

Salvador Garmendia

Realismo-Vanguardismo

Ulises Perro Naveda

Que en la obra de Salvador Garmendia se puedan encontrar elementos mixtos, tanto del realismo como del vanguardismo, no es asunto de extrañar, si para su debida comprensión recordamos la esencia mixta, múltiple de las influencias que pesan en la formación de nuestro escritor. Influencias mixtas que pueden verse como un asunto natural, lógico, en tanto que es el producto de esa sociedad múltiple, por no decir fragmentaria, que es la nuestra.

Además, como dato biográfico, Germán Garmendia adjuntaba la observación de que su hermano Salvador, a quien sirvió de guía en su orientación hacia la literatura en la infancia, se formó como escritor dentro de una pedagogía casi humorística — si se quiere con intenciones burlescas en la cual la cotejación de los más diversos textos —los considerados buenos y los considerados malos— ocupaban el centro mismo del sistema. El producto por parte del estudiante Garmendia —El peripatético, sería mejor decir— podría ser esa expresión mixta a todos los niveles que caracteriza la obra garmendiana.

Pero es claro, el párrafo anterior anecdótico y biográfico, no puede tener mayor trascendencia que precisamente la anécdota. Lo importante en Garmendia, poniéndonos a *considerarlo* en su relación con la sociedad a la cual pertenece, es que él como escritor, refleja la esencia mestiza de esa sociedad, su problemática fragmentaria, su explosión.

Baste sólo examinar su obra para recordar que en ella hay una ciudad que busca su hilo en la histo-

ria, hacia la memoria y hacia el porvenir, una búsqueda en la explosión misma, en el fragmentarismo; hay además y como consecuencia de todo lo anterior un país que persigue, desde el fondo, los mismos fines de encontrar una esencia; hay una época histórica que es examinada en el largo recorrido de todo el relato garmendiano, una época que es todo este siglo y sus antecedentes históricos, económicos y hasta de lenguaje; y hay una totalidad humana, un actuante total que con su angustia, su locura o su descenso minucioso, su locura, su sueño, su suicidio o su perderse en la multitud, ubica su problemática humana e histórica. Y son éstos últimos elementos los que en primer lugar nos harían reconocer en Garmendia a un escritor realista. Baste recordar para apuntar la anterior aseveración, el criterio de Georg Lukács, cuando en un intento de ubicar el problema central de toda gran obra realista se expresa así:

Aristóteles llamó al hombre *zoon politikon*, un animal social, y dio con ello a todos cuantos vivieron tras él, una pauta concreta para el examen del mundo. Al mismo tiempo, aludía también el problema central de toda gran literatura realista.

Es decir, la literatura realista es la que considera al hombre en su sociedad, participando de su propia desgracia o gracia, buscándose sólo en tanto que ella existe y lo sustenta, lo inquieta o lo angustia.

Mateo Martán o Antunez por ejemplo, son seres perfectamente existentes en el marco social e histórico, en la problematicidad de Dependencia de la Venezuela del siglo XX. Sus locuras aparentes o verídicas, sus suicidios o sueños, no son más que las locuras aparentes o verídicas, suicidios o sueños de una ciudad, de una sociedad, de un país a lo largo de todo un largo devenir histórico.

Por otra parte examinando la prehistoria misma de la actual literatura de Garmendia, específicamente *El Parque*, debemos dejar sentado que el elemento de los detalles, de los cuales Lukács establece que "éstos son casi sin excepción (...) auténticos reflejos de la realidad"², ya están presentes en esta obra de adolescencia, lo que haría de Garmendia un escritor realista desde sus más infantiles y remotos orígenes. Baste recordar que en ella una mención de Hoffmann³, inocente tal vez, refleja el tipo de lectura digerida por nuestro escritor desde su más remota infancia.

Lecturas de formación, decimos nosotros, que dejaron en el joven Garmendia una huella imborrable y permanente, una huella que va a estar en la esencia misma de la significación última de la obra de Sal-

vador Garmendia, la presencia del realismo de los detalles, para apuntalar lo que el autor de *Teoría de la novela* va a llamar las intenciones literarias objetivas, que no son otras en nuestro autor que aquellas ligadas a dejar constancia con su obra del paso de una sociedad absolutista feudal desfigurada a un capitalismo también desfigurado. Los términos últimos son del mismo Lukács, y a pesar de que este teórico basó sus explicaciones del realismo, el vanguardismo o la novela como género pesqu岸ando en la historia de los conflictos de Europa, los términos absolutismo feudal desfigurado o capitalismo desfigurado, nos parecen completamente coherentes para la definición del proceso de cambio violento operado en Venezuela en este siglo, y fragmentariamente, explosivamente, recorridor de la aventura novelesca del texto garmendiano. La cita de Lukács es además clarificadora por lo coincidente en otros aspectos —cierta explicación sobre Hoffmann— que deja colar. Dice así:

Se dan siempre escritores realistas importantes que trasponen también la realidad histórico social inmediata, y cuyos detalles realistas se cimentan en la alusión a un mundo del "más allá". Basta recordar a E.T.A. Hoffmann, en quien el realismo de los detalles está también indisolublemente unido a lo fantasmagórico del conjunto. Sin embargo, en un examen más detenido, se descubre claramente el contraste de las intenciones literarias objetivas; la totalidad del mundo de Hoffmann —incluso lo mágico, lo fantasmal— es una imagen de la transición, en Alemania, de un absolutismo feudal desfigurado a un capitalismo también desfigurado, pero en diferente forma.⁴

Nos parece que semejante párrafo es perfectamente aplicable a la obra de Garmendia, pues como ya lo hemos venido demostrando a lo largo de este trabajo, ella *significa* la búsqueda de una historia del país a lo largo de un período de transición de una desfiguración a otra, de una desfiguración, por supuesto, de lo que en algún momento pudo tener figura, es decir presencia ontológica, ser en sí: el país.

Pero si hubiera todavía alguna duda de la perfectibilidad en cuanto a desentrañar el texto garmendiano con el texto lukacsiano, debemos agregar que:

El incluir "un más allá" es en Hoffmann un rodeo artístico, precisamente para poder describir este específico mundo de "más acá" en la totalidad de sus datos esenciales, en una época en la cual las formas de manifestación no evolucionadas y directamente deformadas de la vida social no permitían una plasmación directa, a la par que fiel y significativamente típica.⁵

Para despejar cualquier duda o mal entendido creemos llegado el momento de dejar la cita de *El parque* para que de su frotis, su roce inocente, surja entonces la evidencia de que en efecto, en la obra de Garmendia lo que podría llamarse el mundo del "más allá" (expresado en el pasado gramatical del relato, en la memoria del personaje, en el recuerdo impreso en una fotografía o en la estructura total de una obra como *Memorias de Altagracia*) tiene la misma significación que en Hoffmann, tal cual lo ha interpretado Lukács, de rodeo artístico para expresar el "más acá", esa superficie fragmentaria que es el presente gramatical del relato garmendiano: Caracas. He aquí la cita de *El parque*.

Esa noche tuvo un sueño horroroso. Se sintió blanco de horribles torturas en aquel lugar espantoso donde quería enviarlo su tía, un sitio lleno de pailas de aceite hirviendo y espantosas arañas peludas que lo amenazaban con sus tentáculos crispantes. Entre las figuras horribles que había visto y que le habían hecho despertar dando gritos —esos gritos primarios que damos en el sueño— había reconocido a Coppélius—que en realidad se llamaba Martín: había dado en llamarlo así recordando el satánico personaje de Hoffmann —era un viejo gago, medio italiano, con un poco más de idiota que de cuerdo.⁶

Hará falta entonces explicar, refiriéndonos exclusivamente a la cita de Garmendia última, que "aquel lugar espantoso a donde quería enviarlo su tía", no es otro que la amenaza de nuestro más inocente y campesino catolicismo, de que todos los que nos portamos mal en la infancia, iremos al infierno un día de estos.

Debemos aclarar apresuradamente que todo cuanto venimos aseverando está lejos de lo que podría llamarse la intención consciente del escritor. Es tan sólo la intención objetiva la que podemos dilucidar a través del cristal en cifra de la obra. Y si la vida y la experiencia infantil del escritor puede ser presentida en ella, es simplemente porque la persona humana del escritor no es algo dado en sí, definitivo e intemporal. Las aptitudes, el talento, etc., son ciertamente innatos, pero la forma en que se despliegan o truncan, se desarrollan o deforman, dependen de las relaciones mutuas entre el escritor y la vida, su ambiente, sus semejantes, etcétera. Objetivamente, esta vida es, tanto si el escritor lo sabe o lo desea como si no, una parte de la vida de su época; es por ello, también, independientemente de las opiniones del escritor, un fenómeno histórico-social en su esencia.⁷

Con todas las explicaciones anteriores queremos señalar tan sólo que no nos ha bastado la reincidente afirmación del escritor de que él es un escritor realista. Sus opiniones en este asunto no aportan más que una cierta defensa personal cuando se ha visto en ocasiones amenaza-

do en su oficio, criticado y hasta juzgado por tribunales ordinarios de la República por supuestas ofensas a la moral ciudadana y otros etcéteras.

No ha dicho Garmendia, sin embargo, de lo que sus jueces en las ocasiones citadas no han sabido interpretar. Y es su otra dimensión de posible escritor vanguardista, en el sentido de que pudiéramos llamar vanguardismo a la utilización de determinados elementos de este tipo de óptica en el arte. Bueno es recordar en esta línea su participación, desde los últimos días de la dictadura perezjimenista hasta 1961, en aquel grupo de individualistas influidos por el Sartrismo que se llamó Sardio. En ese grupo que dejó constancia en un manifiesto de que

Ser artista implica tanto una voluntad de estilo y un ejercicio del alma como una reciedumbre moral y un compromiso ante la vida⁸

se gestó, como parte del conflicto de la clase que lo formaba, la clase media en ascenso, lo que posteriormente sería El Techo de la Ballena, que se inició en 1961 y terminó en 1964. Bueno es entrar un poco a interpretar sobre todo este último movimiento y la participación de Garmendia en él.

Antes, sin embargo, debemos especificar que a Garmendia se le pueda titular de vanguardista no sólo por su participación en El Techo o Sardio, sino también por ciertos rasgos o elementos como son algún falismo en apariencia gratuito, *alguna restregada de excrementos en el rostro*, algún dedo hurgando el ano propio y el ajeno, alguna soledad patológica. Y en todo esto también hay un interesante problema de fondo que debe ser interpretado en nuestro marco espacial e histórico.

Una de las características, que destaca Lukács, del vanguardismo es que éste fabrica de "un reflejo subjetivo y necesario -una realidad- la realidad propia, una objetividad que se constituye por presunción y por esto da una imagen deformada de la realidad vista en su conjunto".⁹

Y esta característica, de comportarse de un "modo inmediato y no crítico"¹⁰, de generalizar el mundo a partir de la experiencia individual, puede bien ser aplicada para el entendimiento del fenómeno, no solamente de El Techo de la Ballena como vanguardia artística sino de las concepciones revolucionarias propiciadas por la clase media intelectual autodenominada revolucionaria, en la Venezuela estudiantil de la década del 60.

El Techo -según apunta Angel Rama recordando algún manifiesto en la obra citada *Salvador Garmendia y la narrativa informalista*- tenía la pretensión, coherente por lo demás, de ser el equivalente en el arte de la violencia revolucionaria de la década en mientes. Pretensión coherente, porque el componente mayoritario de la insubordinación no

era otro que el proveniente de las capas medias estudiantiles e intelectuales, clase siempre en ascenso por su misma naturaleza transitoria, por lo menos en Venezuela, donde la polución del dinero nacida del don petrolero hace de la clase media estudiantil esa clase no fijada en un determinado estadio de la organización o (desorganización) del cuerpo social.

Es la clase en ascenso la que en la década del 60 y ante el fenómeno concreto del gobierno de Rómulo Betancourt y el posterior de Raúl Leoni, se constituye ella misma a partir de su propia interpretación de la realidad, en portadora de los valores de cambio, de revolución, de insubordinación, de rebelión.

Ya hemos dicho en otra parte de este trabajo que el gobierno de Betancourt constituye un hito en el acontecer político total del país. Fue un gobierno que llegó al Poder con el apoyo mayoritario del Pueblo. Pero las circunstancias históricas, en cuyo centro gravitan el petróleo, los intereses extranjeros, el Departamento de Estado, la burguesía nacional y el propio Rómulo Betancourt, hacen de este gobierno una experiencia histórica amarga, pues la calle misma, la casa de la familia venezolana, las leyes del país, se convierten en lugares inseguros, se instrumentan para consumir la traición al voto popular. La violencia de los bandos en pugna se adueña de las calles y de la vida nacional.

El grave desliz que se observa en todo este proceso es la no participación popular, sino es como víctima y si se quiere como espectador que sufre en carne propia todo el fenómeno de la violencia, en las dos ópticas, llevada a cabo en su nombre. No nace en ese momento la vanguardia popular, la conciencia que nazca del seno mismo de los trabajadores y del campesinado, los líderes con conciencia de clase. Su lugar es ocupado por la clase media-estudiantil-intelectual.

Si bien es cierto que las medidas sangrientas de represión del gobierno de Betancourt cuentan en ese momento con el repudio popular, las acciones de la violencia izquierdista tampoco cuentan con el apoyo del pueblo. Hay una desincronía, una desinformación entre la vanguardia llamada revolucionaria y el sujeto por el cual se dice luchar (además de haber en ese momento la utilización "eficaz" de los medios de comunicación de masas por parte del Gobierno. El sólo recuerdo de un slogan de televisión de esa época, "*Venezolano siempre, comunista Nunca*", causa todavía pavor).

La clase media por su misma esencia, en esa década, no sabe interpretar los valores de las clases populares. Incluso los desecha y cataloga de folklóricos en la acepción despectiva del término. Ella cree que su interpretación —he aquí la esencia vanguardista— es la cierta para la

totalidad de la realidad circundante. La lucha guerrillera deviene entonces en un fenómeno que se aísla, y que en 15 años de resistencia busca interpretarse a sí misma en una feroz autocrítica que la hará decantarse, dividirse, desangrarse para, a la larga, poder avizorar el verdadero camino de la alianza natural con el campesinado y los trabajadores. Por lo menos en la teoría de los grupos que aún resisten (1978).

El Techo en la década del 60, como ya lo dijimos antes, tiene la pretensión de ser el

Equivalente literario y artístico de la violencia armada venezolana de la época betancurista y aún podría agregarse que sus acciones imitaron las tácticas de una lucha guerrillera, con sus bruscas acometidas, su repentinismo, el manejo de una exacerbada y combativa imaginación.¹¹

Y eso como consecuencia de toda una concepción es a todas luces lógico. Donde encontramos lo que pudiéramos catalogar como su productividad es en lo profundo, en el pozo de sus planteamientos que, a nuestra manera de ver, van a constituir después, el sustrato de una teoría para el arte y la literatura en Venezuela.

Más allá del tremendismo vanguardista, más allá del terrorismo artístico, más allá de los acomodamientos posteriores de sus componentes, El Techo de la Ballena entresacó, de la realidad —de un colapso de esa realidad— algunos elementos que han servido para la creación artística en general. La creación artística general de la clase intelectual, claro está. Porque la creación cultural total, de las capas proletarias del país, no puede ser planificada por la clase media, ni instrumentada, así esté en la oposición o el gobierno. Ella obedece a otras motivaciones, como son la propia —y vital y necesaria— interpretación inconsciente de la realidad que se manifiesta en la literatura oral, llena de claves secretas; de la pintura ingenua, con su propia razón y lógica y magia del espacio y la figura; en el sustrato mismo de la sintaxis de la lengua popular, alteradora de todas las reglas y cánones de moral —lo que la hace simplemente poética—; en la vasijería más primitiva de los pueblos de Falcón o Lara, herencia ancestral que posee el campesino de su antepasado natural indígena, en todas las manifestaciones de expresión, de lenguaje, de lo que en este trabajo hemos dado en llamar la masa anónima.

El Techo va a proponer “la poesía acción”¹², que no es más que un “dispositivo polémico colocado a veces con métodos terroristas”¹³, la necesidad (para ellos) de tomar en cuenta las enseñanzas de “dadá o el Surrealismo”¹⁴, la “dialéctica para impulsar el cambio”¹⁵, y como centro de todo, “la investigación en la basura”¹⁶ para “restituir el mag-

ma”¹⁷. Elementos todos de claro tinte vanguardista que van a estar presentes en la literatura y el arte de los componentes de El Techo y específicamente en la obra de Salvador Garmendia.

Este último es entonces un escritor realista, teñido de elementos vanguardistas, mezcla propia de una sociedad conflictiva. Pero en él, los elementos vanguardistas van a estar unidos a los elementos propios de la literatura realista, como son la presencia del hombre en su historia y su sociedad, los detalles como reflejo de la realidad, la noción del tiempo como una totalidad funcional para la búsqueda de la identidad personal y nacional. La búsqueda de la forma como estilo en la propia obra, en un “esfuerzo por reproducir esa imagen del mundo en la totalidad de sus datos objetivos y subjetivos, con los medios literarios oportunos”¹⁸.

En Garmendia el dato vanguardista no es gratuito, está al servicio de esa búsqueda esencial y doble: la búsqueda de la identidad nacional y la de la identidad de la literatura que se hace en la Dependencia.

Notas

¹ Georg Lukács. *Significación actual del Realismo crítico*. México: Ediciones ERA, 1963. p. 21.

² *Ibidem*.

³ Salvador Garmendia. *Op. cit.*, p. 6.

⁴ Georg Lukács. *Op. cit.*, p. 65

⁵ *Idem*.

⁶ Salvador Garmendia. *Op. cit.*, p.6

⁷ Georg Lukács. *Op. cit.*, p.68.

⁸ Ángel Rama. *Salvador Garmendia y la narrativa informalista*. Caracas: Universidad Central de Venezuela. 1975, p. 11.

⁹ Georg Lukács. *Op. cit.*, p. 64.

¹⁰ *Ibidem*, p. 63.

¹¹ Ángel Rama. *Op. cit.*, p. 33.

¹² Edmundo Aray citado por Ángel Rama, *Op. cit.*, p. 34

¹³ Adriano González León citado por Ángel Rama, *idem*.

¹⁴ Pre-Manifiesto del Techo de la Ballena. *Ibidem*, p. 37.

¹⁵ Rayado sobre el Techo, en *Ibidem.*, p. 38

¹⁶ Ángel Rama. *Ibidem.*, p. 52.

¹⁷ Para restituir el magma. p. 39-40-41-42.

¹⁸ Georg Luckacs. *Op. cit.*, p. 21.