

Garmendia:

la belleza de la Medusa

Juan Molina Molina

El “Yo tendido debajo del mundo...”, antes del “Dormir...(definitivamente)”, con el cual termina *Los pequeños seres* (1959), muestran una orientación en la obra de Salvador Garmendia. Un aquí a ras de suelo. Una emoción del descenso. Una imposibilidad de la vida plena. Negación de toda cima que —desde la escritura— se trasmuta en forma de repulsión y rebeldía contra la tradición literaria fundamentada en los presupuestos de un sujeto trascendente. Estética unívoca que se legitima en un orden, en la ilusión de una cosmovisión que confiere la perfección y la armonía del universo. Perfección a través de la cual se accede a la belleza y que garantiza a esta tradición su contacto con lo real. En la representación las nociones de todo sujeto posible —el espacio y el tiempo— transparentan ese orden ideal: el espacio se organiza en un centro donde se coloca el sujeto en su plenitud, lleno de atributos, y el tiempo es teleológico. A esta concepción, a este programa —que en términos de Michel Foucault, podría llamarse disciplinario, del orden clásico— se oponen nuevos lenguajes que arremeten contra el imperativo de lo trascendente para poner en crisis la representación. Crisis de la representación con la cual se inaugura la época moderna y que es correlativa con la ruina del mundo, pues la sucesión de semejanzas entre el mundo celeste y terrestre se interrumpe. Así, en la realidad sin grandeza del Quijote al buscar similitudes con el Amadís sólo encuentra diferencias y descabros. La literatura de la modernidad al afrontar los preceptos del orden se opone a las formas

de la identidad y prefieren la senda de la diferencia. Es como si en lo que se creyó por tanto tiempo ya no funcionara, como si el héroe no pudiera ser “glorioso” y el punto de mayor intensidad —desde el príncipe Hamlet— ya no fuese el lugar de la acción sino de la duda. Es como si la representación se mostrase no en el sentido sino en la incongruencia: en un cuerpo joven, bello, coronado de nenúfares y margaritas, invitado no al amor sino a morir sobre las aguas; imagen que desde Shakespeare parece emerger como una alucinación. Es como si en la representación el tiempo negara la sucesión teleológica y el espacio, como en *Las Meninas*, señalara los márgenes, los bordes, “el afuera”; pues al negarse el ser que funda el centro, el rey, se dignifican los seres del margen. Por cuanto, desde *El Quijote* hasta *El niño de Vallecas* de Velázquez, se funda otra tradición la del ser en su fragilidad y su extravío.

Pero no será sino hasta el advenimiento del romanticismo cuando lo humano signifique en toda su orfandad, en un permitido transitar por la ruta de la diferencia, expresada en la interioridad del desasimiento de lo trascendental. Esta interioridad de la angustia —como señala Eduardo Subirats, en *Figuras de la conciencia desdichada*— es la realidad más elemental que describe todo el arte y la literatura desde la propuesta hegeliana sobre la infelicidad del hombre moderno: desde la desesperación en Novalis, la tristeza en Hölderlin, los paisajes de la soledad de Friedrich, la masacre en Goya, la descomposición en el expresionismo o la desintegración del sujeto que fascinara a los futuristas, hasta la narración de lo intrascendente en Joyce y del sin sentido en Kafka o Beckett, el arte no hace sino interrogarse por las fisuras del dolor y la desdicha del ser humano. Con lúcida e intempestiva intuición Salvador Garmendia, en el panorama latinoamericano, vienen a engrosar esta larga tradición que cuestiona los principios de constitución de una cultura (metafísica o utópica), para desde sus creaciones manifestar su malestar por la cultura y dar una respuesta desencantada que se manifiesta en la humildad que caracteriza a sus personajes: pequeños seres, humildes ciudadanos.

La idea de una verdad manifestada en la humildad es en sí una humillación al héroe. Un aislamiento de lo esplendoroso. Un sustraerse del orden destinado a resolver toda diferencia. La humildad no es sólo un estado social, como fue visto desde Marx hasta las simplicidades del realismo socialista. No. Más que un estado social la humildad —como señala Emmanuel Levinas— es un modo ontológico. El humilde desde este punto de vista expone un “afuera”, es un excluido; situado en otra escala donde el universo posiblemente ha perdido su coherencia y donde se carece de centro, de sentido o travesía. Como se sabe, Salva-

dor Garmendia introduce el personaje urbano por excelencia: Mateo Martán, héroe pequeño, incapaz de asimilar su entorno inadecuado y hostil, víctima de los acontecimientos que le preceden, asiste al velorio de un funcionario, cuya muerte abre el camino de su ascenso. Ascenso que anuncia su propia muerte, pues su deceso seguramente servirá para el ascenso de otro funcionario. Mateo Martán descubre en el interior del vivir la monstruosidad de la repetición: se descubre un ser para la muerte. De un modo no consciente, asume un comportamiento distinto que intenta romper lo establecido, deambula por la ciudad negando el orden rutinario de su vida de funcionario hasta que oye el llamado de debajo del mundo: “Yo me tendía bajo los árboles, cerraba los ojos. El mundo era todo negro con pequeños globos rojos... olía a tierra. (¡Mateo!... ¡Mateo!). Mama venía a buscarme...”

La noción de desencanto, de desdicha, comprende una estética excluida de la armonía suprema. La desdicha sólo puede ser referida por las formas de la fealdad. Mateo Martán, el extraviado, es testigo de estas convulsiones del desencanto que transforman todo esplendor en inusitadas formas de abyección: “Mateo Martán recostado de un árbol, mira fijamente a un perro que parece dormir, totalmente insensible, sobre uno de los escalones. La larga cabeza del animal — una criatura magra de pelambre estéril y carnes mortecinas— reposa, semejante a una osamenta vacía y carcomida, sobre el mármol brillante herido también por los reflejos”. El deterioro del animal obliga suspender la mirada. Deterioro que sólo es soportable en el soslayo —en el mármol también herido por el reflejo o en el escudo de Perseo— mirada sesgada que evita quedarse petrificado ante la deformación que hiere el ojo.

Frente a la conciliación de la estética clásica —que “sublima” el cuerpo como una naturaleza ideal que refleja los anhelos humanos— la desintegración del sujeto. Frente al orden de la belleza que en la dualidad propuesta por Octavio Paz, alcanza el signo “no cuerpo”, el término excluido ha sido el signo “cuerpo”. Para Kristeva el cuerpo es un territorio marcado donde se señala lo limpio y lo sucio, lo decente y lo indecente, lo debido y lo indebido, reducido a una lógica binaria indisociable que necesita de la negación de uno de los términos para la afirmación del otro. En Garmendia el proceso de negación se vive como una recuperación del signo cuerpo. En Garmendia la mirada desmantela la figura humana y pone en cuestión el sujeto trascendente. En sus personajes lo más común no es la acción sino la mirada: “Un hombre encuentra a una mujer en la calle, la toma, la lleva de inmediato a su casa y una vez allí la desnuda completamente y se dedica a contem-

parla. La situación es simple: ella de pie, a cuatro pasos del hombre que la mira desde un viejo sillón de cuero. La mira dentro de un círculo perfecto... La mira sin pausa, limpiamente como sólo puede hacerlo el ojo frío y destructor de los sueños. Al poco rato, la mujer comienza a desmantelarse. Caen los senos, los brazos desgajados se desprenden y todas las protuberancias se deslíen, teniendo como centro el foso imantado del vientre”.

La negatividad que caracteriza esta mirada es propia de la estética que va desde el expresionismo hasta la neofiguración. Mirada ponzoñosa que contamina todo cuanto observa. Mirada que hace emanar de la materia una sustancia irreal. Mirada de la Medusa que mata y fascina. Mirada donde no se encuentra por ninguna parte la entrada del templo de Apolo, dios de la armonía, como refugio.

Garmendia textualiza los componentes básicos de esta estética que obliga a suspender la mirada para evitar la dificultad. Estética del vértigo, de los abismos negros que —como en los “Retratos” o los “Van Gogh” de Bacon— advierten a los extraños que no se aproximen. A veces, de manera explícita. Garmendia reproduce el modelo pictórico y crea un sucedáneo referencial inseparable del imaginario de las telas. El lector óptimo, en *Los pies de barro* (1972), no puede dejar de reconocer la presencia de Francis Bacon inmediatamente después de aludirlo, fragmento que vale la pena citarlo *in extenso*, pues muestra las cualidades de Garmendia como excelente retratista: “Me vino un ataque de tos como si fuera a ponerme realmente mal y cuando me volvió la vista, todavía con la cabeza suelta y llena de ruido, presencié aquella cosa increíble: el poeta viejo que figuraba allí de perfil, se había vuelto en dirección a mí, atraído seguramente por el ruido de mis pulmones que había cortado su conversación y resulta que por el otro lado, por el lado que no había descubierto hasta el momento, la cara desaparecía por completo; se le había desaparecido del todo y era un hundimiento total, una depresión rugosa y sin forma, violentamente succionada. No existía relieve de mejillas, pómulos ni hueso de la quijada y por la parte de adentro tampoco debía haber molares ni encías ni armadura ninguna. Todo lo había perdido como podría pasarle a una figura de cera que se expone a la lumbre y era además un daño viejo ya cicatrizado e indoloro. Yo me sonaba las narices sin disimular el estrépito y apenas abrí los ojos que se me habían llenado de humedad, el poeta se mostraba otra vez por su lado bueno: un perfil bien tallado y vigoroso y era imposible pensar en el horror del otro lado, esa máscara incompleta que ya no podía ver y que estaría agrediendo a la mujer rolliza que lo escuchaba, luchando penosamente contra la desesperada necesidad de

apartar la mirada de aquella estoica deformidad. El brazo de la dama, un buen trozo de carne blanca, desbordaba como un ancho rodete en el contorno de la axila. Debía bastar una sola porción, lo que pudiera extraer con ambas manos de semejante enormidad ociosa, para aplastársela en el lado vacío al poeta y modelarlo rápidamente valiéndome de todos mis dedos, mientras la concurrencia aparentaba no darse cuenta de nada”.

Para finalizar, con Garmendia se comprendió que el retorno a la belleza era imposible. Y que la fealdad es consustancial con la modernidad. Con Garmendia comprendimos que la fealdad no se mancilla sino que desde ella se puede ascender a otras formas insospechadas de belleza, pues la belleza se puede encontrar hasta en las realidades más insólitas. Por ahí está la belleza —dirá Garmendia— se encuentra un poco humillada, un poco rota, pero por ahí está ella. El problema está en quien la encuentre y la vivifique, la eleve, y la eleve con su propio aliento.



