

**LA EXPLICITEZ DEL ARTIFICIO EN JULIO GARMENDIA.
LA TIENDA DE MUÑECOS COMO ESCRITURA VANGUARDISTA**

Macarena Roca Leiva
Universidad Adolfo Ibáñez, Chile
mroca@uai.cl

RESUMEN

En el presente texto se aborda *La tienda de muñecos* (1927), de Julio Garmendia, desde una perspectiva que revela la adscripción del autor a la vanguardia latinoamericana de acuerdo con las condiciones artísticas puestas en curso por la vanguardia histórica europea entre los años 20-30 del siglo XX.

PALABRAS CLAVE: narrativa venezolana, vanguardia, Julio Garmendia.

ABSTRACT

Julio Garmendia's *La tienda de muñecos* (1927) can be analyzed from those particular perspectives in which the author was not only interested in his Latin-American avant-garde but also in that from Europe during the 20-30 decades of the 20th Century.

KEY WORDS: Venezuela narrative, avant-garde, Julio Garmendia.

En la introducción de *La tienda de muñecos*, libro de cuentos de Julio Garmendia, Humberto Mata señala que ese libro estaba “destinado a cambiar el cuento venezolano” (1985: 12). Luego de las palabras elogiosas sobre la escritura del autor, típicas de todo prólogo, se nos presenta una obra que se desmarca de la producción narrativa venezolana hasta ese momento. Los ocho cuentos reunidos nos proponen una nueva construcción literaria, la cual pasa por un cambio en los niveles de enunciado y de (auto)valorización estética; en otros términos, nos muestran una novedosa estructura propia del espíritu vanguardista.

Para José Balza, Garmendia está rodeado de una tradición literaria que no le permite un espacio de emplazamiento: romanticismo americano, descarnado naturalismo, seguidores -e imitadores- de Darío y un permanente ascenso del criollismo venezolano, serían los motivos por lo cuales su obra ha quedado, en la mayoría de los casos, fuera de las antologías y textos de estudio sobre vanguardia hispanoamericana; tanto así que será recién con la segunda edición del texto en el año 1970 cuando se comienza a hablar de un (re)conocimiento de la obra de este autor.

Sobre los límites temporales de la vanguardia latinoamericana Federico Schopf señala que “teoría y práctica se despliegan en sentido amplio entre 1916 y 1939; en el sentido más restringido de su predominio, entre 1922 y 1935” (2002: 33-38). Siguiendo esta cronología, el texto de Garmendia está claramente dentro del tiempo histórico y de producción del vanguardismo, sin embargo como ya se ha dicho, la mayoría de los estudios, ya sean historias o recopilaciones de literatura latinoamericana contemporánea, o de textos y proclamas vanguardistas, no incluyen -y en casos ni siquiera nombran- el libro *La tienda de muñecos*¹. Por lo tanto, el libro de 1927, siguiendo la orientación epocal de Schopf, es producción vanguardista, pero por motivos al parecer desconocidos, o al menos poco claros, Garmendia es un paréntesis en la historia de la literatura venezolana.

En sus estudios sobre vanguardia latinoamericana Jorge Schwartz rescata, en el caso venezolano, un único texto de trascendencia: el

¹ Como es el caso de *Historia de la literatura hispanoamericana a partir de la Independencia* (1983), de Jean Franco, y *Las vanguardias latinoamericanas* (1991), de Jorge Schwartz.

manifiesto “Somos”² de Arturo Uslar Pietri. Éste apareció como texto editorial en la revista caraqueña *válvula* en 1928; publicación que fue considerada clave para la consolidación del movimiento vanguardista internacional³. Es a lo menos llamativo que un texto como *La tienda de muñecos*, un año anterior a la aparición del manifiesto, no sea considerado por Schwartz como una obra perteneciente a la vanguardia. Tal vez la aclaración podría estar en que nos enfrentamos a un texto de creación literaria -un libro de cuentos- y no a un texto programático o manifestante. Sin embargo, luego de su lectura, nos percatamos de que los relatos de Garmendia están lejos de ser sólo y exclusivamente textos de ficción, y que más bien nos enfrentan a formatos de escritura experimental.

Alfredo Bosi comenta que lo propio del nuevo arte fue “dar forma libremente, pensar libremente, expresar libremente, [señala que] este es el legado verdaderamente radical del Espíritu Nuevo que las vanguardias latinoamericanas transmitieron a sus respectivos contextos nacionales” (1991: 18-19). Esta renovadora idea implica una amplia interpretación que necesitaría ser redireccionada: “libremente” no significa en la vanguardia latinoamericana lo que fue para los movimientos de avanzada europea: una respuesta histórica y estética a los cambios radicales que la nueva sociedad burguesa cristalizó desde los cambios técnicos y capitalistas provenientes de las revoluciones industriales. “Libremente”, en América, significa un progresivo afán de modernización y un desplazamiento de la literatura referencial, nacionalista y de demarcados márgenes de concreción⁴. A la vez, es necesario mencionar que la literatura realista latinoamericana, en sus manifestaciones modernistas y criollistas, continuó, incluso ya entrado el siglo XX, con la propuesta regionalista

² El texto “Somos” conceptualmente vuelve sobre algunas ideas ya propuestas en el manifiesto ultraísta de 1919, como la recuperación de la metáfora y de su poder evocativo por medio de la síntesis y de la eliminación de elementos superfluos. Estableciendo las naturales distancias, podríamos señalar que “Somos” propone y busca el poder de sugestión y de la síntesis en el arte nuevo.

³ Para Schwartz, el primer intento de superación del modernismo venezolano surge con el llamado grupo del 18 y con el paso por Venezuela del poeta mexicano José Juan Tablada. A la vez también señala como antecedente el inicio de la publicación de *Elite* en 1925, revista en la que participaron Uslar Pietri y Otero Silva (Cf. Schwartz, 1991).

⁴ Concreción entendida según la teoría de la recepción que postula la materialización de la obra de arte de acuerdo con el horizonte epistémico y de espera del lector (Cf. Iser en Mayoral, 1987).

que buscaba la originalidad y el placer estético en el acercamiento y explicación de la realidad decimonónica⁵.

Pensar las nuevas condiciones de escritura de fines de la década del veinte en Venezuela es dar cuenta de un cierto -y progresivo- deslinde de la literatura comprometida con un *ethos* nacional. Con la vanguardia, a nivel latinoamericano, se supera esa condición “situada” de las letras y se inicia un proceso de apertura reflexiva que significa la revisión de los principios de creación artística. Se pasó de un compromiso⁶ nacional y retratista a uno universalista y creador, ya que “la vanguardia subraya la mediación del sistema artístico en el conocimiento de la realidad. Con ello critica el principio romántico de la inmediatez, de la transparencia” (Piñon, 1997: 9); en otras palabras, con la vanguardia comienza a problematizarse la realidad haciendo de ella no el soporte escénico de la obra, sino su contenido interpretado. Desde aquel momento, el trabajo con el lenguaje, así como con otros materiales de producción, inicia un proceso analítico que dependerá del distanciamiento de lo real circundante para establecer un dialogismo productivo y conducente con aquella realidad. El arte de avanzada produce una mirada crítica sobre la realidad, “no discutiendo sus fundamentos con argumentos que el arte se limita a expresar o a transmitir, sino construyendo otra, irreductible a la existencia y, a la vez, impensable al margen de ella” (Piñon, 1997: 10). El arte nuevo genera una mediación o distanciamiento, ya que niega la posibilidad de ver el arte como representación directa de lo real. Por este motivo, la vanguardia busca mostrar -incluso exhibir- el artificio, su mediación⁷.

⁵ Con la llegada de la vanguardia muchas de estas producciones particulares de literatura criollista continuaron de forma paralela a las primeras manifestaciones de ruptura. Incluso a nivel latinoamericano se ha hablado de una convivencia necesaria entre ambos modos de literatura (Cf. Sarlo, 1988 y 2003).

⁶ Sobre el concepto “compromiso artístico” existen divergencias de uso, las cuales responden a diferentes tiempos históricos y estéticos (Cf. Sartre, 1950).

⁷ Busca establecer de modo certero el distanciamiento con lo real; y en estos términos, en la obra de arte de avanzada se produce una honestidad nunca antes concebida. “La obra de arte de avanzada contiene lo real en calidad de juicio respecto al uso de los materiales” (Piñon, 1997: 15).

CONSTITUCIÓN Y RECEPCIÓN DE LA OBRA VANGUARDISTA

Un primer acercamiento a *La tienda de muñecos* nos indica que estamos ante una escritura distinta. Los cuentos que componen el volumen no son sólo relatos que, con mayor o menor tratamiento de la ficción, logran el preciado pacto de lectura, sino que se trata, al mismo tiempo, de ficciones que se vinculan con el metatexto literario o, en términos vanguardistas, que devienen en manifiestos o architextos (Cf. Genette, 1979).

Peter Bürger ha establecido desde la teoría de la recepción ciertas categorías que son indiscutiblemente caracterizadoras de la vanguardia; entendiéndolo por ésta el período correspondiente a las primeras décadas del siglo XX. Para el autor, la historia del arte occidental puede abordarse desde dos conceptos que vienen a formalizar, mediante sus obras de arte, la noción de realidad trabajada en ellas. La distinción o separación la establece entre obras clásicas u orgánicas y obras vanguardistas o inorgánicas. Las primeras son entendidas como obras *simbólicas*, ya que poseen un orden interno que les permite ser percibidas y comprendidas como un todo integral, como un sistema orgánico compuesto de partes que sólo se explican en su relación con el todo del cual dependen y pertenecen. Todo está en ellas: su origen, su explicación, su fruición. En contraparte, surge una nueva categoría de obra que tiene que ver con los paulatinos procesos de desarrollo de la modernidad y su correlato socioeconómico y tecnológico. A este tipo de obra la llama *alegórica*⁸ debido a que su construcción interna, su origen, su explicación y su gozo se entienden ya no en el orden completo y global de la obra, sino en las partes o fragmentos que la componen. La obra de arte vanguardista sería así una obra alegórica, ya que cobra vital importancia la condición fragmentaria que se suscita en ella. Esto lleva a que la misma exija un horizonte enciclopédico mayor, debido a que son múltiples las lecturas que podrían actualizarla y concretarla (Cf. Eco, 1990).

Al decir que una producción artístico-estética es alegórica, estamos estableciendo que ésta tiene ciertas condiciones claves para su

⁸ Bürger estructura su teoría de categorizaciones siguiendo, en parte, la propuesta estética y social que Benjamin construyó en *El origen del drama barroco alemán*; estudio en el cual el teórico de la Escuela de Frankfurt habla de la condición alegórica del arte como la posibilidad de establecer, estéticamente, vínculos metatextuales con la obra.

constitución. En primer lugar, lo alegórico arranca un elemento a la totalidad del contexto vital, es decir, lo saca de su función dada originalmente. Por esto, la alegoría es por sobre todo un fragmento. En segundo lugar, lo alegórico crea sentido al reunir esos fragmentos aislados de la realidad; lo cual indica, para Bürger, que se trata de un sentido dado que no resulta del contexto original, sino de un orden aleatorio o sencillamente del encantamiento producido por una de las partes. De este modo, la función alegórica tiene una relación con la expresión de melancolía en el sujeto y en el arte⁹.

La obra vanguardista posee ciertas condiciones inherentes que habilitan su impronta desarticuladora de la Institución Arte y de su diferenciación con la categoría de obra clásica. Éstas son establecidas como lo Nuevo y el Montaje (Cf. Bürger, 1997).

Lo Nuevo debe ser estudiado en el horizonte de la modernidad y, particularmente, en la creación poética y teórica de Baudelaire¹⁰. El poema que inicia *Las flores del mal*, dirigido “Al lector”, encuentra su eje de construcción en el hastío. Éste es entendido como lo más vil y bajo, siendo a la vez el punto de complicidad que se establece entre autor y lector. “Con este sombrío guiño de complicidad que invoca el fondo afectivo que comparten por igual poeta y lector, se abre, digámoslo así, el espacio anímico del poema moderno” (Oyarzún: 2001: 9-44)¹¹. La conciencia o subjetividad del sujeto es lo propiamente moderno. Es una subjetividad que se experimenta a sí misma, ella es el *novum* propiamente tal. No es tanto lo que diga, sino cómo lo diga y cómo, al decirlo, el hablante se perciba a sí mismo. Es la afectación que le causa el entorno al hablante lo que realmente determina a la poesía moderna. Baudelaire en *El pintor de la vida moderna* (1863)

⁹ Recordemos que el estudio de Bürger se articula en torno a las diferencias de sentido sobre el arte en Benjamin y Adorno, principalmente. Esta condición de melancolía proviene de la lectura que Benjamin hace de la Alemania del siglo XVII. La melancolía se da en el tránsito de las épocas. Es una condición de posibilidad, la posibilidad de pensar el momento actual a la luz de la tradición. Lo alegórico anuncia ese algo que se ha perdido, lo faltante que es recordado por la parte presente.

¹⁰ La estética de la novedad en el poeta de *Las flores del mal* es susceptible de engaño para los estudiosos, pero siempre una fuente inagotable de nuevas lecturas. “Lo nuevo hace que Baudelaire cite a lo antiguo y despierte un pasado muerto, como muestra en el paradigma de la moda. Ese es el impulso básico y la función hermenéutica de la estética de la novedad” (Jauss, 1995: 161).

¹¹ Oyarzún muestra que este tedio vital, el dolor de la existencia, está en Baudelaire implicado en el padecimiento de la temporalidad y la mortalidad; aspectos propios de la modernidad estética.

nos habla del “artista convaleciente”, el cual encuentra literalmente su representación literaria en el narrador de *El hombre de la multitud* de Poe. Quien está convaleciente sopesa el instante en el cual se encuentra. Está en un estado de apertura, de atención, ya que ante sus ojos todo se revela como nuevo. Es el ver desde la novedad.

La condición de lo nuevo en el arte vanguardista se entiende como la categoría que lo explica en cuanto arte moderno. Si bien, lo nuevo abre la modernidad artística y estética desde Baudelaire, es la renovación absoluta, la superación total de la tradición lo que articula el concepto de lo nuevo en la vanguardia. La novedad no es una mera renovación o giro sorpresivo en la constitución y representación de la obra. “No se trata ya de variaciones dentro de los estrechos límites de un género, ni de un efecto de sorpresa garantizado por la estructura del género, ni de la renovación de los procedimientos de una línea literaria; no se trata de un súbito desarrollo, sino de la ruptura de una tradición” (Bürger, 1997: 120). Lo nuevo es una ruptura radical con la tradición, no los principios técnicos o estilísticos de un determinado artista, sino de la tradición del arte completa¹².

Los movimientos de vanguardia transformaron la sucesión histórica de los movimientos artísticos y sus procedimientos en una “simultaneidad de lo radicalmente diverso”¹³. Por ende, ¿qué es lo nuevo en el arte vanguardista hispanoamericano?¹⁴. Podríamos decir

¹² El teórico de la recepción establece una semejanza que es interesante. Lo nuevo es también la etiqueta con que el mercado ofrece siempre a los consumidores las mismas mercancías. Para Adorno la categoría de lo nuevo en el arte es la necesaria duplicación del fenómeno dominante en la sociedad de consumo. Sin embargo, hay que tener en cuenta que en la sociedad de consumo la categoría de lo nuevo no es substancial, sino que se queda en la apariencia. No designa la esencia de la mercancía, sino la apariencia que se le impone artificialmente (Cf. Bürger, 1997: 123).

¹³ Esta diversidad también se encuentra en las líneas de continuidad. Por un lado, un arte experimental y siempre subversivo a las prácticas políticas oficiales. Por otro, una línea conservadora y masiva que es la que justamente ha institucionalizado de manera más simplista y efectista los anteriores métodos vanguardistas.

¹⁴ Debemos incluir la relectura que la vanguardia latinoamericana hace de la tradición. Hay un entrecruzamiento entre lo antiguo y lo actual, lo extranjero y lo vernáculo, lo nuevo y la memoria. Cada artista actualizó los principios de la vanguardia de acuerdo con sus propias motivaciones y creencias artísticas: Huidobro y la autonomía del arte, Borges y la estética del prisma o refracción, Gironde y el humor desestructurante y solidario de lo vital. La vanguardia fue un arte que nos trajo una estética de la negatividad, es decir, contraria a un placer entendido tradicionalmente, en donde los horizontes de espera son fracturados, generando un desconcierto, pero a la vez un gusto en su diferencia.

que es ese núcleo estético e ideológico que legitima el arte y los juicios emitidos sobre él. Este eje de diferenciación lo separa de la poética modernista y de la narrativa realista; en palabras de Sarlo, el arte vanguardista latinoamericano va “contra la sensorialidad del modernismo y el decadentismo, contra la emotividad del tardo romanticismo y el psicologismo de realistas y sencillistas” (2003: 106)¹⁵. Lo nuevo es el ahora y no una promesa de futuro mediante transformaciones sociales¹⁶.

La condición de montaje surge en la Historia del arte con la producción de *Naturaleza muerta con rejilla* (1912) de Pablo Picasso. En esta obra encontramos un trabajo altamente lógico y premeditado sobre el equívoco, o más bien, la impostura en la representación de lo real. Es imagen visual que nos exhibe un objeto que no es como si éste lo fuese y que, más aún, el objeto encolado en la pintura es un impostor de lo real: un montaje en torno a la materialidad y a la significación en su recepción.

El artista que producía una obra tradicional u orgánica trabajaba su material como si éste fuese un ente vivo, y respetaba el significado surgido en cada momento de su vida. En la vanguardia el artista entiende el material como un soporte para la idea. Lo desvincula de su origen y lo utiliza vaciado de su significado original, ya que sólo él puede entregarle un nuevo sentido. “De este modo el clasicista maneja su material como una totalidad, mientras que el vanguardista separa el suyo de la totalidad de la vida, lo aísla, lo fragmenta” (Bürger, 1997: 133). Mediante el sistema de montaje el lector u observador puede dar cuenta de los fragmentos de realidad que se encuentran en la obra, terminando así con la idea de globalidad. En otras palabras, hay un cambio significativo en el modo en que se dará la recepción de la obra moderna. Quien está en presencia de una obra orgánica

¹⁵ García Canclini diferencia a las vanguardias europeas de las latinoamericanas en que estas últimas surgen ligadas a los movimientos políticos de cada región del continente. No son sólo respuestas intra-artísticas, sino vinculadas con los cambios políticos y sociales de cada país (Cf. García Canclini, 2001).

¹⁶ Lo nuevo no comporta sentimentalismo ni evasión. Es un activismo vital y sus tácticas son extremas. Se considera a sí misma como un lugar de corte, de quiebre en la continuidad artística y estética. Es ruptura, fuerza y convicción. El arte es racionalizado en cuanto experiencia creativa que irrumpe en la concepción de lo real. La cantidad de manifiestos, proclamas, cartas abiertas, hojas volanderas representan una intelectualización social del trabajo artístico. El fenómeno metatextual que se impone en la vanguardia también es parte de la condición de lo nuevo.

observa una totalidad, ya que ésta da una impresión global. Todas las partes o momentos están conectados en el todo. La obra inorgánica, en cambio, está compuesta por partes que pueden aislarse y se logran entender por sí mismas, así como también pueden comprenderse dentro de la totalidad. Ahora, cuando se habla de totalidad de obra en una producción vanguardista, se habla en sentido restringido ya que nunca están presentes todas las posibles interpretaciones o sentidos de la obra¹⁷.

La categoría de montaje nos introduce una nueva condición de la alegoría (en cuanto fragmento). “Supone la fragmentación de la realidad y describe la fase de la constitución de la obra” (Bürger, 1997: 137). La obra de arte se modifica al incorporar en su construcción fragmentos de realidad. Ya no sólo es la renuncia del artista a producir obras completas, sino que la obra adquiere un estatus diferente. Algunas de sus partes no remiten, como signos, a la realidad, sino que son realidad. No hay apariencia o enmascaramiento. Lo que se hace artísticamente, se constituye como real. Es nuevo y diferente a todo lo demás¹⁸. En la obra vanguardista pareciera no haber ni síntesis en la producción, ni reconciliación en la recepción (o concreción). Así, el receptor de obras vanguardistas cae en cuenta de que el método que debe ocupar para entender lo que lee o ve es diferente, distinto a los modos con que anteriormente operaba.

Bürger establece la condición de “recubrimiento artístico” para designar la falacia con que el arte realista o prevanguardista utilizaba la naturaleza. La obra orgánica busca entregar una apariencia de realidad que, por el mismo sistema de representación del arte, es ejemplo de la impostura con que asume el estatuto de lo real. La obra inorgánica opera en sentido opuesto: explicita el artificio, no genera engaño. “Se ofrece como producto artístico, como artefacto. En esta medida el montaje puede servir como principio básico del

¹⁷ A partir de esta precisión se logra establecer un vínculo más estrecho entre obra vanguardista y teoría de la recepción, al reconocerse la importancia del trabajo del receptor en cuanto sujeto que concreta la obra en la actualización de la lectura.

¹⁸ En los estudios de literatura chilena se recuerda la recepción crítica hecha por Alone a *Altazor* de Huidobro. Díaz Arrieta leyó la obra bajo términos de construcción orgánica. Sus críticas se resuelven en la no comprensión de una nueva categoría de obra. La distinción entre uso de lenguaje real y convencional con fines comunicativos, y el uso poético instaurado en el poema en donde se pierde referencialidad y el signo adquiere nuevos significados y nuevas relaciones semánticas.

arte vanguardista” (Bürger, 1997: 136). La obra de vanguardia no produce una impresión general que arroje una interpretación del sentido ni de las partes, ya que éstas pueden no estar subordinadas a la intención de la obra. Esto, la negación del sentido, produce un *shock* en el receptor. Esta ruptura en la lectura de la obra es una reacción buscada por el artista.

El receptor, privado de un sentido inmediato, se plantea la necesidad de transformación. “El shock se busca como estímulo para un cambio de conducta; es el medio para acabar con la inmanencia estética e iniciar una transformación en los receptores” (Bürger, 1997: 146). La estética del *shock* plantea un problema mayor: la perdurabilidad del impacto. Con la repetición de esta dinámica se produce un acostumbamiento, el *shock* comienza a ser esperado por el receptor, inclusive será lo buscado en la obra vanguardista. Este quiebre en la recepción se institucionaliza y deja de afectar a los individuos y comienza a ser consumido como parte esencial de la obra de arte de vanguardia¹⁹.

GARMENDIA Y EL DESPLAZAMIENTO DEL CONTRATO MIMÉTICO

En “El cuento ficticio” asistimos a la explicitiz del artificio. Quien nos narra es un personaje imaginario, una voz de ficción que toma la palabra para restituir el valor de la llamada ficción pura. Este es un acto de completa demarcación: el narrador, un personaje de ficción fantástica, llama a revalorar “las primeras perfecciones, bellezas e idealismos hoy perdidos” (Garmendia, 1985: 25)²⁰. Nos informa que ha habido un éxodo de los reinos y reinados de los personajes de ficción hacia lo real y los arenga a regresar a sus lares. Esta voz se traza un trabajo real que fractura la noción clásica que el lector tiene sobre un personaje fantástico: “Mi primer paso es reunir los datos, memorias, testimonios y documentos que establecen claramente la existencia y situación del país del Cuento Inverosímil” (26). Esta narración es un llamado desde la propia ficción a la reorientación que debe tener la literatura, e incluso es un guiño al costumbrismo literario cuando nos dice que ya no quiere saber más de personajes

¹⁹ Esto es producto del paso del tiempo. A medida que la historia avanza la neovanguardia y posvanguardia utilizan esta estrategia de quiebre con un fin artístico y constitutivo de la obra (Cf. Benjamin, 1998).

²⁰ Todas las citas han sido tomadas de esta edición. En adelante indicaremos, entre paréntesis, sólo el número de página.

reales debido a que son ellos mismos quienes niegan la existencia de la ficción pura:

Mi incurable idealismo (...) a estos mismos ficticios que hoy la niegan y hacen burla de mi fe y se dicen sagaces sólo porque ellos no creen, en tanto que yo creo, y porque en el transcurso de nuestro exilio en lo real se han vuelto escépticos, incrédulos y materialistas en estas y otras muchas materias (26).

Estamos frente a un manifiesto vanguardista en el amplio sentido del término. Es la literatura volcada sobre sí misma, la teorización desde el mismo texto literario, el arte en un movimiento de autorreflexión; en otras palabras, una ficción apologética de lo fictivo. Muestra no sólo la necesidad de pensar en el arte no referencial, sino en tener fe y confianza en las posibilidades del arte. El mismo narrador no tiene certeza de su tarea, pero insta a todos los fictivos que emprendan el viaje desde la realidad al país del Cuento Ilusorio:

No dejarán de reprocharme el haberles inducido a la busca o rebusca del reino perdido, en lo cual, aun suponiendo, lo que es imposible, que nunca lo alcanzáramos, no habré hecho sino realzarlos y engrandecerlos mucho más de lo que ellos merecen (27).

“La tienda de muñecos”, texto que abre el libro de cuentos, nos muestra una gran metáfora sobre el sujeto intelectual y la creación artística. Estamos ante la tradición del hacedor de sueños que pasa de mano en mano, de generación en generación. El hombre que cuenta la historia se refiere a los muñecos de la tienda como aquello a lo que le debe la vida. “Desde pequeño se me acostumbró a mirarlos con seriedad. Mi abuelo y después mi padrino, solían decir, refiriéndose a ellos: ¡Les debemos la vida!” (17). Son los juguetes con los que nunca jugó. Son *otros* los que juegan con ellos: los lectores o quienes trabajan con el material creativo. El artista o escritor es el dueño de esta tienda que cela la fantasía y la imaginación, ya que de su labor depende la continuidad del juego. Todo intelectual dirige *su* tienda de muñecos.

A la vez, esa tienda también revela, en cada quien, la lectura que se ejecuta sobre lo real, como por ejemplo la mirada que el padrino tiene sobre el ayudante: “En cuanto a Heriberto (...) mi padrino le equiparaba a los peores muñecos de cuerda y le trataba al igual de los maromeros de madera” (19). Estamos en presencia de la realidad

leída desde la ficción. Nos encontramos en la trastienda, lugar desde donde se asiste al gran teatro del mundo y desde donde el intelectual puede observar con distancia crítica.

En “La realidad circundante” nos encontramos una nueva voz narrativa: un charlatán de feria, un sujeto que vocifera productos de inferior calidad y dudoso origen. ¿Qué ofrece? La posibilidad de adaptación a la realidad. Este cuento es un texto sociológico, una puesta en escena de la “psicopatología de la vida cotidiana”²¹ que muestra la dificultad de adaptación a la realidad circundante. Es un cuento que, con humor negro, devela la problemática de lo que Simmel (1986) llamó “la intensificación del estímulo nervioso” en la ciudad moderna. “Al cabo de corto tiempo no puede decirse si tal o cual individuo es un *adaptado a priori* o un *adaptado a posteriori*. El caso más frecuente es el del mediocre o incompletamente adaptado o *semi-adaptado a priori*, cuya educación es terminada, ampliada y precisada mediante el uso del invento que tengo en mis manos” (Garmendia, 1985: 66)²².

Luego se señala: “había gran conveniencia en adquirirlo allí mismo y no después, pues podía así ganarse tiempo y tomarse ya fuerte ventaja sobre futuros *neo-adaptados*, en cuanto al adelantamiento y acomodo en las buenas posiciones de la vida” (68)²³. El cuento finaliza con una información posterior a los hechos narrados en la que se señala que aquel artilugio comprado, a lo menos le ha servido al narrador “como pisapapeles sobre las hojas de un nuevo cuento inverosímil” (68). Garmendia monta aquí una intertextualidad (Cf. Kristeva, 1981) al establecer este dialogismo con “El cuento ficticio”. Si bien ésta no es una condición exclusiva de la obra de arte vanguardista, nos revela la lucidez de conciencia con que el autor estructura su libro. Recordemos que el llamado *azar objetivo* de los surrealistas se basaba en “la selección de elementos semánticos concordantes en sucesos independientes entre sí” (Bürger, 1997: 125), tal como se evidencia en esta seña o alerta interna en el texto.

Esto propicia entender la obra de Garmendia como una estructura

²¹ Tomamos la expresión del libro de Sigmund Freud: *Psicopatología de la vida cotidiana* (1904). En ese texto se estudian los olvidos diarios, las supersticiones, las disfunciones en el uso del lenguaje, los actos cotidianos fallidos, entre otras cuestiones.

²² Cursivas del autor.

²³ Llaman la atención los prefijos utilizados por el autor, los cuales muestran modernidad en el uso del lenguaje y en el conocimiento de los ritmos sociales.

teórica literaria en el que se reitera la presencia indiscutible de lo imaginario o inverosímil, el pensar la escritura como un sistema crítico y paródico que revisa las nociones gnoseológicas de la realidad y que fractura el contrato mimético del arte. Estos cuentos muestran un sistema de andamiaje intelectual que trabaja alegóricamente, en donde la impresión del fragmento, en un nuevo contexto, nos convoca a pensar la obra como un sistema de recepción abierto y en comunicación con nuevos ámbitos culturales.

Un nuevo acercamiento fictivo a la sociedad moderna lo encontramos en “El difunto yo”. El narrador es un sujeto esquizofrénico que detenta una personalidad descentrada como metáfora del proceso de conocimiento y adecuación a la “realidad circundante” (Cf. Hall, 1997); en otros términos, este texto es una representación fictiva de la fragmentación de la personalidad del sujeto contemporáneo.²⁴ Luego de los hechos acaecidos, el sujeto nos narra desde su muerte, es decir, nos cuenta que se ha suicidado y que nadie ha sospechado algo con respecto a este desdoblamiento -o fisión- que sufre. “Fundo esta creencia en el hecho insólito de que mi suicidio no produjo impresión ni tuvo la menor resonancia (...) no hubo duelo ni entierro. El periódico no hizo alusión a la tragedia ni en grandes ni en pequeños títulos” (77)²⁵.

Esta alteridad con el otro es lo que, en términos literarios, es llamado *el doble* (Cf. Rogers, 1970), en cuanto proyección del inconsciente de aquello que el sujeto desea pero teme ser. De este modo, el doble sería la manifestación psicoanalítica de la fragmentación del narrador, ya que es la voz liberadora de esas materias morales y sexuales que el sujeto reprime en su real existencia a lo largo del relato. El texto

²⁴ En aquellos años en Latinoamérica se escriben textos en los que se trabaja sobre la desconfiguración de lo real y la multiplicidad del sujeto: *Espantapájaros* (1932) de Oliverio Gironde, *Ficciones* (1944) de Jorge Luis Borges, *La última niebla* (1935) de María Luisa Bombal son ejemplos en los que se observa un desdoblamiento o desplazamiento del yo. No obstante, a diferencia de los ejemplos citados, este cuento contiene un elemento que lo valida desde una lectura psicoanalítica: el conocimiento que como receptores tenemos sobre el purgante ingerido por el narrador. No es un elemento puesto al azar ni un recurso accesorio por parte del autor, sino que es la instancia que permite interpretar el texto como muestra del desplazamiento de lo real.

²⁵ Entendiendo la conformación fantástica del relato, podemos ver que éste se resuelve como un fenómeno extraño, es decir, no explicable por leyes naturales ni por el pensamiento racional (Cf. Todorov, 1982).

²⁶ En el marco de la modernidad literaria, toma mucho sentido el verso de Rimbaud que vendría a inaugurar el espacio de la otredad y la (auto)diferencia: “Yo soy otro” (1874).

finaliza con la duplicación del aviso que el narrador colocó inicialmente en el periódico al notar la fuga de su Alter Ego, el cual propone una relectura de los términos “yo” y “otros” como instancias intercambiables²⁶. “Participo a mis amigos y relacionados de dentro y fuera de esta ciudad que no reconozco deudas que haya contraído ‘otro’ que no sea ‘yo’. Hago esta advertencia para evitar inconvenientes y mixtificaciones desagradables. ANDRES ERRE” (78). El montaje está imbricado en la crisis del individuo moderno. Ya no existe ese sujeto del iluminismo cartesiano que tenía claridad en quién era y poseía una razón causal sobre su actuar. Ahora el hombre vive un descentramiento que es producto -a nivel artístico y estético- de la plurisignificación con que aprehende la realidad²⁷.

Recordemos que el arte moderno lejos de buscar la representación de un objeto, pasó a ser su propio objeto artístico. Baudelaire, en *El pintor de la vida moderna*, teorizó acerca de dos conceptos nacidos de este nuevo individualismo múltiple: la ubicuidad y el voyeurismo. Estar en una y en todas partes a la vez, y permanecer oculto tras la mirada. Ambos movimientos de observación remiten, en último caso, a la reflexión sobre la propia subjetividad. En otros términos, ubicuidad y voyeurismo nos señalan más aspectos trascendentales del sujeto observante que del objeto observado.

A modo de síntesis, podemos decir que en los cuentos de *La tienda de muñecos* nos encontramos con una diversidad de narradores que enuncian (sus) historias con un alto grado de análisis crítico sobre la realidad moderna, lo cual se realiza, vanguardistamente, desde el propio sistema de producción artístico. Vemos cómo Julio Garmendia se aleja de la representación y de marcos realistas para proponer una revisión de los sistemas epistémicos, algo propio de las vanguardias históricas. Sus narraciones se encuentran emparentadas con visiones sociológicas y psicológicas, lo que permite ver en Venezuela un nuevo sentido de la escritura; esto porque sus textos avizoran los cambios que la ciencia literaria tendrá frente a la

²⁷ En 1927 se publica el *Principio de la indeterminación de Heisenberg*, el cual postula que no era posible confiar en la razón teórica para explicar la realidad, sino sólo en posibilidades. Todo conocimiento es falible ya que el mismo acto de conocimiento implica una distorsión de lo conocido.

²⁸ Los estudios de intermedialidad han cobrado importancia desde los años sesenta en adelante, fecha en que se comienza a hablar de la llamada posvanguardia o modernidad tardía, en términos filosóficos. De igual modo, la fenomenología ha sido revisitada a partir del cruce generado entre los distintos sistemas de percepción.

intermedialidad cultural que se producirá a lo largo de todo el siglo XX²⁸.

La condición alegórica propuesta por Bürger se exhibe en los textos y permite pensar cada uno de ellos de forma aislada y fragmentada; son altamente valentes de propuestas estéticas que revisan los principios de comprensión artística y de asimilación de la realidad. Las categorías de lo Nuevo y Montaje están presentes no sólo en las temáticas fictivas de los relatos sino en la estructura misma del libro, lo que permite en cada momento extrapolar sus partes para establecer relaciones interdisciplinarias.

Podemos establecer que Julio Garmendia es un escritor vanguardista que actualizó los principios del arte rupturista occidental de acuerdo con patrones que tuvieron relación con su propio proyecto estético y con su personal revisión de la tradición literaria venezolana. *La tienda de muñecos* es, sin duda, una instancia autocrítica de la estructura social productora y receptora de arte de aquellos años.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Balza, J. (1992). Un manifiesto ficticio. (Un cuento. Una teoría). En Varios. *Teoría y praxis del cuento en Venezuela*. Caracas: Monte Ávila.
- Benjamin, W. (1998). *Poesía y capitalismo*. Madrid: Taurus.
- Bosi, A. (1991). Estudio preliminar. En Schwartz, J. *Las vanguardias latinoamericanas*. Madrid: Cátedra.
- Bürger, P. (1997). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península.
- Eco, U. (1990). *Obra abierta*. Barcelona, España: Ariel.
- Franco, J. (1983). *Historia de la literatura hispanoamericana a partir de la Independencia*. Barcelona, España: Ariel.
- Freud, S. (2003). *Vida y pensamiento psicoanalítico. Tomo 2: 1897-1904*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- García Canclini, N. (2001). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós.
- Garmendia, J. (1985). *La tienda de muñecos*. Caracas: Monte Ávila.
- Genette, G. (1979). *Introduction a L'architexte*. París: Éditions du Seuil.
- Hall, S. (1997). *A Identidad Cultural na Pós-Modernidade*. Río de Janeiro: De

Paulo.

- Iser, W. (1987). El proceso de lectura. Enfoque fenomenológico. En Mayoral, J. A. (Comp.). *Estética de la recepción*. Madrid: ARCO/LIBRO.
- Jauss, H. R. (1995). *Las transformaciones de lo moderno*. Madrid: Visor.
- Kristeva, J. (1981). *Semiótica*. Madrid: Fundamentos.
- Mata, H. (1985). Presentación. En: Garmendia, J. *La tienda de muñecos*. Caracas: Monte Ávila.
- Oyarzún, P. (2001). Una estética de la subjetividad. Prólogo a *El pintor de la vida moderna* de Charles Baudelaire. *Pensar y poetizar* (1), 9-47. Instituto de Arte. Universidad Católica de Valparaíso.
- Piñon, H. (1997). Perfiles encontrados. Prólogo. En Bürger, P. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona, España: Península.
- Rogers, R. (1970). *A psychoanalytical Study of the Double in Literature*. Detroit: Wayne State University Press.
- Sarlo, B. (1988). *Una modernidad periférica*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- - - -. (2003). *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Ariel.
- Sartre, J. P. (1950). *Qué es la literatura*. Buenos Aires: Losada.
- Schopf, F. (2000). *Del vanguardismo a la antipoesía*. Santiago: Lom.
- Schwartz, J. (1991). *Las vanguardias latinoamericanas*. Madrid: Cátedra.
- Simmel, G. (1986). La metrópolis y la vida mental. En *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura* (pp. 247-261). Barcelona, España: Península.
- Todorov, T. (1982). *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.