



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**Programa de Posgrado en Estudios Latinoamericanos**

**Facultad de Filosofía y Letras**

*Memorias de Altagracia, novela de la ensoñación*

**Tesis**

**Que para optar por el grado de: Maestría en Estudios Latinoamericanos**

**Presenta:**

**Lic. Diana María Rodríguez Vértiz**

**Tutora:**

**Dra. Edith del Rosario Negrín Muñoz**

**Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM**

**Ciudad Universitaria, México, D.F.**

**Noviembre de 2014**



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*A mamá*

## **Agradecimientos**

Esta tesis está dedicada a mamá, a su amor, que me dio la vida tantas veces. A nuestro amor.

Y agradezco y dedico este trabajo a Vari, mi hermanita hermosa, por todo el tiempo y el cariño y todo lo maravillosa que es, y que es tenerla como hermana. Y a papá, por su fuerza tan serena y su amor infatigable. A los tres mi corazón completo, por este camino lleno de cariño, por una vida compartida dándonos la mano, por su apoyo presente y su cotidiano amor.

La elaboración de esta tesis fue posible gracias al apoyo del CONACYT bajo el programa de becas nacionales de posgrado, así mismo la Coordinación de Posgrado de la UNAM apoyó también de manera directa en diversas etapas de este trabajo. Los últimos meses de trámites y escritura se pudieron concretar gracias a la beca de obtención de grado de la DGAPA, a través del proyecto PAPIIT IN/RN 401512 “Poesía mística mexicana del siglo XX (tipología y tradiciones)”, coordinado por la Dra. Margarita León Vega.

Este trabajo también se concretó gracias a las lecturas y enriquecimientos tanto de la Dra. Edith Negrín Muñoz, tutora del proyecto, como de los lectores, quienes hicieron, desde diferentes disciplinas, señalamientos importantes a este trabajo. Parte crucial de la elaboración de esta tesis fue posible gracias al apoyo brindado por el maestro Ángel Gustavo Infante López, del Instituto de Investigaciones Literarias de la Universidad Central de Venezuela, quien amablemente accedió a ser co-tutor de esta investigación, y quien guio con suma amabilidad este trabajo durante mi estancia en Venezuela. Agradezco con suma gratitud y cariño su apoyo en tierras mexicanas y venezolanas.

Estas líneas están dedicadas también a la gente que quiero y amo, por la sorpresa y el encanto de compartir mi vida con ustedes. A mi amiga Úrsula, por tanta amistad en todos los tiempos posibles, por los hermosos trazos que ha hecho en mi vida. A Ale Galicia, por esta tímida amistad creciendo poco a poco, por la sorpresa de encontrar amigas en el momento indicado. A las maravillosas personas con las que trabajo y convivo. A la Dra. Margarita León, por su cariño y su humanidad. Por este tiempo de proyectos y lecturas, por sus sonrisas y su ánimo cotidiano. A Anahí, por el tiempo y espacio compartido, por las charlas sanadoras, por su hermosa y tranquila

presencia, por la fortuna bonita de tenerte como amiga. A David, amigo nuevo, solidario, que además se ríe de mis chistes. A Citla, porque cuando nos conocimos jamás creímos compartir tantas sonrisas.

A mis dos amigos Jorge Octavio, por ser maravillosos. A mis chicas CELA, por este espacio de vida juntas: Moni, Lysis, Itzelinha, Maru y Gris. A Luis, siempre perdido en mis agradecimientos.

Durante mi estancia en Venezuela tuve la fortuna de preguntarme constantemente ¿Cómo se puede querer tanto en tan poquito tiempo? A los amigos que encontré también dedico estas líneas. A mi hermosa Tati, mi amiga perdida y encontrada en América del Sur, y a Douglas, ese amigo sincero y molestón, todo el cariño para ustedes, amigos, hermanos, por todo lo compartido y lo que falta por vivir.

Y por último a Samuel, por la valentía de asumir este cariño, por esta caminito que aún se encuentra en construcción.

Todos ustedes son la vida en medio de este mundo bello y a veces infernal, este mundo que siempre ha sido de tiempos difíciles. Para ustedes mis palabras, mi agradecimiento, y mi amor.

*“—El infierno de los vivos no es algo que será; hay uno, es aquel que existe ya aquí, el infierno que habitamos todos los días, que formamos estando juntos. Dos maneras hay de no sufrirlo. La primera es fácil para muchos: aceptar el infierno y volverse parte de él hasta el punto de no verlo más. La segunda es peligrosa y exige atención y aprendizaje continuos: buscar y saber reconocer quién y qué, en medio del infierno, no es infierno, y hacerlo durar, y darle espacio.”*

Italo Calvino. *Las ciudades invisibles*

## Índice

<b>Introducción</b>	4-13
<b>Parte 1. Memoria, literatura y usos de lo fantástico en las letras venezolanas y latinoamericanas</b>	
<b>De memoria y literatura en América Latina</b>	15-40
Memoria oral, memoria escrita	17-20
Escritura, memoria exilio	20-24
Memoria y nación, nacionalismo y literatura	24-29
Memoria política y literatura latinoamericana. La búsqueda de la justicia frente a los horrores del siglo XX	29-34
Esto es una tesis sobre memoria poética, no política	34-40
<b><i>Memorias de Altigracia. Antecedentes</i></b>	41-68
<i>Memorias de Altigracia</i> y el género fantástico en Venezuela	41-50
Primeras obras garmendianas. El desencanto de la ciudad y la nostalgia a través de dos colectivos artísticos.	50-61
<i>Memorias de Altigracia</i> ¿novela de la ensoñación?	61-68
<b>Parte 2. Memorias de Altigracia, novela de la ensoñación</b>	
<b>Altigracia como espacio de la casa</b>	70-95
<i>La casa, una utopía</i>	71-78
Casa abierta, casa indicio	78-86
Tiempos familiares	86-95
<b>Altigracia como espacio del nido y de la concha</b>	96-132
De andarines, brujas y magos pilotos	99-115
Historias de Altigracia	115-120
De las afueras de Altigracia	121-127
Adiós Altigracia	127-132
<b>Conclusiones</b>	133-137
<b>Bibliografía</b>	138-150

## Introducción

Venezuela entró al siglo XX signada por luchas internas y constantes periodos de inestabilidad política y social. Esta herencia se mantendría hasta los últimos años de la década del 50 cuando, específicamente el año de 1958, se dio un ejercicio de participación ciudadana que culminaría con el derrocamiento de la dictadura en turno (Marcos Pérez Jiménez, 1952-1958) y el restablecimiento de la democracia. Este proceso tiene como fecha emblemática el 23 de enero. Así, se elige como presidente a Rómulo Betancourt, quien toma posesión hasta el 13 de febrero de 1959, tras un breve periodo de mediación.

El mismo año en que ocurre este fervor por el retorno de la democracia se dan a conocer tres importantes revistas promovidas por distintos colectivos artísticos. Ligadas con el trabajo editorial se encuentran *Tabla Redonda* y *Crítica Contemporánea*; y la tercera revista, de corta vida pero con un papel protagónico en el rumbo que tomarán las letras y las artes venezolanas, es *Sardio*, la cual se encontraba integrada por Adriano González León, Luis García Morales, Guillermo Sucre, Gonzalo Castellanos, Elisa Lerner, Rómulo Aranguibel, Rodolfo Izaguirre, Ramón Palomares, y Salvador Garmendia. La revista editó ocho números y cuatro títulos en su corto periodo de vida (1958-1961).

El movimiento de *Sardio*, imbuido del sartrismo a la moda, reclamará la responsabilidad del intelectual ante la hora. En un manifiesto dulcemente literario, afirmará que ‘ser artista implica tanto una voluntad de estilo y un ejercicio del alma como una reciedumbre moral y un compromiso ante la vida’<sup>1</sup>

A pesar de tener una aparentemente definida posición política, el grupo se divide por cuestiones de opinión respecto a la Revolución Cubana y su proyecto político y cultural tanto en la isla como en América Latina. Y surge así, el mismo año en el que *Sardio* queda totalmente desintegrado, la agrupación artística *El Techo de la ballena*. Este colectivo aparece un año después de la creación de la Corporación Venezolana del Petróleo (primer logro de la estatización del producto en el país); y desde su primer manifiesto, titulado “Para restituir el magma”, puso un especial énfasis en dos rasgos que caracterizarían a la sociedad venezolana durante las décadas del 60 y 70: la violencia (sobre todo social en un periodo que va de 1960 a 1964); y el cambio hacia una marcada sociedad de consumo. Sobre el primer aspecto Ángel Rama afirma que:

---

<sup>1</sup> Ángel Rama. *Salvador Garmendia y la narrativa informalista*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1975, p. 11

La agresividad de *El techo de la ballena*, surgiendo de esa fragmentación de la revista *Sardio*, nació o se pretextó en el clima general de violencia que dominó la vida venezolana entre los años 1960 y 1964, período de su mayor virulencia en el cual se sitúan acciones vigorosas de las Fuerzas Armadas de Liberación Nacional así como las drásticas represiones policiales que concluyeron haciendo de la ciudad de Caracas, según las definiciones del poeta Juan Calzadilla un lugar 'donde la coexistencia pacífica debe interpretarse estrictamente como un acto mortuorio.'<sup>2</sup>

Otra importante característica de *El Techo de la ballena*, es que estará constituido por artistas diversos y personas ligadas al mundo cultural desde diferentes formaciones. Lo mismo pintores que poetas e incluso traductores y críticos literarios, buscarán distintos espacios para dar a conocer sus propuestas estéticas y sociales. Podemos rastrear este trabajo heterogéneo desde el surgimiento del Colectivo; pues "su primera incursión al mundo cultural fue por medio de una exhibición titulada "Para restituir el Magma," de la cual surge su manifiesto, entregado via (sic) una hoja plegada que vendrá a ser luego su revista, Rayado sobre el Techo."<sup>3</sup> Así, el *Techo de la ballena* se propuso como un movimiento de vanguardia, de quiebre contra la concepción burguesa que, en opinión de la mayoría de sus integrantes, permeaba en el arte de su país. Entre las destacadísimas figuras que conformarían el colectivo se encontraba nuevamente Salvador Garmendia, joven narrador que para 1961, ya había publicado tres novelas; *El parque* (1946), *Los pequeños seres* (1958) y *Los habitantes* (1961), las dos últimas con una muy buena recepción por parte de la crítica y del público lector.

Si las primeras novelas de Garmendia no se vinculaban con un proyecto de ruptura con la tradición literaria venezolana vigente vía un lenguaje agresivo, como el del resto de los artistas de *El techo de la ballena*<sup>4</sup>, sí podemos observar en ellas una abierta crítica a una sociedad monótona y cada vez más absurda y consumista; a un estilo de vida burocratizado, que puede ligarse más con los textos kafkianos. Así, dos de las características más sobresalientes de esta primera producción del venezolano serán la burocracia y la imposibilidad, y con ésta, la fuerte presencia de la angustia

¿Cómo representarnos ese mundo que se nos escapa, no porque sea inaprensible sino porque al contrario tal vez haya demasiado por aprehender? Los comentaristas ni siquiera están fundamentalmente en desacuerdo.

---

<sup>2</sup> Ángel Rama. *Antología del Techo de la ballena*, Caracas, Fundarte, 1987 p. 13

<sup>3</sup> William Martínez "Agresividad verbal en la poesía venezolana: de Sardio a Techo de la ballena" en *Ogigia. Revista electrónica de Estudios Hispánicos*, no. 6, 2009, p. 40

<sup>4</sup>Esta agresividad será evidente en la plástica (Carlos contra maestre en su exposición en "Homenaje a la necrofilia") y sobre todo en la poesía, un claro ejemplo se encuentra en el emblemático poema de Caupolicán Ovalle "¿Duerme usted señor presidente?" abierto y agresivo canto en el cual escribe en una de sus más fuertes estrofas: "Se cree el más joven/ y es un asesino de cuidado./ nadie podría decir/cuál es su gesto de hombre amado,/porque todos escupen su signo/y le dicen cuando pasa:/"Ahí va la mierda más coqueta"..."



Usan más o menos las mismas palabras: el absurdo, la contingencia, el deseo de conquistar un lugar en el mundo, la imposibilidad de mantenerse en él, el deseo de Dios, la ausencia de Dios, la desesperación, la angustia<sup>5</sup>

Los personajes principales de estas novelas son empleados de oficinas, abogados que añoran un pasado que se les escapa, escritores fracasados trabajando en despachos jurídicos, amas de casa preocupadas por el sustento, burócratas envueltos en una rutina que termina por desquiciarlos.

En 1966, año en que Garmendia publica *Doble fondo*, la obra del venezolano da un cambio drástico. Nos encontramos con su primer libro de cuentos, en el cual además incursiona con gran éxito en el género fantástico<sup>6</sup>, el cual caracterizará al resto de su obra. Existirán algunas continuidades con su primera producción, como los espacios urbanos, las imágenes femeninas como entes distantes, incluso algunos protagonistas burócratas o desempleados, y una fuerte carga narrativa en la memoria de los personajes. Temáticas que estarán también presentes en las siguientes obras de Garmendia, *La mala vida* (novela, 1968), *Difuntos extraños y volátiles* (cuentos, 1970) *Los escondites* (cuentos, 1972) y *Los pies de barro* (novela, 1972); dos años después de la aparición de esta novela Salvador Garmendia escribe, instalado en Barcelona, *Memorias de Altagracia*, una obra fragmentaria, que tendrá como tema central la reproducción de la vida en Altagracia, a través de los ojos de un infante.

Para los primeros años de la década del 70 la narrativa de Garmendia estaba signada por una constante apelación a la memoria, que interrumpía el relato en forma de psiconarración. Entendemos este término según Luz Aurora Pimentel quien, siguiendo a Dorrit Cohn define al mismo como una especie de monólogo interno donde se da a conocer la psicología del personaje.<sup>7</sup> En *MA* estos viajes de la memoria logran aterrizar en los diversos relatos que conforman la obra. En primer lugar, nos encontramos con un narrador niño (el primero en toda la obra del venezolano) quien describe un pequeño barrio, Altagracia, a través de sus personajes y

---

<sup>5</sup> Maurice Blanchot. *De Kafka a Kafka*, México, Fondo de Cultura Económica, 2004, p. 85

<sup>6</sup> Para este primer momento definiremos como fantástico aquel género literario que se distingue de lo maravilloso y extraño por su ambigüedad “La ambigüedad se mantiene hasta el final de la aventura: ¿Realidad o sueño? ¿Verdad o ilusión? De este modo nos vemos arrastrados al corazón de lo fantástico. El fantástico ocupa el tiempo de esta incertidumbre. Desde el momento que escogemos una o la otra, abandonamos lo fantástico para entrar en un género vecino, lo extraño o lo maravilloso. El fantástico es la duda experimentada por un ser que sólo conoce las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural.” (Tzvetan Todorov. *Introducción a la literatura fantástica*, México, Ediciones Coyoacán, p. 41.)

<sup>7</sup> Luz Aurora Pimentel. *El relato en perspectiva .Estudio de la teoría narrativa*, México, UNAM-Siglo XXI, tercera edición, 2005. México, capítulo II).

visitantes, al tiempo que las estampas cotidianas de ese pueblo revelan la fantástica identidad del mismo. Ya no se trata de evocar a los pueblos de origen, como en sus primeras obras (“¿Cuándo volveremos a Puerto Cabello, papá? [...] - A ustedes les llamaba la atención, chiquitas, ver tantas casas de balcones y esas calles angostas con paredones de lado a lado; esos callejones sesgados cruzándose por todas partes. Ahora es difícil volver... Quién sabe... Alguna vez volveremos... (*Los habitantes*)) si no de la narración desde la provincia misma y desde la infancia, siempre a través de una narrativa ligada a lo fantástico.

*Memoria, infancia y fantasía* son los ejes en los cuales ubicamos la particularidad de la propuesta de *Memorias de Altagracia*, en este sentido, podemos ubicar a la obra como un relato de la ensoñación. Siguiendo a Gaston Bachelard, en este tipo de narraciones “Guardamos en nosotros una infancia potencial. Cuando vamos tras ella en nuestras ensoñaciones la revivimos en sus posibilidades, más que en la realidad. Soñamos con todo lo que podría haber llegado a ser, soñamos con el límite de la historia y la leyenda”<sup>8</sup>. Como depositaria de esta memoria ligada a lo fantástico se encuentra la identidad del pueblo de Altagracia. Nos enfocaremos en rastrear, a través de los 18 relatos que conforman el corpus de la obra, las expresiones de la memoria personal, como aquellas referentes a la vida cotidiana del narrador, en espacios íntimos: la casa, el cine, el juego:

Mamá viene de lejos trayendo una taza de hierbas cocidas de las que se beben con los ojos errados, y que al bajar a los cuartos oscuros de adentro se transforman en caritas arrugadas de viejas que soplan sobre la llamita del dolor de vientre y la apagan.

Tío Gilberto deja ir a la vieja y me manda entonces a la rebotica a mirar los libros y a respirar un olor terrible de polvos medicados.<sup>9</sup>

Por otra parte, también nos interesa recalcar aquellas manifestaciones de la memoria colectiva, como los relatos, las historias y las leyendas que el narrador reproduce o vive en común con la comunidad de Altagracia:

El viejo los miraba de lo más tranquilo con su risita de muchacho. Entonces les hizo a todos la puñeta-con una mano hizo un arito, mientras la otra vino desde atrás y encajó en él un dedo hasta tropezar en su base, sonando como una palmada- y ahí mismo empezó a desaparecer poco a poco en la tierra; se hundía y se hundía poco a poco y mientras tanto les iba haciendo la puñeta, zas, zas, zas, diez veces seguidas. Hasta que todo lo que quedó de él fue un chorrillo de humo negro que salía de la tierra.<sup>10</sup>

---

<sup>8</sup> Gaston Bachelard. *La poética de la ensoñación*, México, Fondo de Cultura Económica, 2011, p. 153

<sup>9</sup> Salvador Garmendia. *Memorias de Altagracia*, Barcelona, Argos Vergara, 1974, p. 10

<sup>10</sup> *Ibid*, p. 62

En relación con la narrativa latinoamericana ubicamos, a partir de la segunda mitad del siglo XX, importantes referentes en las figuras de pueblos y ciudades en la ficción. Desde Macondo de Gabriel García Márquez y Comala de Juan Rulfo, pasando por el sertón de João Guimarães Rosa y la Santa María de Juan Carlos Onetti, el espacio en las obras de los autores latinoamericanos a partir de los años 50, estará signado por su vinculación con lo fantástico y la búsqueda, al mismo tiempo, de dar cuenta de su realidad social. Este “realismo maravilloso” o “fantástico” dará un sello característico a varias de las principales obras literarias de la época.<sup>11</sup>

La recreación de la vida en Altagracia, barrio del departamento de Barquisimeto, se inscribe en un proceso donde el tema de la memoria, la reproducción de espacios y experiencias vía el recuerdo, las formas de jugar con “el hubiera”, tienen un auge significativo en la literatura venezolana; quizá el mejor ejemplo sea *Largo* (1968) de José Balza. Por otra parte la obra de Garmendia continua una tradición que pone el universo infantil en primer plano, como *Memorias de Mama Blanca* (1929) de Teresa de la Parra, y *Ana Isabel, una niña decente* (1949) de Antonia Palacios ¿Cuáles son los alcances y nuevos debates que pone en escena la apuesta de Garmendia por la reproducción del espacio desde el género abiertamente fantástico, y la focalización desde la infancia?

Las preguntas que guiarán esta investigación se enfocarán justo en los dos temas mencionados en el párrafo anterior, la memoria y la reproducción del mundo infantil desde la fantasía.

\*¿Qué papel juega *Memorias de Altagracia* en relación con las propuestas estéticas en torno al género fantástico y a la llamada “literatura de la memoria” en América Latina durante la segunda mitad del siglo XX?;

\*¿Qué lecturas podemos hacer del uso de la memoria desde el género fantástico en una época en la que el tema de la memoria se encontraba estrechamente relacionado con literatura de periodos dictatoriales o del exilio, esto es, con procesos histórico políticos concretos<sup>12</sup>?

\*¿Cuál es la propuesta al acceder y recrear, vía la infancia, los espacios (pequeñas ciudades) que el disparejo proceso de modernización en América Latina anuló desde la mitad del siglo XX?

---

<sup>11</sup> Sobre las discusiones en torno al realismo social y fantástico no nos detendremos en este momento, sólo citamos algunas obras clave para dicho debate: Collazos, Osar et al. *Literatura en la revolución y revolución en la literatura*, México, Siglo XXI, 1976; Sauer, Juan José. *El concepto de ficción textos polémicos contra los prejuicios literarios*, México, Paneta, 1999 y Piglia, Ricardo. *Crítica y ficción*, Bachelona, Anagrama, 2001.

<sup>12</sup> Sobre la literatura de memoria y sus usos políticos la bibliografía es sumamente amplia, algunos de sus principales teóricos en son: Elizabeth Jelin, Paul Ricoeur, Nely Maldonado, Tzvetan Todorov, Piere Vidal Naquet, Yosef Ayan Yerushalmi, Pierre Nora, Jaques LeGoff, entre muchos otros.

\*¿De qué manera se conjuga la memoria individual y colectiva en la novela?

En este sentido, a lo largo de esta investigación nos propusimos marcar la relación que tiene *Memorias de Altagracia* con una naciente tradición de descripción de espacios emblemáticos en la literatura latinoamericana. Pueblos ficticiales que dan cuenta de la realidad en el subcontinente. El espacio urbano, que con el mismo crecimiento de las capitales iba ganando terreno en la narrativa latinoamericana de la segunda mitad del siglo XX, compartió cierto protagonismo con estos pueblos o pequeñas ciudades que podríamos denominar “de la ensoñación”.

Buscamos, por otra parte, estudiar los elementos que definen un uso particular de la memoria, tanto individual como colectiva, en la obra de Salvador Garmendia, ubicando las especificidades de este autor en la literatura venezolana y latinoamericana.

Durante la década del 60 el crecimiento económico en Venezuela, vía la estatización y exportación de petróleo, se presentó de la mano con la explosión de una literatura agresiva en el lenguaje y en la presentación de la vida cotidiana; diez años después “un notable incremento en los precios del petróleo a nivel internacional tuvo como resultado que el país entrara en una especial euforia de hartazgo y riqueza fácil”<sup>13</sup> situación que se evidenció en el consumo y el cambio cultural en el país. La sociedad del petróleo queda entonces enunciada de una manera específica en la literatura, la cual evidencia este consumo salvaje a través de su descripción, pero también le hace frente presentando otras formas de vida. Orlando Araujo se preguntaba “¿Dónde está la literatura del petróleo? En una literatura en donde el petróleo es consecuencia y no tema. En la alienación, el nuevo riquismo, el consumismo, en la agonía de una cultura modificada, que experimenta el artificio de unos valores recientes”<sup>14</sup>.

Así, la literatura venezolana de la década del 60 y 70 contaba el lado más miserable de esta cultura del petróleo, el nuevo consumo que a su vez desarrolló cinturones de miseria en las cada vez más aglomeradas ciudades, una cotidianidad del desperdicio, etc. En medio de esta tendencia irrumpe, como un nuevo proyecto, *Memorias de Altagracia*. El estudio que se propone de esta obra de Salvador Garmendia busca evidenciar estas relaciones entre literatura, sociedad

---

<sup>13</sup> Guillermo Morón. *Breve historia contemporánea de Venezuela*, México, FCE, 2004, p. 291

<sup>14</sup> Orlando Araujo, “El ensayo del petróleo” citado en Campos, Miguel Ángel. *Las novedades del petróleo*, Venezuela, FUNDARTE, 1994, p. 18.

pero también mundos posibles. En un escenario regional donde el tema de la memoria desde la literatura se vinculaba con temas políticos, y la cultura del petróleo tenía un evidente papel de demanda en la novelística nacional, *Memorias de Altigracia* presenta un escenario casi rural, en una época demasiado lejana a la Venezuela petrolera, y recreando el ejercicio de la memoria desde la fantasía.

Uno de los conceptos clave para la presente investigación es el de *literatura fantástica*. Seguiremos la propuesta básica de Tzvetan Todorov al hacer una primera diferenciación entre lo extraño, lo fantástico y lo maravilloso, entendiendo al género fantástico como aquel en donde:

La ambigüedad se mantiene hasta el final de la aventura: ¿Realidad o sueño? ¿Verdad o ilusión? De este modo nos vemos arrastrados al corazón de lo fantástico. El fantástico ocupa el tiempo de esta incertidumbre. Desde el momento que escogemos una o la otra, abandonamos lo fantástico para entrar en un género vecino, lo extraño o lo maravilloso. El fantástico es la duda experimentada por un ser que sólo conoce las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural.

Nuestra definición también se enriquecerá con los aportes de Flora Botton Burlá quien realiza una tipología bastante ordenada del género en América Latina y pone énfasis en el “juego constante del tema y su tratamiento”<sup>15</sup>, esto es, la relación que dota de un carácter extraordinario a objetos y situaciones ordinarias. Las aportaciones de importantes teóricos del género desde sus primeros estudios, como Vladimir Propp, hasta los teóricos, estudiosos y cultivadores del género en América Latina (Jorge Luis Borges, Olga Arán, Emilio Carrilla, José Miguel Sardiña entre muchos otros) abonarán a la definición de género fantástico a lo largo de la investigación.

Otro de nuestros conceptos base para esta tesis es el de la memoria. Los estudios de la memoria tuvieron un importante papel en la historiografía latinoamericana a partir de los periodos post dictatoriales. La necesidad de reconstruir un pasado a partir de relatos diversos contribuyó a que los historiadores de dichos periodos se plantearan nuevas formas de hacer historia, de escribirla. Estrechamente ligados con un compromiso político "(los) discursos de la memoria... surgieron en Occidente después de la década de 1960 del siglo XX como consecuencia de la descolonización y la emergencia de nuevos movimientos sociales que buscaban historiografías alternativas y revisionistas"<sup>16</sup>. Una definición de *memoria* que podemos aplicar tanto para el contexto histórico como narrativo es el acuñado por Elizabet Jelin, quien define a la memoria como un proceso en el cual “pasados que parecían olvidados

---

<sup>15</sup> Flora Botton Burlá. *Los juegos fantásticos*, México, UNAM, 1983, p. 30

<sup>16</sup> Andreas Huyssen “En busca del tiempo perdido: medios, política y memoria”, en: *Puentes*, año 1, número 2, diciembre, Buenos Aires, 2000, p. 14

‘definitivamente’ reaparecen y cobran nueva vigencia a partir de cambios en los marcos culturales y sociales que impulsaban a revisar y dar nuevo sentido a huellas y restos, a los que no les había dado ningún significado durante décadas.”<sup>17</sup>

En estrecha relación con lo anterior, nuestro concepto de memoria se nutrirá también con las propuestas de Gaston Bachelard, quien define esta apelación a los recuerdos de y desde la niñez como un “estado de *ensoñación*”. En este tipo de narraciones “... encontramos el núcleo de infancia que permanece en el centro de la psiquis humana. Allí es donde más cerradamente se anudan la imaginación y la memoria. Es allí donde el ser de la infancia anuda lo real y lo imaginario, viviendo con toda su imaginación las imágenes de la realidad”.<sup>18</sup>

Al utilizar el término de ensoñación queremos aclarar que utilizaremos la palabra “sueño” para definir todos aquellos juegos de la mente que se dan tanto en el espacio de dormir como despiertos. Sólo en el último apartado del capítulo IV (y lo aclararemos en su momento) marcaremos la diferencia entre el sueño como estado de consciencia y como elemento de la ensoñación. Por otra parte, no entraremos en discusión ni con el mundo fisiológico del sueño (lo cual nos llevaría a profundizar en una neurofisiología de dicho fenómeno)<sup>19</sup>, ni con su interpretación a través de la psicología; se trata aquí de la recuperación del sueño desde la ensoñación entendida como un ejercicio de memoria en el cual la fantasía toma una importancia central en la configuración y narración del recuerdo.

En cuanto al tema de la memoria nos gustaría remarcar también su importancia como hecho social y cultural, en su relación con la historia, la cual gira en torno al recuerdo de un pueblo y su definición, para rastrear esto se empleará un aproximamiento desde la *memoria colectiva*, la cual, siguiendo a Paul Ricoeur “sólo consiste en el conjunto de huellas dejadas por los acontecimientos que han afectado al curso de la historia de los grupos implicados que tienen la capacidad de poner en escena esos recuerdos comunes con motivo de las fiestas, los ritos y las celebraciones públicas.”<sup>20</sup>

---

<sup>17</sup> Elizabeth Jelin. *Los trabajos de la memoria*, España, Siglo XXI, p. 29

<sup>18</sup> Gaston Bachelard, *La poética de la ensoñación*, México, FCE, 2011 p. 164

<sup>19</sup> Este es un tema de sumo interés pero consideramos que no se relaciona con *Memorias de Altagracia*, donde el dormir, el estado de consciencia que da pie al sueño, así como el sueño mismo, son elementos que casi no aparecen en la novela. Para una neurofisiología y una interpretación desde la filosofía y el psicoanálisis de los sueños ver: Debru, Claude. *Neurofilosofía del sueño*, Madrid, CSIC, 2009

<sup>20</sup> Paul Ricoeur. *La lectura del tiempo pasado. Memoria y olvido*, España, Arrecife/ UAM, 1999, p. 19

Ayudándonos con estos conceptos proponemos en este trabajo que *Memorias de Altagracia* es parte de un ciclo en la literatura latinoamericana en el cual la imagen de pueblos y ciudades ficticios aflora como una respuesta ante una violenta y desigual entrada de la modernidad en la región y los impactos que tuvo en su configuración de las principales ciudades latinoamericanas.

Nuestro análisis de la obra de Salvador Garmendia se divide en dos fases. La primera corresponderá a un apartado teórico contextual en el cual daremos algunas pinceladas de las relaciones entre memoria y literatura en América Latina que se han dado a través de diferentes etapas históricas, con el fin de acuñar qué entendemos por ensoñación en relación con los discursos sobre el pasado en la literatura, esto es, un tipo específico de memoria (sumamente ligado a la fantasía). En un segundo momento, haremos también un breve recorrido por la teoría en torno al género fantástico (Todorov, Callois, Belevan, Alazraki, etc.) para ubicar *Memorias de Altagracia* dentro la historia del mismo y valorar sus particularidades en América Latina y en Venezuela (Bottón Burlá, Borges, Sardiña, Barrenechea, Campra, Bravo, etc.), problematizando, así, la clasificación de *Memorias de Altagracia* como una novela de género fantástico.

La segunda sección de esta tesis se enfocará en una lectura del texto guiada por una metodología postestructuralista, (Barthes, Todorov, Genette). Pondremos especial énfasis en dos aspectos: la focalización (Genette) entendida como la “descripción precisa de elecciones narrativas que se le presentan al narrador, elecciones que le permiten narrar desde su propia perspectiva, desde la perspectiva de uno o varios personajes, o bien desde una perspectiva neutra”.<sup>21</sup> Esta lectura estará guiada también por la idea de la antirrepresentación en la literatura (Greimas, Barthes, Genette), esto es, entender al texto literario no como una “ilusión mimética”,<sup>22</sup> pues este “no es una representación realista, una copia ligada a su original, tal y como la pintura figurativa podría representárnosla”.<sup>23</sup> Este método nos ayudará a definir los grados de referencialidad y de iconización dentro del texto.

Los estudios de la memoria resultan clave en esta fase del análisis, y nuestra principal guía será ubicar la narración de memoria desde la **ensoñación** (Bachelard), dada la indiscutible

---

<sup>21</sup> Luz Aurora Pimentel, *op. cit.*, p. 98

<sup>22</sup> Roland Barthes, et al, *op.cit.*, p 185

<sup>23</sup> Roland Barthes. *Crítica verdad*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1972, p. 185

relación con la infancia que guarda el texto. Así mismo, realizaremos un análisis histórico-literario de la significación de las representaciones del pasado en la novela.

El presente estudio, como puede apreciarse, se llevará a cabo desde un enfoque interdisciplinario, que, a través de diversas metodologías busca dar cuenta del papel que tuvo *Memorias de Altagracia* tanto en la producción de Salvador Garmendia como en la historia literaria y cultural de Venezuela y América Latina. Buscamos dar cuenta, desde diversos enfoques, del valor estético y social de esta novela, y enriquecer los marcos con los que suelen estudiarse las relaciones entre memoria y literatura en la región, en los cuales priman casi exclusivamente obras que hacen referencia a procesos dictatoriales o de conflictos armados internos.

Proponemos entonces, hallar la relación que tiene “el espejo de Garmendia” con su sociedad y su pasado, su particular uso de la memoria, de la misma forma en que Apud René Bady relacionaba la poesía con su contexto histórico social:

El poeta no es un resultante, ni siquiera un simple foco reflector, posee su propio espejo, su mónada individual y única. Tiene su núcleo y su órgano, a través del cual todo lo que pasa se transforma, porque él combina y crea al devolver la realidad<sup>24</sup>

---

<sup>24</sup> Apud René Bady, *Introduction à L'Étude de la Littérature Française*, Éditions de la Librairie de l'Université, Friburgo, 1943, p. 31.



**Parte 1**  
**Memoria, literatura y usos de lo fantástico en las letras venezolanas y latinoamericanas**

## De Memoria y Literatura en América Latina

*Ciertos sueños se sitúan en “en la vasta tela de la memoria”*  
Gaston Bachelard. *La poética del espacio*

En el epílogo de su propositivo libro *Americas. The changing face of Latin America and the Caribbean*, Peter Winn se planteaba cuáles serían los cambios políticos, sociales y culturales en América Latina que continuarían desarrollándose en el siglo XXI, y de qué manera impactarían en las sociedades de la región; “the question is whether it will mean merely another century, or will also usher in a new millenium in the lives of the people of the region”.<sup>25</sup> Páginas adelante, el autor saluda el esfuerzo de las Comisiones de la Verdad en Guatemala y Perú, reconociendo un trabajo que, amén de dar recomendaciones para modificar las relaciones que hacen posible que el racismo hacia la fuerte población indígena se muestre como una preocupante realidad, intentan reconstruir y resarcir a las víctimas de procesos desgarradores, todo esto a través de la recapitulación del testimonio de las víctimas de estos procesos, esto es, vía “los trabajos de la memoria”.<sup>26</sup>

La labor política y artística que se ha desarrollado a partir del tema de la memoria en América Latina ha sido constante y creciente. Impulsadas tanto desde el Estado como desde la sociedad civil, las múltiples políticas y espacios de la memoria constituyen una propuesta de constante resignificación del pasado. Un pasado traumático y sumamente violento del cual la llamada “memoria oficial”<sup>27</sup> ha dado una versión en la cual distintas voces y testimonios quedan silenciados. En este marco asistimos, desde la década del 80 del siglo pasado, a una reactivación de la memoria narrada desde diversos actores que buscan, en una “guerra de memorias”<sup>28</sup>,

---

<sup>25</sup> Peter Winn. *Americas. The changing face of Latin America and the Caribbean( tercera edición)*, Berkley, University of California Press, 2006, p. 633

<sup>26</sup> Tomamos dicho concepto de libro homónimo de Elizabeth Jelin, en el cual se refiere a estos “trabajos” como procesos y luchas por la resignificación del pasado y la búsqueda de justicia o justificación de ciertos actores políticos a través de diversas narraciones de lo que ocurrió.

<sup>27</sup> Tomamos el término de Michael Pollack , quien, retomando a su vez a Maurice Halbwachs, define a la memoria oficial como memoria nacional. Los monumentos, efemérides, fechas festivas, himnos, e incluso la tradición culinaria como elementos de la identidad propuestos desde el Estado o de los gobiernos en turno para una legitimación de ciertos usos del pasado son una clara muestra de ello. Ver Pollack, Michael “Memoria, olvido, silencio” en *Revista Estudios Históricos*. Río de Janeiro, Vol. 2, Nº 3. 1989. P. 3-15; y Halbwachs, Maurice. *Los marcos sociales de la memoria*, Barcelona, Anthropos/ Universidad Central de Venezuela, 2004.

<sup>28</sup> Término acuñado por el historiador chileno Gabriel Salazar para referirse al choque del discurso histórico del Estado chileno con el de la sociedad civil una vez terminada la dictadura de Augusto Pinochet (1973-1990). Citado en Méndez, Paola “Entre el silenciamiento y la memoria” en *Reflexión*, No. 31, ediciones CINTRAS, diciembre 2005, p. 15.

hacerse escuchar por distintos medios. Existe entonces, un fuerte apego por el pasado, al tiempo que se extiende una conciencia cada vez más marcada sobre los usos políticos de determinados acontecimientos históricos. Vivimos, como lo ha marcado Beatriz Sarlo, dentro de una “cultura de la memoria”,<sup>29</sup> y para el caso específico de los relatos literarios en torno a los procesos dictatoriales nos encontramos con una especie de explosión de la memoria:

La memoria parece hoy invadir el espacio público de las sociedades occidentales, gracias a una proliferación de museos, conmemoraciones, premios literarios, películas, series televisivas y otras manifestaciones culturales, que desde distintas perspectivas presentan esta temática.<sup>30</sup>

El tema de la memoria, a su vez, pone de manifiesto problemáticas sociales que van mucho más allá del mero conflicto al que hacen referencia, y las cuales, muchas veces responden a procesos de larga duración en los que podemos ubicar fuertes conflictos aún no resueltos. Un claro ejemplo de esto nos lo podría dar la referencia hecha líneas arriba de las Comisiones de la Verdad de Perú y Guatemala, trabajos donde se devela, vía el análisis y recogimiento de testimonios en torno a un acontecimiento social específico (los costos sociales de un fuerte enfrentamiento entre el Estado y grupos guerrilleros y terroristas), toda una ideología y práctica de hostigamiento y marginación social y económica hacia determinados grupos étnicos.

Desde diversos campos académicos y sociales, que van de la investigación antropológica hasta el activismo político, pasando por el arte y el psicoanálisis, el tema de la reconstrucción de ciertas versiones del pasado, así como la discusión sobre las formas en las que las sociedades recuerdan determinados acontecimientos, prolifera en la región. Dada la infinidad de disciplinas y enfoques que abordan esta problemática, nos interesa centrarnos únicamente en la literatura (venezolana), en el caso específico de Salvador Garmendia. Partiendo de la siguiente premisa:

Nunca como ahora la memoria fue un tema tan espectacularmente social. Y no se trata sólo de la memoria de crímenes cometidos por las dictaduras, donde el recuerdo social mantiene el deseo de justicia. Se trata también de la recuperación de memorias culturales, la construcción de identidades perdidas o imaginadas, la narración de versiones y lecturas del pasado.<sup>31</sup>

Nos interesa escudriñar sobre las principales formas del recuerdo en la novela *Memorias de Altigracia* (1974), sobre todo en su relación con el lenguaje infantil, y la ensoñación, temas bastante distanciados del uso extendido que se ha hecho de la memoria, enfocada casi únicamente

---

<sup>29</sup> Beatriz Sarlo. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2005

<sup>30</sup> Enzo Traverso, “Historia y memoria. Notas sobre un debate” en Franco Mariana y Florencia Levín (eds.). *Historia reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción*, Buenos Aires, Paidós, 2007, p. 67

<sup>31</sup> Beatriz Sarlo. *Tiempo presente. Notas sobre el cambio de una cultura*, Argentina, Siglo XXI, 2001, p. 97

en el testimonio de dictaduras y conflictos armados. En su introducción a *La Poética de la ensoñación* Gaston Bachelard señala, advirtiéndolo sobre la relación entre memoria e imaginación, que: “Si hay un dominio en el que esa distinción es especialmente difícil, es en el de los recuerdos de infancia, el dominio de las *imágenes amadas*, guardadas en la memoria desde la infancia”.<sup>32</sup> En las formas de narrar la vida cotidiana, la memoria del día a día, centraremos esta investigación; señalando, por otra parte, las continuidades y particularidades que presenta dentro del proceso narrativo latinoamericano.

Para esto, hemos decidido realizar un breve recorrido sobre los vínculos entre memoria, literatura y sociedad en América Latina. Si bien, el interés por el tema de la memoria comenzó una vez caídas las dictaduras y regímenes totalitarios en la región, consideramos que existe una serie de temáticas histórico-sociales que han sido relegadas en el estudio de la relación entre literatura, memoria y testimonio. Comenzamos nuestro recorrido con la memoria oral en tiempos precolombinos, culminando con las formas de narrar acontecimientos históricos sumamente violentos o los juegos narrativos a través del recuerdo de la vida cotidiana en la segunda mitad del siglo XX. Dada la complejidad y las importantes investigaciones desarrolladas en torno a cada uno de los temas mencionados en las siguientes páginas de este capítulo, aclaramos que aquí damos apenas unas pinceladas sobre estos vínculos entre memoria, literatura y sociedad, en determinadas épocas históricas. Lo que nos interesa es señalar las múltiples formas en las que se dio este fenómeno, y esta relación (memoria y literatura), a lo largo de la historia de la región.

### **Memoria oral, memoria escrita**

Las leyendas, historias, mitos, canciones, chismes y cuentos forman parte fundamental de las identidades colectivas. Antecedida por el folklore, que desde finales del siglo XVIII, se definía como “aquel sector de las antigüedades y la arqueología que abarca el saber tradicional de las clases populares y de las naciones civilizadas”<sup>33</sup>, la antropología fue una de las disciplinas que mejor supo valorar este tipo de herramientas en el análisis de las sociedades humanas. Así, para mediados del siglo XX, y con la expansión de los estudios sobre la oralidad desde diferentes ramas del conocimiento (filología, etnología, literatura, lingüística, sociología, estudios culturales, literacy studies, etc.), se ponía de manifiesto el valor de la memoria oral para comprender las sociedades en el presente. “Claude Lévi-Strauss, T. O. Beidelman, Edmund Leach

---

<sup>32</sup> Gastón Bachelard. *La poética de la ensoñación...*, p 39

<sup>33</sup> Citada en “ Antropología y Folklore” p. 49

y otros han señalado que las tradiciones orales reflejan los valores culturales contemporáneos de una sociedad antes que una curiosidad ociosa acerca del pasado”.<sup>34</sup> Valiéndose de múltiples mecanismos de recuperación y conservación de estos valores y saberes, la memoria oral dota y resguarda la identidad de grupos, sociedades y naciones. Hasta ahora conservamos esta forma de transmitir conocimiento en una abierta convivencia con un sistema que podría parecer más eficaz a la hora de guardar los recuerdos: la escritura.<sup>35</sup>

Es conocida la violenta irrupción de este sistema en América Latina. El citadísimo ejemplo que da Antonio Cornejo Polar como el primer y brusco contacto entre la oralidad y la escritura en el “Diálogo de Cajamarca”, da pie a una serie de reflexiones sobre la convivencia entre la palabra oral y escrita y las formas en que se relacionan éstas con la literatura. Para el crítico peruano esta interacción representaría “el comienzo más visible de la heterogeneidad que caracteriza, desde entonces hasta hoy, la producción literaria peruana, andina y- en buena parte- latinoamericana”.<sup>36</sup> Así, varios críticos como Ángel Rama, Martin Lienhard, Mabel Moraña, Sara Castro-Klaren, entre muchos otros, han elaborado diversas propuestas en torno al impacto cultural de la convivencia entre la oralidad (como sistema de memoria) y la escritura, así como sobre la manera en que esta relación se plasma en nuestras letras.

Las primeras historias, registros y crónicas sobre la milenaria memoria de los pueblos originarios estuvieron, en su gran mayoría, a cargo de “los frailes evangelizadores de las cuales es modelo la que llevó a cabo el franciscano Bernardino de Sahagún, que quedó consignada no sólo en los códices florentino y Matritense, sino en la *Historia general de las cosas de la Nueva España*”<sup>37</sup> Desde México hasta la Patagonia, estos diversos registros del pasado se dedicaron a realizar un rescate de cuentos, hábitos, sistemas políticos y cosmovisiones, los cuales representan hasta nuestros días importantes fuentes escritas para acercarnos al pasado precolombino; son el

---

<sup>34</sup> Walter Ong. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*(1982), México, FCE, 2002, p. 54

<sup>35</sup> Sobre las concepciones de la escritura como un medio mucho más eficaz para conservar la memoria y la actividad de una lengua, citamos a Ferdinand de Saussure, quien, en su *Curso de Lingüística general*, asevera que “la lengua tiene, por tanto, una tradición oral independiente de la escritura, y fijada de modo muy distinto; mas el prestigio de la forma escrita nos impide verlo.” En Saussure, Ferdinand de. *Curso de lingüística general*, México, Ediciones Coyoacán, 2003, p. 54. Walter Ong., por su parte, nos recuerda que “Incluso actualmente cientos de lenguas en uso activo no se escriben nunca: nadie ha ideado una manera efectiva de hacerlo. La condición oral básica del lenguaje es permanente” en Walter Ong. *op. cit.*, p. 17

<sup>36</sup> Antonio Cornejo Polar. *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*, centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar/ Latinoamericana Editores, Lima, 2003, p. 21

<sup>37</sup> Herón Pérez Martínez “Del folclor literario en México” en Pérez Martínez Herón y Raúl Eduardo González (eds.) *El folclor literario en México*, México, El Colegio de Michoacán/ Universidad Autónoma de Aguas Calientes, 2003, p. 23

resguardo de la memoria oral fracturada en la Colonia, sólo accesible en nuestros días a través de la palabra escrita.

La escritura se inauguró también como un arma de doble filo para el sistema impuesto. Los primeros registros de la historia y cultura de los pueblos originarios redactados por diferentes actores vinculados al sistema colonial, tanto religiosa como administrativamente, se dieron a la par de un proceso en el cual las élites indígenas se apropiaron del sistema de escritura para dar su versión y reivindicación de su propio pasado. Los *Comentarios reales de los Incas*, del Inca Garcilaso de la Vega (1609), y la *Crónica mexicana* (c. 1598), escrita por Hernando de Alvarado Tezozomoc, son obras en las que, aunque se presentan escritas, encontramos una forma de narrar con rasgos claros de oralidad, al tiempo que ponen de manifiesto una nueva problemática en cuanto al cuestionamiento cultural entre dos sistemas, y al mismo tiempo introducen la convivencia entre los mismos.

[...] conceptos tales como *transculturación*, tempranamente acuñado por Fernando Ortiz y promovido por Rama, a la *antropofagia* en el estilo de Oswald de Andrade, a las nociones de *periferia* atribuida a escritores tan diversos como Borges o José María Arguedas, al concepto de *espacio intermedio* (*space-between*) presente en la noción de *nepantilismo* de León Portilla- también fundamental para Anzaldúa y Mignolo- y en el concepto de zona de contacto de Mary Louise Pratt. Lejos de estar agotadas estas posiciones críticas nos remiten históricamente a lo colonial como esa gran complejidad que subyace y quiebra el triunfalismo europeo.<sup>38</sup>

Por otra parte, la escritura se convirtió en el vehículo principal de legitimación cultural con la metrópolis y de defensa legal; es impresionante observar de qué manera diferentes castas hicieron uso de la escritura (no siempre como un vehículo “propio”) para defender sus derechos básicos y “como instrumento con el que negociar una posición social que en principio parecía ser de antemano inamovible”.<sup>39</sup> El caso de las poblaciones de origen africano en el Perú durante la época colonial resulta ilustrativo. Así, el documento legal, el papel, tomó una importancia invaluable para asuntos que atañen tanto a la vida como a la muerte (testamentos), así como en cuestiones que pueden ser totalmente individuales o involucrar a comunidades enteras (títulos de propiedad). Por otra parte, los primeros ejercicios literarios que intentaban plasmar el legado, la memoria de una cultura fuertemente sometida, dieron como resultado una viva heterogeneidad presente hasta nuestros días; el teatro, la crónica, las canciones, fueron los géneros más comunes durante el periodo colonial.

---

<sup>38</sup> Mabel Moraña y Carlos A. Jáuregui. *Colonialidad y Crítica en América Latina*, Puebla, Universidad de las Américas, Puebla, 2007, p. 162

<sup>39</sup> José Ramón Jouve Martín. *Esclavos de la ciudad letrada. Esclavitud, escritura y colonialismo en Lima (1650-1700)*, Lima, IEP, 2005, p. 177

A pesar de estos primeros “rescates”, durante La Colonia la memoria oral, los diferentes relatos transmitidos de boca en boca, tomaron un papel específico en el cual se les relegó del sistema cultural oficial. No fue hasta el siglo XX, en América Latina, cuando se comenzaron a realizar los primeros estudios de reivindicación de este tipo de manifestaciones culturales. Comenzamos el recorrido del tema de la memoria latinoamericana retomando la oralidad, puesto que ésta, como depositaria de la historia y de la identidad, ha estado presente desde tiempos inmemoriales y continúa siendo depositaria de cosmovisiones enteras de diversos pueblos y naciones. Las canciones, cuentos, leyendas, adivinanzas y dichos populares son algunos ejemplos del cotidiano a partir de los cuales podemos ubicar el resguardo de la identidad y la tradición.

Los intercambios y apropiaciones de la escritura con la oralidad han sido constantes y se manifiestan de manera cada vez más marcada. Las formas de representar el habla cotidiana, reproducir chismes, canciones, o incluso radionovelas dentro de las obras literarias, son una clara muestra de ello. Walter Ong, había sentenciado que, “...en todos los maravillosos mundos que descubre la escritura, todavía le es inherente y en ellos vive la palabra hablada”.<sup>40</sup>

### **Escritura, memoria y exilio**

Historia, tradición, herencia, identidad, son algunos términos fuertemente ligados a la memoria. Hasta ahora no hemos aclarado qué entendemos, cómo definiremos la o las nociones de memoria que manejaremos a lo largo de esta investigación. Al inicio de su básico libro para el estudio de la memoria en América Latina<sup>41</sup>, Elizabeth Jelin se pregunta “¿de qué hablamos cuando hablamos de memorias?” y es sumamente asertiva al apuntar que un fenómeno tan amplio e interdisciplinario como éste no puede ser abarcado dentro de una sola definición o enfoque epistemológico. Así, nos interesa señalar algunas de las nociones de memoria que se han desarrollado en relación con problemas y coyunturas sociales y culturales específicas a lo largo de la historia de América Latina. En el apartado anterior entendíamos la memoria como herencia, ligado con la tradición ancestral transmitida de forma oral, y de qué manera la implantación de la escritura modificó esta forma de tradición. En este sentido, la definición de memoria que manejamos en dicho apartado se ligaba con la noción de Archivo acuñada por Jacques Derrida. El archivo es entendido por el teórico francés como aquel espacio en el que se encuentra depositada la tradición y en el cual se encuentran también los custodios y transmisores de ésta.

---

<sup>40</sup> Walter Ong, *op. cit.*, p. 17

<sup>41</sup> Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*, Siglo XXI, España, 2001

“Tanto la palabra como la noción de archivo parecen, en primer lugar, ciertamente, señalar hacia el pasado, remitir a los inicios de la memoria consignada, recordar la fidelidad de la tradición.”<sup>42</sup>

Un término sumamente ligado con la memoria en América Latina es el del exilio. A partir de las épocas dictatoriales se escribió bastante desde y sobre este fenómeno, en este sentido se entendió la memoria en relación con la escritura como un ejercicio activo de denuncia y reivindicación. Los temas y enfoques, así como géneros literarios, fueron sumamente diversos (como lo veremos en el apartado correspondiente). Siguiendo una línea parecida a la llamada *Exilliteratur* alemana<sup>43</sup>, los autores latinoamericanos hicieron de la literatura un medio para la denuncia y el testimonio de los horrores de las dictaduras y la vida impuesta por el exilio político. En este apartado nos interesa hacer hincapié en que la relación entre literatura, memoria y exilio data de épocas anteriores a las experiencias dictatoriales de las décadas del 60 al 90 en América Latina. Si bien podemos hablar de autoexilio y exilio desde la época de la Colonia nos gustaría detenernos en un evento político cultural que marcará las letras y la formación política de la región de una manera decisiva: la expulsión de los jesuitas del Brasil en el año de 1759 y de la América española entre 1767 y 1768.

Con un trabajo constante en la transmisión del mensaje cristiano, y un importante papel en el desarrollo educativo y económico en la región, la compañía de Jesús pasó más de 200 años realizando diversas actividades que serían definitorias para la modelación del criollismo en Latinoamérica y el desarrollo de las naciones después de las independencias. Para el momento de la expulsión, la mayoría de los jesuitas eran criollos y administraban gran cantidad de colegios: más de 120 en la América española y 9 en el Brasil<sup>44</sup>. El exilio impuesto a los jesuitas a través de un decreto secreto de Carlos III, en el cual se debía expulsar a la Compañía de Jesús no sólo de España sino de todo territorio americano, se desarrolló dentro de un contexto en el cual el debate intelectual sobre la naturaleza y realidad americana crearía lo que Antonello Gerbi definió como

---

<sup>42</sup> Jacques Derrida. *Mal de archivo*, Madrid, Trotta, p. 60. Para el filósofo francés el archivo se relaciona con todo aquel espacio depositario de la tradición, aquel lugar consignado socialmente donde actúan los depositarios de la memoria, esto es, “un lugar de autoridad” (p. 15). En el caso de la tradición oral son aquellas personas designadas socialmente como depositarios de los relatos, mitos, leyendas que dotan de una identidad a la comunidad.

<sup>43</sup> El término se refiere a la producción de aquellos escritores que, desde el surgimiento del nazismo en Alemania tuvieron que salir de su tierra, la producción engloba escritores, científicos sociales y humanistas a partir de 1933, hasta el término de la Segunda Guerra Mundial. Ver Durzak Manfred. *Die deutsche Exilliteratur 1933-1945*, (versión en red) <http://www.pdfbookds.com/die-deutsche-exilliteratur-19331945-e-einf-becksche-element-PDF1-66574/> (7 de julio de 2013)

<sup>44</sup> Dato tomado de Jeffrey Klaiber. *Los jesuitas en América Latina, 1549-2000*, Lima, Fondo Editorial Universidad Antonio Ruíz de Montoya, 2007, p. 11



“la disputa del Nuevo Mundo”. En dicho debate europeos y criollos comenzaron a difundir versiones contrapuestas sobre América. El papel de obras como las de Francisco Javier Clavijero, Juan Ignacio Molina, Juan de Velasco y Juan Pablo Viscardo, entre otros, fueron decisivos en la difusión de un conocimiento testimonial y científico a la vez, en el reconocimiento de una América totalmente separada del espacio degradado que autores como Cornelius De Paw, William Robertson y Georges Louis Leclerc, conde de Buffon, propugnaban.

Las Historias e historias naturales sobre América proliferaron en los escritos de los jesuitas una vez instalados en tierras europeas, por ejemplo, “en su Historia del reino de Quito (1789), el jesuita ecuatoriano exiliado Juan de Velasco lanzó un enconado ataque contra una ‘moderna secta de filósofos antiamericanos’ y ‘los quiméricos sistemas de los señores de Pauw, Raynal, Marmotel, Buffon, Robertson’”.<sup>45</sup> Así, podemos concordar con Jeffrey Klaiber cuando señala que, a pesar de encontrarse físicamente alejados del Nuevo Mundo, “Al defender el honor de sus respectivas patrias, estos jesuitas exiliados se convirtieron en profetas del exilio”<sup>46</sup>. En este tipo de escritura comienza a entrar en discusión un elemento que será crucial para el debate sobre historia, memoria y narración: el del testimonio, aquel que vivió una experiencia y se erige moralmente para contar su visión del pasado. En el caso de los jesuitas expulsados de América es más que claro que uno de los elementos fuertes que podían sustentar su visión del territorio perdido fue justamente el hecho de haber construido una vida dentro de este espacio, “ser testigos de”. Las discusiones en torno al narrador desarrolladas por Walter Benjamin, y la posición que éste asume al contar su experiencia<sup>47</sup> se muestran de una forma clara tanto en el discurso historiográfico como literario de los jesuitas. Adolfo de Nordenflycht hace un importante señalamiento en cuanto al uso de la memoria (ahora entendida como recuerdo) en la construcción de estas obras, pues “si bien la documentación y el archivo ya lo habían iniciado en América, [...] a causa de la expulsión deberán recurrir directamente a la memoria, lo que tiñe a

---

<sup>45</sup> David Brading. *Orbe indiano. De la monarquía católica a la república criolla, 1492-1867*, México, Fondo de Cultura Económica, tercera reimpresión, 2003, p. 483

<sup>46</sup> Jeffrey Klaiber, *op. cit.*, p. 156

<sup>47</sup> “Pero es ante nada en el moribundo que, no sólo el saber y la sabiduría del hombre adquieren una forma transmisible, sino sobre todo su vida vivida, y ése es el material del que nacen las historias” Walter Benjamin. *El narrador*, Madrid, Taurus, 1991, p. 12

sus escritos de un dejo de nostalgia y esfuerzo por recuperar el pasado mediante imágenes evocadas y articuladas en la trama de sus narrativas”.<sup>48</sup>

En cuanto a la producción literaria (no tan abundante como la escritura histórica) podemos destacar obras como *Paseo campestre por México* de Rafael Landívar, *Venida del Mesías en Gloria y Majestad* de Manuel Lacunza, y el *Poema heroico* de Diego José Abad. En todas estas obras, aunque parece primar el tema religioso, se puede colegir lo que Mariana Calderón de Puelles definió como una escritura de la “memoria del reino perdido”.<sup>49</sup> A través del desarrollo de estas obras podemos ubicar una fuerte descripción del paisaje americano, una clara idealización tanto del entorno como de los habitantes de estas tierras, y un fuerte sentimiento de nostalgia por la vida perdida en el Nuevo Mundo. En el caso del *Poema épico*, vemos en la figura de Alexis aquello deseado e inaccesible, citamos la traducción de un fragmento elaborada por Mariana Calderón de Puelles:

¡Oh! ¿dónde estás? Más de la mitad del orbe nos aparta y un inmenso mar yace entre tú y yo, Alexis. ¡Oh! ¿dónde estás? clamo contrariado entre vacilantes suspiros y Alexis ni me escucha ni me responde, y derramo lágrimas en vano y derramo suspiros.<sup>50</sup>

Sobre la experiencia del exilio y el sentimiento de nostalgia, Noé Jitrik afirma que “Este es un tema del exilio: la pérdida, aquello de que nos despojaron; nos despojaron de un lugar, nos despojaron de una historia, nos apartaron de lo nuevo que surgía...”<sup>51</sup> Ubicamos una obsesión idéntica en el caso de los jesuitas desterrados. Desde el testimonio que creó las Historias de diversos puntos de América hasta la creación literaria, el espacio americano se presentó como la gran obsesión de los escritores de la Compañía de Jesús. Esta escritura desde la memoria desarrolló un importante papel en las luchas de independencia y en el proceso de elaboración de las nacionalidades americanas en el siglo XIX, y en este sentido podemos afirmar que la labor de los jesuitas en América continuó incluso después de su expulsión. Vinculado religiosa y

---

<sup>48</sup> Adolfo de Nordenflycht “Paratopía del exilio jesuita americano: Historia natural y narración literaria en Juan Ignacio de Molina, Francisco Javier Clavijero y Juan de Velasco” en *Acta Literaria*, no. 40, 2010, Universidad de Concepción, Chile, pp. 100-101

<sup>49</sup> Mariana Calderón de Puelles “Memoria del reino perdido” en *Revista de Literaturas modernas*, no. 37, 2007, Universidad Nacional de Cuyo, Argentina, pp. 31-46

<sup>50</sup> *Ibid*, p. 38

<sup>51</sup> Karl Kohut y Andrea Pagni (comp.). *Literatura argentina hoy. De la dictadura a la democracia*, Alemania, Vervuert, 1993, p. 160

políticamente “El destierro de Adán y Eva marca, para la cultura occidental, la condición de exiliado del hombre en esta tierra a causa de sus pecados, pero también su esperanza en el reino eterno. En este sentido, toda literatura cristiana es obra de desterrados y también, obra de esperanza”.<sup>52</sup> La escritura de los jesuitas a partir del destierro se volvió un activo ejercicio de memoria, en el cual, mediante el recuerdo y la recreación del espacio americano, se edificó un nuevo imaginario que guiará la percepción de América no sólo para los europeos sino todo un sentido de porvenir para los mismos americanos.

### **Memoria y nación, nacionalismo y literatura**

En la construcción de la identidad, tanto individual como colectiva, la memoria constituye un importante pilar. Al perder nuestro pasado u olvidarnos del mismo, la base, el núcleo de nuestra identificación, queda menguado y se torna casi imposible definir nuestro presente. En su clásico estudio sobre el papel de la memoria en la cimentación de la identidad colectiva, Maurice Halbwachs menciona como un rasgo básico de la misma, el hecho de que moldeamos nuestros recuerdos en un marco social definido que nos relaciona con otras personas que forman parte de un grupo. Por ejemplo, a la hora de intentar recordar alguna vivencia

... se necesita que nuestros recuerdos concuerden con esas fechas, que tienen una significación social, del mismo modo que nuestros desplazamientos, nuestras estadias aquí y allá, próximas de tales o cuales parientes, de tales o cuales amigos, o lejos de ellos, deben concordar con la distribución general de los lugares, tal como se la representa en nuestra sociedad.<sup>53</sup>

Éstos son, a grandes rasgos, los marcos sociales de la memoria. Pero, ¿de qué manera construimos y consolidamos estos elementos sociales de un pasado común? ¿qué papel juega el recuerdo comunitario para la conformación de una identidad que abarca amplios y heterogéneos actores como la nación misma? Es importante formularnos estas preguntas, pues en la elección y narración<sup>54</sup> del pasado en el cual se funda la nación, la literatura cobrará un papel importante. Tanto en la formación de valores de los ciudadanos de las nacientes patrias latinoamericanas, como en la valoración de un “pasado presente”<sup>55</sup> en la nueva historiografía oficial, la literatura

---

<sup>52</sup> Mariana Calderón de Puelles, *op. cit.*, p. 38

<sup>53</sup> Maurice Halbwachs. *Los marcos sociales de la memoria*, Barcelona, Anthropos, 2004, p.50

<sup>54</sup> Sobre el concepto de memoria literaria, tomado de Tzvetan Todorov, ver introducción, p. 8

<sup>55</sup> Tomamos la expresión de Beatriz Sarlo, quien, al reflexionar sobre el peso de la memoria en el mundo contemporáneo, afirma que ésta ha tenido un gran boom en un mundo paradójicamente caracterizado por lo efímero y pasajero (posmodernidad). Otra paradoja que señala, y nos interesa remarcar en relación con las construcciones nacionales latinoamericanas del siglo XIX, es justamente que en este “tiempo presente”, “los

abonará a la creación de las agendas tanto culturales como políticas en América Latina durante casi todo el siglo XIX.

Una vez caído el régimen colonial, y con éste el mecenazgo para artistas y escritores, se crea paralelamente al proyecto de fundar la nación, el oficio del escritor. El siglo XIX, una vez declaradas las independencias en América Latina, estuvo signado por recurrentes batallas internas y una frecuente reconstrucción geopolítica del espacio, pues los diferentes proyectos de lo que debería ser la patria, chocaban tanto en el campo de las letras como en el campo de batalla. De acuerdo con Benedict Anderson, podemos entender a las naciones como “comunidades imaginadas”, esto es, una sociedad definida en la cual, bajo diversas prácticas y discursos, se forja la certeza e incluso un fuerte sentimiento de un pasado, territorio y cultura en común. Son múltiples los medios por los cuales creamos esta comunidad, Anderson recalca el papel de la prensa escrita, y con ésta la idea de un “tiempo homogéneo y vacío”<sup>56</sup>(que personas en diversos espacios sean testigos de los mismos acontecimientos al mismo tiempo, de vivencias en común a pesar de fuertes distancias espacio-temporales, vía el periódico, por ejemplo). Anderson menciona también el uso de la historia oficial, y el rescate del folklor como elementos centrales en la formación de las nacionalidades.

A principios del siglo XIX, con la corta vida que tenía la Historia como disciplina en América Latina, otro tipo de narración se dedicó a enaltecer un pasado común, glorioso e inmemorable: la escritura vinculada al arte y a la prensa. “Podrá entenderse mejor la importancia de esta transformación, para el surgimiento de la comunidad imaginada de la nación si consideramos la estructura básica de dos formas de la imaginación que florecieron en el siglo XVIII: la novela y el periódico”<sup>57</sup> y para el caso de América Latina, remarcaríamos también, como crucial los “cantos a la patria” y la puesta en escena de sus principales problemas: el ensayo y la poesía.

La caída del régimen colonial significó una nueva administración bajo un nuevo grupo en el poder, los criollos nacidos en tierras americanas pero casi todos formados en la metrópoli se dieron a la tarea de construir un proyecto político-cultural en donde nuevos valores tendrían que

---

nacionalismos se vuelven cada vez más particularistas y las culturas establecen cada vez con más fuerza su diferencia, remitiéndose a *pasados tan contruidos como las imágenes de nuestro presente*” (subrayado nuestro) en Sarlo, Beatriz. *Tiempo presente. Notas sobre el cambio de una cultura*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2001, p. 98

<sup>56</sup> Tal concepto es acuñado de Walter Benjamin y retomado por el autor para remarcar un estado de simultaneidad en el tiempo, “no marcada por la prefiguración y la realización, sino por la coincidencia temporal, y medida por el reloj y el calendario” Benedict Anderson. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, (Cuarta reimpresión), México, Fondo de Cultura Económica, 2007, p. 46.

<sup>57</sup> *Ibidem*

ser impulsados para el surgimiento de países prósperos. Si había que negar un pasado “superado”, La Colonia, resultaba de suma importancia establecer a partir de cuál memoria (colectiva, entendida como un pasado común) se iba a cimentar a la nación.

*El periquillo sarniento* (1816) de Joaquín Fernández de Lizardi es considerada la primera novela latinoamericana, su argumento se centra en el patetismo de una sociedad y un sistema caduco. Las peripecias de un pícaro, el Periquillo, describen con constantes burlas la vida en el periodo colonial, presentándola a través de valores viejos y degradados. Aunque *El periquillo* es una obra que hace alusión a un pasado tanto personal como social, el nuevo oficio de escritor, al lado del oficialismo naciente (los escritores en su mayoría pertenecían a las nuevas clases gobernantes, y de hecho muchos políticos a lo largo del siglo XIX fueron escritores), se centraría ahora en escribir desde un presente para un proyecto futuro.

En el terreno político, el discurso de la memoria en el siglo XIX, tenía que ver más con las disputas por redefinir y narrar ciertas versiones del pasado que con la negación del mismo: “Modern memory was born not just from de sense of a break with the past, but from an intense awariness of the conflicting representations of the past and the effort of each group to make its version the basis of national identity”.<sup>58</sup> Participando también como cimienta nacional, la memoria desde la literatura, más que presentar una disputa con las versiones del pasado, se centró en qué hacer con nuestras herencias culturales y políticas. Pero, como lo señala Carlos Monsiváis, las nuevas élites estaban más vinculadas al pasado colonial de lo que creían, y esta herencia negada se manifestó en la construcción de los mártires nacionales, los nuevos santos de la patria. “A su modo, la nación es una entidad «mística» («La Patria es primero») y los héroes son los santos de la hora presente, cuyo sacrificio vuelve libres a los hombres y cuyo desinterés genera esa entrega valerosa a la nación que se da en llamar *civismo*”.<sup>59</sup>

Si en la incipiente novela histórica del siglo XIX (la cual cuaja como proyecto hasta finales de dicho siglo) se enaltecería a los “héroes que nos dieron patria” relatando valerosas travesías e vidas de importantes personajes de todos los estratos sociales que abonaron a la lucha por la liberación<sup>60</sup>, el romanticismo, por su parte, crearía también mártires, ya no de la lucha por

---

<sup>58</sup> John R. Gillis, “Memory and identity: the history of a relationship” en Gillis, John R. (editor). *Commemorations. The politics of national identity*, Princeton University Press, 1994, p. 8

<sup>59</sup> Carlos Monsiváis, “Pero ¿hubo alguna vez once mil héroes?”, en *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*, Barcelona, Anagrama, 2000, p. 80

<sup>60</sup> Es importante señalar la fuerte carga de la figura de Bolívar para los escritores venezolanos desde el siglo XIX, en especial en dicho siglo los escritos de El Libertador tuvieron una circulación y recepción sumamente amplia. Como

la independencia, si no de la cotidianeidad. La literatura promovida desde espacios oficiales como escuelas, periódicos, y folletines, se enfocará en temas románticos ubicados en escenarios nacionales, la trama predilecta será las vicisitudes de los enamorados en una sociedad en construcción.

En su ya clásico estudios sobre la novela de ficción y la formación de la literatura nacional, Doris Sommer señala que

Los romances locales no sólo entretuvieron al público lector con remiendos de una historia nacional llena de agujeros, sino que desarrollaron una fórmula narrativa para resolver conflictos que se venían arrastrando por años, constituyéndose en un género postépico conciliador que afianzó a los sobrevivientes de las encarnizadas luchas, postulando a los antiguos enemigos como futuros aliados.<sup>61</sup>

Los protagonistas representaban justamente la unión y reconciliación entre conflictivos sectores, desde *Amalia* (1851) de José Mármol, donde, en medio de la dictadura de Juan Manuel de Rosas, un descendiente porteño de Manuel Belgrano consume su amor con Amalia, mujer tucumana de buenos modales, representando así la unión entre las regiones argentinas enfrentadas; hasta las claras alegorías al mestizaje teniendo como personajes principales al indígena (*Aves sin nido* (1889) de Clorinda Matto de Turner) o al negro (*Sab* (1841) de Gertrudis Gómez de Avellaneda), las novelas de gran popularidad se daban a la tarea de unir incluso a los más irreconciliables sectores, como en *Martín Rivas* (1862) de Alberto Blest Gana, en donde “los banqueros y terratenientes chilenos de la época también estrecharon alianzas con los emprendedores mineros y así pusieron final feliz a las luchas políticas de la década anterior”.<sup>62</sup>

Por otra parte, el medio, las riquezas e indómitos espacios latinoamericanos, se presentaron también como uno de los temas sobre los cuales se desarrollarían varias propuestas de vías para construir la nacionalidad. Por ejemplo, la Pampa argentina estaba representada por la barbarie, en *Facundo. Civilización o barbarie* (1845), en donde el fundador ensayo de Domingo Faustino Sarmiento fomenta la destrucción de los modos de vida representados por el gaucho, poblador del “campo”, en contraposición con los valores ciudadanos. La visión porteña se contrapone a la

---

apunta Juan Lascano, “El estilo de Bolívar y de los tributos republicanos respondía a una circunstancia histórica que, al determinarlo, también lo limitaba como elaboración literaria específica. Era auténtico por cuanto la autenticidad de la guerra emancipadora no puede ponerse en duda. Inmersos en la historia, aquellos hombres hablaban enfáticamente, evocando la gloria y el heroísmo, para convencer, para lograr prosélitos, para alcanzar y mover contra el enemigo realista.” En Lascano. *Juan Panorama de la literatura venezolana actual*. Caracas/ Barcelona, Alfadil Ediciones, 1984, p. 19

<sup>61</sup> Doris Sommer. *Ficciones fundacionales. Las novelas nacionales de América Latina*, México, Fondo de Cultura Económica, 2004, p. 29

<sup>62</sup> *Ibid*, p. 263

también presente visión maravillada del paisaje americano, la cual fue muy frecuente en la poesía, como podemos ver en los siguientes versos de Andrés Bello. El rescate de las riquezas americanas se presentó, así, como una guía para forjar el amor a la patria.

...tiempo es que dejes ya la culta Europa,  
que tu nativa rustiquez desama,  
y dirijas el vuelo adonde te abre  
el mundo de Colón su grande escena.  
También propicio allí respeta el cielo  
la simple verde rama  
con que al valor coronas;  
también allí la florecida vega,  
el bosque enmarañado, el sesgo río,  
colores mil a tus pinceles brinda;  
y céfiro revuelto entre las rosas;  
y fúlgidas estrellas  
tachonan la carroza de la noche;  
y el Rey del cielo, entre cortinas bellas  
de nacaradas nubes, se levanta,  
y la avecilla en no aprendidos tonos  
con dulce pico endechas de amor canta.<sup>63</sup>

Alumnos de los jesuitas que habían realizado numerosos estudios y obras literarias en torno a la riqueza de las tierras americanas, los nuevos gobernantes criollos, responsables de forjar la nueva nación, rescatarían de las lecturas de la Compañía de Jesús, la visión de una riqueza formidable y milenaria en nuestras Tierras. Esta visión del pasado cambiaría a lo largo del siglo XIX, desde un proyecto moralizador para los habitantes de las nuevas naciones, hasta la defensa del mismo frente a los intereses norteamericanos como un esfuerzo de terminar con una tradición del saqueo, misión que podemos apreciar en los escritos en prosa de modernistas como Rubén Darío, José Martí y Julián Casal. Ivan Schulman, al replantear una definición del modernismo, rescatando su producción más abiertamente política plantea que “La visión de la nación dariana se erige- igual que en el caso de Martí- en torno a la problemática del imperialismo y el incipiente capitalismo”.<sup>64</sup>

Con la doctrina Monroe, aprobada desde 1823, y el Congreso de Panamá celebrado tres años después, la creciente desconfianza hacia la política de expansionismo de los Estados Unidos

---

<sup>63</sup> Andrés Bello, “Alocución a la Poesía” (Fragmento), en Bello, Andrés. *Poesía de la independencia*, Caracas, Editorial Ayacucho, 1979, p. 40

<sup>64</sup> Ivan Schulman. *El proyecto inconcluso. La vigencia del modernismo*, México, UNAM/ Siglo XXI editores, 2002, p. 38

comenzaría a tomar fuerza en el ensayo y en la poesía, al argumentar y proponer una abierta antipatía y precaución hacia las intervenciones extranjeras, reforzando así, aún más, el sentido de identidad nacional.

Podemos ver entonces, que las lecturas del pasado serán similares dentro de los diversos planes e inquietudes que plantea la variada literatura latinoamericana del siglo XIX. Se presenta un discurso de la memoria en el cual el pasado colonial es fuertemente criticado mientras se enaltece el pasado precolombino y las riquezas naturales latinoamericanas. Y es el plan a futuro a través de la propuesta literaria lo que cambia, la agenda política y cívica. Y aquí comienza una disputa, no sobre las versiones del pasado (como ocurrirá abiertamente un siglo después) sino con el problema de qué hacer con el mismo, en la cual, a pesar de las divergencias entre los escritores al avanzar el siglo, queda claro que “las letras, como elocuencia, más que un mero índice de prestigio o distinción, eran un paradigma- por su carácter formalizado- de la racionalidad que orientaba los proyectos de la nueva sociedad, en su pugna por ordenar el “caos” americano”.<sup>65</sup>

### **Memoria política y literatura latinoamericana. La búsqueda de la justicia frente a los horrores del siglo XX**

*Se podrá decir, y con razón, que no todo acto de memoria es un acto justo ni toda narración un relato de justicia. Es cierto. Es éste el peligro que corre toda práctica que se quiera rememorativa.*  
Esther Cohen. “Albert Camus: un ejercicio de memoria”

A finales del mes de agosto de 2003 la Comisión de la Verdad y Reconciliación en el Perú hacía entrega oficial de un informe de ocho volúmenes en los cuales se atestiguaba y se intentaba dar una explicación de las condiciones que hicieron posible dos cruentas décadas marcadas por la violencia y el genocidio. Pronto se editó una versión abreviada de dicho informe, la cual tuvo como título *Hatun Willakuy*, que podría traducirse del quechua al español como “Gran relato”. La preocupación por dar voz a las víctimas del proceso de violencia (la mayoría indígenas quechua hablantes) queda clara desde el título; se trata de reconstruir a través del testimonio directo un pasado sumamente doloroso para la historia del país andino.

Bajo el slogan “Un país que olvida su historia está condenado a repetirla”, y una vez concluida la extensa investigación realizada por la Comisión, se dio pie a su difusión y a diversas

---

<sup>65</sup> Julio Ramos. *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989, p. 44



actividades académicas e institucionales que dieran cuenta de las opciones de pacificación social y justicia para las víctimas. Situaciones de acción política similares, así como la entrega de informes de las diversas Comisiones de la Verdad, se daban años antes en algunos países de América Latina, como Argentina (Comisión Nacional Para la Desaparición de Personas, 1983), El Salvador (Comisión de la Verdad, 1992), Guatemala (Comisión para el Esclarecimiento Histórico de las Violaciones a los Derechos Humanos y los Hechos de Violencia que han Causado Sufrimientos a la Población Guatemalteca, 1997), Haití (Comisión de la Verdad y la Justicia, 1995), Uruguay (Comisión Investigadora sobre la Situación de Personas Desaparecidas y Hechos que la Motivaron, 1985, y Comisión para la Paz, 2000) y Paraguay (Comisión de la Verdad y la Justicia, 2003).

Todos estos informes, así como las actividades políticas y sociales que acompañaron estos duros procesos de reconstrucción de un pasado marcado por el miedo y una frecuente violación a los derechos humanos, hacen un fuerte hincapié en la importancia de recordar estas vivencias con el fin de evitar un regreso a estas situaciones, y con el propósito claro de intentar resarcir, en la medida de lo posible, a las víctimas de dichos procesos.

El siglo XX se vio signado por guerras constantes y regímenes totalitarios que encontraron en la violencia y el terror su más eficaz forma de control social. Estas cruentas situaciones históricas dieron pie a una serie de movimientos artísticos y culturales que desestabilizaron toda percepción que se tuviera sobre el arte y el lenguaje en general. George Steiner considera el siglo pasado como aquel definido por una “revolución lingüística”, la cual surge, siguiendo al crítico francés, con la crisis de los valores morales enunciada desde los años previos a la Primera Guerra Mundial, “Lo que denominé en otro lugar «la retracción de la palabra» y la derrota de la cultura humanista ante la barbarie se corresponde estrictamente con la nueva lingüística, con las nuevas búsquedas filosóficas, psicológicas y poéticas para establecer un eje semántico”.<sup>66</sup> La búsqueda que plantea Steiner, se da en un contexto de resignificación de lo humano, ¿Cuál es el alcance de las palabras, de la literatura, para enunciar experiencias como la guerra y el genocidio, las desapariciones y la tortura cotidianas? Ante un mundo desmoralizado, qué se puede decir, de qué manera las palabras, el lenguaje son capaces de enunciar los horrores de la humanidad. Si la concepción del hombre se encuentra en entredicho, en un cuestionamiento

---

<sup>66</sup> George Steiner. *Extraterritorial*, Madrid, Siruela, 2002, p. 9

profundo a través de su propia atrocidad, el lenguaje que lo define se pone también en crisis y con éste su forma de enunciar y entender el mundo que ha creado.

Podemos afirmar que si el siglo pasado no fue mucho más violento que otros periodos históricos, sí se desarrolló en él una temprana conciencia de la crueldad que la violencia trajo consigo y una fuerte inquietud, así como una apertura de espacios, para la demanda y la “reparación” social. A mediados del siglo XX las discusiones en torno a la memoria desde diferentes disciplinas, las cuales van desde la psicología hasta la antropología, se hicieron presentes ante la necesidad de entender las diversas formas de recordar, (o incluso olvidar como práctica de la memoria<sup>67</sup>) dolorosos pasados. La literatura como espacio de demanda, y como testimonio activo, tuvo un importante papel en esta labor. Elizabeth Jelin señala que “Las reflexiones y el debate sobre la posibilidad y la imposibilidad de testimoniar, sobre la «verdad», los silencios y los huecos, así como sobre la posibilidad de escuchar, deben su origen contemporáneo y potente impulso a la experiencia nazi y al desarrollo de los debates a partir de ella”.<sup>68</sup> Para el caso de América Latina, esta discusión giró en torno a los procesos dictatoriales y de violencia interna acontecidos desde la década del 60 hasta finales de los 90.

En la primera parte de su clásico ensayo *La memoria, la historia, el olvido*, Paul Ricoeur plantea una discusión fenomenológica en torno a la memoria, mostrando una serie de binomios para intentar aclarar a qué situaciones podemos aludir al referirnos a este concepto. Nos interesa recalcar la oposición en el binomio evocación/búsqueda, sobre la cual el filósofo francés señala: “Entendemos por evocación el advenimiento actual de un recuerdo. A ella reservaba Aristóteles el término *mnēmē*, mientras que con el de *anamnesis* designaba lo que nosotros llamamos más tarde búsqueda o rememoración”<sup>69</sup> la preocupación por la segunda de las acepciones, entendida como una rememoración que demanda, es clara en la denominada literatura de la memoria en América Latina.

Otra discusión planteada por Ricoeur que vale la pena señalar, es aquella en la cual se diferencia a la memoria y a la Historia en cuanto formas de aproximación al pasado. En la literatura, igual que en la memoria (y a diferencia de la Historia), no importan las pruebas

---

<sup>67</sup> Para una reflexión en torno a la relación memoria-olvido en procesos traumáticos remitimos al apartado sobre el olvido en: Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*, Argentina, Fondo de Cultura Económica, 1era reimpresión, 2010, pp. 531-581.

<sup>68</sup> Elizabeth Jelin. *Los trabajos de la memoria*, España, Siglo XXI, 2002, p. 79

<sup>69</sup> Paul Ricoeur. *La memoria, la historia, el olvido*, Argentina, Fondo de Cultura Económica, 1era reimpresión, 2010, p. 46

documentales o el dato exacto de algún acontecimiento como sustento de la narración de lo que fue, sino escudriñar sobre las formas y los recuerdos que una persona o sociedad recuperan, de qué manera se narran o se silencian ciertas situaciones o espacios del pasado. La literatura entró así en la “lucha por la memoria” desarrollada tanto a lo largo de las dictaduras o conflictos armados (como testimonio desde el exilio, por ejemplo), como una vez vuelta la democracia a los países latinoamericanos. “Porque la narrativa nacional tiende a ser la de los vencedores, y habrá otros que, sea en la forma de los relatos privados de transmisión oral o como prácticas de resistencia frente al poder ofrecerán narrativas y sentidos diferentes del pasado, amenazando el consenso nacional que se pretende imponer”,<sup>70</sup> en esta pugna por la representación del pasado las letras jugaron un papel de difusión de la mirada y la vivencia de aquellos que padecieron la violencia de estos procesos, ya sea desde el testimonio directo o desde la ficcionalización. “En esos momentos, memoria, verdad y justicia parecen confundirse y fusionarse, porque el sentido del pasado sobre el que se está luchando es, en realidad, parte de la demanda de justicia en el presente”.<sup>71</sup>

Para comienzos del 60, y en medio del candor de la Revolución Cubana, las discusiones en torno al papel social de la literatura se referían a su relación con la realidad de los pueblos latinoamericanos y su capacidad de denuncia.<sup>72</sup> Se formó así, una imagen del escritor en la cual lo artística y políticamente correcto se traducían en la creación de corte social, realista, y una militancia cada vez más activa.

Una década más tarde, muchos escritores-militantes, tendrían que optar por el exilio<sup>73</sup>, poniendo en el centro de sus obras temas relacionados con la situación política y social de sus países de origen. Tanto en regímenes dictatoriales, como en la misma Revolución Cubana (el polémico caso Padilla, y la situación de Guillermo Cabrera Infante, por ejemplo) los escritores que una década antes debatían en torno a los actores sociales oprimidos y silenciados en la región, se convirtieron en víctimas de la represión política.

---

<sup>70</sup> Elizabeth Jelin. *op. cit.*, p. 41

<sup>71</sup> *Ibid*, p. 43

<sup>72</sup> Óscar Collazos, et. al. *Literatura en la revolución y revolución en la literatura: polémica*, México, Siglo XXI, 1976

<sup>73</sup> Es importante señalar que el exilio político de escritores latinoamericanos en el siglo XX, estuvo presente desde sus primeras décadas, el caso de Domingo Faustino Sarmiento, Miguel Ángel Asturias, Manuel Scorza, Juan Gonzalo Rose y Arturo Uslar Pietri, entre muchos otros, son una muestra de esta situación en la primera mitad de dicho siglo.

Un escritor no es necesariamente un intelectual, un intelectual no es necesariamente un político, un político no es necesariamente un revolucionario. Si llegó a haber una simbiosis entre el primero y el último de los términos de la serie es porque los setenta se caracterizaron precisamente por una supresión casi total del campo literario y político. Cuando Mario Benedetti afirma que es necesario 'asalto al Moncada' en la práctica artística, o cuando Julio Cortázar blande su consigna 'mi ametralladora es la literatura', están provocando esa simbiosis, que se revestirá de marcas retóricas típicas en la discursividad de aquellos años.<sup>74</sup>

Es importante diferenciar (aunque ambas son importantes herramientas de la construcción de la memoria desde la literatura) entre aquellas obras testimoniales escritas a lo largo de los periodos de dictaduras y conflicto interno (por ejemplo, Mario Benedetti, Mempo Gardinelli, Pablo Neruda o Juan Gelman, como los más paradigmáticos autores de cada país); de las obras que tienen como tema central dichos acontecimientos históricos, y fueron publicadas una vez que éstos hubieron terminado. Tópicos como el retorno al país, la recreación de los acontecimientos desde la visión de militantes y víctimas, así como investigaciones periodísticas mezcladas con la ficción en torno a los periodos dictatoriales, serán recurrentes en la literatura latinoamericana desde la década del ochenta hasta nuestros días; a la par que las ciencias históricas y sociales realizan diversas discusiones en torno a la memoria desde múltiples campos de estudio.<sup>75</sup>

Así, la literatura en relación con la memoria en América Latina, dado el boom en las ciencias sociales por el tema y un despertar de las acciones políticas de la sociedad civil para reconstruir pasados dolorosos y demandar reparaciones a víctimas y familiares de las víctimas, quedó prácticamente relacionada con la literatura de materia historiográfica<sup>76</sup> en torno a la represión política vivida en la región durante el periodo antes mencionado.

En *Nocturno de Chile*, novela publicada en 2003, Roberto Bolaño escribe sobre las responsabilidades del silencio: “Hay que ser responsable. Eso le he dicho toda mi vida. Uno tiene la obligación moral de ser responsable de sus actos y también de sus palabras e incluso de sus

---

<sup>74</sup> José Luis de Diego. *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo? Intelectuales y escritores en Argentina (1970-1986)*, Argentina, Ediciones Al Margen, 2003, p. 25

<sup>75</sup> Elizabeth Jelin, Pablo Yankelevich, Ponciano del Pino, Carlos Iván Degregori, Eugenia Allier, Ana Buriano, Rosana Cassigoli, Nora Rabortnikof, Nelly Richard, Ronaldo Costa Couto, Hugo Vezzetti y Cláudio Beserra de Venconcelos, entre muchos otros especialistas se han dedicado a abordar el tema de la memoria en América Latina desde el debate histórico, político y cultural.

<sup>76</sup> Tomamos el término de Elsa Rodríguez Brondo, quien define estas novelas como aquellas en las cuales “... la decisión del autor determina desde dónde se elige el archivo, su interpretación, la poética (entendida como recursos narrativos), la retórica, las preguntas y los objetos que se ponen bajo sospecha y sobre todo, su posición frente a la responsabilidad de recordar (aun cuando se haga desde la literatura, y tal vez por esos mismo) y corresponden a lo que nosotros llamamos en este trabajo políticas de la memoria” en Rodríguez Brondo, Elsa del Carmen. *Políticas de la memoria en la narrativa con materia historiográfica latinoamericana contemporánea*, Tesis de doctorado en Letras, UNAM, México, 2012, p. 31

silencios, sí, de sus silencios, porque también los silencios ascienden al cielo y los oye Dios y sólo Dios los comprende...”<sup>77</sup>

En la voz de un cura y crítico literario, testigo y partícipe de las brutalidades cometidas durante la dictadura de Augusto Pinochet (1973-1990), Bolaño señala la responsabilidad, la carga de los silencios ante lo acontecido, el peso moral de la omisión ante una situación de búsqueda de justicia. Así, memoria, testimonio, silencio y olvido serán diversas formas de afrontar un pasado terrible, y enfrentarse a una sociedad que permitió desde diferentes actores dicha situación. La búsqueda de la justicia, tiene que ver con la adquisición de responsabilidades frente a la violencia que inundó a la sociedad, desde el plano institucional hasta el cotidiano.

Así, la literatura se erige como “actor de la memoria” en un proceso doloroso de reconstrucción que sigue demandando ser conscientes de un pasado para no volver a repetirlo. Desde el temprano testimonio de autores como Mario Benedetti o Neruda, hasta los trabajos de Roberto Bolaño, Tununa Mercado, y Alejandro Samba, pasando por algunas obras de Ricardo Piglia y los pioneros escritos de Roberto Walsh, la clara posición política de los autores latinoamericanos que escriben, rememoran, cruentos eventos del pasado como denunciantes de una situación política que arrojó a miles a la muerte y el exilio, abonan a la búsqueda de justicia en la región. Abriendo desde las letras un proceso de duelo, de primer enfrentamiento a hechos traumáticos a partir de la recuperación de las memorias, podemos vigilar las herencias de los mismos, pues la literatura, igual que la memoria “Bien loin d’être le reliquaire ou la poubelle du passé, elle vit (la memoire) de croire et des possibles et de les attendre, vigilante, à l’affût”<sup>78</sup>, crea consciencia sobre los rasgos presentes de nuestros desgarrantes ayeres (tanto en aprendizajes positivos como negativos), recupera un pasado silenciado para que no se repita, nos alerta sobre sus huellas actuales y sobre la ineludible necesidad de hacer justicia a sus actores.

### **Esta es una tesis sobre memoria poética, no política**

*Si le queda un poco de lucidez, no tiene más remedio que dirigir la vista hacia atrás, hacia su infancia que siempre le parecerá maravillosa, por mucho que los cuidados de sus educadores la hayan destrozado. En la infancia la ausencia de toda norma conocida ofrece al hombre la perspectiva de múltiples vidas vividas al mismo tiempo; el hombre hace suya esta ilusión...*  
André Bretón. *Primer manifiesto surrealista*

---

<sup>77</sup> Citado en Elsa Rodríguez Brondo. *op. cit.*, p. 138

<sup>78</sup> Michel de Certeau. *L’invention du quotidien, 1 Arts de faire*, París, Folio, 1990, p. 131

Está claro, y demasiado se ha escrito al respecto, que vivimos en una época de veneración a la memoria. Para la década del noventa del siglo pasado, Tzvetan Todorov señalaba que los franceses “están obsesionados por un nuevo culto, a la memoria. Como si estuviesen embargados por la nostalgia de un pasado que se aleja inevitablemente, se entregan con fervor a ritos de conjuración con la intención de conservarlo vivo”.<sup>79</sup> Dado que la memoria es un proceso de selección, el teórico francés nos invita a reflexionar en torno a estas “militancias de la memoria”, ¿por qué nos aferramos a ciertos recuerdos? La respuesta puede variar dependiendo de los enfoques desde los cuales nos posicionemos. Así, desde el resguardo de una tradición cultural hasta la búsqueda constante de justicia, la memoria se ha colocado en un sitio crucial para el debate cultural y político desde mediados del siglo pasado.

La literatura del siglo XX, como lo hemos mencionado en el subcapítulo anterior, en una abierta relación con los espacios de demanda de justicia, hizo una selección (urgente, comprometida) de aquellas vivencias y recuerdos que no debían ser olvidados, esas lecciones en torno a lo que se debía evitar para el presente y el futuro: torturas, desapariciones, exilios y todo tipo de violencia había marcado a una generación que buscaba justicia. De esta manera, otras formas de manejar el recuerdo y de recrear espacios y acontecimientos desde las letras fueron opacadas en el estudio de la relación entre memoria y literatura.

Antonio Colinas sostiene que “toda literatura que se hace es literatura de la memoria”<sup>80</sup>, esto es, la mayoría de los relatos atañen a un acontecimiento pasado, pero sobre todo, al comenzar el proceso creativo “...el escritor-frente a la cuartilla en blanco- cierra sus ojos y se va con su memoria hacia atrás para rescatar de ella lo más valioso y esencial de su pasado. Bien por la vía objetiva de la consciencia o por otra vía más incontrolada y automática, irracional, de lo inconsciente, activa la fuente de su memoria”.<sup>81</sup> El poeta español se pregunta por los primeros elementos que brotan tras este ejercicio de rememoración y entre estos rescata los de la infancia.

Desde la segunda mitad del siglo XX, y durante todo el proceso que abarcó el fenómeno editorial y cultural del boom latinoamericano, diversos autores habían manifestado una abierta inclinación por reproducir espacios físicos, que aludían a pequeñas ciudades o pueblos donde los mismos escritores habían residido durante su infancia o juventud, y que se tornarían espacios

---

<sup>79</sup> Tzvetan Todorov. *Los abusos de la memoria*, Barcelona, Paidós, 2008, pp. 86-87

<sup>80</sup> Antonio Colinas, “La literatura de la memoria”, en *Memorias de la AISPI. Literatura della memoria*. (Salamanca 12-14 de septiembre de 2002), Italia, Andera Lippolis editore, 2004, p. 71

<sup>81</sup> *Ibidem*

canónicos para la literatura latinoamericana. Macondo, Santa María, el sertón de João Guimarães Rosa y el pueblo rulfiano de Comala<sup>82</sup> son quizá los más famosos exponentes de esta tendencia. Gabriel García Márquez abre su exponencial novela *Cien años de soledad* (1967), con la siguiente escena

Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo. Macondo era entonces una aldea de veinte casas de barro y caña brava construidas a la orilla de un río de aguas diáfanas que se precipitaban por un lecho de piedras...<sup>83</sup>

Un crucial instante da pie a la rememoración, y reconstrucción, de todo un espacio, de la vida de una familia y toda una sociedad en el pueblo de Macondo. Ángel Rama había señalado ya esta configuración de ciertos lugares en la literatura latinoamericana, a través de la añoranza y el manejo de “el modelo cuentístico tradicional [...] incorporado al territorio de lo maravilloso”.<sup>84</sup> Bautizando a sus propios “Yoknapatawphas” desde diferentes enfoques en relación con la tradición que estos pueblos guardaban, los autores de la región se dieron a la tarea de retratar los conflictos, pero sobre todo la complejidad que guardaba una aparente cotidianidad tranquila, en estos espacios ficticios, casi siempre volcados hacia lo maravilloso.<sup>85</sup> Para el particular caso de Salvador Garmendia, y de *Memorias de Altagracia* como una novela escrita desde la rememoración del espacio, nos encontramos con un elemento que establece, pero sobre todo enriquece, la relación entre la memoria, el lugar de origen y la relación de ambas con la fantasía: la focalización desde la infancia.

En relación con las memorias en torno a la niñez, la forma en la que recordamos, no “objetivamente”, sino desde la idealización. Gaston Bachelard, señala que recordar ya no es sólo una selección de ciertos acontecimientos, sino la reproducción de estos hechos desde el cómo nos hubiera gustado que se desarrollaran; el teórico francés apunta: “La memoria es un campo de ruinas psicológicas, un revoltijo de recuerdos. Toda nuestra infancia debe ser imaginada de

---

<sup>82</sup> Aunque estos dos últimos autores no pertenecen ni generacional ni estilísticamente al boom, es importante mencionarlos como antecesores en la construcción de estos espacios en la literatura latinoamericana. En una forma diferente de involucrarse en torno al medio, y de enunciarlo desde la focalización de sus habitantes.

<sup>83</sup> Gabriel García Márquez. *Cien años de soledad*, España, Real Academia de la Lengua Española, 2007, p. 9

<sup>84</sup> Ángel Rama. *Salvador Garmendia y la narrativa informalista*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1975, pp. 152-153

<sup>85</sup> En términos de Todorov, esto es, aquellos relatos en los que las reglas sobrenaturales son las que rigen.

nuevo. Al reimaginarla tendremos la suerte de volver a encontrarla en la propia vida de nuestras ensoñaciones de niño solitario”.<sup>86</sup>

En la novela que nos ocupa Salvador Garmendia se dará a la tarea de recrear desde el visor atento e idealista, aunque nunca ingenuo y del todo inocente, de la niñez, la vida en el pequeño pueblo de Altagracia. A través del “estado de ensoñación”<sup>87</sup>, podemos ser testigos de un trabajo de memoria relacionado con los sueños y la imaginación propios del desciframiento del mundo en la infancia, así:

La fenomenología del ensueño puede desentrañar el complejo de memoria e imaginación. Lo que vulgarmente llamamos *imaginare*, los latinos lo llamaron *memorare*; las musas o virtudes de lo imaginativo son hijas de la memoria. Bachelard puntualizó que la *imaginación* es la cualidad de transfigurar las representaciones brindadas por la percepción; una liberación de la «iconografía instantánea».<sup>88</sup>

¿Cuál es el hilo que guía este ejercicio de rememoración? El filósofo francés menciona en su ya citada *Poética de la ensoñación*, el vínculo que establece la ensoñación entre memoria y poesía, y con éste, su capacidad polisensorial. “Una fuerza poética conduce esos fantasmas de la ensoñación. Esta fuerza poética anima todos los sentidos; la ensoñación se vuelve polisensorial. De la página poética recibimos una renovación de la alegría de percibir, una sutileza...”<sup>89</sup> También señala la importancia de la recreación de este pasado de la niñez a través de la idealización,

cuando evocamos a los seres desaparecidos, cuando idealizamos a los seres queridos, cuando en nuestras lecturas, somos lo bastante libres como para vivir en hombre y mujer, sentimos que la vida entera se duplica en su idealización, que el mundo incorpora todas las bellezas de nuestras quimeras. Sin psicología quimérica, no existe psicología verdadera ni psicología completa. En sus ensoñaciones el hombre es soberano.<sup>90</sup>

Nos encontramos entonces ante un ejercicio de memoria poética.

Al proponer una lectura dialógica entre la obra de Raúl Gonzáles Tuñón y Juan Gelman, María Eugenia Straccali define el ejercicio de memoria en ambos autores como aquel en el que el compromiso político no se ve reflejado solamente en la alusión o referencialidad a hechos sociales concretos (memoria informativa), sino como aquella memoria en la cual son rescatadas cotidianidades, hábitos, prácticas culturales y visiones en las que los sujetos poéticos logran desdoblarse, todo esto a través de un trabajo de imaginación (memoria poética). Así, en este tipo

---

<sup>86</sup> Gaston Bachelard. *La poética de la ensoñación*..., p. 151

<sup>87</sup> Ver introducción, p.10.

<sup>88</sup> Rossana Cassigoli. *Morada y memoria. Antropología y poética del habitar humano*, Barcelona, Gedisa/UNAM, 2010, p. 170

<sup>89</sup> Gaston Bachelard. *op. cit.*, p. 244

<sup>90</sup> Gaston Bachelard. *op. cit.*, p. 125



de memorias los espacios de la niñez también tienen una función central. Salvador Garmendia recurre a los elementos antes mencionados, recreando no sólo los espacios de infancia, sino la manera de habitarlos desde la mirada y el lenguaje de un niño, *Memorias de Altagracia* es una novela escrita desde un ejercicio de memoria poética. Una memoria que, valiéndose de un trabajo de la imaginación para asir la realidad, así como de una descripción desde la experiencia estética para aproximarse a la misma, no la niega.

La memoria poética no es anti-representativa, sino re-representativa: es una memoria del presente que propone modos de ver lo imaginario en la realidad, que trae lo olvidado de lo real, sin reflejarlo, sino recuperando imágenes poéticas. Es esta una memoria no episódica, el “espacio propio de las imágenes...” que descubre los reverses de un presente discontinuo y devela “sueños reales”, “sueños de barro”<sup>91</sup>

En este sentido, definimos la ensoñación más allá de un elemento de la contemplación y la imaginación pasiva. De la misma manera en la que María Zambrano defendía la cualidad de soñar como un despertar, y daba a la palabra un papel central como prueba de que los sueños son ya acción, en el ejercicio de memoria poética que propone la ensoñación “La imaginación nos permite morar en los espacios de nuestro pasado y soñar los espacios posibles de la existencia donde el alma habitará algún día”<sup>92</sup>, esto es, la ensoñación se enriquece del sueño, que es actividad y consciencia creadora: “La acción verdadera que los sueños de la persona proponen es un gran despertar del íntimo fondo de la persona, ese fondo inasible desde el cual la persona es, si no una máscara, sí una figura que puede deshacerse y rehacerse; un despertar trascendente”<sup>93</sup>, para la pensadora española la “creación por la palabra” era concreción de ese despertar; para Bachelard se trataba de “la ensoñación *actuante*, la ensoñación que prepara obras”.<sup>94</sup>

*Memorias de Altagracia* fue publicada en el año de 1974, en medio del boom por la memoria en novelas con tema historiográfico. La literatura del exilio y del testimonio de los procesos dictatoriales, así como de los conflictos internos en las naciones latinoamericanas comenzaba a tomar fuerza, al tiempo que los narradores del llamado boom proponían una abierta experimentación en temas, espacios y formas narrativas más allá de los hechos sociales y políticos concretos de sus tierras natales. El tema del compromiso social, sin duda, abonó de

---

<sup>91</sup> María Eugenia Straccali, “Memoria poética. Imágenes de un diálogo. Acerca de la poesía de Raúl González Tuñón y Juan Gelman” en *A contracorriente. Revista de historia social y literatura de América Latina*, Vol. 11, no. 1, Otoño 2013, p. 292

<sup>92</sup> Irving Samadhi Aguilar Rocha. *La casa, el sí mismo y el mundo: un estudio a partir de Gaston Bachelard*. Tesis doctoral, Universidad de Barcelona, Barcelona, 2012, p. 127

<sup>93</sup> María Zambrano. *El sueño creador*, Segunda edición, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2010, p. 71

<sup>94</sup> Gaston Bachelard. *op. cit.*, p. 274

forma significativa para que el estudio de la literatura en relación con la memoria se viera enmarcado en la literatura testimonial, informativa de ciertos procesos políticos. De esta forma, se dejó de lado otro tipo de formas de narrar el pasado vía el ejercicio creativo del recuerdo y la rememoración, en la definición de la literatura de la memoria.

Este estudio busca ubicar a la ensoñación, y con ésta a la memoria poética, a través del ejemplo concreto de la narrativa de un autor venezolano, dentro de la amplia gama de lo que se puede denominar literatura de la memoria. Reconociendo la importancia artística y social de la literatura con materia historiográfica, pero también denunciando que la literatura de la memoria representa formas de aproximarnos al pasado mucho más amplias. Es importante aclarar que de ninguna manera consideramos que esta obra no se relacione con lo político, pues toda obra y decisión artística se encuentra enmarcada por lo político. En este trabajo, más bien, nos interesa mostrar de qué manera la novela que nos ocupa se distancia de los temas principales de la literatura de la memoria en América Latina a partir de la década del 60 y 70, centradas en los procesos dictatoriales y de conflicto interno, y cómo propone otras formas de uso del pretérito. La ensoñación mostraría esa otra cara de rememorar los procesos del pasado, no enfocada en un proceso histórico concreto, sino dando cuenta de la cotidianidad, y lo fantástico dentro de la misma.

Si la llamada literatura de la memoria había sido estudiada como un conjunto de obras que reflejaban un proceso social “más amplio”, aquí buscamos realizar un análisis en un sentido inverso; no nos interesa la estampa social (solamente) en la literatura, ni entender a la misma como elemento referencial de un proceso histórico o político concreto; buscamos analizar las formas en las cuales la literatura representa, desde el ejercicio creativo, estético, el mundo; a la literatura no dentro, sino como parte constitutiva de una serie de relaciones y sistemas, esto es, ubicamos el ejercicio creativo de la escritura, y en nuestro específico caso la narrativa de la ensoñación y la memoria poética “not as an insolated activity in society, regulated by laws exclusively (and inherently) different from all the rest of the human activities, but as an integral... factor among the latter”.<sup>95</sup>

Aclaremos también que, a pesar de la evidente relación que guarda la ensoñación con la literatura fantástica, buscamos ubicar en qué tipo de fantasía se pueden encerrar los relatos que

---

<sup>95</sup> Itamar Even-Zohar, “Polysystem studies” en *Poetics today. International Journal of theory and analysis of Literature and Comunication*, Vo. 11, no. 1, 1990, p. 2

conforman *Memorias de Altagracia*. Nos encontramos ante una serie de narraciones en las cuales la incertidumbre, elemento central de lo fantástico para Todorov<sup>96</sup>, crea “un fenómeno extraño que puede ser explicado de dos maneras, por tipos de causas naturales y sobrenaturales. La posibilidad de vacilar entre ambas crea el elemento fantástico”.<sup>97</sup> Sin embargo, como veremos más adelante, también nos encontramos con una incorporación de tales elementos a la cotidianidad de forma natural, lo cual se relacionaría más con lo maravilloso, definido por el mismo Todorov como aquellos relatos en los cuales “los elementos sobrenaturales no provocan ninguna reacción particular ni en los personajes ni en el lector implícito. La característica de lo maravilloso no es una actitud, hacia los acontecimientos relatados sino la naturaleza misma de esos acontecimientos”<sup>98</sup>. Las mediaciones entre lo fantástico puro o lo fantástico maravilloso en la novela que nos ocupa se darán por medio del filtro de la ensoñación, del desciframiento de la realidad a través de lo mágico inherente a la misma. En esta novela de la ensoñación existe un ejercicio del recuerdo, sí, pero a través de la imaginación y los elementos fantásticos de la realidad. Es ésta, a la vez, una novela fantástica- maravillosa, también, pero construida desde la memoria poética, esto es, desde un ejercicio creativo de la rememoración.

Realizamos este extenso viaje, cronológicamente, entre las relaciones de la memoria y la literatura en América Latina, para señalar algunos de los diversos “usos del pasado” que se presentan en las letras de la región. Las páginas que siguen buscan dar cuenta de la relación de *Memorias de Altagracia* con la literatura fantástica en Venezuela, y profundizar en las particularidades de estos juegos de la imaginación a través de la memoria poética. En medio de un siglo marcado por la violencia y una literatura que asumió un papel de demanda y denuncia frente a los horrores de su tiempo, recordamos y apelamos a las palabras de Julio Cortázar al definir lo fantástico como “el derecho al juego, a la imaginación, a la fantasía, el derecho a la magia”,<sup>99</sup> este derecho a la imaginación también está presente, y consideramos que es sumamente necesario, en nuestras formas de asumir, aproximarnos, y reconstruir nuestro pasado.

---

<sup>96</sup> Tzvetan Todorov. *Introducción a la literatura fantástica*, quinta reimpresión, México, Ediciones Coyoacán, 2005, p. 24

<sup>97</sup> *Ibidem*

<sup>98</sup> *Ibid*, p. 46

<sup>99</sup> Cit. en Flora Botton Burlá. *Los juegos fantásticos*, Tercera edición, facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2010, p.

## *Memorias de Altagracia. Antecedentes*

### *Memorias de Altagracia y el género fantástico en Venezuela*

Comenzaremos esta brevísima revisión de la presencia del género fantástico en Venezuela una vez construida dicha nación. Es enorme y diverso el corpus de relatos, tanto orales como escritos, vinculados al tema de lo fantástico que se desarrollaron en este territorio antes del siglo XIX, sin embargo, nuestro propósito tiene alcances temporales mucho más estrechos, los cuales se encuentran relacionados con la continuación de un proyecto en el cual, como veremos más adelante, las referencias históricas y sociales permearon mucho más en la literatura que el género fantástico.

Otra de las razones por las cuales dejamos de lado los relatos orales (tanto antiguos como contemporáneos) dentro de la rama de lo fantástico responde a la gran cantidad de variaciones que existen de cada texto, por lo cual el corpus de tales relatos<sup>100</sup> es inabarcable en este pequeño capítulo.<sup>101</sup>

El mito y la leyenda en su función social y estética comparten el uso de la fantasía en un tono explicativo y algunas veces moralizante, como depositario de una cosmovisión para el caso del primero, y en función de un orden social en el segundo tipo de relatos. Los pueblos originarios continúan resguardando una memoria entendida como archivo (Derrida) con base (aunque no exclusivamente) en una enorme gama de cuentos, leyendas y relatos orales. Incluso en las sociedades urbanas contemporáneas, éstos continúan dando cuenta de códigos sociales, aunque por supuesto dejando de lado, en la mayoría de los casos, el elemento fantástico. Desde la función que desarrolla el mito hasta la actitud crítica del presente a través de la ciencia ficción, nos interesa vislumbrar la vigencia del elemento fantástico en cada etapa de la literatura y la

---

<sup>100</sup> Remitimos al importante trabajo de investigación, recolección y análisis literario de relatos orales en Venezuela de la Dra. Pilar Almoina de Carrera, en especial sus libros: *El héroe en el relato oral venezolano. Estudio y antología*, Caracas, Monte Ávila, 1990; *El cuento popular venezolano, antología*, Caracas, Monte Ávila, 1990. Una recolección de mitos y leyendas en las tradiciones indígenas más ligado a la función etnohistórica, y enfocado en la época colonial es la desarrollada por el Dr. Horacio Biord Castillo a través del Proyecto “Etnohistoria de la región Centro-norte de Venezuela”. Ver del mismo autor *Niebla en las sierras: los aborígenes de la región centro-norte de Venezuela. 1550-1625*. Caracas, Academia Nacional de la Historia, 2005. Para una selección de cuentos indígenas más contemporánea consultar: Lubio Cardozo. *Cuentos indígenas venezolanos*, Venezuela, Universidad de Los Andes, 1968.

<sup>101</sup> Para la revisión de dos relatos orales contemporáneos y su relación con la literatura fantástica ver: Sandoval, Carlos, “Dos relatos fantásticos en la tradición oral venezolana. (Intermitencias entre dos códigos comunicativos)” en *Akademus*, Revista de Posgrado en Humanidades UCV, Caracas, no. 2, 1999, pp. 151-164

historia venezolana a través de algunos ejemplos concretos. Comenzaremos, pues, con la institucionalización de la literatura nacional en Venezuela.

La literatura latinoamericana en el siglo XIX, como apunta Carlos Monsiváis,<sup>102</sup> se dedicó a hacer una exaltación de la nación. Los cantos a la madre patria y su belleza paisajística y moral daban cuenta de un proyecto inconcluso, el cual, tanto caudillos como gobernantes, o caudillos gobernantes llamaban a definir desde todos los campos sociales. Es así como, glorificando las enormes batallas de independencia y enalteciendo un pasado prehispánico fenomenal, el arte latinoamericano rinde culto a sus nuevos héroes, pero también, en el caso de la literatura, se erige como un programa moral bajo el cual será educada la nueva población de las nacientes naciones. *Los mártires* de Fermín Toro, publicada en 1842, es considerada como la primera novela escrita por un autor venezolano. Entre los poetas es eminente la actuación de Andrés Bello como el cantor a la patria, en cuya obra se vuelca el más profundo sentido nacionalista a través de la literatura. Ubicándonos en la narrativa breve en el siglo XIX encontramos, del mismo Fermín Toro, con “La viuda de Corinto”, relato aparecido en el año de 1837 y con el cual se inauguraré el cuento fantástico venezolano.

Si es verdad que durante el siglo XIX el fervor nacionalista y un cada vez más marcado criollismo ponderaba en las letras venezolanas, también es cierto que la misma influencia francesa que exaltaba la revolución y el bonapartismo que imperó en los relatos y discursos nacionalistas, se hizo presente en su versión romántica y, vía este extenso movimiento, surgieron los primeros brotes de lo fantástico. Algunos de los principales cuentos fantásticos del siglo antepasado se ubican dentro de dos grandes movimientos estético culturales: el romanticismo y el modernismo. Nos basaremos en el corpus presentado por Carlos Sandoval en *El cuento fantástico venezolano del siglo XIX* para destacar algunas de las características que nos parecen importantes en la narrativa fantástica de dicho periodo.<sup>103</sup>

Señalaremos en principio la aparición de dos revistas sumamente importantes para el impulso del cuento durante el siglo XIX y las primeras décadas del XX: *El cojo ilustrado* y

---

<sup>102</sup> Carlos Monsiváis, “Ínclitas razas ubérrimas” en *Aires de Familia. Cultura y sociedad en América Latina*, Barcelona, Anagrama, 2000

<sup>103</sup> Sobre el concepto de romanticismo se han dado múltiples definiciones, y como lo menciona José Ricardo Chaves, durante el siglo XX se dio una reconceptualización de dicho término. Entendemos el romanticismo, a grandes rasgos, como aquel movimiento cultural desarrollado durante el siglo XIX sumamente crítico frente al acelerado proceso de modernización y en el cual primará, al igual que en el ocultismo, el uso de la imaginación y la fantasía.

*Cosmópolis*. Con una industria editorial todavía no muy desarrollada en América, la prensa realizó, no obstante, una crucial labor en la circulación de los textos nacionales, así como en la difusión y traducción de relatos de otras latitudes, principalmente de Francia, referente cultural en América Latina hasta bien entrada la primera mitad del siglo XX. Dentro de nuestra revisión del *corpus* que presenta Sandoval en su investigación, nos encontramos con textos en los cuales podemos ubicar un tono abiertamente romántico, en tanto respuesta al mundo racionalizado que busca un lineal progreso, dando pie a la mención de aquellos textos que para finales del siglo XIX —en pleno auge del positivismo en América Latina—, giran en torno a la explosión fantástica y exotista que propone el modernismo.

Sobre la producción desarrollada desde finales de la década del treinta del siglo XIX destacamos una clara inclinación por aquellos relatos fantásticos relacionados con la muerte. Desde la narración sobre “apariciones”, pasando por un escenario donde espectros sin vida cuentan sus historias, hasta estados de confusión que generan un susto tan fuerte que terminan con la vida de los protagonistas, esta temática se encontrará presente en una importante cantidad de escritos fantásticos del siglo antepasado. Entre los textos dentro de dicha temática podemos mencionar “El solitario de las catacumbas” de Fermín Toro, aparecido el año de 1875; “Los espectros que son y un espectro que va a ser” (1877) de Cecilio Acosta; “El beso del espectro” (1888) y “La balada de los muertos” (1891) de Luis López Méndez; “Una venganza póstuma” de Diego Jugo Ramírez; “Hechos naturales y misteriosos”, aparecido en *El cojo ilustrado* en 1896, escrito por Eugenio Méndez y Mendoza; “Claudia” (1899) de Eduardo Blanco; “Calaveras” (1894) de Nicanor Bolet Peraza; así como “Las lavanderas nocturnas”, “La balada de los muertos” y “La leyenda del monje” del prolífico escritor de cuentos fantásticos Julio Calcaño.

En los cuentos mencionados se buscan hacer una revisión de los valores sociales e individuales con una clara función edificante, pues, no olvidemos que “Hasta la década de 1860—señala Irmtrud König, la literatura romántica evidencia su gusto por lo fantástico sólo en una dimensión moral o satírica”<sup>104</sup>, en el caso de la literatura venezolana dominó el primero de los rasgos, utilizando como medio, incluso la misma sátira. Entre las críticas a una forma de comportamiento social es importante mencionar el cuestionamiento que se realiza en torno a los avances científicos, bandera de combate del positivismo y del pensamiento moderno. Vieja

---

<sup>104</sup> Carlos Sandoval. *El cuento fantástico venezolano en el siglo XIX*, Caracas, CEP FHE, 2000, p. 70

querella en la que el romanticismo se vio en choque con la idea de ciencia y progreso desde la Ilustración, de ahí que podemos pensar la modernidad desde estas dos visiones:

[en] la consolidación de esta perspectiva secular y laica, ilustrada, la modernidad también fue escenario del surgimiento de la perspectiva romántica (que incluyó al ocultismo), y es en la dialéctica entre Ilustración y romanticismo que la modernidad se dio. A veces se tiende a privilegiar el ligamen entre modernidad e Ilustración, olvidando el ingrediente romántico ahí también involucrado, cuando menos a lo largo de todo el siglo XIX y hasta la Primera Guerra Mundial.<sup>105</sup>

Los autores del siglo XIX no vieron, en la mayoría de los casos, esta complementariedad. Como hombres de su tiempo tomaron partido a través de la creación vía lo fantástico, o, en sentido contrario, a través de la crítica a este tipo de “fantasiosas prácticas”. En el caso de la narrativa venezolana el cuento “Después de muerto” (1875) de Benito Estellen “Hixen”, es una clara muestra de este tipo de posturas. Pertenece también al rubro de relatos relacionados con visiones a través de la muerte en el cual se presenta una especie de viaje por el fin de una sociedad. En una abierta crítica hacia el conocimiento que rehúye a la ciencia, el narrador asevera: “Y entonces, ¡adiós al vapor! ¡adiós al telégrafo! ¡adiós a los globos aerostáticos! ¡ay del que piense! ¡Adiós hijas de Galileo y de Newton! ¡Adiós las perlas de la corona de la ciencia!”<sup>106</sup>

“La estatua de Bronce” de Juan Vicente Camacho, publicado en *El Heraldo de Lima*, en el año de 1854 es el más antiguo de los cuentos fantásticos. En este breve relato nos encontramos con la historia de una figura de Venus de una impactante belleza, la cual cobra vida provocando una trágica situación.

Entre los temas de lo “maravilloso”<sup>107</sup>, es decir, aquel terreno en el cual impera el mundo de lo mágico, podemos mencionar los textos: “Historia verdadera o cuento estrambótico” (1869) de Antonio Ros Olano, aparecido en la *Revista España*; “El cetro del rey Zitka” ganador del certamen de cuento de la revista *El cojo ilustrado* de 1898, de Elías Toro; tres cuentos del volumen *Cuentos de color* (1899) de Manuel Díaz Rodríguez: “Cuento azul”, “Cuento verde” y “Cuento áureo”, éstos últimos dos relacionados fuertemente con la mitología griega. Otro relato maravilloso es “El monte azul” (1893) de Nicanor Bolet Peraza, y de Julio Calcaño están presentes dentro de esta categoría “El pájaro vagabundo” (1872), “El sello maldito” (1873) y “Tristán Cataletto”, estos dos últimos ligados con la temática del pacto con el diablo, al igual que

<sup>105</sup> José Ricardo Chaves “El ocultismo y su expresión romántica” en *Acta Poética*, 29(2) Otoño 2008, pp. 108-109

<sup>106</sup> Citado en Carlos Sandoval, *op. cit.*, p. 70

<sup>107</sup> Esto es definido por Tzvetan Todorov, como aquel relacionado principalmente con el cuento de hadas, representa aquellas narraciones en las que “los elementos sobrenaturales no provocan ninguna reacción particular ni en los personajes, ni en el lector implícito” Todorov, Tzvetan. *op. cit.*, p. 46

“El número 111” (1884) de Eduardo Blanco y “ La gran infame” publicado el mismo año por el mismo Nicanor Bolet Peraza.

En variados asuntos dentro de lo fantástico encontramos “Las tres vidas de Antón” y “El espejo encantado” ambos publicados en 1893 por Nicanor Bolet Peraza y algunos de los relatos que conforman la *Colección de cuentos* (1897) de José María Manrique.

En la temática del rescate de la mitología indígena nos parece importante señalar, del mismo Julio Calcaño, el cuento “La leyenda del manzano” el cual hace referencia a mitos del grupo indígena caquetío, de Coro. La valoración y reinención de motivos indígenas será una de las fuentes que más enriquecerán la narrativa fantástica latinoamericana del siglo XX, y en la cual algunos autores venezolanos también proyectan varias de sus obras.

Tomamos como una obra de frontera el libro *Oro de alquimia* de Alejandro Fernández García, publicada el año de 1900, puente cronológico en la entrada de la narrativa fantástica del siglo XX, pero estructuralmente más ligada a la producción del siglo XIX.

Si la huella de la figura de Bolívar y las loas a la Independencia, así como las múltiples batallas que habían acontecido en la región durante el siglo XIX, fueron el signo distintivo en las primeras letras venezolanas, la vertiente que mostraba las condiciones de la “realidad” venezolana también imperaron durante el siglo XX. Como propone Juan Liscano, la narrativa del país llanero “puede ser definida como el fruto de una relación atormentada pero firme, nunca rota, entre la realidad social, histórica, geográfica y la realidad de la ficción. Con rarísimas excepciones-[...] nunca se desligó de esa dependencia al parecer hereditaria.”<sup>108</sup> En un contexto de poca producción dentro de la literatura de tipo fantástico nos parece importante reconocer algunas figuras que cultivaron el género durante el siglo XX.

Como hemos mencionado líneas arriba, abrimos este periodo con la publicación, en 1900, de *Oro de alquimia* de Alejandro Fernández García. Del corpus de ocho cuentos que conforman este pequeño libro, sólo el primero de éstos responde a una narrativa de corte “realista”. “Una imagen” se enfoca en una narración sumamente intimista, escrita en monólogo interior, así, las palabras finales son una violenta metáfora de la patria a través de la contemplación de un “pilluelo”, enfermo y pobre:

---

<sup>108</sup> Juan Liscano. *Panorama de la literatura venezolana actual*, Caracas/Barcelona, Alfadil Ediciones, 1984, p. 30



Y me quedé meditando, llena el alma de profunda tristeza, porque en ti vi la imagen de la patria, ¡oh pilluelo diabólico y perverso, oh pilluelo malévolo y burlón! que hiciste una bandera con un sucio andrajo, y que silbabas el himno nacional, el gran himno, con los labios enfermos, hambrientos y marchitos...<sup>109</sup>

Los siguientes textos de Fernández García estarán enfocados en narraciones de corte fantástico y maravilloso que enaltecerán la imagen del poeta y del creador como una sensibilidad que guía moral y socialmente, imagen fuertemente ligada al esoterismo impulsado por el romanticismo en el siglo XIX. El mismo título, *Oro de alquimia*, hace referencia a este proceso de perfeccionamiento moral a través de “conocimientos secretos” o diferentes a aquellos que imponía la ciencia. Así, más ligado con las funciones moralizantes y con las cuestiones estéticas del siglo XIX, la obra del venezolano inaugura (más cronológica que temáticamente) el proceso de las letras fantásticas en el país petrolero.

El segundo de los textos que nos interesa analizar es un pequeño *corpus* de cuentos, fuertemente ligados con temas religiosos. En 1925, el escritor y diplomático Pedro Emilio Coll publica *Las tres divinas personas*. Pequeño libro conformado por tres relatos: “Cuento del padre”, “Cuento del hijo” y “Cuento del espíritu santo”. En esta triada prima la representación de pensamientos referidos a la pureza del espíritu en relación con la religión católica. Los dos primeros se ubican en el terreno de lo maravilloso. En el primero los protagonistas son Azael y Jehová, quienes observan la paciente resignación de Job; en “Cuento del hijo” el terreno de lo fantástico-maravilloso se presenta a través de la plegaria de Higinia, una negra enferma que confunde al arcángel Gabriel con Satanás, mientras implora porque se apague un dolor físico que la atosiga, y arrepentida es premiada por Jesús por la pureza de sus sentimientos. El tercer relato presenta, en una temporalidad definida, (el fin de la ocupación de Granada por los musulmanes) una transposición de valores religiosos a través de la pureza del amor.

Para la misma década del veinte se publicará la obra que es considerada, por muchos, como aquella que fundó el género fantástico en Venezuela, *La tienda de muñecos*, de Julio Garmendia. Cuando aparece por primera vez este conjunto de relatos, el año de 1927, los comentarios positivos no se dejaron esperar. Así, canonizada a través de la crítica de Jesús Semprún, quien afirmaba en el prólogo que “Lo que ha escrito Garmendia son cuentos fantásticos, divagaciones desenfadadas, en las cuales nos presenta personajes que son nuevos porque el autor les asigna

---

<sup>109</sup> Alejandro Fernández García. *Oro de alquimia*, Caracas, Tip. Herrera Irigoyen & CA. , 1900, p. 6

rasgos peculiares, pero que tienen una dilatada parentela en el mundo de los libros".<sup>110</sup> Para la sexta edición de esta obra, Garmendia ya era reconocido en la historiografía de la literatura venezolana como el fundador de la literatura fantástica en el país. Si bien, cronológicamente no se podría estar de acuerdo con tal aseveración, sí podemos marcar un giro en cuanto a una estética de lo fantástico dentro de su narrativa: los rasgos característicos son el humor y el lenguaje poético<sup>111</sup> para transpolar dos mundos que se mueven bajo diferentes lógicas, y hacen posible el choque que genera lo fantástico. En su famoso ensayo *Cuatro momentos de la literatura fantástica en Venezuela*, Víctor Bravo, analizando el segundo relato de *La tienda de muñecos*, "El cuento ficticio", asevera que este relato "es sobre todo, la visión y la revelación, por primera vez en nuestro país- y quizá como decíamos en latinoamérica (sic)- de una de las esencialidades del relato: la delimitación frente a la "realidad", de ese otro territorio que es la ficción"<sup>112</sup>.

Por nuestra parte nos interesa recalcar la importancia de "La tienda de muñecos" y "El cuarto de los duendes", en relación con algunos aspectos también presentes en *Memorias de Altagracia*. El primero tiene que ver con el espacio de juventud en el primer relato y de la infancia en el segundo. La casa, ubicada en la trastienda de "La tienda de muñecos", como el cuarto de niñez en "El cuarto de los duendes" es el escenario donde los fantásticos personajes de Julio Garmendia tomarán vida, siempre descritos por un narrador situado en el mundo no-fantástico. Así, aunque encontramos la magia de la casa como el escenario propicio para el juego de la fantasía, los relatos de *La tienda de muñecos* no guardan la misma relación que planteará Salvador Garmendia en *MA*. Los narradores en la obra de Julio Garmendia, entran al juego de lo fantástico. En "El cuarto de los duendes" el narrador nos dice:

Me encuentro esta noche, por primera vez después de muchos años de ausencia, en la casa donde transcurrieron los días de mi infancia, en aquel mismo cuarto de los duendes en donde, al caer la noche, caían

---

<sup>110</sup> Jesús Semprún, "Prólogo" a Garmendia, Julio. *La tienda de muñecos*, sexta edición, Caracas, Monte Ávila, 1976, p. 17

<sup>111</sup> Es interesante que estos elementos son, para Todorov, imposibles en la literatura fantástica. Louis Vax, por su parte, rescata el uso del humor en este tipo de narrativa argumentando que "si observamos con mayor atención, las relaciones entre la risa y el miedo, veremos que son más complejas de lo que parecen" y que "No se ríe de un grotesco de la misma manera que ante lo cómico", en Vax, Louis. *Arte y literatura fantásticas*, Buenos Aires, Editorial Universitaria, 1965, pp. 14-15. En cuanto al lenguaje poético, Vax también observa que éste refuerza lo fantástico, pues "la poesía no consiste, de ningún modo, en un conflicto entre lo real y lo posible, sino en una transfiguración de lo real" (ibid, p. 9). Sobre la relación del lenguaje poético, el género fantástico y la ensoñación profundizaremos en el tercer capítulo de este trabajo.

<sup>112</sup> Víctor Bravo. *Cuatro momentos de la literatura fantástica en Venezuela*, Caracas, Fundación centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, 1986, p. 10

los duendes del techo. Nada más que a revivir cosas pretéritas he venido hasta aquí; a evocar aquellos fantasmas, aquellas vislumbres, aquellas apariencias que entonces tuvieron en mi espíritu la fuerza de grandes realidades.<sup>113</sup>

El relato es ambiguo, entra en el esquema perfectamente todoroviano de lo fantástico. ¿fue el efecto del alcohol o en realidad el narrador volvió a ver a los duendecillos que lo acecharon en la infancia? Es una pregunta cuyas respuestas quedan abiertas.

En “La tienda de muñecos” es el lenguaje poético el que creará esa misma ambigüedad, la metáfora presente en las descripciones de la vida en la tienda de muñecos, tanto de humanos como de los seres guardados en los escaparates, creará este efecto de coexistencia entre un mundo racionalizado y otro poético. Nos interesa recalcar, en relación con *Memorias de Altagracia*, la natural convivencia del narrador desde la infancia hasta la madurez con el mundo de lo fantástico:

Así transcurrieron largos años, hasta que yo vine a ser un hombre maduro y mi padrino un anciano idéntico al abuelo que conocí en mi niñez. Habitábamos aún la trastienda, donde apenas si con mucha dificultad podíamos movernos entre los muñecos.<sup>114</sup>

No es *La tienda de muñecos* el único conjunto de relatos donde se encontrarán temas relacionados con la infancia dentro de la narrativa de Julio Garmendia.<sup>115</sup> Lo que nos interesa señalar de la obra de este autor es que su producción siempre se encontró volcada a lo fantástico, y en este sentido podríamos sostener que es pionera en Venezuela, en cuanto a que fue el primero de los autores venezolanos que se dedicó exclusivamente a este género.

Entre los autores venezolanos de obras de literatura fantástica—Víctor Bravo señala—destacan Enrique Bernardo Núñez, Arturo Uslar Pietri, Ramón Díaz Sánchez, Alfredo Armas Alfonzo, Pedro Berroeta y Guillermo Meneses. Es sobre la obra de estos dos últimos y la de Julio y Salvador Garmendia que girará el ensayo de Bravo.

Si la década del veinte abrió el género fantástico con el giro estético de *La tienda de muñecos*, la tradición continuó dando frutos, desde sus particulares riquezas. Tal es el caso de Enrique Bernardo Núñez, quien, durante la primera mitad del siglo XX publica obras con tintes fantásticos. Aquí nos interesa destacar *Cubagua* (1931) por el rescate que realiza de la cosmovisión indígena, sobre todo por los aportes que representará para la definición, en la década

---

<sup>113</sup> Julio Garmendia, *op.cit.*, p. 51

<sup>114</sup> *Ibid*, pp. 30-31

<sup>115</sup> El autor incursionó incluso en el género infantil, con *La máquina de hacer ipu! ipu! ipuuu!*, Caracas, Ediciones de María di Masse, 1986

del 40, de los conceptos como “real maravilloso” (Alejo Carpentier) y “realismo mágico”, éste último acuñado en 1947 por Arturo Uslar Pietri (quien también participó en la miscelánea de literatura fantástica en Venezuela) y retomada por Miguel Ángel Asturias en torno al peso de la cosmovisión maya quiché en su obra<sup>116</sup>.

Pero existe otro enlace que nos gustaría señalar entre estas dos categorías culturales literarias latinoamericanas. Conflictivas herederas del surrealismo, el “realismo mágico” y lo “real maravilloso” reconocen la magia cotidiana y el poder de la palabra no sólo para enunciar, sino para crear. Son herederas también de la visión europea surrealista en la que el territorio americano era el escenario por antonomasia de la realidad fantástica. La exaltación de las culturas precolombinas y la vida en la región a lo largo de toda su historia se presentó como el tema por excelencia de estas literaturas.

Haciendo una lectura del surrealismo en su vertiente menos “americanista”, Oswaldo Trejo aporta desde su escritura experimental, otra visión de lo fantástico en Venezuela y en América Latina. Algunas de sus primeras obras cuentísticas como *Los cuatro pies* (1948), o *Escuchando al idiota* (1949) ahondan en la experimentación con el lenguaje, creando por esta vía, una estrecha relación con lo mágico y lo fantástico como representación de la cotidianeidad, no olvidemos que en el surrealismo “la “realidad” así para el poeta, tendría una dimensión mágica que alcanza su lugar en el lenguaje.”<sup>117</sup>

Para la década del 60 otro de los más importantes exponentes del género fantástico en Venezuela, Guillermo Meneses, publicará *El falso cuaderno de Narciso Espejo* (1953), novela en la cual pone de manifiesto, a través del juego de la duplicidad, una estética fantástica que responde a una transposición de imágenes y deseos, vía la manifestación del yo usando la arquetípica imagen del espejo. Es importante destacar que nos encontramos con una novela (narración larga) fantástica, a diferencia de la enorme gama de cuentos que se han escrito dentro de este género. Otro de los autores que cultivan la novela y el cuento fantástico, será Pedro Berroeta.

Para la década del 70, *Memorias de Altigracia*, publicada en 1974, se presentará como una de las obras más representativas de la literatura fantástica en Venezuela. Con una excelente

---

<sup>116</sup> Para un análisis histórico de ambos términos, así como sus alcances y limitaciones ver: Bravo, Víctor. *Magias y maravillas en el continente literario. Para un deslinde del realismo mágico y lo real maravilloso*, Caracas, Ediciones La casa de Bello, 1988.

<sup>117</sup> Víctor Bravo. *Magias y maravillas...*, p. 20

acogida tanto por parte de los lectores como de la crítica, la novela se convirtió en un referente único de la literatura fantástica venezolana; narrada desde la focalización de la infancia, la novela de Garmendia abre la escritura de lo fantástico a los terrenos de la ensoñación. Nos resulta curioso que Víctor Bravo en su análisis sobre esta novela, mencione a la misma como la primera obra dentro del género fantástico en la producción de Garmendia, cuando este autor dejó el tema urbano de sus primeras novelas para incursionar tanto en el cuento como en lo fantástico desde *Doble fondo* (1965). Las particulares características de esta obra dentro de la producción garmendiana serán abordadas en el siguiente apartado de este capítulo.

A finales del siglo XX encontramos la obra de Gabriel Jiménez Emán (quien tiene una estrecha relación amistosa y literaria con Garmendia), Ednodio Quintero y Alberto Jiménez Ure, como aquellas plumas “que le rinden tributo a la literatura fantástica, aunada a la filosofía, al absurdo o a la dicción borgeana”<sup>118</sup>.

Una vez ubicados en las generalidades de la literatura fantástica venezolana, es importante ahondar en el papel específico de la obra de Garmendia en la misma y de lo fantástico en la vasta producción del autor larense.

### **Primeras obras garmendianas. El desencanto de la ciudad y la nostalgia a través de dos colectivos artísticos**

El 30 de noviembre de 1952 se llevaron a cabo elecciones presidenciales y con el propósito de elegir una asamblea constituyente para la políticamente inestable Venezuela. Tras una serie de golpes de Estado, asesinatos de dos presidentes y la transformación de la Junta Militar en Junta de gobierno, el periodo de 1945 a 1952 mostraba un campo social y político en situaciones poco favorables para la democracia. A principios de diciembre de ese mismo año cuando la Asamblea Nacional nombra a Marcos Pérez Jiménez como presidente provisional, días después Pérez Jiménez será designado presidente de la República para el periodo de 1953 a 1958.

Los primeros años del gobierno de Pérez Jiménez se vieron signados por una fuerte represión política, al tiempo que se construían importantes vías interestatales y edificios para la capital que, fruto de la migración tanto internacional como del campo venezolano, comenzaba a desbordarse. La arquitectura venezolana cambiaba intensamente, y el auge económico creaba mejores estándares de vida; la población universitaria comenzaba a crecer y en 1954 se inaugura

---

<sup>118</sup> Rafael Arráiz Lucca. *Literatura venezolana del siglo XX*, Caracas, Editorial Alfa, 2009, pp. 28-29

la Ciudad Universitaria de la Universidad Central de Venezuela. Si bien, las cifras macroeconómicas del país parecían marcar una cierta estabilidad social, el descontento de la oposición tanto de izquierda como de derecha dio a este gobierno militar una enorme sorpresa el 1 de enero de 1958, como resultado de la reacción posterior a un plebiscito realizado a finales de 1957 en el cual Pérez Jiménez se proponía para un nuevo periodo presidencial hasta el año 1963.

Tras un fallido intento de golpe de Estado en el año de 1958, y la culminación de la protesta social contra el dictador, el 23 de enero cae el gobierno del general Marco Pérez Jiménez. Así, se inicia otra serie de revueltas y presidencias transitorias en medio de un veleidoso escenario político y social, dando como resultado la firma del pacto del “Punto fijo” en el cual los partidos políticos COPEI (Comité de Organización Política Electoral Independiente), AD (Acción Democrática) y URD (Unión republicana Democrática) se comprometían a respetar los comicios electorales. Los candidatos de los primeros dos partidos mantuvieron la presidencia hasta el año 1993, año en que Rafael Caldera obtiene la victoria electoral, representado a la coalición de partidos Convergencia Nacional.

Para 1959 comenzaba el periodo presidencial de Rómulo Bentancourt, en condiciones un poco más estables electoralmente. Sin embargo el descontento social, sobre todo de la juventud comunista y del sector estudiantil continuaba sintiéndose en el aire. Conscientes de la reestructuración nacional que exigía la salida de un periodo dictatorial, las propuestas políticas de izquierda comenzaban a germinar desde diferentes sectores y los artistas no tardaron en dar a conocer sus posturas y balances sobre la función de los creadores en esta específica coyuntura. Tres colectivos artísticos surgen en medio de este escenario. De clara filiación comunista y principalmente conformada por poetas, se fundó *Tabla redonda* (1959); entusiasmados con la Revolución Cubana pero en una línea más academicista nació *Crítica Contemporánea* (1960); y en una propuesta que retomaba un abierto compromiso político pero también exigía una renovación en la literatura venezolana surgió *Sardio*, el año de 1958, colectivo que ya realizaba reuniones desde 1955, pero que hace pública su presencia una vez caída la dictadura de Pérez Jiménez. Este grupo se encontraba integrado por las jóvenes voces de diversos artistas y humanistas que se convertirán en figuras clave de la producción cultural de la segunda mitad del siglo XX en Venezuela.

Ante el peso de una historia singularmente preñada de inminencias angustiosas, como la de nuestros días, ningún hombre de pensamiento puede eludir esa militancia sin traicionar su propia, radical condición. Las hasta hace poco imperantes categorías del esteticismo resultan hoy demasiado estrechas y asépticas. Ser

artista implica tanto una voluntad de estilo y un ejercicio del alma como una reciedumbre mora y un compromiso ante la vida...<sup>119</sup>

Con estas palabras se abría el primer manifiesto, “Testimonio”, de este colectivo artístico, el cual contaba, en el primer número de su revista homóloga, con la participación de autores como Adriano González León, Oswaldo Trejo, Guillermo Sucre, Luis García Morales, Ramón Palomares, Gonzalo Castellanos, José Salazar Meneses, Rómulo Araguibel<sup>120</sup> y Salvador Garmendia, quien publica en dicho número un pequeño relato titulado “Crusoe”.

Quienes firmaban el manifiesto tenían clara su postura frente a la coyuntura política en Venezuela: “Ante la imperiosa reconstrucción que reclama nuestro país SARDIO se declara solidario irreductible de tales principios”<sup>121</sup>, teniendo muy claro su campo de batalla: “

No pretendemos ser políticos dirigentes, pero sí aceptar nuestra obligante condición de escritores y artistas. Impugnamos la tradicional demagogia de ciertos intelectuales que aún recurren al convencionalismo y a la sensiblería para impresionar a desprevenidos y abordar posiciones influyentes. Todo arribismo es traición a la cultura. La inteligencia es compromiso más grave y dramático.<sup>122</sup>

La concreción del proyecto político, pero sobre todo artístico, se dio a través de las mismas obras.

En los ocho números que publicó la revista, Salvador Garmendia colaboró con un cuento, “Crusoe”, (no. 1), una nota cultural “Moisés y Aarón” (no. 2), y fragmentos de sus dos primeras novelas *Los pequeños seres* (nos. 5-6) y *Los habitantes* (no. 8).

*Los pequeños seres* es la segunda novela publicada por Salvador Garmendia<sup>123</sup>, texto con el cual se dará a conocer con una muy buena recepción en el ámbito literario venezolano. Y es a partir de esta novela que se definirá uno de los escenarios primordiales de la producción del barquisimetano: la ciudad de Caracas y el ámbito laboral burocrático dentro de la misma. Al analizar las aportaciones de esta novela a la narrativa venezolana, Ihana Riobuena (1996) señala dos aspectos sobresalientes: la culminación de una narrativa que tomaba a la ciudad como escenario de una vida difícil y frustrada, y una influencia del existencialismo sartreano, que se hacía evidente a través del monólogo interior.<sup>124</sup> Y es a través de esta segunda característica

---

<sup>119</sup> “Testimonio” en *Sardio*, año 1, no. 1. Mayo-junio 1958, p. 1

<sup>120</sup> Todos los autores, excepto Trejo, eran integrantes del grupo.

<sup>121</sup> *Ibidem*

<sup>122</sup> *Ibid*, pp. 1-2

<sup>123</sup> Poco conocida y editada en Barquisimeto por la editorial “Alas” es su pequeña primera novela titulada *El parque*, publicada en 1949.

<sup>124</sup> Ihana Riobuena. *El discurso de la armonía (im)posible: modernidad y transculturación de dos novelas latinoamericanas*, Mérida, ULA, 1996, pp. 67-68, 79-80

donde encontramos el más fuerte vínculo, desde la primera producción de Garmendia, con la ensoñación.

La trama de la novela se desarrolla en un lapso temporal bastante breve en la vida de Mateo Martán, empleado que es ascendido en la empresa al cargo de superintendente, una vez fallecido su antiguo jefe. La primera escena de la novela, es justamente el funeral. Existen rasgos en el texto que hacen evidente la frustración cotidiana no sólo en el ámbito laboral, sino en el familiar: Mateo Martán apenas cruza palabras con su esposa Amelia, personaje que también devela sus recuerdos de un pasado fuera de Caracas a través del recurso de la psiconarración.

Las descripciones de la ciudad como un espacio sucio y monótono se expresa desde las primeras páginas

Más tarde, los lentos días de lluvia, las mañanas borrosas, en que el cielo parecía cubierto por una sucia lona, contribuían a destruir un poco el trazado geométrico: se esfumaba la identidad de ángulos y perspectivas, los detalles, las manchas, las grandes peladuras, la innoble desnudez del ladrillo perdían su precisión bajo las capas de aire, hasta que todo el conjunto alcanzaba cierto mimetismo...<sup>125</sup>

Tras una crisis nerviosa, producto de las condiciones de su ascenso y una vida marcada por la frustración, Mateo Martán se encuentra continuamente reflexionando en torno a sus condiciones presentes, aterrizando paralelamente en recuerdos de su pasado, en el periodo de infancia, y en este sentido, como lo señala Riobuena: “Ese mundo precisamente es el que Mateo tratará de reconstruir ahora a partir de la memoria; un empeño que no obstante se verá permanentemente interrumpido por las miradas de todos los seres que lo rodean”<sup>126</sup>. Es justo el espacio de la niñez aquel que entre las miradas que regresan al protagonista al presente, se erige como aquel periodo de tranquilidad. En contraposición con la distante relación que mantiene con su esposa Amelia y su hijo Antonio, y una vida social y laboral enajenada, el protagonista se expresa de la siguiente manera de la casa de infancia: “Yo te he hablado de eso: la casa. Era una verdadera casa. Uno se despertaba por la mañana oyendo cantar a los gallos que se contestaban desde muy lejos en la madrugada. Eso es algo que no he vuelto a sentir; las madrugadas.”<sup>127</sup> Respecto a la reconstrucción de las relaciones que mantenía con la familia, si bien la figura del padre se presenta enfermiza y responsable del quiebre económico que padece a corta edad, en cambio, el tío Andrés es un referente de disfrute de la niñez: “porfiaban aún algunos tallos verdes y Tío

---

<sup>125</sup> Salvador Garmendia, “*Los pequeños seres*” en Garmendia, Salvador. *Los pequeños seres/Los habitantes*, Caracas, Monte Ávila Editores, 2da edición, 1979, p. 16

<sup>126</sup> Ihana Riobuena, *op.cit.*, p. 87

<sup>127</sup> Salvador Garmendia, *op. cit.*, p. 20



Andrés se agachaba para ponerme entre los ojos una flor. Los delgados filamentos, cargados de polen, vibraban con el temblor continuo de sus dedos.- 'Aprenderás a conocer esto, cuando sepas historia natural.'”<sup>128</sup>

Los contrastes entre pasado y presente se podrían presentar como dos mundos contrapuestos en los que, tras una fuerte crisis nerviosa y la imposibilidad de reconstruir y acceder al espacio pretérito Mareo Martán termina, literal y metafóricamente, muriendo en medio del asfalto. Este patrón de juegos entre las reflexiones de desesperanzadoras situaciones en el presente y aterrizajes nostálgicos del pasado (un pasado vivido fuera de Caracas), se reproducirá en la siguiente novela de Garmendia, *Los habitantes*.

Dada a conocer también a través de un fragmento en la revista *Sardio* antes de su definitiva publicación, la tercera novela del venezolano se publicará en medio de una serie de convulsiones culturales y políticas, en medio de una época en la cual lo artístico y lo político tomarán explosivos rumbos en la república petrolera. Nos encontramos con un periodo de relativa estabilidad electoral en el cual el gobierno de Rómulo Betancourt (1959-1964) apenas comenzaba a desarrollar sus primeros pasos. Pero si los partidos firmantes del pacto del “Punto fijo” parecían bastante conformes con el actual gobierno, el sector más radical de Acción Democrática, así como algunas agrupaciones sociales que surgieron como resquicios de la organización social de 1958, y participantes del Partido Comunista Venezolano estaban dispuestos a derrocar al sistema imperante. El fuerte detonador de la Revolución Cubana, la cual fue saludada con júbilo por amplios sectores sociales y artísticos<sup>129</sup>, así como las particulares condiciones de una izquierda radical en Venezuela hicieron explotar la guerra de guerrillas el año de 1960, proceso que culminaría cuatro años después pero del que todavía se podían encontrar debilitados focos para el año 66.

En el mismo número en el que se publicó un fragmento de *Los pequeños seres*, *Sardio* realizaba un segundo “Testimonio”, haciendo frente a las acusaciones de ser un espacio elitista artísticamente. Este será el último número que edite la revista y en las páginas finales podemos

---

<sup>128</sup> *Ibid*, p. 45

<sup>129</sup> La misma redacción de *Sardio* publicó en el no. 8 de su revista homóloga, respecto a la Revolución Cubana: “Así, para nosotros, hispanoamericanos, los valores cubanos se han trastornado: ellos significan para nosotros la auténtica toma de conciencia respetando la integridad del individuo, lo ensambla a la colectividad como parte activa y vigilante. Y esa colectividad reposa sobre la fuerza del proletariado. [...] vale la pena jugarse la carta de la libertad: Cuba no está sola” revista *Sardio*, no. 8, 1960, p. 12

encontrar una nota sobre una nueva propuesta estética en el campo cultural, *El techo de la ballena*:

No como producto del azar, ni como ocio o actividad de un grupo de intelectuales evadidos o presuntamente inadaptados en el actual engranaje social, sino más bien como un gesto de franca protesta ante la permanente e indecible farsa cultural del país y el continuado desacierto político y económico que registra la democracia venezolana, el Techo de la Ballena ha comenzado a poner en evidencia la inveterada mediocridad de nuestro ambiente cultural. Prueba de ello, la exposición que bajo el nombre de “Homenaje a la Cursilería” pudo revelar, a través de textos literarios de los más consagrados escritores nacionales, la aplastante superficialidad que limita y caracteriza a la literatura venezolana.<sup>130</sup>

En marzo de 1961, a través de una explosiva exposición titulada “Para restituir el magma” *El Techo de la Ballena*, colectivo conformado por artistas plásticos y escritores, lanzaba un estallido, un incómodo escupitajo a los valores burgueses del arte nacional. Si “Sardio asume la creación como un combate con el destino o con la historia y arroja saldos positivos para el avance de la estética verbal que, al poco tiempo, se entrelaza con la estética visual”<sup>131</sup> *El Techo de la Ballena* radicalizará la propuesta estética y política del colectivo nacido en 1958. El año de surgimiento de El techo coincidirá con el último número de *Sardio*, y no es una casualidad política que varios de los integrantes de este colectivo se sumaran a la propuesta ballenera. El desencuentro entre posicionamientos en torno a la Revolución Cubana y la guerrilla en el país creó una fuerte escisión en *Sardio*, y entre los artistas que se sumaron al proyecto de El techo se encontraba Salvador Garmendia.

En la década del 60 el Informalismo, movimiento plástico internacional que surge a finales de la Segunda Guerra Mundial en Europa y cuya vigencia se expresa todavía hasta la década del 70, se inicia también en Venezuela. En la ciudad de Maracaibo se presentará la exposición “Espacios vivientes” en la cual se darán a conocer los principales impulsores de este movimiento: Fernando Irazábal Angel Luque, J. M. Cruxent, Juan Calzadilla y Daniel González, quien participaría en una pionera labor de diseño editorial en *El Techo de la ballena*. Quizás en ningún otro colectivo artístico la mezcla entre artes plásticas y literatura había consolidado una compenetración tan profunda. Si bien existían publicaciones que abarcaban diversos géneros literarios y daban cuenta del devenir de las artes a través de la crítica y reproducción de catálogos y cuadros, la labor creativa en conjunto había estado vetada hasta la aparición de *Rayado sobre el techo*, revista-catálogo del colectivo, y otras publicaciones.

---

<sup>130</sup> *Ibid*, p. 136

<sup>131</sup> Ángel Gustavo Infante “Manifiestos en contexto: Sardio y El techo de la ballena” en Alario, Antonietta, et. al. *Leer la realidad: Estudios críticos sobre el contexto en la narrativa venezolana*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, Publicaciones de la Biblioteca, 2012, p. 70

Por otra parte, la relación con el ambiente político también se presentaba sumamente clara:

Del mismo modo que grupos insurgentes urbanos y rurales, durante todo el período de su mayor beligerancia, compensaron lo magro de sus fuerzas con acciones imprevistas, soluciones espontaneístas, invenciones que tenían sus raíces en un imaginario en ebullición, muchas veces ajeno a cualquier medición objetiva de las fuerzas enfrentadas, *El Techo de la Ballena* aplicó condiciones similares al ejercicio literario y artístico, forzando los rasgos provocativos que pueden encontrarse en cualquier creación hasta hacer de ellos el centro de la aventura intelectual<sup>132</sup>

En el primer *Rayado sobre el Techo*, (marzo de 1961), Salvador Garmendia participa con la siguiente declaración ante la interrogante lanzada por el colectivo: “¿Cree usted que la pintura debe desaparecer?” “Más que en la desaparición de la pintura creo en el suicidio. Al fin y al cabo coño”<sup>133</sup> Su segunda participación editorial será en el último número de la revista, aparecido el año de 1964, con un pequeño relato titulado “Maniqués”, el cual formará parte, un año después, de su primer libro de cuentos *Doble fondo*.

A pesar de apoyar el proyecto de *El Techo de la ballena* el escritor no realizó una militancia fuerte en esta agrupación:

Yo creo que Salvador se sintió mucho más miembro de *Sardio* que de *El techo de la ballena*, *Sardio* fue una propuesta cultural, una propuesta literaria ¿no?, *El techo de la ballena* tiene un trasfondo político que no podemos negar ¿no?, cómo no ver al grupo, era una propuesta cultural pero para una respuesta política, aún cuando Salvador estuviera de acuerdo, o en concordancia con todas las ideas de *El techo*, Salvador era un empleado de la radio y no sé qué, Salvador no podía tener ni la participación como de Caupolicán, ni la de Carlos ni la de ellos [...] pero también yo creo que ya por personalidad de Salvador, así hubiera sido su época Salvador no lo hubiera hecho, no le gustaba el escándalo...<sup>134</sup>

Juan Calzadilla, por su parte, recuerda las esporádicas visitas de Garmendia a los eventos y reuniones del colectivo: “Sí me acuerdo de él, le gustaba mucho echar broma. A veces iba a las exposiciones, sobre todo cuando había (imita con las manos la acción de beber alcohol)”<sup>135</sup>. Aunque sí podemos detectar fuertes concordancias estéticas. Carmen Zamira Díaz Orozco es bastante precisa al enfatizar dos aspectos clave en la producción de *El Techo*: el humor en forma de ironía y lo grotesco<sup>136</sup>, asimismo, señala para el caso de la literatura, la presencia de la urbe y su fealdad, como el espacio donde se desarrollarán los textos narrativos. Estos tres elementos se encontraban presentes en la escritura de Garmendia y de otros escritores mucho antes de la

---

<sup>132</sup> Ángel Rama. *Antología del Techo de la Ballena*, Caracas, Fundarte, 1987, p. 14

<sup>133</sup> *Rayado Sobre el techo*, año 1, no. 1, marzo de 1961, s/n

<sup>134</sup> Entrevista a Elissa Maggi y Altagracia Garmendia, estado Vargas, 20 de septiembre de 2013.

<sup>135</sup> Conversación con Juan Calzadilla, 29 de octubre de 2013, Museo Nacional de Bellas Artes, Caracas.

<sup>136</sup> Carmen Zamira Díaz Orozco. *El techo de la ballena o el mediodía de la modernidad artística y literaria en Venezuela*. Tesis de Maestría en Literatura Iberoamericana. Mérida, Universidad de Los Andes, junio de 1993

formación de *El techo de la ballena*,<sup>137</sup> por otra parte, la narrativa del barquisimetano también mantiene otras importantes constantes en relación con su producción primaria, estos son: una recurrente reflexión existencialista y los constantes viajes por la memoria hacia el pasado de los protagonistas.

Sobre el humor en la obra de Garmendia podemos reconocer la ironía como principal recurso. A través de descripciones carentes de cualquier tipo de sutilezas, la denuncia a través de absurdos que más que gracia crean una atmósfera de choque, es un elemento recurrente en la narrativa del venezolano. La muerte de Mateo Martán justo al conseguir un ascenso laboral, en *Los pequeños seres*, es una muestra de ello. Por otra parte, los momentos lúdicos en los que participan los personajes, generalmente son interrumpidos por condiciones sociales de violencia o un escenario hostil, como en *Los habitantes*, donde, huyendo de una reprimenda paterna, una de las protagonistas recuerda:

Y allí nos mirábamos las caras, rojas, con los ojos chispeando y el pelo alborotado y teníamos que taparnos la boca con las dos manos porque la risa nos subía como hipo y se nos escapaba por entre los dedos por mucho que apretáramos. Ni nos desesperaba, ni le teníamos miedo, quizás porque andaba siempre en sus viajes y se quedaba muy poco tiempo con nosotros y era como una persona extraña...<sup>138</sup>

Al referirse al grotesco en *El techo de la ballena* Ángel Rama señalaba que este colectivo “...busca dignificar artísticamente un material descalificado, en una operación obviamente cuestionadora pero de estrecha y casi personal, rencorosa, rivalidad con los agentes de esa realidad. Intenta devolverle a la cultura burguesa dominante esos desperdicios que ella origina...”<sup>139</sup>. En la obra de Garmendia, encontramos otro tipo de elementos para evidenciar lo grotesco, la descripción no sólo de la ciudad escatológica sino de una incisiva profundización en características de los personajes es uno de los recursos para poner de manifiesto este tipo de elementos: “Por otra parte, debo aclarar que la verruga de la frente de Level tiene su historia para mí. Roja, granulosa, amoratada a ratos, compuesta por dos pequeñas migas que van pegadas una sobre la otra en forma irregular, siendo más pequeñas y de tinte más fuerte la de encima...”<sup>140</sup>.

De esta manera podemos afirmar, siguiendo a Carmen Díaz, que tanto para Salvador Garmendia como para el resto de los integrantes de *El techo de la ballena*, las “imágenes

---

<sup>137</sup> Podemos detectar los mismos rasgos en la obra de Adriano González León, otro de los integrantes de *Sardio* que participa en *El techo de la ballena*.

<sup>138</sup> Salvador Garmendia, *op. cit.*, p 148

<sup>139</sup> Ángel Rama, *op. cit.*, p. 31

<sup>140</sup> Salvador Garmendia. *La mala vida*, Montevideo, Arca, 1968, p. 11

grotescas, son posibles gracias a una mirada que se detiene en el detalle y que al mismo tiempo, constituyen una forma de castigo a los convencionalismos estéticos, morales y sociales que son blanco de sus ataques.”<sup>141</sup>

En medio del boom petrolero de la década del sesenta y de un acelerado crecimiento urbano, la mirada tanto de los habitantes del barrio como de los oficinistas muestra la más desfavorecedora cara del proyecto de modernización urbana, presente tanto en el medio: “El olor seco y áspero de los ladrillos junto a sus narices y abajo los techos herrumbrosos, las azoteas enladrilladas y harapientas; ángulos de patios interiores y habitaciones atestadas de muebles...”<sup>142</sup>, como en sus habitantes: “ Ha visto a los jefes que abandonan en grupo el edificio y se mezclan con la multitud. Seguramente van a almorzar a un restaurante cercano. Son todos grandes, pernudos y algo jorobados y sus finas ropas forman pliegues y bolsas vacías.”<sup>143</sup>

En *Los habitantes* encontramos un escenario de desesperanza, incomodidad y situaciones precarias en el presente capitalino, en el espacio público,

...paseó la mirada un momento por la fila de fachadas desiguales, de un solo piso, cortadas en ángulos y líneas rectas que bajaban escalonadas siguiendo la inclinación brusca de la calle. El declive solitario se hacía más pronunciado al llegar a la esquina, donde cruza la transversal y es allí donde comienza a elevarse rápidamente, entre dos murallas desconchadas, vetadas de orín y rematadas por un pretil que sirve de protección a la acera.<sup>144</sup>

Como en el espacio casero: “las formas de los muebles eran indecisas todavía y estuvo a tiempo de tropezar contra una silla. Allí había siempre un olor húmedo y grasiento de restos fríos de comida. Dos moscas vagaban ociosas sobre el mantel de cuadros blancos. En esa oscuridad vio aparecer a Luis.”<sup>145</sup>

La vida en Caracas está signada por la descomposición en un sentido físico y moral: la enfermedad del padre, un frecuente dolor de riñones producto de su actividad laboral, los degradados valores de los hijos, Matilde y Luis. Este escenario, al igual que *En los pequeños seres* se presenta en contraposición con los lugares del pasado, que, en el caso de *Los habitantes* estará representado por la vida en Puerto Cabello: “...me voy para Puerto Cabello, mi tierra, a ver qué encuentro por allá. Tenía amigos, gente buena, y yo estaba buscando tranquilidad. Un

---

<sup>141</sup> Carmen Zamira Díaz Orozco, *op. cit.*, p. 71

<sup>142</sup> Salvador Garmendia. *Los pequeños...*, p. 160

<sup>143</sup> Salvador Garmendia. *Día de ceniza*, Caracas, Monte Ávila, 1981, p. 45

<sup>144</sup> Salvador Garmendia. *Los pequeños...*, p. 150

<sup>145</sup> *Ibid*, p. 159

acomodo, cualquier cosa.”<sup>146</sup>; “El plumaje estrellado de un pavo real se extendía por toda aquella tersa superficie. Esto le recordó al momento los dibujos del cielo raso en la casa de Puerto Cabello”<sup>147</sup>; “-¿Te acuerdas de aquello, verdad? Te estabas acordando ahorita. ¡Claro! Yo los llevé allá, una vez, para que viera lo que es una ciudad bonita, alegre, con el mar allí mismo, el malecón, la gente paseando de tarde [...] El dinero corría. A ustedes les llamaba la atención, chiquitas, ver tantas casas de balcones y esas calles angostas con paredones de lado y lado. Ahora es difícil volver... Quién sabe...Alguna vez volveremos...”<sup>148</sup>

Las constantes alusiones al pasado serán frecuentemente interrumpidas por oscas situaciones del presente. Esta misma situación se repetirá en las siguientes novelas de Garmendia: *Día de ceniza* (1963), *La mala vida* (1968), y *Los pies de barro* (1973); ya Ángel Rama había catalogado a Salvador Garmendia como un autor monotemático, esto es, por lo menos en su primera producción novelística, el venezolano se centraba en un solo y principal motivo novelesco, el cual es explotado de múltiples maneras.<sup>149</sup> Esta situación cambia con la aparición de su primer volumen de cuentos, *Doble fondo*, publicado en 1965, en el cual incursionará (en la mayoría de textos que lo componen) en el género fantástico. Volviendo a la producción novelística monotemática del autor nos interesa rescatar, frente a su cruda y grotesca descripción de la urbe y de sus condiciones de vida, el espacio y sentido del tiempo pasado, pues, como afirma Amaya Llebot Cazalis, en la narrativa del barquisimetano:

Se nos proporciona un tiempo presente a partir del cual se inicia la recuperación del pasado. La instalación del presente representa una ubicación temporal necesaria a partir de la cual se definirá su relación con un pasado y con un futuro. Para los personajes garmendianos el presente tiene sentido sólo en la medida que les posibilita la reconstrucción del pasado.<sup>150</sup>

Garmendia conocía muy bien este sentimiento de nostalgia. Nacido en Altigracia, estado de Barquisimeto, en el año de 1928, pasó la mayoría de la infancia en esta ciudad semi rural, hasta que a la edad de 12 años, enferma de tuberculosis y pasa cinco años en cama “Me acostaron y así estuve más de tres años, sin levantarme de la cama salvo una vez cada tres meses, cuando me

---

<sup>146</sup> *Ibid*, pp. 186-187

<sup>147</sup> *Ibid*, p. 231

<sup>148</sup> *Ibid*, p. 257

<sup>149</sup> Ángel Rama. *Salvador Garmendia y la narrativa informalista*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1975, p. 117

<sup>150</sup> Amaya Llebot Cazalis. *El tiempo interior en los personajes garmendianos*, Caracas, Ediciones de la Facultad de Humanidades y Educación. Universidad Central de Venezuela, 1980, p. 101

tocaba hacerme la radioscopia (sic) a sólo dos cuadras de mi casa”.<sup>151</sup> Así, postrado en cama la mayor parte de su infancia, Garmendia se convirtió en un precoz devorador de literatura, la cual llegaba a sus manos a través de libros y lecturas escenificadas por parte de su hermano mayor Herman y los amigos de éste. Al levantarse de cama Salvador Garmendia es un adolescente lleno de inquietudes y con un conocimiento autodidacta que vuelve la idea de volver al colegio como algo detestable, así, un año más tarde sale de su pequeña ciudad natal hacia Maracaibo para trabajar como locutor radial y de ahí se desplaza hacia Caracas en busca de un nuevo horizonte cultural, la capital para el 50 se presentaba como un espacio de oportunidades económicas y artísticas. Así, el barquisimetano comienza a vincularse con importantes colectivos artísticos, como hemos visto en las líneas anteriores, como *Sardio* y *El techo de la ballena*. Sus primeras novelas, *Los pequeños seres* (1959), *Los Habitantes* (1961) y *Día de ceniza* (1963) presentan un importante cambio en la narrativa venezolana al mostrar un escenario de miseria urbana, y nuevas formas narrativas vinculadas con el existencialismo, así como novedosos tipos de narración y focalización. Para la publicación de su primer libro de cuentos, *Doble fondo* (1965) el escritor realiza un cambio en la temática y los escenarios predominantes en su primera narrativa, a partir de esta etapa “Garmendia comienza a publicar numerosos volúmenes de relatos cuentos independientes que van construyendo un universo fascinante, partícipe tanto del mundo urbano como del mundo rural”,<sup>152</sup> paralelo a la publicación de la narrativa breve, Garmendia da a conocer dos novelas, *La mala vida* (1968) y *Los pies de Barro* (1973), y un año después, durante su estancia en Barcelona a través de una beca por parte de la Universidad de Los Andes, aparecerá *Memorias de Altagracia*, primera novela fragmentaria y de corte fantástico en la narrativa del autor. Las obras posteriores a esta novela se centrarán en el cuento, con la excepción de la novela fragmentaria y de corte fantástico, ambientada en un escenario urbano, *El único lugar posible* (1981). Sólo durante una segunda estancia en Barcelona, ahora desempañándose como diplomático, en 1987, escribe otra novela situada en el barrio de infancia, con el tema central del mundo de la niñez, *El capitán Kid* (1988). Es importante mencionar también que Garmendia incursionó en la narrativa para niños en la última década de su vida, en el cual no tuvo demasiado éxito. Su cuñada, la especialista en literatura infantil y editora María Elena Maggi publicó *Galileo en su reino* (1994), primer relato infantil de Salvador Garmendia, al cual le

---

<sup>151</sup> Miyó Vetsrini. *Salvador Garmendia. Pasillo de por medio*, Caracas, Grijalbo, 1994, p. 17

<sup>152</sup> Gabriel Jiménez Emán, “Salvador Garmendia, entre cuentos”, introducción a Garmendia, Salvador. *El inquieto Anacobero y otros cuentos*, Caracas, Monte Ávila editores, Latinoamericana, 2004, p. XIII

seguirían títulos como *El cuento más viejo del mundo* (1997), *El sapo y los cocuyos* (1998) y *Un pingüino en Maracaibo* (1998), entre otros. Después de superar los padecimientos producto de un cáncer de garganta y una avanzada diabetes Salvador Garmendia muere en Caracas, el año 2001. Tempranamente fue reconocido como uno de los más emblemáticos escritores venezolanos del siglo XX. Años después de su muerte, se sigue reconociendo la constante búsqueda por recrear y recordar los lugares de origen desde su primera narrativa, al tiempo que se presenta como pionero en hacer de lo cotidiano un mundo de la fantasía pero también de la denuncia. En una presentación de textos inéditos del autor, el crítico de cine venezolano Rodolfo Izaguirre, amigo íntimo de Garmendia escribía

Las anotaciones del cuaderno negro permiten seguir el rastro de una sensibilidad, mirar con ojos más atentos que los nuestros, enseñorearnos con la infancia, sentir el olor de los caballos del cine, imaginarnos el infierno, saltar al vacío, palpar las imágenes del televisor y sentir las colmadas de sonidos que desaparecen porque descubrimos que estamos rodeados de fantasmas; respirar, finalmente, dentro de una respiración que fue capaz de oxigenar nuestras almas con una escritura que hizo posible la eternidad de *Los habitantes*, *El capitán Kid* o *Memorias de Altagracia*.<sup>153</sup>

Sobre la capacidad de “enseñorearnos con la infancia” en *Memorias de Altagracia*, centraremos esta investigación.

### ***Memorias de Altagracia* ¿novela de la ensoñación?**

Si durante la primera producción novelística de Salvador Garmendia los constantes viajes por la memoria hacia la infancia se presentaban como un intervalo de escape que dotaba de sentido a la vida frente a una desolada condición presente, para la publicación de *Memorias de Altagracia* estos viajes habrán de concretarse. Escrita durante la primera residencia de Garmendia en España, gracias a una beca otorgada por la Universidad de Los Andes en 1972, *Memorias de Altagracia* (1974) será la primera novela de corte fantástico dentro de la ya heterogénea propuesta del venezolano. Esta obra tendrá una excelente recepción tanto en España, país en la que se realiza la primera edición, como en Venezuela, y este fue quizá uno de los proyectos que más dotaron de satisfacción a nuestro autor: “Yo creo que ningún escritor está satisfecho totalmente cuando termina algo, pero la satisfacción de *Memorias de Altagracia* fue inmensa, yo

---

<sup>153</sup> Rodolfo Izaguirre “Atrapando pájaros en pleno vuelo” en Garmendia, Salvador. *Anotaciones en cuaderno negro*, Caracas, Fundación Salvador Garmendia, 2003, p. 6



creo que no se le volvió a dar a él más con ninguna otra obra, yo creo que para Salvador esa era SU novela.”<sup>154</sup>

Esta obra está compuesta por “formas fragmentadas, que se nutren de una detenida observación y se diluyen en una demora de lo poético, presentándose como especie de fotografías de personajes y situaciones que van sucediéndose sin sentido aparente, pero que al final dejan esa sensación borrosa de una imagen...”<sup>155</sup>. Sobre el proceso de construcción de este texto, parecido a los personajes de sus primeras novelas, los cuales se encuentran impedidos para concretar sus recuerdos, para volver mnemotécnica y físicamente a sus pueblos de niñez, el barquisimetano reconoce:

...fue una experiencia singular. Porque todas esas cosas de las Memorias de Altagracia yo las vivía conversando y contándoselas a mis amigos y mis amigos diciendo: pero tú deberías escribir eso, eso es maravilloso, esas cosas que tú conoces, ese mundo tuyo tan personal, lo de tu infancia. Y nunca pude, no percibía el lenguaje, no tenía la manera de hacerlo. Tenía todo el material, pero la “pasta”, la materia moldeable no se me daba. Bastó que yo me sintiera lejos, muy lejos de todo eso, para que se me iluminara todo y conseguí perfectamente la forma de hacerlo. No tuve ningún inconveniente y lo escribí de corrido<sup>156</sup>

Al igual que la materia disipada de los sueños, las narraciones que componen este libro, a pesar de formar un cuerpo, una narración central, cuentan con una estructura que los dota de un sentido independiente. Sobre las pequeñas narraciones en la obra de Garmendia, Ángel Rama afirma que: “Reconocemos que marca a estos cuentos una nota autonómica. Ella autoriza una lectura independiente; la libertad de la composición, el arrojo de la soldadura en el manejo de los materiales, la caprichosa combinación de elementos con aire experimental...”<sup>157</sup>. En este sentido, valdría la pena preguntarse por el género en el cual podrían encapsularse estos relatos, tomando en cuenta que el mismo autor no los pensó como una novela:

En un momento alguien le pregunta “¿qué es una novela?” y él contesta “ lo que el editor quiere llamar novela” porque es que *Memorias de Altagracia* no era una novela, o sea, Salvador no lo pensó como novela, así como *El capitán Kid*, que era una serie de relatos que pertenecían al mismo mundo, pero no lo pensó como novela. Pero Carlos Barral, que fue su primer editor dijo: “no lo puedo poner como cuento porque en España no se venden cuentos, ponemos novela”, y puso novela, la primera edición fue *Memorias de Altagracia* novela, pero para Salvador no era una novela.<sup>158</sup>

---

<sup>154</sup> Entrevista Elisa Maggi

<sup>155</sup> César Segovia (edición y notas). *Salvador Garmendia*, Caracas, Editorial El Perro y la rana. Colección Premios nacionales de cultura, 2006, p. 46

<sup>156</sup> Llebot Cazalis, Amaya. *Salvador Garmendia. Conversación formal con un escritor informal*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1978, pp. 20-21

<sup>157</sup> Ángel Rama, *op. cit.*, p. 89

<sup>158</sup> Entrevista Elisa Maggi

Ángel Rama definió esta serie de textos como estampas, remitiendo también a las iluminaciones de Rimbaud. No debemos indagar demasiado para que el mismo Garmendia nos dé una respuesta respecto al género de este libro de ensoñación, *Memorias de Altagracia* es eso: un conjunto de memorias que abarcan una temporalidad no lineal, la cual engloba periodos tan distantes como el final del siglo XIX, hasta la salida del protagonista de este pequeño barrio. Si esta muestra de relatos sobre Altagracia podía apreciarse como una novela es precisamente por un hilo conductor dentro de la obra: la focalización de la vida en este espacio desde la visión de un infante pronto a entrar a la adolescencia.

Sobre *Memorias de Altagracia* y la narración desde la niñez, Oscar Rodríguez Ortiz afirma que: “Garmendia somete la equívoca materia perceptiva a la lente infantil: una confusión de perspectivas, de deformaciones incógnitas, ingenuas conjeturas por las que se radicaliza la inestable coherencia ontológica de la realidad y se exacerban las sensaciones.”<sup>159</sup> Por otra parte, el mismo Ángel Rama ubica esta novela como la primera en la cual existirá, desde el mismo título, una carga poética ausente en las previas obras del autor; si el crítico uruguayo había encontrado en la triada *La mala vida*, *Los pies de barro* y *Memorias de Altagracia* un proceso en el cual los juegos de la memoria comienzan dando torpes e incompletos trazos en el primer título para cristalizar en la última novela, también anota una palabra clave que introducirá a los juegos de infancia, con una fuerte carga lírica, desde la etapa final de *Los pies de barro*:

La palabra elegida (alta gracia) con su flagrante alusión poética bien inusual en la narrativa de Garmendia, con su transparente significación que hace de la infancia la inagotable fuente de la vida y del bien, con su violenta carga emocional que subvierte las peculiares estructuras estilísticas del autor, da testimonio de los varios tramos de un proceso: la intensidad de la búsqueda, el deslumbramiento que depara su hallazgo, la subversión que introduce en un universo sistemáticamente cerrado como es el de esta literatura.<sup>160</sup>

La producción cuentística de Garmendia ya se encontraba salpicada de algunos rasgos profundizados en *Memorias de Altagracia*, (el género fantástico en varios relatos de *Doble fondo*, y la narración de eventos extraordinarios en el seno familiar en “Asunto de familia” de *Los escondites*, por ejemplo.) y en esta obra nos encontramos también con un nuevo tratamiento de la temporalidad. Al estar narrada desde el mismo proceso de un infante que va entrando a la adolescencia, y el cual nos hace testigo de ese proceso contado siempre en pretérito<sup>161</sup>, esta serie

---

<sup>159</sup> Rodríguez Ortiz, Oscar, “Prólogo” a *Los pequeños seres, Memorias y otros relatos*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1986, p. XLI

<sup>160</sup> Ángel Rama, *op. cit.*, pp149-150

<sup>161</sup> Sólo en tres de las dieciocho narraciones que componen este libro el narrador estará en tercera persona.

de narraciones representa un giro en la propuesta del barquisimetano, pues, a diferencia de la producción novelística y gran parte de sus narraciones cortas, estas memorias “están situadas en el pasado, son un conjunto de secuencias, de recuerdos, de historias del pasado, ubicadas en un tiempo narrativo concreto a través de dos planos de lenguaje: uno evasivo, fantasioso, alejado de la realidad y otro de descripción realista, minucioso, detallista.”<sup>162</sup>

Otro de los elementos que exaltó la crítica sobre la novela que nos ocupa es justamente su particular tratamiento de lo fantástico, tanto en el trabajo de Salvador Garmendia como en el desarrollo de la literatura fantástica nacional. Si bien, existían algunas aproximaciones desde la infancia al mundo de lo maravilloso,<sup>163</sup> la focalización desde la niñez se encontraba ausente del panorama literario fantástico venezolano.<sup>164</sup> Por otra parte, en el mismo proceso narrativo de Garmendia, reconocido por representar un parteaguas en la narrativa nacional desde la publicación de su primera novela,<sup>165</sup> este quiebre estaba fundado en la representación del escenario urbano, su peculiar visión de la ciudad después del proceso de crecimiento de la misma a mediados del siglo XX, a raíz de la masiva migración nacional e internacional y el acelerado proceso de industrialización, en donde los monólogos interiores (muy influenciados por el sartreanismo en boga), nos hacían partícipes de la mirada de los nuevos actores que dotaban de un rostro diferente a la urbe.

Un segundo parteaguas vendría no sólo con la publicación de cuentos dentro del género fantástico, sino con la conjunción de una serie de relatos, estampas o memorias, y sobre todo por el manejo (indefinido) de los límites, la conciencia del narrador sobre las fronteras entre su vivencia de lo “fantástico”, y de “lo real”. Al respecto Víctor Bravo señala:

El narrador personaje se mueve pues en dos ámbitos, el de su visión y el de la realidad, y es además consciente del límite que separa ambos ámbitos [...] Ambito (sic) donde lo fantástico es posible y reducción

---

<sup>162</sup> Amaya Llebot Cazalis. *El tiempo interior...*, p. 91-92

<sup>163</sup> Víctor Bravo, como ya hemos mencionado, reconoce el relato “El cuarto de los duendes” como un importante antecedente de *Memorias de Altagracia*: “En El cuarto de los duendes, el regreso al espacio de la infancia es la recuperación de la visión infantil que posibilita la escenificación de lo fantástico. Este texto es, sin duda, uno de los grandes antecedentes de *Memorias de Altagracia* (1974), donde la producción de lo fantástico tiene uno de sus apoyos en la visión infantil”, en Bravo, Víctor. *Cuatro momentos...*, p. 14

<sup>164</sup> En novelas como *Memorias de Mama Blanca*, (1929) de Teresa de la Parra, y *María Isabel, una niña decente* (1949) de Antonia Palacios encontramos la focalización desde la infancia pero no existe un universo propiamente fantástico. Mencionamos la relación de *Memorias de Altagracia* de una manera un poco más profunda en el cuarto capítulo de este trabajo.

<sup>165</sup> Ángel Rama. *Ensayos sobre literatura venezolana*, Caracas, Monte Ávila, 1990, p. 103

hacia el ámbito de lo real: la visión infantil en **Memorias de Altagracia** es una visión con conciencia de los límites<sup>166</sup>.

A diferencia de lo que señala el crítico venezolano, consideramos que en esta narración no sólo se disminuyen, sino se diluyen las fronteras entre lo fantástico y lo real, entrando así en lo fantástico-maravilloso.<sup>167</sup>

En este mismo estudio sobre la obra de Garmendía, Víctor Bravo propone una clasificación de los relatos que componen *Memorias de Altagracia* identificando:

**Visión infantil:** en la cual estarían incluidos el primer relato, referente al tío Gilberto; el segundo en torno a una vivencia al lado del mocho Marinferífero; el cuarto, en el cual aparecen las mujeres largas de la lluvia; el octavo relato, donde es presentado Fritz, un migrante alemán, amigo del tío Gilberto y del narrador, con quien se puede introducir a lo que más adelante denominaremos “juegos de la ensoñación”; y la décima estampa, en la cual se narra la historia de una bruja conocida como La Chamusquina.

**Visión colectiva.** En esta sección se encontrarían aquellas memorias en las cuales, para Bravo, “la razón de lo fantástico se invierte: no parte de la visión individual del narrador sino de la visión ingenua de todos”<sup>168</sup>. Son tres los relatos que enfrascaré en esta sección: el quinto, en donde el pueblo es testigo del vuelo y la magia de mister Boland; el tercer texto, en el cual se narra la historia de los andarines tras una visita de un andarín a Altagracia; y, nuevamente, el relato de la Chamusquina.

**Lo fantástico ilusorio.** Parecido a la definición de los textos “fantástico-extraños” que da Tzvetan Todorov, en los cuales los acontecimientos fuera de lo común son esclarecidos por una explicación lógica.<sup>169</sup> El relato de Eddie el garantizado representaría este tipo de narraciones.

**La conciencia de los límites.** La onceava memoria, escenificada en una función de cine expondrá este fenómeno, en el cual “la transgresión y restitución, es expuesta como centro del relato”<sup>170</sup>

---

<sup>166</sup> Víctor Bravo. *Cuatro momentos...*, pp. 25-26

<sup>167</sup> Al no existir fronteras precisas entre los géneros fantástico, maravilloso y extraordinario, nos dice Tzvetan Todorov se crean sub-géneros, así las narraciones fantásticas maravillosas serían aquellas en las cuales “se presentan como fantásticos y terminan con la aceptación de lo sobrenatural” en Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica...*, p. 45

<sup>168</sup> *Ibid*, p. 39

<sup>169</sup> En “lo fantástico-extraño. Los acontecimientos que a lo largo del relato parecen sobrenaturales, reciben, finalmente, una explicación racional. El carácter insólito de esos acontecimientos es lo que permitió que durante largo tiempo el personaje y el lector creyesen en la intervención de lo sobrenatural.” Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*, México, Premia editores, 1981, p. 33

Por nuestra parte, siguiendo una lectura en la cual reconocemos a la mayoría de las memorias que componen el libro como textos en un estado de ensoñación, esto es, narraciones en las cuales la memoria infantil dota al texto de una ambigüedad entre la realidad y la fantasía, en donde “el ser de infancia anuda lo real y lo imaginario, viviendo con toda su imaginación las imágenes de la realidad”<sup>171</sup>. Y por otra parte, guiándonos por el enorme peso que tiene la oralidad en la conformación de la memoria, y la identidad de a través de la evocación al barrio de Altigracia, proponemos una clasificación basada en las propuesta de Bachelard en cuanto a las formas de poetizar “el espacio feliz”<sup>172</sup> o topofilia, esto es, aquellos lugares en donde la memoria recrea “el valor humano de los espacios de posesión, de los espacios defendidos contra fuerzas adversas, de los espacios amados”<sup>173</sup>.

De esta forma reconocemos la poetización de Altigracia a través de dos ejes principales:

**-Altigracia como espacio de la casa.** En su *Poética del espacio* Gastón Bachelard expone una serie de metáforas que pueden representar el espacio como refugio (la casa, el nido, y los rincones, entre otros), y reconoce diversos grados de intimidad en todas estas representaciones; los rincones, las gavetas, los cofres y los armarios sin duda alguna son lugares mucho más íntimos que el sótano, por ejemplo. En esta sección analizaremos las relaciones que giran en torno a la casa, y el espacio familiar, así como las narraciones orales del pueblo, filtradas y vividas por nuestro infante narrador. Los siguientes relatos componen este apartado: 1° referente al tío Gilberto, su lenguaje secreto y el juego de hacer girar a las personas; 2° el mocho Marinferífero y la primera vista del mar por los tejados que tiene el protagonista al lado de él; 3° Don Abelito y sus máquinas mágicas y libros de aviones; 7° Eddie el garantizado, el mago, y los juegos con el primo Alí; y el 9°, más relacionado con lo onírico, en donde el general y la niña Josefita mueren inaugurando un espectáculo de sangre por varios lugares del pueblo.

Dentro de este apartado también englobaremos algunas memorias en donde priman los “juegos de la ensoñación”, esto es, siguiendo de nuevo a Bachelard, aquellos espacios de recreación en la que el niño naturaliza como realidad un espacio de fantasía. Dentro de esta lógica englobaríamos el 8° relato, donde aparece Fritz, el alemán, con quien se escenifica una guerra en

---

<sup>170</sup> Víctor Bravo, *op. cit.*, p. 27

<sup>171</sup> Gaston Bachelard. *La poética de la ensoñación...*, p 164

<sup>172</sup> Gastón Bachelard. *La poética del espacio*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005, p. 22

<sup>173</sup> *Ibid*, p. 22

un bote; el 12° en el cual, en una abierta intertextualidad con la obra de Emilio Salgari, se representan juegos leyendo fragmentos de la novela *Los dos tigres*, del autor italiano. Y por último, el 14° texto, en el cual estos juegos de la ensoñación comienzan a flaquear y el primo Ali renuncia a ellos, ambos personajes están saliendo de la infancia, para entrar a otra etapa de vida.

**-Altagracia como espacio del nido y de la concha.** Al referirse a la topofilia, las representaciones del espacio amado, feliz, Bachelard parte de la básica función de los lugares, esto es, poetizamos a través del recuerdo y recreación de un espacio, en cuanto lo habitamos, o re habitamos al evocarlo: “es preciso rebasar los problemas de la descripción- sea ésta objetiva o subjetiva, es decir, que narre hechos o impresiones- para llegar a los valores y virtudes primeras, aquellas donde se revela una adhesión, en cierto modo innata, a la función primera de habitar”<sup>174</sup>. Las escalas de estos lugares pueden variar desde las miniaturas hasta los pueblos. En una analogía de la extensión del nido a todo el tronco del árbol, Bachelard ejemplifica esta ampliación del espacio de seguridad que representa el nido mismo. Para el caso de *Memorias de Altagracia* encontramos una similar extensión, de la casa familiar hacia el pueblo, sobre todo la plaza central.

Por otra parte, encontramos también un manejo de la oralidad, memoria del pueblo, ya no sólo en el filtro de la voz del narrador niño, sino como un legado transmitido a éste por parte de familiares y vecinos. En este sentido la plaza de Altagracia también se presenta como un espacio “de la concha”, en el cual, siguiendo nuevamente a Bachelard, los relatos transmitidos dan cuenta de un proceso de construcción del espacio a través de sus relatos; y también de la posibilidad de presentar eventos y objetos que rebasan la capacidad de un pequeño pueblo común. En esta sección se encuentran los siguientes relatos: 5°, el vuelo del mágico mister Boland; 6°, presencia de un Andarín en Altagracia; 10° la historia de La Chamusquina, la bruja del pueblo; y el 12°, el relato del cine.

Pero, como veremos más adelante, a medida que el narrador va dejando la infancia, el espacio mismo del nido va volviéndose cada vez menos hogareño y seguro, de tal manera que el desapego primará en las últimas narraciones. En el manejo de pasajes históricos y la narración en tercera persona, (ya no es el niño narrador quien nos hace partícipes de sus memorias) centraremos el análisis de las siguientes narraciones: 13°, referente al Barquisimeto del siglo XIX

---

<sup>174</sup> Gastón Bachelard. *La poética del espacio...*, p. 34

después de la Batalla de Los Altos; la 16° en donde se relata la vida del coronel Belisario Terán dentro y fuera del campo de batalla; y el relato no. 17 de Matagatos, particular personaje de Altagracia.

Esta clasificación será cerrada con la última memoria, en la cual, el narrador, tras haber recreado las vivencias de infancia en Altagracia, entra a una etapa diferente de la vida, ya no es la ensoñación la que permanece en la memoria, sino un espacio gris, de insatisfacción ante el trabajo y los nuevos espacios cotidianos. Continúan algunos fragmentos de fantasía en los nuevos lugares, pero el espacio del nido no es más un refugio, la memoria no tiene la misma función de resguardar, nos encontramos frente a un “mundo –que- se ha vuelto plano y uniforme, sin escape posible. Un polvo impide respirar de un todo, baja sobre unos espacios vacíos: son los lugares desiertos o abandonados que han quedado dentro de uno, sin un eco.”<sup>175</sup>. Al terminar la lectura de esta novela, junto con el narrador, después de recordar y resguardarnos en las *Memorias de Altagracia*, cerramos el libro, y nos disponemos a salir de aquel lugar.

---

<sup>175</sup> Salvador Garmendia. *Memorias de Altagracia*, Barcelona, Editorial Argos Vergara, 1974, p 206

**Parte 2**  
**Memorias de Altagracia, novela de la ensoñación**



## Altagracia como espacio de la casa

*Cuando el mundo sea reducido a un solo bosque negro  
para nuestros cuatro ojos atónitos, - a una playa para dos niños fieles  
, - a una casa musical para nuestra clara simpatía, - yo te encontraré.*  
Arthur Rimbaud. *Iluminaciones*

Al analizar las figuras que obsesionan a los hombres para crear imágenes y mitologías Roger Callois se pregunta por qué son algunos espacios, seres o animales los que llaman más la atención en esta labor imaginativa. Por ejemplo, en su *Mitología del pulpo*, el crítico francés hace un recorrido por el proceso en el cual un cefalópodo va adquiriendo diversos significados culturales y de qué manera el desciframiento de esta figura cambia de amuleto a monstruo, y fascina más a unas culturas que a otras. Así, al inspeccionar a los animales en los procesos creativos de las culturas observa que:

Entre las más conocidas, el murciélago, el pavo real, la serpiente, la araña, la tortuga y muchas más conocen el privilegio de provocar el ensueño, de suscitar un pavor tenebroso o alguna repugnancia compartida, a veces un malestar casi visceral, de modo que proliferan en torno a ellas una cantidad variable de fábulas más o menos complejas. Son focos de ensoñación...<sup>176</sup>

Estos “focos de ensoñación” pueden ser no solamente animales, sino espacios (islas, desiertos, construcciones como palacios, casas viejas, etc.), personajes históricos o cotidianos, o seres sobrenaturales. Así, para Salvador Garmendia el gran foco de ensoñación fue sin duda alguna Altagracia; el barrio de infancia en la capital larense y la vida que ahí se construía, así como los mitos que en ella se contaban, lo cual constituirá todo un núcleo de ensoñación. No existe ningún otro espacio en el que la fantasía sea parte de la explicación natural de las cosas como en Altagracia.

La pequeña plaza de Altagracia evidentemente existe en la realidad extratextual, y fue un importante centro de convivencia social durante la primera mitad del siglo XX<sup>177</sup> en Barquisimeto. No nos interesa enfocarnos en la relación autobiográfica de esta novela, sino en la función que tiene este espacio como un lugar referencial; esto es, siguiendo a Roland Barthes, el hecho de que el autor haya elegido un espacio determinado, al cual podemos ubicar a través del

---

<sup>176</sup> Roger Callois. *Mitología del pulpo*, Caracas, Monte Ávila editores, 1976, p. 11

<sup>177</sup> Sobre las implicaciones de este espacio en concreto como una realidad extratextual y el juego de referencias en el que se torna la novela para introducirnos en una genealogía del espacio más bien intratextual hablaremos en el capítulo siguiente. Por ahora sólo mencionaremos el espacio de Altagracia en su función referencial, siguiendo a Roland Barthes.

nombre propio, nos remite a ciertas características concretas, “el nombre propio es en cierta manera la forma lingüística de la reminiscencia”.<sup>178</sup> En el caso de Altagracia sería una pequeña plaza en un estado venezolano todavía no avasallado por el proceso de urbanización, con una población mediana y en donde se mantienen vivas tradiciones y formas de convivencia particulares de los pueblos venezolanos, católicos, conservadores, en los cuales el acontecer cotidiano todavía es un asunto de la colectividad, y donde existe también un reconocimiento de los vecinos y familiares que habitan el barrio. Aquellos espacios sin estancamiento económico pero cuya circulación de capital fue más interna que externa, a los que José Luis Romero definió como “ciudades rurales”.<sup>179</sup>

En la novela que nos ocupa seremos testigos de la manera en la cual el niño narrador describirá la vida en este espacio, con varias de las características arriba mencionadas, a través de un código fantástico aceptado tanto por el mundo de los infantes como el de los adultos. Nos encontramos con un barrio volcado hacia lo maravilloso.<sup>180</sup>

En este capítulo nos interesa enfocarnos en la imagen de la casa. En primer lugar por su cercanía como un espacio de la ensoñación, en el cual están definidas tanto las formas de habitar todos los lugares de Altagracia como aquellos que parecen más íntimos (cuartos, patios, incluso los tejados del hogar). En segundo lugar, la aproximación a la casa nos ayudará a entender este espacio-objeto como “recipiente” de la personalidad, la “interioridad” desde la cual nos será narrado el espacio. Gilbert Durand, nos recuerda Rossana Cassigoli, “percibe que, además de una función práctica, el objeto posee una función primordial de recipiente y vaso de lo imaginario. Es decir, un objeto refleja una visión del mundo en la que cada ser se concibe como un «recipiente de interioridad»”.<sup>181</sup> Este primer recipiente se presentará en la novela a través de la imagen del hogar.

### ***La casa, una utopía***

En la narrativa latinoamericana son abundantes los ejemplos de los espacios de la casa como elemento central de la narración. En relación con el género fantástico recordamos diversas formas de abarcar y habitar el sentido de hogar. “Casa tomada” (1946) de Julio Cortázar; “La casa de

---

<sup>178</sup> Roland Barthes. *El grado cero de la escritura*, México, Siglo XXI, 1983, p. 127

<sup>179</sup> José Luis Romero. *Latinoamérica. Las ciudades y las ideas*, 3ra edición, Buenos Aires, Siglo XXI, 2010, p. 239

<sup>180</sup> Empleamos aquí “maravilloso” en los términos de Todorov, esto es, aquel espacio donde la vida “normal” está regida por la magia, como los cuentos de hadas.

<sup>181</sup> Rossana Cassigoli. *op. cit.*, p. 95

Asterión” (1949) y “El Aleph” (1945) de Jorge Luis Borges; “La casa en la arena” (1949) de Juan Carlos Onetti, en el cual presenta al pueblo de Santa María, y “O bloqueio” (1974) de Murilo Rubião son algunos de los más sobresalientes cuentos que reflejan esta relación con el hábitat. Por otra parte, la imagen de la casa también se relaciona con el origen, no es precisamente el *Illud tempus* al que se refiere Mircea Eliade en relación con el tiempo sagrado. Pero sí remite a un principio de resguardo individual; y en este sentido, la literatura del exilio usa frecuentemente la imagen de la casa en relación con la patria: en *La casa y el viento* (1984) el argentino Héctor Tizón emplea estos elementos en el título de su novela como una metáfora de la movilidad y la obsesión del lugar de hogar (familia, cultura, nación, casa familiar) que arrastramos a pesar del largo viaje impulsado por el “viento-exilio”.

No hay literatura del exilio que no erija a la propia casa como meta del recuerdo, como metáfora del despojo o como sitio emblemático que resguarda, más allá de las distancias, algo de eso que en la lejanía se sigue siendo. Pareciera que en la memoria de aquellas casas natales arrasadas por la fuerza o el designio de la historia perdurara, como en ningún otro espacio, una pureza imposible de ser avasallada por ninguna maquinaria destructiva, por ningún viento brutal de la historia.<sup>182</sup>

En las letras del exilio, la casa infantil suele recordarse también como ese espacio de seguridad. Vuelve con dolor la imagen de aquel refugio del que se ha sido violentamente despojado.

Salvador Garmendia recordaba también el espacio de la casa como el gran refugio, aquel lugar del origen, como germen de los sueños. En un pequeño texto aparecido en su columna de *El Universal* el venezolano sentenciaba que “La casa nace tres veces en una misma vida”; primero como albergue, por segunda vez como casa de todos y “La tercera, es la casa del aire. La casa flotante meciéndose en medio de las nubes como una cabeza cortada atravesada por los cuatro vientos. Es la casa anhelada y dispersa. La morada de la inocencia. La puerta del último día”.<sup>183</sup> La casa infantil se lleva a cuestas toda la vida.

Un elemento esencial de la ensoñación se refiere al puente que se establece entre la fantasía infantil y la vida adulta, y en esta labor desarrollada por la memoria, el espacio cobra una función de suma importancia, pues tenemos una compilación, ““an album of sites’ which were the spaces supporting our situated childhood reveries while *now* also being the ones revealed to

---

<sup>182</sup> Rubén A. Chababo, “Las casas de la memoria” en *Acta Poética*, No. 27-I, Primavera 2006, pp. 172-173

<sup>183</sup> Salvador Garmendia, “La casa, una utopía” en Garmendia, Salvador. *El gran miedo. Vida(s) y Escritura(s)*, Venezuela, Fondo Editorial la nave va, Viceministerio de Cultura-CONAC, 2004, p. 35

us, as adults, in our recovering of childhood reveries”.<sup>184</sup> En esta recuperación de las ensoñaciones infantiles las vivencias en la casa se presentan como primeras experiencias del ensueño, pues “La casa natal es más que un cuerpo de vivienda, es un cuerpo de sueño. Cada uno de sus reductos fue un albergue de ensueños. Y el albergue ha particularizado con frecuencia la ensoñación. Hemos adquirido en él hábitos propios del ensueño”<sup>185</sup>.

Nuestro análisis del hogar en *Memorias de Altagracia* comienza retomando un punto básico de la etnografía de la vivienda, la cual nos advierte que podemos estudiar a la casa como un “elemento de cultura material, que forma parte de un todo que es la cultura característica de un grupo social.”,<sup>186</sup> pero—nos aclara el etnólogo Salvador Rodríguez Becerra—es importante, como elemento crucial de dicha cultura, estudiarla, “sin caer en la tentación de considerarla como algo aislado, separado de sus constructores y moradores”.<sup>187</sup> El primer descriptor de la vivienda, así como su más importante morador es, sin duda alguna, nuestro narrador protagonista. En la narración inicial de la novela podemos observar que la casa es movable, crece durante el verano, pero también es un elemento transportable para el niño-narrador:

También se puede llevar por la calle toda la casa con sus ruidos, las caras distraídas que parecen ir de viaje a lugares de mucha gente donde hay gritos y música, el patio encandilado lleno de ponzoñas y hojas velludas, el susto en una ventana entreabierta y llevarla así, del diestro, como un caballo grande y huesudo.<sup>188</sup>

La presentación de la casa también nos permite ubicar los elementos que posicionan la narración desde una focalización interna<sup>189</sup> (la del protagonista). Esta focalización será conducida (en todos los relatos a analizar en este capítulo y en 15 de las 18 estampas que componen la novela) por un narrador interdiegético-homodiegético.<sup>190</sup> Aquí quedan enunciados diversos elementos que nos permiten ubicar esta focalización en la voz de un niño: por ejemplo, las relaciones con otros familiares: “Tío Gilberto deja ir a la vieja y me manda entonces a la rebotica

---

<sup>184</sup> Vhris Philo, “‘To Go Back up the Side Hill’: Memories, Imaginations and Reveries of Childhood” en *Children’s Geographies*, Vol. 1, No. 1, 2003, p. 13

<sup>185</sup> Gaston Bachelard. *La poética del espacio...*, p 46

<sup>186</sup> Salvador Rodríguez Becerra. *Etnografía de la vivienda. El aljarafe de Sevilla*, Sevilla, Universidad de Sevilla. Departamento de antropología y etnología de América, Facultad de Filosofía y Letras, 1973, p. 12

<sup>187</sup> *Ibidem*

<sup>188</sup> Salvador Garmendia, *Memorias de Altagracia...*, p. 8

<sup>189</sup> Entendemos la focalización interna, siguiendo a Gérard Genette, como: “la institución del punto de vista de un personaje incrustado en la ficción, lo que normalmente resulta de la restricción de los elementos informativos para relatar, en función de la capacidad de conocimiento de ese personaje”, en Reis, Carlos y Ana Cristina M. Lopes. *Diccionario de narratología*, Madrid, Colegio de España, 1996, p. 102

<sup>190</sup> Esto es, siguiendo también a Genette, un “narrador en segundo grado que cuenta su propia historia” en Genette, Gérard. *Figuras III*, España, Lumen, 1989, p. 302

a mirar los libros y a respirar un horror terrible”;<sup>191</sup> rasgos de estatura: “Finalmente me atreví a deslizarme a la sala y empujándome rápidamente sobre el catafalco, asiéndome con ambas manos al borde de la caja, pude asomar los ojos todo lo que me fue posible a un interior acojinado y suave”<sup>192</sup>; formas en las que otros personajes se dirigen al protagonista. Por ejemplo, el andarín tras hacerse el muerto después de una persecución se percata de que es observado por el narrador “-Tú no digas nada, muchachito...”,<sup>193</sup> o en la narración de Fritz el alemán “-Hola pequeño muchacho bueno; tú vente conmigo, ¿he?””, “-vamos chico, a comer cacahuets”,<sup>194</sup> y espacios de juego, donde encontramos elementos de ensoñación:

Yo pasaba casi toda la tarde montado en el naranjillo del traspatio y en ese árbol copudo todo lleno de viento, era posible que nadie pudiera dar conmigo durante horas, a pesar de que los gritos de las viejas llamándome sonaran por toda la casa. Las ramas formaban territorios distintos, casas de muchos compartimentos o lugares sombríos por donde cruzaba algún río tormentoso o se abría la boca de una cueva a la cual se entraba arrastrándose”.<sup>195</sup>

Otro de los elementos que presentarán a la casa como un “espacio autobiográfico” en el cual la fantasía primará vía la rememoración del universo infantil, serán las descripciones de la misma en relación, no sólo con los seres maravillosos que la habitan, sino con las cualidades humanas que ésta manifiesta. En un análisis en torno al género autobiográfico Nora Catelli retoma la prosopopeya como aquella capacidad no sólo de hacer actuar a animales o seres inanimados, sino como aquella figura de pensamiento que, retomando a Paul de Man, “brinda la posibilidad de atribuir cualidades humanas a seres no humanos, haciéndolos capaces del lenguaje y dotando de un rostro a alguien o algo que no lo posee”.<sup>196</sup> La casa tiene un lenguaje que es intercambiable con nuestro narrador: “si uno consigue penetrar a una de esas vísceras secretas y avanza derribando trastos, podrá asomarse a la boca de un baúl y acercar el aliento a una materia que habla con palabras desmenuzadas y rotas”,<sup>197</sup> la casa se expresa y sus mensajes son comprensibles para el universo del protagonista; la casa, para empezar, y como característica fundamental, tiene vida:

En esos días de julio, sin nada qué hacer, con la escuela misteriosamente cerrada, la casa comienza a ensancharse por todos lados. Aquel cuerpo grande y lastimado se cubre de pálpitos y manifiestas los más angustiados síntomas de vida. (...)Se le ven salir brazos por los lados, cavidades largas y oscuras donde el polvo que cubre las maderas es una capa interna con orlas de un traje de fiesta, y sobre todo aquellas rodeadas

---

<sup>191</sup> Salvador Garmendia, *Memorias de Altagracia...*, p. 10

<sup>192</sup> *Ibid*, p.15

<sup>193</sup> *Ibid*, p. 61

<sup>194</sup> *Ibid*, p. 78 y 79

<sup>195</sup> *Ibid*, p. 20

<sup>196</sup> Nora Catelli. *El espacio autobiográfico*, España, Lumen, 1991, p. 16

<sup>197</sup> Salvador Garmendia. *Memorias de Altagracia...*, p. 7

de sombra y humedad que fermentan en los rincones o se aplastan en la profundidad sin aire de un derrumbe de muebles desclavados.<sup>198</sup>

La casa se muestra como un espacio animado pero también como un albergue de vida, en sus paredes, pasillos y baúles podemos encontrar a seres de todo tipo, desde insectos: “En la superficie se confunden pedazos de tela bordada, enormes cucarachas, fermentos de cartón...”<sup>199</sup>; hasta duendes:

Es un baúl de viejo, lleno hasta los topes, enterrado bajo el nivel de la calle que a su vez llega a ser una calle de enanos, donde las caras cubren todo el hueco de las ventanas, que figuran marcos de retratos torcidos y negros y los hombres vestidos de dril cruzan haciendo reverencias por las puertas más pequeñas del mundo y al dar un paso se disuelven por completo en lo oscuro.<sup>200</sup>

E incluso pequeños poblados encerrados en las paredes: “Entendía además su predilección por las paredes, ya que éstas no eran simples masas de tierra, sino que estaban habitadas por criaturas traslúcidas en número considerable, como si en sus capas interiores se escondieran verdaderos pueblos silenciosos”.<sup>201</sup>

Que los objetos y el mismo espacio del hogar sean animados es otra característica del mundo infantil, lo cual nos hace ubicar al protagonista en esta etapa de la vida. Jean Piaget nos recuerda que el animismo a partir de la adquisición del lenguaje “resulta de una asimilación de las cosas a la propia actividad (...) el animismo y el finalismo expresan una confusión o indisociación entre el mundo interior subjetivo y el universo físico, y no una primacía de la realidad psíquica interna”.<sup>202</sup> La casa será una extensión del universo fantástico propio de la etapa de la niñez en la cual se encuentra nuestro protagonista, la maravilla descriptiva con la cual nos aproxima a sus espacios familiares da cuenta del “estado de ensoñación” en el cual se desarrollará la vida dentro y fuera del hogar en Altagracia.

En un esfuerzo por aproximarse al universo fantástico pero también poético, a través del cual los niños definen el mundo, el poeta colombiano Javier Naranjo realizó una serie de actividades literarias con infantes, en algunas comunidades colombianas que habían sido vulneradas por la violencia. Así, uno de sus más logrados esfuerzos fue la publicación de *Casa de las estrellas. El universo contado por los niños* (1999), un diccionario formado por definiciones pensadas y

---

<sup>198</sup> *Ibidem*

<sup>199</sup> *Ibid.*, p. 8

<sup>200</sup> *Ibid.*, p. 27

<sup>201</sup> *Ibid.*, p. 11

<sup>202</sup> Jean Piaget. *op. cit.*, p. 45

redactadas por varios niños en el salón de clases, y quienes fueron parte de uno de sus talleres literarios. En este proceso Naranjo se percató de que “Es por su abandono con las palabras, por su libertad de asociación, por su indiferencia con el uso justo y nombrado del lenguaje que los niños ocasionalmente crean textos plenos de riqueza”,<sup>203</sup> lo cual lo llevó a afirmar que “Los niños están más cerca de la experiencia poética que los adultos, llenos como estamos de deberes que siempre nos niegan la contemplación porque siempre hay algo que hacer”.<sup>204</sup> Al definir la palabra “adulto”, Andrés Felipe Bedoya, un niño de 8 años sentencia que éste es “Persona que en toda cosa que hable, primero ella”,<sup>205</sup> por otra parte, para Catherine Arias, una niña de diez años la palabra “literatura” se define de la siguiente manera: “La literatura es leer, hablar, dibujar, es un cuento. Son cuentos de niños”.<sup>206</sup>

En la novela que nos ocupa es evidente la enorme carga poética, importante elemento de la ensoñación, centrada en la recreación de la vida y el lenguaje infantil, y en la cual “El triple lazo: imaginación, memoria y poesía deberá entonces (...) ayudarnos a situar el reino de los valores de ese fenómeno humano que es la infancia solitaria, una infancia cósmica”.<sup>207</sup> Esta relación con el lenguaje poético presenta una dificultad en relación con su inclusión dentro de la literatura fantástica, pues una de las características base de dicho género es que el lenguaje en de este tipo de narraciones no puede ser ambivalente, Todorov señala que “Lo fantástico implica no sólo la existencia de un acontecimiento extraño, que provoca una vacilación en el lector y el héroe, sino también una manera de leer, que por el momento podemos definir en términos negativos; no debe ser ni ‘poética’ ni ‘allegórica’”.<sup>208</sup> Esta opción de lectura “literal”, se da, para el crítico francés, con la finalidad de evitar suplir la vacilación que dan los acontecimientos extraordinarios, por la forma en la que éstos son narrados.

La ambigüedad fantástica no se refiere al lenguaje con que está escrito el texto, sino a las situaciones o los fenómenos que se presentan. Incluso se puede decir que un lenguaje ambiguo destruiría lo fantástico, pues al tener más de una posibilidad de interpretación podría no aparecer el sentimiento de inquietud o de duda; dependería de la lectura que se eligiera para ese texto.<sup>209</sup>

---

<sup>203</sup> Javier Naranjo, “Palabras de los niños” en *Revista Intercontinental de Psicología y Educación*, Vol. 10, no. 1, enero-junio 2008, p. 119

<sup>204</sup> *Ibidem*

<sup>205</sup> Javier Naranjo. *Casa de las estrellas. El universo contado por los niños*, Bogotá, Aguilar, 2009, p. 9

<sup>206</sup> Javier Naranjo, “Palabras de los niños”..., p. 117

<sup>207</sup> Gaston Bachelard. *La poética de la ensoñación...*, p. 160

<sup>208</sup> Tzvetan Todorov. *Introducción a la literatura fantástica...*, p. 29

<sup>209</sup> Flora Botton Burlá. *Los juegos fantásticos...*, p. 59

*Memorias de Altagracia*, como hemos mencionado líneas arriba, es una obra que oscila entre el género fantástico y el fantástico-maravilloso, definida en el terreno, más bien, de la ensoñación. Nos encontramos con algunas narraciones en las cuales la ambigüedad y la sorpresa guiarán todo el universo diegético; por ejemplo, en el segundo relato, dedicado al Marinferífero, tras visitar el mar al lado de este personaje cojo, corriendo por los techados de Altagracia, el protagonista cierra la narración con este juego de posibilidades entre el juego de la fantasía y la realidad:

Algo extraordinario y jubiloso iba a tener lugar y no obstante un impulso contrario, que debió acudir de otro lugar donde creí oír resonar una tos bronca y repetida, me hizo volver la cabeza con miedo y sorprender al mocho que se alejaba velozmente por los tejados. Quise correr detrás de él, y en ese instante comprendí que todo se hallaba reducido a una penumbra de muebles oscuros y paredes teñidas...<sup>210</sup>

Casi todos estos juegos de ambigüedad se ven reforzados por las insinuaciones de que todo aconteció en un sueño. En el tercer relato, tras entrar a uno de los trenes mágicos de Don Abelito y mirar largo rato el paisaje con nieve al que éste los transportó, el protagonista se percata de que “Abelito no estaba. Tal vez había pasado demasiado tiempo, un tiempo inútil, lerdito que había comenzado a agrietarse. Por la ventana entraba un aire fresco con olores y se oía cantar a los gallos”.<sup>211</sup> Éste carácter onírico también está presente en forma pesadillezca; en el relato no. 9, después de presentarnos sucesivas escenas en donde el narrador huye horrorizado al ver a algunos personajes del barrio de Altagracia ser atravesados por objetos diversos y desangrarse, interrumpe la historia para mencionar que “A todas estas parecía que el bloque pesado de la siesta comenzaba a resquebrajarse...” y líneas adelante, comienza una metadiégesis, ésta es un sueño, al que nos introduce con la siguiente aclaración: “(De paso he conseguido esquivar un sueño repetido en otras ocasiones...)”.<sup>212</sup>

Pero nos encontramos también con relatos en los cuales la naturalidad con la que se vive lo “fantástico” le niega toda posibilidad de carácter extraordinario, entrando así a un universo regido por sus propias y maravillosas leyes internas, estas narraciones estarían volcadas hacia lo fantástico-maravilloso, pues, en un primer momento, la presentación de algunas cosas se da con sorpresa para después ser asumidas con naturalidad. Un ejemplo de esto podría ser la historia del Andarín, un personaje que maravilla a nuestro narrador por su misterio, pero que es visto con

---

<sup>210</sup> Salvador Garmendia, *Memorias de Altagracia...*, p. 23

<sup>211</sup> *Ibid*, p. 34

<sup>212</sup> *Ibid*, p. 90



cierta naturalidad por el resto de los personajes: “Entonces se pusieron a contar historias de andarines, que habían llegado al barrio de la forma más inesperada y con el mismo sigilo desaparecieron. La más curiosa de todas fue la de un andarín del Norte que tenía el pelo rojo y usaba una falda de cuero con cascabeles...”<sup>213</sup>

Dada esta serie de características en las narraciones que componen la novela consideramos que el empleo de lenguaje poético, si bien fortalece la ambigüedad, no le resta carácter fantástico, pues se presenta como un elemento importante de constitución de la mirada y forma de expresión del narrador-niño. Cuando éste señala “Los días, por su lado, adquieren una rotación concéntrica y pueden fragmentarse en numerosos remolinos cuyos vértices llegan a hacerse inalcanzables”.<sup>214</sup> Tal descripción puede presentarse como una alegoría de la dispersión y los juegos en la temporada de verano, y también como un elemento que seguirá otra serie de situaciones fantásticas. El sentido fantástico en las narraciones que conforman la obra se dará a través de las acciones, los “nudos” de la narración, y las descripciones pueden leerse tanto en su acepción poética como en su relación con estos nudos narrativos. Lo cual abre el abanico de lecturas sin opacar el sentido de “sorpresa” o las acciones extraordinarias dentro de la diégesis.

Y esta es la relación con la fantasía lo que nos interesa rescatar de esta novela, siempre como un elemento constitutivo de la recreación de lo maravilloso en el mundo de infancia, al igual que *La Poética de la ensoñación* de Bachelard “este ensayo no pretende incluir una poética del sueño nocturno, como tampoco una poética de lo fantástico. Esta poética de lo fantástico reclamaría una gran atención a la intelectualidad de lo fantástico. Nos limitamos, pues, a un estudio de la ensoñación”.<sup>215</sup>

### **Casa abierta, casa indicio**

Entre las primeras descripciones que se hacen del hogar en *Memorias de Altagracia* encontramos que éste se puede presentar como un ser fantástico y, sobre todo, como un espacio que guarda secretos y alberga seres mágicos que conviven con el protagonista-narrador. Es en la naturalidad con la que nos cuenta y describe a la casa, en donde ubicamos este espacio como un indicio de toda la magia que envuelve la vida en el barrio de Altagracia. En un análisis estructuralista, podríamos ubicar las descripciones de la casa como una unidad de naturaleza

---

<sup>213</sup> Salvador Garmendia. *Memorias de Altagracia...*, p. 55

<sup>214</sup> *Ibid*, p. 7

<sup>215</sup> Gaston Bachelard, *La poética de la ensoñación...*, p. 97

integradora, un indicio, “la unidad remite entonces, no a un acto complementario y consecuente, sino a un concepto más o menos difuso, pero no obstante necesario al sentido de la historia: indicios caracterológicos que conciernen a los personajes, informaciones relativas a su identidad, notaciones de «atmósferas»...”<sup>216</sup> Toda la información que se nos brinde en torno al espacio hogareño servirá para presentar la atmósfera que dará pie a los “nudos” narrativos, las acciones que nos posicionarán en el terreno de lo fantástico. La casa es el primer indicio de la fantasía en Altagracia.

Si entendemos a la casa como un elemento de cultura, ésta también debe ser estudiada “como construcción habitada y como unidad dentro del conjunto que constituye el pueblo”,<sup>217</sup> de esta manera la vida que se nos presenta al interior de la casa no está desconectada de la vida en la totalidad del barrio de Altagracia. En un plano físico, las descripciones de los espacios y elementos internos (paredes, pasillos, cuartos) son indicios de la vida mágica dentro y fuera del hogar; sobre las cavidades en el mismo, el niño-protagonista nos narra: “En la superficie se confunden pedazos de tela bordada, enormes cucarachas, fermentos de cartón y de pasta, alas de ángel. Si uno hunde allí las manos y las retira un momento después, las hallará manchadas de un polvo negruzco de sangre enmohecida...”<sup>218</sup> Otras descripciones que se presentarán como un elemento cartográfico del barrio, que delimitan sus fronteras y nos guían en su organización, son justo las de las fachadas: “La calle no lleva un solo ruido y parece sujeta con clavos al suelo, al igual que las casas que se prolongan arriba y abajo con sus copetes de una misma altura, las rejas quemadas por el sol, algún alero desbancado y las ventanas en hileras como jaulas de gallos vacías”.<sup>219</sup>

De la misma forma en la que los sociólogos marcan la importancia de la familia y del hogar como primer espacio de socialización y adquisición de los códigos culturales y sociales, así como de las reglas de convivencia, la casa en Altagracia, la casa familiar en el barrio, representará el primer contacto con el mundo fantástico de este pueblo. Las relaciones entre familiares estarán signadas por la magia; el espacio es animado y es refugio no sólo del protagonista sino de varios personajes que cargan un aura de misterio e ilusión, magos, andarines, vagabundos y científicos enseñarán al niño-protagonista los códigos y la tradición fantástica del

---

<sup>216</sup> Roland Barthes, *et al. Análisis estructural del relato*, Séptima edición, México, Premià editora, 1990, p. 14

<sup>217</sup> Salvador Rodríguez Becerra. *op. cit.*, p. 59

<sup>218</sup> Salvador Garmendia. *Memorias de Altagracia...*, p. 8

<sup>219</sup> *Ibid*, p. 84

barrio que habitan. Así, otra de las características más importantes del hogar en esta novela es que es un espacio abierto.

Al referirse al nido y a la casa como imágenes del espacio primigenio que da resguardo y en el cual nos sentimos seguros, Gaston Bachelard menciona que “el nido tanto como la casa onírica y la casa onírica tanto como el nido-si estamos realmente en el origen de nuestros sueños-no conocen la hostilidad del mundo”,<sup>220</sup> lo cual no quiere decir que sean espacios privados de contacto con lo exterior, pues “el mundo es el nido del hombre”.<sup>221</sup> De esta manera concordamos con Agnes Heller quien al cuestionarse en torno a la vida, y el hogar en una era de consumo sentencia que “Cuando se tiene un mundo destinado a permanecer al lado del mundo de los otros’, se tiene un hogar, antes que nada y sobre todo, una morada. La morada es constante aunque cambie, mientras quienes la habitan son variables, pues vienen y van; la morada permanece”, este sentido de morada definida en tanto su capacidad de relacionarse con la otredad estará presente no sólo en la novela que analizamos, sino en varios escritos de Garmendia.

Recordamos una pequeña crónica publicada por Garmendia en su columna de *El Nacional* en la que relata el sentido del regreso a la comunidad, a la morada, a través de la anécdota de encarcelamiento de su primo Ildefonso. El texto comienza con la siguiente afirmación: “Volver a tomar una costumbre, que por una u otra razón dejamos en suspenso, es atar dos trozos de una cuerda que colgaban inertes en el tiempo y sentir que la antigua corriente fluye una vez más por las puntas y reanuda lo nunca acabado”.<sup>222</sup> Tras una riña por una pelea de gallos, el primo es preso y deja pendiente una cerveza con el boticario de la comunidad, una vez fuera de prisión es recibido con júbilo por la familia, pero su respuesta es apática ante el festejo, él va de frente a tomar la prorrogada cerveza a la farmacia, “en ese mismo momento, puso en contacto los dos extremos de la cuerda que habían quedado separados. La vida arremetió como una chispa eléctrica por esos hilos tensos y, cuando Ildefonso empinó el otro sorbo, aquellos meses transcurridos en el Cuartel tomaron por otro lado y se perdieron lejos”.<sup>223</sup> La morada para el primo estaba representada más que por el hogar familiar, por el pueblo en su conjunto y por esos disfrutables hábitos en compañía de los otros, de los pobladores de su barrio.

---

<sup>220</sup> Gaston Bachelard. *La poética del espacio...*, p. 137

<sup>221</sup> *Ibid*, p. 138

<sup>222</sup> Este relato fue incorporado en el apartado, justamente titulado “memoria del otro/familiares” en Garmendia, Salvador. *El gran miedo...*, p. 64

<sup>223</sup> *Ibid*, p. 68

Asímismo, como hemos mencionado en los párrafos anteriores, la casa en la novela que nos concierne se presentará como un espacio abierto a la convivencia entre los diferentes actores de la novela. Ya sea a través de las leyendas, de la observación del narrador refugiado detrás de ventanas o rincones caseros, así como por relaciones directas de éste con los familiares y pobladores del barrio, la casa se encuentra relacionada con los otros, es un foco de vínculo y reproducción de la comunidad. En el primer relato, por ejemplo, tras transportar la casa a cuestras, el protagonista para en la casa del tío Gilberto, quien es justamente el boticario de Altagracia.

Después de hacer una descripción sobre los espacios maravillosos de la casa familiar, la botica del tío Gilberto se presenta como una extensión del hogar del narrador-niño tanto en la fantasía que la envuelve, como en los familiares que la habitan. También es un espacio de convivencia con el resto de la comunidad. El interior de la farmacia se presenta para nuestro niño-narrador de la siguiente manera:

...detrás de aquellas armaduras puede extenderse una penumbra de velones, sin aire ya que respirar si no es un vaho de calenturas y sudores: todos los enfermos del barrio de Altagracia; el olor de unos cuartos cerrados visitados por muertes que visten camisones blancos y se sientan en los rincones a esperar con paciencia; un camastrón viejísimo cuyas maderas crujen untadas de pomadas, los frascos pegajosos y rancios o aquellos que al ser destapados dejan escapar alientos corrosivos o vahos de asfixia como los de los sueños.<sup>224</sup>

En medio de este escenario aparece caminando, desde otro extremo de la casa del tío, la madre del protagonista: “Mamá viene de lejos trayendo una taza de hierbas cocidas de las que se beben con ojos cerrados, y que al bajar a los cuartos oscuros de adentro se transforman en caritas arrugadas de viejas que soplan sobre la llamita del dolor del vientre y la apagan”.<sup>225</sup>

Otra de las características que hacen del ambiente hogareño un espacio de morada y convivencia con los otros, es su calidad de refugio. Nunca se especifica si es una pensión, pero nos queda claro que alberga y da abrigo a varios de los personajes que pueblan el barrio. Por ejemplo, tras espiar con miedo al Marinferífero, personaje que “vive al fondo de un solar sin amo tapado de cujíes y basura, donde él mismo ha hecho un cobijo de latas. Yo no me hubiera atrevido a decírselo a nadie y sin embargo, he podido verlo muchas veces saliendo de adentro de la tierra, de un gran lomo de tierra amarilla y porosa...”.<sup>226</sup> También apreciamos que este personaje central del segundo relato de la novela tiene una relación de familiaridad en la casa del narrador, pues diario toma el desayuno dentro de la misma.

---

<sup>224</sup> Salvador Garmendia. *Memorias de Altagracia...*, p. 10

<sup>225</sup> *Ibidem*

<sup>226</sup> *Ibid*, p. 19

Marinferífero sube en tres saltos los escalones de ladrillos que dan al comedor. El olor del almuerzo anda en toda esa parte de la casa; un olor de maíz cocido y carne hervida, suspendido en una formación caliente de aliños. Este vapor inflado y tibio que comunica todo su aliento a esa parte del día y le inculca un alegre vigor, entra en el trozo de raíz torcida y perforada que es la nariz del mocho.<sup>227</sup>

Páginas adelante el narrador nos aclara que “Por algún convenio que no llego a explicarme, Marinferífero viene todos los días a almorzar a la casa. La proximidad del almuerzo le infundía una agilidad sorprendente.”<sup>228</sup> El mocho convive con el protagonista inspirándole una especie de miedo controlable, una morbosa y precavida curiosidad que lo llevará a compartir con él un escenario secreto y extraordinario a las afueras de Altagracia al final de la narración.

En el tercer relato, somos testigos de la convivencia con Don Abelito, un señor viejo que trabaja en un taller de fotografía y a veces aparece en la casa del narrador. En los días de abril, es parte del aire de alegría del pueblo y se le puede ver constantemente en las calles. La cohabitación con este personaje es parte de los nudos que hacen de la casa un lugar mágico.

No era extraño para mí encontrarlo de pasada en los trenes, que eran desaforados y rugientes; otros más silenciosos, tintineantes más bien, encristalados, que circulaban muchas veces por las habitaciones de la casa; cruzaban de golpe las puertas, doblaban las esquinas de los corredores sin llegar a tropezar un mueble ni derribar un solo objeto y así hasta perderse en los extremos de la casa<sup>229</sup>

Aunque sabemos que Don Abelito se encontraba la mayoría del tiempo en su taller de fotografía, sitio en el cual custodia sus mayores tesoros, libros sobre locomotoras y trenes de todo tipo, y que “dormía en un agujero de zorro que había a un costado del taller, tapado por una cortina de cuentas”.<sup>230</sup> Sus apariciones en la casa, siempre nocturnas, hacen partícipe al narrador de la magia dentro de la misma; es sólo en la presencia de este personaje cuando puede abordar los vagones de los trenes que recorren el hogar.

Vale la pena mencionar que varios de los personajes que convivirán con el narrador-protagonista en su casa, aunque son habitantes de Altagracia, pertenecen a otro mundo; son seres físicamente humanos (todos con características extrañas) que al mismo tiempo mantienen permanente contacto y vienen, de lugares ajenos. El túnel, los hoyos, la madriguera, que se presentan como tópicos recurrentes en la literatura fantástica para adentrarnos a mundos mágicos (*Alicia en el país de la Maravillas*, y *A través del espejo y lo que Alicia encontró allí* son

---

<sup>227</sup> *Ibid*, pp. 17-18

<sup>228</sup> *Ibid*, p. 20

<sup>229</sup> *Ibid*, p. 26

<sup>230</sup> *Ibid*, p. 32

algunos de los ejemplo más canónicos), y será el espacio que estos personajes habitan paralelamente al barrio de Altagracia. Una de las características de los lugares de “la concha”, según Bachelard, es justamente que son guaridas organizadas para que de ellas se salga; “El ser que se esconde, el ser que se “centra en su concha” prepara “una salida”. Esto es cierto en toda la escala de las metáforas, desde la resurrección de un ser sepultado, hasta le expresión súbita del hombre largo tiempo taciturno”.<sup>231</sup> Como hemos mencionado líneas arriba, el protagonista mira al Marinferífero salir de “la tierra amarilla”, Don Abelito duerme en un agujero de zorro y, cerca del jardín, el protagonista narra que:

...sentía brotar de cerca un olor tamizado y profundo que venía de adentro de la tierra; al mismo tiempo, un temblor de hojas repentinamente ensombrecidas cruzaba como un miedo por el pelo de un animal. Ocurría entonces que el mundo comprimido, rodeado de hojas y tallos espinosos, que tenía cabida en un trozo de tierra húmeda delante de mis pies, se disolvía rápidamente mientras que las formas adultas que me sobrepasan en tamaño emergían de pronto en medio de una sacudida brusca.<sup>232</sup>

En un movimiento contrario al planteado por la literatura fantástica en la cual la madriguera y los agujeros son un puente para ingresar al mundo de lo insólito, en *Memorias de Altagracia*, los refugios, madrigueras y hoyos de la tierra se presentarán como salidas del mundo interior de los personajes para convivir en el barrio de Altagracia. No tenemos datos de cuáles son los espacios de los que provienen los individuos que salen o descansan en hoyos y madrigueras, pero sí del código de fantasía que prima en el barrio de Altagracia, y también de que varios de estos personajes tienen una directa convivencia con la casa del narrador.

A diferencia de las madrigueras y los espacios de la tierra, los remolinos se presentarán tanto como el puente de egreso como para el regreso a los mundos de origen de la mayoría de los personajes fantásticos. Para identificar a la bruja Chamusquina, la tía Augusta observaba, “Si un remolino se formaba en el patio, a pesar que no hubiese ni una ñinga de viento en los árboles, ella, adivinando que la bruja recurría a esa manera de manifestarse por pura diversión, por arbolaria, corría al lugar lanzando manotadas y entraba al torbellino de hojarasca y polvo...”.<sup>233</sup> Sobre las mujeres largas de la lluvia, sabemos que anuncian su despedida a través de las tolveneras que comienzan a aparecer en la plaza de Altagracia, y los remolinos que se forman en los patios. El protagonista, tras observar un montón de hojas secas juntado por las mujeres de servicio en el patio de su casa, cierto día se percata que de éste comienza a formarse una espiral.

---

<sup>231</sup> Gaston Bachelard. *La poética del espacio...*, pp. 146-147

<sup>232</sup> Salvador Garmendia. *Memorias de Altagracia...*, p. 35

<sup>233</sup> *Ibid*, p. 98

La boca del gran remolino ocupaba casi toda el área del patio, elevándose sobre los techos; quizás estaba preparando ya su desaparición, cuando desde los corredores vecinos, las mujeres largas, que en los últimos días habían permanecido escondidas, acudieron precipitadamente, atropellándose sin la menos delicadeza, como si temiesen ser abandonadas por el tormentoso vehículo que había alcanzado todo su tamaño(...) Todas se precipitaban en confusión al interior del trompo y desaparecieron en él, a medida que éste se desprendía del suelo y se perdía como un soplo en el aire.<sup>234</sup>

Por otra parte, en la primera descripción de la casa podemos encontrarnos con que los largos días del verano “pueden fragmentarse en numerosos remolinos cuyos vértices llegan a hacerse inalcanzables: si uno consigue penetrar a una de esas vísceras secretas y avanza derribando trastos, podrá asomarse a la boca de un baúl y acercar el aliento a la materia que habla con palabras demenzadas y rotas...”<sup>235</sup>

Otro de los elementos que nos facilita la ubicación de la casa como un espacio de la fantasía se refiere a que, si bien no todos los personajes que la habitan tienen una relación con lo fantástico,<sup>236</sup> la gran mayoría de los personajes que la visitan entran en el juego de su magia interna. El protagonista narra cómo con el tío Gilberto, tras sorprender a su madre y hacerla girar como un remolino: “En seguida nos largábamos a correr por toda la casa y al toparnos con alguien, lo mismo fuera tío Luis (...) que mis primos mayores, mis tías o las mujeres del servicio, tío repetía lo mismo que acababa de hacer con mamá y la figura era puesta a girar a toda velocidad tan sorprendente...”<sup>237</sup> Los objetos que entran en la casa también lo hacen por un medio fantástico

En tales momentos, el paso de un convoy no llegaba nunca a ser fortuito. La noche traía algunos sonidos lejanos y débiles Se percibía con claridad una distancia, una línea trazada a lo lejos, desde donde debía empezar la obscuridad.(...)En pocos momentos, el gran estremecimiento de hierros y vidrios y decenas de ruedas entraba en la casa despidiendo chispas y reflejos contra las paredes y el artefacto se veía avanzar al extremo del corredor, no de una manera vertiginosa como lo indicaba el estrépito que se agrandaba a cada instante, sino con el empleo de todas sus fuerzas en contra de sí mismas, frenando ilusoriamente la marcha como si nunca acabara de llegar.<sup>238</sup>

Incluso al entrar un remolino a la casa, podemos notar que a los habitantes no les causa la menor sorpresa. Esta entrada fantástica confirma el carácter maravilloso (Todorov) de los habitantes del hogar. Al ser atrapado por el vórtice, el narrador se percata de que dentro del

---

<sup>234</sup> *Ibid*, p. 41

<sup>235</sup> *Ibid*, p. 7

<sup>236</sup> Como veremos en el caso de los familiares en el siguiente apartado

<sup>237</sup> *Ibid*, p. 13

<sup>238</sup> *Ibid*, pp. 32-33

mismo: “flotaba junto a la pared un aire sólido sin el menor temor, como tampoco debía sentirlo las demás personas de la casa que me hacían compañía: ellos pasaban delante de mí en actitudes de tranquilo reposo, acostados unos, otros cabeza abajo o realizando sin esfuerzo alguna maniobra...”<sup>239</sup>

La relación de la casa con el resto de la comunidad se encuentra en una conexión tan intensa que ni siquiera funciona como un resguardo total cuando el barrio se torna un lugar peligroso para el protagonista. Al recuperar la imagen del hogar como un sitio de protección frente al frío del invierno exterior, Bachelard toma prestada la siguiente sentencia de Baudelaire “Él pide anualmente al cielo tanta nieve, granizo, heladas cuantas puede contener... Con ello su nido será más cálido, más dulce, más amado...”<sup>240</sup> Estas oposiciones funcionan cuando el hogar se presenta como resguardo, pues nuestra casa será más cálida mientras más fría sea la tempestad externa. Y aunque la casa en la novela de Garmendia funciona como abrigo, no se separa del exterior. “la casa se ve como un resguardo al anonimato de la tierra, el bosque y el aire, estableciéndose como ruptura de la existencia natural; sin embargo, la casa no aísla”<sup>241</sup>

En la estampa no. 9 de *Memorias de Altagracia*, al describir un encuentro con el general Raldíriz y su hija en medio de un baño de sangre, el protagonista sale corriendo de la casa del general para encontrar a diversos personajes de Altagracia en las mismas condiciones, el señor Abilio, dueño de la tienda de mercancías cae de boca al mostrador “Apenas hizo ruido. Lo volteé halándolo de un hombro y quedó al descubierto un tajo tan perfecto en su garganta como si se lo hubiesen hecho con cuidado, usando una navaja de afeitar. Salí cuando la sangre-un líquido tibio y ligero-empezaba a cubrir el mostrador”;<sup>242</sup> observa también a una de las señoritas Sorondo escurriendo sangre con una tijera enterrada en la nuca; ya en casa se percata de una terrible situación:

De pronto me di cuenta de que mi ropa estaba llena de sangre y no podía entender-sentía rabia y vergüenza- que mamá y mis dos tías y mi tío Luis, que ya estaba vestido para salir- todos de pie entre los muebles del recibo- pudieran reírse de aquella manera a carcajada suelta como si no hubiesen hecho otra cosa en sus vidas ni pudieran dejar de hacerlo en adelante; se reían sin mirarse entre ellos: tía Augusta sujetándose las tripas...<sup>243</sup>

---

<sup>239</sup> *Ibid*, p. 40

<sup>240</sup> Cit. en Bachelard, Gaston. *La poética del espacio...*, p. 71

<sup>241</sup> Irving Samadhi Aguilar Rocha, *op. cit.*, p. 189

<sup>242</sup> Salvado Garmendia. *Memorias de Altagracia...*, p. 89

<sup>243</sup> *Ibid*, p. 91



Si bien se establece una profunda conexión entre el hogar y los acontecimientos externos, aquel, a pesar de ser partícipe de los mismos, cumplirá con una función sumamente importante en la ensoñación al no perder su cualidad protectora. En este relato fantástico, queda la ambigüedad de si el episodio de la sangre fue sólo una alucinación infantil tras alguna violenta impresión, o parte de un miedo extendido por parte del narrador-niño, el cual se calmará una vez instalado en el hogar. “Decidido a ignorarlos, pasé por en medio de ellos y al llegar al extremo del corredor donde comienza la luz del traspatio, me di cuenta de que todos se hallaban en sus cuartos, todavía dormidos o quizás empezaban a volver del sueño de la siesta”.<sup>244</sup> El protagonista continúa narrando esa experiencia, dando un giro, y al final introduce un elemento externo que manifestará el primer rasgo de tranquilidad que comienza a brindar la casa frente a la terrible experiencia de la sangre: “El cielo se teñía de negro, llovería hasta lavar el último rastro de sangre”.<sup>245</sup>

### **Tiempos familiares**

Podemos inferir que la mayoría de las historias que componen *Memorias de Altagracia* se encuentran situadas cronológicamente en la primera mitad del siglo XX. Los valores religiosos, las noticias de “última hora” en cuanto a tecnología (aviones, cine, etc.), algunos códigos sociales como la idea de raptar a las novias, las deudas arregladas vía enfrentamientos a muerte, etc., nos ayudan a colegir que nos encontramos ante una sociedad conservadora que mantiene un código cultural propio de dicha época. Otro de los rasgos que nos ubican temporalmente son las relaciones familiares que se dan en el espacio de la casa. Existe una convivencia directa con tías y tíos, quienes asumen roles laborales específicos de una sociedad conservadora: las mujeres se quedan en la casa y los hombres salen a trabajar; las mujeres “aleccionan” a los infantes mientras los tíos los familiarizan con el trabajo y con algunos temas considerados tabú como el de la violencia y la sexualidad.

Al recordar su infancia en Altagracia, Salvador Garmendia evocaba la vida en el hogar, en el cual, era común que vivieran no pequeñas familiares nucleares, sino distintos miembros emparentados, él vivía en “la casa de las Graterón Tamayo, tres señoritas costureras, dos de las cuales llegaron a señoritas viejas (...) Durante más de un siglo, esa casa compartió la cuadra con otras de más o menos la misma edad y condición: circunspecta y de buenos modales, a tono de lo

---

<sup>244</sup> *Ibidem*

<sup>245</sup> *Ibidem*

que se llamó una vez: ‘gente decente’”.<sup>246</sup> Las relaciones familiares en la novela que nos concierne tendrán una fuerte importancia tanto en la construcción del hogar como en la proyección del mismo como parte de una comunidad, recordemos que “No duplo circuito particular-geral, geral-particular, a família aparece como um intermediário entre o indivíduo e a colectividade. É um subsistema a um tempo afectado pela colectividade e afectando-a- parte de um todo orgânico, numa relação de interdependência e interpretação”.<sup>247</sup> Uno de los elementos por los cuales se dará la reproducción y el desciframiento de la vida en Altagracia por parte de la familia hacia el protagonista-narrador será a través de la tradición oral.<sup>248</sup> La figura de los tíos y tías tendrán más peso que la de la madre (y el padre estará ausente en las narraciones), en las acciones y relatos que definirán la vida en Altagracia a través de lo fantástico cotidiano.

El narrador hará una clara distinción entre el pasado que reproduce al contar el día a día con la familia, y el pasado de las historias que le son relatadas por sus parientes. La mayoría de los relatos en torno a la vida familiar estarán contados desde el pretérito imperfecto, no son historias acabadas y el uso de este tiempo nos remite también a la reproducción continua de estos actos: “... *gritaba* tío Gilberto, en aquel disturbio de colores del patio (...) y en seguida a correr con él al cuarto de los trastos como si llevara un gran pájaro debajo del brazo. Allí me *sentaba* en el suelo entre los baúles y las sillas chuecas y *empezaba* a soplar en la boquilla...”.<sup>249</sup> Por otra parte, las historias que le han contado los familiares forman parte de un pasado colectivo, del acervo de la comunidad, de su memoria, y ésta en relación con la identidad “no es mero acontecimiento repetido si no manifestación esencial del orden del mundo (...) de los momentos privilegiados de la actividad social”.<sup>250</sup> Como organización de la identidad (fantástica) en Altagracia, la memoria colectiva manifestada a través de los relatos orales tiene la función de explicar y mantener el código social para la reproducción de los valores de la comunidad, al tiempo que se convierte en archivo<sup>251</sup>. El narrador reproduce estas historias desde el pretérito perfecto, este tiempo verbal refiere a acciones acabadas, a hechos “fijos”: “*Tardó* cuatro días en volver. Aristóbulo seguía riéndose solo en su casa; hasta que una noche el barrio entero de

---

<sup>246</sup> Salvador Garmendia. *El gran miedo...*, p. 36

<sup>247</sup> Maria de Lourdes Lima dos Santos “Família e socialização: um aspecto da evolução social contemporânea”, en *Análise social*, Vol. VIII, 25-26, p. 67

<sup>248</sup> Profundizaremos en este punto en el capítulo siguiente

<sup>249</sup> Salvador Garmendia. *Memorias de Altagracia...*, p. 77

<sup>250</sup> Cornelius Castoriadis. *La institución imaginaria de la sociedad*, Argentina, Tusquets, 2007, p. 335

<sup>251</sup> Ver capítulo 1, pp. 17-18.

Altagracia *despertó* a un mismo tiempo, a casusa de un estrépito que hacía temblar la tierra. En un momento la calle se *llenó* de tónicos y de ensabanados...”.<sup>252</sup>

En ambos usos de los tiempos verbales del pretérito, las vivencias del pasado, los acontecimientos, son activados en el presente en cuanto son narrados. Y estos hechos, así como las historias y leyendas, son presentados, a través del quehacer de la “literatura oral”,<sup>253</sup> como elementos forjadores de la tradición, entendiendo a ésta, siguiendo a Paul Ricoeur, no como “la transmisión inerte de un depósito ya muerto, sino la transmisión viva de una innovación capaz de reactivarse constantemente por el retorno a los momentos más creadores del quehacer poético”.<sup>254</sup> Si habíamos visto en el primer capítulo la importancia de la memoria en cuanto a su capacidad de traer al presente versiones y acontecimientos del pasado, aquí nos encontramos con una reavivación del tiempo de la infancia y del espacio que nuestro protagonista habitó en dicho periodo de vida, reconstruido y recreado desde su capacidad poética de rememoración. Para Maurice Blanchot el tiempo en la literatura puede ser un “tiempo de la ausencia del tiempo”, sin presente,

Este “sin presente” no remite, sin embargo, a un pasado. En otro tiempo, tuvo la dignidad, la fuerza actuante de ahora; esa fuerza actuante que todavía testimonia el recuerdo, recuerdo que me libera de lo que otro modo me recordaría, me libera dándome el medio de recurrir a él libremente, de disponer de él según mi intención presente. El recuerdo es la libertad del pasado.<sup>255</sup>

Libertad para crear y reescribir nuestro tiempo de origen y aquello que nos hubiera gustado que fuera. A través de la capacidad de reconstrucción del pasado en la literatura oral y escrita nos encontramos con el juego de la “recuperación entendida como vivificación”.<sup>256</sup>

En cuanto al tiempo diegético en *Memorias de Altagracia*, las 18 narraciones que componen la novela son lineales, y versan sobre la vida cotidiana en una época que abarca desde la mediana infancia hasta la entrada de la adolescencia del protagonista. Es en el tiempo del discurso donde podemos encontrar interesantes saltos temporales; en primer lugar, ubicamos algunas

---

<sup>252</sup> Salvador Garmendia. *Memorias de Altagracia...*, p. 99

<sup>253</sup> A falta de un mejor término empleamos “literatura oral”, a pesar de las dificultades e imprecisiones que éste concepto puede generar. La literatura, que necesariamente, etimológicamente, tiene que ver con la escritura, la huella a través de las letras, se contrapondría con la tradición oral que se transmite a través de la palabra hablada. Los “literacy studies” encontraron una buena propuesta para analizar la riqueza la oralidad como documento artístico y cultural, a falta de un término parecido en español nos limitamos a reproducir “literatura oral” entendiendo a ésta como la gama de leyendas, historias, cuentas, performances y demás creaciones artísticas que forman parte de determinada cultura y son transmitidas a principalmente a través de la voz.

<sup>254</sup> Paul Ricoeur. *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*, séptima reimpression, México, Siglo XXI, 2013, p. 136

<sup>255</sup> Maurice Blanchot. *El espacio literario*, Madrid, Editorial nacional, 2002, p. 26

<sup>256</sup> José Szabón. *Historia y representación*, Argentina, Universidad Nacional de Quilmes, 2002, p. 166

discontinuidades a través de la aparición de algunos personajes. Por ejemplo, el tío Gilberto, que fallece en el primer relato (“...había muerto de repente en el mismo mostrador de la botica y que era necesario enterrarlo. La casa se pobló de gente, mamá y mis tías lloraron todo el día y toda la noche...”<sup>257</sup>) aparece en diversas historias posteriores: por ejemplo, en la estampa no. 6, identificando a un andarín en la plaza de Altagracia (-Es un andarín-dijo mi tío Gilberto, que se había corrido los lentes en la punta de la nariz...”<sup>258</sup>) y en el relato no. 8, acompañado de su amigo Fritz, el alemán (“« ¡Ah, picarón bandido de Fritz!»- los bigotes llenos de espuma de cerveza- Las muchachas te tenían loco ¿ah?-gritaba tío Gilberto, en aquel disturbio de colores del patio-.”<sup>259</sup>).

El tiempo en la ensoñación, al igual que en los sueños, no es lineal, “para Roupnel (a quien Bachelard sigue) el tiempo está constituido por instantes discontinuos e interdependientes entre sí”,<sup>260</sup> esto se ve reforzado en la novela por el carácter independiente por el cual podemos leer las estampas que la conforman. Por otra parte, al igual que los relatos kafkianos, la interrupción repentina de las acciones en la novela, así como los movimientos y las incoherencias espacio-temporales, nos llevarán al plano de la ambigüedad necesaria para la fantasía, pero también nos posicionarán en una especie de narración onírica, en donde “la idea de una temporalidad discontinua, recurrente y previsible confirma las más osadas aventuras de la fantasía y certifica, a un tiempo, la validez de la intuición poética...”<sup>261</sup> De esta manera el hecho de que personajes que habían muerto vuelvan a aparecer se puede explicar tanto por el plano de la fantasía (estos personajes reviven), como a través de los saltos temporales propios de la ensoñación.

Es importante mencionar también que el papel que desarrollan los familiares fluctúa entre el “mundo real” y el maravilloso. Mientras el tío Gilberto es el primero en introducir a un mundo fantástico al niño-narrador: “Pues bien, mi tío podía levantarse del mecedor en cualquier momento, sin que le fuera necesario interrumpir su conversación con las viejas, e ir directamente a la pared y desaparecer en ella sin provocar el menor disturbio en la superficie”<sup>262</sup>; el tío Luis parece ser ajeno completamente a este mundo de fantasía: “tío Luis no pertenecía a su especie ni siquiera en un grado lejano, pues era una gran hombre de aire inflado hasta el punto de estallar,

---

<sup>257</sup> Salvador Garmendia. *Memorias de Altagracia...*, p. 14

<sup>258</sup> *Ibid*, p. 53

<sup>259</sup> *Ibid*, p. 77

<sup>260</sup> Irving Samadhi Aguilar Rocha, *op. cit.*, p. 139

<sup>261</sup> Mario A. Lancelotti. *De Poe a Kafka. Para una teoría del cuento*, Buenos Aires, Eudeba, 1965, p. 9

<sup>262</sup> Salvador Garmendia. *Memorias de Altagracia...*, pp. 11-12

todo forrado en unas ropas negras y encima una calva de loza donde se veían ramear las venas.”<sup>263</sup> Otros familiares se desenvolverán en ambos mundos, por ejemplo, la tía Augusta, aunque parece ser una mujer seria convive con seres mágicos al interior del hogar; sobre La chamusquina, una bruja famosa en Altagracia, el protagonista relata que:

Mi tía Augusta, por ejemplo, se pasaba los días husmeándola por toda la casa, alerta al menor ruido sospechoso, lista para sorprenderla en el primer descuido para cazarla de un doble manotón por los trapos y hacerla reventar del susto. Si un remolino se formaba en el patio, a pesar de que no hubiese una ñinga de viento en los árboles, ella, adivinando que la bruja recurría a esa manera de manifestarse por pura diversión, por arbolaria, corría al lugar lanzando manotadas y entraba al torbellino de hojarasca y polvo...<sup>264</sup>

La madre se presenta como un personaje secundario, testigo de la magia que acontece en casa, no se sorprende con la misma y pocas veces forma parte de ésta. Aparece solamente en tres relatos. En el primero la encontramos en la botica del tío Gilberto tomando uno de sus menjurjes para aliviar el dolor de estómago. Al igual que el tío Luis y las tías se muestra ajena a sus juegos: “Mi mamá y mis tías niñas casi siempre le hablaban sin mirarlo, como si se hiciesen las desentendidas...”<sup>265</sup> Su segunda aparición será en la cuarta narración, en medio del clima de la lluvia y también ajena a las risas de la tía del narrador, casi como un elemento del paisaje. En el noveno relato forma parte de una imagen inquietante para el narrador, donde, en una escena pesadillesca, se reirá junto con la tía Augusta y el tío Luis del baño de sangre en el que se encuentra el narrador. Su última aparición será en el relato que cierra la novela, en un escenario donde el protagonista ya no es un niño y el pueblo de Altagracia se torna en un lugar gris, lluvioso y carente de magia. Sólo en este relato la madre representará cierta protección: “-Él no sabe hacer nada- dijo mamá casi a gritos, como si con aquella exclamación alargara los brazos para sostenerme en una caída que de todas maneras iba a llevarme aparatosamente al suelo”.<sup>266</sup>

En cuanto a las relaciones del protagonista con los familiares es interesante la figura del primo Alí, pues será él quien introduzca al narrador a los “juegos de ensoñación”; acuñamos este término para referirnos a aquellas recreaciones que se hacen, no de la realidad a través de la fantasía, (característica básica de la ensoñación para Bachelard), sino del universo fantástico en un escenario “real”, las abstracciones que realizan los infantes a través de ciertos juegos. Al respecto Baudelaire señalaba con sorpresa:

---

<sup>263</sup> *Ibid*, p. 12

<sup>264</sup> *Ibid*, p. 98

<sup>265</sup> *Ibid*, p. 10

<sup>266</sup> *Ibid*, p. 200

Los niños demuestran con sus juegos su gran capacidad de abstracción y su elevada potencia imaginativa. Juegan sin juguetes. (...) Pero la diligencia, el eterno drama de la diligencia jugado con sillas: la diligencia-silla, los caballos-sillas, los viajeros-sillas; ¡lo único vivo es el postillón! El tiro permanece inmóvil, y sin embargo devora con ardiente rapidez espacios ficticios. ¡Que simplicidad de puesta en escena! ¿No es para hacer ruborizarse de su impotente imaginación a ese público hastiado de que exige a los teatros una perfección física y mecánica y no concibe que las piezas de Shakespeare seguirán siendo bellas con un aparato de una bárbara simplicidad?<sup>267</sup>

Al mismo tiempo Alí se presentará como una especie de guía en el proceso de entrada a la adolescencia. La incursión en temas de carácter sexual, un uso del lenguaje más prosaico, así como la misma clausura de los “juegos de ensoñación”, son algunos ejemplos de esto.

Sobre las recreaciones imaginativas en la novela, encontramos el primer “juego de ensoñación” en la octava estampa, en donde nuestro narrador recrea, al lado de Fritz el alemán, un combate bélico en un bote. Una noche de domingo, mientras la orquesta toca en la plaza de Altagracia, Fritz se aleja con el narrador y, tras una serie recreaciones y descripciones de los ataques y respuestas desde su barco (“Una explosión más terrible que las anteriores se dejó escuchar. Por encima del gran borbotón de humo negro, salieron volando el tubo de la chimenea...”<sup>268</sup>), ambos personajes vuelven de repente al escenario cotidiano que dio pie al juego con la imaginación: “Entonces sin desperdiciar un segundo, continué disparando un bombazo tras otro, el estruendo cesó y vi aparecer a mi lado al pequeño Fritz, sentado de piernas cruzadas en una de las silla de metal de la orquesta”.<sup>269</sup>

Al referirse a la capacidad imaginativa en las diferentes etapas del desarrollo humano Lev Vigotsky mencionaba que era falso que los niños tuvieran la capacidad de “imaginar más” que los adultos, pues el cúmulo de experiencias y acercamientos a lo fantástico en el mundo adulto era mucho mayor y tenía más flexibilidad, aunque “más tarde la creación de la imaginación infantil se diferencia clara y bruscamente de la experiencia del adulto, de lo que se deducía también que el niño vive más en el mundo de la fantasía que en el de la realidad”.<sup>270</sup> En este relato observamos que las historias de guerra de Fritz dan pie a toda la creación de un combate por parte del narrador, el alemán guía, más que participar directamente en este juego de recreación. En este juego se da un intercambio entre el universo adulto e infantil, y, a diferencia de los juegos con el primo Alí, aquí se comparte el “juego de ensoñación” pero no desde posiciones iguales.

---

<sup>267</sup> Charles Baudelaire, “La moral del juguete” reproducido en *Exit. Imagen y cultura*, no. 25, 2007, p. 138

<sup>268</sup> Salvador Garmendía. *Memorias de Altagracia...*, p. 82

<sup>269</sup> *Ibidem*

<sup>270</sup> Lev. S. Vigotsky. *La imaginación y el arte en la infancia*, México, Ediciones Coyoacán, 2001, p. 15

Otro juego que comparte el niño-narrador con los adultos se da a través de la creación de lenguajes mágicos, que sólo el protagonista y sus interlocutores entienden; con el tío Gilberto, por ejemplo: “-Machú machuumba- me dice arañándose el pelo. Al dirigirse a mí sólo me habla de esta manera “El nuestro es un idioma fragmentario, formado de saludos breves que me hacía pensar en muñecos de palo desarticulados y graciosos”.<sup>271</sup> Y con don Abelito, al tomar parte en el juego con sus trenes mágicos recorriendo toda la casa, se establece un código: “Creo que el viejo Abelito sabía algo más de lo que aparentaba o se empeñaba en parecer a los otros. Me lo indicaba cierto juego malicioso en sus ojos, teñidos de algún dejo de burla de la que me hacía cómplice o en la forma en la que nos comunicábamos sin gestos de una acera a otra...”<sup>272</sup>

Los juegos del lenguaje también serán compartidos con el primo Alí y Eddie el garantizado, justo en el relato en el que hace su primera aparición el primo dentro de la novela. Se trata de un juego de palabras que realiza Eddie con los nombres de las personas. “-Tu nombre es el más fácil de todos: Alemania, Laponia, India: Alí. / Alí se arrastraba de risa y decía que en toda su vida no llegaría a aprenderse de memoria una retahíla semejante, nunca...”<sup>273</sup>

La segunda entrada del primo Alí en el mundo de la recreación será precisamente a través de los “juegos de ensoñación”.

Todos los juegos implican reglas, y éstas se complejizan con el paso del tiempo, al ir creciendo los niños. En la infancia, menciona Piaget, las relaciones entre los partícipes del juego van dejando el individualismo de los primeros ejercicios lúdicos para llegar a un consenso y una convivencia entre los jugadores; el psicólogo francés ejemplifica estas etapas a través del juego de canicas. Valdría la pena preguntarse qué sucede con los juegos de la imaginación. Los niños establecen un código al jugar a los superhéroes o al imitar ciertos escenarios (niñas jugando a ser mamás, por ejemplo). Nos encontramos aquí en el campo del juego simbólico, y éste “no es un esfuerzo de sumisión del sujeto a lo real, sino por el contrario, una asimilación deformadora de lo real al yo”.<sup>274</sup> A través de la recreación de lo que “nos gustaría que fuera el mundo” jugamos con él en la etapa infantil.

La peculiaridad que tienen los juegos entre el narrador y su primo es que recrean escenas de la novela *Los dos tigres* (1904) de Emilio Salgari. Aquí el juego no se limita a la recreación o

---

<sup>271</sup> Salvador Garmendia. *Memorias de Altagracia...*, p. 9

<sup>272</sup> *Ibid*, p. 33

<sup>273</sup> *Ibid*, p. 68

<sup>274</sup> Jean Piaget. *op. cit.*, p. 40

imitación del mundo, sino que requiere un papel activo por parte de los niños lectores, además, se trata de un escenario que no es la realidad cotidiana, sino el mundo fantástico. Sobre las reglas, nos encontramos con un asumir “el disfraz” y el uso del libro como guía para la acción:

-Lee un poco- dijo Alí, tendiéndose de espaldas...

Tal vez escuchaba en este momento el sonido lejano cuyos componentes no hubiéramos podido mencionar por separado, aunque debió ser el mismo para ambos: un hervor sofocado, radiante, a veces melodioso o chirriante como un roce de sables, que hacía presentir a lo lejos, el resplandor de una ciudad de cúpulas y minaretes blancos a la cual sólo era posible llegar después de interminables combates.<sup>275</sup>

Recuperando algunos postulados de Freud en su artículo “Más allá del principio del placer” (1920), Mariela Peller sugiere que “mediante la repetición de la vivencia (aunque esta haya sido desagradable) en el acto de jugar, el niño, pasa a ocupar un papel activo. Es decir, el juego sería una repetición que entraña cierta modificación en la posición del niño, modificación que le permitiría procesar psíquicamente una impresión”.<sup>276</sup> Para Walter Benjamin este tipo de recreaciones no se tenían que limitar a la repetición de vivencias tristes o desagradables, también se encontraban a través del libre campo que abría la relación del niño con los juguetes y los juegos, siendo una de las características básicas del juego la repetición y la imitación: “La imitación—así podríamos formularlo— es propia del juego, no del juguete”.<sup>277</sup> A la hora de asumir los papeles, “el disfraz”, de los personajes salgarianos, nos encontramos con una peculiar imitación de éstos, pues, en la recreación de cualidades de los personajes y sus hazañas, la libertad de Alí y el narrador para adaptar rasgos y cambiar situaciones, da cuenta del proceso imaginativo en los infantes, la imaginación que recrea esta vez no a partir de la realidad, sino de la ficción:

-Pero Yañez era un hombre de hierro-dije-; un hombre que no se ha enamorado nunca.

-¡Mariana! ¡Ah! ¡Mariana! Así ¿ves? Retorciendo las manos. Era la perla de Labuán, nada menos. ¡Siento que me vuelvo loco... que... la amo!

-Pero Yañez era de hierro-dije.

-Sí, de hierro y yo una piel de tigre...<sup>278</sup>

En cuanto al segundo elemento propio del juego, nos dice Benjamin: “rige sobre el conjunto del mundo de los juegos: la ley de la repetición. Sabemos que para el niño esto es el alma del juego, que nada lo hace más feliz que el “otra vez”. (...) busca insaciablemente, hasta el final,

---

<sup>275</sup> Salvador Garmendia. *Memorias de Altagracia...*, p. 110

<sup>276</sup> Mariela Peller “Un recuerdo de infancia. Juego, experiencia y memoria en los escritos de Walter Benjamin” en *Nómadas. Revista de Ciencias Sociales y jurídicas*, no. 27, 2010, p. 3

<sup>277</sup> Walter Benjamin. *Escritos. La literatura infantil, los niños y los jóvenes*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1989. P. 88

<sup>278</sup> Salvador Garmendia. *Memorias de Altagracia...*, pp. 111-112



repetición y retorno, busca el restablecimiento de la situación primitiva en la cual se originó”.<sup>279</sup> Los niños en las narraciones que nos ocupan, recrean esas situaciones originales a través de la vuelta al texto,

Las hojas del libro estaban ajadas y rotas. Durante días y días, quizá meses lo habíamos exprimido hasta lo último y parecía tan seco y tan descuadernado como si no le hubiera quedado una gota de jugo en las fibras; sin embargo, casi todos sus renglones seguían vivos y bastaba rozarlos con la mirada para hacerlos vibrar como cuerdas.<sup>280</sup>

Y es en esta recreación donde encontramos la esencia del juego, como señala Johan Huizinga:

Ludus covers children's games, recreation, contests, liturgical and theatrical representations, and games of chance. In the expression *lares ludentes* it means "dancing". The idea of "feigning" or "taking on the semblance of" seems to be uppermost. The compounds *alludo*, *eolludo*, *illudo* all point in the direction of the unreal, the illusory...<sup>281</sup>

Sobre la ensoñación y la capacidad de los libros para hacernos activos en la lectura, hacernos soñar a través de ellos, Gaston Bachelard lanzaba la siguiente y provocativa pregunta retórica: “¿Volarás al fin lector? ¿te quedarás sentado, inerte, mientras que todo un universo tiende hacia el destino de volar?” y aclaraba líneas adelante: “Los libros que sueñan corrigen este error. Los libros son, pues, nuestros verdaderos maestros de soñar. (...) Los ojos se abren: vemos de qué manera el vuelo conquista el mundo. El mundo debe volar”.<sup>282</sup> Benjamín, por su parte, rescata la importancia de la lectura en la recreación y la imaginación infantil:

En ese mundo permeable, adornado de colores, donde todo cambia de lugar a cada paso, el niño es recibido como actor. Con el ropaje de todos los colores que recoge al leer y mirar, se interna en una mascarada. Participa en ella al leer —porque también las palabras intervienen en esa mascarada, y revolotean en ella cual sonoros copos de nieve.<sup>283</sup>

Y recalca respecto a las lecturas de infancia que “Sólo puede descubrir este campo de colección —el del libro para niños— quien no ha repudiado el júbilo infantil por él”.<sup>284</sup> Garmendia nunca perdió este júbilo por las primeras lecturas, así como los viajes que le permitieron las páginas de infancia, la apertura de los “juegos de ensoñación” que éstas representaron.

El año de 1979, la editorial del Ateneo de Caracas publicó una edición de *El Soberbio Orinoco*, de Jules Verne, la cual contaba con un prólogo de Salvador Garmendia, quien

---

<sup>279</sup> Walter Benjamin. *op. cit.*, p. 93

<sup>280</sup> Salvador Garmendia. *Memorias de Altagracia...*, p. 111

<sup>281</sup> Johan Huizinga. *Homo ludens. A study of the play-element in culture*, London, Routledge & Kegan Paul, 1955, pp. 35-36

<sup>282</sup> Gaston Bachelard. *La poética de la ensoñación...*, p. 313

<sup>283</sup> Walter Benjamin. *op. cit.*, p. 73

<sup>284</sup> *Ibidem.*

confesaba que entre sus libros de cabecera durante la infancia, al permanecer tres años en cama víctima de una fuerte tuberculosis, se encontraban sus “lecturas particulares: Alejandro Dumas, Emilio Salgari, Julio Verne, Víctor Hugo...”.<sup>285</sup> Y nos gustaría cerrar este capítulo recordando la importancia de estas lecturas, tanto para la recreación infantil presente en la novela, como en torno a la construcción como símbolo de resguardo que éstas representan, en tanto espacio de refugio para la ensoñación. Garmendia confesaba tener una fuerte predilección por el tema de la casa ya que carecía de una, (entendida como espacio físico): “la tengo pero sin tierra debajo ni techo encima, ni paredes alrededor: es una casa de aire de la cual no me separo ni un momento, porque yo no soy quien habita en ella, sino ella la que vive conmigo. Una casa hecha de añoranzas...”.<sup>286</sup> Las añoranzas de las lecturas son parte constitutiva de la misma.

En octubre de 2012, a 11 años del fallecimiento de Salvador Garmendia, apareció una nota en la cual el narrador Alberto Barrera Tyszka recuerda un bello pasaje en torno a la relación entre el escritor barquisimetano y su casa, esto es, sus lecturas:

"La próxima vez -dice Salvador- que me pregunten de dónde soy, no voy a decir que soy de Venezuela sino de Barquisimeto". Hace un silencio, duda y añade: "No. Mejor voy a decir que en realidad soy de Altagracia, de mi calle, de mi casa". Vuelve a dudar, sonríe y rectifica de nuevo. "No. Cuando alguien me pregunte de dónde soy, voy a decir que soy de mi cuarto, donde aprendí a leer y a escribir".

Esa era su identidad. Ese es todavía su reino.<sup>287</sup>

---

<sup>285</sup> Miyó Vestri. *Salvador Garmendia. Pasillo de por medio*, Venezuela, Grijalbo, 1994, p. 18

<sup>286</sup> Salvador Garmendia, “*La casa, una utopía*”..., p. 35

<sup>287</sup> “Salvador Garmendia visto por Alberto Barrera Tyszka” en *Estampas*, domingo 21 de octubre de 2012.

Consultado en red « <http://www.estampas.com/entretenimiento/121021/salvador-garmendia-visto-por-alberto-barrera-tyszka> » (8 de julio de 2014)

## Altagracia como espacio del nido y de la concha

*Dígale usted  
que cuando sea hombre  
respete los juegos de su juventud.*  
Friedrich Schiller

En *Memorias de mama Blanca* (1929) Teresa de la Parra daba a conocer los recuerdos e historias cotidianas de la infancia de Mama Blanca, una vieja mujer con quien la narradora de la novela advierte haber convivido durante su niñez, y con quien estrechó un importante vínculo afectivo. Símbolo de la tradición y la riqueza popular, Mama Blanca cuenta sus historias y después las escribe para legarlas a quien considera digna de ellas. Al inicio de estos relatos nos enteramos de que el nombre de pila de mama Blanca era Blanca Nieves, y vivía en una tradicional familia en el campo venezolano, es la más pequeña de tres hijas, trigueña, y de cabello oscuro y lacio. La madre se dedica a rizar el cabello de Blanca Nieves, y en este proceso cuenta algunas historias a su hija, cuentos clásicos, moralejas, relatos mitológicos y fábulas, con algunas variaciones.

La pobre Mamá por su vida aislada y campesina era bastante “leída”, como suele decirse, echaba mano de cuanto su memoria tenía al alcance. Yo me encargaba luego de imprimir unidad al conjunto. En mis ratos de ensueño, al hacer revivir con entusiasmo a los más notables hechos, invitaba a mis torneos espirituales a aquellos personajes que juzgaba más nobles o interesantes. Como nadie decía no, en mis libres adaptaciones se veía por ejemplo a Moisés vencido por d’Artagnan o a la dulce Virginia naufragando tristemente en el arca de Noé y salvada de pronto...<sup>288</sup>

Vemos aquí un interesante juego entre la tradición oral y la escrita. Los cuentos escritos que lee la mamá de Blanca Nieves son recreados y conscientemente modificados por madre e hija al momento de ser contados. Blanca Nieves modifica incluso algunos escenarios para situarlos en una cercanía geográfica más familiar, “En lugar de embarcarse rumbo a Francia, palabra pretenciosa de oscura significación, Virginia, llena de naturalidad, se iba a Caracas en una calesa igual a la de Mamá”.<sup>289</sup> El espacio fantástico cambia sus posibilidades con el real, pero ¿qué sucede cuando el legado oral, las historias fantásticas, forman parte de nuestra vida cotidiana?, ¿Cuándo no sólo somos receptores de esta herencia literaria (tanto oral como escrita), sino que

---

<sup>288</sup> Teresa de la Parra, “Las memorias de mama Blanca” en de la Parra, Teresa. *Obra escogida*. Tomo I, México, Monte Ávila Latinoamericana/FCE, 1992, p. 389

<sup>289</sup> *Ibid*, pp. 389-390

formamos parte de la misma, cuando recreamos narraciones fantásticas, e incluso actuamos en ellas?

Los testimonios, mitos, chismes, historias y leyendas en torno a Altagracia en *Memorias de Altagracia* evidencian esa forma de juego y recreación entre la identidad comunal y la tradición oral. Si para Benedict Anderson en la construcción de una “comunidad imaginada” (nación) se necesita de un pasado común, reforzado y narrado desde la historia; la identidad a través del pasado común en la pequeña comunidad altagraciana se ve reforzada por vivencias colectivas transmitidas oralmente. Estos diferentes discursos van forjando y creando la tradición en un proceso de recreación continua, pues al pasar “de boca en boca” y de “boca a oído” existen algunas modificaciones, dinamizando así este legado de identidad, la tradición. Como nos recuerda José Carlos Mariátegui “la tradición es, contra lo que desean los tradicionalistas, viva y móvil”,<sup>290</sup> se enriquece constantemente, no es un pasado inamovible, un legado hermético y sellado. Se trata de una herencia viva, la cual hacemos nuestra cotidianamente y constantemente resignificamos. Las modificaciones en los relatos orales que conforman Altagracia son una clara muestra de ello, en la mayoría de las historias que le son contadas al protagonista y que él mismo va reproduciendo encontraremos la base de la identidad en este pequeño pueblo; pero también frecuentes juegos en los que lo maravilloso (entendido como mágico, insólito) envolverá ciertos acontecimientos históricos.

En su temprano análisis sobre el folclor y los relatos fantásticos, Vladimir Propp sugería que “A fin de establecerlos, hay que considerar el cuento en relación con su medio, con la situación en la que ha sido creado y en la cual vive”.<sup>291</sup> Así, podemos encontrar algunas variaciones de los cuentos folklóricos justamente a través de elementos clave para la comunidad, como las instituciones religiosas o de la vida práctica. En los relatos que nos ocupan estas modificaciones se verán marcadas por acontecimientos mágicos que refuerzan el carácter fantástico-maravilloso altagraciano.

En estos juegos de variaciones se da una gran importancia a la labor de recuperación de la tradición oral, pues al escribirla, novelarla, nos encontramos con un diálogo entre las estampas de Garmendia y otro tipo de discursos. En esta relación de intercambio, de dialogismo, reproducida en la novela, sucedería lo que Mijaíl Bajtín identificó como la inserción de un género discursivo

---

<sup>290</sup> José Carlos Mariátegui, “Heterodoxia de la tradición” en Mariátegui, José Carlos. *Literatura y Estética*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 2006, p 114

<sup>291</sup> Vladimir Propp. *Las transformaciones del cuento maravilloso*, Argentina, Rodolfo Alonso Editor, 1972, p. 23

primario (simples; cartas, charlas, dichos, etc.) en uno secundario (complejos: novelas, poemas, cuentas, artículos científicos, etc.). La importancia de este tipo de inserciones se encuentra en el enriquecimiento con el que dotan los géneros primarios a los secundarios. Más allá de la evidente cadena dialógica de todo texto “Un enunciado remite siempre a otro enunciado”, nos encontramos con la inserción de diferentes voces y formas de narrar el mundo, de escucharlo: “En su mayoría, estos son diferentes tipos de géneros dialógico-coloquiales; de ahí resulta una dialogización, más o menos marcada, de los géneros secundarios, una debilitación de su composición monológica, una nueva percepción del oyente como participante de la plática...”<sup>292</sup>

Al referirse al espacio de la concha en su *Poética del espacio*, Gaston Bachelard recalca que en la naturaleza, vemos admirados la exactitud y belleza de estas coberturas en las cuales “es la *formación* y no la forma lo que es misterioso”,<sup>293</sup> los procesos de construcción, más que el producto, son los que llaman nuestra atención. Así, el proceso mediante el cual se define la plaza de Altagracia son justamente los relatos que la edifican en lo que nos interesa centrarnos. Podemos rastrear una convivencia del protagonista con otros espacios y personajes del pueblo durante el proceso de definición y transmisión de la identidad de Altagracia. De esta manera, el espacio de la casa, más que ser abandonado, será enriquecido y ampliado con otro tipo de vivencias y lugares, es la plaza y no la casa el nuevo hogar, cumpliéndose otra máxima de construcción de la concha: “hay que vivir para edificar la casa, y no edificar la casa para vivir en ella”.<sup>294</sup> De la misma manera, como mencionamos en las últimas páginas del segundo capítulo de este trabajo, el espacio de la plaza se erige como el espacio del nido en la imagen de éste extendido a todo el tronco de un árbol.<sup>295</sup>

Esta salida de la casa nos remite también a otro tipo de cambios. En los relatos que analizaremos encontramos rasgos que sugieren el término de la infancia, o por lo menos las primeras experiencias que rompen con el universo de inocencia infantil; y nos encontramos también ante la salida tanto de la Altagracia física, como de la Altagracia idealizada. Por otra parte, un lenguaje más agresivo, así como las primeras experiencias de acercamiento a lo sexual (siempre como testigo) estarán presentes en las siguientes estampas. En cuanto al alejamiento de la plaza de Altagracia, encontraremos una enorme variedad de recursos que nos situarán en un

---

<sup>292</sup> Mijaíl Bajtín. “El problema de los géneros discursivos” en *Estética de la creación verbal*. Duodécima edición en español, México, Siglo XXI, 2005, p. 254

<sup>293</sup> Gaston Bachelard. *La poética del espacio...*, p. 141

<sup>294</sup> *Ibidem*

<sup>295</sup> Ver p. 60

punto cada vez más distante del disfrute individual en este espacio; el cambio a un narrador heterodiegético en tercera persona, es quizá uno de los más evidentes. Por otra parte, los escenarios irán cambiando, pues, si en algunas de las narraciones el autor se centrará en la vida comunitaria en la misma plaza, también los lugares de acción se mudarán a las fronteras de Altagracia, tal como sucede en el 17vo relato, referente a Canela, un hombre que trabaja en un taller mecánico y está obsesionado con la reconstrucción de un camión a base de cacharros. El taller de Canela se encuentra “Fuera del predio de la plaza (donde) el alumbrado exiguo nubla los paredones lisos, los portones relajados, las caras bosquejadas en las ventanas”.<sup>296</sup>

Si el capítulo anterior se centró en el espacio íntimo de la casa, y su relación como indicio de la magia que envolvía el barrio de Altagracia, en los siguientes relatos a analizar intentaremos dar cuenta de la plaza pública, de la colectividad en este pueblo de Barquisimeto, y del doble proceso en el cual el narrador reproduce y recrea todo el legado altagraciano, y se va alejando del mismo. Así, en la última estampa será interesante la mixtura entre los elementos fantásticos y la aplastante cotidianidad dentro del barrio de Altagracia, los cambios que implica la salida de la niñez en la relación cotidiana con el espacio.

### **De andarines, brujas, y magos pilotos**

Entre los recursos y técnicas de representación del espacio en la literatura encontramos una variedad impresionante, la cual va desde la descripción hasta la écfrasis. Entre estos, el nombre propio es quizá el de más fuerza referencial. “El nombre de una ciudad (...) es un centro de imantación semántica al que convergen toda clase de significaciones arbitrariamente atribuidas al objeto nombrado, de sus partes y semas constitutivos, y de otros objetos e imágenes visuales metonímicamente asociados”.<sup>297</sup> La elección de remitirnos a Altagracia, el barrio barquisimetano, nos invita a relacionar al espacio de la ficción con características determinadas (por la relación con la realidad extratextual); por ejemplo, pensamos en una pequeña ciudad, semi rural todavía, y tradicionalista, en el cual la vida en comunidad es todavía definible a través de la enorme carga de la oralidad. Esta recreación de Altagracia pasará también por el filtro de la memoria, la cual se presenta como “el lente, el vidrio y el vitral que selecciona”.<sup>298</sup> En este sentido, los diferentes

---

<sup>296</sup> Salvador Garmendia. *Memorias de Altagracia...*, p. 175

<sup>297</sup> Luz Aurora Pimentel. *El espacio en la ficción...*, p. 29

<sup>298</sup> Lilliana Weimberg, “Entre ecos y talismanes” en Huamán, Carlos, (ed.). *Literatura, memoria e imaginación en América Latina*, Perú, UNAM/Altazor editores, 2006, p. 31

tipos de relatos orales que constituyen la identidad de este barrio tendrán una específica función dentro de la intencionalidad de definir su carácter fantástico-maravilloso.

En una discusión en torno a la oralidad como objeto cultural, y como medio de codificación de determinadas sociedades, el antropólogo Manuel Zapata Olivella mencionaba que “no toda fuente por el sólo hecho de ser narrada, se tenga por tradicional, como sucede con los relatos vistos, los rumores y las noticias. La consideración de tradicional deviene de haber sido escuchada a otras personas y construir un patrimonio anónimo y antiguo del pueblo”.<sup>299</sup> Así, vemos involucradas a diferentes generaciones en la labor de recepción y recreación de determinadas narraciones, cuyas funciones refuerzan el saber y la identidad de un pueblo. En las estampas no.5, 6, y 10, referentes a la entrada de un andarín al barrio de Altagracia, a la bruja Chamusquina y al vuelo fantástico de mister Boland, piloto que visita Altagracia en uno de sus fabulosos planeos, encontramos una función cultural específica, en la cual el narrador será capaz de ser parte y reproducir esta enorme tradición en torno a su barrio. Es en la relación con el resto del pueblo, y en la reproducción de su memoria, donde encontramos una importante labor en cuanto a la construcción identitaria de Altagracia.

En noviembre de 1994 Salvador Garmendia realizó una pequeña visita al museo de Barquisimeto; en la peña de dicho espacio, el escritor comenzó a hablar de las diferentes historias, cuentos y leyendas que corrían en territorio barquisimetano, sobre todo referentes a fantasmas y aparecidos. En vez de comenzar con una charla de corte formal o realizar una numeración de historias y motivos Garmendia abrió su exposición con un pequeño cuento, el cual se titula “Ella”:

Durante una reunión familiar uno de los presentes aseguró, mientras se empinaba un buen sorbo de whisky “Después que se inventó la luz eléctrica, los muertos no salen. No hay muerto que soporte 110 voltios” “¡Oiga. Cuidado con lo que dice! No se haga el gracioso” gritó una voz detrás de él. La propia muerte se encontraba allí toda oscura, cubierta de harapos. “En castigo de su insolencia- dijo-, esta será la última vez que usted me vea”. Se encendió de golpe de pies a cabeza, como una luz blanca y deslumbradora y lo dejó ciego.<sup>300</sup>

---

<sup>299</sup> Manuel Zapata Olivella. *El hombre colombiano*, Bogotá, Canal Ramírez-Antares, 1974, p. 51

<sup>300</sup> Salvador Garmendia “Cuentos de espantos, aparecidos y otras yerbas” Peña del museo de Barquisimeto, noviembre de 1994. Reproducido en *Diario Impulso*, Barquisimeto, 14 y 15 de julio de 2001.

Este relato se encuentra inédito, y nos recuerda la importante labor, pendiente aún, de recopilación de historias y cuentos que Garmendia sacaba a colación, y creaba, en los espacios cotidianos. Varios testimonios señalan que el autor era un gran “contador de cuentos” y él mismo aceptaba la enorme importancia de la oralidad en su formación como escritor. Durante su infancia su hermano Herman le recitaba el Quijote, y no es una casualidad que su primer empleo haya sido justamente como locutor de radio.

Garmendia se declara empático con la opinión de su personaje, pues dice que la luz eléctrica borró a todos los fantasmas de Barquisimeto, una vez que suplió a las velas y el quinqué. Ciertos elementos de la llamada “modernidad”, anularon tradiciones y formas de contar y enfrentarnos a lo cotidiano. Sin embargo, existe una pervivencia de ciertas historias, las cuales regulan el comportamiento, explican el día a día, y nos alertan sobre personajes característicos de los pueblos. Una de las historias que logra condensar ese saber intergeneracional en *Memorias de Altagracia*, es justamente la no. 6, referente a un andarín. En este relato, nos encontramos todavía en el universo infantil, nuestro niño-narrador ve de repente “una figura extraña, que al primer momento no pude distinguir con claridad. Me dio la impresión de haber visto una figura pintada...”,<sup>301</sup> el tío Gilberto (quien muere en el primer relato y aparece con vida en su botica en esta narración), identifica con claridad que se trata de un andarín.

La repentina aparición de este personaje crea toda una serie de reacciones en el pueblo, los habitantes tienen siempre una historia, una alerta que compartir en torno a estos seres: “-Dicen que son de mala señal- advirtió el hombre que vestía de dril color adobe, polainas manchadas de barro y sombrero velludo...”<sup>302</sup>; “-Hace veinte años un andarín anunció aquí la peste-dijo una mujer blanca y canilluda que esa noche había ido de visita a la casa”<sup>303</sup>; “Al día siguiente le oí decir a un viejo que sacaban a asolear en las mañanas a la plaza, llevado por dos sobrinas gordas: -un andarín no es hombre ni mujer; es un marimacho que tiene cosas de hombre y cosas de mujer al mismo tiempo”<sup>304</sup>

Nos encontramos frente a una serie de leyendas en torno a los andarines. Éstas se diferencian de las historias cotidianas, pues, el primer tipo de relatos se define a través de la aparición y función de:

héroes culturales que realizaron una hazaña especial, historias reales de personas que sobresalieron en vida por acciones realizadas, personajes fantásticos como duendes o gnomos, personas que han muerto y vuelven para recorrer este mundo, etc. cuya finalidad principal es la de reforzar los comportamientos aprobados por el grupo social.<sup>305</sup>

Más allá de los breves comentarios refiriéndose al andarín, los cuales se presentan como pequeñas muestras del saber de este pueblo, la aparición de este misterioso personaje da pie a que

---

<sup>301</sup> Salvador Garmendia. *Memorias de Altagracia...*, p. 53

<sup>302</sup> *Ibidem*

<sup>303</sup> *Ibid*, p. 54

<sup>304</sup> *Ibid*, p. 58

<sup>305</sup> Eugenia Villa, “La literatura oral: mito y leyenda” en *Revista del Instituto Andino de Artes Populares del Convenio Andrés Bello*, Bogotá, no. 12, 1989, p. 41



se recuerden una serie de leyendas que advierten el peligro y la tradicional forma de enfrentar la visita de estos seres: “Entonces se pusieron a recordar historias de andarines, que habían llegado al barrio de forma inesperada y con el mismo sigilo desaparecieron. La más curiosa de todas fue la de un andarín del Norte que tenía el pelo rojo y usaba una falda de cuero con cascabeles...”<sup>306</sup>

Siempre con la advertencia latente de lo que ocasiona su visita: “Un día desapareció sin aviso y todos estuvieron hablando de él y recordando sus locuras durante meses; hasta que se presentó un temblor de tierra y muchos perdieron sus casas y sus bienes”.<sup>307</sup>

Ante tales advertencias, la forma de actuar más natural que se puede esperar en el barrio es de cierta cautela frente al andarín. Por ejemplo, el narrador cuenta que al pasar frente a éste “Una vieja pasó en carrera por la esquina, santiguándose diez veces seguidas”.<sup>308</sup> Así, los andarines en Altagracia, son sin duda alguna, por tradición, perseguidos y apedreados. El tío Luis recuerda en una historia de andarines que: “Un día, en una casa, floreó un toronjo macho, que no puede haber peor anuncio de mala suerte; otro, una yegua parió un animal sin cabeza (...) El condenado seguía riéndose solo por las calles. Por fin la gente salió a perseguirlo. El viejo corría como loco...”<sup>309</sup> En la plaza, el protagonista es testigo de la persecución del andarín con piedras, gritos y “palos en el aire”, una vez esquivada la persecución y saliendo del refugio de casa “mucha gente se hallaba reunida en las puertas comentando el suceso. El arrebato de violencia había dejado un confuso temblor en el aire. Oí decir que le andarín había huido de golpe en medio de la persecución, cuyo objetivo era golpearlo y sacarlo del pueblo”.<sup>310</sup>

Un interesante aspecto en cuanto a la relación del niño-narrador con la comunidad, es que éste tiene la imperiosa necesidad de confirmar, no sólo de ser receptor, sino testigo directo de todas aquellas habladurías en torno a los andarines. Así, con precaución y cierto miedo, se acerca a este personaje con la finalidad de corroborar algunas sentencias sobre él: “Nunca había visto una cara como aquella, tal vez porque él era al mismo tiempo hombre y mujer como había dicho el viejo en la plaza”.<sup>311</sup> Pero es quizás el desciframiento de las repentinas desapariciones de los andarines lo que más impacta al protagonista. Una vez terminado el perseguiamiento el andarín, este escapa y los habitantes del pueblo creen que se ha refugiado en la sabana, el protagonista corre hacia las

---

<sup>306</sup> Salvador Garmendia. *Memorias de Altagracia...*, p. 55

<sup>307</sup> *ibidem*

<sup>308</sup> *Ibid*, p. 56

<sup>309</sup> *Ibid*, p. 61

<sup>310</sup> *Ibid*, p. 60

<sup>311</sup> *Ibid*, p. 59

ruinas detrás de la iglesia, escenario donde tuvo el primer acercamiento con el andarín, y ahí, lo encuentra, sangrando y aparentemente muerto, el andarín abre los ojos de golpe:

-Tú no digas nada muchachito...- No se movió siquiera. Era una voz pequeña, regada de notas agudas de una tonada melodiosa, como la había oído a veces a la gente de los circos y a los vendedores de oraciones y pócimas, que iban de paso-. Yo he de irme esta noche-dijo- cuando todos duerman.<sup>312</sup>

La explicación de las extrañas y repentinas salidas de los andarines se esclarece una vez que se ha confesado el escenario que les permite pasar desapercibido, lo cual no resta terror ante los poderes y la malignidad de estos personajes.

Encontramos en este relato una activa participación de todos los habitantes de Altagracia ante un elemento externo de peligro; en la visita del andarín las voces del pueblo cuentan precavidamente el legado que otras visitas de andarines han impreso en su memoria. El niño-narrador, es atento a estas historias y va creando sus primeras experiencias, aquello que “va a contar sobre”, de una manera personal. Quizá uno de los más bellos elementos en torno a esta participación activa de todos los habitantes sea justamente que envuelve incluso a los más escépticos frente a la fantasía, como el tío Luis, quien a pesar de ser un hombre serio, y aparentemente alejado de todo rasgo mágico o de simpatía por lo imaginario, aquel hombre “de aire inflado hasta el punto de estallar, todo forrado de ropas negras”,<sup>313</sup> es partícipe de lo maravilloso (en términos de Todorov) en Altagracia al reproducir y compartir también las historias de andarines.

-Una vez, en el pueblo de Yaritagua, cayó un andarín- contó mi tío Luis por la noche, después del rosario, cuando todavía el día me sonaba en el cuerpo como un ruido confuso y aporreado-. Yo lo vi bien de cerca cuando pasé a caballo y era muy diferente a éste, aunque también llevaba en el pecho las medallas por cientos (...)<sup>314</sup>

El tío Luis continúa relatando los males que sucedieron en el pueblo con la visita, y el comienzo de la persecución del andarín. Mientras la familia continúa atenta al relato:

Hasta que al salir de la sabana se quedó parado de pronto, mirando a la gente que venía acechando. Ninguno se atrevió a moverse. El viejo los miraba de lo más tranquilo con su risita de muchacho. Entonces les hizo a todos la puñeta- con una mano hizo un arito, mientras la otra vino desde atrás y encajó en él un dedo hasta tropezar en su base, sonando como una palmada- y ahí mismo empezó a desaparecer poco a poco en la tierra; se hundía y se hundía poco a poco y mientras tanto les iba haciendo la puñeta, zas, zas, zas, diez veces seguidas, hasta que todo lo que quedó de él fue (sic) un chorrillo de humo negro que salía de la tierra.

Todos nos miramos las caras y comenzamos a reír.<sup>315</sup>

---

<sup>312</sup> *Ibid*, p. 61

<sup>313</sup> *Ibid*, p. 12

<sup>314</sup> *Ibid*, p. 61

<sup>315</sup> *Ibid*, p. 62

La historia relatada y la grata reacción de la familia al final pone de manifiesto una de las más bellas funciones sociales del relato oral: el de unificación de la comunidad, tanto al momento de su narración, el performance, como a través de lo que se cuenta.

A diferencia de las amenazas que presenta la figura del andarín, en el caso de la bruja Segunda, “La Chamusquina”, nos encontramos con una convivencia mucho más tranquila. En este relato el niño narrador se encargará también de dar su testimonio en torno a las relaciones que se mantenían entre la familia y la bruja, y en cuanto al actuar de estas mujeres en Altagracia. Así, esta narración estará compuesta por dos metanarraciones diferentes. El relato abre con una historia en torno a una mujer de Altagracia que veía constantemente a un fantasma entrar a casa, “«-La mujer se asomó al corredor y era luna llena y lo vio al otro extremo del corredor, lo vio perfecto; pudo detallar la figura porque la luna entraba desde el patio y alumbraba clarito como si hubieran prendido un candil. Ella lo pintaba tal cual, sentado en una silleta de suela contra la pared...”.<sup>316</sup> La apertura con comillas bajas, y la intervención del narrador extradiegético, así como el regreso al uso del pasado perfecto, son las marcas que nos ubican en un tipo de narración diferente al del narrador niño, no sabemos si éste está escuchando una historia o citándola. Aunque el relato del aparecido es el primero en esta estampa, no es el principal, más bien, da pie a que el niño-narrador comience a contar la historia de Segunda, La Chamusquina; “Yo nunca había visto cosa semejante en mi vida y ni siquiera nada, según creo, que tuviera contacto con el otro mundo; sin embargo, llegué a conocer, en vida, a una bruja que fue después la única bruja cómica que pudo existir. Se llamaba Segunda y la llamaban La Chamusquina...”.<sup>317</sup> Después de relatar algunas de las fechorías de la bruja cómica y de la convivencia familiar con ella, el mismo narrador remite a un episodio acontecido entre La Chamusquina y Aristóbulo, el fabricante de cohetes de Altagracia. Aquí encontramos un tercer cambio en el tiempo del relato, pues este vuelve a ser en pretérito perfecto: “Tardó cuatro días en volver. Aristóbulo seguía riéndose solo en su casa; hasta que una noche el barrio entero de Altagracia despertó a un mismo tiempo...”.<sup>318</sup>

Esta bruja, a pesar de crear desastres en la vida de quienes se meten con ella, no representa una amenaza para el pueblo, a diferencia del andarín, o como veremos más adelante, de Mr. Boland. Esto se debe a dos situaciones. La primera corresponde a la familiaridad del pueblo con la bruja, saben cuáles son los signos bajo los cuales se hacen presentes estas mujeres:

---

<sup>316</sup> *Ibid*, p. 93

<sup>317</sup> *Ibid*, p. 95

<sup>318</sup> *Ibid*, p. 99

“Segunda se anunciaba en las casas como cualquier otra de su especie: amanecía una gran torta de excremento en el fresco del traspatio y ello indicaba que el trasgo había tomado posesión del lugar por algún tiempo.”<sup>319</sup> Por otra parte, y reforzando el vínculo cotidiano con la bruja, dentro de la casa familiar, el narrador recuerda a la tía Augusta atenta a la oportunidad para asustar a La Chamusquina: “Nunca supe que nadie le tuviera miedo. Mi tía Augusta, por ejemplo, se pasaba los días husmeándola por toda la casa, alerta al menor ruido sospechoso, lista a sorprenderla en el primer descuido para cazarla de un doble manotón por los trapos y hacerla reventar del susto”.<sup>320</sup>

La segunda de las razones por las cuales no se actúa con desconfiada precaución frente a La Chamusquina, y esto tiene que ver con las imágenes de las brujas en general, es que éstas son parte de “nosotros”, buenas o malas, las brujas pueden pasar por cualquier mujer dentro de la comunidad. El prototipo de la bruja creada en Occidente, se basa en mujeres con ciertos rasgos específicos, que generalmente salen del canon de lo que debería ser el sexo femenino en una determinada sociedad. Basta ver los archivos de la Inquisición en América Latina, para darse cuenta de la facilidad con la que se podía ser acusada de ser practicante (por diferentes vías) de brujería.<sup>321</sup> Pero, si Altagracia es definido como un pueblo fantástico-maravilloso el cual no ha sido acechado por ningún mal, las brujas que habitan en el mismo, que lo visitan con frecuencia, no pueden ser peligrosas. El niño narrador observa que existen, de hecho, mujeres brujas y mujeres “medio brujas” en el barrio:

El resto del tiempo permanecerían en el depósito de las brujas que, según creía, no debía hallarse muy lejos de nosotros ni resultaba del todo desconocido para la mayoría de las personas, especialmente para las semibrujas, que eran una especie bastante común: eran trajinadoras y hablanchentas y tenían una mitad de bruja y la otra de gente; una parte les olía a infiernillo y a azufre y la otra a aliños o a paila de dulce: con una mano rascaban un sapo y con la otra bordaban o espantaban las moscas. Cualquiera de ellas podría escapar volando por una claraboya y al mismo tiempo salir tranquilamente de su cuarto si alguien las llamaba.<sup>322</sup>

Aunque existe una convivencia cotidiana con las brujas, no son del todo inocentes. En este sentido, la leyenda en torno a La Chamusquina se refuerza a través de las diferentes historias que se cuentan sobre ella. Si bien, tiene una relación relajada con los habitantes del pueblo, su

---

<sup>319</sup> *Ibid*, p. 97

<sup>320</sup> *Ibid*, p. 98

<sup>321</sup> Es sumamente basto el material respecto a este tema, pero para una visión global en el caso de la Nueva España, ver: López Ridaura Cecilia, et. al. “De pactos, brujas y tesoros. Relatos supersticiosos de la Nueva España” *Revista de Literaturas Populares*, México, Año VII, no. 2, 2007, pp. 207-225; y para el caso específico de las brujas, López Ridaura, Cecilia, “Las brujas de Coahuila y el demonio” en *Revista de Literaturas Populares*, México, Año XI, no. 2, 2011, pp. 239-273

<sup>322</sup> Salvador Garmendia. *Memorias de Altagracia...*, p. 97

venganza puede ser sumamente dura cuando es agredida, tal es el caso de su relación con Aristóbulo, quien, tras darle un platillo dulce con grandes cantidades de ají a la bruja, es quemado en sus propia casa, con sus propios cohetes, por acción de La Chamusquina: “Finalmente las miradas se dirigieron a la casa de Aristóbulo que se inflamaba a cada instante con unos fognazos azules y parecía a punto de resquebrajarse y estallar en pedazos. Un tiroteo desordenado y una tempestad de silbidos retumbaban entre las paredes de la vivienda...”.<sup>323</sup> El cohetero del pueblo sobrevive aunque termina volviéndose “medio loco”, y mendigando por las calles de Altigracia.

La acción de quemar refuerza la identidad de La Chamusquina, que la leyenda va enriqueciendo a través de semas propios del fuego. En sus orígenes, Segunda, La Chamusquina, adquiere este sobrenombre, con el cual será conocida, justo por haber sobrevivido a un incendio en una casa donde era sirvienta. Después contar la historia de Aristóbulo, el niño narrador recuerda, que cada vez que pasaba por la casa quemada podía ver a la bruja: “que entraba en punta de pezuñas a la habitación del polvorero, menguada de cuerpo, con la paja que le salía por las roturas, la cara engrifada de furia, y se acercaba la brasa de un tabaco a una punta de mecha, que un instante después iba a desencadenar el desastre”.<sup>324</sup>

Estamos ante un relato que transmite un valor de precaución en el trato hacia la bruja, y hacia las brujas en general, pues como pueden ser bromistas con los familiares, también pueden quemar vidas y casas. Podría parecer que nos encontramos ante una historia ejemplar, pero aquí no es explícito el ejemplo de cierto protagonista y tampoco marca cómo comportarnos, más bien refuerza ese elemento propio de la leyenda, el cual es, justamente, reforzar a través de la construcción colectiva de un personaje, normas que rigen determinada comunidad.

Otro elemento que es importante recalcar en torno a la oralidad y a la relación del niño narrador con este legado, es que, al igual que en el cuento del andarín, no sólo lo reproduce sino que intenta vivirlo en carne propia, ser testigo directo de los hechos. De esta manera “nos introduce en un mundo que ya ha aceptado la fantasía como un elemento propio: no nos dará una desenfundada celebración de la fantasía, sino que tejerá fábulas acerca del mundo”.<sup>325</sup> Esta naturalidad con la que se vive lo mágico en Altigracia, sólo puede reforzar el carácter maravilloso de este pueblo. En estas narraciones no existe ambigüedad entre la fantasía y la realidad, así que se aleja del campo de lo fantástico-maravilloso, presente en varias de los

---

<sup>323</sup> *Ibid*, p. 100

<sup>324</sup> *Ibid*, p. 101

<sup>325</sup> Elemire Zolla. *Historia de la imaginación viciosa*, Caracas, Monte Ávila editores, 1968, p. 84

acontecimientos ocurridos en el espacio de la casa, para abrirnos las puertas hacia un pueblo totalmente volcado a lo maravilloso.

En el tercero de los relatos que analizaremos, el niño-narrador también será testigo directo de un acontecimiento fantástico en Altagracia, y se ayudará de una historia previa para introducirnos al relato del que ha sido testigo. Comienza así, recordando el episodio del vuelo de Mr. Boland, un piloto aviador con características sumamente peculiares, para contar después el vuelo de Absalón Olavarrieta, un habitante de las afueras de Altagracia. La estampa comienza de la siguiente forma: “Mucho antes de que Absalón Olavarrieta efectuara su primer gran vuelo, el único que consiguió llevar a cabo sobre los techos de Altagracia; la sabana de la Ruesga, donde él tenía su casa, llegó a ser el mejor campo de pruebas del mundo”.<sup>326</sup>

La apertura con la mención del vuelo del piloto Olavarrieta, a su vez, se presenta como una especie de introducción para narrar la historia de Mr. Boland “un aviador inglés del color de los candelabros pulidos, con un pelo rizado y abundante que debía llevar por abajo algunas brazas encendidas y una gran dentadura de adorno...”.<sup>327</sup> Frank Boland efectivamente existió y fue el primer piloto que realizó un vuelo sobre Venezuela, el 29 de septiembre de 1912<sup>328</sup>, pero a diferencia de lo que nos narran en la novela de Garmendia, no era inglés, fue un piloto estadounidense. Lo que sí aconteció en la realidad extratextual fue un vuelo posterior al primero que Boland realizó en Caracas, justo en la ciudad de Barquisimeto. El acontecimiento histórico-tecnológico es vivido nuevamente, con sorpresa, por toda la comunidad altagraciana, la cual observa con atención la construcción del avión y el primer vuelo de Boland sobre su fabulosa máquina; miran desde abajo a la avioneta cada vez más veloz despegarse del piso y adquirir velocidad:

Volaron los sombreros, temblaron las pecheras de las casacas, el polvo hizo cerrar los ojos y los dos mil o más que se habían aglomerado en la sabana huyeron en verdadera desbandada. Por fortuna, unos cuentos audaces consiguieron detenerse un poco más allá donde comienzan las primeras casas y otros, los más, que habían llegado mucho más lejos en la disparada, fueron aproximándose cautelosamente al escuchar los

---

<sup>326</sup> Salvador Garmendia. *Memorias de Altagracia...*, p. 43

<sup>327</sup> *Ibidem*

<sup>328</sup> Tomamos el dato de una nota periodística aparecida en el periódico *Correo del Caroní*, del 20 de noviembre de 2013, consulta en red <<http://www.correodelcaroni.com/index.php/opinion/item/5818-el-primer-piloto-civil-de-venezuela>>(20 de julio de 2014) y en el Boletín no. 30 (octubre 2011) de la página oficial del Aeropuerto de Caracas, en donde se aclara que “el 29 de septiembre de 1912, Frank Boland realizó el primer vuelo en Venezuela, despegando desde el Hipódromo El Paraíso, surcó el cielo caraqueño por espacio de 27 minutos” consulta en red <<http://www.aeropuerto-caracas-omz.com/notas/Notas%20al%20Vuelo%20octubre%202011.pdf>> (20 de julio de 2014)

aplausos y los gritos de los primeros; sin embargo, hubo algunos, enteramente poseídos por el pánico, que no pararon hasta haber llegado a sus casas temblando y sin aliento.<sup>329</sup>

Una de las características del avance de la tecnología, y consecuencia de la modernidad, es que, paradójicamente, mientras crea más herramientas para acercar a los humanos, tiende a aislar más a los individuos.<sup>330</sup> Pero en la construcción de Altagracia como un espacio de la plaza, de lo público, todo acontecimiento será compartido en comunidad, siendo ésta una de las características básicas en la separación de la vida rural y urbana. Pero estos acontecimientos no sólo serán atestiguados por los habitantes de Altagracia sino que generarán reacciones diversas, las cuales van desde la alegría, hasta el terror.<sup>331</sup> Y estos acontecimientos, a su vez, dentro de un pueblo fantástico-maravilloso tendrán también un carácter mágico, aquí puede confluir la propuesta de una “antropología de lo fantástico”, es decir, la representación de la vida desde una cultura en la cual, entre otras cosas, “la racionalidad tecno-productiva moderna discurre paralelamente a la efervescencia de una exteriorización de lo imaginario”.<sup>332</sup> El primer indicio de magia en este acontecimiento se da una vez que en el pueblo deciden buscar el destino de la avioneta de Mr. Boland, la cual al parecer quedó estampada entre las montañas. Sin embargo, al llegar a ese lugar los habitantes no logran encontrar la máquina voladora, “hasta que alguien, con un grito de pánico, descubrió lo que nadie hubiera podido prever: el aparato se hallaba temblando en el aire, enorme, oscilando casi encima de ellos, aunque por el lado contrario del que había despegado media hora antes”.<sup>333</sup> El piloto aterriza suavemente y es invitado a una celebración en el Palacio de Gobierno.

En esta escena encontramos las primeras características mágicas de mister Boland: “El artista, vestido de sportman, distribuía de un lado para otro ademanes de ilusionista, parecía un increíble muñeco de cuerda circulando a una velocidad asombrosa”<sup>334</sup>; “A la media noche, se propuso a

---

<sup>329</sup> Salvador Garmendia. *Memorias de Altagracia...*, p. 45

<sup>330</sup> Desde la década del 70, cuando los hombres no tenían idea de la revolución multimedia, el uso de la tecnología para fines terribles como las guerras y la creación de epidemias, ocupaba la agenda de sociólogos, filósofos y científicos. El problema del aislamiento a través de la tecnología sería un fenómeno propio de la posmodernidad. Al respecto se pueden consultar autores como Marshall Berman, Erich Fromm, y Gilles Lipovetsky, por mencionar algunos desde ramas como la historia, la psicología, la historia y la literatura.

<sup>331</sup> Al parecer el primer vuelo en Venezuela resultó ser muy significativo. En un documental titulado “Caracas, crónicas del siglo XX”, realizado por Bolívar Films, cuyo guion estuvo a cargo justamente de Salvador Garmendia, se hace mención a dicho acontecimiento en el minuto no. 20: 21. “Caracas, crónica del siglo XX”, Bolívar Films, 1999.

<sup>332</sup> Ángel Enrique Carretero Pasín “Un acercamiento antropológico a lo imaginario” en revista *Ágora*, no. 22-1, 2003, p. 186

<sup>333</sup> Salvador Garmendia. *Memorias de Altagracia...*, p. 46

<sup>334</sup> *Ibidem*

divertir a las damas mediante algunos juegos de magia”<sup>335</sup> los cuales se reforzarán a lo largo de toda la narración.

Al analizar los espacios de la plaza pública en un contexto carnavalesco en *El Quijote*, Gabriela Nava argumenta que no importa que los espacios que representan la plaza sean físicamente cerrados, sino la convergencia social que se desarrolla en los mismos. Así, para la novela de Cervantes, la venta y el palacio, lugares aparentemente cerrados, se presentan propicios para el carnaval.<sup>336</sup> En este relato de *Memorias de Altagracia*, aunque no se da un espacio carnavalesco, sí podemos concebir la reunión del Palacio de Gobierno como un “rostro de la plaza pública”, donde acontecerán dinámicas que pondrán de manifiesto, no un quiebre, sino una continuidad de los códigos sociales altagracianos, entre estos encontramos la magia y las reglas de “buenas costumbres.” Así, cuando en un acto de magia, Boland desaparece un pañuelo para recuperarlo en el seno de una dama, el narrador comenta:

Un caballero se desprendió en el acto y colocándose frente a Boland, levantó amenazadoramente una mano. El salón se redujo a un silencio expectante (...) Alguien vislumbró un gran estallido de chispas seguido de un estruendo en el que todo desapareció en un instante. Sin embargo la mano golpeó a Boland...<sup>337</sup>

Acto seguido, y frente a todo pronóstico de una catástrofe o de alguna acción mágica en defensa personal, Boland “permaneció rígido en el momento exacto en que el piso habría de hundirse bajo los pies de los presentes y después de unas breves vacilaciones, se derrumbó de espaldas y comenzó a roncar súbitamente”.<sup>338</sup> Ante el repentino sueño de Boland tras una serie de eventos fantásticos (suena un enorme estallido de chispas, el piso se hunde, todo desaparece), queda la ambigüedad fantástica, pues se advierte que el piloto “Ante el asombro general, se bebió una tras otra varias botellas de champaña y su cara se cubrió de un resplandor fosforescente”.<sup>339</sup> Pudo haber dormido por el estado de ebriedad, o producto de algún fantástico episodio. Este piloto “mago” foráneo no escapa a través de agujeros, como el andarín, y tampoco parece amenazante. Aunque viola las normas del comportamiento moral altagraciano, no es perseguido ni temido.

El relato de este peculiar piloto, como ya hemos mencionado, sirve como una historia de entrada para volver a la narración del vuelo de Absalón Olavarrieta. Este mecánico, amigo del

---

<sup>335</sup> *Ibid*, p. 47

<sup>336</sup> Gabriela Nava. *Los tres rostros de la plaza pública en El Quijote*, México, UNAM, 2013. Ver capítulos “La venta-plaza: espacio público festivo”, pp. 53-94; y “El carnaval ducal: lo carnavalesco se desplaza al palacio”, pp. 95-132.

<sup>337</sup> Salvador Garmendia. *Memorias de Altagracia...*, p 47

<sup>338</sup> *ibidem*

<sup>339</sup> *Ibid*, p. 46



niño-narrador también tendrá algunos elementos fantásticos en su actuar, pero la mayoría relacionados con la tecnología, la creación científica.

Es importante aclarar qué entenderemos en relación con lo fantástico y su liga con lo científico, pues no nos encontramos, de ningún modo, con una narración relacionada con la ciencia ficción, pero sí con un elemento tecnológico (una avioneta) como tema central y objeto de magia, dado el proceso por el cual es fabricado.

Los escenarios principales de este relato también se desarrollarán a las afueras de Altagracia, el primero será en la sabana de La Ruesga,<sup>340</sup> y el segundo en la sección de talleres mecánicos que se ubica pasando las últimas casas de Altagracia. Podemos notar cómo cambia el panorama una vez que se ha dejado el barrio, para encontrarse con casas “aisladas entre solarones y barrancos ya no parecían tan ceñudas y rígidas, eran, en cambio, criaturas lisiadas o llagasas, enanas y cubiertas de andrajos, y se podía entrar en ellas como si se pasara por una rendija bajo la gran costra del mundo”.<sup>341</sup> Es interesante ver cómo las casas siguen manteniendo rasgos de vida, pero no se presentan como un lugar de resguardo, más bien, al alejarse del pueblo van representando rasgos enfermizos, de seres mutilados.

Absalón, amigo del niño-narrador, es un mecánico que guarda un avioneta que él mismo fabricó hace treinta años, es curioso que ésta se confunde con una caja mortuoria: “-Anoche estuvo crujiendo la avioneta-decía, y yo miraba a un rincón del sucucho, donde reposaba de pie, cara a nosotros, una urna de tablas pintada por fuera de negro, que él mismo había construido hace treinta años. La tapa descansaba en el suelo.”<sup>342</sup>; “- cada vez que cruje- explicaba-es que algún pobre se muere por ahí o está boqueando. Yo la escucho de noche; me despierto, crac, crac, me cruje varias veces y yo digo que debe ser un conocido que ya anda en las últimas. Por la mañana, zas, me llega el doliente con las lagrimotas...”<sup>343</sup>

Al igual que mister Boland, quien transporta en pedazos su avión en un ferrocarril y lo rearma a la vista de todos en Altagracia, Absalón busca volar en su avioneta, la cual es solicitada cada vez que alguien muere. Y, también similar a la experiencia de Mr. Boland, el vuelo de Absalón, será presenciado por todo el pueblo altagraciano. La imagen de ambos “técnicos” o conocedores de la aeronáutica, “resucita y justifica retrospectivamente las premisas sobrenaturales de los

---

<sup>340</sup> Esta también es una referencia extratextual, la Ruesga Sur forma parte de la sabana de Barquisimeto.

<sup>341</sup> *Ibid*, p. 48

<sup>342</sup> *Ibid*, p. 50

<sup>343</sup> *Ibidem*

viejos relatos fantásticos presentándolos como las normas de otra naturaleza”.<sup>344</sup> No se trata ya de alquimistas o científicos creando seres nuevos, sino de la relación hombre-máquina en los marcos de la tecnología y la ciencia. Crear las propias herramientas para una actividad tan fascinante como el vuelo. A diferencia de Boland, Absalón tiene menos probabilidades de volar, pues no es un piloto, y ya hemos dicho que hay una ambivalencia ente la avioneta como un instrumento aeronáutico o una caja mortuoria. Sin embargo, el planeo logrado de Absalón crea una de las reglas básicas de la fantasía: “La instancia esencial de lo fantástico es la Aparición; lo que no puede ser y no obstante se produce”.<sup>345</sup>

Toda la gente que salía de Altagracia corrió en desorden al claro de la plaza dando gritos de sorpresa y alarma ante aquella aparición atrevida. Absalón iba sentado en mitad de la caja y se inclinaba a un lado y otro, presenciando, con la cara más alegre del mundo, el espectáculo que desde aquella altura podía apreciar en todos sus detalles.<sup>346</sup>

El niño narrador, al igual que en los dos relatos anteriores, también es testigo de este acontecimiento “comencé a dar saltos y correr por entre los árboles, esquivando a la multitud exaltada y sin perder de vista a mi amigo Absalón, quien( ...) saludaba en el aire con una [mano] y otro brazo, riendo con el más pueril y alegre entusiasmo”.<sup>347</sup> Así, es interesante la manera en la que se amalgama el relato oral transmitido por generaciones —el vuelo de Mr. Boland, las historias de un espectro aparecido a las mujeres y las historias de andarines— con las vivencias personales del narrador, las cuales terminan conformando sus propias memorias de Altagracia.

Estas memorias también se centran en los eventos cotidianos; las descripciones de la salida a la plaza, los juegos familiares y las funciones de cine son una clara muestra de ello. El relato no. 11 se centra en la experiencia colectiva de las proyecciones cinematográficas. Aquí no encontramos ningún evento extraordinario o maravilloso, sino la vivencia en comunidad y las múltiples reacciones ante una serie de filmes.

El año de 1970 apareció en el no. 4 (correspondiente a los meses de Mayo-Agosto), de la revista literaria *Talud*, dirigida por estudiantes de la Universidad de Los Andes, en Mérida, un cuento inédito del ya para entonces reconocido escritor Salvador Garmendia. El relato se titula

---

<sup>344</sup> Roger Caillois. *Antología del cuento fantástico*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1970, p. 33

<sup>345</sup> *Ibid*, p. 13

<sup>346</sup> Salvador Garmendia. *Memorias de Altagracia...*, p. 52

<sup>347</sup> *Ibidem*

“Hoy-cine Arenas-Hoy”,<sup>348</sup> y versa, justamente, sobre la experiencia del cine en la plaza de Altagracia. Podemos asegurar que ésta es una versión previa del relato aparecido cuatro años después en *Memorias de Altagracia*. A parte de compartir la temática, el comienzo y algunos pasajes, estos relatos estarán focalizados desde la mirada de un niño. Y el comienzo se presenta casi idéntico: aparte de compartir el mismo epígrafe “*Si tú me lo Paramount picture/ yo te lo metro goldinmayer*. Dicho infantil en desuso”,<sup>349</sup> entramos a la narración vía el ingreso a la taquilla del cine. En la versión de *Talud* podemos leer: “Y entonces llega uno, primero a comprar el billete y de una vez se arrequinta en el montón de gente, afinca el hombro en aquella pelota que se revuelve como si fuera una paca de gusanos y empuja y deja que lo empujen...”<sup>350</sup>. En *Memorias de Altagracia* el relato comienza así: “Entonces llega uno en carrera y se mete a la fuerza, de una vez, en el montón de gente; entra de lado en aquella paca de gusanos que se agita con la fuerza de veinte hombres y ahora ya está adentro y no podrá escapar de un gran nudo de piernas, ciego, sin más que un revuelo de tela sucia...”<sup>351</sup>

Nos encontramos ante la convergencia de todo Altagracia en un evento social, la visita al cine Arenas. Al igual que en los relatos anteriores existe una fuerte familiaridad del narrador con los asistentes a la función, pues reconoce a la gente del barrio dentro de la misma. Como hemos visto líneas arriba, símbolo de lo popular, “otros lugares de acción (por supuesto motivados por el argumento y la realidad), al poder ser espacios de encuentro y contacto de todo tipo de gente —calles, tabernas, caminos, baños públicos, cubiertas de buques, etc. —adquieren un sentido complementario de plaza...”,<sup>352</sup> Esta función social de intercambio se recrea también en el escenario del cine. Aquí, se puede ver a diferentes personajes del barrio: el Bobo Cesarito en su silla de ruedas; Bertoldo, un niño bien portado que parece un querubín; el marico Saturno quien es recibido de mala gana en ambas versiones del cuento: “de pronto se forma una grizapa (sic) enorme porque viene bajando el marico Saturno que es florista, viene con un flux negro que le

<sup>348</sup> Agradecemos a Gabriel Jiménez Emán, quien se encontraba a cargo del Comité de redacción de *Talud* por esa época junto a Luis Alberto Farías, y quien amablemente nos brindó el dato de aquella primera versión del cuento aparecido en *Memorias de Altagracia*. (Entrevista a Gabriel Jiménez Emán, estado de Coro, Venezuela, 3 de octubre de 2013)

<sup>349</sup> La versión de *Talud*, presenta sólo una pequeña diferencia en el epígrafe, en la primera línea, al omitir la t de la palabra Paramount. Tal vez respetando el habla popular puesta de manifiesto a través de la forma castellana de pronunciar el inglés, y presente al transcribir goldin mayer, para referirse a goldwyn mayer. Dando ya, de entrada, un fuerte elemento de oralidad al cuento.

<sup>350</sup> Salvador Garmendia, “Hoy-cine Arenas-Hoy” en *Revista Literaria Talud*, Mérida, Venezuela, no. 4, Año II, Mayo agosto-1970, p. 7

<sup>351</sup> Salvador Garmendia. *Memorias de Altagracia...*, p. 103

<sup>352</sup> Bajtín, cit. en Nava, Gabriela. *op. cit.*, p. 21

brilla de lejos y el pelo pegado...”<sup>353</sup> (versión de *Talud*), “Ahora todos gritan y otros manotean parados en los bancos: es que ha entrado el marico Saturno que es florista: viene bajando los escalones uno a uno, vestido de negro, la cara vuelta un poco hacia un lado...”<sup>354</sup> (*Memorias de Altagracia*); y Don Tarcisio, el barbero de La Tijera de oro, quien parece ser el más apasionado de los personajes en relación con el film en turno: “ De pronto lo oiré gritar con un vozarrón de asustar gente y nadie lo mandará a callar por miedo. –¡Ahí está! ¡Está escondido detrás de la puerta! ¡Tiene un cuchillo, estúpido! ¡Te va a matar!- Pero nadie en la pantalla hace caso y él seguirá manoteando furioso...”<sup>355</sup>

En su historia de las proyecciones cinematográficas en Caracas a principio de siglo pasado y finales del XIX, Yolanda Suiero Villanueva señala la importancia de estudiar la historia del cine más allá de las producciones cinematográficas, y saber cuáles fueron las reacciones y espacios a través de los cuales llegó al público. La entrada del cine a la capital venezolana, como en varias partes del mundo, se dio justamente en los espacios canónicos del espectáculo, los cuales se encargaron de su proyección: teatros, circos, foros “Entre el 26 de junio y el 13 de julio de 1897, el Proyectoscopio se exhibe en el circo metropolitano”,<sup>356</sup> mientras que la sala del el cine en la narración que analizamos también se erige sobre la construcción de un circo. Sin embargo, este cine se presenta como un espacio no de la convergencia social propia de la capital, sino como una actividad colectiva que se presta para todo tipo de actividades, desde los juegos de niños, hasta el juicio colectivo en torno a ciertos habitantes de Altagracia (como el caso del rechazo Marico Saturno), el cine se vive en comunidad. Una comunidad que se presenta como un espacio apacible para el narrador, tanto así, que puede quedarse dormido entre las paredes del cine abrazado por una trabajadora de su casa, quién también se encuentra presenciando la función: “Ahora se oyen gritos porque la película es de amor y dos se están besando en la pantalla. Uno encuentra esa altura muy blanda de los pechos que es como el hueco de la noche, más oscuro y más tibio y uno se reclina más allá y sueña”.<sup>357</sup>

Nos encontramos todavía ante la focalización de un niño, algunos rasgos lo insinúan: físicos, por la alusión de la estatura de quien observa y narra: “uno ha llegado entonces a la taquilla que

---

<sup>353</sup> Salvador Garmendia, “Hoy –cine Arenas-Hoy”..., pp. 7-8

<sup>354</sup> Salvador Garmendia. *Memorias de Altagracia...*, p 106

<sup>355</sup> *Ibid*, p. 107

<sup>356</sup> Yolanda Suiero Villanueva. *Inicios de la exhibición cinematográfica en Caracas*, Caracas, Fondo Editorial Humanidades y Educación, UCV, 2007, p. 61

<sup>357</sup> Salvador Garmendia. *Memorias de Altagracia...*, p. 108

es un nicho de santo abierto en la pared; se agarra al borde de cemento, afinca la rodilla en lo áspero del friso y consigue asomarse al agujero donde hinca la barbilla y mete su brazo entre otros más grandes que manotean”,<sup>358</sup> otra, por la manera en la que algunos personajes se dirigen a el narrador-personaje: “-Muchachito-me dice y me siento a su lado en un huequito mínimo que ella misma ha abierto para mí.”<sup>359</sup> Sin embargo nos encontramos con un niño que comienza a explorar ciertas cuestiones propias de la adolescencia, podemos ver esto desde el juego de palabras en el epígrafe y a través de las siguientes escenas: “El va a hacer como hacen los hombres con las mujeres, que es acostarse boca abajo y jadear, apoyándose sobre los codos y moviendo la mitad del cuerpo sin parar y después como hacen las mujeres con los hombres, que es casi lo mismo pero boca arriba, con las piernas abiertas”.<sup>360</sup> El narrador, junto a su primo Alí y varios niños del barrio miran esta escenificación de un acto sexual por parte de Cochocho, un niño más grande que vive en la Sabana y ha pasado unos años en el correccional. Después nos encontramos ante una serie de dudas, observamos cierta inocencia a través de las reflexiones del narrador: “Encuentro un lugar en un banco y miro hacia atrás, a los palcos donde están las señoras. Pienso que es imposible que ellas puedan hacer también aquello por las noches, desnudas en sus cuartos; tal vez ni siquiera lo saben; nadie se los pudo haber dicho; no lo han sabido nunca”.<sup>361</sup>

Este es el primer relato en el que somos testigos del proceso en el cual el universo “inocente” del niño entra en contacto con otras temáticas que dejarían atrás la primera infancia. Aquí, Altigracia se sigue presentando como un lugar seguro, de hecho el niño recrea con el primo Alí un juego de la ensoñación teniendo como base personajes y escenas de películas: “Somos dos contra uno en el Saloom, mientras las chicas bailan sacudiendo refajos y las sillas vuelan por el

---

<sup>358</sup> *Ibid*, p. 103

<sup>359</sup> *Ibid*, p. 108

<sup>360</sup> *Ibid*, p. 106

<sup>361</sup> *Ibidem*. Como dato biográfico recordamos la declaración que realiza Garmendia en torno al problema que le ocasionaba el tema sexual cuando era un niño, fruto de una rígida educación religiosa y una devoción total: “-El peor pecado que yo podía concebir, cuando estudiaba tercero o cuarto grado, era el pecado de la carne. Tenía una idea muy vaga sobre el particular; sólo que era entre hombre y mujer y que significaba un pecado terrible. Una vez escuché una conversación de muchachos mayores y entendí que los padres de ellos fornicaban. Aquello me puso furioso, me pareció una blasfemia espantosa. Me atreví a pesar de ser un niño a tirarles pedradas. Les dije que cómo se atrevían a decir algo semejante; de verdad, me sentí ofendido. Ellor rieron y me dijeron, “Ah, ¿pero tú no sabes eso?.(sic) ¿Tú no sabes lo que hicieron tu papá y tu mamá para tenerte a ti?”. Y me lo dijeron. Mira, la crisis que sufrí fue terrible. Durante varios días no me atrevía a verle le cara a mamá. Le tenía miedo. Después que escuché aquello corrí a la capilla y estuve mucho rato arrodillado pidiendo perdón..., en Vestri, Miyó. *op. cit.*, pp 39-40

aire; Allí es Tom Mix puños de hierro y yo soy su amigo”.<sup>362</sup> En la constante construcción de Altagracia como un espacio del nido, de la concha, encontramos a las diferentes manifestaciones de la convivencia entre el niño y la comunidad como placenteras, mágicas en la mayoría de los casos. Tanto a través de las historias, la tradición oral, o la vida cotidiana, Altagracia, hasta esta sección será espacio de ensoñación.

## **Historias de Altagracia**

*Aquí es donde comienza la historia propiamente  
si es verdad que hay una historia en todo esto,  
cosa que ustedes mismos se encargarán de establecer...*  
Salvador Garmendia. *Doble Fondo*

Sobre la novela histórica latinoamericana se ha escrito y discutido bastante, sobre todo en torno a su clasificación y novedades en recursos estilísticos.<sup>363</sup> El cuento y las narraciones cortas en general (a excepción de la crónica obviamente) se ha dejado un tanto relegado en el estudio enfocado a la producción literaria con materia historiográfica. *Memorias de Altagracia* presenta dos narraciones situadas en el siglo XIX barquisimetano, aunque no se especifica en los textos qué batallas y contextos militares reproduce, por la alusión a godos y facciosos podríamos colegir que se trata de la Batalla del Alto de los godos (1813), ocurrida no en Barquisimeto si no en Maturín. Estas estampas dentro de la novela radicalizan los juegos temporales que realiza el autor, los cuales se reducían a ciertas rupturas con la cronología lineal de algunos acontecimientos y extensiones diversas en la duración de los mismos, pero siempre en el margen temporal de la vida de un niño.

Las estampas no. 13 y 16 se podrían presentar como relatos independientes. Pero al enfocar nuestra lectura dentro de la construcción de Altagracia desde la memoria, el discurso oficialista en torno a este barrio no podía faltar, aun siendo explícita la intención de cuestionarlo. En un análisis sobre la novela histórica contemporánea en Chile, Antonia Viu evidencia un nuevo canon en torno a la relación de esta literatura y el discurso historiográfico:

Si en el caso de la novela histórica tradicional el gesto más común era la complacencia respecto del discurso historiográfico oficial, limitándose al relleno de las zonas oscuras de la historia, o al desplazamiento de un

---

<sup>362</sup> Salvador Garmendia. *Memorias de Altagracia...*, p. 105

<sup>363</sup> Nos es nuestro objetivo participar en esta discusión, sin embargo remitimos a los trabajos de Seymour Menton. *La nueva novela histórica de América Latina* (1993); María Cristina Pons. *Memorias del olvido. Del Paso, García Márquez, Saer y la novela histórica del siglo XX* (1996), Amalia Pulgarín. *Metaficción historiográfica: la novela histórica en la narrativa hispánica posmoderna* (1995) y Celia Hernández Prieto. *Historia y novela: poética de la novela histórica* (1998).

personaje histórico por otro imaginario que sirve de soporte a la actuación de aquel, en el caso de las novelas históricas recientes esta relación es problemática, revisionista y abiertamente subversiva, dependiendo del lugar desde donde se articule el discurso.<sup>364</sup>

Encontramos en este par de narraciones una actitud totalmente revisionista del discurso historiográfico oficial de las batallas de independencia.<sup>365</sup> Y con éste el primer distanciamiento en torno a este lugar. Altagracia ya no será descrita desde la voz de un niño-narrador, será un narrador extradiegético omnipresente el encargado de narrar, no la heroica labor de los generales independentistas, sino la tragedia de la plaza barquisimetana después del combate. “Como lo había pensado la calle real está desierta, los portones permanecen cerrados y las ventanas no dejan escapar un solo ruido. Las ruinas de las casas que han sido quemadas durante la mañana, sueltan todavía un humo blanco que se va con el viento...”<sup>366</sup>

Por otra parte, podemos ubicar a personajes que resultan del todo ajenos a la vida mostrada en Altagracia desde la visión presentada hasta ahora; son curas corrompidos, prostitutas en estado de locura, generales y coroneles cobardes y prestos a la traición quienes pueblan la diluida Altagracia del siglo XIX. Este es otro elemento que nos saca de la ensoñación, pues no existe el más mínimo rasgo de idealización de la vida en este espacio, es más bien, el recrudescimiento de su historia en lo que estas estampas se enfocarán.

En su canónico libro *Los lugares de la memoria*, Pierre Nora afirmaba que “los lugares de la memoria son ante todo restos, la forma extrema bajo la cual subsiste una historia que la solicita, porque la ignora”.<sup>367</sup> Las estatuas, fiestas patrias, y nombres de héroes y mártires de la historia nacional en las calles de nuestras avenidas, representarían estos espacios que buscan recordar de una manera un tanto forzada, ciertos episodios del pasado que nada dicen sobre nuestro conocimiento y empatía con el mismo. El discurso de la historia oficial también se podría entender como un lugar de la memoria, una “memoria oficial”. Reforzado en cantos, himnos, textos escolares y efemérides es poco a lo que nos invita a reflexionar en torno a dichos sucesos.

---

<sup>364</sup> Antonia Viu B., “Los signos entre pasado y presente: La representación en la novela histórica reciente” en *Anales de literatura chilena*, Año 6, no. 6, 2005, pp. 122-123

<sup>365</sup> Tomemos en cuenta lo contestatario que resulta esto en un país que ha enfocado el discurso nacionalista en torno a la imagen de Simón Bolívar y las luchas de independencia. Por citar sólo un ejemplo del carácter oficialista de este enaltecimiento del caudillo independentista, actualmente existe una materia obligatoria llamada “Cátedra bolivariana, impartida en noveno grado y dedicada exclusivamente al estudio de la vida de Simón Bolívar.

<sup>366</sup> Salvador Garmendia. *Memorias de Altagracia...*, p. 121

<sup>367</sup> Pierre Nora. *Les lieux de la mémoire*, Montevideo, Ediciones Trilce, 2008, p. 24

Pero, ¿qué sucede cuando podemos contar, desde otra perspectiva un mismo pasado? Esta pregunta fue formulada por la novedosa escuela de los Anales durante la segunda mitad del siglo XX, y ese enfoque de los acontecimientos desde actores y escenarios diversos está presente, bajo el particular código literario, en estas narraciones.

En la estampa no. 16 de *Memorias de Altagracia* somos testigos de un ejercicio de memoria por parte del coronel Belisario Terán, quien tras una “activa” participación en batalla se desempeña como Primer Magistrado Regional. Terán, confiesa toda una serie de farsas y traiciones a su regimiento a una mujer más cercana que su esposa, quien parece ser compañera de él mucho tiempo atrás, desde los inicios de su carrera militar y política, “La Pancha”, una vieja prostituta. Los cortes temporales entre su encuentro con esta mujer y sus recuerdos serán instantáneos, repentinos, y como en el ejercicio de la misma de la memoria y la reflexión, existe en esta narración un constante juego de analépsis.

En la primera escena observamos cómo de una serie de pellizcos y descripciones corporales, la escena cambia en tiempo y espacio a un diálogo durante los años activos del coronel:

...la visión que ofrece de espaldas es la de una masa compacta de carne que se extiende del cuello hasta los muslos, y en ella la raja de las nalgas, en toda una zona desteñida, cobra el aspecto de una insición (sic) quirúrgica que al cicatrizarse ha dejado grabada cierta mueca tristonera.  
-¿De modo que Venancio contreras pasó a mejor vida? Ha procedido usted correctamente, Coronel...<sup>368</sup>

Aquí vemos un rasgo que siempre interesó a Garmendia, la narración de la “realidad”, los “hechos”, desde la complejidad que toda historia personal manifestada incluso en la vida rutinaria (como las visitas del coronel al prostíbulo), puede proponernos. El venezolano afirmaba: “Yo creo que en los hechos cotidianos y más simples se esconden verdaderos enigmas que es necesario descubrir. El hombre en su evolución cotidiana, en su andar por el tiempo, genera una relación con la realidad, muy personal, muy singular, que sin duda es difícil, compleja...”<sup>369</sup> Así, a través de los pensamientos y la narración de los hechos por parte del coronel Belisario Terán nos encontramos con un montaje de la historia oficial y patriótica barquisimetana. Primer indicio del derrumbe de un espacio idealizado.

Otro de los elementos que marcarán una fuerte distancia entre la Altagracia del ensueño y la Altagracia que cuestiona la historia oficial se encuentra a través de sus protagonistas, hombres corruptos en puestos de poder social o político. En la primera narración es un cura violento, que

---

<sup>368</sup> Salvador Garmendia. *Memorias de Altagracia...*, p. 140

<sup>369</sup> Amaya Llebot. Salvador Garmendia. *Conversación formal con un escritor informal*. Colección Encuentro facultad de Humanidades y Educación, UCV, 1978, p. 31



ruega a los comisarios y desprecia con prepotencia a las prostitutas que lo ayudan en su labor de sepultar a los cadáveres que dejó la batalla: “Azqueta se llena de furia: -¡Vienes de revolcarte con todos esos engendros del diablo y ahora te presentas aquí, puerca!-le grita, poniendo los brazos en jarras y tronando de púlpito-. -¡Hiedes a mierda!”; después de esta serie de insultos “La muchacha se aleja en carrera y se sujeta la cabeza por las sienes con fuerza. Azqueta se suelta a reír divertido, después escupe al piso y regresa a la calle rascándose las ingles”.<sup>370</sup> Y en el segundo relato el comisario es un hombre patético, una figura pública que ha logrado un puesto a través de la mentira de su batallón y de la corrupción, los rasgos incluso físicos de este hombre ponen de manifiesto esta decadencia moral; nos encontramos ante un personaje humillado en toda su construcción:

El coronel quiere incorporarse en la cama y el intento termina en una contracción fallida que apenas le hace levantar la cabeza(...) «El coronel va a reventar de gordo, Natalia. ¿No ve que se nos está poniendo como un puerco?»; claro que ella lo dice a propósito para que él pueda oírla, y de esa manera el tono de su voz que se empina más de lo corriente, obliga a imaginarla encima de un tablado, gesticulando con una soltura de comediante...<sup>371</sup>

En un estudio sobre el tiempo y la memoria en *Los recuerdos del porvenir*, de Elena Garro, el cual se basa en un interesante diálogo entre la teoría literaria y los postulados de la nueva historiografía abierta a partir de la escuela de los Annales, Margarita León nos recuerda que “Desde la visión de la microhistoria, los hechos considerados como históricos están intrínsecamente ligados a la experiencia personal y directa que los pueblerinos han tenido”.<sup>372</sup> En la experiencia pueblerina, dentro de la novela que nos ocupa, es en la vivencia de los resultados de las batallas de independencia donde encontramos una ausencia total de las figuras de autoridad. Esto forma parte del derrumbe de unos de los pilares de la historia oficialista. Buscando ayuda para sepultar a los cuerpos podridos que se encuentran tirados en la plaza, el padre Azqueta toca la puerta de cada casa obteniendo respuestas cada vez más violentas, la de un general en ruinas es quizá la más agresiva:

-Yo ya no tengo gente. Se llevaron a todos los hombres útiles. Aquí no dejaron ni una pieza.  
-Sería cosa de hacerlo nosotros mismos.  
-¿Usted es pendejo o qué?-Se levantó de un salto. Como se hallaba totalmente desnudo, su figura delgada y desteñida pareció crecer desmesuradamente-. ¿Para qué cree que fusilaron a esos zánganos y los dejaron ahí a la intemperie?...<sup>373</sup>

---

<sup>370</sup> Salvador Garmendia. *Memorias de Altagracia...*, p. 124

<sup>371</sup> *Ibid*, p. 138

<sup>372</sup> Margarita León Vega. *La memoria del tiempo*, México, UNAM/Ediciones Coyoacán, 2004, p. 171

<sup>373</sup> *Ibid*, p. 125

Y en el segundo relato, se admite el literal montaje de una batalla en la búsqueda de Venancio Contreras:<sup>374</sup>

El general mandó hacer alto, dijo que lo subiéramos a una montañita pelona que dominaba todo el campo aquel y ahí estuvo un buen rato mirando callado alrededor y haciendo sus cálculos hasta que me dijo: Aquí es donde vamos a dar la batalla, Coronel.

-¡Cuál batalla?, le dije,-¡La batalla, la batalla final!, ¿no me está oyendo?-Sí mi General..-Yo no veía al enemigo por ninguna parte y creo que en las últimas semanas hasta nos habíamos olvidado de Venancio y de su gente...<sup>375</sup>

Una vez desmontada la farsa de la supuesta captura del faccioso Contreras, y cuando el coronel acepta que fue él quien lo asesinó tras varios intentos de atraparlo, después de casi una década fallida de persecución, el relato cierra con una reacción sorprendida y violenta de la Pancha poniendo de manifiesto su desprecio por Belisario Terán:

-Belisario, ¿de verdad mataste a Venancio? ¿le diste cinco tiros sin lástima? (...)

-¿De veras que lo hiciste, Belisario? Dímelo.

Un viento negro y ronco que esta vez no sale de la boca, le responde. Ella le da la espalda en un vuelco y al hacerlo parece que esquivara un salivazo que desde tiempo atrás, desde toda la vida, la estuviera apuntando sin remedio.

-¡Puerco!<sup>376</sup>

Otra de las características que comparten estos relatos con la narrativa histórica es la de “el manejo de los procesos intrahistóricos, la intertextualidad e interdiscursividad, se constituyen como manifestaciones de las tendencias temáticas y discursivas que nombran al antagonismo social, el anacronismo histórico, las historias múltiples y la reescritura de la historia”.<sup>377</sup> El manejo de la intertextualidad se da a través de la convergencia de dos discursos en el relato; por una parte, al inicio de esta estampa se colocan fragmentos de una crónica (oficial, obviamente)

---

<sup>374</sup> Venancio Contreras es un personaje de la tradición folklórica gauchesca. En una especie de romance se cuenta su historia: “- ¡Contreras Venancio!/- ¡Presente!/- Ya es libre, Contreras, /por buena conducta/cumplió la condena./ De nuevo a la vida,/ a la vida buena./Tan sólo recuerde/que pasó diez años/metido entre rejas/por matar a un hombre/con causa o sin ella, /cuando en el camino/de su nueva vida/quiera su cuchillo/vengar otra ofensa...” Este romance fue musicalizado por Rafael “El Chacho” Arancibia, folklorista argentino de la zona gauchesca. Es interesante el guiño intertextual de Garmendia, ya que el escritor venezolano detestaba la música folklórica, en entrevista con Elisa Maggi, la viuda de Garmendia comentó riendo: “Él decía que la única ventaja de ser famoso es que podía decir abiertamente que odiaba el folklor, lo detestaba” Entrevista a Elissa Maggi y Altagracia Garmendia, Estado Vargas, 20 de septiembre de 2013.

<sup>375</sup> Salvador Garmendia. *Memorias de Altagracia...*, p. 145

<sup>376</sup> *Ibid*, p. 163

<sup>377</sup> Mayra Y. Mendoza Blanco, “Las historias múltiples y la reescritura de la historia como tendencias discursivas” en revista *Letras*, Caracas, No. 80, Vol. 51, 2009, p. 299

ensalzando la figura del coronel, la cual queda claramente diferenciada por la voz del narrador y la tipografía en cursivas:

*...otra vez el silencio fecundo y laborioso se aposentará en las calles, tras el paso marcial de las caballerías, el resonar de las cajas y cornetas, el bullicio de los toros coleados, el coro interminable de las aclamaciones y vítores! Es pues la hora de mojar la pluma en las risueñas tintas de la crónica a fin de narrar los acontecimientos felices que tuvieron lugar, hace unos días apenas, en el ámbito de nuestra capital provinciana*<sup>378</sup>

Y por otra parte vemos la imagen de un hombre en decadencia, reflexivo en su propia mentira, admitiendo casi con naturalidad la contrahistoria de esas series de crónicas que enaltecen su figura y la de su batallón. Así “los mitos nacionales se ven deconstruidos y degradados; los héroes que en el proceso educativo sirven como símbolos de ciertos valores fundamentales para la sociedad, en la visión novelesca, llena de humor e ironía, tienen que bajar de su pedestal.”<sup>379</sup>

Existe una historia “muerta”, la cual no puede ser rescatada ni siquiera por los canónicos “lugares de la memoria”. Así, el pasado barquisimetano está presente—nos propone *Memorias de Altagracia*— en la identidad, en la tradición y en el día a día, es aquel que se reproduce en su memoria, pues “la memoria es lo vivo, es el registro que van dejando las colectividades de su identidad, el testimonio de sus sentires y sus vivencias”.<sup>380</sup> Y esta memoria se transmite justamente a través de la tradición oral, aquellos fragmentos del pasado que son “contados” por los familiares y personajes del pueblo y vividos directamente o recreados por el narrador.

La introducción del escenario histórico también reproduce la visión de los actores de aquel pasado que nada tienen que ver con el discurso historiográfico oficial. Estos personajes, a su vez, son una manifestación del alejamiento de la fantástica vida cotidiana presentada a lo largo de la novela, pues el pasado al que remiten parece lejano, incluso ajeno; Altagracia es la plaza del derrumbe después de la batalla, no el espacio de la ensoñación. En el escenario de estos relatos “La presencia de lo horrible, lo cruel, paródico y absurdo se corresponderá con la imagen general de un ‘pudridero’”.<sup>381</sup> Es un pasado que está marcando el derrumbe del lugar ideal, y por lo tanto poniendo en evidencia la gran distancia entre las formas de vivir la Historia (oficial) y la memoria (tradición en movimiento y reproducción constante) de Altagracia.

---

<sup>378</sup> Salvador Garmendia. *Memorias de Altagracia...*, p. 137

<sup>379</sup> Luckasz Grützmacher, “las trampas del concepto “La nueva novela histórica” y de la retórica de la *historia postoficial*” en *Acta Poética*, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, no. 27-1, Primavera 2006, p. 148

<sup>380</sup> Anelí Villa Avendaño. *La construcción de la memoria histórica del conflicto armado interno de Guatemala: debates y perspectivas*, tesis de Maestría Posagrado en Estudios Latinoamericanos, Mayo 2014, p. 35

<sup>381</sup> Oscar Rodríguez Ortíz. *Seis proposiciones en torno a Salvador Garmendia*, Caracas, Síntesis Dosmil, 1976, p. 107

## De las afueras de Altagracia

En la definición del espacio de la concha, también como aquel que se construye y habita de una forma fascinante, Gaston Bachelard propone que el habitante de este espacio se presenta como un ser mixto al momento de salir de su coraza: “De hecho, el ser que sale de su concha nos sugiere los ensueños del ser mixto. No es sólo el ser ‘mitad carne mitad pez’ ...”<sup>382</sup> por ejemplo, los moluscos, y demás seres marinos, ¿Qué son sino mixturas de ese espacio de refugio con el exterior? A través del análisis del proceso de “construcción” de estos seres, el filósofo francés nos remite a una “fenomenología del verbo salir”.<sup>383</sup> Así, para la definición de Altagracia como un espacio de la concha, aquel lugar del refugio y de la ensoñación, también nuestro narrador conocerá un poco del exterior y lo definirá desde su propio código de comprensión y construcción del mundo: la ensoñación. Las estampas no. 16 y 17 de la novela, narran la primera salida física del espacio de Altagracia. Estas dos historias tienen como escenario principal el pueblo de El Tocuyo, el cual en la realidad extratextual se ubica, efectivamente, en el estado de Lara, al sur de Barquisimeto.

Como nos recuerda Emmanuel Levinas, la relación con el otro implica un reconocimiento pero también un “misterio”, pues “La relación con el otro no es una relación idílica y armoniosa de comunión ni una empatía mediante la cual podemos ponernos en su lugar; lo reconocemos como semejante a nosotros y al mismo tiempo exterior: la relación con otro es la relación con un misterio”,<sup>384</sup> este proceso se da a través del reconocimiento del protagonista con/del Tocuyo. Nos encontramos con la voz narrativa del niño, quien a través del lenguaje poético propio de la ensoñación define a los habitantes de este pueblo: “Las personas hablaban diferente a nosotros, con un cántico agudo en el que cada frase acababa con una cola de ratón que se movía con gracia antes de desaparecer”,<sup>385</sup> al tiempo que se reconoce distinto a los habitantes de aquel pueblo:

Nos rodeaban a cada rato como si viniéramos de algún otro mundo (y éramos de verdad extraños mi tía Augusta y yo, vestidos todo el día de limpio como si saliéramos a una visita) y hablaban todo a la vez, hasta que aquellas colas que salían temblando de las bocas empezaban a hacerme cosquillas en el cuerpo y tenía que arrancar a correr, confundido en una mezcla inseparable de alegría y vergüenza, para meterme a reír en cualquier lado.<sup>386</sup>

---

<sup>382</sup> Gaston Bachelard. *La poética del espacio...*, p. 144

<sup>383</sup> *ibidem*

<sup>384</sup> Emmanuel Lévinas. *El tiempo y el otro*, Barcelona, Paidós, 1993, pp. 129-130

<sup>385</sup> Salvador Garmendia. *Memorias de Altagracia...*, p. 165

<sup>386</sup> *ibidem*

En el mundo de la ensoñación marcado por el niño, la fantasía será el eje de definición y narración también del mundo externo a su barrio de infancia. Así, afuera de Altagracia nos encontramos también con un espacio maravilloso, esto es, un espacio donde la naturaleza y la normalidad está regida por códigos mágicos o sobrenaturales, pero a diferencia del lugar de origen, en El Tocuyo la fantasía toma un cuerpo amenazante. Tras deambular por las calles de este pueblo en donde la misma imagen exterior va marcando un escenario ajeno al narrador y un tanto lúgubre (“Las casas, por el contrario, mostraban unos semblantes apagados, una apariencia de moles sin vida, secadas al sol. Eran más grandes y pesadas y mucho más viejas y ceñudas de las que había conocido hasta ahora”<sup>387</sup>), el niño nota algo extraño en la atmósfera “No tardé en descubrir por mí mismo que algo había pasado allí. Hace un siglo, tal vez, el pueblo entero se durmió en una pesadilla”.<sup>388</sup> Esta pesadilla fue la locura.

La locura colectiva ya se había presentado como una amenaza en el relato sexto de la novela, en el cual se advierte que tras la visita de un personaje de tan mal agüero como un andarín, mezclado con el paso del cometa Halley, Altagracia cayó en un extraño estado en el cual, una vez que pasó el cometa, “casi todos los relojes de las casas se habían parado por completo y muchos no volvieron a andar otra vez”,<sup>389</sup> y el pueblo quedó en un extraño estado de pavor, algunos hombres “caminaron tanto durante esos días, dando vueltas y vueltas por los mismos lugares sin parar, hasta caer rendidos en sus camas al llegar la noche, cuando deliraban durante el sueño o despertaban a gritos en medio de terribles pesadillas, que pararon locos, y muchos murieron poco tiempo después”.<sup>390</sup>

La locura que invade a El Tocuyo muestra rasgos semejantes a aquella que presentó Altagracia, el espacio nocturno, las modificaciones en el tiempo y el enclaustramiento producto del miedo de alguno de sus habitantes, son algunos ejemplos de esta similitud. El primero de estos rasgos que se intensifica en la narración que nos ocupa, es el de la noche, aquel lapso propio para dormir,<sup>391</sup> el escenario en el cual los habitantes quedan indefensos ante el avance de este mal, el cual también se manifiesta a través de la perturbación del sueño:

---

<sup>387</sup> *Ibid*, p. 167

<sup>388</sup> *ibidem*

<sup>389</sup> *Ibid*, p. 54

<sup>390</sup> *Ibid*, p. 55

<sup>391</sup> Aquí es importante marcar la diferencia advertida en la introducción entre dormir (como la actividad física mediante la cual entramos en un estado de reposo) y soñar como aquella actividad propia de la fantasía que puede ocurrir dormidos (principalmente) o despiertos. Para una aclaración de nuestros usos del sueño, ver nota 19 y pp. 11-12 y 38-40.

...el virus que bajó en la noche como polvo negro, tuvo que ser el mismo que se coló por las rendijas y se esparció en los cuartos y entró a los cerebros. Los sueños fueron estremecidos por el delirio. En esas cavidades sin aire se oyeron gritos, ahogados de asfixia, ocurrieron escenas pavorosas, muertes disparatadas y lentas; los difuntos volvieron a sus antiguos lugares transformados en criaturas burlonas y perversas; corrió sangre por muchos lugares. Es posible pensar que si algún desprevenido hubiera caído en las calles del pueblo aquella noche, fuese a pie o a caballo, tendría que haber perdido la razón...<sup>392</sup>

Uno de los rasgos más evidentes de esta locura colectiva es la alteración del tiempo después del terrible acontecimiento, pues al día siguiente, aunque todo aparenta haber vuelto a la normalidad, “aunque todo volviera a estar en su lugar y el tiempo recuperara sus espacios, sus distancias convencionales (...), una parte del viejo mecanismo quedó desajustado para siempre. Un resto de aquel polvo enfermizo del sueño permanecería suspendido en el aire haciendo su trabajo a deshoras”.<sup>393</sup> En respuesta a los absurdos intentos de medir el tiempo de los sueños con categorías materiales, Jacobo Siruela nos recuerda que “El tiempo onírico no pertenece al mundo físico sino al mundo psíquico, y toda su fenomenología ha de entenderse fuera de las leyes espacio-temporales de la materia, ya que la única y verdadera sustancia del tiempo onírico descansa en la experiencia interior”,<sup>394</sup> pero ¿qué sucede una vez que este espacio psíquico ha sido alterado? Aquí es cuando se vive, justamente la pesadilla de la locura, y al modificarse la categoría básica del tiempo también se modifica el espacio. Así, tiene lógica que al final del relato, una vez que el niño ha cruzado la plaza de Santa Ana y pasa las ruinas de la iglesia, en donde “los locos de la calle tienen su país de basura y monte”<sup>395</sup> y que huye asustado de Isidra “una loquita bizca que come tierra sentada en las esquinas”,<sup>396</sup> llegue de repente a su casa: “me espanté a correr sin volver la cabeza, vuelto el aire del miedo, hasta que me vi en la casa y como si abriera, acechando, otra puerta de la antigua pesadilla, me encontré frente a la niña Narcisa, en su silla de inválida. /Era la loca de la casa, un espíritu blanco (...) se asustó al verme”.<sup>397</sup>

Es interesante que el único espacio de seguridad en todo el relato sea justamente el representado a través de la casa, bajo la misma situación de encuentro con una niña “loca”, pues una vez en el hogar, el niño no siente temor. La niña Narcisa es “la loca de la casa”, una “loca” familiar.

---

<sup>392</sup> Salvador Garmendia. *Memorias de Altagracia...*, pp. 167-168

<sup>393</sup> *Ibid*, p. 168

<sup>394</sup> Jacobo Siruela. *El mundo bajo los párpados*, Segunda edición, España, Atlanta, 2010, p. 193

<sup>395</sup> Salvador Garmendia. *Memorias de Altagracia...*, p. 169

<sup>396</sup> *ibidem*

<sup>397</sup> *ibidem*

El Tocuyo se presenta también como la salida del espacio de resguardo, representado tanto por la casa como por el barrio de Altigracia. Podemos ver que el niño narrador se encuentra solo, y esta soledad comienza justo con la densidad de la noche. Su única acompañante, la tía Augusta, parece fundirse en este espesor “en cuanto se apagaba la luz del bombillo ella se sumergía por completo en el aire negro y acababa por fundirse del todo a aquella única sustancia, que en adelante no daría espacio al menor ruido”.<sup>398</sup> La casa, espacio por excelencia del refugio en Altigracia, también se presenta endeble ante la obscuridad “En alguno de aquellos niveles, la casa, que había perdido todo arraigo posible, resbalaba sobre la oscuridad y era llevada lejos como un cuerpo que flota en el agua”.<sup>399</sup> El mundo de los adultos de El Tocuyo, también, lejos de ser un espacio en el cual el narrador puede compartir relatos y experiencias, se muestra brusco, y habitado únicamente por el sexo masculino, en la pulpería, por ejemplo: “ La sombra de las pulperías era un compendio de melaza, maíz, pescado seco y pacas de tabaco. Los hombres en franela o de polainas y fajas claveteadas, con faltriqueras, hablaban sentados en el mostrador y en los sacos de granos y cal viva. Escupían el chimo en grandes salivazos negros...”<sup>400</sup>. En el 17vo relato, también el espacio de la pulpería se presenta como aquel en el que convergen los hombres, mecánicos, ancianos, y asesinos se reunirán a contar anécdotas, comenzar discusiones, y presumir hazañas. Este relato, el penúltimo de la novela, se enfocará en la historia de Canela, un mecánico de El Tocuyo obsesionado con la construcción de un magnífico camión, obsesionado, como todos los habitantes de este pueblo, hasta la locura.

La penúltima estampa de las 18 que componen *Memorias de Altigracia*, marca un gran distanciamiento tanto físico (el autor ha salido del pueblo), como personal, manifestado en el radical cambio del tipo de narrador. No nos encontramos con el habitual narrador en primera persona, homodiegético, sino con un distanciado narrador en tercera persona, omnipresente, heterodiegético, que nos relatará el encierro y la obsesión que va invadiendo el espacio interno y externo de Canela. El relato comienza con monólogo, en estilo indirecto libre, disfrazado de diálogo, en el cual participan Canela y Matagatos, ayudante del mecánico, un personaje con discapacidad intelectual, con quien Canela comienza hablando de su frustrado casamiento:

-...todo se me fue al carajo... ¿tú crees?

La morisqueta de Matagatos es un unto de risa, dos ringlas de dientes ajenos, blanquísimos, que no podía saberse cómo vinieron a dar a aquella tierra pedregosa; una risa que le salía de la cara cada vez que Canela

---

<sup>398</sup> *Ibid*, p. 165

<sup>399</sup> *Ibid*, p. 166

<sup>400</sup> *Ibid*, p. 167

adivinaba que tonto pensaba siempre en otra cosa o no pensaba, sino que apenas él escuchaba la voz, venía y se le pintaba en el cerebro alguna imagen a lo mejor inmóvil que lo hacía reír en silencio.<sup>401</sup>

Esto será el inicio del enorme proyecto de Canela, “-Pero lo principal es que nadie lo sepa, Matagatos. Tú y yo vamos a hacer este camión callados, sin que nadie se lo imagine, y lo vamos a hacer completico, aunque nos lleve tiempo: un año, dos, yo no sé cuántos...”<sup>402</sup> El camión que piensa construir Canela, lo lleva a un paulatino encierro. Michel Foucault recordaba que en el renacimiento, igual que la figura del leproso durante la edad media, al “loco” se le excluía bajo prácticas sociales diversas sumamente violentas:

Sin que nada haya cambiado realmente en las instituciones, el sentido de la exclusión y el confinamiento empieza a alterarse: toma lentamente valores positivos, y el espacio neutro, vacío, nocturno, en el cual se restituía antiguamente la sinrazón a su nada, comienza a poblarse de una naturaleza ante la cual la locura liberada se somete.<sup>403</sup>

En el relato anterior éramos testigos de una terrible forma de anular socialmente la locura “el cuarto del loco es un agujero sin luz, al fondo de las casas, donde un desprendimiento sulfuroso, un gajo alucinado que un día la familia se resignaría a perder para siempre, es encerrado y atado a un botalón, donde habrá de permanecer desnudo, vuelto huesos...”<sup>404</sup> En el caso de Canela y Matagatos encontramos un encierro voluntario producto de la obsesión, un encierro que invade la casa y hace partícipes a todos sus habitantes de la locura de Canela. Las hermanas, Matagatos y el mecánico serán parte del proyecto sufriendo hasta la muerte este plan de construcción: “-Nadie va a salir de esta casa carajo, ¡nadie! Matagatos mira sobre las tapias hacia el río. No salió nadie. Por las calles se oía el golpeteo del martillo, a veces hiriente y metálico como las campanadas.”<sup>405</sup>

Todos los personajes de este relato comparten rasgos infantiles; en la descripción de una de las hermanas, encerrada en su cuarto, mirando una caja con varios triques, vemos que “En aquellos momentos, un aire de niña baña las facciones gastadas de la vieja...”<sup>406</sup> Y la obsesión de Canela por la construcción de un camión a base de desechos (“-Fíjate, Míralo bien, no está terminado todavía, claro, le faltan detalles, ciertas cosas (...) Catalina no responde; le aturde aquella aparición incomprensible que parece ser muchas cosas a la vez, y es como si la estuviera mirando

---

<sup>401</sup> *Ibid*, p. 172

<sup>402</sup> *Ibid*, p. 177

<sup>403</sup> Michel Foucault. *Historia de la locura en la época clásica*, Segunda reimpresión, Bogotá, FCE. 1993, p. 114

<sup>404</sup> Salvador Garmendia. *Memorias de Altagracia...*, p. 168

<sup>405</sup> *Ibid*, p. 184

<sup>406</sup> *Ibid*, p. 182



en el mismo lugar desde hace años...”),<sup>407</sup> nos recuerda aquella actitud infantil caracterizada por Peller como la obsesión compartida entre coleccionistas y niños por la fabricación a través de fragmentos:

De este modo, el uso de desechos para el montaje de un nuevo mundo lúdico les otorga tanto al niño como al coleccionista la impronta de un *bricoleur*. Tal como fuera definido por Lévi-Strauss, el *bricoleur* es aquél que trabaja con fragmentos de obras ya elaboradas, con restos y sobras de la cultura<sup>408</sup>

Sin embargo, estos rasgos infantiles resultan grotescos más que acogedores. Encontramos también elementos fantásticos en la narración, por ejemplo, la escena de la muerte Engracia, la hermana sorda, en medio del aturdidor encierro. Catalina, la hermana mayor de Canela, la contempla mientras aparentemente duerme:

...y en eso ve una hormiga negra que vaga distraída en la misma frente de la sorda (en aquel trasplante de piel rojiza y granulada que se carga de tinta encima de los ojos, descascarándose y volviéndose polvo negruzco, manchones azulados y lívidos al extenderse por todo lo ancho del hueso hasta el nacimiento del cabello) y en seguida otra y otra que le van saliendo del pelo, y se asusta, se inclina un poco para verle la cara ( el perfil arrugado como un dibujo de mano temblorosa) y advierte que la pobre, dormida como está tiene tierra en la boca un polvo negro; pero al momento se da cuenta de que no es tierra, sino hormigas, por millares, negras, en todo el borde de la boca abierta, apelmazadas en las comisuras donde asoma un líquido amarillo...<sup>409</sup>

Al tratar la locura como un elemento de la literatura y el arte fantásticos, Louis Vax afirma que el crecimiento de la misma dentro de la narración puede provenir del protagonista e inundar un pueblo entero: “... el malestar en un neurótico, deja de ser sentido como interior para transformarse en una especie de enfermedad del mundo, enfermedad que se apodera de regiones cada vez más vastas”.<sup>410</sup> En las narraciones que nos ocupan nos encontramos esta expansión, el pueblo entero enloquece, y somos testigos también de la manera en la cual se extienden las crisis de la psiquis de un plano individual a la totalidad de los espacios caseros. Como un tema de la literatura fantástica, la locura está presente en esta novela desde diversos ángulos, pero es importante diferenciar el mero tema fantástico de su tratamiento a través de la ensoñación.

Los múltiples guiños de este alejamiento físico y personal del niño narrador de Altagracia marcan la gran salida del espacio de ensoñación, pues, aunque el mundo sigue decodificándose a través del lenguaje poético y de lo maravilloso, no representa más el espacio idealizado y de resguardo. Nos encontramos con lo grotesco, como manifestación de un mundo donde la fantasía no logra conjugarse de manera armónica con la realidad. Así, estos relatos marcarán también un

---

<sup>407</sup> *Ibid*, pp. 181-182

<sup>408</sup> Mariella Peller, *op. cit.*, p. 9

<sup>409</sup> Salvador Garmendia. *Memorias de Altagracia...*, pp. 186-187

<sup>410</sup> Louis Vax. *Arte y literatura fantásticas*, Buenos Aires, Editorial Universitaria, 1965, p. 101

cambio de visión, el cual se radicalizará en la última de las estampas de la novela. Somos testigos en el relato final de *Memorias de Altagracia* de la imposibilidad de la convivencia entre lo real y el mundo mágico de las ensoñaciones, Altagracia cambia totalmente su rostro como espacio de vida, y el protagonista, quien ya es un joven, ha dejado atrás la infancia, decide salir.

### **Adiós Altagracia**

*Él lo ignora aún, y yo sé que, después de la tercera noche,  
cuando todo vuelva a recuperar su fisionomía habitual y el plazo para  
sumergirse en lo maravilloso haya concluido, me llevará hacia  
otras tierras aunque aquí se queden mis sueños y  
tenga que recurrir al espejo para volver a ellos.  
Esther Seligson. Toda la luz*

En el último de sus relatos infantiles, *Blakamán y los leones* (1998), Salvador Garmendia nos introduce a la historia de este peculiar domador a través de su derrota: “Blakamán conoció por primera vez el sabor del fracaso al final de una de las temporadas del Gran Circo, frente a unas sabanas amarillas y una ciudad de calles rectas cuyo nombre pudo haberle hecho presentir algún significado oscuro: Barquisimeto”.<sup>411</sup> En la capital del estado de Lara, en este escenario de mal augurio, se encuentra, también, el barrio de Altagracia.

Una vez preparados a través de la distancia que se va acentuando desde las últimas narraciones de *Memorias de Altagracia*, en la última estampa que compone la novela nos encontramos casi listos para salir de este fabuloso barrio. Alejada de las imágenes de la vida fantástico-maravillosa que las páginas previas habían descrito y anunciado, la diluida Altagracia se presenta en la última narración como un espacio gris, monótono y fastidioso en la voz ya no de un niño, sino de un joven. A través de las vivencias de Altagracia en sus diversos ángulos, desde aquellos donde prima la fantasía, hasta la narración donde el niño protagonista parece no reconocerse, nos encontramos ante una de las primordiales funciones el espacio de la concha, pues “El ser que se esconde, el ser que se centra en su ‘concha’ prepara ‘una salida’”.<sup>412</sup> Si esta separación con el espacio de la concha, vía la salida de la misma, venía insinuándose en las previas narraciones, en la última estampa se marca de una forma tajante; el primer elemento que salta en este proceso, es el cambio del espacio fantástico por un escenario gris, monótono y fastidioso: “Podía seguir lloviendo sin parar durante días y días. Era una misma lluvia sorda,

---

<sup>411</sup> Salvador Garmendia. *Blakamán y los leones*, Caracas, Monte Ávila Latinoamericana, 2009, p. 1

<sup>412</sup> Gaston Bachelard. *La poética del espacio...*, p. 146

inalterable y gruesa que se sentía pesar en el cuerpo...”,<sup>413</sup> “Entretanto llueve, llueve continuamente en una intensidad pareja y aplastante”.<sup>414</sup>

El elemento de la lluvia será constante en este relato, lo cual dotará de una atmósfera gris el escenario y lejos de relacionarse con la entrada de vida (estampa II) o con el juego fantástico (estampa IV), será causa de encierro.

Dos importantes aspectos cambiarán de forma radical en este relato. En primer lugar el escenario principal ya no será la casa, ni la plaza, sino... una oficina, la Jefatura: “Por la ventana, frente a mi escritorio, veía a cada momento el aire enfermo, gris, que podría sacudirse a trapazos en el corredor de la Jefatura y más atrás el cuadrado del patio color de ropa sucia, impregnado de aquel líquido espeso de lluvia”,<sup>415</sup> “también la madera de mi escritorio se ha ablandado considerablemente y yo he tomado la costumbre, ociosa, por supuesto, de levantar astillas en el borde y hacer palotes en la superficie con la uña del dedo gordo”.<sup>416</sup>

El segundo aspecto, crucial para el quiebre con el mundo de ensoñación, es que si bien nos encontramos con la misma voz narrativa (el niño que ha descrito su vida y las historias en torno a Altagracia, y ahora es un joven), la focalización ha cambiado, ya no se narra desde la infancia, nos encontramos con la mirada, la voz, y el pensamiento de un muchacho recién entrado a la adolescencia: “(Me había alargado hacía poco los pantalones. Entonces salía a caminar solo por las calles, a paso lento, confiado en que la gente repararía en mí a la fuerza, pues todo lo que se desprendía de mi persona era fingido; yo hacía mi papel con una seriedad pasmosa...”.<sup>417</sup> Un muchacho también que ha cambiado los juegos de risa de la infancia por un humor sarcástico:

—Probaremos, muy bien. Parece un buen muchacho. Tal vez le haga falta un empujoncito.

Velozmente lo miro a los ojos.

No sé cómo había podido adivinarlo, pues era cierto que estaba atascado del todo: siendo, pues, una máquina perfecta cuyas piezas se negaban a funcionar, podía estar necesitando un empujón, tal vez de aquellas dos manos potentes)<sup>418</sup>

La última reflexión la hace el protagonista en torno al Coronel Galíndez, “un hombre manso y bonachón incapaz de hacer daño...”.<sup>419</sup> El nuevo espacio de refugio para él será la escritura: “A ratos, una línea de texto conseguía iluminarse y era el comienzo de una historia

---

<sup>413</sup> Salvador Garmendia. *Memorias de Altagracia...*, p. 199

<sup>414</sup> *Ibid*, p. 203

<sup>415</sup> *Ibid*, p. 199

<sup>416</sup> *Ibid*, p. 200

<sup>417</sup> *Ibid*, p. 202

<sup>418</sup> *Ibid*, p. 201

<sup>419</sup> *ibidem*

capaz de discurrir por su cuenta en un tiempo flexible que iba a expandirse sin medida, acabado alguna vez en llanto, muchas veces, siempre”.<sup>420</sup>

En “Más allá del principio del placer” Sigmud Freud ponía a colación el choque que significaba topar con “el principio de realidad”, entendiendo este último concepto como un principio regulador, en contraposición con “el principio del placer” manifestado en la temprana infancia. Aprendemos a convivir bajo ciertas normas en el “mundo real-objetivo”, “Así, se introdujo un nuevo principio de la actividad psíquica; ya no representó lo que era agradable sino lo que era desagradable. Este (es) el establecimiento del *principio de realidad*”.<sup>421</sup> Las nuevas descripciones de Altagracia marcan esa nueva forma de habitar este lugar a través de la “realidad”; todos los espacios se viven de una manera diferente, incluso los familiares, representados por los tíos y la madre, con quienes el narrador corta toda posibilidad de diálogo y se entrevé una dureza ausente en los relatos anteriores:

Mi tío Luis arrugó en entrecejo. Mamá y las tías aguardaban de pie en el corredor, junto a las sillas de esterilla. Yo miraba al patio sin escuchar nada. En verdad, hacía ya tiempo que no escuchaba nada. Todo lo que salía de mí rebotaba delante, en silencio, y volvía a su lugar sin haber variado en lo más mínimo, pues de una manera repentina e inexplicable, el mundo se había endurecido a mi alrededor y en adelante podría golpear mi cabeza hasta el fin contra aquellas superficies frías, sin despertar el menor eco. (...) De una sola cosa me sentía seguro: a pesar de todo, nadie llegaría a escuchar, de mi parte, una queja, un pedido de auxilio, ni siquiera una confidencia piadosa. Es más, podría no volver a hablar una palabra a nadie de ahí en adelante.<sup>422</sup>

La entrada al mundo gris y burocrático se hace a través del más serio de sus familiares, el tío Luis, quien lleva al protagonista a la Jefatura para comenzar a trabajar. Una vez en la oficina podemos encontrar descripciones del mundo burocrático, gris, monótono y cansado, las descripciones de los personajes, compañeros de trabajo así lo marcan: Julio “es un muchacho de mi misma edad, recién lavado, de veste sanguínea a pesar de su figura menuda, fría, toda de huesos. A veces pienso que tiene más edad de la que aparenta: hay cierta tristeza en sus ojos, alguna sombra de fatiga que parece venirle de lejos...”;<sup>423</sup> don Ramiro “es un viejo jorobado, de color de hueso, con una calva irreprochable, sin una mancha. Su giba es enorme, accidentada, que lo obliga a mirar siempre al piso. Semejante protuberancia se me antoja un bizcocho borracho...”;<sup>424</sup> el viejo Valente “un anciano flaquísimo, de ojos cavernosos y llenos de furia.

---

<sup>420</sup> *Ibid*, p. 202

<sup>421</sup> Sigmund Freud “Formulaciones sobre los dos principios del acaecer psíquico”, en *Obras completas*. Tomo XII, Tercera reimpresión, Buenos Aires, Amorrortu editores, 1991, pp. 224-225

<sup>422</sup> Salvador Garmendia. *Memorias de Altagracia...*, pp. 199-200

<sup>423</sup> *Ibid*, p. 201

<sup>424</sup> *Ibid*, pp. 202-203

Cuando los fija, distraído en algún objeto (...) parece que intentara aniquilarlo, destruirlo con el vaho de ese odio virulento que sale de sus ojos.”<sup>425</sup> y Carmen Luisa “la única mujer de la oficina tendría unos treinta años, gorda, con las piernas velludas y cierto azoramiento en su figura”.<sup>426</sup>

Estos personajes serán sumamente parecidos a los protagonistas y personajes de las novelas urbanas de la primera producción de Garmendia; en *La mala vida* (1968), por ejemplo, nos encontramos con la descripción de los compañeros de oficina, Stella: “todo el complejo diagrama de surcos, relieves, depresiones y mínimas caligrafías que en conjunto dan lugar a su rostro; y puedo comprobar entonces cómo los ha venido apagando y pudriendo...”<sup>427</sup>; en *Los pequeños seres* (1959) el jefe de sección es descrito como: “aquella masa de carne irritada y que, sin embargo, debía guardar alguna corriente de contenida energía. De pie se volvía tan pequeño que perdía toda posible dignidad.”<sup>428</sup>

En esta oficina podemos encontrar, algunos resabios de la fantasía que primaba en el espacio de Altagracia de la infancia; por ejemplo, el protagonista espía a don Ramiro, quien entra y se aposenta en uno de los pasillos, donde lo observa nuestro narrador:

sentado en una vieja silla giratoria, de pierna cruzada y uno de sus botines en la mano, alzándolo como una copa. No lo perturba en absoluto mi presencia. Levanta la cabeza cuanto puede y ladea con lentitud el zapato, de cuyo interior se desprende un hilo de agua que llega al piso convertido en boronas brillantes.<sup>429</sup>

Y es interesante también remarcar que si en las narraciones anteriores de la novela la memoria se mostraba como algo dinámico, vivo, aquí se encuentra en archivos inundados, en viejos edificios en descomposición: “Nadie puede ignorar que el edificio entero se halla afectado en sus entrañas, en su misma pulpa, de esta especie de necrosis lenta, irreversible”,<sup>430</sup> “me encuentro en seguida recorriendo un pasillo de no más de dos metros de ancho, tapizado de estantes repletos. El olor a moho es aquí inseparable del aire. Una tela de líquido resbala por los bordes de madera y el suelo está cubierto de folios mojados”.<sup>431</sup> Sin embargo, a pesar de que la fantasía pueda existir en algunos fragmentos de la rutina en Jefatura y la nueva vida en Altagracia, —“El pasillo no parece llevar a ninguna parte y sin embargo llega un golpe de viento que remueve el polvo, el sol calienta las paredes y voy a entrar ahora a la plaza de Altagracia que se halla tan desierta

---

<sup>425</sup> *Ibid*, p. 203

<sup>426</sup> *Ibid*, p. 204

<sup>427</sup> Salvador Garmendia. *La mala vida*, Uruguay, Arca Editorial, 1968, p. 7

<sup>428</sup> Salvador Garmendia. *Los pequeños seres...*, p. 11

<sup>429</sup> Salvador Garmendia. *Memorias de Altagracia...*, p. 204

<sup>430</sup> *Ibid*, p. 202

<sup>431</sup> *Ibid*, p. 205. El archivo físico, como memoria oficial puede encontrarse tanto en la obra de Derrida, como en Pierre Nora, ver Introducción, y en este capítulo p. 116.

como otras veces”.<sup>432</sup>— prevalecerá el espacio burocrático y monótono: “Lo que ocurre es que he vagado un rato por las calles sin tropezar con nadie. Hace unas pocas horas, salíamos todos por el amplio zaguán de la Jefatura, al encuentro de la tarde libre, y nos dispersábamos en distintas direcciones”.<sup>433</sup> En esta última estampa la memoria, a pesar de que “Se entrega a la inocencia y la gratuidad de la niñez, aunque pareciera por momentos que triunfa el desencanto de la vida adulta, (...) se explaya en el vértigo de su presente escritural”.<sup>434</sup> Y este presente es justamente el cierre de la novela, la salida de Altagracia, el desconocimiento de la misma como el espacio de resguardo y de ensoñación y la consciencia de no poder acceder a la vida en la misma como se disfrutaba en el pasado. Quizá una de las más violentas expresiones de esto sea el desconcierto ante esta nueva realidad en un espacio que ya no se reconoce como cotidiano; y el alejamiento de uno de los personajes cruciales para el protagonista en la reproducción de la ensoñación cotidiana, el primo Alí:

Algo imperfecto se percibe entonces; tal vez es una sensación en la piel o la aproximación de un gran ruido, todavía sin forma verdadera. Luego veo a mi primo Alí que cruza ensimismado por el centro de la plaza y le dejo seguir sin llamarlo. Es un extraño. Le ha salido un zurco en la frente y todavía anda a prisa como antes; sólo que ahora no sabe lo que busca en estas calles rectas de Barquisimeto...<sup>435</sup>

La pequeña plaza se ha vuelto Barquisimeto, no nos encontramos en el espacio casero, (entendido como el hogar o la plaza) en Altagracia, sino con la ciudad en construcción. “Desde un personaje conocido por el lector- Alí- se incorpora la referencia a un lugar-Barquisimeto- que nunca ha sido mencionado en el texto...”,<sup>436</sup> se tiende así a “superponer dos estratos que son de órdenes diversos: el del narrador-personaje, inherente a ese mundo que se ha mostrado-Altagracia- y (...) un espacio específico más general de Venezuela”, Barquisimeto. Altagracia ha comenzado un enorme cambio que se prolongará tanto por la entrada de la modernidad, (“serán calles, lugares, gente, tal vez una ciudad ruidosa...”),<sup>437</sup> como por la misma etapa de vida en la que se encuentra el narrador. En *El derecho de soñar*, Bachelard nos dice respecto a los sueños que “Sin duda, todo creador de formas reivindica con sobrada razón el poder de habitar

---

<sup>432</sup> *Ibidem*

<sup>433</sup> *Ibidem*

<sup>434</sup> Margarita León Vega. *op. cit.*, p. 50

<sup>435</sup> Salvador Garmendia. *Memorias de Altagracia...*, p. 206

<sup>436</sup> Mónica Marinone de Borrás y Gabriela Tineo de Garoni. “El estrato de la creación: un espacio provocador en “El Alhajadito” de M.A. Asturias y *Memorias de Altagracia* de S. Garmendia”, Caracas, separata de *Escritura*, XII, no. 23-24, enero-diciembre 1987, pp. 18-19

<sup>437</sup> Salvador Garmendia. *Memorias de Altagracia...*, p. 206

íntimamente las formas que crea”.<sup>438</sup> La paradoja de *Memorias de Altagracia* es que la única forma de habitarla íntimamente se dará saliendo de ella, re-viviéndola ahora través de la memoria. “mientras el tiempo se estremece, se dilata, revienta descubriendo formas impensadas, espacios deslumbrantes sin una huella que hubiera antecedido a las nuestras. Debo marcharme entonces, debo irme de aquí, debo marcharme ahora, lejos”.<sup>439</sup> Después del complejo y fantástico viaje por la Altagracia de la ensoñación, a través de sus recuerdos, sabemos que “Al cabo de este rodeo ya no somos los mismos. En tal sentido la memoria es un destierro y una morada”.<sup>440</sup>

Ante el impacto de enfrentarnos al principio de realidad, nos dice Freud, es precisamente por el camino del arte como se logra una peculiar reconciliación entre principio de placer y de realidad, pues el artista “encuentra el camino de regreso desde ese mundo de fantasía a la realidad; lo hace, merced a particulares dotes, plasmando sus fantasías en un nuevo tipo de realidades efectivas”<sup>441</sup> y será en la recreación de Altagracia, en su recuerdo dese la ensoñación, como esta realidad volverá a tomar figura de morada, una casa, que es, como la memoria, “la casa del aire. La casa flotante, meciéndose en medio de las nubes como una cabeza cortada, atravesada por los cuatro vientos. Es la casa anhelada y dispersa...”.<sup>442</sup>

---

<sup>438</sup> Gaston Bachelard. *El derecho de soñar*. Tercera reimpresión, México, FCE, 2012, p. 72

<sup>439</sup> Salvador Garmendia. *Memorias de Altagracia...*, p. 206-207

<sup>440</sup> Rossana Cassigoli. *op. cit.*, p 30

<sup>441</sup> Sigmund Freud, *op. cit.* p. 229

<sup>442</sup> Salvador Garmendia. “Casa”, en *La vida buena*. Mérida Venezuela, Universidad de los Andes, 1995, p. 171

## Conclusiones

*No visito a menudo a la memoria  
pero ella siempre viene a asombrarme.*  
Ana Ajmatova. *El sótano de la memoria*

Sobre la memoria del lugar de origen, Salvador Garmendia escribía que “La nostalgia de nuestro primer alojamiento, corona de la vida del humano como un nimbo que va con él a todas partes. Ese recinto irrepitible palpita para siempre en nosotros intrauterina, junto con el primer juego de sensaciones que acompañan la vida en su fase más elemental”.<sup>443</sup> A lo largo de este trabajo nos enfocamos en ofrecer una lectura de *Memorias de Altagracia* como aquel espacio reproducido a través de la ensoñación, esa especie de memoria fantástica que recrea lo cotidiano.

Efectivamente, a partir del trabajo de reconstrucción de la vida en el barrio de Altagracia, pudimos encontrar elementos que marcaron una nueva manera de entender la relación entre literatura y memoria en América Latina. Una de nuestras mayores inquietudes al comenzar este trabajo se enfocó en el papel que tenía una propuesta de recreación del espacio a través del peculiar foco de la infancia, pues a diferencia de otros espacios representativos de la literatura en la región (Macondo, Santa María, o Comala), en la escritura de esta novela encontramos no sólo la focalización de un niño, sino la creación del universo cotidiano de un pequeño pueblo a través de la fantasía.

En cuanto al tratamiento de los pequeños espacios en la narrativa latinoamericana del siglo XX, Fernando Ainsa ubicaba a “Un hombre americano-[...] que intenta asir una forma de identidad a través de la posesión desesperada de un espacio, aunque parezca reducido al «microcosmos» de una aldea aislada”.<sup>444</sup> Estos microcosmos generalmente pondrán en tela de juicio la vida a través de los paradigmas de la modernidad que llenaron de desigualdad a las grandes capitales latinoamericanas desde su formación, (tema que también fue recurrente sobre todo en la narrativa de la segunda mitad del siglo XX). Así, estas novelas de retorno al lugar de origen proponen también otras formas de vivir la cotidianidad, en donde el conocimiento y la cultura colectiva se manifiestan a través del ejercicio literario y de la memoria, por ejemplo, a través de la oralidad. Al analizar el trabajo de intertextualidad en la literatura oral de diversas culturas, el etnólogo Richard Bauman retoma en la frase de un contador de historias, la importancia de la

---

<sup>443</sup> Salvador Garmendia, “Memoria intrauterina” en *La vida buena....*, p. 88

<sup>444</sup> Fernando Ainsa. *Significación novelesca del espacio americano*. (Segunda Parte), Caracas, Ayacucho, 1977, p.



transmisión de la memoria de un pueblo a través de sus relatos, de su memoria cotidiana: “Go, My reciter recite my words”.<sup>445</sup> En la elección de la transmisión de la palabra (en leyendas, historias, mitos, etc.), encontramos la formación de la identidad de un pueblo completo, el tesoro de la memoria transmitido a través de las generaciones. En *Memorias de Altagracia* existirá una reproducción de estas prácticas, las cuales se presentarán como un elemento clave para la formación, desde la ensoñación, de este pueblo. En esta formación participarán no sólo el niño-narrador, sino la mayoría de los habitantes personajes de este barrio barquisimetano, poniendo de manifiesto la importancia de la creación colectiva como una de las formas de actualizar y dinamizar la tradición que le da vida.

Otro de los aspectos que guiaron este trabajo se centraba en la importancia de la recuperación de espacios que existían en la realidad extratextual y la presentación de un universo complejo dentro de los mismos. Esto es un recurso antiquísimo en la historia de la literatura, Eco nos recuerda sobre estos lugares, que “Algunos se convirtieron en materia novelesca pese haber existido en la realidad, como la isla de Robinson, donde naufragó un personaje real, Alexander Selkirk, en el que se inspiró Defoe...”.<sup>446</sup> Así, la cuestión de la referencialidad llamó nuestra atención más allá del dato biográfico o geográfico. Si bien, como nos señala Luz Aurora Pimentel, “la nomenclatura, de entrada, le ofrece al lector una ilusión de realidad ‘autorizada’ por un referente ‘real’ fuera del texto y/o por una realidad ‘compartida’ que sólo hay que *reconocer*”,<sup>447</sup> el trabajo que Salvador Garmendia realiza a través de la representación de la vida en su pueblo natal, Barquisimeto, y en barrio de su infancia, Altagracia, es el de un reconocimiento dentro de la magia que lo envuelve, la recreación de la vida en este espacio atravesado por la ensoñación. Y en esta recreación el trabajo creativo de la memoria será el eje principal de la narración. Esta memoria se erige como una nueva forma de relacionarse con el pasado en la narrativa latinoamericana.

La novela tiene un papel de ruptura dentro de la narrativa venezolana de la década del setenta, en el sentido de representa un quiebre con el escenario predominante urbano y con la denuncia de una nueva sociedad de consumo reflejo de un boom petrolero. Garmendia, quien ya había realizado una microscópica muestra de la vida de la miseria en las ciudades, la otra cara de la nueva opulencia del petróleo, se dedica, en *Memorias de Altagracia*, a mostrar un espacio semi

---

<sup>445</sup> Richard Bauman. *A World of other's words*, Oxford, Blackwell Publishing, 2004, p. 128

<sup>446</sup> Umberto Eco. *Historia de las tierras y los lugares legendarios*, Barcelona, Lumen, 2013, p. 431

<sup>447</sup> Luz Aurora Pimentel. *El espacio en la ficción...*, p. 26

rural en el cual la vida nada tiene que ver con la cotidianidad del consumo y con la pobreza material y espiritual de seres desarraigados de su lugar de origen y que están en busca de mejores oportunidades de vida. Es un espacio fuera de esta nueva sociedad, donde tiene cabida la fantasía como parte de otra forma de entender y vivir la cotidianidad.

Si bien, hicimos una revisión histórica en la cual se evidenciaba que, a medida que los regímenes dictatoriales y los conflictos armados internos avanzaban en la región, y después de décadas caían poco a poco mientras que la agenda de justicia crecía en diversos países latinoamericanos, la agenda literaria también se vinculó con las demandas políticas de resarcimiento social. El tema del exilio, la vida bajo un régimen el terror, la vuelta al país natal después de la dictadura, los trabajos de la memoria y el olvido político, las demandas pendientes de justicia se convirtieron en bandera en las relaciones entre memoria y literatura. En este sentido, buscamos ampliar las formas de estudiar las recreaciones y relaciones con el pasado en la narrativa latinoamericana del siglo XX. En el caso de la lectura que propusimos a través de la ensoñación, más que hablar de una memoria referencial nos enfocamos, no en el “qué pasó” sino en el “cómo nos gustaría recordarlo”, cómo transformamos el pretérito en una zona de refugio, de ensoñación, ensoñación entendida como aquella recreación del pasado vivido a través de la imaginación vía el foco de la infancia. “Para forzar el pasado, cuando el olvido nos acorrala, los poetas nos invitan a reimaginar la infancia perdida. Nos enseñan “las audacias de la memoria”. Hay que inventar el pasado”.<sup>448</sup>

En el proceso de “invención”, de reinención de los pueblos del pasado, descartamos una de nuestras tesis centrales al comenzar este trabajo, aquella que clasificaba dentro de un mismo proyecto la recreación de las ciudades de infancia y juventud a partir de la segunda mitad del siglo XX. No podemos afirmar que El sertón de João Guimarães Rosa, la Santa María de Juan Carlos Onetti, o la Comala de Juan Rulfo, sean espacios o pueblos de la ensoñación. Nuestro análisis de la novela de Garmendia nos deslindó de poder vincular tan variados proyectos en el proceso de la ensoñación, sobre todo porque la mayoría se da dentro de procesos tan diversos que van desde el exotismo con el que se vinculó al boom (tan caro a las letras latinoamericanas), hasta la propuesta del realismo mágico. No basta con hacer referencia a un pasado fantástico, o a acontecimientos fantásticos del pasado ocurridos en un pueblo de la juventud para hablar de novelas de la ensoñación.

---

<sup>448</sup> Gaston Bachelard. *La poética de la ensoñación...*, p. 167

Así, otra de las más importantes características que haría de *Memorias de Altagracia* una “novela de la ensoñación” es la calidad de refugio que se presenta en este espacio, el cual va desde la calidez del hogar familiar, hasta las relaciones de juego entre varios de los habitantes de este peculiar barrio. De esta manera, la casa y la plaza se presentan como “un cuerpo de imágenes que dan al hombre razones o ilusiones de estabilidad. En tanto que se imagina como un «ser concentrado»”.<sup>449</sup> Estos espacios se erigirán como refugios, a los cuales es accesible volver a través del ejercicio de la memoria. Y aquí valoramos una de las más importantes aportaciones que trae el análisis de la literatura de la memoria desde la ensoñación; ante un pasado traumático, desgarrador, con el cual la mayoría de las sociedades latinoamericanas no han podido reconciliarse, la reconstrucción del espacio pretérito como un espacio idealizado, de refugio, se erige como una posibilidad de revalorar esa otra cara de nuestro pasado. Las vivencias del ayer a través de su tranquila y fantástica cotidianidad nos muestran otra posible cara de la memoria en América Latina. Una memoria de la “topofilia”, entendida como aquella orientación enfocada en “determinar el valor humano de los espacios de posesión, de los espacios defendidos contra las fuerzas adversas, de los espacios amados”, aquella vía por la cual analizamos aquel espacio que “Es vivido. Y es vivido, no en su positividad, sino con todas las parcialidades de la imaginación”.<sup>450</sup>

En este sentido propusimos esta lectura de la memoria desde la imaginación, desde la ensoñación, como una forma de enriquecer y problematizar las relaciones que se habían establecido entre literatura y memoria en la narrativa latinoamericana de la segunda mitad del siglo XX. Consideramos que Altagracia se presenta como el gran espacio de la ensoñación en la narrativa venezolana, pues esta novela es una invitación al refugio a través de la actividad de soñar; “Son los sueños los que traen las diversas moradas de nuestra vida al presente, para compenetrarse al atesorar los días antiguos. En cada alucinación retornamos a nuestra infancia como a lo inmemorial”.<sup>451</sup>

En un cálido recorrido por el espacio amado y el proceso mediante el cual Altagracia deja de presentarse como un lugar de la ensoñación, nos encontramos ante el importante papel asignado a la memoria como forma de volver a y recrear el espacio idealizado. Si al final de la novela encontramos a un narrador alejado de un lugar en el cual se reconoce cada vez menos,

---

<sup>449</sup> Fernando Ainsa. *op. cit.*, p. 422

<sup>450</sup> Gaston Bachelard. *La poética del espacio...*, p. 28

<sup>451</sup> Rossana Cassigoli. *op. cit.*, p. 177

pero que al mismo tiempo fue escenario de las más maravillosas vivencias de infancia y juventud, sólo existe una forma de poder vivir Altagracia sin que ninguna de sus características como lugar de la ensoñación cambie. El salir del espacio para habitarlo a través de la memoria es parar el tiempo dentro del mismo, pero no la imaginación que lo recreará. La vida en Altagracia se ofrecerá como refugio y morada de la infancia y los sueños cada vez que el recuerdo la active en el presente. ¿Y cuál es el papel de la memoria sino el de enseñarnos los usos terribles o maravillosos que podemos hacer del pasado? La ensoñación, aquella reactivación donde los sueños y la fantasía a través del visor de infancia nos muestran un pasado al cual es sumamente placido acceder, se erige también como una forma de memoria, y la memoria, al igual que la historia y las matemáticas, nos dice Felipe Ángeles en *Los recuerdos del porvenir*, “es un acto de imaginación. Y la imaginación es el poder del hombre para proyectar la verdad y salir de este mundo de sombras y actos incompletos”.<sup>452</sup>

---

<sup>452</sup> Elena Garro. *Los recuerdos del porvenir*, México, Joaquín Mortíz, 1991, p. 25

## Bibliografía

Del autor

Garmendia, Salvador. *Los pequeños seres/ Los habitantes*, 2da edición, Caracas, Monte Ávila editores, 1979

\_\_\_\_\_. *Día de ceniza*, Caracas, Monte Ávila, 1978

\_\_\_\_\_. *La mala vida*, Montevideo, Arca, 1968

\_\_\_\_\_. *Doble fondo*, Buenos Aires, Galeana, 1968

\_\_\_\_\_. *Los pies de barro*, Caracas, Monte Ávila, 1973

\_\_\_\_\_. *Memorias de Altagracia*, Barcelona, Argos Vergara, 1974

\_\_\_\_\_. con dibujos originales de Francisco Massiani. *Un pueblo de paso en el inmenso mundo* (separata), Caracas, Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes, 1974

\_\_\_\_\_. *El brujo hípico y otros relatos*, Caracas, El diario de Caracas, 1979

\_\_\_\_\_. *Enmiendas y atropellos*, Caracas, Monte Ávila, 1979

\_\_\_\_\_. *El único lugar posible*, Barcelona, Seix Barral, 1981

\_\_\_\_\_. *Difuntos, extraños y volátiles*, Caracas, Monte Ávila, 1983

\_\_\_\_\_. *Los escondites*, Caracas, Monte Ávila, 1983

\_\_\_\_\_. *Hace mal tiempo afuera*, Caracas, FUNDARTE, 1986

\_\_\_\_\_. *Cuentos cómicos*, Caracas, Monte Ávila, 1991

\_\_\_\_\_. *Sobre la tierra calcinada y otros cuentos*, México, Norma, 1991

\_\_\_\_\_. *La gata y la señora*, Bogotá, Tecer mundo, 1992

\_\_\_\_\_. *Antología casual*, México, UNAM, 1995

\_\_\_\_\_. *El cuento más viejo del mundo*, Caracas, Rayuela, 1997

\_\_\_\_\_. *El sapo y los cocuyos*, Caracas, Rayuela, 1998

\_\_\_\_\_. *El capitán Kid*, Caracas, Otero ediciones, 2005

\_\_\_\_\_. *La vida buena*, Mérida, Venezuela, Universidad de Los Andes, 1995

- \_\_\_\_\_ . *No es el espejo*, Colombia, Alfaguara, 2002
- \_\_\_\_\_ . *Anotaciones en cuaderno negro*, Caracas, Editorial Ex Libris, 2003
- \_\_\_\_\_ . *El gran miedo. Vida(s) y Escritura(s)*, Venezuela, Fondo Editorial la nave va, Viceministerio de Cultura-CONAC, 2004
- \_\_\_\_\_ . *El regreso. Cuentos selectos*, Caracas, Fundación Biggot, 2004
- \_\_\_\_\_ . *Mi familia de trapo*, Caracas, Playco, 2004
- \_\_\_\_\_ . *La viuda que se quedó tiesa*, Caracas, Rayuela, 2004
- \_\_\_\_\_ . *Galileo en su reino*, Caracas, Rayuela, 2005
- \_\_\_\_\_ . *El turpial que vivió dos veces*, Caracas, playco, 2008
- \_\_\_\_\_ . *El inquieto Anacobero y otros relatos*, Caracas, Monte Ávila Latinoamericana, 2008
- \_\_\_\_\_ . *Un pingüino en Maracaibo*, Caracas, playco, 2009
- \_\_\_\_\_ . *Blakamán y los leones*, Caracas, Monte Ávila Latinoamericana, 2009

#### Sobre el autor

- Bilbao, M. Alicia. *Salvador Garmendia. La relación hombre-realidad en Los pequeños seres, Los habitantes y Día de ceniza*, Serie Literatura, 1990
- Llebot Cazalis, Amaya. *Salvador Garmendia. Conversación formal con un escritor informal*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1978
- \_\_\_\_\_ . *El tiempo interior en los personajes garmendianos*, Caracas, Ediciones de la facultad de humanidades y educación, UCV, 1980
- Avendaño Cerrada, Rosa Elena. *La estética de la especularidad en La mala vida de Salvador Garmendia*, tesis de licenciatura en Lengua y Literatura venezolana e hispanoamericana, Universidad de Los Andes, Mérida, Venezuela, noviembre 2005
- Marione de Borrás, Mónica y Gabriela Tineo de Garoni. “El estrato de la creación: un espacio provocador en el Alhajadito de M.A. Asturias y Memorias de Altagracia de S. Garmendia”, Caracas, separata de *Escritura*, XII, no. 23-24, enero-diciembre 1987
- Rama, Ángel. *Salvador Garmendia y la narrativa informalista*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1975

Rodríguez Ortiz, Oscar. *Seis proposiciones en torno a Salvador Garmendia*, Caracas, Síntesis Dosmil, 1976,

Segovia, César (edición y notas). *Salvador Garmendia*, Caracas, Editorial El Perro y la rana. Colección Premios nacionales de cultura, 2006

Vestrini, Miyó. *Salvador Garmendia. Pasillo de por medio*, Venezuela, Grijalbo, 1994

General:

Aguilar Rocha, Irving Samadhi. *La casa, el sí mismo y el mundo: un estudio a partir de Gaston Bachelard*. Tesis doctoral, Universidad de Barcelona, Barcelona, 2012

Ainsa, Fernando. *Significación novelesca del espacio americano*. (Segunda Parte), Caracas, Ayacucho, 1977

Alario, Antonietta, et. al. *Leer la realidad: Estudios críticos sobre el contexto en la narrativa venezolana*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, Publicaciones de la Biblioteca, 2012

Álvarez León, Frella Geraldine. *Identificación y descripción de las marcas textuales que construyen la identidad de un narrador infantil. Una aproximación semiocoliteraria al cuento "Una semana de siete días" de Magali García Ramís*, tesis de licenciatura en Letras, Universidad de Los Andes, Mérida, Venezuela, noviembre 2007

Almoína de Carrera, Pilar. *El héroe en el relato oral venezolano. Estudio y antología*, Caracas, Monte Ávila, 1990

\_\_\_\_\_. *El cuento popular venezolano, antología*, Caracas, Monte Ávila, 1990

Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, (Cuarta reimpresión), México, Fondo de Cultura Económica, 2007

Arráiz Lucca, Rafael. *Literatura venezolana del siglo XX*, Caracas, Editorial Alfa, 2009

Bachelard, Gastón. *El agua y los sueños*, México, FCE, 1978

\_\_\_\_\_. *La poética del espacio*, México, FCE, 11va reimpresión, 2011

\_\_\_\_\_. *La poética de la ensoñación*, FCE, 6ta reimpresión, 2011

\_\_\_\_\_. *El derecho de soñar*, 3ra reimpresión, México, FCE, 2012

Bajtín, Mijaíl. *Estética de la creación verbal*. Duodécima edición en español, México, Siglo XXI, 2005

Battaglini, Oscar. *Ascenso y caída del puntofijismo (1958-1998)*, Venezuela, Editorial Galac, 2010

- Barthes, Roland. *Crítica verdad*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1972
- \_\_\_\_\_. *El grado cero de la escritura*, México, Siglo XXI, 1983
- Barthes, Roland *et al.* *Análisis estructural del relato*, Séptima edición, México, Premià editora, 1990
- Bauman, Richard. *A world of others' words*, Oxford, Blackwell Publishing, 2004
- Bello, Andrés. *Poesía de la independencia*, Caracas, Editorial Ayacucho, 1979
- Benjamin, Walter. *El narrador*, Madrid, Taurus, 1991
- Bjord Castillo, Horacio. *Niebla en las sierras: los aborígenes de la región centro-norte de Venezuela. 1550-1625*. Caracas, Academia Nacional de la Historia, 2005
- Blanchot, Maurice. *De Kafka a Kafka*, Segunda reimpresión, México, Fondo de Cultura Económica, 2004
- \_\_\_\_\_. *El espacio literario*, Madrid, Editorial nacional, 2002
- Botton Burlá, Flora. *Los juegos fantásticos*, Tercera edición, México, UNAM, 2010
- Brading. *Orbe indiano. De la monarquía católica a la república criolla, 1492-1867*, Tercera reimpresión México, FCE, 2003
- Bravo, Víctor. *Cuatro momentos de la literatura fantástica en Venezuela*, Caracas, Fundación centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, 1986
- \_\_\_\_\_. *Magias y maravillas en el continente literario. Para un deslinde del realismo mágico y lo real maravilloso*, Caracas, Ediciones La casa de Bello, 1988
- \_\_\_\_\_. *El señor de los tristes y otros ensayos*, Caracas, Monte Ávila Latinoamericana, 2006
- Brito Figueroa, Federico. *Historia económica y social de Venezuela*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 2011
- Campos, Miguel Ángel. *Las novedades del petróleo*, Caracas, FUNDARTE, 1994
- Caillois, Roger. *Antología del cuento fantástico*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1970
- \_\_\_\_\_. *Mitología del pulpo*, Caracas, Monte Ávila editores, 1976
- Candia, Gajá. *Literatura y exilio: el caso argentino. La narrativa de Mempo Giardinelli y Tununa Mercado*, tesis de maestría en Estudios Latinoamericanos, México, UNAM, 2012



- Cardozo, Lubio. *Cuentos indígenas venezolanos*, Venezuela, Universidad de Los Andes, 1968.
- Carrillo Carmen Virgilia. *Figuras del siglo XX en la literatura venezolana*, Mérida, Venezuela, ULA, 2001
- Cassigoli, Rossana. *Morada y memoria. Antropología y poética del habitar humano*, Barcelona, Gedisa/ UNAM, 2010
- Castoriadis, Cornelius. *La institución imaginaria de la sociedad*, Argentina, Tusquets, 2007
- Catelli, Nora. *El espacio autobiográfico*, Barcelona, Lumen, 1991
- Cohen, Esther y Silvana Ravinovich (eds.). *Lecturas levinasianas*, México, UNAM, 2008
- Cohen Esther y Ana María Martínez de la Escalera. *De memoria y escritura*, México, UNAM, 2008
- Collazos, Osar et al. *Literatura en la revolución y revolución en la literatura*, México, Siglo XXI, 1976
- Cornejo Polar, Antonio. *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*, centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar/ Latinoamericana Editores, Lima,
- De Certeau, Michel. *L'invention du quotidien, 1 Arts de faire*, París, Folio, 1990
- De la Parra, Teresa. *Obra escogida*. Tomo I, México, Monte Ávila Latinoamericana/FCE, 1992
- Debru, Claude. *Neurofilosofía del sueño*, Madrid, CSIC, 2009
- Delprat, François. *Venezuela narrada. Narrativa e identidad en Venezuela*, Mérida, Venezuela, El otro es el mismo, 2002
- Díaz Orosco, Carmen. *Mirar las grietas. Diálogos interculturales en la Venezuela contemporánea*, Mérida, Venezuela, ULA, 2005
- de Diego, José Luis. *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo? Intelectuales y escritores en Argentina (1970-1986)*, Argentina, Ediciones Al Margen, 2003
- Eco, Humberto. *Historia de las tierras y los lugares legendarios*, Barcelona, Lumen, 2013
- Fernández García, Alejandro. *Oro de alquimia*, Caracas, Tip. Herrera Irigoyen & CA. , 1900
- Foucault, Michel. *Historia de la locura en la época clásica*, Segunda reimpresión, Bogotá, FCE. 1993

Franco Mariana y Florencia Levín (eds.). *Historia reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción*, Buenos Aires, Paidós, 2007

Freud, Sigmund. *Obras completas*. Tomo XII, Tercera reimpresión, Buenos Aires, Amorrortu editores, 1991

García Márquez. *Cien años de soledad*, España, Real Academia de la Lengua Española, 2007

Garmendia, Julio. *La tienda de muñecos*, sexta edición, Caracas, Monte Ávila, 1976

\_\_\_\_\_. *La máquina de hacer ¡pu! ¡pu! ¡puuu!*, Caracas, Ediciones de María di Masse, 1986

Garro, Elena. *Los recuerdos del porvenir*, México, Joaquín Mortíz, 1991

Genette, Gérard. *Figuras III*, España, Lumen, 1989

Gillis, John R (editor). *Commemorations. The politics of national identity*, Princeton University Press, 1994

Halbwachs, Maurice. *Los marcos sociales de la memoria*, Barcelona, Anthropos, 2004

Hernández, Luis. *Desembarco en la memoria*, Caracas, Fundación el perro y la rana, 2006

*Hatun Willakuy*, versión abreviada del informe final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación Perú, P1era reimpresión, Lima, Comisión de Entrega de la Comisión de la Verdad y Reconciliación, 2008

Huamán, Carlos. *Literatura, memoria e imaginación en América Latina. Algunos derroteros de su representación a través de la oralidad y la escritura*, Lima, UNAM/ ediciones Altazor, 2006

Huizinga, Johan. *Homo ludens. A study of the play-element in culture*, London, Routledge & Kegan Paul, 1955

Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*, España, Siglo XX editores, 2002

Jouve Martín, José Ramón. *Esclavos de la ciudad letrada. Esclavitud, escritura y colonialismo en Lima (1650-1700)*, Lima, IEP, 2005

Klaiber, Jeffrey. *Los jesuitas en América Latina, 1549-2000*, Lima, Fondo Editorial Universidad Antonio Ruíz de Montoya, 2007

Kohut, Karl y Andrea Pagni (comp.) *Literatura argentina hoy. De la dictadura a la democracia*, Alemania, Vervuert, 1993

Lancelotti, Mario A. *De Poe a Kafka. Para una teoría del cuento*, Buenos Aires, Eudeba, 1965

Lascano, Juan. *Panorama de la literatura venezolana actual*. Caracas/ Barcelona, Alfadil Ediciones, 1984

León Vega, Margarita. *La memoria del tiempo. La experiencia del tiempo y del espacio en Los recuerdos del Porvenir de Elena Garro*, México, UNAM/ Ediciones Coyoacán, 2004

Lévinas, Emmanuel. *El tiempo y el otro*, Barcelona, Paidós, 1993

Liscano, Juan. *Panorama de la literatura venezolana actual*, Caracas/Barcelona, Alfadil Ediciones, 1984

Mariátegui, José Carlos. *Literatura y Estética*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 2006

Metz-Baumgartner Birgit y Erna Pfeiffer (eds.). *Aves de paso. Autores latinoamericanos entre exilio y transculturación (1970-2002)*, España, vervuet, 2005

Moraña, Mabel y Carlos A. Jáuregui. *Colonialidad y Crítica en América Latina*, Puebla, Universidad de las Américas, Puebla, 2007

Morón, Guillermo. *Breve historia contemporánea de Venezuela*, México, FCE, 2004

Monsiváis, Carlos. *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*, Barcelona, Anagrama, 2000

Naranjo, Javier. *Casa de las estrellas. El universo contado por los niños*, Bogotá, Aguilar, 2009,

Nava, Gabriela. *Los tres rostros de la plaza pública en El Quijote*, México, UNAM, 2013

Nora, Pierre. *Les lieux de la mémoire*, Montevideo, Ediciones Trilce, 2008

Ong. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, México, FCE, 2002

Palacios, Antonia. *Ana Isabel una niña decente*, 15va Caracas, Monte Ávila editores, 1997

Pérez Martínez, Herón y Raúl Eduardo González (eds.), *El folclor literario en México*, El Colegio de Michoacán-Universidad Autónoma de Aguascalientes, Zamora, 2003

Piaget, Jean. *Seis estudios de psicología*, Sexta edición, Barcelona, Seix Barral, 1973

Piglia, Ricardo. *Crítica y ficción*, Bcelona, Anagrama, 2001

Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, tercera edición, México, UNAM/ Siglo XXI editores, 2005

\_\_\_\_\_. *El espacio en la ficción*, 1era reimpresión, México, UNAM/ Siglo XXI editores, 2010

\_\_\_\_\_. *Constelaciones I. Ensayos de teoría narrativa y literatura comparada*, México, UNAM/Bonilla Artigas/ Iberoamericana, 2012

Propp, Vladimir. *Las transformaciones del cuento maravilloso*, Argentina, Rodolfo Alonso Editor, 1972

Rama, Ángel. *Antología del Techo de la Ballena*, Caracas, Fundarte, 1987

\_\_\_\_\_. *Ensayos sobre literatura venezolana*, Caracas, Monte Ávila, 1990

Ramos. *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989

Ricoeur, Paul. *La lectura del tiempo pasado. Memoria y olvido*, España, Arrecife/ UAM, 1999

\_\_\_\_\_. *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*, México, Siglo XXI, 2003

\_\_\_\_\_. *Tiempo y narración III. El tiempo narrado*, México, Siglo XXI, 2003

\_\_\_\_\_. *La memoria, la historia, el olvido*, México, FCE, 2008

Riobuena, Ihana. *El discurso de la armonía (im)posible: modernidad y trasnculturación de dos novelas latinoamericanas*, Mérida, ULA, 1996

Rivas Rojas, Raquel. *Narrar en dictadura. Renovación estética y fábulas de identidad en la Venezuela perezjimenista*, Caracas, Fundación El perro y la rana, 2010

Rodríguez Becerra, Salvador. *Etnografía de la vivienda. El aljarafe de Sevilla*, Sevilla, Universidad de Sevilla. Departamento de antropología y etnología de América, Facultad de Filosofía y Letras, 1973

Rodríguez Brondo, Elsa del Carmen. *Políticas de la memoria en la narrativa con materia historiográfica latinoamericana contemporánea*, Tesis de doctorado en Letras, UNAM, México, 2012

Romero, José Luis. *Latinoamérica. Las ciudades y las ideas*, 3ra edición, Buenos Aires, Siglo XXI, 2010

Said, Edward. *Reflexiones sobre el exilio. Ensayos literarios y culturales*, Venezuela Debate, 2005

Sandoval Carlos. *El cuento fantástico venezolano en el siglo XIX*, Caracas, CEP FHE, 2000

\_\_\_\_\_. *Servicio crítico. Despachos tentativos sobre literatura venezolana*, Caracas, CELARG/ La alborada, 2013

Sarlo, Beatriz. *Tiempo presente. Notas sobre el cambio de una cultura*, Argentina, Siglo XXI, 2001

\_\_\_\_\_. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2005

Sardiñas, José Miguel. *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica*, La Habana, Fondo Editorial Casa de las Américas, 2007

Sauer, Juan José. *El concepto de ficción textos polémicos contra los prejuicios literarios*, México, Paneta, 1999

Saussure, Ferdinand de. *Curso de lingüística general*, México, Ediciones Coyoacán, 2003

Sazbón, José. *Historia y representación*, Argentina, Universidad Nacional de Quilmes, 2002

Schulman, Ivan. *El proyecto inconcluso. La vigencia del modernismo*, México, UNAM/ Siglo XXI editores, 2002

Simne, Petruska. *¿Por qué escriben los escritores?*, Caracas, Fundación para la cultura urbana, 2005

Siruela, Jacobo. *El mundo bajo los párpados*, Segunda edición, España, Atlanta, 2010

Sommer, Doris. *Ficciones fundacionales. Las novelas nacionales de América Latina*, México, Fondo de Cultura Económica, 2004

Steiner, George. *Extraterritorial*, Madrid, Siruela, 2002

Suiero Villanueva, Yolanda. *Inicios de la exhibición cinematográfica en Caracas*, Caracas, Fondo Editorial Humanidades y Educación, UCV, 2007

Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*, 5ta reimpresión, México, Ediciones Coyoacán, 2005

\_\_\_\_\_. *Los abusos de la memoria*, Barcelona, Paidós, 2000

Vax, Louis. *Arte y literatura fantásticas*, Buenos Aires, Editorial Universitaria, 1965

Verne, Julio. *El soberbio Orinoco*, prólogo de Salvador Garmendia, Caracas, Ateneo de Caracas, 1979

Villa Avendaño, Anelí. *La construcción de la memoria histórica del conflicto armado interno de Guatemala: debates y perspectivas*, tesis de Maestría Posgrado en Estudios Latinoamericanos, Mayo 2014

Vigotsky, Lev. S. *La imaginación y el arte en la infancia*, México, Ediciones Coyoacán, 2001

Winn, Peter. *Americas. The changing face of Latin America and the Caribbean* (tercera edición), Berkley, University of California Press, 2006

Zambrano, María. *El sueño creador*, Segunda edición, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2010

Zamira Díaz Orozco, Carmen. *El techo de la ballena o el mediodía de la modernidad artística y literaria en Venezuela*. Tesis de Maestría en Literatura Iberoamericana. Mérida, Universidad de Los Andes, junio de 1993

Zapata Olivella, Manuel. *El hombre colombiano*, Bogotá, Canal Ramírez-Antares, 1974

Zolla, Elemire. *Historia de la imaginación viciosa*, Caracas, Monte Ávila, 1978

Hemerografía:

Baudelaire, Charles, “La moral del juguete” reproducido en *Exit. Imagen y cultura*, no. 25, 2007

Calderón de Puelles, Mariana, “Memoria del reino perdido” en *Revista de Literaturas modernas*, no. 37, 2007, Universidad Nacional de Cuyo, Argentina, pp. 31-46

Carretero Pasín, Ángel Enrique, “Un acercamiento antropológico a lo imaginario” en revista *Ágora*, no. 22-1, 2003, pp. 177-187

Chababo, Rubén A. “Las casas de la memoria” en *Acta Poética*, No. 27-I, Primavera 2006, pp. 167-182

Chaves, José Ricardo, “El ocultismo y su expresión romántica” en *Acta Poética*, 29(2) Otoño 2008, pp. 101-114

Colinas, Antonio, “La literatura de la memoria”, en *Memorias de la AISPI. Literatura della memoria*. (Salamanca 12-14 de septiembre de 2002), Italia, Andera Lippolis editore, 2004

Dosse, François, “Entre Histoire et memoire: une histoire sociale de la memoire” en *Raison présente*, septiembre 1998, pp. 5-24

Even- Zohar, Itamar, “Polysistem studies” en *Poetics today. International Journal of theory and analysis of Literature and Communication*, Vo. 11, no. 1, 1990

Garmendia, Salvador, “Cuentos de espantos, aparecidos y otras yerbas” en *Diario Impulso*, Barquisimeto, 14 y 15 de julio de 2001

Grützmacher, Luckasz, “las trampas del concepto “La nueva novela histórica” y de la retórica de la *historia postoficial*” en *Acta Poética*, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, no. 27-1, Primavera 2006

Huysen, Andreas, “En busca del tiempo perdido: medios, política y memoria”, en: *Puentes*, año 1, número 2, diciembre, Buenos Aires, 2000,

Kohut, Karl, “Literatura y memoria. Reflexiones sobre el caso latinoamericano” en *Revista del CESLA*, no. 12, 2009, pp. 25-40

Lima dos Santos, Maria de Lourdes, “Família e socialização: um aspecto da evolução social contemporânea”, en *Análise social*, Vol. VIII, 25-26, pp. 67-84

López Ridaura, Claudia, “Las brujas de Coahuila y el demonio” en *Revista de Literaturas Populares*, México, Año XI, no. 2. 2011, pp. 239-273

López Ridaura Cecilia, et. al. “De pactos, brujas y tesoros. Relatos supersticiosos de la Nueva España” *Revista de Literaturas Populares*, México, Año VII, no. 2, 2007, pp. 207-225

Marinone de Borrás Mónica y Gabriela Tineo de Garoni. “El estrato de la creación: un espacio provocador en el Alhajadito de M.A. Asturias y Memorias de Altagracia de S. Garmendia”, Caracas, separata de *Escritura*, XII, no. 23-24, enero-diciembre 1987

Martínez, William, “Agresividad verbal en la poesía venezolana: de Sardio a Techo de la ballena” en *Ogigia. Revista electrónica de Estudios Hispánicos*, no. 6, 2009

Méndez, Paola “Entre el silenciamiento y la memoria” en *Reflexión*, No. 31, ediciones CINTRAS, diciembre 2005

Mendoza Blanco, Mayra Y. , “Las historias múltiples y la reescritura de la historia como tendencias discursivas” en revista *Letras*, Caracas, No. 80, Vol. 51, 2009

Naranjo, Javier, “Palabras de los niños” en *Revista Intercontinental de Psicología y educación*, México, Universidad Intercontinental, vol. 10, no. 1, 2008, pp. 115-124

de Nordenflycht, Adolfo de “Paratopía del exilio jesuita americano: Historia natural y narración literaria en Juan Ignacio de Molina, Francisco Javier Clavijero y Juan de Velasco” en *Acta Literaria*, no. 40, 2010, Universidad de Concepción, Chile, pp. 91-109

Peller, Mariela, “Un recuerdo de infancia. Juego, experiencia y memoria en los escritos de Walter Benjamin” en *Nómadas. Revista de Ciencias Sociales y jurídicas*, no. 27, 2010

Philo, Chris, “To go back up the side Hill’: Memories, Imaginations, and reveries of Childhood” en *Children’s Geographies*, Vol. 1, No. 1, 2003, pp. 7-23

Pollack, Michael, “Memoria, olvido, silencio” en *Revista Estudios Históricos*. Río de Janeiro, Vol. 2, Nº 3. 1989

Sandoval, Carlos, “Dos relatos fantásticos en la tradición oral venezolana. (Intermitencias entre dos códigos comunicativos)” en *Akademus*, Revista de Posgrado en Humanidades UCV, Caracas, no. 2, 1999, pp. 151-164

*Sardio*, año 1, no. 1, Mayo-junio 1958

*Sardio*, año1, no. 2 julio- Agosto 1958

*Sardio*, año 1, nos. 3-4, Septiembre-diciembre 1958

*Sardio*, año 2, nos. 5-6, enero-abril, 1959

*Sardio*, año 3, no. 7, abril-mayo 1960

*Sardio*, año4, no. 8, 1961

Straccali, María Eugenia, “Memoria poética. Imágenes de un diálogo. Acerca de la poesía de Raúl González Tuñón y Juan Gelman” en *A contracorriente. Revista de historia social y literatura de América Latina*, Vol. 11, no. 1, Otoño 2013

Villa, Eugenia, “La literatura oral: mito y leyenda” en *Revista del Instituto Andino de Artes Populares del Convenio Andrés Bello*, Bogotá, no. 12, 1989

Viu B., Antonia, “Los signos entre pasado y presente: La representación en la novela histórica reciente” en *Anales de literatura chilena*, Año 6, no. 6, 2005

Recursos audiovisuales:

Bolívar Films. *Caracas, crónica del siglo XX*. Documental. Dirección: Carlos Oyteza, Guión: Salvador Garmendia, Venezuela, 1999.

Garmendia, Salvador. *El libro de la infancia por un amigo de los niños*. Grabación en cassette. Ciclos de conferencia sobre literatura infantil venezolana, Ministerio de Cultura, 1993

\_\_\_\_\_. *Don Quijote*. Grabación en Cassete, Conferencia dictada en la Feria Internacional del Libro, Caracas, 1995

Cibergrafía:

Delgado D., María Elena, “Memorias de Altagracia: la infancia y la búsqueda de lo absoluto” en Saber ULA, < <http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/28593/1/articulo4.pdf>> (julio 2014)



Durzak Manfred. *Die deutsche Exilliteratur 1933-1945*, <<http://www.pdfbookds.com/die-deutsche-exilliteratur-19331945-e-einf-becksche-element-PDF1-66574/>> (7 de julio de 2013)

“Salvador Garmendia visto por Alberto Barrera Tyszka” en *Estampas*, domingo 21 de octubre de 2012. <<http://www.estampas.com/entretenimiento/121021/salvador-garmendia-visto-por-alberto-barrera-tyszka>> (8 de julio de 2014)

<<http://www.aeropuerto-caracaomz.com/notas/Notas%20al%20Vuelo%20octubre%202011.pdf>> (20 de julio de 2014)