

La encrucijada

de la memoria en *El inquieto anacobero* de Salvador Garmendia

Ruben Dario James

El 25 de enero de 1976 *El Papel Literario* de *El Nacional* publicó *El inquieto anacobero* de Salvador Garmendia, uno de esos episodios un tanto extraños, cuando unas páginas de ficción representaron en aquel entonces una suerte de "cuerpo del delito".¹ Evidentemente que el relato de nuestro narrador barquisimetano no representaba un ultraje para el pudor público, pero sí una amenaza para la castidad de una literatura venezolana de ceño fruncido, como él mismo la calificó alguna vez. La pertinencia o no del uso de un lenguaje escatológico en nuestra escritura nacional ha sido suficientemente debatido y superado, la intención de este trabajo es abordar otra dimensión de este cuento garmendiano: reconocer la estructura de la memoria en el relato ficcional y sus conexiones con la cultura popular.

Entendemos la memoria, en primer lugar, como la intersección que se produce en el texto de dos dimensiones heterogéneas y complejas: la individual y la colectiva. En *El inquieto anacobero* nos encontramos con una narración donde ambos engranajes de la memoria se integran para conformar una estructura narrativa solidaria: la conversación de unos amigos en un funeral sirve de pretexto para conectar el evento con la Caracas de la época perezjimenista.

El inicio de la narración queda marcado por la proximidad con el ídolo, el cual viene a funcionar como un arquetipo, ya que comparte con otros ar-

tistas latinoamericanos el ícono del personaje venerado por la masa. ¿Pero en verdad se recuerda a Daniel Santos, el inquieto anacobero? Tal vez debemos asumirlo así guiados más por el título que por el relato mismo. La narración nunca nombra al cantante plenamente, sino que va construyendo el referente con indicios que apuntan hacia el artista. En el texto el personaje queda reducido sencillamente a Daniel, como si fuera del amigo íntimo de quien se habla, de ese ausente en una ocasión como aquella, pero que permanece en algún recuadro de la memoria del narrador.

Por otra parte, hay una elipsis en esta nominalización, lo que también puede ser una metáfora de ese componente de la memoria que es el olvido, porque en el recuerdo siempre perviven espacios de silencio que remarcan el carácter fragmentario de la memoria.

En este relato el tiempo presente queda arrinconado ante la presencia de un ayer de mayor vitalidad. El funeral no vale la pena reseñarlo, lo verdaderamente significativo es la remembranza de unos episodios de los que probablemente el difunto participó junto al guarachero. «-¿Cómo? ¡Nos bebimos seis botellas de whisky! Amaneciendo, Daniel tuvo que irse para el aeropuerto porque tenía que coger el avión a Nueva York. Ahora debe estar cantando en el Waldorf con la Sonora». (Garmendia, 1976: 7)

La intimidad se genera en el tono cómplice de la aventura. El ídolo no tiene la distancia del espectáculo, sino que se establece una cercanía que insinúa alguna confidencia, un secreto del cual nos gustaría ser partícipes. Ahora bien, aquel gesto de develar episodios no es más que una estrategia narrativa para capturar nuestra curiosidad y poder reconstruir en el relato y en nuestra imaginación la Caracas de los años cincuenta, la sucursal del cielo, la que muchos añoran en contraposición a la vorágine de la ciudad actual. Puede que la confidencia no sea fiel ni exacta, porque el propio texto muestra las marcas de ese binomio de memoria/olvido, lo cual también expresa la tensión que surge ante los efectos del tiempo que quiere borrar todo vestigio del sujeto y sus signos, y éste quien se resiste a desaparecer al apelar a la palabra y contar una historia, su historia, que accidentalmente puede coincidir con nuestras imágenes de aquel momento representado. «Yo recuerdo la primera vez que Daniel estuvo en Venezuela. Fue en el 52 o en el 53, me parece. Tú debes acordarte, porque en esa época fue cuando trajeron a Bobby Capó para el Monumental. Yo andaba con una catira preciosa...» (*Ibid.*: 8)

La exactitud de un tiempo cuantificable parece ajena al dominio pleno del narrador, la dimensión numérica del recuerdo no logra asen-

tarse por completo en un eje cartesiano de coordenadas. Muy por el contrario, la noción cronológica se desplaza hacia lo que puede ser una variante a mitad de camino entre la crónica y los anales, es decir, la importancia de lo narrado se sustenta no en la ubicación en una línea diacrónica exacta y fiel, sino en el significado de la época recordada por él. Ese constructo incluye al narrador y lo coloca junto al grupo al cual pertenece por razones históricas y culturales. Los eventos conectan al individuo con un colectivo, ambos compartieron un momento de la historia en singular y plural.

Podemos encontrar en autores como Hayden White, quien ha estudiado las similitudes existentes entre el discurso histórico y el ficcional², afirmaciones que señalan la necesidad de historiadores y narradores por igual de desarrollar formas discursivas que respondan a las necesidades de producción de significados más eficaces con respecto al tiempo histórico. Entonces, no ha de extrañarnos que Garmendia, aun cuando su intención no es abordar la ficción histórica, apueste por una forma híbrida de cuento, y lo categorizamos de esta manera porque el texto además se inserta ambiguamente entre la confidencia, la crónica y los anales.

...considero los anales y la representación histórica de las crónicas no como las historias imperfectas que convencionalmente se consideran que son, sino más bien como productos particulares de posibles concepciones de la realidad histórica, concepciones que constituyen alternativas, más que anticipaciones fallidas del discurso histórico consumado que supuestamente encarna la historia moderna. (White, 1992b: 21)

Efectivamente, *El inquieto anacobero* no se corresponde con un texto histórico, pero en su lectura podemos entrever rasgos historiográficos. No olvidemos que el puente entre este cuento y el discurso histórico es precisamente lo mnemónico. De allí la pertinencia de nuestras analogías al desglosar esta hibridación del relato por vía de similitudes funcionales. Para White, de alguna manera, los anales —con años en blanco, discontinuidades, faltas de conexiones causales— son más realistas que el modelo historiográfico occidental de los grandes hechos (25).

Puede que a primera vista parezca un tanto caprichosa la conexión establecida entre ambos discursos, sin embargo, al centrar la lente contrastiva nos encontramos con dos eslabones que apoyan nuestras apreciaciones.

En primer lugar, si los anales se construyen sobre la base de una serie de hechos que guarda relación con una lista de fechas, tal práctica tiene sus analogías en este relato. Ya lo hemos señalado, de aquel

año 52 ó 53 se refieren los siguientes acontecimientos: a) fue la primera vez que Daniel estuvo en el país, b) a Bobby Capó lo trajeron para el Monumental y c) el narrador andaba con una catira preciosa. «Dicho de otro modo, la lista de fechas puede considerarse el significado del que los acontecimientos presentados en la columna de la derecha son el significante» (WHITE, 1992b: 24). Entonces, Daniel, Bobby Capó y la catira preciosa constituyen el significante que nos remite a aquel año refractario a una memoria exacta; así como también Miss Panamá (La Tamborito) El Tibiri Tábara, el General, La Pompadour, Dark Búfalo, el Chiclayano, Johnny Albino, La Gata, El Pasapoga y el hotel Tiuna son el significante del espíritu de la época perezjimenista.

En segundo lugar, aunque la narratividad no se corresponde con el modelo de los anales sino más bien con el de la crónica, nos encontramos con que el cuento de Garmendia registra una serie de hechos y anécdotas individuales que permite integrar espacios de añoranza que se traduce en un discurso de identidad, por lo menos generacional. Este relato salva del olvido restos de acontecimientos sueltos del narrador, los cuales pueden también ser significativos para una generación de venezolanos en tanto anales de un tiempo, crónica de una ciudad y memoria de una época.

El episodio del General y La Tamborito ilustra claramente el alcance de esta hibridación del cuento: ambos personajes nos remiten a un tiempo reconocible por el lector, tal como si viéramos los anales de nuestra Caracas de los cincuenta; la narración de los hechos, igual que un chisme de sociedad, rinde cuenta de una crónica de los submundos de aquel momento; finalmente, la intercalación orgánica de una narración dentro de la otra es evidentemente un elemento estructural del cuento. Ahora bien, ¿puede esta historia narrada dentro del cuento ser un representamen de los rumores y chismes populares que aseguraban la existencia de una vida libertina del general Pérez Jiménez, quien fue protagonista de una página macro de la historia venezolana? ¿Acaso no percibimos cierto sabor a La Orchila en los sucesos de aquel General cuyo apodo era Cucurucho?

Observemos una escena donde se describe al General:

...Tú debes acordarte del General. A la hora que tú llegaras al Tiuna, ahí estaba el General, entrando, saliendo, discutiendo, jugando dominó, jugando poker... Se había vuelto loco con Miss Panamá y no la desamparaba ni un momento. A las siete de la mañana se aparecía en el Hotel con un ramo de flores y si tú pasabas al mediodía lo veías en el bar con la guerrera abierta y una pistola en la cintura, rajando whisky como con veinte tipos que se lo vivían. (Garmendia, 1976:8)

No obstante, no sólo se narran las historias de submundo del General, sino las de Daniel también. Recordemos, el cuento recobra fragmentos de pasado y los articula desde una estructura narrativa que quiere rendir cuenta de una época, porque ésta va desapareciendo incluso para el narrador. Al apostar por revelar la confidencia, además de registrar los eventos del ayer, se produce el efecto de identidad en el lector, quien de alguna forma reconoce los signos de aquel tiempo.

- Yo no, yo lo conocí fue después, en el Pasapoga, un domingo, ¡coño! ¡En los vermouth del Pasapoga! El andaba enredado en la cuestión de Puertorrico y lo último que había compuesto y era el hit era "Ayúdame Cubano", ¿te acuerdas? Entonces le consiguieron un paquete de cocaína en el hotel y lo expulsaron del país por revolucionario, además. (idem)

No se apela a los eventos del submundo para hacer una crítica, ni siquiera se expresa un rechazo, en su lugar encontramos una añoranza de ese pasado, una cierta nostalgia que lucha contra el olvido. Es cierto, el héroe se desmorona en esta historia turbia, pero ¿acaso nuestros ídolos musicales han permanecido ajenos a tales acontecimientos de la vida que los hace humanos? Por otra parte, ¿no se percibe en los hechos cierta analogía entre el ídolo popular y el caudillo militar?

Si aguzamos la mirada con respecto al contenido de la cita anterior, podemos develar algunas aproximaciones a la complejidad de la memoria como elemento discursivo. En dicho fragmento percibimos los dos engranajes de la memoria que anteriormente habíamos señalado, el individual y el colectivo.

Sobre el primer componente, identificamos en el cuento una memoria que damos en llamar afectiva, la cual se manifiesta en la empatía que el discurso nos explicita entre el narrador y los años pasados. Ésta devela un contenido de nostalgia y añoranza. Si somos un tanto temerarios, pudiésemos ver en el uso del lenguaje escatológico una forma de emblematizar en el relato la intervención de tal memoria: aquel "¡coño!", palabra soez, vocablo de indudable mala factura estética, puede expresar, en este caso, una emotividad incontrolable, puede evidenciar el impacto que produce un trozo de recuerdo que en forma contundente viene a actualizarse dentro de la narración. En segundo término, este vocablo antecede a una memoria que podemos llamar sensorial, porque el recuerdo también puede ser recuperado por los sentidos, "el vermouth del Pasapoga", ciertamente se refiere a un evento, pero a uno que nos conecta con el paladar, los aromas y hasta con el tacto, en otras palabras, con lo sensual, aquel trozo de silencio que acompaña a ese recuerdo en particular. Y finalmente, también

interactúa en dicho mecanismo narrativo una memoria de carácter vivencial, cuya materia es autobiográfica⁵, porque el narrador apela al conocimiento de los signos de una época vivida por él.

Con respecto al segundo componente, observamos en la narración la presencia de signos que se ubican en una memoria cultural, porque forman parte del acervo de un pueblo. "Ayúdame Cubano" puede formar parte del repertorio de Daniel [Santos], tanto como el bolero "Sálvame" que, según testimonia el narrador, fue compuesto para salvar la vida del Diamante Negro, quien estaba hospitalizado y quien era el centro de la atención y la angustia popular. «Y Daniel que llega, se sienta ahí, calladito y zas, zas, zas, zas, zas, zas...escribió ese lamento que era una invocación a la Virgen de Coromoto. ¡Ahí, en esa mesa donde estábamos! ¡Se salvó el Diamante, pues!» (*Ibíd.*: 15) Tampoco debemos olvidar que hay una mitificación del personaje, Daniel es el mito, por lo que podemos identificar la presencia de un inconsciente colectivo que apunta hacia una memoria colectiva de dimensión arquetipal.⁶

Observemos esta intersección de la memoria individual y colectiva en otro pasaje de la narración:

Y esa noche, nosotros estábamos en la mesa y Marmolina ahí, con Tomasito, cuando llegó Daniel del Sans Souci. Esa noche venía contento y muerto de la risa y echándole bromas a todo el mundo (...) Alegre, ¿sabes por qué? porque había recibido ese día una carta de Linda y tú sabes que lo de Linda era verdad, eso lo sabíamos nosotros, era una carajita cubana bellísima que lo tenía loco y él le vivía escribiendo canciones (*Ibíd.*: 16)

Otros elementos en el relato revelan la copresencia de ambos engranajes. Los nombres y los hechos, provenientes de los dos ámbitos, se aglutinan unos con los otros, saturan el espacio narrativo para crear el efecto de verosimilitud. Existe una vocación de testimoniar un tiempo que no puede dejarse disolver completamente en el olvido generado por el transcurrir de los años y los cambios de la sociedad venezolana, es entonces cuando entendemos la función que a lo largo de toda la narración cumple esta secuencia de signos que remiten a un tiempo pretérito.

Al realizar una lectura paradigmática del texto, podemos identificar la memoria como un recorrido por el tiempo y el espacio. Se rememora una época a partir de una fecha un tanto difusa, pero se recuerda con mayor nitidez los acontecimientos, las anécdotas, los toponímicos y los nombres de los personajes, tengan éstos referencias reales o sean constructos de la ficción.

En ocasiones el texto guarda semejanza con los trozos de un diario de juguera de algún bohemio de aquel entonces. Acotemos un itinera-

rio por la Caracas intratextual: La Pompadour, el Monumental, el Pasapoga, el Roof Garden, el hotel Tiuna, El Tíbiri Tábara, La Pastora, el Sans Souci, el Teatro Caracas, Mi Cabaña, El Chama, el Coney Island, el Alí Babá y el Todo París. «-Bueno... Cuando Daniel terminaba en el Sans Souci, tan, tan, tan, tan, tan, se iba con su grupo para el Tíbiri» (*Ibid.*: 12) Hay dinamicidad en el manejo del espacio tanto como en el ensamblaje de una variedad de acontecimientos en una secuencia. Cabe resaltar que de todos los establecimientos nombrados sólo tres corresponden con el presente narrativo del cuento, los demás son restos de memoria deteriorados por el tiempo y la transformación socio-económica de una urbe que se expandió indiscriminadamente en ese lapso de poco más de veinte años.⁷ El registro de lugares además puede ser síntoma de una nostalgia por una Caracas anterior, que tenía otro ritmo y otras condiciones de vida. Nombrar los lugares de moda de aquel entonces es reconocer la erosión que produce el transcurso cronológico. Subyace en el relato un tránsito a través de una historia socio-cultural y económica de la ciudad. «-Es lo más probable... Eso fue en el 53, me parece. La Gata tenía el mejor burdel de Catia en esos años, El Tíbiri Tábara, cuando aquello era de categoría» (*Idem*)

También resulta interesante descubrir que en *El inquieto anacobero* existe una galería de personajes famosos y desconocidos, reales y ficticios, centrales y marginales. Coexisten en el espacio narrativo Dark Búfalo, Linda, el Chiclayano y Papillón, entre otros; junto con el negro, la esposa del General, la Bámbole, Tomasito, Topo Gigo (un enano) y dos prostitutas brasileñas, sólo por nombrar algunos. De tal manera que el espacio de la memoria abarca el de la escritura para transformarla en un topos ecuménico, porque permite la coexistencia de personalidades consumadas y estereotipos, como sería el caso del chulo (representado por el negrito Happy) o la prostituta. «Yo creo que se llamaba Marmolina. Tú sabes que cualquier cosa es un nombre para una puta» (*Ibid.*: 15) Podemos atrevernos a decir que el uso de estos nombres conforma un recurso tanto para compartir los sentimientos por una época como para rescatar en el presente las imágenes que le dieron identidad a esa época. En otras palabras, se integran los dos engranajes para producir un discurso que recupere la identidad del sujeto y el grupo al cual pertenece.

Hemos reiterado una y otra vez que este relato se construye como un artefacto mnemónico, articulado por vía de la aglutinación y saturación del espacio narrativo con signos que son referencias de una Caracas pretérita. En este cuento la memoria es un constructo donde interactúan en diversos niveles los engranajes de la memoria indivi-

dual y colectiva. El texto expresa una vocación de resistencia ante el deterioro producido por el elemento temporal. Por todas estas razones se produce en *El inquieto anacobero* una tensión entre el presente narrativo y el ayer representado. La propia narración nos muestra las fisuras producidas por dicha tensión: «-Yo creo -dijo el otro- que esa tipa no era Miss Panamá. A lo mejor era una puta; pero no era Miss Panamá» (*Ibid.*:11) Por otro lado, en ocasiones dudamos si algunos personajes son realidades que se resisten a ser olvidadas o si nacen de la imaginación del escritor: «A veces iba por ahí Caca el Pregón que iba a ser campeón pluma antes que lo jodiera el aguardiente» (*Ibid.*: 12) También pudieran ser representaciones de la historia local, la intrahistoria, que busca su espacio en la historia con “H” mayúscula.

Otro aspecto que vale la pena acotar es el carácter de verdad de los hechos narrados. El cuento se desplaza sutilmente entre el registro de eventos pasados y las versiones que sobre tales hechos se puedan tener, incluso en el recuerdo puede interferir la fabulación refractaria de la memoria. No interesa para los efectos de la narración la fidelidad a los acontecimientos, ni siquiera que sean verificables o que constituyan más bien chismes o cuentos para pasar el tiempo; lo verdaderamente significativo es la capacidad evocadora de un testimonio que lucha contra los efectos del tiempo⁸.

-Daniel se acordaba de todo, de todo.

Parecía un muchacho...

-¿Se acordaba de mí?

-Bueno, no me habló de ti, a la verdad; pero yo te nombré una vez no sé por qué y él se me quedó mirando un rato y le brillaron los ojitos y ¡zuas! se echó a reír; pero sabroso, como en aquel numerito con la Sonora que ya no se escucha por ahí: “ja, ja, jaaaa... no puedo aguantar la risa que me daaaaa...”

-A lo mejor se acordaba de algo.

-Quizás. (...) (*Ibid.*: 17)

Podemos concluir al señalar que la presencia de Daniel [Santos] en *El inquieto anacobero* es un pretexto para permitir que, en el plano de la escritura, la memoria pueda manifestarse en oposición contra el olvido. De esa manera se construye un cronotopo, que desde el interior del relato integra los engranajes de la memoria (individual y colectiva) a partir de la interacción de sus respectivas dimensiones: vivencial, sensorial y afectiva, para el primero; y arquetipal, cultural e histórica para el segundo. Es decir, el cuento se sustenta sobre una estructura donde la memoria individual está constituida por rasgos autobiográficos (memoria vivencial), funciones de los sentidos (memoria sensorial) y componentes emotivos (memoria afectiva); que a su vez se integran con la

memoria colectiva, de la cual el lector es partícipe, porque reconoce o complementa signos que pertenecen a su cultura y que forman parte de su historia. De esta memoria colectiva interactúan componentes del acontecer social a lo largo del tiempo (memoria histórica), de las imágenes que forman parte de un inconsciente colectivo (memoria arquetipal) y de las expresiones que son productos de las tensiones entre la tradición y la modernidad (memoria cultural). En definitiva, narrar el pasado a partir de un pretexto nos permite analizar la memoria como una estructura múltiple y compleja, que a su vez deja conexiones abiertas para incrementar su capacidad significativa.

Bibliografía

- Garmendia, Salvador (1976): *El inquieto anacobero*, Caracas, Suma.
- Almendoz Marte, Arturo (1995): *Urbanismo europeo en Caracas (1870-1940)*, Caracas, Fundarte.
- López Parada, Esperanza (1999): "El informe falso o la máquina de narrar". *Literatura latinoamericana desde los márgenes*. Frankfurt/ Madrid, Iberoamericana/ Verriet, pp. 135-150.
- Man, Paul de (s/d): "La autobiografía como desfiguración". Trad. Ángel G. Loureiro. *Suplementos Anthropos*, 29: 113-118. (1ª ed. 1979)
- Montero, Florence, Miñonis, Juan José, Arellano, Américo, Téllez, Fanor y Yolanda de Lecuna (1987): "Formas de apropiación de la cultura popular (una propuesta metodológica)". *TILALC*, Boletín del Taller de Investigaciones Literarias sobre América Latina y el Caribe, Universidad Simón Bolívar, Caracas, III, 4: 5-10.
- Pardo, Isaac J. (1991): *¡Esa palabra no se dice!*, Caracas, Monte Ávila.
- Rodríguez Juliá, Edgardo (1983): *El entierro de Cortijo (6 de octubre de 1982)*, Río Piedras, Huracán.
- White, Hayden (1992 a): *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*, México, Fondo de Cultura Económica.
- _____ (1992 b): *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*, Barcelona, Paidós.

Notas

- ¹ Para mayor información acerca de los pormenores judiciales que rodearon la publicación de este cuento, puede consultarse una obra que ilustra desde la documentación y la reflexión una situación tan absurda y jocosa, nos referimos a: Pardo, Isaac J. (1991): *¡Esa palabra no se dice!*, Monte Ávila, Caracas.
- ² Puede consultarse a White, Hayden (1992a): *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*, México, Fondo de Cultura Económica, y (1992b): *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*, Barcelona, Paidós.

- ³ Se ha respetado la escritura de la edición original del cuento. En la versión aneja en *¡Esa palabra no se dice!* se realizaron correcciones.
- ⁴ En *El entierro de Cortijo* (1983) de Edgardo Rodríguez Juliá, se habla del “desarreglo total, mi pana”, del también puertorriqueño Maelo, quien igualmente sucumbió ante la droga, el alcohol y quien además tuvo que pagar cárcel. p.41.
- ⁵ Nos referimos a la autobiografía en un sentido más amplio que el de género simplemente, aspecto que puede ser revisado en MAN, Paul de (s/d): “La autobiografía como desfiguración”. Trad. Ángel G. Loureiro. *Suplementos Anthropos*, 29: 113-118. (1ª ed. 1979)
- ⁶ La presencia de mitos es uno de los cinco indicadores de la apropiación de la cultura popular por parte de la literatura, aspecto que puede ser consultado en Montero, Florence, Miñonis, Juan José, Arellano, Américo, Téllez, Fanor y Yolanda de Lecuna (1987): “Formas de apropiación de la cultura popular (una propuesta metodológica)”. *TILALC*, Boletín del Taller de Investigaciones Literarias sobre América Latina y el Caribe, Universidad Simón Bolívar, Caracas, III, 4: 5-10.
- ⁷ Puede consultarse Almandoz, Arturo (1995): *Urbanismo europeo en Caracas (1870-1940)* Caracas, Fundarte. En dicha conferencia el autor analiza las concepciones urbanísticas que hasta esos años configuraron un proyecto de desarrollo planificado de la ciudad.
- ⁸ La mezcla de falsedad y rigor en textos “informes” disuelve cualquier certidumbre sobre la verdad, ésta pierde valor en sí misma y sólo se puede reconocer la presencia de lo diverso en medio de la confusión que resulta de aquella pérdida de patrones. Puede consultarse López Parada, Esperanza (1999): “El informe falso o la máquina de narrar”. *Literatura latinoamericana desde los márgenes*. Frankfurt/ Madrid, Iberoamericana/ Verriet, pp. 135-150.

