

# YO (NO) SOY ESE: DOBLE Y SOCIEDAD EN JULIO GARMENDIA

Víctor Alarcón

Universidad Simón Bolívar

## RESUMEN

En este artículo se revisa el cuento “El difunto yo”, de Julio Garmendia, que fue publicado en su primer libro *La tienda de muñecos* (1927). Se vincula el planteamiento ficcional del relato con las circunstancias sociales, económicas y culturales que estaba viviendo Venezuela en la década de 1920. De igual manera se pone en sintonía la labor de Garmendia con el desarrollo literario de Latinoamérica y, específicamente, con la formación de las vanguardias y algunos de sus exponentes más particulares. El objetivo es analizar cómo el autor empleó recursos como el humor, la ironía y lo fantástico, para formular una historia que expone el conflicto modernizador vivido por su autor. Al mismo tiempo, se analizan los particulares manejos de las estrategias señaladas que le permiten al lareense innovar en géneros de larga tradición en occidente.

*Palabras clave:* Julio Garmendia, cuento, fantástico, ironía, humor, vanguardia.

## ABSTRACT

### I'M (NOT) THAT: DOUBLE AND SOCIETY IN JULIO GARMENDIA

This paper studies the short story “El difunto yo”, by Julio Garmendia. Garmendia published this tale in his first book: *La tienda de muñecos* (1927). The main subject of the analysis is to relate the fictional plot with the social, economic and cultural circumstances that Venezuela was facing on the 1920's. The study also establishes a relationship between Julio Garmendia's work and the Latin-American literary development, specifically the avant-garde process and some of its most irregular authors. The final purpose is to analyze how this writer used strategies such as humor, irony and fantastic, to build a narration that exposes the conflict experienced by him with the modernization. Furthermore, we also analyse the way these strategies innovate genres with long tradition in the western culture.

*Key words:* Julio Garmendia, short story, fantastic, irony, humor, avant-garde.

RÉSUMÉ

JE (NE) SUIS (PAS) CELUI-LÀ : DOUBLE ET SOCIÉTÉ CHEZ JULIO GARMENDIA.

Dans cet article nous étudions le conte «El difunto yo» de Julio Garmendia, paru dans son premier livre *La tienda de muñecos* (1927). On établit des liens entre la trame fictionnelle du récit et les circonstances sociales, économiques et culturelles que subissait le Venezuela dans les années vingt. On établit aussi une relation entre le travail de Garmendia, le développement littéraire de l'Amérique latine, et spécifiquement la formation des avant-gardes et de certains de ses représentants particuliers. L'objectif est d'analyser comment il a employé des ressources telles que l'humour, l'ironie et le fantastique pour construire une histoire qui expose le conflit modernisateur vécu par l'auteur. On analyse en même temps la manière dont ces stratégies innovent dans des genres de longue tradition en Occident.

*Mots-clé:* Julio Garmendia, conte, fantastique, ironie, humour, avant-garde.

RESUMO

EU (NÃO) SOU ESSE: DUPLO E SOCIEDADE EM JULIO GARMENDIA

Neste artigo revisa-se o conto “El difunto yo” de Julio Garmendia, que foi publicado em seu primeiro livro *La tienda de muñecos* (1927). Vincula-se a proposta ficcional do relato com as circunstâncias sociais, econômicas e culturais que estava vivendo Venezuela na década de 1920. Do mesmo modo põe-se em sintonia o labor de Garmendia com o desenvolvimento literário de Latino América e, especificamente, com a formação das vanguardas e alguns de seus expoentes mais particulares. O objetivo é analisar como o autor empregou recursos como o humor, a ironia e o fantástico, para formular uma história que expõe o conflito modernizador vivido por seu autor. Ao mesmo tempo, analisam-se os particulares manejos das estratégias assinaladas que lhe permitem ao larense inovar em gêneros de longa tradição em ocidente.

*Palavras chave:* Julio Garmendia, conto, fantástico, ironia, humor, vanguarda.

Durante mucho tiempo, *La tienda de muñecos* (1927) se consideró un título *sui generis* en el panorama venezolano. El temprano juicio de Jesús Semprum –“Julio Garmendia no tiene antecesores en la literatura venezolana” (2008, p. 26)– parece un estigma que acompaña al cuentista en los manuales. Todavía hoy, se asevera que su escritura goza de un marcado carácter de “insularidad” (Prieto, 2013, p. 61), característica que parece ubicarlo en un espacio aparte de nuestra evolución cultural. Para salvar este escollo, Ángel Rama, con gran asertividad, establece una sintonía entre Garmendia y otros narradores de la época que rompieron “con el ilusionismo realista” para acudir a temas sobrenaturales o maravillosos, siguiendo la terminología de Caillois. Es decir, acudían a “los estereotipos románticos” pero con un “tratamiento tenue e irónico del asunto tradicional”, sin olvidar que “la literatura se escamoteó a sí misma y se asumió como un relato simple y coloquial, en el lenguaje con el cual “suele el pueblo hablar con su vecino” (Rama, 1990, pp. 80-81). Así, la extrañeza de la que hablamos solo encuentra su lugar al ubicarla en un mapa amplio, una búsqueda compleja y variopinta.

Sin lugar a dudas, realizar la taxonomía de los cuentos que nos ocupan es muy difícil. Se alejan de “los temas rurales y criollos” (Liscano, 1983, p. 39) que habían sido protagonistas desde que Eduardo Blanco publicara *Zárate* (1882) (cf. Barnola, 1963). Al mismo tiempo carecen del experimentalismo necesario para hermanarlos, sin reticencias, con las generaciones vanguardistas que, por los años de su publicación, atacaban las reglas del arte. No cumplen con los preciosismos exigidos por el modernismo pero tampoco se supeditan al realismo. Buscando nuevas formas para comprender la realidad, Garmendia formuló textos con reglas disímiles aproximándose a lo que hoy entendemos como ciencia-ficción, parodia, literatura maravillosa o cuento fantástico. Apostar por un género no suponía abandonar el otro, al contrario, aborda variadas estructuras creando un mundo heteróclito e híbrido.

“El difunto yo” es ejemplo perfecto de ese carácter polimorfo. Su propuesta maneja aspectos opuestos en un delicado equilibrio que, para la sorpresa del lector, no se desmoronan ni entran en conflicto. La maestría del larense se evidencia en esta historia que mezcla la risa de los dobles sentidos con la inquietud de lo sobrenatural y nos deja, en la última línea, en la perplejidad de quien ha descubierto la extrañeza en su cotidianidad.

Un resumen de la anécdota da constancia de lo asentado y nos muestra qué tan distantes estaban las inquietudes de Garmendia de lo que parecía ser la realidad nacional. Al inicio Andrés Erre, el protagonista, ha extraviado a su doble. Su esposa lo sorprende en plena búsqueda. Al ser interrogado, responde que ha perdido su sombrero y ella afirma que, hace rato cuando salió, lo llevaba puesto. Se lanza a la calle para dar con su *alter ego* pero no puede continuar; es apresado por haber causado alborotos y agresiones en diversos lugares. Rinde sus cuentas ante la ley y sale libre. Muy apenado y desconcertado ante la actuación de la parte de sí que ha escapado, decide continuar con las diligencias del día: va al periódico para pagar el espacio para un anuncio. Llega y descubre que éste ya ha sido publicado. Regresa pálido a la casa. Al verlo así, su mujer se preocupa y le prepara una cena frugal. Después le promete un purgante que debe tomar para mejorar su salud. Sale como suele hacer todas las noches y regresa pasadas “las dos de la madrugada” (Garmendia, 2008: 65). Con los ruidos que hace al entrar, despierta a su cónyuge, quien le pregunta si el remedio le ha sentado bien. Él exclama que no ha visto ningún purgante; su pareja lo desmiente, se lo ha tomado frente a ella. Al verse suplantado, se suicida.

Si contrastamos estos sucesos con *Doña Bárbara* (1929), de Rómulo Gallegos, que evalúa la situación política venezolana, lanzada a la barbarie y el despotismo, a través de su historia sobre una hacienda flagelada por una mujerona autoritaria, la jornada de Andrés parece poco importante para comprender la realidad del momento. Contrario a esta conclusión, que sería simplista, me propongo demostrar que en “El difunto yo” se lleva a cabo una revisión compleja de cómo era el ambiente de los grupos discursivos que convivían en Venezuela durante esos años.

Antes de entrar en el texto, es necesario revisar los hechos que nos llevan a las circunstancias políticas y sociales vividas por Garmendia. Para esto retrotraigámonos al siglo XIX. En esa centuria, la mayoría de los países latinoamericanos consiguen su independencia después de que entra en crisis el pacto colonial que los mantenía vinculados a España. Las guerras de independencia, dejaron a las naciones en la ruina y se ven obligadas a esperar hasta 1870 para comenzar “su inserción dependiente en la economía mundial” (Rama, 1985a, p. 83). En otras palabras, una vez libres de la tutela española, las nuevas repúblicas necesitan un lapso para recuperarse de los destrozos que ha dejado el conflicto. Esos años también servirán para asentar las tensiones políticas internas y conseguir un equilibrio, más o menos solvente, en el que las grandes potencias europeas

puedan moverse. Además, recordemos, hacia finales de la centuria indicada, hay “mayor disponibilidad de capitales y mayor capacidad por parte de las metrópolis para absorber exportaciones hispanoamericanas”. Esto se materializa en “préstamos a gobiernos” cada vez más frecuentes y “de devolución a largo plazo”. Las crisis no faltaron: la de 1857, la de 1873, pero “el sistema vuelve a funcionar” y hacia 1880 se fija “un nuevo pacto colonial” (Halperin Donghi, 1981, p. 212) en el que países como Inglaterra invertirán importantes capitales para asegurar la extracción de materias primas. A su acción se unirá la de una nueva fuerza: la estadounidense.

Como es obvio, el cambio en el mercado mundial representó un florecimiento económico y social. Los primeros países en verse beneficiados, gracias al interés comercial que presentaban sus productos para occidente, fueron los del cono sur: Argentina, Chile y Brasil, por ejemplo. Ciudades como Santiago de Chile o Buenos Aires se convierten en centros importantes que albergarán nuevas necesidades y, por ende, nuevos movimientos culturales. No es casual que, para esa época, surja con fuerza el modernismo por esas latitudes y que, en 1888, se publique un libro capital en la modernización literaria de Latinoamérica: *Azul*, de Rubén Darío. Esta es una prueba de la sintonía en que se encontraban el campo económico y el cultural, en medio de los cuales se tensaba el surgimiento de nuevos sectores sociales (cf. Rama, 1985b).

Salvando los detalles, se puede afirmar que, a partir de 1870, Latinoamérica vive un crecimiento constante que es coartado “[a] partir de la crisis mundial de 1929” (Osorio, 1985, p. 47). Si el progreso cultural venía respaldado por una pujante situación económica, en cuanto esta hace aguas lo mismo ocurre con el primero. A partir de la fecha señalada “América Latina comienza a vivir globalmente nuevas condiciones políticas” (Osorio, 1985, p. 47) cuya orientación general es hacia “un fortalecimiento de las estructuras de poder clasista” (Osorio, 1985, p. 47). Para complicar más las cosas y ofrecer una luz clara sobre la materia que trabajamos, tengamos en cuenta que no presenciamos un simple proceso de sustitución. Al contrario, debemos estar conscientes de la “*heterogeneidad multitemporal*” que representa la modernidad en Latinoamérica:

consecuencia de una historia en la que la modernización operó pocas veces mediante la sustitución de lo tradicional y lo antiguo. Hubo rupturas provocadas por el desarrollo industrial y la urbanización que, si bien ocurrieron después que en Europa, fueron más aceleradas. (García Canclini, 1989, p. 72)

Este carácter híbrido y complejo me interesa para evidenciar y, al mismo tiempo, revisar una de las repercusiones fundamentales para los nuevos movimientos literarios que, además, no tenía vuelta atrás: “las clases altas ven surgir a su lado clases medias —predominantemente urbanas— cada vez más exigentes”. Como es de esperar esto tendrá una “intensidad variable según las regiones” (Halperin Donghi, 1981, p. 282), pero su presencia es ineludible. Aunque Néstor García Canclini tendría mucho que decir sobre el acceso de esas nuevas clases a los espacios educativos y, más aún, a los de poder, es indudable que los nuevos sectores implican nuevos grupos discursivos y, con ellos, nuevas visiones de mundo. Esto tuvo dos efectos singulares. En primer lugar, las nuevas maneras de concebir la realidad cuestionarán las anteriores y buscarán su expresión a pesar de las rigurosidades a las que sean sometidos sus promotores; es decir, los nuevos sectores pelearán su lugar en el mercado simbólico. Por otro lado, su presencia afectará, incluso angustiará, a los grupos que estaban asentados. Esto cobra particular importancia al abordar la obra de un escritor que era bisnieto de un “prócer larense —veterano de Ayacucho” y nieto de un hacendado larense (Sambrano Urdaneta, 1999, p. 20). Además, Garmendia se ve obligado a dejar el mundo rural donde forjó su primera sensibilidad para vivir en la capital de un país que cada día se volvía más urbano.

Estos grupos discursivos, siguiendo a Linda Hutcheon, son comunidades que comparten conocimientos, creencias, valores y estrategias comunicativas. Están constreñidos o, al menos, afectados por su contexto y, en su desarrollo y decisiones, influyen elementos como clase, raza, género, etnicidad, orientación sexual, entre otros —por no mencionar aspectos más evidentes como nacionalidad, religión, edad, profesión, etc. (1994, p. 92). Lo descrito es una realidad cotidiana, todos pertenecemos a varias colectividades que se solapan y a veces entran en conflicto. Dicha verdad es particularmente dramática en un hombre que desde su infancia “vivió en choque con una tradición [rural] en la que para ser hombre completo era indispensable beber cocuy, jugar gallos, colear toros, practicar la cacería, portar alguna arma, ser buen jinete” (Sambrano Urdaneta, 1999, p. 25). Ese conflicto conocerá un nuevo actante cuando, a los diecisiete años, Garmendia llegue a Caracas. La vivencia del autor que nos ocupa parece estar marcada por el solapamiento de diferentes estratos. Recuperando el marco general, los años que van de 1880 a 1929, representaron en Latinoamérica un período de gran efervescencia debido a la aparición de agrupaciones que confrontaron a las élites. Pero la situación de Garmendia fue más significativa: era

hijo privilegiado de esa élite, pero no se sentía cómodo en su grupo discursivo y luego formó parte de otro que se hallaba en una situación inusitada. De allí que la afirmación de Alberto Garrandés sea preponderante y esclarecedora:

la vanguardia trajo la posibilidad (y, en buena medida, la urgencia) de practicar una relectura del entorno y de la historia, una revisión de contextos que se convertían bajo los esclarecimientos de la experiencia vanguardista, en «contextos de identidad» [...] para ejecutar entonces [...] autodescubrimientos verificados en el pretérito y en la realidad inmediata. (1997, p. 7)

En el cuadro venezolano, la situación se complejiza por las circunstancias políticas. Su inserción en el mercado internacional no es definitiva sino hasta la década de 1920 con el “auge de la explotación petrolera” (Osorio, 1985, p. 50). El incremento en los ingresos económicos fue significativo. Entre 1918 y 1923, las exportaciones equivalían a 945 millones de bolívares; cinco años después, entre 1928 y 1933, habían ascendido a 6.160 millones de bolívares (Osorio, 1985, p. 51). Sin embargo no se produjo un cambio efectivo en la organización política ni social de la época.

El estatismo se debió a dos factores. Por un lado, no se mejoraron las condiciones de la población porque la explotación petrolera estaba en manos de monopolios extranjeros que solo privilegiaban a los sectores que les convenían. Por otra parte, recordemos la presencia de un insalvable muro de contención:

este proceso se cumple enmarcado políticamente en la férrea dictadura de Juan Vicente Gómez [...] que funciona como elemento de control general que hace posible que no haya un proceso de sustitución de uno de los sectores dominantes por otros —como en la mayor parte de los países de América Latina... (Osorio, 1985, p. 54)

Mientras en el resto del continente se sustituyó “la hegemonía de la oligarquía agraria por la de la burguesía local”, en Venezuela hubo “una *transformación* de esa oligarquía en una burguesía dependiente” (Osorio, 1985, p. 53). Los nuevos grupos discursivos surgieron, sin lugar a dudas. El cambio en el país era inevitable, los campesinos se trasladaron a los campos petroleros buscando mejores condiciones de vida y las clases medias intentaron abrirse nuevos espacios en la realidad nacional. Pero sus esfuerzos no se materializaron en una transformación en la estructura política que mantuvo a la vieja clase de extracto agrícola como dominante.

Esto generó una superposición rígida. Atada a sus viejos valores, una colectividad surgida de la Venezuela rural se mantenía en el poder encarnado por el dictador y financiado por los monopolios extranjeros. Ahogados por ese peso, los sectores medios buscaban espacios por donde expresar sus nuevas visiones de mundo para contrarrestar una que se había vaciado de sentido. Si recordamos que Julio Garmendia era nieto de “uno de los hacendados más ricos de El Tocuyo” (Sambrano Urdaneta, 1999, pp. 19-20), constataremos que el conflicto descrito debió serle particularmente íntimo.

Me detendré un momento para revisar en detalle este fenómeno de superposición y la tensión que, me parece, generó en el horizonte cultural del venezolano y, más aún, de los artistas del país. Para finales del siglo XIX, Venezuela era un país que se sostenía sobre la producción agrícola. Aunque “Guzmán Blanco comprendió la necesidad de transformar el rústico país agrario [...] en un Estado progresista” (Morón, 2004, p. 239), el efecto de sus reformas tuvo “acentuada preferencia por Caracas” (p. 240). El resultado fue un país con una capital muy moderna que difícilmente se compaginaba con el abrupto atraso del resto de las provincias. Esto puede constatarse en el discurso literario del modernismo venezolano; se invocan “los dos grandes demonios del arte moderno, originalidad y novedad” (Rama, 1985b, p. 70) y, al mismo tiempo, convoca el regionalismo y el americanismo expresado en las leyendas propias y la naturaleza del continente (Coll, Dominici y Urbaneja, 1986; Urbaneja, 1973). La consciencia de vivir en un país sustentado por la agricultura pero que se ufana de una modernidad endeble se trasvasa a una literatura que busca modernizarse pero que al final daba la batuta al criollismo como literatura nacional (Belrose, 1999, pp. 47-50). Con el avance del siglo XX, se verifica el proceso inverso. Esta transformación será más traumática por lo menos para la consciencia literaria del país. Para comprenderla constatemos que la innegable realidad agropecuaria de la nación —“en 1908 es aún Venezuela país agrario”— se manifiesta en “la mentalidad rural del gobernante” Juan Vicente Gómez (Morón, 2004, p. 243). En otras palabras, el poder recae, de nuevo, sobre un hombre del campo con toda su visión tradicional de mundo. Sin embargo, este cambio coherente se ve trastornado por una modificación esencial en la fuente productiva; como ya dijimos, aparece el petróleo y la mano de obra vuelca sus esfuerzos en el nuevo y mucho más rentable producto.

Si a finales del siglo XIX los intelectuales cuestionaban una cultura central que exaltaba una modernidad endeble y erguida sobre la abrumadora realidad

rural, los nuevos escritores de la década de 1920 se formarán con una arraigada mentalidad agraria que perderá piso ante los embates de la modernización minera. Aquí está una de las materializaciones más complejas de la hibridez referida por García Canclini; una contradicción que no se materializa en diferentes espacios sometidos a diferentes tiempos sino en una misma consciencia forjada a fuerza en dos temporalidades que se confrontan. Enfocándonos en el caso que nos ocupa, Julio Garmendia pertenecía a un mundo rural con un alto componente mágico y religioso, y este fue resquebrajado por la enajenadora modernidad de la Venezuela petrolera.

Volviendo a “El difunto yo”, tenemos que destacar la fina ironía que lo recorre. Antes que considerar este recurso como un tropo literario que sirve para dar a entender lo contrario de lo que se dice, prefiero acercarme al manejo que se consolidó con escritores como Baudelaire y Kierkegaard. Parafraseando al filósofo danés, entiendo que alguien es irónico cuando emplea una “perspectiva fina que atraviesa” todo su discurso para gestar “*la ironía total*” (2000, pp. 126-127). Muecke ha explicado muy bien esto con el proceso de la comunicación. Un emisor aparenta emitir un mensaje ingenuo para un público cómplice que considerará lo dicho pero también lo que se deja ver entre líneas. El objetivo final es transmitir un mensaje transliteral —que podría considerar varios niveles de comprensión— que se expone a través de los guiños oportunos dejados por el hablante (Muecke, 1986, p. 40). Bajo esta perspectiva debemos leer las aseveraciones del narrador cuando descubre que se ha desdoblado: “Bien sabía yo, su íntimo —iba a decir «inseparable»—, su íntimo amigo y compañero” (Garmendia, 2008, p. 61).

Garmendia caracteriza al incauto, incluso iluso, personaje para desmontar su fachada con los sucesos en los que se ve envuelto. El narrador se revela como alguien sumamente aburrido: “la víctima es un perfecto adaptado, de recto proceder, conducta intachable, defensor rabioso del orden y las buenas costumbres” (Lasárte Valcárcel, 1992, p. 46). Al contraponerlo con la viveza del *alter ego* caemos en una comedia de equivocaciones. Esto se evidencia cuando es apresado por un policía que lo acusa:

de pendenciero, escandaloso y borracho, y, además, de valerme de miserables y cobardes subterfugios, habilidades, mañas y mixtificaciones para no pagar ciertas deudas de café, de vehículos de carrera, de menudas compras. ¡Lo juro por mi honor! Nada sabía yo de aquellas deudas, ni nunca había oído hablar de ellas, ni siquiera conocía las personas o los sitios —y qué sitios!... (Garmendia, 2008, p. 62)

La solemnidad de Andrés, quien se escandaliza porque lo relacionen con determinados lugares, choca con la bajeza de las acciones de su *alter ego*. Nos sonreímos porque alguna relación debe existir entre Erre y esos hechos, después de todo, quien los realizó fue su íntimo amigo. Lo mismo ocurre cuando la esposa realiza su diagnóstico y él se crispa porque la “escandalosa conducta de [su] *alter ego* [lo] exponía a crueles privaciones alimenticias, pues [...] debería purgar sus culpas” (Garmendia, 2008, p. 63). El juego con los sentidos de la palabra sirve para confirmar el doble fondo del relato, el discurso tendrá varios niveles, del literal parten otros que abren no pocas críticas.

El tono lúdico es confrontado con el carácter fantástico de los hechos. Entiendo que un cuento es fantástico cuando nos plantea un mundo similar al nuestro, con el cual nos podemos identificar, que funciona con leyes racionales o por lo menos con la familiaridad de nuestro mundo cotidiano, donde no hay brujos ni magia: “necesitamos poner en contacto la historia narrada con el ámbito de lo extratextual” (Roas, 2001, p. 20). En el seno de esa realidad, hija del “cambio radical en la relación con lo sobrenatural” (Roas, 2001: 21) que se produjo en la Ilustración, ocurre un hecho “que trastornará su estabilidad” (Roas, 2001, p. 8). Un individuo no puede desdoblarse, hablamos de un *alter ego* para referir una categoría psicológica o una invención ficcional. Por tanto, cuando descubrimos que realmente hubo una duplicación inexplicable, constatamos un suceso que implica “una amenaza para nuestra realidad” (Roas, 2001, p. 8). El efecto transgresivo de lo fantástico será esencial para entender por qué Garmendia acude a sus estrategias. No creo que la apelación a lo sobrenatural sea un recurso para dar vida al mundo mágico de la ruralidad, al menos no en este cuento. Me parece que Garmendia utiliza los sucesos inexplicables para exponer “acontecimientos que sobrepasan nuestro marco de referencias” (Roas, 2001, p. 29). Para una persona que pertenecía a un grupo discursivo que quería dar voz a una perspectiva inédita esto era muy oportuno:

La literatura fantástica deviene, así, un género profundamente subversivo, no ya sólo en su aspecto temático, sino también en el nivel lingüístico, puesto que altera *la representación de la realidad establecida por el sistema de valores compartido por la comunidad...* (Roas, 2001, p. 28; cursivas agregadas).

Por supuesto, esto exige un tipo de narración que, en cierta medida, evada los sentidos alegóricos o metafóricos (Todorov, 1989, pp. 63-64). Por eso, Garmendia, en algunos apartados, recurre a una narración más seca. Pasaremos

de la liviandad al peso de la oscura ambivalencia; se pasa de lo risible a la seriedad cuando Andrés constata la rotunda traición de su otro yo y decide suicidarse. Al verlo guindando del techo, Jacinto, el loro, le dice “¡Adiós, Doctor!” (Garmendia, 2008, p. 65), como solía hacer cuando su dueño salía de casa. La ironía se ha vuelto despiadada: la despedida es trivial y definitiva al mismo tiempo; no sabemos si reírnos ante la aterradora clarividencia del ave. Por otro lado, el loro es el único testigo de la inconcebible muerte, además de los lectores.

Este doblez termina de cimentar un relato que en su funcionamiento diagnostica el solapamiento de los grupos discursivos. Andrés Erre, cuyo apellido es un palíndromo, tiene dos caras: una respetable y otra que se le ha escapado. El cuento solo muestra el lado digno que se ajusta a valores tradicionales, por detrás se mueve el *alter ego* construyendo una nueva realidad de la que será expulsado el protagonista. La duplicidad del día se refleja en las risas de los camaradas y la preocupación de la mujer de ambos. Pero nadie dentro de la ficción constata la contradicción que se vive. La ironía cobra un funcionamiento fundamental y particular. Por un lado, los dobles sentidos y la consciencia de que todo el discurso esconde un segundo mensaje permiten que el lector no solo reconstruya la historia solapada sino también que cobre una consciencia implícita del mundo relatado. Pero la ironía exige un distanciamiento: “Closed Irony stance characterized emotionally by feelings of superiority, freedom and amusement and symbolically as a looking down from a position of superior power or knowledge” (Muecke, 1986, p. 47). Es obvio que nos divertimos con el cómico trajín de Andrés Erre pero qué ocurre cuando la narración cierra la distancia entre nosotros y el protagonista. Lo fantástico todavía tiene efecto en el cuento, por ende, no realizamos una lectura alegórica ni distanciada en algunos momentos; la muerte de Erre nos la tomamos muy en serio, en cierto modo la experimentamos. Esa risa nerviosa que despierta el lorito al final del relato resume el híbrido funcionamiento de “El difunto yo” y codifica un discurso oportuno para la compleja modernidad que vivió su autor.

La conclusión anterior se reafirma al constar que sobrevive el *alter ego* porque tiene la pieza que le falta a Andrés: la malicia para adaptarse a las nuevas circunstancias. Al vivir apegado a las leyes, con una rigurosidad insoportable, el protagonista se había convertido en una imagen sin sustancia. Esto es una referencia a la sociedad pacata y predecible, que quiere guiarse por unos cánones poco efectivos en los nuevos tiempos.

A la vez, las palabras compelen a una segunda lectura: la sobrenatural. El suceso es una grieta imperceptible en la trama de lo real. Una manera de abrir paso a nuevos universos que se articulan con leyes insondables. Pero la inquietud y el miedo nos asaltan cuando descubrimos el verdadero desenlace. Debido al celo del doctor, el suceso extraordinario quedará como un secreto. Nosotros somos los únicos testigos y no podemos hacer nada ante una colectividad de costumbres que vuelve a cerrarse sobre sí misma como si nada hubiera ocurrido. Detrás del mundo del cuento se ocultan unas fuerzas inexplicables, pero sus personajes transitan inadvertidos, incautos, sin saber que podrían ser las próximas víctimas.

Como ocurría en la sociedad venezolana, el representante del grupo discursivo que ostenta el poder, un respetable doctor, mantiene el orden de las cosas. Continúa con su vida apacible. Recordemos que al final del relato, el *alter ego* descuelga el cuerpo inerte de Andrés Erre y se mete en él, para apoderarse de su vida. El personaje transita como un muerto viviente que transita las calles de Caracas. Pero el dueño original de esa existencia no termina de desvanecerse, no tiene una muerte normal o absoluta: su consciencia sigue hablando, dando su enigmático testimonio. Su cuerpo continuará caminando con un nuevo habitante y él seguirá narrando una historia jocosa y amenazadora, mientras nosotros escapamos, por el punto y final, con la consciencia de un discurso, una sociedad y un universo con ambivalencias, solo sostenidos por las inquietantes fuerzas de lo desconocido.

## REFERENCIAS

- Barnola, P. P. (1963). *Eduardo Blanco, creador de la novela venezolana. Estudio crítico de su novela «Zárate»* (2ª ed.). Caracas: Tipografía Vargas, S. A.
- Baudelaire, C. (2001). *Lo cómico y la caricatura*. 2ª ed. Madrid: La Balsa de Medusa.
- Belrose, M. (1999). *La época del modernismo en Venezuela*. Caracas: Monte Ávila Latinoamericana.
- Blanco, E. (1972). *Zárate*. Caracas: Monte Ávila.
- Caillois, R. (1970). Del cuento de hadas a la ciencia-ficción. En *Imágenes, imágenes...* (pp. 9-47). Barcelona, España: Edhasa.

- Coll, P. E.; Dominici, P. C.; y Urbaneja Achelpohl, L. (1986). Charlooteo. En Santaella, J. C. (Comp.) *Diez manifiestos literarios venezolanos* (pp. 13-16). Caracas: La Casa de Bello.
- Darío, R. (1976a). *Azul*. México: Mexicanos Unidos, S. A.
- Gallegos, R. (2005). *Doña Bárbara*. 6ª ed. Madrid: Cátedra.
- García Canclini, N. (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, D. F.: Grijalbo.
- Garmendia, J. (2008). *La tienda de muñecos y otros textos*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Garrandés, A. (1997). Lino Novás Calvo y la identidad literaria hispanoamericana. En Novás Calvo, L. *Pedro Blanco, el negrero* (pp. 5-33) . La Habana: Letras Cubanas.
- Halperin Donghi, T. (1981). *Historia contemporánea de América Latina*. Madrid: Alianza.
- Hutcheon, L. (1994). *Irony's edge. The theory and politics of irony*. New York: Routledge.
- Kierkegaard, S. (2000). "Sobre el concepto de ironía en constante referencia a Sócrates". En *Escritos. Volumen 1. De los papeles de alguien que todavía vive. Sobre el concepto de ironía* (pp. 67-342). Madrid: Trotta.
- Lasarte Valcárcel, J. (1992). Julio Garmendia: el fantástico irreverente. Poética y parodia. En *Sobre literatura venezolana* (pp. 38-46). Caracas: La Casa de Bello.
- Liscano, J. (1983). Un solitario de nuestras letras: Julio Garmendia. En Santaella, J. C. (comp.) *Julio Garmendia. Ante la crítica* (pp. 39-49). Caracas: Monte Ávila.
- Morón, G. (2004). *Breve historia contemporánea de Venezuela*. 2ª ed. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Muecke, D. C. (1970). *Irony*. Gran Bretaña: Methuen & Co Ltd.
- Muecke, D. C. (1986). *Irony and the ironic*. 2ª ed. New York: Methuen.
- Osorio, N. (1985). *La formación de la vanguardia literaria en Venezuela (Antecedentes y documentos)*. Caracas: Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia.
- Rama, Á. (1990). La familia latinoamericana de Julio Garmendia. En *Ensayos sobre literatura venezolana* (pp. 77-82). Caracas: Monte Ávila.
- Rama, Á. (1985a). *La crítica de la cultura en América Latina*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Rama, Á. (1985b). *Rubén Darío y el modernismo*. Barcelona, España: Alfadil.
- Roas, D. (2001). La amenaza de lo fantástico. En Roas, D. (Comp.) *Teorías de lo fantástico* (pp. 7-44). Madrid: ARCO/LIBROS, S. L.
- Sambrano Urdaneta, O. (1999). *Del ser y del quehacer de Julio Garmendia*. Caracas: Monte Ávila Latinoamericana.

Todorov, T. (1989). *The fantastic. A structural approach to a literary genre*. 4ª ed. New York: Cornell University Press.

Urbaneja Achelpohl, L. M. (1973). Sobre literatura nacional. En *Obras completas* (pp. 323-326). Caracas: Presidencia de la República.