

LA TIENDA DE MUÑECOS DE JULIO GARMENDIA Y LA ESCRITURA AUTORREFLEXIVA

Gregory Zambrano

INSTANCIA PRIMERA

Se ha venido insistiendo con menor o mayor razón que Julio Garmendia representa un caso «raro», aislado, inclasificable, inexplicable, no solo dentro de la literatura venezolana sino, incluso, para un contexto mayor como el latinoamericano. Para sus contemporáneos fue más fácil atribuir a la parquedad y aparente distanciamiento del autor, el desconcierto que provocó su primera obra. Este hecho representó, por otra parte, cierta marginación y en una segunda instancia un marcado mimetismo en la valoración crítica, que si bien fue escasa en su momento, se empezó a extender desde los años cincuenta y con mayor interés y riesgo crítico a fines de los setenta, después de la muerte del autor. Lo curioso es que Garmendia no tiene «seguidores», literariamente hablando, ese nuevo orden que se ha querido subrayar en su escritura no hizo escuela. Caso contrario al de la figura y escuela que significó Rómulo Gallegos para la literatura venezolana, sobre todo a partir de *Doña Bárbara* (1929).¹

Lo interesante de esta obra de Garmendia es que ha escapado a través del tiempo de caracterizaciones conclusivas. Es éste, en su conjunto, un texto abierto a múltiples significaciones y parece que no se agota. Esto también sus-

1. La misma expresión de «¿Hasta cuándo *Peonía*?», que utilizó Orlando Araujo para referirse a la escuela narrativa que se formó a la sombra de esta obra de Manuel Vicente Romero García, publicada en 1890, podría decirse de la escuela galleguiana, que en cierto modo es punto culminante de aquélla, y tendría sentido la pregunta: ¿hasta cuándo *Doña Bárbara*? Véanse los breves ensayos de Araujo «¿Hasta cuando *Peonía*?» y «¿Podemos hablar de galleguianos?», en *Narrativa venezolana contemporánea*. Monte Ávila Editores, Caracas, 1988, pp. 183-188 y 188-194, respectivamente.

tenta una paradoja. Es casi un lugar común advertir que este «raro» escritor es un «olvidado» de la crítica y la historiografía literaria, nacional y más aún foránea; sin embargo, para 1978, fecha en que se publica la segunda «contribución» a su Bibliografía (la primera es de 1972), hay por lo menos trescientas referencias pasivas a su obra (entre artículos, reseñas y trabajos monográficos). Este número desmiente ese mito que se ha erigido, y que lo sustenta el aparente desinterés por su obra, pero es fácil advertir que el número de referencias apunta hacia una praxis crítica que no ha cesado. No pretendo ser exhaustivo, pero si hasta 1983² se señala la publicación de tan considerable número de trabajos, esto también revela la amplia gama de orientaciones críticas y distintos tópicos analizados, y no obstante, los textos de Garmendia parecen seguir saliendo «ilesos» de los intentos por cerrar en torno a sus interpretaciones «definitivas».

En Venezuela es frecuente la disputa sobre la pertenencia o no de algunos autores a determinadas escuelas, tendencias o movimientos, y más ambiciosamente a «generaciones». Para el caso de Garmendia, por razones cronológicas se le asocia con la «generación del 28», en ausencia, pero su estética de relativa autonomía, obedece a otras búsquedas —distintas y distantes— de los contemporáneos que protagonizaron hechos decisivos —políticos y literarios— en la Semana del Estudiante, en febrero de 1928.³

Otra particularidad que se pudiera subrayar en los primeros cambios de orientación y aperturas hacia nuevas lecturas en esos años, es que el tímido interés que propició el conjunto de sus «relatos» al comienzo, se quedó encerrado entre unos pocos conocidos o allegados cuyo acercamiento, casi siempre entremezclaba elementos de la personalidad del autor y sus —para muchos— «extraños» personajes. A ese respecto resulta complementaria la observación de Mabel Moraña en torno a la propuesta estética del autor: «Si Julio Garmendia se distinguía del panorama literario del 28 por su alejamiento de la tradición regionalista y los embates del realismo o las orientaciones de la vanguardia, hacia mitad del siglo se lo vería aún destacado contra el mismo fondo, fa-

2. Véase la «Contribución para su bibliografía» de María Lya Niño de Rivas, en *Julio Garmendia ante la crítica*. Caracas, Monte Ávila, 1983, pp. 290-315.

3. Estos hechos, de marcado carácter político, tuvieron puntos de confluencia con algunos acontecimientos de tipo literario, que se superponen y retroalimentan, como es el caso de la fundación de la revista *válvula*. Algunos historiadores de la literatura venezolana que han emprendido una lectura cuidadosa de las entrelíneas vanguardistas (Osorio Tejeda y Agudo Freitas, entre ellos), están contestes en que la aparición de *válvula* sirvió como punto de llegada y culminación de un proceso que se desarrolló de manera espasmódica en un primer momento, y que luego adquirió un impulso más orgánico.

vorecido por la coherencia con su propia poética tempranamente expuesta, aislado y a la vez prestigiado por su sostenida autonomía».⁴

Lo cierto es que esa primera crítica, fundamentalmente periodística ha dado lugar a una aproximación más académica, que no obstante al promediar hoy casi las dos décadas de la muerte del autor, se ha quedado entre unos pocos estudiosos⁵ de la literatura venezolana y apenas sobrepasa los límites nacionales.

Curiosamente, 1977 —año en que muere Garmendia— se convirtió en un pretexto que dio origen al mayor número de estudios críticos que, por un lado reclamaban para Garmendia un puesto al lado de otros no menos extraños casos: en Argentina Roberto Arlt, en Uruguay, Felisberto Hernández, Pablo Palacio en Ecuador y en México, Julio Torri.

Un artículo como «La familia latinoamericana de Julio Garmendia»,⁶ de Angel Rama, abría una nueva brecha para una lectura que miraba hacia el continente. Ese mismo año se publican otros trabajos que ya profundizaban hacia el interior de la obra y buscaban revelar incógnitas en la escritura de un autor no menos misterioso.⁷ Por otra parte, en el homenaje de *Actualidades*, el artículo de Nelson Osorio T., presenta una serie de ejemplares, coincidencias cro-

4. Mabel Moraña, «A propósito de la recepción de la narrativa de Julio Garmendia», *Actualidades*, 1977-78, Nos. 3-4, p. 72. (En las siguientes citas a artículos de este volumen, solo se indicará *Actualidades*, señalando la página correspondiente).
5. Hugo Achugar habla de un «reducidísimo número de aficionados» a Garmendia, que se puede encontrar entre quienes repararon en sus artículos de 1923 sobre tres —de los llamados por Garmendia— «nuevos poetas venezolanos»: Sotillo, Fombona Pachano y Arráiz, y donde el crítico subraya que la «novedad» destacada por Garmendia radica en que la búsqueda de estos autores estaba un poco en el camino de *La tienda de muñecos*. Véase: «Para presentar tres artículos de Julio Garmendia», *Actualidades*, p. 117.
6. *El Nacional*, Caracas, 17-07-1977, p. 4. No obstante, en la nota introductoria al homenaje que dedicó a Garmendia la revista *Actualidades* de Caracas a raíz de su muerte, Domingo Miliani anotó: «Cuando se le ha comparado con Roberto Arlt o Felisberto Hernández, no es por azar ni menos por buscarle abolengos, puesto que nuestro autor se anticipó a los dos maestros del Sur. Es por razones de justicia histórica en una literatura como la venezolana, cuya difusión más allá de las propias fronteras ha sido muy precaria». *Actualidades*, p. 8. Pero ese criterio ya aparecía en el «prólogo» a la tercera edición de *La tienda de muñecos*, publicada en Mérida (Ven.) por la Universidad de los Andes, 1970.
7. A falta de una vinculación latinoamericana de la prosa garmendiana, Mabel Moraña cita una serie de posibles «filiaciones» más alejadas de lo latinoamericano y aparentemente reveladoras de vínculos a cierta tradición de autores europeos consagrados: Cervantes, Julio Verne, Eça de Queiroz, Sartre, etc. «A propósito de la recepción de la narrativa de Julio Garmendia», *Actualidades*, p. 74. Por otra parte, Arturo Uslar Pietri en la primera edición de *Letras y bombres de Venezuela* (1948) encuentra una filiación en otro sentido, no propiamente literario: «Asoma, por ejemplo, la nota del humor [...] escéptico y contenido en Julio Garmendia, cuya *La tienda de muñecos*, publicada en 1927, es libro donde resuena el eco del cuento filosófico francés sabiamente aprovechado». (FCE, México, 1948, p. 161).

nológicas y temáticas de la obra de Garmendia⁸ con *Un hombre muerto a puntapiés* de Pablo Palacio (1927), *Margarita de Niebla* (1927), de Jaime Torres Bodet y con un antecedente en *El habitante y su esperanza* (1926) de Pablo Neruda. También con obras que se dieron a conocer en 1926, tales como *El juguete rabioso* de Roberto Arlt y *El café de nadie* de Arqueles Vela. En ese mismo marco, Osorio subraya el diálogo con obras que aparecieron en 1928: *No toda es vigilia la de los ojos abiertos* de Macedonio Fernández, *La casa de cartón*, de Martín Adán y *Novela como nube* de Gilberto Owen.

Debo señalar que los trabajos que se dieron a conocer en las páginas de *Actualidades* siguen siendo hasta hoy el intento más serio por comprender sistemáticamente la obra del autor. Posteriormente el libro monográfico *Julio Garmendia ante la crítica* (1983) recogió algunos de esos estudios para dar cuerpo a una valoración pionera desde la cual es posible acceder a perspectivas y enfoques críticos diversos sobre la obra del autor venezolano.⁹

La valoración sobre la obra de Garmendia hecha desde fuera del país es de reciente data. En su libro *Vertientes de la modernidad hispanoamericana*, Fernando Burgos dedica un apartado a este autor: «La ficción tras sí: Julio Garmendia»,¹⁰ en el cual comienza por cuestionar una «verdad» polémica, como ha sido la de afianzar unívocamente la valoración de los textos de *La tienda de muñecos* en su aspecto fantástico, para proponer, en otro sentido la «Búsqueda de mutaciones hacia una narrativa de imperfecciones, generadora de formas fluctuantes y revitalizadoras de la función autoproducida del arte».¹¹ Uno de los críticos tempranos de Garmendia, aun antes de la publicación de *La tienda de muñecos*, Jesús Semprum reconoce algunas de las claves —y enigmas— de la narrativa garmendiana, pero lo expresa, a mi juicio, de manera paradójal: «Sin zarandajas ni floreos retóricos, su prosa es sobria y clara y su verdadero mérito consiste en exponer sus ideas veladas por un manto diáfano, al través del cual vemos chispear la malicia. Ello testimonia que Garmendia concibe con claridad y precisión lo que quiere expresar o sugerir, sin la vaguedad y

8. Osorio hace la salvedad con respecto a la obra de Garmendia en el sentido de que para 1925 ya los textos de *La tienda de muñecos* estaban articulados formando un volumen, razón que justifica la carta-prólogo de Jesús Semprum a la obra, fechada en Nueva York, en 1925. Cf. «*La tienda de muñecos* de Julio Garmendia en la narrativa de la vanguardia hispanoamericana». *Actualidades*, pp. 11-36.

9. Los trabajos que se reproducen en *Julio Garmendia ante la crítica* son: «Sobre «El cuento ficticio» y sus alrededores» de Anamaría Rodríguez, «*La tienda de muñecos* de Julio Garmendia en la narrativa de la vanguardia hispanoamericana» de Nelson Osorio, «A propósito de la recepción de la narrativa de Julio Garmendia», de Mabel Moraña, «La obra de Julio Garmendia en las historias de la narrativa venezolana», de Beatriz González y una versión ampliada de la «Contribución para su bibliografía», de Lya Niño de Rivas.

10. Monte Ávila Editores, Caracas, 1985.

11. *Ibid.*, p. 158.

confusión tan comunes hoy en nuestras letras». ¹² Lo paradójico está en atribuir a su momento (Nueva York, 1925) un carácter de «vaguedad» y «confusión» en las letras venezolanas cuando lo que imperaba era el afán de eternizar lo modernista y el mismo Garmendia en la recepción de sus contemporáneos era precisamente lo contrario de eso que Semprum afirmaba. Garmendia relativiza hasta hacer casi parodia la norma estético-ideológica dominante en su momento y por ello da un giro hacia su desintegración al posmodernismo, aunque cronológicamente se le implique en él. ¹³

Si la crítica actual ha reclamado para Garmendia un lugar dentro de las transformaciones de la vanguardia, desde ella es necesario tomar en cuenta y, al mismo tiempo, hacer flexibles sus límites, pues ésta obedece a una especificidad muy particular: «Para quienes vayan a considerar como Vanguardismo en Hispanoamérica solo aquellas manifestaciones en las que se puedan ver las resonancias del Futurismo, el Cubismo, El Expresionismo, etc., será difícil que puedan admitir como legítima la posibilidad de vincular la obra de Julio Garmendia al conjunto de una narrativa vanguardista de la época». ¹⁴ A esto debe añadirse que el autor no participó —por lo menos en Venezuela— dentro de lo que se llamó vanguardismo, no solo como actitud estética sino personal.

Si asumimos la correspondencia de la obra de Garmendia a la «narrativa de vanguardia» y por ello se considere como un eslabón significativo para explicar también la modernidad literaria hispanoamericana, ésta tendría que estar asociada de un modo general a sus aspectos no solo estructurales sino semánticos: «La estética de la modernidad ha sido constantemente una estética de la imaginación, opuesta a todo tipo de realismo». ¹⁵ En ese sentido creo que sería interesante buscar en la obra otros valores distintos a los frecuentemente advertidos (humor, poética de lo fantástico, ironía, parodia, alegoría, etc.), sino también un patrón de intra-escritura que se deriva de la propuesta autorreflexiva, la cual subyace en buena parte de los textos que integran *La tienda de muñecos*. ¹⁶ En ese sentido entiendo la autorreflexión como una estrategia

12. «Julio Garmendia», en *Julio Garmendia ante la crítica*, Monte Ávila, Caracas, 1983, p. 17. En las citas sucesivas a este volumen colectivo solo se señalará el título, indicando la página correspondiente.

13. Cf. Hugo Achugar, «Para presentar tres artículos de Julio Garmendia», *Actualidades*, p. 120.

14. Nelson Osorio T., *Actualidades*, p. 25.

15. Matei Calinescu, «La idea de modernidad», en *Cinco caras de la modernidad*, Tecnos, Madrid, 1991, p. 63.

16. Burgos se afianza en aspectos colaterales a lo fantástico y afirma que «Este nuevo modo de enfrentamiento literario encontrará una de sus manifestaciones en la pérdida del carácter autorial de la literatura, basándose en la concepción estética de que la creación no es individual, absoluta u original, sino que corresponde a un proceso de intertextualidades y también de procedencias extratextuales ligadas dinámicamente al texto», op. cit., p. 158.

narrativa que desde el interior del relato deja ver los procedimientos de su propia arquitectura textual, utilizando para tal fin la intervención del narrador.

En verdad, el lector venezolano tomó realmente contacto con *La tienda de muñecos* a partir de su segunda edición¹⁷ —la primera venezolana— en 1953, realizada en Caracas por el Ministerio de Educación. En el estudio de la recepción que hace Mabel Moraña¹⁸ queda claro que el reparo en la publicación de 1927 fue mínimo y que su valoración real comenzó en los años cincuenta cuando apareció *La tuna de oro* y Garmendia recibió el Premio Municipal de Prosa. Sin embargo, esta lectura escapaba a un tiempo en el cual el criterio de «lo literario» había mantenido la apreciación de unas funciones que no se pueden apreciar en esta obra. Por otra parte, el efecto de recepción que tuvo su segundo conjunto de relatos, deja al descubierto el contraste que hubo entre *La tienda de muñecos* y la apreciación estética que regía el momento de su inserción y se suma el hecho de la escasa circulación del volumen entre los lectores venezolanos de la época.¹⁹

La práctica de la escritura garmendiana en los relatos que integran *La tienda de muñecos* tiene sentido meta-escritural por cuanto deja que el lector a través del lenguaje, visualice (podría decir, toque y sienta) las costuras de los personajes, las acciones, el soporte espacial y las formas del tiempo.²⁰

En los cuentos de Garmendia el peso de lo fantástico se percibe en la crítica que intrínsecamente postula su narrativa frente al «realismo» de su tiempo, éste quizás demasiado preocupado por retratar la vida y la sociedad del momento, que en el caso venezolano no ofrecía materia atractiva para la creación literaria: Juan Vicente Gómez en el poder, un gran número de autores en

17. La primera edición se hizo en París, por la Editorial Excelsior, en 1927. En este trabajo cito por la edición de Julio Garmendia *La tienda de muñecos. La tuna de Oro*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1985, e indico en el texto la página correspondiente.
18. Desde el punto de vista historiográfico ha sido frecuente la justificación del valor de Garmendia en la literatura venezolana a partir de la publicación de *La tuna de oro*, en 1951, véase el trabajo de Mabel Moraña, «A propósito de la recepción de la narrativa de Julio Garmendia», especialmente el apartado «El caso Garmendia, «el solitario», *Actualidades*, pp. 63-91.
19. Para una comprensión de la crítica en torno a la obra de Garmendia es útil el arqueo que realizó Beatriz González sobre las historias críticas de la literatura venezolana hasta 1977. En ese trabajo la autora repara en los diversos criterios que han prevalecido sobre la ubicación generacional del autor. Véase «La obra de Julio Garmendia en las historias de la narrativa venezolana», *Actualidades*, pp. 37-61.
20. En su artículo «Fantasía y realidad en Julio Garmendia», Iraset Páez Urdaneta explica esa condición del lenguaje, que «deja ver lo que hay debajo». En *Julio Garmendia ante la crítica*, p. 54..

la cárcel o el exilio —incluido aquí Garmendia con su muy particular exilio voluntario— y una polémica relación de los intelectuales con el medio.²¹

La lectura contemporánea de Garmendia comienza por tejer una red conceptual que muestra cómo desde hoy puede entenderse mejor esta narrativa por disponer del instrumental teórico que revela esas propuestas que vinculan su escritura a la vanguardia y que debido a diversas limitantes de época no fue posible apreciar en su momento. Javier Lasarte ha sido enfático al respecto al señalar «[...]creo que la crítica de estas últimas dos décadas incluso se ha quedado corta en la consideración de Julio Garmendia como fundador del sentido posmoderno de la modernidad o, si se prefiere, aunque nunca haya sido presentado como tal, como precursor —posmodernista o prevanguardista o solitario— de la posmodernidad o, mejor, de algunos de sus proyectos más difundidos».²²

INSTANCIA SEGUNDA

Algunos de los relatos de Garmendia se pueden aprehender desde una conciencia de la escritura, lo cual, en términos vanguardistas, radica en una «metaescritura», asumida, según Hugo Achugar como una «actitud lúdica que erosiona, consciente o inconscientemente los fundamentos del arte tal como les había sido legado por las poéticas anteriores».²³ Esta práctica, que denomino escritura autorreflexiva, lo vincula con la vanguardia, pero también, en una filiación más amplia con elementos propios de la llamada estética de la modernidad,²⁴ esto es, la perplejidad y el desconcierto, donde radica el sentido cons-

21. Un estudio detallado del contexto que se vivía en la Venezuela de los años veinte y treinta lo constituye el trabajo de Nelson Osorio *Formación de la vanguardia literaria en Venezuela*, Academia Nacional de la Historia, Caracas, 1985.

22. «Juegos creativos: Julio Garmendia», en su libro *Juego y nación*, Fundarte, Caracas, 1995, p. 60. También Fernando Burgos ha apuntado a ese elemento. Al referirse al «Cuento ficticio» señaló: «[...] en el cuento hay direcciones posmodernas que recién —por nuestra más reciente y cercana compenetración con esta sensibilidad— pueden entenderse. Me refiero a la total organización ficticia del cuento en la que se hace inseparable el plano creativo del de su configuración estética. El recurso posmoderno del cuento consiste en poner al descubierto la tendencia crítica del lector que recorre este espacio narrativo, distinguiendo los ejes de lo estético (la supuesta configuración real y su ejecución ficticia) como principios organizadores de la sensualidad del lenguaje que crea el cuento». Burgos, op. cit., p. 160.

23. «El museo de la vanguardia: para una antología de la narrativa vanguardista hispanoamericana». En Hugo Verani, ed., *Narrativa vanguardista hispanoamericana*, UNAM-Ediciones del Equilibrista, México, 1996, p. 28.

24. Entiendo aquí modernidad en un sentido amplio, que da cabida a la vanguardia, teniendo en cuenta que ambas instancias son complejas en sí mismas y no equivalentes. Como

structor de un espacio —una pequeña brecha— donde realidad y ficción son en sí mismos el límite en el cual intercambian sus roles la verdad y la mentira.

Como lo señala Víctor Bravo, «La modernidad es la intromisión en lo real de la duda y de la incertidumbre, de la alteridad y del sinsentido, de la silenciosa herida de la perplejidad y el estremecimiento». ²⁵ La sensación de lo inconcluso, de lo desatado o lo vacío se puede captar desde cada relato en particular pero es también, a otra escala, la misma sensación que puede dejar las lecturas de conjunto que busquen seguir el hilo —y las puntadas— que coyuntan los ocho textos del volumen. Éste podría ser el camino para justificar la organicidad singular que armonizan los cuentos de *La tienda de muñecos*. ²⁶

La polémica en torno a la filiación de Garmendia a la narrativa de lo fantástico y el interés por fijar una etiqueta que lo exhiba como «escritor fantástico» ha llegado a ciertos extremos, manipulados a veces en el intento de hacerlo aparecer como autor «evasionista», producto del momento que vive su país, lo cual muchas veces deja de lado el hecho real de que Garmendia vivía y escribía fuera de ese contexto y sin embargo, en la estructura más profunda de algunos textos («La tienda de muñecos» y quizás, «Entre héroes»), es donde podría advertirse veladamente un «reflejo» de esa problemática. ²⁷

La búsqueda de nuevos patrones de lectura han cuestionado la insistencia en el humorismo ²⁸ o la ironía, lo fantástico o lo absurdo, como absolutos,

lo expresa Antoine Compagnon: «La vanguardia no es solo una modernidad más radical y dogmática. Si la modernidad se identifica con una pasión por el presente, la vanguardia supone una conciencia histórica del futuro y la voluntad de adelantarse a su tiempo. Si la paradoja de la modernidad se debe a su relación equívoca con la modernización, la de la vanguardia se debe a su conciencia de la historia». *Las cinco paradojas de la modernidad*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1993, p. 36.

25. *Ironía de la literatura*, Universidad del Zulia, Maracaibo, 1993, p. 117.

26. Cf. Moraña, *Actualidades*, p. 137.

27. Osorio ha puntualizado al respecto que en los ocho relatos que integran *La tienda de muñecos*, la nota común «está dada por la desenfadada actitud ante lo narrado y por una burlona, irónica y punzante crítica a la sociedad de la época. El permanente coqueteo con lo fantástico no implica que la sociedad esté ausente o escamoteada, sino que se encuentra traspuesta en una clave inhabitual, lo que permite «verla» de un modo distinto, desautomatizando la mirada con el objeto de desacralizarla». *Actualidades*, p. 31. Por su parte, Juan Liscano niega esta posibilidad de interpretación. Véase «Un solitario de nuestras letras: Julio Garmendia». En *Julio Garmendia ante la crítica*, p. 41.

28. En los primeros estudios críticos que intentaban darle un sentido de pertenencia a la obra de Garmendia, prevaleció una casi unánime ubicación en la temática humorístico y fantástica, por ejemplo: «Julio Garmendia profesa una particular técnica del cuento y la novela corta. No se aferra a un canon disciplinario; no obedece a leyes de preceptiva: él, simplemente crea, deja que la imaginación corra, da libre trayectoria a sus personajes, que en su primer libro caminan todo su derrotero por rutas de la fantasía [...] *La tienda de muñecos* es una de las más originales obras venezolanas de este siglo». Pascual Venegas Filarido «Lo real y lo irreal en la obra de Julio Garmendia», op. cit., p. 54.

mientras se plantea en un contexto extra-literario por ejemplo «la crítica de las convenciones y tonos propios de los realismo dominantes de su época». ²⁹

Aquí se hace necesario volver un poco al aspecto historiográfico para subrayar que en el momento en que se produjo el «redescubrimiento» de Garmendia a principios de la década del 50, Venezuela atravesaba nuevamente un proceso dictatorial, y el rescate de las posibles críticas veladas en *La tienda de muñecos* no ayudaban a afianzar los otros valores «más convencionales» de los cuentos que integran *La tuna de oro*, donde sí se hacía patente el logro de «lo literario». Esto marcó una gran diferencia pues: «los relatos de *La tienda de muñecos* se enfrentarán más que a valores, a la plasmación de estos en conductas sociales concretas, que aun cuando puedan ser expresadas por el artificio de la simbolización, focalizarán objetivos que, dentro de una trama de ficción y por la cotidianeidad que los caracterizan, parecen más cercanos e identificables, accesibles también a la ironía». ³⁰ Aquí estaríamos situándonos frente a una constante crítica que más allá del sentido retórico, ofrece una lectura posible de los asideros contextuales de *La tienda de muñecos*, aparentemente inexistentes, esto es, una lectura desde la ironía, asumida desde la riqueza de significaciones que proponen sus «diversos procesos textuales». ³¹

Si la búsqueda de Garmendia es cuestionar los límites —o el límite— que separa la realidad de la ficción, logra su objetivo estableciendo un juego que encuentra «realidad» en la ficción y viceversa. Con esto cuestiona los márgenes de representación del mundo —literariamente— sin un afán de exactitud.

La ubicación reiterada de Garmendia en la tendencia fantástica, para oponerle arbitrariamente a lo «realista» crea una natural exclusión de otros niveles de lectura que son los que a fin de cuentas enriquecen la significación de su obra. Tal como lo señala Beatriz González: «Si tampoco ha sido justa y clara su ubicación histórica, tampoco creemos que sea científica la división de literatura en realista/fantástica para clasificar autores y obras (un criterio temático, por demás heterogéneo, pues se suele presentar combinado con el generacional. Esta última tesis alimenta el criterio de que Garmendia (y no la obra) sea considerado como un cuentista de lo «fantástico» desvinculándolo de toda posibilidad de verlo como un crítico de su contexto histórico social (en el sentido de una narrativa de vanguardia, desde una perspectiva y función del

29. Lasarte, p. 61.

30. Moraña, «A seis décadas de un cuento de Garmendia». *Actualidades*, p. 140.

31. Víctor Bravo establece una diferenciación significativa de estos procesos: «procesos de la diferencia, como la paradoja y el absurdo que, partiendo de la refutación de lo real, abren la posibilidad de mundos imposibles; y procesos de la identidad, como la parodia y lo grotesco, la alegoría y el humor, que, en una afirmación paradójica de lo real, crean posibilidades expresivas, y reconstrucciones de sentido, en el turbión mismo de la negatividad». *Ironía de la literatura*, p. 4.

lenguaje diferentes y nuevas). La salida más airosa entonces lo define (a él de nuevo) como «prosista de fino humor, ironía y sátira».³²

INSTANCIA TERCERA

Los términos que emplea Hugo Verani para referirse a los relatos de Felisberto Hernández, tendrían validez plena en el caso de Garmendia, específicamente en el doble estatuto de la escritura autorreflexiva: «La autoconciencia reflexiva de una narrativa focalizada en el acto de escribir y el afán de socavar la solemnidad literaria con humor lúdico».³³

1. En los relatos de *La tienda de muñecos*, el modo cómo los personajes captan la realidad hace que esa «realidad» de la ficción se entronice desde la lectura fantástica pero a la inversa: al decodificar esa realidad de papel, ésta se convierte en una virtualidad que percibe en la realidad «otra» la disolución de un mundo y la creación de un espacio que se funda en el lenguaje, lo que Víctor Bravo llama «conciencia de sí», que en lo literario «es la conciencia de ser, primero, un acontecimiento de lenguaje como razón y medio para pactar un compromiso con el mundo».³⁴ Esa actitud funda el desconcierto y produce hacia el interior del texto la visión especular, tan parecida a la realidad pero invertida. Por ejemplo en el relato *La tienda de muñecos* podemos apreciar un fenómeno muy particular en torno a esa inversión de la realidad:³⁵ el narrador, al configurar o animar a un personaje como Heriberto, hace que su condición humana aparezca rebajada a la misma condición de los muñecos. Esta condición lo degrada, y por esa razón es destinado por el segundo narrador al lugar de los inferiores: «Heriberto no tenía más seso que los muñecos en cuyo constante comercio había concluido por adquirir costumbres frívolas y afeminadas» (p. 19). En este relato, la declaración del segundo narrador expresa ya la concepción previa que puede exonerarlo del riesgo de hacer una historia fallida. Con ello estructura una posición previa de ese narrador que disfraza su conciencia de no implicación en aquello que «cuenta»: «No tengo suficiente filosofía para remontarme a las especulaciones elevadas del pensamiento. Esto explica mis asuntos banales y por qué trato ahora de encerrar en breves líneas

32. Beatriz González, «La obra de Julio Garmendia en las historias de la narrativa venezolana», *Actualidades*, p. 55.

33. «Narrativa hispanoamericana de vanguardia», en *Narrativa vanguardista hispanoamericana*, UNAM-Ediciones del Equilibrista, México, 1996, p. 43.

34. *La irrupción y el límite*, UNAM, México, 1988, p. 57.

35. Ítalo Tedesco habla de una «inversión deliberada de lo real». Véase: «Realidad y fantasía en *La tienda de muñecos* y *La tuna de oro*», en *Julio Garmendia ante la crítica*, p. 235.

la historia —si así puede llamarse— de la vieja Tienda de Muñecos de mi abuelo [...] (p. 17). Este distanciamiento permite que el segundo narrador haga conciencia de lo que cuenta como una «historia».

Acaso la clave de esa autorreflexión se halle en los primeros artificios discursivos de un narrador aparentemente desprevenido, que no se implica en lo que va a transmitir, por lo tanto, su elocuente indiferencia solo sirve como puente para que la historia llegue a sus lectores. En el relato *La tienda de muñecos*, ese primer narrador que displicente traspasa la «historia» contenida en los papeles que tiene en sus manos, posee simultáneamente el poder de invocar a un autor «otro» cuya finalidad el primero no solo desconoce sino ante el cual se muestra desinteresado: «No sé cuándo, dónde ni por quién fue escrito el relato titulado *La tienda de muñecos*. Tampoco sé si es simple fantasía o si es el relato de cosas y sucesos reales, como afirma el autor anónimo; pero, en suma, poco importa que sea incierta o verídica la pequeña historieta que se desarrolla en un tenducho. La casualidad pone estas páginas al alcance de mis manos, y yo me apresuro a apoderarme de ellas. Helas aquí» (p. 17).

2. Sin duda, del conjunto que integra *La tienda de muñecos*, el texto más celebrado ha sido «El cuento ficticio», en el cual se ha intentado ver una «poética» de lo fantástico. Esto es, casi una preceptiva de la imaginación literaria, que daría no solo razón de ser a los demás textos del volumen, sino que, incluso, marcaría los rieles a la escritura posterior del autor, cosa que no ocurre. Por ello el patrón de la propuesta de este texto es más bien de orden heterogéneo con relación a otros géneros que se implican en lo literario. Como lo señala Anamaría Rodríguez: «Interrogar ‘El cuento ficticio’ en su alcance teórico implica determinar cómo el texto abre alternativas en relación a prácticas textuales anteriores o coexistentes. Pero también hay que tener en cuenta que si bien este texto de Garmendía puede ser interrogado en su naturaleza ensayística, es, a la vez que ensayo, ficción. Ensayo y ficción así unidos determinan a la vez que ambos géneros deber ser redefinidos en sus funciones, o entendidos a partir de un nuevo código».³⁶

La praxis de esta escritura trasciende lo inmediatamente artístico y busca reconocerse en una nueva función. A esta nueva función también podría dársele el nombre de autorreflexión.

El juego autorreflexivo destaca también el artificio que encubre al/los narradores que se muestran con un conocimiento limitado de lo que relatan. Aquí no se representa al omnisciente narrador que como deidad conduce las acciones. Al contrario, se niega a un «archinarrador», capaz de postular su saber al plano de las futuras significaciones. Esto es evidente en el caso de «El cuento ficticio»: «Mi primer paso es reunir los datos, memorias, testimonios y

36. «Sobre «El cuento ficticio» y sus alrededores», *Actualidades*, p. 98.

documentos que establecen claramente la existencia y situación del país del Cuento Inverosímil» (p. 26), o también, manejar otros elementos que confirmen la convicción absoluta del narrador cuando declara: «[...]a la larga acabaré por probar la existencia del país del Cuento Improbable a estos mismos ficticios que hoy la niegan, y hacen burla de mi fe, y se dicen sagaces solo porque ellos no creen, en tanto que yo creo [...]» (pp. 26-27).

En la mayoría de los textos de *La tienda de muñecos* («Narración de las nubes», «El cuento ficticio», «La tienda de muñecos», «El alma» o «El difunto yo»), el narrador suspende el hecho narrativo para crear el caos en un lector acostumbrado a textos «acabados» y con ello logra otro objetivo de naturaleza no literaria —quizás no placentera— que descansa en la sorpresa, el estupor o el hastío. Pero en esas opciones es donde, quizás, reside la seducción. En ese sentido la intensidad juega un papel desconcertante, por lo inacabado y la tensión se desvanece porque el narrador no puede —en verdad no quiere— simular que sabe por dónde van las cosas. El resultado es una vez más el juego, que hace «literatura» desde la negación de sus estatus convencionales.

Si Garmendia escapa de la intención de «verdad» y subvierte ese orden, tampoco cae dentro de la plenitud inverosímil (y está al alcance de un juego de planos) donde, a mi juicio, lo que importa es el lenguaje como reflejo de sí mismo y por consiguiente, forma y fondo de la imaginación. En «El cuento ficticio» es explícita esta intención: «Un día vino en que quisimos correr tierras, buscar las aventuras y tentar la fortuna, y andando y desandando de entonces acá, así hemos venido a ser los descompuestos sujetos que ahora somos, que hemos dado en el absurdo de no dar absolutamente ficticios, y de extraordinarios y sobrenaturales que éramos nos hemos vuelto verosímiles, y aun verídicos, y hasta reales... ¡Extravagancia! ¡Aberración! ¡Como si así fuéramos otra cosa que ficticios que pretendemos dejar de serlo! ¡Como si fuera posible impedir que sigamos siendo ilusorios, fantásticos e irreales aquellos a quienes se nos dio, en nuestro comienzo u origen una invisible y tenaz torcedura en tal sentido!...» (p. 25). En la idea de autoreflejo del lenguaje en la ficción, se conjugan los dos niveles que permiten apreciar el contraste de espacios (realidad/ficción). En «El cuento ficticio», el narrador se autorepresenta en la ficción³⁷ confrontando la idea de perfección y felicidad como inverosímiles, condición aparentemente propia de la realidad. Por ello, en el país del Cuento Azul es posible «el clima feliz de lo irreal, benigna latitud de lo ilusorio» (p. 25). Esa clara definición de lo irreal como lo ilusorio es una de las claves re-

37. Irmtrud König establece las categorías de narrador «protagonista» y narrador «testigo». Véase: «Perspectiva narrativa y configuración de lo fantástico en *La tienda de muñecos* de Julio Garmendia», en *Julio Garmendia ante la crítica*, pp. 281-282.

corrientes de los relatos que establece una dimensión de la escritura donde no hay una topología; la superficie del relato es la imaginación y el lenguaje.

3. En «El alma» el narrador, que se considera indigno de la atención de Satán, por cuanto no requirió de su presencia para caer en pecado, introduce inmediatamente una inversión de los valores, pues este Satán tendría mejor que ocuparse de otros: «Existen sin duda muchas gentes honradas que muy bien pudieran ser digna ocupación del Diablo...» (p. 33). Un narrador que está decidido a vender su alma —aun cuando puede llegar a tener la certeza de no poseer alma alguna— a un diablo muy particular —de miradas llenas de «ternura e intereses»— la inversión de los valores «reales» hace que el signo de Satán (maligno, infernal, etc.) sea incierto, apareciendo un Satán bondadoso, simpático, afable y tonto, quien es capaz de estrangular al personaje «de manera afectuosa, en medio de la amistad más cordial y el compañerismo más estrecho» (p. 36). La autoreflexión aparece, en el momento en que el narrador de «El Alma» pide a Satán un tiempo para coordinar sus ideas y recuerdos, ya que —dice— «he visto cosas inverosímiles que no me atrevo a narrar en un lenguaje improvisado e inelocuente» (p. 38). Marcas textuales como ésta, podrían ser motivo para una verificación de la duda o la polémica sobre el inicio o la continuidad de la vanguardia como «ejercicio de conciencia de sí de la escritura».³⁸

4. El espacio circunscrito de la realidad es el marco donde deliberadamente se construye la ficción sin separación aparente de ésta. «El cuarto de los duendes», es quizás el relato donde menos se nota la propuesta autorreflexiva. Sin embargo, allí el narrador se enfrenta con una especial percepción del tiempo (memoria de la infancia, certeza de la edad adulta desde la cual se focaliza el relato). Las distancias recorridas, las experiencias acumuladas en los viajes, los objetos que le hacen percibir la realidad contrastan con esos seres que son «figurillas grotescas» o fantasmas, en fin, «aquellas apariencias que entonces tuvieron en mi espíritu la fuerza de grandes realidades» (p. 43). La realidad que vive el narrador en el momento en que refiere esa evocación de la infancia es el reverso de aquel mundo que antes fue real. Una forma particular de la voz autorial presupone a un receptor que no es solamente el mismo narrador pues esta especie de monólogo presupone «en voz alta» un receptor que ha de percibir la irrealidad simultánea —en un cruce de los tiempos— de unos acontecimientos que entonces fueron reales.

5. La estructura de «Narración de las nubes» hace que la realidad se perciba fragmentada en cada uno de los minúsculos episodios que articulan el relato. Este viaje es absolutamente inusual, y en el fondo inexplicable, para el narrador-actor que fue lanzado «sin consulta a las peligrosas aventuras del espa-

38. Noé Jitrik, «Papeles de trabajo: Notas sobre vanguardia latinoamericana», *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 1982, No. 15, p. 24.

cio» (p. 49). El narrador construye un fabuloso relato de viaje, sobre la base de una experiencia vital que cierra su ciclo en un nuevo nacimiento. Es un viaje al origen, pero que puede mostrar el distanciamiento cronológico del narrador frente al niño que torna ser después del viaje. Solo allí se despersonaliza, pues confiesa «ignorar» ciertas actitudes suyas (por ejemplo, «los codos apoyados en las rodillas y la cabeza colocada entre las manos, me abismé profundamente en la meditación de mi infortunio» (p. 55), y cuando toma distancia frente al hecho de su nuevo nacimiento, aparenta ignorar todo lo acontecido en su vida antes de iniciar su paseo por las nubes. Cuando el narrador cierra su ciclo vital, cierra también su recorrido narrativo. En este instante presupone al lector. Confiesa, en cuanto niño, estar privado de «todo asomo de reflexión, experiencia y cordura» (p. 56). Aquí borra la frontera de la ficción y la realidad para situarse nuevamente en su conciencia de narrador: termina su viaje y ese hecho delimita el espacio-tiempo narrativo: «[...] me dejé arrastrar por una corriente de aire que me trajo de nuevo hasta la Tierra, donde actualmente estoy y donde he compuesto esta historia» (p. 56).

6. La frontera ilusoria que confronta al narrador con su propia noción de realidad se ejemplifica en este breve fragmento de «Entre héroes»,³⁹ cuando describe el acontecimiento que vivió al entrar en una de esas «pequeñas, ignoradas y miserables librerías de segunda mano que encuentro a mi paso» (p. 59), en ese espacio de la librería, donde los límites entre esencias y apariencias no se deslindan, de manera casi incidental el narrador confiesa: «Y no sabría yo decir a punto fijo si los estantes de volúmenes habían acabado por cobrar aspectos de muros, o si los muros parecían estantes de libros» (p. 59).

El ejemplo más claro de esa autorreflexión la hallamos en este relato donde el punto de vista de la narración se hace desde un personaje extraño, que habla desde la literatura misma, es decir, desde el nivel de los personajes literarios que en sus respectivas obras habitan mundos disonantes: «Acojo simplemente en mi casa el mayor número posible de esos seres desgraciados que se agitan en las hojas de los libros. En este sentido puede decirse que colecciono miserables rarísimos, infelices originales, desdichados únicos, tristes agotados. Aquí no hallará usted un solo ejemplar dichoso. No recibo más que desesperados, sin ocuparme para nada del valor artístico o literario que tengan, cosa que me es totalmente indiferente» (p. 60).

Este podría ser un ejemplo de intraliteratura donde el sentido de la realidad está solo —y ambiguamente— en la sorpresa del narrador quien, estupefacto, cede su voz a la del librero, que a su vez instauro el mundo de la irrealidad para «vivir» desde ella la miseria de personajes de ficción: «A todos es-

39. En la edición de 1970 (Mérida, Universidad de los Andes), el texto aparece con el título de «El librero».

tos, señor, el autor que los creó los va llevando poco a poco, hoja tras hoja, y los precipita de repente en los conflictos insolubles que él mismo ha tenido buen cuidado de venirles preparando, desde episodios precedentes, con refinada maña y disimulo» (p. 62). El clima narrativo que se crea borra la frontera entre la realidad que se enuncia en un estado aparentemente normal de las cosas y una abrupta desaparición del librero entre el estante de los libros humorísticos, que en su ambigüedad, nos pudiera hacer pensar en que este personaje del relato es a su vez personaje de alguna ficción literaria que se realiza —se humaniza— dentro de otra obra.

7. En «La realidad circundante» el narrador se muestra atento y sorprendido frente a unas acciones que se hallan fuera de la realidad, pero que son coherentes desde la perspectiva ficcional, pues el personaje referido se vale del narrador para demostrar las virtudes de un invento: un ingenioso aparato capaz de materializar lo intangible: «aparatos adaptadores a las vicisitudes de la vida, la inconstancia de la suerte, las inclemencias del cielo, los cambios de la fortuna, las vueltas del mundo» (p. 65).

La autoconciencia de la voz narrativa que enuncia las «bondades» del invento que está «llamado a prestar invalores servicios a los hombres reales, o que tal se dicen [...]» (p. 66), presupone la existencia de hombres irreales, es decir, aquellos que necesitan adaptarse a la «realidad circundante», o que son «reacios a la verdadera comprensión de lo real» (p. 68). Obviamente, estamos frente a una forma de persuasión del discurso publicitario, capaz de convencer por simple proceso de retórica: «No existe, señores y señoras, incapacidad de adaptación a la realidad circundante capaz de ofrecer resistencia durable a la eficaz acción de mi aparato ajustador, el cual las vence todas y rápidamente las sustituye o reemplaza por una capacidad verdaderamente extraordinaria de adaptación al mundo ambiente y a la realidad circundante» (p. 67).

Cuando el narrador recupera su «voz» —pues la había cedido al incisivo vendedor— vuelve nuevamente a autoconfigurarse la (su) conciencia narrativa. Esto es, el narrador-testigo del discurso persuasivo del vendedor, es al mismo tiempo, objeto o destinatario real de los hechos, pues ha adquirido el aparato con el cual se ofrecía a los compradores importantes transformaciones. En la autorepresentación del narrador está su voz, confiando al lector el destino del invento: «Ahí está, hoy todavía, sobre la mesa donde escribo, y alguna vez me habrá servido —no lo niego— como pisapapel sobre las hojas de un nuevo cuento inverosímil» (p. 68).

8. Imágenes virtuales y especulares son caras de la moneda donde el lenguaje juega para mostrar la contrapartida de la *realidad*, creando una realidad otra, esto es, de espejo donde es posible vivir con propiedad lo imaginario.⁴⁰

40. Oscar Sambrano Urdaneta ha hablado de este fenómeno especular inherente a los relatos

Ejemplo de esto encontramos en «El difunto yo», donde la visión especular de los personajes tienen un solo punto de convergencia. En la «realidad» del relato el discurso de uno de esos «yo», posee un mismo papel ante la realidad que lo separa de su alter ego, pero ambos actúan por su lado y vuelven a converger en una unidad, mediatizada por el «suicidio» de uno de ellos, que en el fondo es el mismo otro.⁴¹ Parece un juego de palabras en que el uno y el otro son el mismo y a la inversa, pero al actuar como dualidad, virtualmente divididos pero realmente unificados, tenemos la voz mediadora del yo-otro narrador, que nos recuerda al primer narrador del relato *La tienda de muñecos*: «Pero observo que la indignación —una indignación muy justificada, por lo demás— me arrastra lejos de la brevedad con que me propuse referir los hechos. Helos aquí, enteramente desnudos de todo artificio y redundancia» (p. 75). En «El difunto yo», la autoreflexividad se produce como resultante del reflejo especular: yo soy el otro y viceversa, pero el yo narrador se sitúa en un nivel donde el otro es visto como su doble negativo (audaz, pícaro, inmanejable, aunque predecible) y que a la larga, como sentido paródico, lleva a cabo las acciones más importantes del relato, es quien da vida —al personaje y a las acciones— desde la muerte, pero cuya acción —irónica, humorística o burlesca— del otro se torna tragedia en el yo-narrador, siempre a la zaga de las acciones y demasiado consciente de las artimañas de su propio yo, es decir del personaje que es el «otro» y cuya historia el narrador y su alter ego nos han querido contar.

INSTANCIA FINAL

En su conjunto, esta obra de Julio Garmendia rompe las fronteras de lo real, vistas también en relación con un «proceso literario», una tradición o frente a un canon dominante, ante el cual propone un efecto de transgresión del discurso (a ratos narrativo, a ratos poético o un trasfondo ensayístico, cuyo signo común parece ser lo inacabado).

Quizás sea en los personajes, como parte estructural de los textos donde se centre la mayor fuerza narrativa. Los personajes están configurados desde una perspectiva autónoma que los individualiza e incluso abstrae de la narración. Existe un fuerte protagonismo de los personajes y no solo desde aque-

de Garmendia: «Todo el ingenioso juego verbal que desarrolla el autor de estas narraciones, las convierte a la postre en una cierta imagen proteica, como la que se reflejaría en un espejo mágico donde cada quien ve lo que quiere ver. «El espejo mágico», en *Julio Garmendia ante la crítica*, p. 77.

41. Véase Domingo Miliani, «La disyunción como estructura en *La tuma de oro*», en *Julio Garmendia ante la crítica*, pp. 86-87.

llos textos donde el título ya los hace significativos: «La tienda de muñecos», «El cuarto de los duendes», «Entre héroes» o «El difunto yo». Por supuesto que éstos personajes siguen una tradición, no son prototipos, pero el sentido novedoso en el planteamiento de cada relato obedece precisamente al contexto nada convencional donde se activan y desarrollan.⁴²

El narrador (a través de sus distintas voces) se cuestiona a sí mismo pretendiendo revelar lo que desconoce. Sostiene un supuesto saber que se desmorona cuando al parecer las acciones que cuenta y los personajes que anima están atentos para contradecirlo. Su saber se instauro, precisamente desde el no-saber y en el espejo de los otros —él, el narrador— ve su propio reflejo como instrumento de las acciones prefijadas y él forma irremediamente parte de ellas.

Para el caso de Garmendia sería posible, a partir de los enunciados del narrador/es y sus personajes, determinar el modo cómo se lleva a efecto la auto-reflexión, es decir, el hecho literario —la escritura— hacia sí misma para mostrar posibles formas de «autoconciencia» que reproduce la visión interiorizada del oficio del escritor/lector y el para qué del producto literario. Al determinar este grado de dependencia podríamos tener una idea por lo menos, del grado de parodia o ironización, tanto hacia la literatura como hacia el medio social, que han tratado de explicar algunos críticos (Miliani, Osorio, Moraña, Lasarte, entre ellos).

No deja de llamar la atención en algunos lectores contemporáneos esa reacción ante el texto, que pasa por lo sorprendente, lo intrigante, una sensación de duda o incredulidad, o se siente que algo no pasa de manera completa e intensa, ese sentido de desazón que funda el desconcierto ante este lenguaje.⁴³

Pero, por su parte, a Garmendia no le atañe la comprobación de que sus personajes o sus «anécdotas» sean o no creíbles, por ello, su propuesta está más allá de lo que se pueda considerar real, intenta crear un espacio «otro» donde lo que cuenta sea posible dentro de su propia ficción. No busca la constatación del hecho real o verificable ni especificar la naturaleza de ese acto creativo que desafía la imaginación. El suyo es un acto de escritura, conscientemente articulado como artificio, quizás por ello, sin presuponer necesariamente al lector, su mejor aliado sea siempre el lenguaje mismo. ♦

42. «Los personajes de Julio Garmendia es su primer libro, son personajes clásicos del mundo de lo fantástico, personajes habituales de un tipo de literatura del mundo occidental». Venegas Filardo, op. cit., p. 54.

43. Peter Bürger apela al concepto de «extrañamiento», de V. Sklovsky, para explicar este efecto, el cual permite que «el shock de los receptores se convierta en el principio supremo de la intención artística». *Teoría de la vanguardia*, trad. de Jorge García, Ediciones Península, Barcelona, 1977, p. 56.

TRABAJOS CITADOS

- Achugar, Hugo, «El museo de la vanguardia: para una antología de la narrativa vanguardista hispanoamericana». En Hugo Verani, ed., *Narrativa vanguardista hispanoamericana*, UNAM-Ediciones del Equilibrista, México, 1996, 7-40.
- «Para presentar tres artículos de Julio Garmendia», *Actualidades*. 117-124.
- Araujo, Orlando, *Narrativa venezolana contemporánea*. Monte Ávila Editores, Caracas, 1988.
- Bravo, Víctor, *Ironía de la literatura*, Universidad del Zulia, Maracaibo, 1993.
- *La irrupción y el límite*, UNAM, México, 1988.
- Bürger, Peter, *Teoría de la vanguardia*, trad. Jorge García, Ediciones Península, Barcelona, 1977.
- Burgos, Fernando, «La ficción tras sí: Julio Garmendia», en su libro *Vertientes de la modernidad hispanoamericana*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1985.
- Calinescu, Matei, «La idea de modernidad», en su libro *Cinco caras de la modernidad*, Tecnos, Madrid, 1991, pp. 23-97.
- Compagnon, Antoine, *Cinco paradojas de la modernidad*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1993.
- Garmendia, Julio, *La tienda de muñecos. La tuna de Oro*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1985.
- González, Beatriz, «La obra de Julio Garmendia en las historias de la narrativa venezolana», *Actualidades*, 37-61.
- Jitrik, Noé, «Papeles de trabajo: Notas sobre vanguardia latinoamericana», *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 1982, No. 15, 13-24.
- König, Irmtrud, «Perspectiva narrativa y configuración de lo fantástico en *La tienda de Muñecos* de Julio Garmendia», en *Julio Garmendia ante la crítica*, pp. 281-282.
- Lasarte, Javier, «Juegos creativos: Julio Garmendia», en su libro *Juego y nación*, Fundarte, Caracas, 1995, pp. 59-76.
- Liscano, Juan, «Un solitario de nuestras letras: Julio Garmendia», en *Julio Garmendia ante la crítica*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1983, pp. 39-49.
- Miliani, Domingo, «La disyunción como estructura en *La tuna de oro*», en *Julio Garmendia ante la crítica*, pp. 80-102.
- Moraña, Mabel, «A propósito de la recepción de la narrativa de Julio Garmendia», *Actualidades*, 1977-78, Nos. 3-4, pp. 63-91.
- «A seis décadas de un cuento de Garmendia», *Actualidades*, pp. 137-140.
- Niño de Rivas, María Lya, «Contribución para su bibliografía», *Julio Garmendia ante la crítica*, Caracas, Monte Ávila, 1983, pp. 290-315.
- Osorio, Nelson, *Formación de la vanguardia literaria en Venezuela*, Academia Nacional de la Historia, Caracas, 1985.
- «*La tienda de muñecos* de Julio Garmendia en la narrativa de la vanguardia hispanoamericana», *Actualidades*, pp. 11-36.
- Páez Urdaneta, Iraset, «Fantasía y realidad en Julio Garmendia», en *Julio Garmendia ante la crítica*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1983, pp. 50-55.

- Rama, Angel, «La familia latinoamericana de Julio Garmendia», *Estudios de literatura venezolana*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1990.
- Rodríguez, Anamaría de, «Sobre 'El cuento ficticio' y sus alrededores», *Actualidades*, pp. 93-102.
- Sambrano Urdaneta, Oscar, «El espejo mágico», en *Julio Garmendia ante la crítica*, pp. 71-79.
- Tedesco, Italo, «Realidad y fantasía en *La tienda de muñecos* y *La tuna de oro*», en *Julio Garmendia ante la crítica*, pp. 231-266.
- Uslar Pietri, *Letras y hombres de Venezuela*, FCE, México, 1948.
- VVAA, *Actualidades*, 1977-78, Nos. 3-4.
- VVAA, *Julio Garmendia ante la crítica*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1983.
- Venegas Filardo, Pascual, «Lo real y lo irreal en la obra de Julio Garmendia», en su libro *Novelas y novelistas en Venezuela*, Cuadernos Literarios de la AEV, Caracas, 1955.
- Verani, Hugo J., «Narrativa hispanoamericana de vanguardia», en *Narrativa vanguardista hispanoamericana*, UNAM-Ediciones del Equilibrista, México, 1996, pp. 41-73.