IRONIA Y FICCION EN LA NARRATIVA DE JULIO GARMENDIA¹

POR

CARMEN DE MORA
Universidad de Sevilla

La década de los años veinte en Venezuela, presidida en lo político por la dictadura de Juan Vicente Gómez, ha quedado definida como un período de transición y de cambio debido al auge del petróleo, que favoreció el desarrollo de la burguesía y de las capas medias. La literatura no permaneció ajena a tal atmósfera, pues se crearon nuevas expectativas en sincronía con los movimientos renovadores surgidos en distintos países de Hispanoamérica. A esta conclusión llega Nelson Osorio tras analizar las obras y revistas producidas en ese período en Venezuela:

Ese somero recuento de datos para el decenio de 1920 nos permite establecer que el vanguardismo tenía en Venezuela una existencia propia, y que, aun cuando no se ajuste en sus producciones a las escuelas consagradas hoy como tales, esto no impide el que pueda ser considerado a justo título como expresión de una inquietud latente, similar a la que agitaba las letras de otros países del ámbito hispanoamericano².

Esa "inquietud latente" era, sin embargo, más ostensible en la poesía que en la prosa. El creacionismo, el ultraísmo, el estridentismo, etc., han quedado asociados para la historia de la literatura hispanoamericana, casi exclusivamente a movimientos poéticos a pesar de que sus cultores escribieron también textos en prosa. Sólo muy recientemente ha empezado a considerarse la prosa de vanguardia como un *corpus* definible al establecerse nexos entre producciones de muy diverso talante en distintos países hispanoamericanos. Me refiero a la llamada "novela poética" (Torres Bodet), "novela subjetiva" (Pablo Palacio), "novela secreta de América" (Loveluck) o "novela subterránea" (Nelson Osorio), donde caben obras como: *El habitante y su esperanza* (1926), de Pablo Neruda, *El café de nadie* (1926), de Arqueles Vela, *El juguete rabioso* (1926) y *Los siete*

¹ Ponencia leída en el Symposium Venezuela: *Sociedad y Cultura al Final del Siglo*, celebrado en octubre de 1991 en Brown University.

² "La tienda de muñecos, de Julio Garmendia en la narrativa de la vanguardia venezolana", *Actualidades* 3-4, Caracas, 1977-78, 29.

locos (1929), de Roberto Arlt, *Cagliostro* (1927), de Vicente Huidobro, *Margarita de Niebla* (1927), de Jaime Torres Bodet, *La tienda de muñecos* (1927), de Julio Garmendia, *Un hombre muerto a puntapiés* (1927), de Pablo Palacio. Y en 1928, *No toda es vigilia la de los ojos abiertos*, de Macedonio Fernández, *La casa de cartón*, de Martín Adán y *Novela como nube*, de Gilberto Owen, entre otras muchas.

Más allá de las divergencias que puedan presentar, anima a estas obras el proyecto común de renovar la prosa, de apartarla de las limitaciones de la ilusión realista para introducirla en las regiones interiores del hombre, en el subconsciente y en los sueños, de aproximarla, en suma, al irracionalismo ya asimilado por la poesía.

Julio Garmendia representa ejemplarmente la insularidad a la que la prosa vanguardista se ha visto condenada en el proceso literario hispanoamericano. A los condicionantes generales, ya citados, se añaden en su caso otros no menos decisivos. Uno de ellos es su propia actitud, la resistencia a integrarse en los grupos literarios de su país o a colaborar en algún proyecto común generacional. Este factor ha motivado la inconstancia de críticos e historiadores a la hora de clasificarlo. Mientras unos lo integran en la generación venezolana del 18 (José Barrios Mora, Pedro Díaz Seijas, José Ramón Medina, Arturo Uslar Pietri), otros lo desvinculan de todo grupo y lo consideran un solitario (Mancera, Galleti, Orlando Araujo) y otros, aun admitiendo esa soledad lo relacionan con la generación del 28 (Juan Liscano y Domingo Miliani)³. Otro factor influyente es la escasa repercusión que tuvo *Tienda de muñecos*⁴ por haberse publicado en París y no haberse difundido en Venezuela salvo entre unos cuantos amigos. En efecto, puede decirse que este libro es un descubrimiento tardío dentro de la literatura venezolana, y que se dio a conocer de manera definitiva cuando se publicó en Caracas, en la edición del Ministerio de Educación, en 1952. Es cierto que ya se habían publicado algunos de esos cuentos en *Cultura venezolana*⁵ pero no debieron de producir efecto porque es el carácter unitario del volumen el que revela con más claridad el proyecto literario del autor. Y, aún en 1952, el interés que despertó *La tienda de muñecos* era subsidiario del éxito de su segundo libro, *La tuna de oro* (Caracas: Ed. Avila Gráfica, 1951), que mereció el Premio Municipal de Prosa⁶.

³ Cfr. Beatriz González, "La obra de Julio Garmendia en las historias de la narrativa venezolana", *Actualidades*, op. cit., 37-61.

⁴ Editorial Excelsior, 1927. En adelante, para referirme a los relatos de este libro, citaré por la edición publicada por el Ministerio de Educación, Dirección de Cultura y Bellas Artes de Caracas, en 1952.

⁵ En las entregas nos. XXXIV y XXXVI se publicaron "La tienda de muñecos" y "El alma". (Tomo esta información de Domingo Miliani, *Prueba de fuego*, Caracas: Monte Avila, 1973, 60.

⁶ En los últimos años se han venido publicando los textos inéditos que dejara Julio Garmendia, entre los que figuran varios relatos: *La hoja que no había caído en su otoño*, *Relatos inéditos*, *Relatos publicados*, *Poemas*. Selección y transcripción de los cuentos

A esta situación se añade la vaguedad de muchos de los juicios críticos dedicados a Garmendia y el reduccionismo a que se somete su obra al considerarla fantástica y evasiva, irónica y humorística sin más. En el otro extremo se sitúa Nelson Osorio, quien le reconoce una intención de crítica social:

La tienda de muñecos es un conjunto de ocho relatos cuya nota común está dada por la desenfadada actitud ante lo narrado y una burlona, irónica y punzante crítica a la sociedad de la época. El permanente coqueteo con lo fantástico no implica que la sociedad esté ausente o escamoteada, sino que se encuentra traspuesta en una clave inhabitual, lo que permite "verla" de un modo distinto, desautomatizando la mirada con el objeto de desacralizarla (...) Esta perspectiva asoma ya en el título del conjunto, porque la "tienda de los muñecos" a que verdaderamente se apunta es el conjunto de la vida social, visto desde una perspectiva distanciadora y burlona ...⁷.

Han sido precisamente Domingo Miliani, Angel Rama y Nelson Osorio quienes mostraron nuevos modos de aproximación a la narrativa de Garmendia, especialmente los dos últimos, al vincularlo a la renovación vanguardista. Miliani asocia el nombre de Garmendia con el de Roberto Arlt y Felisberto Hernández en una línea narrativa que desemboca en Borges⁸. Rama, en un artículo titulado "La familia latinoamericana de Julio Garmendia"⁹, lo emparenta con José Félix Fuenmayor, Felisberto Hernández y Martín Adán; y Osorio determina su filiación dentro del contexto más amplio de la narrativa vanguardista hispanoamericana:

Encuanto a Julio Garmendia, por temperamento y por circunstancias concretas de su alejamiento temporal del país a partir de 1923, no participa de las polémicas que se desarrollan en Venezuela, pero su obra se encuentra rigurosamente relacionada con una producción narrativa que por esos mismos años aparecía en la mayoría de los países de habla castellana en el continente, junto a las cuales constituye, no por sumatoria aritmética o edición cuantitativa, sino por comunidad intrínseca de actitud y perspectiva, un conjunto que forma la narrativa del vanguardismo hispanoamericano¹⁰.

inéditos, Oscar Sambrano Urdaneta Caracas: Las voces de Orfeo, 1979; *La hoja que no había caído en su otoño*, Caracas: Monte Avila, 1982, 1ª ed.; *Opiniones para después de la muerte*, 1917-1924, compilación y notas de Oscar Zambrano Urdaneta, Caracas: Monte Avila, 1984; *Tres cuentos barquisimetanos*, Barquisimeto, Dirección de Educación y Extensión Cultural del Ejecutivo del Estado Lara, 1974; *La ventana encantada*, Caracas: Congreso de la República, 1986.

⁷ *Actualidades*, 31-32.

⁸ *Prueba de fuego*, op. cit., 67.

⁹ Papel literario de *El Nacional*, Caracas, 17 de julio de 1977.

¹⁰ Nelson Osorio T., 26.

La tienda de muñecos, pues, en cuanto obra asociada a la noción de vanguardia, presenta un tipo de discurso cuya estrategia consiste en que no aparenta lo que quiere dar a entender. Se objetará que este fenómeno es muy común en literatura e inclusive que es constitutivo de la "literariedad"; mas no lo era tanto por aquella fecha en el medio cultural venezolano —donde se continuaba escribiendo con arreglo a cánones realistas y criollistas—, mientras que para Garmendia constituye la meta misma de su proyecto estético. En este sentido el libro funciona como un conjunto orquestado a base de variaciones sobre un tema, de modo que en aquellos relatos donde la intención del autor pudiera permanecer ambigua, el contexto situacional de orden sintagmático favorece el acto de comprensión. Me refiero, por ejemplo, a textos como "El alma" o "El otro yo", que no pueden verse sólo como la adaptación de motivos populares y folklóricos¹¹ —el pacto con el diablo o el doble—, sin analizar las transformaciones que Garmendia introduce en esos temas tradicionales, las cuales deben apreciarse a la luz de un propósito renovador afín al de las vanguardias.

La estrategia que preside la narración de Garmendia consiste en eludir voluntariamente todo referente directo a la realidad para instalarse en la interioridad del proceso narrativo. Al no referirse a ningún objeto externo dado, el discurso se vuelve autorreflexivo y abre la escritura hacia la representación del espacio imaginario. El resultado es una escritura más espacial¹² que temporal, donde la evasión del tiempo cronológico se origina a partir del desajuste del escritor con el entorno. En el primer relato de la colección, *La tienda de muñecos*, el escritor justifica implícitamente las razones de esta elección estética.

Se trata del texto más irónico del volumen, con una intencionalidad de sátira social y política fácilmente reconocible. Para producir el efecto deseado, el texto se articula a través de dos narradores. Un narrador en primer grado, que se presenta como simple transcriptor de una historia escrita por otra persona:

¹¹ Sobre la presencia de la cultura popular en Julio Garmendia puede consultarse el artículo de Marta de la Vega, "Cultura popular y populismo en la narrativa de Julio Garmendia", *Escritura*, XIII, 25-26, Caracas, enero-diciembre 1988, 141-173.

¹² La renovación de la prosa que propone Garmendia para la literatura venezolana, en simultaneidad con las transformaciones que experimentaban otros países hispanoamericanos, está relacionada con la tendencia a la espacialización de la forma narrativa que comienza en Europa hacia mediados del siglo XIX, y que llegó a convertirse en un fenómeno particularmente intenso en las literaturas de vanguardia. Me refiero a la idea de la forma espacial estudiada por los formalistas rusos, el Círculo de Praga y el estructuralismo francés. Aquí utilizo la expresión en el sentido tratado por Joseph Frank en su ensayo "Spatial Form in Modern Literature", *The Idea of Spatial Form*, New Brunswick and London, Rutgers University Press, 1991.

No sé cuándo, dónde ni por quién fue escrito el relato "La tienda de muñecos". Tampoco sé si es simple fantasía o si es el relato de cosas y sucesos reales, como afirma el autor anónimo; pero, en suma, poco importa que sea incierta o verídica la pequeña historia que se desarrolla en un tenducho (35).

Encajonado, se encuentra un narrador en segundo grado que cuenta la historia de la tienda de muñecos que ha heredado de su padrino y que antes había sido propiedad de su abuelo. También utiliza el recurso retórico del *theatrum mundi*, indicado metafóricamente en el título, que se ve reforzado en este caso por el efecto de automatismo que producen unos objetos tan parecidos a los seres humanos pero sin vida. No resulta difícil adivinar la composición social durante el régimen gomecista en esos muñecos alineados en orden jerárquico y sometidos a una estricta disciplina sostenida por el terror y la corrupción.

Desde el punto de vista narrativo llama la atención la presencia de dos narradores porque es una manera de representar, a través de la escritura, la marginalidad de Garmendia frente a la sociedad; su posición externa y distante disfrazada en ese narrador primero que se presenta, paradójicamente, como simple transcriptor, cuando es su voz la que acredita la clave irónica de la escritura. En cambio, el narrador segundo —que es el protagonista de la historia— está dentro del sistema social que describe y su voz es el vehículo que produce el efecto irónico precisamente por su falta de reconocimiento de la ironía, por su implicación metadieética en la historia que cuenta.

En otro orden de cosas, si se compara la funcionalidad de los dos narradores, el texto propone una correspondencia analógica entre la "estricta jerarquía" imperante en el orden político-social y el autoritarismo de la escritura sometida a cánones realistas. Mientras que el narrador primero —que es el autor implícito— no concede importancia al hecho de que la narración sea verídica o ficticia, el autor anónimo —que es el narrador segundo— la propone como real. De ese desacuerdo surge, a mi ver, la conjunción de sátira política y defensa de la ficción. Así, cuando el padrino del protagonista-narrador se está muriendo y le comenta a su ahijado: "Me flaquearon las piernas —continuó tomándome afectuosamente la mano— y no puedo recorrer sin fatiga la corta distancia que te separa de los bandidos", la frase adquiere un carácter bisémico. Para el narrador segundo el padrino se refiere a su ubicación, próxima al estante donde se encuentran los muñecos bandidos. Para el narrador primero y para el lector, a ése se superpone un segundo sentido: que, al morir el padrino, el ahijado se hará cargo de la tienda, olvidará sus antiguas ideas libertarias y se convertirá en un pequeño dictador (bandido), según se verifica en la reacción del personaje al cierre del relato.

Otro detalle humorístico en el que Garmendia postula su situación marginal como escritor en la Venezuela gomecista es cuando se dice de los muñecos intelectuales que se hallan encerrados en una gran caja que había en un rincón por haberse quedado sin venta "y permanecen en la oscuridad que les conviene". La relación conflictiva del escritor con la sociedad también está tratada de modo

irónico y humorístico en "La realidad circundante". Aquí se contrasta la capacidad de adaptación a la realidad de la burguesía financiera venezolana y la inadaptación del narrador (autor implícito), quien termina usando el aparato que se compró para adaptarse a la realidad como pisapapel "sobre las hojas de un nuevo cuento inverosímil".

En suma, en "La tienda de muñecos", de manera alegórica y también desde el proceso narrativo mismo —lo que sería más novedoso—, propone un doble registro en el que justifica la elección de la libertad imaginativa como alternativa a una escritura que reproduce miméticamente la realidad extratextual y que en Garmendia adquiriera la connotación de una escritura autoritaria, estática y caduca.

Antes que evadirse de la realidad la prosa de Garmendia se rebela contra la ilusión referencial propia de la literatura oficialmente reconocida de su tiempo. Puede decirse que "La tienda de muñecos" es el único relato en el que Garmendia apunta al doble frente político y estético. En los demás se propone casi exclusivamente defender la mimesis de proceso (la ficción) frente a la mimesis de producto (la ilusión realista)¹³. Con esta finalidad escribe lo que en términos de vanguardia sería su manifiesto literario: "El cuento ficticio".

En él presta su voz a un personaje que se autoproclama "el actual representante y legítimo descendiente y heredero en línea directa de los inverosímiles héroes de Cuentos Azules" y es, a la vez, la conciencia de los personajes de narraciones breves que juzga la evolución seguida por ellos desde la época del cuento maravilloso ("Hubo un tiempo en que los héroes de historias éramos todos perfectos y felices al extremo de ser completamente inverosímiles") hasta la degeneración realista ("y de extraordinarios y sobrenaturales que éramos nos hemos vuelto verosímiles, y aun verídicos, y hasta reales" (49). Con idéntico propósito incluye en este mismo libro el relato "Entre héroes", donde se burla de quienes tratan de crear personajes aparentemente reales en la línea humorística del defensor del No-existente-caballero.

No estaba ajeno, pues, Garmendia a la reacción contra los cánones realistas que en Hispanoamérica trajeron consigo los movimientos de vanguardia; baste recordar, para la narrativa, la labor desempeñada en Argentina por Macedonio Fernández y su defensa del "Belarte".

Por otra parte, Garmendia, al defender sus ideas estéticas —materia más propia de un ensayo— dentro del marco de la ficción, da una lección de rigor, pues de ese modo, intradiegeticamente, le reconocía a aquélla un estatuto que el realismo le había negado. Visto de ese modo el "horizonte de expectativas" de su tiempo, el título pleonástico de "Cuento ficticio", así como el tono arrogante del narrador, revisten el mismo carácter provocador que encontramos en los manifiestos vanguardistas, a la vez que una formulación de principios. Se burla,

¹³ Cfr. Linda Hutcheon, *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, Waterloo, Ont.: Wilfrid Laurier University Press, 1984.

además, del despropósito de los realistas al pretender hacer creer a los lectores que sus invenciones son reales y del afán empirista y documental por demostrarlo; y se erige con orgullo en profeta de esa “nueva tierra prometida” de la ficción a la que todos han llegado gracias a él:

Mis propios detractores se acercan a alabar y celebrar mi nombre, cuando mi nombre se alaba ya por sí mismo y se celebra por sí solo (...) *Mi hoja de servicios ficticios* es, en suma, de las más brillantes y admirables. Se me atribuyen todas dotes, virtudes y eminentes calidades, además de mi carácter ya probado en los ficticios contratiempos. Y, en fin, de mí se dice: Merece bien de la Ficción, lo que no es menos ilustre que otros méritos ...

Por todo lo cual me regocijo en lo íntimo del alma, me inclino profundamente delante de vosotros, os sonrío complacido y me retiro de espaldas haciéndoos grandes reverencias ... (57-58).

En otro relato, “El alma”, recoge el motivo del pacto diabólico —tema tan común en los comienzos de la literatura fantástica en el siglo XVIII— para imponer la superioridad de la imaginación y de la “mentira” literaria. Las condiciones del pacto dependen de lo que ocurra durante la muerte transitoria del personaje. Si tiene alma perdurable “ésta se expandirá en infinitas perspectivas extraterrenas y visiones celestes e infernales”, si no la tiene se reducirá “a un sueño denso del que no conservará memoria”. Durante la muerte provisoria del personaje a manos del diablo se describen tres elementos —la luna clara y redonda, la plaza pública desierta y un guarda que dormita envuelto en una capucha negra— cuyo simbolismo remite de nuevo al debate entre la realidad (la plaza pública y el guardia) y la fantasía creadora (la luna y la noche). Gracias a la intervención del diablo y a su carácter transgresor —encarna la rebeldía y la imaginación— aquella resulta inoperante porque el guarda duerme y la plaza está vacía. La luna garantiza la resurrección del personaje no ya física, sino ontológica. En efecto, cuando vuelve en sí y reconoce —no desde luego ante el diablo— que ha tenido un sueño anodino, decide inventarse otro, mucho más interesante aunque no menos irreal o ficticio, para convencer al diablo de la calidad de su alma. A cambio de ésta le pide a Lucifer el don de mentir —léase inventar— que era precisamente la misión que el diablo había ido a cumplir al tentarle. Termina el relato con una reminiscencia de la flor de Coleridge: “Lamento —dice el personaje— no haber traído de mi celeste correría, como se acostumbra después de un viaje, algún pequeño recuerdo o reliquia. Por ejemplo, varios pedazos de oro arrancados de aquella preciosa puerta” (77).

En una línea muy similar estaría “El difunto yo”, donde Garmendia aprovecha el fundamento ontológico del tema del doble para presentar un duelo imaginario entre la realidad y la fantasía de donde sale vencedora esta última. Si, de acuerdo con las teorías sobre el doble, en la pareja que une el yo a un fantasma, éste puede resultar más real que el yo (no es el otro quien me dobla

sino que soy yo el doble del otro), en el relato de Garmendia el “yo” que representa el orden y el principio de la realidad es suplantado por su doble, que encarna la aventura y la transgresión (la escritura).

En otros textos, como “El cuarto de los duendes” y “Narración de las nubes”, el interés del escritor se concentra en los mecanismos de la conciencia artística y de las asociaciones sin límites que intervienen en ella. En el primero, los recuerdos infantiles, poblados de duendes y seres imaginarios —parientes no muy lejanos de los cronopios cortazarianos— sirven para actualizar el deseo del autor de apoderarse de la intimidad de las cosas a través de la imaginación creadora, de representar las percepciones desautomatizadas con el asombro adánico del niño. Precisamente aquel “deseo está asociado con frecuencia a los procesos de ‘gulliverización’” que tienen que ver con la presencia de objetos y seres diminutos¹⁴. La “memoria afectiva” constituye entonces la intersección entre la representación de un pasado desprovisto de los componentes vivenciales originales y la “afectividad presente”:

La poderosa ilusión, el terrible miedo, el oscuro estremecimiento, ya no se apoderan de mí; la razón ha suplantado a los ingenuos impulsos de ayer; la vida y el tiempo destruyeron las candorosas creencias infantiles; y me siento cambiado, indiferente e incapaz del gran miedo o la grande alegría que solía sentir! (83)

En “Narración de las nubes” ya el título remite de manera autorreflexiva a la “literariedad” y lo ficticio, que constituyen —como se ha dicho— la base de la poética garmendiana. El relato es una especie de viaje onírico o imaginativo por el espacio aéreo contado en términos paródicos, como si se tratara de una aventura caballeresca, e inclusive se divide en capítulos, a modo de novela. El elemento épico se constituye así en un ícono que propone al lector el traslado hacia otro plano de la escritura camuflado en él, pues la aventura del héroe no es sino un intento de reconquistar “el imperio de la imaginación dinamizada” (Bachelard), que fluctúa entre el entusiasmo y la angustia (ascenso y caída) propios de la dialéctica del vuelo. Es evidente que Garmendia recurre a la alegoría para representar lo no-representable de la conciencia creadora y, de paso, para desautomatizar los hábitos del lector acondicionados a una lectura lineal y no oblicua.

El espacio imaginario, en Garmendia, no constituye una alternativa simplista opuesta a la representación de las realidades objetivas sino una vía de análisis y profundización en la experiencia estética y en el espacio psicológico. Varios detalles revelan, en efecto, su interés por este último, pero sobre todo me referiré al motivo de las enaguas. Es obvio que cuando el personaje comienza el vuelo por perseguir unas enaguas Garmendia está parodiando la importancia de la

¹⁴ Cfr. Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris: Bordas, 1984, 10ª ed., 239-243 y 315-320.

dama para el héroe en la aventura épica; sin embargo, cabe asociar también ese motivo con el simbolismo voluptuoso implícito en el sueño de vuelo:

Confieso, pues, sin rubor, que este viaje, como tantos otros, sólo se debe a que un día vi unas hermosas enaguas que subían majestuosamente en el aire a pesar de los esfuerzos que su dueña hacía por retenerlas en la tierra. Fui siempre muy sensible a la vista de las enaguas en los aires, y apenas veo unas en la atmósfera tengo la costumbre de acudir en auxilio y prestar gratuitamente mis socorros. Me lancé aquel día, sombrero en mano, para atraparlas como si fueran simples mariposas, y fui yo mismo arrebatado por el torbellino que provocaba estos estragos y empujados por el viento hacia las Nubes. De este modo salí de la existencia terrestre y fui lanzado sin consulta a las peligrosas aventuras del espacio (91-92).

Tampoco olvida el autor el riesgo que conlleva la caída, y antes de regresar a la Tierra, recién nacido, es transportado en el vientre de una nube, símbolo hedónico de la caída feliz¹⁵.

El espacio aéreo, espacio trascendente del cuento, queda definido como un mundo bullente, en constante metamorfosis, de límites indefinidos y realidades aparentes que resultan ser espejismos, atmósfera en cambio permanente donde todo se transforma libremente en otra cosa. "It is precisely space" —escribe Warringer— "which filled with atmospheric air, linking together and destroying their individual closedness, gives things their temporal value and draws them into the cosmic interplay of phenomena"¹⁶.

Metafóricamente la escritura del cuento comienza donde termina el vuelo imaginario que la hizo posible ("También, por la misma causa, me hallaba privado de todo asomo de reflexión, experiencia y cordura, a tal extremo que me dejé arrastrar por una corriente de aire que me trajo de nuevo hacia la Tierra, donde actualmente estoy y donde he compuesto esta historia"¹⁷), y el entramado de aquella es la representación de éste; sin embargo, en la lógica discursiva el relato concluye cuando el viaje aéreo ha llegado a su fin y el personaje regresa

¹⁵ Durand, 190-1.

¹⁶ Cita tomada de Joseph Frank, op. cit., 60.

¹⁷ El subrayado es mío. Este y otros cuentos de Garmendia participan de ese fenómeno con el que Gustavo Pérez Firmat ha caracterizado la prosa de vanguardia, "the pneumatic effect": "In the most general terms the pneumatic effect shows through in images which, in one way or another, convey a sense of dissolution or weightlessness. It represents an ascensional movement and a centrifugal force: up, and away. (...) Pneumatic imagery will include metaphors of evaporation (...), of levitation, of various kinds of gaseous matter (mist, clouds, nebulae, etc.) of inflatable organs and objects (...)" (*Idle Fictions*, Durham, NC: Duke University Press, 1982.) Estoy de acuerdo con Pérez Firmat en que no se trata tanto de un principio que conforma el relato, sino más bien informe, que se articula sobre elementos evanescentes para aligerar el discurso de la solidez de la literatura tradicional. Y más que de una poética, se trata de una antipoética.

a la tierra, al espacio cotidiano que la escritura se resiste a representar. Como ha señalado certeramente Fernando Burgos: "El satori del cuento consiste precisamente en hacernos ver que su composición es el resultado de un viaje transformativo hacia un estado adánico de la experiencia narrativa"¹⁸.

Antes que crear un universo autosuficiente, Julio Garmendia se propuso representar en los relatos de *La tienda de muñecos* la necesidad del artista de superar el afán de verosimilitud propio del discurso realista y sustituirlo por la mirada autorreflexiva sobre el acto de creación, desligado del mundo material. No es extraño, entonces, que sus cuentos arranquen de lo cotidiano —siempre presente en ellos— y se remonten hasta la nebulosa de lo imaginario donde límites y formas se borran y confunden para indagar sobre el significado de la experiencia artística. Por otra parte, al tratar de renovar la escritura recurriendo a la ironía y a la ficción Garmendia se rebelaba contra aquel tipo de literatura que en su fidelidad a la realidad externa no hacía sino reproducir mecánicamente los modelos autoritarios que la configuraban.

¹⁸ "Prosa de renovaciones: *Tienda de muñecos* de Julio Garmendia", *Escritura*, XI, 22, Caracas, julio-diciembre 1986, 226.