SALVADOR GARMENDIA: LA EXPRESIÓN DE LO FANTÁSTICO

POR

VÍCTOR BRAVO

> La realidad visible se expresa en lo desconocido, lo que no se alcanza a imaginar, el poderoso azar.
>
> *El único lugar posible*

El proyecto narrativo de Salvador Garmendia, de *Los pequeños seres* (1959) a *Los pies de barro* (1973) se proponía, fundamentalmente, una indagación de tipo realista: trastocamiento de planos narrativos o introspección, fragmentación o exasperación descriptiva intentaban dar cuenta en el amplio *corpus* narrativo garmendiano de esa explosiva e intrascendente forma de lo real que es la cotidianidad nuestra.

En *Memorias de Altagracia* (1974) y *El único lugar posible* (1981),[1] Garmendia realiza la exploración del reverso de la medalla: la fundación de un territorio "otro", donde lo "real" importa, sí, pero fundamentalmente, como límite.

I. LA PRODUCCIÓN DE LO FANTÁSTICO EN *MEMORIAS DE ALTAGRACIA*

En *Memorias de Altagracia* lo fantástico tiene, en forma progresiva, tres centros de producción: la visión infantil, la visión colectiva y el ilusionismo; posible a través de un procedimiento de discurso a lo largo del texto: el trocamiento del símil o de la metáfora en lenguaje "directo", "literal".

Visión Infantil

El texto distribuye, desde un primer momento, los roles para la producción de lo fantástico. La visión se dará en el niño narrador personaje, será compartida directamente por el tío Gilberto, con quien comparte juegos "fantásticos" (desaparecer por las paredes, poner a girar a las personas a gran velocidad) y un lenguaje fragmentario cómplice de la visión; la tía Augusta compartirá, desde cierta lejanía, la complicidad de la visión ("... también ella mostraba en ciertas ocasiones un modo pícaro y nervioso de mirarme" 12).

---

[1] Todas nuestras citas corresponden a: *Memorias de Altagracia* (Barcelona: Barral, 1974), y *El único lugar posible* (Barcelona: Seix Barral, 1981).

Un tercer personaje, el tío Luis, es quien marca los límites de lo real y convierte lo fantástico en una extraterritorialidad, en un afuera al cual él no pertenece:

> ... tío Luis no pertenecía a su especie ni siquiera en un grado lejano, pues era un gran hombre de aire inflado hasta el punto de estallar, todo forrado en unas ropas negras y encima una calva de loza donde se veían ramear las venas. Apenas veía entrar a Gilberto, iba por un sombrero negro y decía que tenía que hacer algo afuera (12).

Encausado por estas complicidades y límites, asistimos a través de la visión infantil a la producción de lo fantástico y a su posterior reducción en los términos propios de lo "real". Los relatos sostenidos por esta visión son los que se refieren a Marinferínfero, a las mujeres de la lluvia, a Fritz y a la siesta del pueblo; la producción de lo fantástico, como hemos indicado, está sostenida por un procedimiento de discurso: producido por un símil respecto a los personajes, se olvida la naturaleza de este símil y se emplea su sentido como lenguaje directo.

En el relato de Marinferínfero, el aspecto del personaje hace pensar al narrador que éste sale de la tierra, y que vuela (se produce una descripción a través del símil: "viéndolo de lejos, parece que no tocará el suelo al avanzar en unos saltos largos y veloces" 19) y de inmediato se produce la visión de lo fantástico: el viaje con Marinferínfero por los tejados para conocer el mar. "¿No creí llegar a verlo jamás!, sin embargo, delante de nosotros a una distancia que hubiera podido cubrir de una carrera, estaba el mar, extendiéndose hasta el infinito" (23). Esta visión es espantada, reducida a los términos de lo real por el personaje de éste ámbito, el tío Luis:

> Algo extraordinario y jubiloso iba a tener lugar y no obstante un impulso contrario, que debió acudir de otro lugar donde creí oir resonar una tos bronca y repetida, me hizo volver la cabeza con miedo y sorprender al mocho que se alejaba velozmente por los tejados. Quise correr detrás de él, y en instante comprendí que todo se hallaba reducido a una penumbra de muebles oscuros y paredes teñidas y que era al otro lado de una puerta entrejunta donde la tos de mi tío resonó por tres veces (23).

En el siguiente relato el símil posible, "los hilos de lluvia son como mujeres largas", hace que este hecho sea tomado por la visión infantil en un sentido directo, literal, y de inmediato las mujeres largas aparecen y desaparecen por los espacios húmedos de la casa. En el relato de Fritz, la nostalgia de la guerra se convierte en presencia de la guerra a través de la visión infantil. Pero va a ser en el relato de la siesta del pueblo donde se van a exponer con mayor claridad los elementos de la producción de lo fantástico a través de la visión infantil y su reducción a lo real por la presencia del tío Luis. Ante el posible símil, "el pueblo está como muerto" (pues duerme la siesta), se pasa al sentido directo, literal: "el pueblo está muerto", que se desprende de la visión infantil y el recorrido del narrador personaje por el pueblo constata la muerte por asesinato de los habitantes: Josefita "... tenía un cuchillo enterrado en la nuca, justo debajo de la nuez" (86), el general, "... había recibido un hachazo en mitad de la bola del cráneo" (87); don Abilio, "lo volteé balándolo de un hombro y quedó al descubierto un tajo perfecto en su garganta como si lo hubiesen hecho con cuidado, usando una navaja de afeitar" (89), y las tres señoritas Sorondo, muertas

por agujas, tijeras o miedo. Al final nos damos cuenta que esta visión pertenece a un afuera de lo real pues lo cierto es que tío Luis duerme en su cuarto y lo fantástico puede evaporarse en un momento: "me di cuenta de que todos se hallaban en sus cuartos, todavía dormidos o quizás empezaban a volver del sueño de la siesta. El cielo se teñía de negro, llovería hasta lavar el último rostro de sangre" (91).

El narrador personaje se mueve pues en dos ámbitos, el de su visión y el de la realidad, y es además consciente del límite que separa ambos ámbitos. "Pero yo pertenecía al mundo de verdad y era evidente que podía regresar a él cuando quisiera" (56). En el relato de la Chamusquina el narrador personaje describe la especie de la brujas de una manera que pone en evidencia los dos ámbitos entre los cuales se mueve el texto:

> eran trajinadoras y hablachentas y tenían una mitad de bruja y la otra de gente; una parte les olía a infiernillo y a azufre y la otra a aliños o a paila de dulce; con una mano rascaban un sapo y con la otra bordaban o espantaban las moscas. Cualquiera de ellas podría escapar volando por una claraboya y al mismo tiempo salir tranquilamente de su cuarto si alguien la llamaba (97).

Ámbito donde lo fantástico es posible y reducción hacia el ámbito de lo real: la visión infantil en *Memoria de Altagracia* es una visión con conciencia de los límites.

Visión colectiva

La producción de lo fantástico a través de la visión colectiva se va a dar fundamentalmente en tres relatos: el del vuelo de la avioneta de Mr. Boland, el relato del andarín y el de la Chamusquina.

Junto con el relato de la siesta del pueblo, el del vuelo de la avioneta es, a nuestro parecer, uno de los relatos magistrales del texto. Aquí la razón de lo fantástico se invierte: no parte de la visión individual del narrador sino de la visión ingenua de todos. En la primera parte, el vuelo de la avioneta de Mr. Boland ante los ojos espantados del pueblo nos trae alguna resonancia del universo de García Márquez: "... las grandes ruedas del triciclo giraron en un despegue tanto que detuvo los pulsos y expandió alrededor el aura del milagro, como podría ocurrir con los primeros intentos de un tullido que va a recuperar el movimiento a la vista de todos"(44). En esta primera parte un hecho físico normal desde otra perspectiva (el vuelo de una avioneta) es vista con un "aura del milagro" por la visión ingenua del colectivo. Como en el relato de Marinferínfero, la primera parte no es sino la frase preliminar para la introducción de lo fantástico, y éste se introduce a través del mecanismo de discurso señalado: la utilización del símil como si fuera lenguaje directo, literal. En la segunda parte del relato, la urna de Absalón, "que él mismo había construido hacía treinta años" era "como la avioneta" (o era la avioneta): "¿Sabe por qué la avioneta, porque así es como me voy a ir en ella, volando, y no va a ver nadie que me pare, carajo ¡volando voy, carajo, píarriba, ay, Dios mío! ¡Ya va a ver si no!" (51). Lo fantástico se produce cuando este símil, o la metáfora, olvida su condición de tal y el hecho se produce en su mera literalidad: "... Absalón iba sentado en mitad de la caja y se inclinaba a un lado y otro, presenciando, con la cara más alegre del mundo, el espectáculo que desde aquella

altura podía apreciar en todos sus detalles" (52). Se evidencia en estos textos uno de los procedimientos básicos de la producción de lo fantástico: en la oposición "lenguaje figurado/ lenguaje directo" (correlativo a nivel del discurso de las oposiciones propias del relato: "Ficción/realidad", "sueño/vigilia", etc.), el primer término de la oposición rompe el límite que separa los ámbitos e inunda, desalojándolo, al segundo término.

Los relatos del andarín y la Chamusquina también transfiguran su realidad ante la visión supersticiosa del colectivo: a ambos ésta visión les atribuye poderes cuando en realidad no son sino dos seres marginales, en el mismo sentido en que al vuelo de la avioneta de Mr. Boland se le atribuía un "aura mágica" cuando en realidad era sólo un hecho normal. En estos casos, la puesta en escena de lo fantástico, desde la perspectiva de la visión colectiva, se evapora, se reduce desde cualquier otra prespectiva del texto (por ejemplo, desde la perspectiva del narrador).

Lo fantástico ilusorio

Esa forma de lo fantástico, que no es tal, pues es explicable. Desde otra perspectiva da entrada, en el texto, a lo que podríamos llamar "fantástico ilusorio": lo fantástico es un espectáculo, montado por un ilusionista: Eddie El Garantizado. Así como detrás de la visión colectiva estaba la realidad de los hechos (la avioneta no tiene nada de mágica, el andarín es un pobre mendigo; la Chamusquina es una pobre vieja), detrás del ilusionista, Eddie El Garantizado está el hombre de carne y hueso que no tiene nada de fantástico: Manuel Vicente Perdigón.

Como puede observarse, lo fantástico en *Memorias de Altagracia* se pone en escena desde la perspectiva de una visión particular (y entonces es susceptible de ser reducida desde otro punto de vista), o se produce por la operación del discurso que ya hemos señalado. Un hecho se pone en evidencia: lo fantástico está allí, en el momento en que se transgreden los límites entre lo real y sus extraterritorialidades.

La conciencia de los límites

Quizás sea en el relato del cine donde la expresión de los límites, su transgresión y restitución, es expuesta como centro del relato de una manera evidente. Como casi todos los relatos anteriores, éste tiene dos momentos. En la primera, el juego de los niños transgrede el límite y esta transgresión es posible pues se trata de un juego.

> Antes de que empiece la película hay tiempo de caer herido veinte veces; pasa una motocicleta a mil cien; las sirenas aúllan por encima. Cuesta arriba en el caballo Sylver, el más veloz de las praderas, con la cara pegada a las crines se le saca ventaja a la locomotora del Unión Pacific, mientras hago fuego contra el maquinista y los rifles disparan sin tocarme desde todas las ventanillas (105).

Antes de que empiece la película el juego permite la transgresión de los límites entre la ficción de la pantalla y la acción del juego; comenzar la película es restituir los límites. En el segundo momento del relato será Don Tarcisio el barbero de la Tijera de Oro quien

transgrederá esos límites: de espectador pasa a furibundo participante del destino de los personajes de la pantalla:

> ¡Ahí está! ¡Está escondido detrás de la puerta! ¡Tiene un cuchillo, estúpido! ¡Te va a matar! Pero nadie en la pantalla le hace caso y él seguirá manoteando y gritando furioso: ¡esa mujer te engaña, pendejo! ¿No ves que te juega con tu amigo? ¡Mátala de una vez que se está burlando de ti, imbécil! (107).

Como en el caso del juego, en la primera parte, el límite será finalmente restituido, en este caso cuando termine la película, pues Don Tarcisio "volverá al día siguiente, sin falta, con su silla al hombro" (108). Esa violencia de los límites entre los destinos en la pantalla de cine y en el espectador ya ha sido trabajado, aunque con diferentes propósitos estéticos, por Juan José Arreola en su cuento "Un pacto con el diablo", donde el destino de Daniel Brown en la pantalla contrapuntea con el destino del personaje espectador. En el texto de Garmendia este relato realiza una suerte de síntesis respecto a la puesta en escena de lo fantástico que se viene produciendo a lo largo del texto, al poner en escena uno de los procedimientos fundamentales en la producción y reducción de lo fantástico: la transgresión del límite y su posterior restitución.

La producción de lo fantástico en El único lugar posible

En *El único lugar posible*, el más reciente de los libros de Garmendia, la exploración de la puesta en escena de lo fantástico continuará su desarrollo. Si en *Memorias* lo fantástico estaba sostenido por la visión (individual y colectiva) y por el fenómeno de discurso indicado (la acción del símil o la metáfora como lenguaje directo), en este texto la visión se hará más compleja y la puesta en escena de lo fantástico no obedecerá sólo a una operación de discurso sino que ampliará sus formas hacia otras dicotomías correlativas (penetración del sueño en la realidad, el extrañamiento, la metamorfosis, etc.).

El texto diferencia la realidad, lo objetivo, de lo subjetivo, concebido éste como una pantalla donde lo fantástico se pondrá en escena; a ratos, este procedimiento, que recorre todo el texto, se hace explícito:

> Le vi levantarse en un salto y por un instante su imagen rebotó en una imaginaria pantalla; en ella mi amigo se dirigía a zancadas por el largo corredor de la pensión, arrastrando por el moño el cadáver sangrante de la propietaria, que iba dejando atrás en los mosaicos un reguero de tripas (215).

Como en el relato de la siesta del pueblo en *Memorias*, esos hechos no acontecen sino en la subjetividad del personaje, en esa pantalla donde lo fantástico es posible. Desde este franco, desde este único lugar posible, las formas de lo fantástico se van escenificando; por ejemplo, la metamorfosis ("... ahora, mientras se va aproximando a un sillón ... he adquirido alguna destreza en esta operación, de modo que cuando Teotiste llega junto a mí, ya está en pelotas") o el doble ("En una oportunidad, interrumpiendo la lectura alcé la vista en dirección a la puerta del cuarto y en menos de una caída de párpados, pude ver que mi vivo retrato, es decir, que mi propia persona ... había traspasado esa puerta y se adelantaba

hasta el centro de la habitación, donde se detuvo con intención tal vez de dirigirme la palabra, volví la mirada a la página y sin dar importancia a ese juego de la imaginación ..."). En el relato llamado "Tigre" se produce el juego de metamorfosis en la pantalla de lo subjetivo: el tigre para la visitas es un objeto de yeso; para la pantalla de la subjetividad un ser en metamorfosis, estas metamorfosis pasan incluso de plano representativo del relato al del discurso en un paródico juego de interconexión discursiva del sustantivo "tigre": "Pienso si no llegará a ser, por último, un tigre de papel" (153).

Lo fantástico es parte, en Garmendia, de una visión. Esta visión puede ser la de un narrador —tal es el caso de Anselmo que guía al personaje hacia los lugares donde lo fantástico se escenifica; puede ser producida por un "juego de imaginación", como vimos más arriba; por la fiebre, "sin duda sabe que ha estado conmigo todos estos días, dentro de la campana de la fiebre y por eso me ha reconocido (141), o por una alucinación, "... yo mismo llegué a aceptar la sospecha de que tanto el desabillé de la gorda como la desproporcionada actuación del viejo, fueron objeto de una alucinación" (320). Esa pantalla, ese único lugar donde lo fantástico es posible, al diferenciarse del lugar de las cosas objetivas, de ese lugar imposible donde se mueve la superficie de nuestra cotidianidad, traza el límite, propaga ese rumor secreto que corre como un río en el interior de todo texto: la alteridad.

Las formas de la alteridad

Al lugar de la objetividad, de lo real, de la vigilia de lo natural, es necesario oponerle otro lugar, aquél donde lo fantástico sea posible. Ese lugar puede ser la pantalla de lo subjetivo, pero también la isla de Borneo o la república de los enanos. Un lugar "otro", donde otra lógica y otra forma del ser y del hacer sean posibles: "qué hora es en la gran isla de Borneo? —pregunta Anselmo, el introductor de lo fantástico. En esta tierra hay siempre una hora posible, una hora única en el mundo reservada para ti únicamente y que jamás se cansa de esperarte" (259), los enanos, por su parte, son seres de la alteridad y por tanto necesitan, como lo fantástico, de un lugar otro: "por lo tanto ha de existir en algún lado una república de enanos, donde esta especie ambigua posee sus propias salas de maternidad, sus jardines de infancia, colegios y unidades superiores de adiestramiento en oficios de enanos" (277). La isla de Borneo o la república de enanos son lugares que son metáforas del lugar necesario y posible donde lo fantástico se escenifica.

La flor de Coleridge

Borges cita un texto de Coleridge donde lo fantástico se produce pues el sueño irrumpe inesperadamente el ámbito de la realidad: "si un hombre atravesara el Paraíso en un sueño, y le diera una flor como prueba de que había estado allí, y si al despertar encontrara esa flor en su mano ... ¿entonces, qué".[2] En *El único lugar posible* una de las formas de producción de lo fantástico obedece a este procedimiento. Así, por ejemplo, en el siguiente texto:

---

[2] Jorge Luis Borges, "La flor de Coleridge", *Otras inquisiciones* (1952), *Prosa* (Barcelona: Círculo de Lectores, 1975) 477.

> En el centro de esa habitación rectangular, el ataúd sobresalía por encima de un promontorio de coronas. Conseguí asomarme por el borde de la caja y la hallé vacía e intocada. Sin embargo, del lado de la cabecera pude advertir claramente una mancha con toda seguridad de sangre seca, la misma que acabo de ver en mi sábana, pues en este momento abro los ojos (20-21).

A lo largo del texto asistimos al desdibujamiento del límite entre el sueño y la vigilia, a transfiguraciones de los sueños (metamorfosis o presencia del doble, inesperadas causalidades o visiones exasperantes) de pronto instaladas, con violencia, en la previsible cotidianidad de la vigilia. Una flor regalada en un sueño es sin duda una forma hermosa de soñar; esa flor instalada de pronto en nuestra vigilia es una razón para el horror o la locura, es el estallido del límite entre los dos ámbitos (el de la metamorfosis del sueño y el de la causalidad previsible de la vigilia), es la presencia sin más de lo fantástico. El texto de Garmendia concluye justamente con un intento de reconstruir los límites hecho añicos a lo largo del texto: "Aunque no lo creas, dijo Anselmo, somos los mismos de antes, si viste algo, pudo ser un sueño y de todas maneras ya es un recuerdo y por tanto algo inmaterial cuyos bordes han comenzado a velarse, sigamos entonces, hermano. No ha pasado nada" (321-22).

La observación final de Anselmo es, lo decíamos, un intento de reducir lo fantástico (todo es sueño y/o recuerdo) y un regreso al ámbito previsible de lo cotidiano ("Sigamos, entonces, hermano. No ha pasado nada"). También parece un recordatorio al hipotético lector que se dispone a cerrar el libro y regresar a su ámbito de previsiones.

A lo largo del texto las metamorfosis, el extrañamiento (la presencia del otro) obedecen muchas veces a otra razón reductiva: la representación alegórica; el fragmento "viudo" (87), es un claro ejemplo de esta persistencia reductora que recorre todo el texto.

Por otra parte, el procedimiento de discurso que cumple un papel fundamental en Memorias (utilización del lenguaje figurado como si fuese lenguaje directo) es también usado en este texto, sin duda con menos profusión pero con igual eficacia: un viejo con facha de pájaro (lenguaje figurado) tiene la huella de una pedrada que lo ha derribado en pleno vuelo (utilización como lenguaje directo, 115); el travestismo (que no es sino una metáfora corporal del cambio de sexo) deviene real metamofosis en mujer (306-07), etc.

El sentido se fuga y/o se fija en la red espesa de la alegoría, o en las otras formas reductivas que el texto, como redes, va desplegando sobre la expansión de la representación fantástica; pero algo se revela irreductiblemente: la literatura es, más allá y más acá de sus sentidos inmediatos, el más complejo e inocente de los juegos, un juego que esconde y revela una de las formas profundas del cuestionamiento de lo real.