

## LA IRONÍA COMO ESTRATEGIA NARRATIVA EN *TIENDA DE MUÑECOS* DE JULIO GARMENDIA.

Rosa García Gutiérrez

En el análisis de la obra de Julio Garmendia la crítica oscila con frecuencia entre el panegírico elogioso que percibe su primera obra *Tienda de Muñecos* a la luz de la interpretación de su libro posterior *La Tuna de Oro*, y la consideración del autor como un caso aislado en el panorama literario venezolano, habiéndose acuñado y generalizado para su caracterización el término "el solitario de nuestras letras"<sup>1</sup>. Los primeros orientan su interpretación de *La Tienda de Muñecos* en función de la exaltación de los valores nacionales que detectan en *La Tuna de Oro* y ejemplifican esa valoración del libro con relatos como "El Alma", visto como explicitación literaria de lo mítico-popular venezolano<sup>2</sup>; los segundos perciben los escauceos con lo fantástico del autor, pero reconociendo en los textos de Garmendia el desapego, no sólo de la literatura realista institucionalizada como manifestación literaria sacralizada en el periodo, sino también de la vanguardia polemista, tópicamente crítica y furibunda.

Posteriormente, críticos como Nelson Osorio o Angel Rama relacionaron *La Tienda de muñecos* con otras obras hispanoamericanas de la época; desde esa perspectiva aumenta el interés de los cuentos de Garmendia que pasan a observarse en el contexto de la prosa hispanoamericana de vanguardia. Es esa la propuesta de Nelson Osorio que considera necesario "rastrear las tendencias vanguardistas en Venezuela y en Hispanoamérica" en virtud de sus posibles relaciones, y con el objeto de analizarlas en su conjunto "para diseñar un panorama global del vanguardismo hispanoamericano"<sup>3</sup>.

Precisamente por ello es necesario privilegiar lo que Páez Urdaneta denomina el carácter "expositivo"<sup>4</sup> de los relatos sobre lo estrictamente narrativo; el aspecto autorreflexivo de uno de los relatos de *Tienda de muñecos* es analizado por Ana María de Rodríguez que compara "El Cuento ficticio" a un prólogo<sup>5</sup>. Sin embargo, esa reflexión sobre el hecho

---

<sup>1</sup> Mabel MORANA: "A propósito de la narrativa de Julio Garmendia". *Actualidades*, 1977-8; n° 3-4, p. 68.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>3</sup> Nelson OSORIO: "*La Tienda de muñecos* de Julio Garmendia en la narrativa de la vanguardia latinoamericana". *Actualidades*, 1977-8. n° 3-4, p. 24.

<sup>4</sup> Iraset PAEZ URDANETA: "Fantasía y realidad en Julio Garmendia". *Imagen*, Enero de 1972, n° 29-30. s. p.

<sup>5</sup> Ana María de RODRIGUEZ: "Sobre 'El cuento ficticio' y sus alrededores", *Actualidades*, 1977-8; n° 3-4, p. 98.

literario que la crítica reconoce en "El Cuento ficticio" es extensible al resto de los relatos, que, configurando un conjunto de textos aparentemente heterogéneo, acaba revelándose como un volumen que "funciona como un conjunto orquestado a base de variaciones sobre un tema, de modo que aquellos relatos donde la intención del autor pudiera permanecer ambigua, el contexto situacional de orden sintagmático favorece el acto de comprensión"<sup>6</sup>. Esa concepción unitaria que actúa como invariante permite percibir el talante implícitamente reflexivo del libro y dilucidar a partir de la anécdota el manifiesto de renovación estética propuesto.

Es la voz irónica del narrador la que vigoriza la unidad de los relatos. Como bien ha señalado Carmen de Mora Valcárcel, el uso del mecanismo irónico posibilita "eludir voluntariamente todo referente directo a la realidad para instalarse en la interioridad del proceso narrativo"<sup>7</sup>; así consigue al mismo tiempo situarse en el marco adecuado para la autocontemplación textual y verificar -o intentar al menos- en la práctica su propuesta de literatura como ficción. Lo primero que el lector descifra como parte integrante de ese discurso metaliterario implícito es la crítica por parte de Garmendia de cierta producción literaria venezolana; efectivamente, en la práctica totalidad de los relatos se deduce el rechazo de la literatura mimética de la realidad y en consecuencia, la reivindicación de un mundo literario de ficción regido por sus propias leyes. Además de negar una concepción del arte como reflejo o copia de la realidad, Garmendia ataca la formulación estética del discurso realista.

Junto a él, otros discursos -romántico y modernista- son también parodiados; pero en estos casos, Garmendia se mantiene voluntariamente dentro del camino de reflexión literaria inaugurada por el Romanticismo: la concepción de la literatura como construcción autónoma, autosuficiente. La naturaleza de la crítica varía por tanto en virtud del tipo de discurso parodiado. Así, la ironía proporciona un doble movimiento de reflexión teórico-literaria: Garmendia parodia la formulación estética del realismo y rechaza sustancialmente su concepción del hecho literario; sin embargo, comparte la indagación lingüístico-literaria del Romanticismo y su afán de experimentación aunque se burle de su estilo, ya insertado en la convención, a través de la parodia. A raíz de ello, el autor propone tanto una suerte de purificación estética como una nueva concepción de lo literario que otorgue a lo ficticio el rango que merece.

La parodia de los discursos estéticos la realiza Garmendia mediante el uso del "pastiche satírico"<sup>8</sup>. Así incorpora elementos propios del discurso faústico-romántico como la figura del diablo en "El Alma", pero lo rechaza a través de la parodia; o se adhiere a la propuesta modernista de un mundo literario aislado de la realidad -el "templo sagrado" de Darío- a la vez que parodia el trascendentalismo modernista cuando alude a las "montañas azules" en el "Cuento ficticio". También con la parodia se sitúa Garmendia en el interior del proceso

<sup>6</sup> Carmen de MORA VALCARCEL: "Ironía y ficción en la vanguardia narrativa de Julio Garmendia". *Revista Iberoamericana*. vol. LVIII, n° 159, Abril-Junio 1992; p. 520.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 520.

<sup>8</sup> Gerard GENETTE: *Palimpsestos*. Madrid, Taurus; 1989, p. 31.

creativo para proponer una renovación de la prosa que hunda sus raíces en lo ficticio frente a la práctica realista.

Según lo expuesto, la lectura metaliteraria de *La Tienda de muñecos* exige el análisis minucioso de la estrategia irónica empleada por su autor. Para ello resultará útil tomar como punto de partida el concepto de "reconstrucción"<sup>9</sup> que nos obliga a recurrir al proceso de descodificación subyacente a toda ironía, una vez detectada la clave de su funcionamiento. Desde el momento en el cual Garmendia -como autor del libro- se distancia de la voz del narrador, se nos ofrece una "pista"<sup>10</sup> que posibilita al lector asumir la función irónica del texto. La explicitación de que ese "yo" que narra no es el "yo" que escribe el libro proporciona el espaldarazo definitivo a la estrategia. Es este mecanismo el que funciona en *La Tienda de Muñecos*; el primero de los cuentos, que recoge el título del libro, se abre con un prólogo en que un primer narrador extradiegético presenta un relato puesto en boca de un segundo narrador intradiegético<sup>11</sup>; la confrontación de ambas voces constituye el fundamento de la ironía, en cuanto que posibilita una dualidad de mensajes o significados en el texto: las palabras ponen en juego su doble capacidad significativa -connotativa y denotativa- gracias a la existencia de dos narradores que garantizan la condición dual del mensaje. Esa estrategia marca el tono irónico de los restantes relatos: el primer cuento -único con prólogo- da título al volumen; pero el membrete *Tienda de Muñecos* encabeza no sólo el total del relato: se repite en el comienzo de la narración metadiegética. *La Tienda de Muñecos* es el título del cuento pero también del libro; el prólogo queda al margen del relato inicial abarcando el conjunto y la ambivalencia semántica se expande por el volumen así como la posibilidad global de reconstrucción una vez detectada la estrategia irónica; el libro se convierte así en "una obra unitaria, reforzada por la presencia apenas enmascarada de un narrador personal que funciona como elemento recurrente"<sup>12</sup>.

La ingenuidad y el desenfado del narrador intradiegético quedan sepultados por la marca irónica del narrador extradiegético que recorre el libro y nos avisa desde el primer momento sobre la condición de lo narrado: "poco importa que sea incierta o verídica la pequeña historieta que se desarrolla en un tenducho"<sup>13</sup>; tampoco importa la verosimilitud del ascenso

<sup>9</sup> Uno de los problemas que se desprenden de la utilización de la ironía como mecanismo retórico es que no todos los lectores parecen estar "capacitados" para "leerla"; señala Wayne C. BOOTH que con frecuencia se metaforiza ese proceso peculiar de lectura considerando que lo que realmente hace el lector es "detectar detrás de un 'personaje-máscara' o 'persona' las facciones de quien está hablando verdaderamente" (*La retórica de la ironía*, Madrid, Taurus, 1986, p. 65). Ese desenmascaramiento se traduce lingüísticamente como proceso de descodificación y reconstrucción del verdadero mensaje oculto detrás de la máscara. Sobre esa base elabora Booth un concepto que resulta de utilidad para nuestro análisis y que desarrolla en las páginas 36-40 del libro citado.

<sup>10</sup> *Ibid*, p. 90.

<sup>11</sup> La estructuración del relato en virtud de la presencia de dos narradores que propician, en su contraste, la clave irónica del texto, ha sido señalada por Carmen De MORA (art. cit. p. 521).

<sup>12</sup> Nelson OSORIO: art. cit, p. 31.

<sup>13</sup> Julio GARMENDIA: *Tienda de muñecos*, Caracas, Ediciones del Ministerio de Educación-Dirección de cultura y Bellas Artes, 1952, p. 35. En adelante las páginas citadas aparezcan directamente en el texto, entre paréntesis.

a las nubes o el pacto con el demonio; así el prólogo nos aporta pistas sobre el eje en torno al cual girará la reconstrucción del mensaje: la dicotomía ficción/realidad y la defensa de la índole ficcional del hecho literario.

Con la parodia de discursos literarios sacralizados va Garmendia dando forma a su propuesta estética, buscándose un lugar en la historia de la literatura. A la burla del malditismo romántico de "El Alma", le sigue "El cuento ficticio" en el que el autor parodia el carácter magnánimo, trascendentalizador, de la búsqueda poética modernista. Para ello recurre Garmendia a una suerte de discurso épico, mesiánico, en el que el Santo Grial caballeresco o el descenso a los infiernos, son sustituidos por el "propileo sacro" de Rubén: el "país de los cuentos azules" en el relato. El rechazo de ese trascendentalismo, la irreverencia feliz con que se observa la literatura, no son sino síntomas de la renovación literaria que en esos momentos se operaba en Hispanoamérica y que, hundiendo sus raíces en el Modernismo, apuntaba ya hacia las primeras manifestaciones de la vanguardia. El propio Garmendia reconoce en el mismo relato ser "descendiente y heredero en línea directa de los inverosímiles héroes de cuentos azules" (16). Pero la plena significación de la reflexión teórica de Garmendia se detecta si no perdemos de vista al narrador extradiegético que propicia el tono irónico globalizador del relato: la búsqueda del cuento inverosímil se realiza a través de una aventura "*verdaderamente* imaginaria, *positivamente* fantástica y *materialmente* ficticia" (51). La lectura del relato nos revela que la fórmula utilizada no se adecua a la naturaleza misma del discurso narrativo ficticio. ¿Con qué objetivo propicia Garmendia esa ironía fundamental que consiste en "reunir los datos, memorias, testimonios y documentos que establecen claramente la existencia y situación del país del cuento inverosímil" (51)?. La legitimación y constatación de lo inverosímil se convierte en una crítica punzante al realismo que documenta constantemente lo que produce para justificar la verosimilitud<sup>14</sup>. Pero aún es algo más: una manera irónica de hacer notar que hasta es posible "demostrar" la existencia de lo inexistente: la ficción; y es esa tarea paradójica la motivación última de la ironía. Además de aludir de manera oblicua al aspecto ficcional de la literatura, Garmendia se ocupa de la figura del escritor. En cualquier caso, se insiste en los "contactos" que éste mantiene con seres que se sitúan más allá de lo estrictamente real. El relato "El alma" nos ofrece a un Satán que mira al narrador con ternura y que incluso lo estrangula "afectuosamente"; del mismo modo, en "El cuarto de los duendes" el narrador declara a los duendecillos: "he venido justamente a reconciliarme con vosotros". Satán y los duendes ejercen en el sustrato teórico de la anécdota de los relatos la misma función: son símbolos de transgresión; si Satán es el irracionalismo transgresor, los duendes remiten claramente a la infancia. Como indica Fernando Burgos "la función reminiscente de regresar al mundo de la infancia es la solución metafórica impuesta narrativamente para viajar al desenfreno de la imaginación"<sup>15</sup>.

<sup>14</sup> En este sentido, resulta elocuente el prólogo del narrador extradiegético: "No sé cuándo, dónde ni por quién fue escrito el relato 'Tienda de Muñecos'. Tampoco sé si es simple fantasía o si es el relato de cosas y sucesos reales, como afirma el autor anónimo" (35). Se trata de un claro ataque al autor omnisciente del realismo.

<sup>15</sup> Fernando BURGOS: "Prosa de renovaciones: *Tienda de muñecos* de Julio Garmendia", *Escritura*, vol. XI, nº 22, Julio-Diciembre, 1986; pp. 219-29.

La figura del escritor se completa en el relato "La realidad circundante"; en él el escritor es un inconformista y es esa la causa de su marginación social. El relato es además una clara crítica al mercantilismo y cientificismo burgueses encarnados respectivamente en el mercader y el aparato artificial de adaptación social. La ironía se articula como siempre a través de la bisemia significativa<sup>16</sup> en este caso del parodiado discurso del vendedor: "no existe, señoras y señores, incapacidad de adaptación a la realidad circundante capaz de ofrecer resistencia durable a la eficaz actuación de mi aparato" (125). Garmendia se ríe de la "mitificación" de la ciencia desde el momento en que el aparato (que simboliza el artificio de la ciencia) tan sólo es utilizado "como pisapapeles de un nuevo cuento inverosímil" (129).

La tentativa de representar el hecho literario con arreglo a parámetros nuevos se ofrece en "Narración de las nubes"; una lectura superficial vincula el relato con el tópico del viaje aéreo que adquirió máxima expresión a través de *Altazor* en la vanguardia hispanoamericana. Pero este relato ofrece una lectura aún más interesante al relacionarse con "El cuarto de los duendes", ya que vuelve a conectar literatura e infancia en ese retorno al vientre materno del narrador y en su nuevo nacimiento; en este caso la propuesta es clara y coincide además con las que se pueden rastrear en los manifiestos de los movimientos más representativos de la vanguardia en Hispanoamérica; si "El cuento ficticio" propone "desandar la realidad", ahora Garmendia parece sugerir la necesidad de "desandar" el lenguaje mediante un proceso de purificación del mismo: la deconstrucción adánica del lenguaje, la búsqueda de sus orígenes, "el re-descubrimiento de los núcleos semánticos originales"<sup>17</sup> propio de la vanguardia, se somete a la dialéctica ascenso-caída del tópico del viaje como búsqueda literaria. La ironía no se pierde de vista desde el momento en que el relato recurre a los subtítulos épicos de la novela para su explicitación. Esa ironía, sin embargo, no invalida la búsqueda: simplemente Garmendia es consciente de la necesidad de no sacralizar ese ascenso -y por eso incorpora, siguiendo la tónica del incipiente vanguardismo, el humor en el relato- y adopta una postura moderna al elaborar un texto que es máximo exponente "de un arte entendido a sí mismo críticamente, como un modelo dubitativo que se debe siempre cuestionar"<sup>18</sup>.

Volvemos a encontrar la crítica al realismo en "Entre héroes". En esta ocasión el autor se circunscribe a un aspecto concreto en su reflexión sobre la literatura: el personaje. El relato gira en torno a la oposición "personaje ficticio, extraordinario, sobrenatural/verosímil, verídico, real" (49) y vuelve a insistir en la necesidad de postular una literatura intrínsecamente ficticia.

Para completar la caracterización de la obra de Garmendia, es preciso retomar el hilo interrumpido en el análisis del relato "La Tienda de Muñecos". Si en "La realidad

<sup>16</sup> Domingo MILIANI en su libro *Prueba de fuego* analiza la cuantística de Garmendia en virtud de lo que él denomina "dualismo significativo" y estructura los relatos en función de los conceptos de "disyunción" y "polisemia". Ver también su artículo "La disyunción como estructura en *La Tuna de oro*", *Imagen*, Enero 1972, nº 29-30, s. p.

<sup>17</sup> Noé JITRIK: "Papeles de trabajo; notas sobre el vanguardismo hispanoamericano". *Revista de crítica literaria latinoamericana*. nº 15, 1982, p. 20.

<sup>18</sup> Fernando BURGOS: art. cit, p. 226.

circundante" la oposición literatura/realidad social se expresaba mediante la marginación del escritor, en el caso de "La Tienda de Muñecos" la conjunción de ambos temas aporta la significación definitiva al conjunto de los relatos. Carmen de Mora analiza junto con la defensa de la ficción la presencia de la sátira política<sup>19</sup>. En efecto, la dictadura gomecista apadrinaba un tipo de literatura -criollismo, nativismo, realismo- que es el objeto de la crítica de Garmendia. Con el primer relato del volumen, el autor crea un discurso en el que no sólo se rechaza ese tipo de literatura sino también el régimen político que la detenta. Cuando el padrino-dictador del relato afirma "se me nublan los ojos y confundo los abogados con las pelotas de goma que en realidad están muy por encima", la ironía se bifurca: el tópico del teatro del mundo nos ofrece una sociedad muñequizada, distribuida en una jerarquía corrupta y criticable; pero también se percibe el discurso metaliterario proporcionado por el narrador extradiegético. Analizados los relatos anteriores, no es difícil ver en las pelotas el mundo de la infancia y sus connotaciones y en el abogado el afán legitimador del realismo literario; así Garmendia es un doble transgresor en un mismo movimiento: sociedad y literatura se vinculan de nuevo. Garmendia, entroncando con la gestación de la vanguardia, sale de la torre de marfil y propone el descenso del arte a la praxis vital<sup>20</sup>; así se entiende el afán desacralizador que motivó la parodia y así ocurre en "El difunto yo" donde el tópico del desdoblamiento permite la elaboración de un cuento inverosímil que fluye al mismo tiempo de la muerte (el ego resucitado) y de la vida (el ego suplantador). El papel transgresor del escritor en los dos niveles señalados y personificado en ese segundo "ego" se mezcla con el carácter ficticio del personaje y la subversión definitiva que tanto escritor como literatura de vanguardia suponían en la época. El final del relato se presenta como una clara advertencia desde el momento en que en el último párrafo del libro<sup>21</sup>, Garmendia -y no hay que perder de vista que él es el irónico narrador extradiegético- "participa" a sus lectores que sus personajes no "reconocen deudas" contraídas por los hombres (ese "otro" que no soy "yo") y que sus relatos se apartan por completo de las "mixtificaciones desagradables" de esa literatura realista que hace pasar por "real" lo que no es sino invención literaria. Y todo ello desde la incertidumbre de un narrador intradieético indeterminado. El lector no sabe a ciencia cierta cual de los dos egos escribe el relato: los estatutos de ficción y realidad han sido establecidos; en literatura ambos son posibles, sin embargo, cada uno posee sus leyes intransferibles.

---

<sup>19</sup> Carmen de MORA: art. cit, p. 521.

<sup>20</sup> Utilizo la terminología empleada por Peter BURGUER en la caracterización globalizadora de vanguardia que ofrece su libro *Teoría de la vanguardia* (Barcelona, Ediciones Península, 1987).

<sup>21</sup> "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" (149).