tenéis que practicar el falsete, Juanito.

Después, dentro de una situación que casi representa un carnaval, imbuido de la artificialidad que el mismo evoca, Juancito Arteaga (luego Jhony Arteaga), es sometido a una especie de recibimiento triunfal que no pasa de ser un espectáculo teatral casi grotesco por su aire irónico y de fanfarria, imbuido de un cinismo que resulta en ciertas situaciones de humor:

En Grano de Oro [el aeropuerto] lo esperaron los periodistas de farándula, el empresario, —un antiguo boxeador sin corona, con los dientes al aire, brotando en una mezcla de risa y espanto que parecía la señal congelada de un no-caut y, para los efectos de la foto, dos modelitos en trajes de guajira que lo obsequiaban con ramos de flores. Se obtuvo una aglomeración de curiosos. Jhony se adelantó por el vestíbulo, saludando con el brazo en alto.

Esa extraña obsesión garmendiana que frecuentemente resalta detalles grotescos dentro de escenas en apariencia muy serias, hace aparecer en medio de aquel espectáculo de "grandeza" a un lisiado que imita con la voz una sirena y se abre paso entre una multitud imaginaria. Y después del recibimiento "glorioso", la historia se desvía hacia Cabimas —Helímenes, Pía y Juancito juntos— para cerrarse con el asesinato de este último por parte de otro despojo de cantante local, el cojo Amesty. Este último se enfurece ante una dedicatoria pública que le hace Jhony, llamándolo por un apodo que todos en Cabimas conocían pero el cual nunca nadie se atrevió a pronunciar en su presencia: "Bésame Mucho". Mote que por lo demás recuerda el título de una muy conocida canción de Consuelo Velásquez, con la que supuestamente el cojo se destacó en su trayectoria local como cantante.

De una manera muy similar al planteamiento de fondo de "Baby Blue", este cuento pareciera dirigido a la consagración del fracaso en medio de un universo casi circense en el cual toda actividad parece prefabricada y artificial. Otra vez recurren aquí los nombres típicos de locales nocturnos, "Todo París", "Casablanca", "Sebastopol", pero ahora adereza el texto con la alusión a cierto tipo de música popular de una época específica en que voces como la de Carmen Delia Dipiní inundaban el ambiente venezolano. Títulos de canciones bastante conocidas ("Amorcito corazón", "Cascabel", "Besos de fuego", "Bésame Mucho") y nombres de cantantes y/o compositores (Boby Capó, Juan Arvizu, Jhony Albino, Beny Moré, etc.) desfilan tangencialmente por el relato para contribuir a la

creación de un extraño clima de frustración que finaliza con un cuchillo en el vientre del protagonista.

La ubicación espacial muy específica del relato se complementa además con la utilización de ciertas frases hechas y vocabulario propios de la región zuliana: "¡Qué cresta!", "¡A las dos pasadas!", "corruco", "cuchilla", "Terraza" (sinónimo de bar); aparte de la recurrencia bastante notoria de las formas particulares del voseo característico de esa región del país. Así, en términos generales, "Muerte del crooner cabimense" refleja un aire teatral constante, efecto que, por encima de una estructura casi tradicional del relato (introducción, desarrollo y desenlace), se logra a partir de la invención de una atmósfera en la que el uso del lenguaje, la descripción, la insistencia en detalles, el efecto de la ironía, son pilares fundamentales. La vida, según esta interpretación, parece vista (en este y en el cuento anterior) como un enorme escenario donde las acciones de los personajes tienen casi siempre el carácter representativo del teatro, expuesto mediante la presencia de un narrador testigo que distancia la narración principal hacia un segundo plano (mucho más en "Baby Blue" que en "Muerte..."). A su vez, esta estrategia narrativa afianza el carácter de relato buscado por el narrador y realza la condición de representatividad del mismo, aspecto que es uno de los rasgos tipificadores de la narración en cuanto que tipo de discurso.

En el cuento siguiente ("Tan desnuda como una piedra", 1988), coinciden detalles tales como la atmósfera de artificio, y el carácter de teatralidad, pero ahora desprovistos ya del recurso del distanciamiento que privó en los dos primeros. La manera como el personaje masculino realiza el acto casi ceremonial de desvestirse frente a la pequeñez abandonada en la cama de Segunda, la prostituta, nos remite hacia un curioso efecto de tramoya que ahora aparece reforzado con ciertas imágenes que aluden a efectos luminosos específicos. La historia del relato, ahora una sola, directa, sin la estrategia referencial de la evocación, nos traslada hasta la semi oscuridad de un pueblo de provincia en el que un personaje, quizás un agente viajero, solicita a su anfitrión información sobre algún lugar donde "divertirse". Anclados en la cuadratura de una mesa, al ritmo de los golpes de un juego de dominó, y con una vestimenta que casi los congela en el pasado ("sombrosos de fieltro reseco"..., "fluxes de casimir antiguo que ya no pretendían esconder sus roturas"), el dueño del hotelito y sus tres compañeros enrumban al hombre hacia la casa de Segunda —la única mujer que en el pueblo podía atender sus requerimientos.

De una mínima estatura que contrastará después con el tamaño inmenso de aquel hombre, ya metida en su dormilona, luego de haber ofrecido el último servicio, Segunda observa desde su cama la llegada de

aquel extraño visitante cuyos movimientos compara con los de un caballo que acaba de posarse debajo del dintel de la puerta, y cuya figura es apenas silueteada por los trazos luminosos de un bombillo rojo (símbolo inequívoco del mabil), detalle que se complementa con la luz de la luna. Luego de obviar cualquier presentación —puesto que en estos casos parece resultar redundante— y observado por una única espectadora, el hombre se sumerge dentro de una actividad que es convertida en rito ceremonial por parte del narrador, al relatarla desde el ángulo de una morosidad en la que cada mínimo gesto es destacado como si se tratara de lo más importante. Observemos apenas el inicio del rito:

Segunda se distrajo un poco, pensando que asistía al comienzo de una misa extraña, el oficio prometía ser minucioso y paciente. Cuando recuperó la atención, el hombre conducía en una mano una pequeña prenda mutilada, tomándola por el cuello con dos dedos. No le costó trabajo reconocerla. Era un chaleco. Y en ese momento creyó estar viendo en el aire la figura de un maromero que se balancea y hace equilibrios en una cuerda floja. Audazmente, el hombre se despoja de la levita y la arroja a la pista. [...].

Con igual parsimonia seguirán luego la corbata, los anillos, el reloj, la camisa, la franelilla, los pantalones, los zapatos, los calcetines, etc. Y frente a él, la mirada concentrada de la pequeña mujer que espera ser poseída por aquella "torre de huesos" que de pronto se inclina sobre ella y desciende entre sus piernas. Lo que para ella ha sido un hábito, sufre esta vez una desviación que —se sugiere— la hace pensar hasta en la posibilidad de una relación verdaderamente amorosa, no mecánica, y que de alguna manera recuerda aquellos destellos de vida ideal que atravesaban la mente de las prostitutas de cuentos como "La balandra 'Isabel'..." y "La mano junto al muro" (de Guillermo Meneses). Sin embargo, muy pronto surge también la evidencia de que la mujer despierta de su ensoñación momentánea y reasume su papel de simple espectadora a la que le está vedada la posibilidad de realización del sueño. Regresa entonces a la rutina, a la escena que se repite en su cuarto cada vez que un nuevo cliente finaliza la "visita":

Uno de paso, como todos: un golpe de aire nocturno, endurecido entra a la habitación; y luego parece que un cuerpo masculino fuera haciéndose, modelándose delante de ella, a medida que el recién llegado se mueve, gruñe o canturrea junto a la cama. Pero ella no se queda acostada un momento más ni tampoco piensa en taparse con la sábana como lo está haciendo esta noche. Ella simplemente lo deja solo mientras se viste. Entra sin decir nada en el cuartico donde está el retrete y una tinta para lavarse, y allí se queda el tiempo suficiente, hasta que escucha el sonido de la puerta al cerrarse. Se ha ido.

El texto conserva las marcas que la narratología ha estipulado para la caracterización del relato canónico. Es decir, su novedad no viene dada por la estructura, porque los aportes serían mínimos en tal sentido. Sin embargo, el cuento tiene una virtud que va mucho más allá del orden de sus secuencias: su anécdota, bastante simple y nada extraordinaria, descansa básicamente en los recursos lingüísticos con que se la narra. Mediante una serie de descripciones bastante detallistas, el adjetivo y el verbo como categorías gramaticales recurrentes, logra el autor generar una atmósfera de morosidad y de acciones casi en cámara lenta, que paradójicamente no perjudican el ritmo y el tono de la narración. Garmendia regresa así a la estructura clásica de sus primeros relatos (*Doble Fondo*, 1965) y a partir de allí logra elaborar un texto narrativo cuya atracción fundamental radica en el uso del lenguaje. Esa inclinación hacia lo poético que alguna vez hizo pública a través de una entrevista para la prensa parece encontrar un poco su cauce a través de relatos como éste y como los contenidos en el libro de narraciones breves *Hace mal tiempo afuera* (Caracas: Fundarte, 1986).⁶

De manera que podemos afirmar que en estos tres cuentos (y otros), Garmendia ha venido evolucionando desde la semblanza abierta y hasta muy atractiva de específica, siempre atrapada dentro de un esquema verbal bastante descriptivo pero muy directo, poco retórico, nada recar-

6. "Yo me siento, sinceramente, en ese sentido, en cuanto a la búsqueda de la palabra exacta, más cerca de la poesía que de la narrativa como tal. Y ese es un atrevimiento inusitado. Creo que es la primera vez que lo digo. Pero a medida que me pongo más viejo me doy cuenta de que es así. Aunque eso puede significar mi fracaso, es así." ("Salvador Garmendia apuesta al infinito", entrevista con Patricia Guzmán, publicada en *El Nacional*, 29-05-88, C/última). Mucho más recientemente, el mismo autor hace una confesión que no deja de sorprender por cuanto implica un cierto arrepentimiento por haber incursionado en áreas temáticas como algunas de las que se tocan en estos y otros cuentos.

"Rechazo la escritura pseudo-barroca-obscenita-cancionera que está llegando con la moda (Saco de esta inyectiva a Eduardo Liendo con *Si yo fuera Pedro Infante*, porque es otro cantar). Sé que después que el agua del tiempo las bañe suficientemente, de muchas de esas páginas chorreantes, pegajosas y blandas no quedará nada. Prefiero la literatura firme sobre la hoja, indeleble, milagrosamente verídica como en Borges. Yo mismo, debo confesarlo, he sido gesticulante y alborotador en algunas de mis páginas. Lo lamento. Sigo aspirando a ganar un pequeño lugar en el cielo de los limpios de reflexión, que nunca serán muchos. Amén.

Y sorprende fundamentalmente porque buena parte de los nuevos narradores venezolanos que cultivan esa temática, había visto en Salvador Garmendia uno de sus autores paradigmáticos. Entre ellos me cuento, sin el más mínimo arrepentimiento por haber ingresado en una "moda" bastante antigua y difundida dentro de la literatura latinoamericana.

gado, en el sentido general de este término, hacia la invención de una atmósfera en la que la historia, el relato, las secuencias, van perdiendo un poco el peso inicial para proyectarse hacia el marco de unos ambientes en los que cierta nubosidad se empeña en esconder los acontecimientos, a partir de un alto nivel de sugerencia. Sus temas, sus ambientes, sus personajes, parecen producto de un constante ejercicio teatral en el que la realidad ficticia es percibida abiertamente como una representación del mundo, lo que a su vez acerca mucho el relato a la concepción de un ámbito de sueño: lo ambiguo, lo irónico, lo satírico, son infaltables pero se solapan mediante la invención de un clima de farsa, de artificio. Clima que, por lo demás, no resulta nada extraño dentro de los espacios que el autor selecciona para el desarrollo de sus narraciones: el universo del espectáculo, del teatro de variedades, salpicado con los lugares en que se desenvuelve la vida nocturna, y muchas veces complementado por la presencia de aspectos vinculados a la música popular de cierta época.

Aspectos como esos nos llevan entonces a creer que su participación dentro del cuento venezolano resulta mucho más importante de lo que la crítica pueda haber supuesto, sin negar, naturalmente, su interés fundamental dentro de la novela. Al fin y al cabo, los textos narrativos de un mismo autor, sean cuentos o novelas, se niegan a veces a la clasificación y a la segmentación en parcelas que sólo tienen sentido a la luz de ciertos beneficios metodológicos, cuando se trata del análisis literario.

Finalmente, no cabe duda de que, igual que Guillermo Meneses y Julio Garmendia, la obra de Salvador Garmendia constituye un punto de referencia ineludible para la más reciente narrativa venezolana. Sus recursos narrativos, el peso otorgado al lenguaje dentro de la narración, encuentran una proyección bastante cercana en sus afectos a algunos de los relatos del libro *Contracuerpo* (Wilfredo Machado, 1987), al igual que varias de sus obsesiones temáticas y formales cobran forma en ciertos textos incluidos en *Cerrricolas* (Ángel Gustavo Infante, 1987) y en *Préstame tu máquina* (José Adames, 1977). Asimismo, puede indagarse en torno al diálogo que la escritura garmendiana establece con parte de la narrativa de Laura Antillano, Eduardo Liendo, Orlando Chirinos, Eduardo Casanova, Renato Rodríguez, Francisco Massiani, Iliana Gómez, Gabriel Jiménez Emán, Dina Piera Di Donato, José Francisco Chapman, Gerónimo Pérez Rescaniere, Milagros Mata Gil, Blas Perozo Naveda y César Chirinos.

REFERENCIAS

- Araujo, Orlando (1972). *Narrativa venezolana contemporánea*. Caracas: Tiempo Nuevo.
- Bravo, Víctor (1987). *Los poderes de la ficción*. Caracas: Monte Avila.
- Crespo, Luis Alberto (1986). "Salvador Garmendia desde España: Nosotros no existimos". En *Papel Literario, El Nacional* (15-6-86).
- Miliani, Domingo (1985). *Tríptico venezolano*. Caracas: Fundación de Promoción Cultural.
- Rama, Angel (1990). *Ensayos sobre literatura venezolana*. Caracas: Monte Avila.
- Rodríguez Ortiz, Oscar (1976). *Seis proposiciones en torno a Salvador Garmendia*. Caracas: Síntesis Dosmil.
- (1989). "Coordenadas de Salvador Garmendia". En *Los pequeños seres, Memorias de Altagracia y otros relatos*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.