

La Tuna de Oro

Una lectura sociológica

ISABEL T. RODRÍGUEZ BARRADAS
USB

En el año 1951 se publica el segundo libro de Julio Garmendia *La Tuna de Oro*; han transcurrido once años desde su regreso a Venezuela, y es aquí, en el contacto diario con su gente y con su tierra que se van generando los ocho cuentos que componen el volumen.¹ Muchos han querido ver en el conjunto de los cuentos retratos costumbristas, donde el realismo va en detrimento de lo fantástico —tan destacado en su primer libro de cuentos— que sin embargo, no está ausente en estos relatos. Para Julio Garmendia lo fantástico estaba en la realidad cotidiana.² En la medida en que hubiera un mayor acercamiento a esa realidad, lo habría también a lo fantástico. Empero no es esa la única diferencia que media entre su *Tienda de Muñecos* y *La Tuna de Oro*, la diferencia fundamental es que entre la primera y la segunda hay un lapso cronológico significativo: han transcurrido veintinueve años y es muy distinta la Venezuela de 1922 —año en el que ya tiene escritos los cuentos de su primer libro— de la del año 1951. En el país han ocurrido cambios, muchos a nivel de estructuras económicas, sociales y políticas; también a nivel mundial se han producido múltiples transformaciones: el ser humano se ha enfrentado a los horrores de la Segunda Guerra Mundial.

1. Según testimonio del profesor Oscar Sambrano Urdaneta, Garmendia no escribe en Europa y *La Tuna de Oro* se irá estructurando entre los años 1940 y 1951.
2. Según afirmara Oscar Sambrano Urdaneta en entrevista realizada a propósito de su ensayo premiado sobre el escritor: *Del ser y del quehacer de Julio Garmendia*.

Entre 1940 y 1951, entre el regreso de Garmendia y la publicación de *La Tuna de Oro*, la población de Venezuela pasa de rural a urbana.³ La dinámica de clases sociales ha variado gracias al aparato productivo: hubo un crecimiento capitalista respaldado por la explotación petrolera y las divisas que esta explotación dejaba al Estado. Los consorcios extranjeros consolidan su poder sobre los recursos que explotaban —además del petróleo, el hierro— apoyados por el régimen dictatorial de Pérez Jiménez, que se había instituido y que favoreció el crecimiento económico de la tecnología importada. Así este crecimiento carece de una infraestructura interna, fortaleciendo una economía dependiente.⁴ El régimen deseaba mostrar una fachada de progreso.

La dictadura militar-policial se empeñó en la ejecución de obras de infraestructura física, en buena parte suntuarias, que cumplieran tres objetivos: mostrar la eficacia del régimen, impulsar el empleo y facilitar el enriquecimiento de la camarilla gobernante y de ciertas capas de las clases dominantes. La especulación en terrenos llegó a su clímax. La fiebre de construcción y de urbanización se apoderó de los emprendedores. Caracas se convirtió en pocos años en una ciudad moderna al estilo norteamericano. El negocio bancario y financiero creció desordenadamente, en la vorágine del lucro fácil, desenfrenado y contingencial.⁵

El progreso fue sólo de fachada, sin embargo, permitió una marcada evolución social donde la burguesía "adquirió caracteres de clase más definidos y una mayor conciencia de su existencia, poder y amplitud como factor económico y social".⁶

Es una burguesía diversificada que especula en lo industrial, comercial, financiero y agrario. La pequeña burguesía crece y es diversificada en sus intereses: se polariza en cuanto a lo económico, lo político y lo cultural. Asimismo, por oposición dialéctica, crece el proletariado y las masas depauperadas, sobre todo el campesinado que va a constituir un subproletariado en las franjas marginales de las ciudades.

Venezuela ha ido cambiando, y ese cambio está enmarcado en las vicisitudes políticas que ocurren en esos años, los progresos logrados en un régimen se detienen o retroceden en el siguiente. En un período de diez años el contexto político está marcado por los vaivenes entre la caída

3. "En 1950 el 54% de la población era urbana y el 46% rural". D.F. Maza Zavala. "Historia de Medio Siglo en Venezuela: 1926-1975". *América Latina: Historia de medio siglo*. p. 527.

4. *Ibid.*, p. 522.

5. *Ibid.*, p. 522.

6. *Ibid.*, p. 526.

del régimen postgomecista con López Contreras y la deseada evolución democrática que empieza con Medina Angarita, y se trunca con el golpe cívico-militar del 18 de octubre de 1945.

El respaldo popular logrado con el voto directo —por primera vez en la Venezuela moderna— y con el clientelismo político de los partidos, que elige por amplia mayoría a Rómulo Gallegos como Presidente de la República es defraudado: escasos diez meses se mantiene en la primera magistratura.

Se inicia entonces un período de franco deterioro que culmina con el régimen de Marcos Pérez Jiménez, que se manifiesta no sólo en las componendas políticas —que conducen incluso al asesinato de Delgado Chalbaud— sino también en lo social: los avances registrados hasta el momento son ignorados, los más perjudicados son los obreros y campesinos.

El capital extranjero y la burguesía constituyeron los soportes del poder económico del régimen dictatorial. Sufrieron en su situación socioeconómica las clases obrera y campesina. La pequeña burguesía se compartía entre el apoyo, la resistencia y la indiferencia.⁷

Es esta la estructura económico-social en la que podemos ubicar la obra de Garmendia, dentro de la cual se articula y adquiere su significación.

SU ESTRUCTURA SIGNIFICATIVA

El artista, en este caso el escritor Julio Garmendia, es resultante de su entorno socio-económico, y no podemos referirnos a él como individuo aislado, sino en función de un sujeto transindividual, representante de su grupo social. De esta manera el grupo social "resulta ser, en última instancia, el verdadero sujeto de la creación".⁸

Según el estructuralismo genético de Goldmann "el carácter colectivo de la creación literaria proviene del hecho de que las estructuras del universo de la obra son homólogas a las estructuras mentales de ciertos grupos sociales".⁹

En la conciencia de los miembros de un grupo social ocurre un proceso de estructuración que se manifiesta en sus tendencias afectivas, intelectuales

7. *Ibid.*, p. 530.

8. Lucien Goldmann. "El método estructuralista genético en Historia de la Literatura", *Sociología de la Novela*. p. 224.

9. *Ibid.*, p. 226.

te y prácticas que constituye una respuesta coherente con los pro- que se suscitan en sus relaciones con la naturaleza y sus relaciones humanas".¹⁰ Esa respuesta coherente constituye la visión del mundo actor. Por ello, la estructura de una obra es correspondiente a la estructura mental del grupo en la que se origina. Según Lukács, la visión ando no es aséptica sino que está impregnada del mundo afectivo ista:

(...) la visión de mundo se considera (...) como fórmula consciente el escritor para sí y para los demás como posición directa ante los problemas del mundo e indirecta frente a todo lo que concierne a su poca; en segundo lugar como criterio instintivo con que se produce la formación artística de esos fenómenos (...).¹¹

la observación de los ejes narrativos que se dan en los relatos y forma como están articulados en *La Tuna de Oro* determinaremos estructura dinámica significativa, así como también, su visión del Estos ejes estarán señalados por lo económico, lo político y lo

La *Tuna de Oro* tenemos la exhibición de una fauna social, in- anónimos cuyo devenir es silencioso y oscuro y está la ciudad marco espacial y referencial: es la ciudad partícipe del anonimato habitantes, en cuyas vidas no parece ocurrir absolutamente nada, espacios anónimos donde están ubicados.

"Tuna de Oro", título del primer cuento de los ocho que forman se desarrolla entre las paredes de un viejo y céntrico hotel que no ha sucumbido a los rigores de la demolición para dar paso a una ciudad.

objeto del enunciado está marcado con la primera persona y parece muy próximo e involucrado en lo narrado.¹²

Cómo pudo vivir tan largo tiempo en el Hotel de la Tuna de Oro, mismo no lo sé; pero no quiere esto decir que me arrepienta, entre

Lukács. *Significación actual del realismo crítico*. p. 92.

el profesor Oscar Sambrano Urdaneta, el material extraliterario del cuento responde a una situación real, pues Garmendia vivió en un hotel del centro de las con las mismas características y hasta el nombre del hotel que nomina la obra. claratoria se hace pues Mijaíl Bajtín considera que "en ningún momento la nión extraverbal es únicamente la causa exterior del enunciado que actúa desde como fuerza mecánica. (...) La situación entra en el enunciado como un consti- necesario de su estructura semántica". Cf. "Teoría del enunciado" comentado Todorov en: *El principio dialógico extraído de los escritos del Círculo de Bajtín*.

otras cosas, porque el más completo y singular muestrario humano que puede cobijarse bajo un mismo techo, fue allí en donde tuve ocasión de conocerlo.¹³

Ese muestrario humano refleja el del país. El narrador testigo nos presenta a los diversos personajes y los cotidianos acontecimientos del hotel.

En el eje económico-político tenemos dos tipos de pensionados: los militares y los burócratas. Los primeros pendencieros, prepotentes, apoyados por la autoridad de su rango; los segundos, subordinados a un cargo público inestable, llevando una vida parasitaria y en cierta forma servil. Así el doctor Segovia está definido como "analista" político, siempre enterado del más mínimo detalle, del último rumor "...su principal preocupación consistía en tratar con esos hombres importantes, políticamente importantes, sumamente importantes, y mantenerse en relación con ellos".¹⁴

Los acontecimientos políticos tienen una marcada injerencia en los de La Tuna:

En el destino de gran número de huéspedes de La Tuna, como se ve, influía, o había influido antes, decisivamente, la política. En sus idas y venidas, sus vueltas y revueltas, sus altos y sus bajos, sus encumbramientos y naufragios...señoreaba ella como todopoderosa deidad que todo nos lo da o todo nos lo quita, al darnos o quitarnos sus favores.¹⁵

El narrador se vale de la ironía para darnos acceso a otra significación, a la polisemia del relato. Es a través de la óptica irónica que se presentan los devaneos políticos.

Cuando el tío del bachiller Méndez U., subió inesperadamente al poder, *el pequeño bachiller surgió, también, de inmediato al primer plano de la figuración nacional (...). La política se apoderó de él como un trapo; se lo llevó en sus giros, como un torbellino. En el espacio de corto tiempo, desempeñó altos cargos públicos; dirigió movimientos político-sociales; emitió nuevas tonalidades de voz (...)* Bajo la avalancha de designaciones, funciones, misiones y comisiones que se precipitaban sobre él, acabó por desaparecer completamente el pequeño bachiller Méndez U. En su lugar se vio surgir un serio señor grave y redondo, que estaba siempre muy rodeado y era muy solicitado, telefonado y esperado a todas horas, noche y día.¹⁶

13. Julio Garmendia. "La Tuna de Oro". *La Tuna de Oro*. p. 23. (El subrayado es nuestro).

14. *Ibid.*, p. 43.

15. *Ibid.*, pp. 46-47.

16. *Ibid.*, pp. 47-48. (El subrayado es nuestro).

Así se surge en la política, por "la palanca" e intereses particulares; así se llega a la bonanza, pero no por una verdadera conciencia o vocación.

Todos los pensionados, que de una u otra forma están relacionados con la comidilla política son "doctores" o militares, su relación con el mundo político es superficial, servil, sumisa: a excepción de los que efectivamente forman parte de la alta jerarquía, por ello su actitud es jactanciosa y altanera: el coronel pendenciero; el doctor, secretario de gobierno, siempre seguido por un subalterno; y el bachiller Méndez U. cuya metamorfosis determina que el mundo de *La Tuna de Oro* se le torne estrecho.

El narrador es un pensionista permanente de *La Tuna de Oro*, y esto le permite observar los vaivenes de los demás, quienes tienen permanencias eventuales y breves, excepto el bachiller Méndez U. quien deja definitivamente el viejo hotel:

El escenario de *La Tuna*, a la postre, se hizo demasiado estrecho y modesto para él y un día se despidió y fue a instalarse en el *alfombrado y luminoso Great Northern Hotel*, que por entonces abría sus puertas y encendía sus luces, en un sector moderno y un moderno edificio.¹⁷

En el eje de lo económico y lo social, tenemos en primer término a la Señorita Encarnación, dueña del hotel, quien resulta ser una figura inasible, representada por sus administradores, quienes se alternaban en el cargo. La Señorita Encarnación es misteriosa y esquiva, está siempre como entre bastidores: oculta pero presente: su presencia es invisible y constante. Bajo sus órdenes se mantiene *La Tuna*; bajo sus órdenes se mueven sus testafierros. Ella es la gran titiritera del hotel.

La Señorita Encarnación, envuelta y semioculta en la penumbra del amanecer, así como el resto del día se ocultará detrás de don Ernesto, Federico, Juan Remigio, y algunos biombos más. En sus manos sigue ella sosteniendo firmemente los misteriosos hilos que gobiernan *La Tuna*.¹⁸

El cuerpo de empleados al servicio de la Señorita Encarnación está conformado por sus administradores don Ernesto y don Federico, y por el cuerpo doméstico: Clara Elisa, Pancho el Guaireño, Panchito La Niña y Juan Remigio. Este cuerpo doméstico tan variado como el hotel mismo, se caracteriza por servicial, arbitrario y simpático, y representa el rango social más bajo en el hotel.

17. *Ibid.*, pp. 48-49. (El subrayado es nuestro).

18. *Ibid.*, p. 52.

De los demás inquilinos de *La Tuna de Oro*, los intelectuales forman otro grupo. Estos no tienen allí una reputación muy sólida: por un lado Manzanares cuya dudosa solvencia económica va de acuerdo con sus aparentes afanes intelectuales, ya que nunca llegamos a conocer cuáles son sus ideas. Su intelectualidad le sirve de máscara para llevar una vida parasitaria, que en cierta forma costean los demás inquilinos. Por el otro, Peñuela, un poeta que pasaba por románticas fiebres de posesión de las musas y por temperamentales furores:

(...) pasaba quince días, por lo menos, mensualmente, en cierto agudo estado de más o menos lírica embriaguez; a menudo se le veía andar, muy de mañana, desgreñada la melena, brillantes los ojos, el paso titubeante, y todo él cubierto de una especie de ceniza o polvillo que hacía pensar en un insólito regresante de Pompeya, o de la Fábrica de Cementos.¹⁹

Peñuela, además de sus furores y temperamento, tenía en su contra el afán de que todos leyeran u oyeran sus versos en cualquier momento, fuera éste oportuno o no. Es precisamente esta circunstancia —la poesía— la que hace que nuestro narrador abandone *La Tuna de Oro*.

El único estudiante que conocemos de *La Tuna* y que obtiene su título de Derecho es Peráltica, quien cursa la carrera en los recesos de sus continuos juegos de baraja.

Manzanares y Peñuela. Intelectuales de pacotilla. Son dibujados y criticados por temperamentales, depauperados, onerosos y...fastidiosos.

En "*La Tuna de Oro*" tenemos una micro-estructura social donde fundamentalmente se presenta a la pequeña burguesía, cuyo interés se orienta hacia el beneficio personal, casi siempre en un buen cargo público o político, aunque no todos lo logren. El bachiller Méndez U. es el único que abandona *La Tuna* gracias a una movilidad social amparada por el poder político. Los intelectuales que nos presentan no son tales, no hay ningún tipo de inconformismo o cuestionamiento de su parte, son tan subordinados y serviles como los burócratas. El narrador presenta un arquetipo desacralizado respecto a su posición en la sociedad: ni Peñuela, ni Manzanares están en consonancia con la posición de Goldmann que considera a los intelectuales como seres intuitivos capaces de captar los problemas de la sociedad, en armonía con el grupo en el que están ubicados.

El cuerpo doméstico está constituido por individuos sin conciencia de clase, es un subproletariado, todos al servicio de la Señorita Encarnación,

19. *Idem.*

ella se encuentra distante y bien diferenciada de los demás inquilinos. En ella destacan, aparentemente, ciertos valores como: oposición del lucro, caridad hacia los desamparados, niños y animales. A la Señorita Encarnación podríamos ubicarla en una burguesía comercial, cuyos valores están en oposición a los de los inquilinos de su hotel; pero sus virtudes constituyen una pose, así como la de los intelectuales que representan estereotipos.

En "La Tuna de Oro" se proyectan muchos de los cambios estructurales que sufre el país, el viejo edificio se defiende en cierta forma de la nueva ciudad que crece a pescozones, la vieja pensión familiar se opone a las modernas edificaciones de varios pisos alfombrados y con ascensores, cuyos nombres no tienen nada que ver con el rústico de La Tuna; ni con los nuevos y deslumbrantes hoteles que exhiben nombres impronunciables.

"MANZANITA"

En "Manzanita", segundo cuento del volumen, se presenta una sociedad frutal. Este cuento catalogado como infantil —aunque presenta una complejidad ajena a la sencilla que los caracteriza—, presenta una polisemia en función no sólo de la estratificación social de las frutas, sino también como un enfrentamiento entre lo criollo y lo norteamericano. Es interesante notar que la sociedad frutal está conformada por frutas tropicales, donde la manzanita criolla se ve degradada por la oposición con las manzanas del norte, pero también con las demás frutas —a través de las características morfológicas—, el narrador, valiéndose del diminutivo, hace énfasis en la degradación:

La Manzanita criolla se había muerto de pena y de vergüenza de verse tan chiquita, tan verdécita, tan fruncidita, tan acidita y tan durita. ¡Pobre Manzanita!²⁰

Degradación a la que se agrega la autodegradación por parte de Manzanita. El conflicto que se suscita entre la Manzanita criolla frente al resto de las frutas en una automagnificación, que se sustenta en sus cualidades frutales y en sus características morfológicas. En este punto hay una referencia económico-social, un arribismo frutal demarcador de clase social y estatus:

—(...) Nosotros somos frutas que venimos de gran árbol, y no nos ocupamos de frutas que viven pegadas al suelo.

—¡De gran árbol! —rió la Piña con sarcasmo—. Pero no estamos hablando de eso, sino de gusto y sabor. ¿Y quién más dulce que yo, cuando quiero serlo? Y no olviden ustedes ¡pegajosos! (...) que están tratando con una dama de mucho copete; ¿o es que no lo saben?²¹

Las frutas se polarizan en sus actitudes, algunas se hacen indiferentes frente a la problemática de Manzanita, y otras se pliegan por las norteñas, adhiriéndose y apoyando la causa antinacional.

(...) yo no puedo ponerme contra las Manzanas del Norte, porque nosotros, los de la familia Tomate, tenemos un cierto parentesco con ellas.

—También yo —dijo uno de los Cambures, cortándole la palabra al Tomate—, también yo tengo cierto grado de parentesco con esas extranjeras, por el lado materno, como bien puede verse por mi segundo apellido, pues, como saben, soy el Cambur Manzano.²²

El único que tiene una clara perspectiva de los acontecimientos, el único que cuestiona el comportamiento de los demás y se solidariza con el conflicto de Manzanita es el señor Coco de la Costa, en una excelente enumeración que lleva implícita el temor de la sustitución de lo nuestro por lo extranjero. En cierto modo Garmendia intuye el problema de un país que al acercarnos al año 2000 todo lo importa.

—No amigo Mamey —dijo sosegadamente el Coco—; yo creo que sí tenemos que ayudarla (...), no sabemos lo que puede suceder mañana; ¿qué sé yo?, ¿qué sabe usted? Un día de éstos pueden comenzar a llegar también Cocos del Norte, Lechosas del Norte, Aguacates del Norte, Guanábanas del Norte, Mamones, Mangos, Tunas, Guayabas, Nísperos, Parchas, ¡Mameyes del Norte! ¿Y qué será entonces de nosotros? ¿De usted y de mí? ¿Y de nosotros todos?...²³

Manzanita aclimatada al calor tropical, triunfa sobre sus congéneres del norte, pero comprende que comparte con ellas el destino común de ser frutas.

El narrador se sirve nuevamente de la ironía para proyectar el comportamiento del venezolano frente a lo que viene de fuera, se degradan los propios valores en beneficio de lo foráneo. Esto no es gratuito, ya lo vimos en "La Tuna de Oro" cómo el bachiller Méndez U. se cambia para el *Great Northern Hotel*, por una razón, es un hotel al modo norteamericano. Las condiciones del momento, el neocolonialismo lo permite:

21. *Ibid.*, pp. 73-74.

22. *Ibid.*, p. 71.

23. *Ibid.*, pp. 69-70.

20. *Idem.*, "Manzanita", *La Tuna de Oro*, p. 76.

Es la cultura venezolana y el espíritu nacional. Son las motivaciones políticas cotidianas y el carácter nacional los que también están siendo colonizados por el modelo norteamericano de desarrollo.²⁴

Dentro de ese modelo de desarrollo está demarcado como progreso el crecimiento urgente de la ciudad, pero que así mismo significa la sustitución de unos valores quizás rústicos pero más humanos, por otros: intrascendentes y anónimos.

"LA CIUDAD EN TRES CUENTOS"

El crecimiento urbano, aparente progreso, lo tenemos en "El médico de los muertos". La bulla y la vorágine de la ciudad alteran el reposo de los difuntos, la ciudad no respeta su "descanso eterno".

La ciudad seguía ensanchándose, año tras año, y por todas partes se buscaba ahora, como el más preciado bien, cualquier sobrante de terreno aún disponible, para aprovecharlo y negociarlo; hasta los olvidados camposantos de otro tiempo, eran arrasados, excavados y abolidos, para dar asiento a modernas construcciones.

Pronto pasaron por allí cerca los autobuses y los camiones, y esto empezó a molestar mucho a los muertos.²⁵

La ciudad transgrede un orden, lo hace absurdo. Los muertos, igualados todos por la gran rasadora, al tener síntomas de vida retoman el estatus, el médico hallado por el celador, hace su diagnóstico y el tratamiento es volver a la muerte.

La ciudad no es sólo el marco de la historia de este cuento, lo es también del relato de "La pequeña Inmaculada", en el cual se destacan:

(...) pobres mujeres, viudas enlutadas, solitarios ancianos; otros, aún, menos definibles, tal vez, a simple vista: gente anónima o discreta; destrozados, todos ellos, en una u otra forma, de la ciudad que cruje, muele y trepida alrededor del templo.²⁶

El misterio y la muerte están presentes en estos dos cuentos, en ambos encontramos un mundo ajeno a la urbe: los muertos y los feligreses como despojos, no ya de la ciudad, sino también del mundo de los vivos.

La ciudad es asimismo el marco de "Guachirongo". Es la excusa para presentarnos la poesía de un extraño habitante de las nubes, el loco del

24. Federico Brito Figueroa. *Historia Económica y Social de Venezuela*. Tomo II, p. IX.

25. Julio Garmendía. "El médico de los muertos", *ob. cit.* pp. 85-87.

26. *Idem*. "La pequeña Inmaculada", *La Tuna de Oro*. p. 118.

pueblo —que está dejando de ser tal para ser urbe—, y al hacerlo, se olvida de la danza —el baile y los gritos de Guachirongo— en los portales. Los niños, ahora adultos, olvidan al viejo loco que se mitifica en los crepúsculos. Este es un cuento de un alto contenido poético, el mundo de Guachirongo ha dejado de serlo, por eso debe huir; los gritos que animaban su compenetración con la naturaleza, con el ocaso, no tienen ahora lugar. Los niños que compartían su universo, son ahora racionales, ya no alientan su mundo fantástico, por eso Guachirongo se metamorfosea en las nubes del crepúsculo.

LA SOLEDAD Y LA MUERTE

En "El temblor de Medianoche" se refieren los dramas de tres mujeres solas, anónimas: la tía, la madre, la hija. El temblor es el puente para el enfrentamiento: cada una defiende sus valores: la tía atea, autosuficiente, culta, en oposición a la sobrina; casera, sencilla; la madre, es una niña vieja, ingenua. Se enfrentan las tres distintas soledades. Pertenecen a un medio pequeño-burgués y el conflicto entre la tía y la sobrina resulta de la actitud de la primera: cultivada, con un largo viaje a Europa en su haber, y una amplia y variada conversación que es reprochada por la sobrina, confinada a la vida del hogar y con una frustrada relación amorosa a cuestas. Esa frustrada relación, y por tanto un matrimonio que no llega a efectuarse, la mantiene en una soltería muy diferente a la soltería serena de la tía. La madre observa el conflicto, tangencialmente presente, pues no se involucra.

"Las dos Chelitas" es un cuento cautivador donde se enfrentan dos mundos infantiles. El narrador en primera persona nos relata ese enfrentamiento: todas las mascotas de la Chelita de acá por la única de la Chelita de allá, que posee un sapo, pero éste es único —ya que no puede tener otro—, por lo tanto para la Chelita de acá su sapo no tiene valor de cambio. Lo único que logra finalmente el trueque es la muerte de la Chelita mimada y rodeada de animalitos y juguetes. El sapo, la anhelada mascota, se torna en vaso comunicante entre lo real y lo misterioso. Este cuento, al igual que "Manzanita" está catalogado como infantil, sin embargo, es un narración muy profunda pues llega en su clima poético, hasta lo trascendente.

"Eladia" es la historia repetida en sí misma de Eladia Linares, que nace para arrepentirse de lo mismo que se arrepintieron sus ancestros, pero sin saber y sin reconocer qué es. El arrepentimiento de Eladia es vacío, no conoce ni su origen ni sus razones. La cocinera "(una gran despabilada a quien el humo de las cacerolas le había alborotado el humo

de las ideas y de las palabras)",²⁷ es quien establece las oposiciones de clase entre la señora y Eladia:

—La señora es rica, es blanca, y no le pesa nada de eso, y tú que eres negrita y que no tienes donde caerte muerta, ¿de qué es que tienes que arrepentirte?

.....
—Mi mamá me enseñó así —fue su respuesta.²⁸

Las oposiciones están demarcadas no sólo en lo económico: la una es rica y la otra es pobre, la una es la patrona, la otra es la empleada; sino también por lo étnico.

La historia de Eladia se repite y se seguirá repitiendo porque no tiene conciencia propia de sí, ni de su clase. El estribillo señala y corrobora esa repetición ancestral. La historia cíclica cuyo término tendrá lugar el día que una de las tantas Eladias decida cambiarla...pero la de nuestro cuento, feliz se refleja a sí misma en un conformismo alienante:

Era como si ella misma hubiera vuelto a nacer, y se cargara en sus brazos, y se cantara a sí misma.²⁹

En *La Tuna de Oro* podemos observar una serie de relatos en los que aparece una relación de hechos, con una estructura narrativa muy sencilla y donde aparentemente no ocurre nada, sólo el desarrollo de una sucesión de imágenes, con una carga anecdótica mínima, por no decir que ausente —como por ejemplo ocurre con "La pequeña Inmaculada" y "El Temblor de Medianoche". Sambrano Urdaneta establece una analogía entre los relatos de Garmendia y el Teatro del Absurdo, para ello cita a Martin Esslin:

(...) pudiera irse más lejos en el señalamiento de las afinidades estructurales de muchos relatos de Garmendia con rasgos característicos del Teatro del Absurdo. Así, entre otras: "La acción en una pieza del Absurdo no intenta contar una historia, sino comunicar un esquema de imágenes poéticas. Para no dar más que un ejemplo: en *Esperando a Godot* suceden cosas, pero no constituyen una trama o una historia;* son una imagen de la intuición de Beckett de que realmente nunca ocurre nada en la existencia del hombre". Tengo la impresión de que un sentimiento intuitivo como éste se encontraba ya en cuentos de Garmendia, en cuya trama pareciera no ocurrir nada de importancia.³⁰

27. *Idem*. "Eladia", *La Tuna de Oro*, p. 102.

28. *Ibid.*, pp. 102-103.

29. *Ibid.*, p. 107.

* Este subrayado es nuestro.

30. Oscar Sambrano Urdaneta, *El espejo mágico*. (Prólogo) *La Tuna de Oro*, p. 11.

Sin embargo, nosotros podemos relacionar esa carencia anecdótica con lo que plantea Goldmann:

El desarrollo, al final del siglo XIX y, sobre todo, a comienzos del XX, de trusts, monopolios y capital financiero (...) entraña un cambio cualitativo en la naturaleza del capitalismo occidental (...). La consecuencia de este paso (...) ha sido (...) la supresión de toda importancia esencial del individuo y de la vida individual en el interior de las estructuras económicas, y, a partir de ahí, en el conjunto de la vida social.

.....
(...) lo humano ha perdido toda realidad esencial lo mismo en tanto que individuo que como comunidad.³¹

En la vida social venezolana han ocurrido una serie de cambios que permiten su proyección en *La Tuna de Oro* de Garmendia. Como ya hemos dicho antes, los relatos se desarrollan, desde el punto de vista estético y narrativo, con una gran sencillez, que resulta ser aparente pues conduce a una doble significación, una polisemia que se hace notable por ejemplo en "Manzanita", donde la fantasía del cuento infantil remite a una realidad muy concreta y muy alejada de la intencionalidad de un cuento para niños.

Garmendia no asume compromisos de carácter político, aunque no deja de tener un agudo sentido crítico en sus cuentos; el sólo hecho de escribir, sin embargo, constituye un compromiso, pues "en la sociedad vinculada al mercado el artista es (...), un ser problemático, y esto significa crítico y opuesto a la sociedad".³²

Ahora bien, ¿cuál es la visión de Garmendia acerca de la sociedad? Consideramos en primer término que Garmendia se ríe de ella; así, en "La Tuna de Oro", el narrador testigo observa, como desde una ventana, los acontecimientos con una ironía mordaz, como también ocurre en "Manzanita".

Su visión de la sociedad —como sujeto transindividual— ya de acuerdo a la visión de su grupo social, pues aun cuando Garmendia renuncia a los favores que su origen le facilita,* no puede deshacerse de su visión del mundo, y esto lo podemos constatar a nivel de narrador, de hablante básico o en alguno de sus personajes.

31. Lucien Goldmann. "Nueva novela y realidad", *Sociología de la Novela*, p. 194 y 198.

32. *Idem*. "Introducción a los problemas de una sociología de la novela", *ob. cit.* p. 35.

* Hacemos esta afirmación porque si bien llevaba una vida muy modesta, vivía de sus rentas —por exiguas que éstas fueran—, además, no formaba parte del mercado laboral ni de la producción (nos referimos al período comprendido entre 1940 y 1951).

Garmendia se burla del arribismo y servilismo pequeño burgués, así como de los intelectuales irresponsables.³³ Critica la superficialidad, la estabilidad cómoda, la reiteración de los acontecimientos.

El compromiso social de Garmendia está en la crítica de las transformaciones que van en detrimento de la persona. Defiende los valores de la autenticidad, de la crítica. Así plantea sus desacuerdos con su medio social, con su circunstancia, ya que "el hombre no podrá ser auténtico más que en la medida en que se conciba o se sienta como parte de un conjunto en transformación y se sitúe en una dimensión transindividual histórica o trascendente".³⁴

Nosotros creemos que Garmendia logra esa dimensión trasindividual, bien a través de la estética, bien a través de la crítica presente en sus relatos, donde se presenta a una pequeña burguesía emergente, consecuencia de la estructura ciudadana.

El mundo narrativo de Julio Garmendia se aproxima al contexto de la Caracas de su época con una novedad: instalar su universo narrativo en la ciudad, con lo que tiene la oportunidad de ofrecer en la heterogeneidad de los elementos de la estructura urbana, las diversas perspectivas de la estructura social en la que se están produciendo cambios que no pueden verse aisladamente, sino como una totalidad, y que él, como escritor, instala en el mundo trivial e intrascendente de la pequeña burguesía y la clase media emergente, que están vistas por el autor en forma sarcástica, irónica y caricaturesca.

33. La pequeña burguesía intelectual, apoyada en una tradición de lucha, que en Venezuela tiene raíces históricas, y en características inhorribles, precisamente, a su condición de categoría intelectual, es la capa que mejor tipifica a la burguesía urbana en su conjunto. La tipifica en su rebeldía e inestabilidad, espíritu de lucha e individualismo, mesianismo y caudillismo. Características grupales que también se observan en la capa estudiantil.

Federico Brito Figueroa. *Historia económica y social de Venezuela*. Tomo III. p. 849.

34. Lucien Goldmann, "Introducción a los problemas de una sociología de la novela", *ob. cit.* p. 35.

BIBLIOGRAFIA:

- Belrose, Maurice. *La sociedad venezolana en su novela 1890-1935*. Maracaibo. Centro de Estudios Literarios. Facultad de Humanidades y Educación. Universidad del Zulia. 1979. 339 pp.
- Brito Figueroa, Federico. *Historia Económica y Social de Venezuela*. Tomos II y III. Caracas. Ediciones de la Biblioteca UCV. 1978.
- Garasa, Delfín Leocadio. *Literatura y Sociología*. Buenos Aires. Edit. Troquel. 1973. 302 pp.
- Garmendia, Julio. *La Tuna de Oro*. Caracas. Monte Avila. 1980. 149 pp.
- Goldmann, Lucien. *Para una sociología de la novela*. Madrid. Edit. Ciencia Nueva. 1967. 240 pp.
- . *El Hombre y lo Absoluto*. Juan Ramón Capella (Trad.) Barcelona. Ed. Península. 1968. 530 pp.
- Lukács, G. *Significación Actual del Realismo Crítico*. Ma.Teresa Toral (Trad.) México. Ediciones Era. SA. 1963. 182 pp.
- Maza Zavala, D.F. "Historia de medio siglo en Venezuela: 1926-1975". *América Latina: Historia de Medio Siglo*. 2ª ed. México. Edit. Siglo XXI. 1979. pp. 458-551.
- Miliani, Domingo. *Prueba de Fuego*. Caracas. Monte Avila. 1973. 179 pp.
- Revista *Actualidades*. Caracas. Centro de Estudios Latinoamericanos "Rómulo Gallegos". Nos. 3-4. 1977-1978.
- Sambrano Urdaneta, Oscar. Entrevista realizada a propósito de su ensayo *El ser y el quehacer de Julio Garmendia* (sin publicar), el día 9 de julio de 1982.
- Todorov, Tzvetan. "Teoría del Enunciado". En Mijail Bajtine. *El Principio dialógico, extraído de los escritos del Círculo de Bajtine*. Yolanda Osuna (Trad.) Caracas. UCV. Escuela de Periodismo. (multigrafiado).