

**Lo real y lo ilusorio en *La tienda de muñecos*
de Julio Garmendia:
un precedente de la narrativa fantástica
moderna en Hispanoamérica**

羅幕斯/ José Ramos

淡江大學西班牙語文學系 副教授

Department of Spanish, Tamkang University

【摘要】

委內瑞拉作家胡利歐·加門迪亞在《洋娃娃商店》中用極諷刺、嚴厲口吻和忠告的手法來創造出一個虛幻寫實的獨特世界。作者分別運用魔鬼契約和超自然旅行兩個元素在〈靈魂〉和〈雲的故事〉中。另外，〈亡者〉則是結合上述兩種元素的反思。本文主要目的在於研究作者在該作品中呈現出寫實和虛幻之間的獨創性和創新的渴望。

【關鍵詞】

胡利歐·加門迪亞、《洋娃娃商店》、奇幻小說、戲謔模仿、諷刺。

【Abstract】

La tienda de muñecos (The dolls' shop), a collection of short stories by Venezuelan writer Julio Garmendia (1898-1977) published in 1927, is one of the most important precedents of modern fantastic narrative (fantasy) in Spanish American literature. Garmendia, with a subtle irony and a suggestive language, creates a singular world of fiction through humor basically parodical, or ironic, and the intrusion of supernatural phenomena into an otherwise realist narrative. In his short stories "El alma" y "Narración de las nubes", the author retells traditional topics of the fantastic literature, like the pact with the devil and the supernatural journey, whereas "El difunto yo" is a brilliant reflection on the double theme. The aim of this

article is to emphasize the originality and the effort to update the endless game between reality and fantasy created by Garmendia.

【Keywords】

Julio Garmendia, *La tienda de muñecos*, fantasy, parody, irony

1. Introducción

La tienda de muñecos, breve volumen formado por ocho cuentos del escritor venezolano Julio Garmendia (1898-1977), publicado en París en 1927 –aunque los textos fueron escritos entre 1917 y 1924–, ha sido reconocido con toda justicia por la crítica más lúcida como una de las obras iniciadoras del relato fantástico moderno en la literatura hispanoamericana, un género que alcanzará posteriormente su máxima expresión con Borges y Cortázar. Así lo ha señalado Víctor Bravo (1987: 186): “Hoy sabemos que es uno de los textos fundadores de la literatura fantástica de este siglo en Latinoamérica”.

Ya en el prólogo (fechado, adviértase, en 1925) a la primera edición, el crítico modernista Jesús Semprúm dictaminaba: “Julio Garmendia no tiene antecedentes en la literatura venezolana” (Garmendia (1995: 13). En época más reciente, Irmtrud König (1983: 278), autora de uno de los más penetrantes trabajos sobre Garmendia, refiriéndose a su innovador tratamiento de los elementos fantásticos, hacía extensivo el criterio de Semprúm “a prácticamente todo el contexto hispanoamericano”. Por su parte, el destacado crítico venezolano Domingo Miliani afirmaba en 1978 que con *La tienda de muñecos* Julio Garmendia “anticipó las más modernas concepciones de la narración fantástica en el continente” (König (1983: 269). Por otro lado, en la década de 1970 estudiosos como Ángel Rama y Nelson Osorio reivindicaron la importancia de la obra narrativa de Garmendia en el contexto de los movimientos de vanguardia latinoamericanos de los años veinte.¹

Sin embargo, este narrador de obra tan parca (en vida solo publicará otra colección de cuentos, *La Tuna de Oro*, 1951; póstumamente apareció un volumen de relatos inéditos, *La hoja que no había caído en su otoño*, 1979) fue durante mucho tiempo, y en buena medida continúa siéndolo, un ilustre desconocido en el panorama narrativo de Hispanoamérica. Por mencionar algunos ejemplos sintomáticos, Garmendia no figura en una de las más difundidas antologías de cuentos hispanoamericanos, la de Seymour Menton (*El cuento hispanoamericano*, 1964), y

¹ A Fernando Burgos (1998: 209) le resulta limitativa la confinación de Garmendia al campo solo de lo fantástico, ya que su obra “se interna en la experiencia de la modernidad y que la colección de relatos *La tienda de muñecos* debe estudiarse como una de las obras más significativas de la fase vanguardista inscrita en la sensibilidad moderna hispanoamericana”.

tampoco lo incluye José Miguel Oviedo en su *Antología crítica del cuento hispanoamericano del siglo XX (1920-1980)* (1992). Asimismo es ignorado olímpicamente en el importante volumen titulado *El cuento hispanoamericano*, coordinado por Enrique Pupo-Walker (1995), en el que se intenta establecer una suerte de “canon” crítico de este género en la América “que aún reza a Jesucristo y aún habla en español”, por citar el malicioso verso de Rubén Darío. En fin, tampoco hay rastro alguno de Garmendia en la conocida *Historia de la literatura hispanoamericana* de Giuseppe Bellini (1988).

Aun en su propio país, la obra de Julio Garmendia fue prácticamente ignorada durante décadas (a ello contribuyó no poco el hecho de que Garmendia vivió en diversos lugares de Europa entre 1924 y 1939) y la crítica apenas comenzó a valorarlo (tímidamente) solo a partir de la publicación en 1951, tras un silencio editorial de 24 años, de su ya mencionada segunda colección de cuentos *La Tuna de Oro*, y de la segunda edición de *La tienda de muñecos*, publicada en Caracas en 1952, en los mismos años cuando igualmente comenzó a valorarse la singular y fascinante obra poética de José Antonio Ramos Sucre (1890-1930), escrita totalmente en prosa, caso único en la poesía de lengua española. Fue en la década de los años setenta cuando Julio Garmendia alcanzó la condición de clásico de la narrativa venezolana.

2. Lo fantástico en *La tienda de muñecos*

Además del prólogo de Jesús Semprúm, *La tienda de muñecos* incluye una “Carta preliminar” firmada –y fechada en 1926– por César Zumeta (1863-1955), político, diplomático, periodista, figura prominente en la larga dictadura (1908-1935) del general Juan Vicente Gómez, y uno de los mejores ensayistas del modernismo venezolano. En ese texto notable, Zumeta señala que Garmendia nos lleva al “país de lo Azul”, esto es, de lo imaginario, “donde todo nos comprueba la engañosa fantasmagoría de lo real y la generosa realidad de lo ilusorio y fantástico” (Garmendia (1995: 10), frase que viene a ser una síntesis precisa de los relatos que componen *La tienda de muñecos*, y asimismo una cabal definición de la innovadora propuesta narrativa de Garmendia.

Ciertamente, desde una perspectiva inequívocamente “realista” y a través de una finísima ironía que a menudo deviene sátira social, en los cuentos de *La tienda de muñecos* la realidad parece estar sometida a un constante cuestionamiento, por echar

mano a la terminología acuñada por Irène Bessière (1974: 14-15) en su conocido estudio sobre lo fantástico (aún no traducido al español), del propio “estatus” que la constituye, por lo cual lo real “se muestra” casi siempre como instancia evanescente, evasiva, ilusoria, o incluso fantasmagórica, un mundo poblado por unos personajes que son más bien, según Wilfredo Machado (1998: 171), “seres volátiles, de dudosa corporeidad, brumosos e irreales, que desaparecen en las habitaciones del pasado o que viajan sobre blandas nubes en el espacio”. O como ha observado el profesor Oscar Sambrano Urdaneta (albacea literario de Garmendía y uno de sus más devotos estudiosos, fallecido recientemente), esos personajes “están perfectamente adaptados a su razón de ser como agentes de un suceso que participa por igual de lo real y de lo maravilloso, de lo común y de lo excepcional” (1999: 181). Eso que Zumeta llama con tanto tino “la engañosa fantasmagoría de lo real”. Y al mismo tiempo, Garmendía llega a persuadirnos de que lo fantástico solo puede manifestarse en función de una cierta realidad, “la generosa realidad de lo ilusorio y fantástico” referida por Zumeta.

Como bien ha subrayado la mencionada Irmtrud König, el elemento fantástico –o la “fantasticidad”– adquiere en *La tienda de muñecos* “características muy especiales”, dado que Julio Garmendía se vale de lo fantástico “como recurso artístico para dar expresión estética a su visión del hombre y la realidad” (König (1983: 269-270), y por tanto a una innovadora visión de la realidad y a una nueva y distinta percepción del hombre. En el presente trabajo me referiré muy sintéticamente a esos elementos configuradores de lo fantástico en *La tienda de muñecos* mediante el análisis de tres relatos magistrales: “El alma”, “Narración de las nubes” y “El difunto yo”.²

3. “El alma”: el pacto diabólico

“El alma” es una reelaboración en clave de humor paródico del tema del pacto diabólico, uno de los motivos característicos en los inicios de la narrativa fantástica en el siglo XVIII. La inversión paródica consiste aquí en que el diablo, la encarnación del Mal, alguien que solo puede inspirar un terror infinito, es caracterizado más bien como un individuo tímido, bien educado y hasta amistoso, que al final resulta ser la

² Dejo de lado uno de los textos de la colección más estudiados por la crítica, “El cuento ficticio”, suerte de manifiesto de la ficción más cercano al ensayo que al relato (véase Balza (1990).

víctima de un engaño. Así nos lo presenta el personaje narrador:

¿Qué viene a buscar el Diablo en mi aposento? (...) No se atrevía a penetrar todavía, pero acercábase a la ventana y enviaba hacia adentro miradas llenas de ternura e interés. Satán, no cabía duda, procedía conmigo a la manera que con una doncella a quien temía asustar y correr para siempre si le hacía sus proposiciones. Quise, pues, adelantármele, fui a llamarle y le hice entrar. Comprendió al punto la verdadera situación en que se hallaba y tomó asiento a mi lado sin inmutarse en lo mínimo.

–Caballero –me dijo–: aspiro a compraros vuestra alma (Garmendia (1995: 41).

Garmendia convierte al personaje narrador, la supuesta víctima del diablo, en la figura activa, la que en realidad domina la situación. El diablo se ha topado con un –literalmente– “desalmado”, alguien que lo supera en astucia. El pacto sirve para que el personaje narrador engañe al diablo: como no sabe si tiene alma, propone, antes de cerrar el pacto, verificar su existencia: “Pero, decidme, ¿acaso estáis seguro de que tenga alma? (...) Tampoco temería vendéroslo si no la tuviera. Y lo haría sin sombra de escrúpulo, porque, no poseyendo alma perdurable, ¿cómo podría castigármese en otra vida por una mala acción?” (Garmendia (1995: 42). Todo un dechado de virtudes el personaje, y desafortunada elección la del incauto diablo.

Después de un tiempo, en el cual ambos han vivido como “amigos y camaradas inseparables” compartiendo correrías, en vista de que el diablo, “después de tantos ensayos y experimentos infructuosos”, aún no ha podido saber con certeza si el otro posee o no alma, propone darle muerte temporal para averiguarlo. “La averiguación del alma es asunto difícil” (Garmendia (1995: 43), sentencia el diablo. El trance de la muerte del personaje narrador es un momento particularmente regocijante, en el que la situación fantástica se carga de humor paródico: “Acepté el ingenioso expediente imaginado por Satán, quien me estranguló de manera afectuosa, en medio de la amistad más cordial y el compañerismo más estrecho, una noche del mes de enero, en el rincón de una plaza pública, a la sazón desierta bajo la luna clara y redonda. Recuerdo con exactitud minuciosa el sitio del crimen” (Garmendia (1995: 43). Pero tras ser despertado por el diablo, el personaje narrador comprende que no posee alma: “mi permanencia en el reino ultramundano se redujo de manera lastimosa a ver una

infinidad de globos que no expresaban ningún ingenio ni mucho menos podían ser indicios por donde se coligiera la presencia de un espíritu soberano” (Garmendia (1995: 44). Sin embargo, tentado por las riquezas prometidas mediante el pacto, se hace pasar como poseedor de “un alma preciosísima”, inventando una disparatada e hilarante historia (“he visto cosas inverosímiles que no me atrevo a narrar en un lenguaje improvisado e inelocuente”) según la cual llega al cielo y ve “unos astros que se alineaban en dos filas”, luego es impulsado “por una fuerza desconocida” a través de una galería hasta llegar ante “una puerta de oro macizo que arrojó hacia fuera una gran bocanada de luz aún más intensa”, de la cual sale un cierto “Pontífice” que se dispone consagrarlo a Dios, “pero en aquel instante recordé bruscamente que no debía permitir que se me consagrara en lo mínimo, en vista de nuestro pacto satánico”, por lo que se deja caer al suelo y se escurre por entre las faldas del gran sacerdote, trayecto que le resultó “largo y penoso” y en el que nada le indujo a recordar la ambrosía”, cerrando así su desfachatada fabulación: “En carrera fantástica llegué hasta aquí y penetré rápidamente en mi cuerpo, cuya boca, dicho sea sin intención de reprochároslo, os habíais olvidado de cerrar convenientemente” (Garmendia (1995: 45-46).

El cándido diablo le cree y el personaje narrador, siendo su alma “tan digna y preciosa” e “invalorable”, le pide algo “igualmente sin precio”: “el don de mentir sin pestañear”, el cual le es concedido en el acto. El relato finaliza con un apacible paseo de ambos bajo la luna, y el personaje narrador no pierde un instante en comenzar a practicar con el diablo su don astutamente adquirido, o su deseo cumplido. Esto es, mintiéndole sistemáticamente y sin pestañear. En suma, el gran engañador por antonomasia –el diablo– resulta ser el gran engañado. Según observa Víctor Bravo: “El engaño al engañador se produce por medio de una impecable lógica: a través del ‘don’ mismo que otorga el pacto” (1987: 191). A fin de cuentas, como bien señala Javier Lasarte Valcárcel, en este cuento la mentira precisamente “equivale a la defensa del espacio alternativo y transgresor de la ficción. Lo fantástico encuentra cabida en la crítica interna de su representación convencional, en la parodia” (1992: 46). En una palabra, el don de mentir no es otro que el don de fabular y la facultad de crear, esto es, el incombustible y proteico arte de la ficción.

4. “Narración de las nubes”: el viaje prodigioso

En “Narración de las nubes” otro personaje narrador se lanza tras unas enaguas voladoras –que podrían entenderse al modo freudiano como representaciones del deseo–, por lo cual se ve impulsado inconteniblemente hacia un viaje prodigioso:

Fui siempre muy sensible a la vista de enaguas en los aires, y apenas veo unas en la atmósfera tengo la costumbre de acudir en auxilio y prestar gratuitamente mis socorros. Me lancé aquel día, sombrero en mano, para atraparlas como si fueran simples mariposas, y fui yo mismo arrebatado por el torbellino que provocaba estos estragos y empujado por el viento hacia las nubes. De este modo salí de la existencia terrestre y fui lanzado sin consulta a las peligrosas aventuras del espacio (Garmendia (1995: 57).

Los seis breves capítulos, cada uno con un subtítulo, suponen diversas etapas en el extraño viaje del personaje. En el segundo se inicia su irresistible ascenso hacia las nubes: “Es lo cierto que no bien logré poner el pie en las nubes, empecé a subir con ardor increíble y una fuerza incontrastable. ¡Me animaba la pasión de ascender! (...) Nada pudo evitar mi ascenso y hollé la cúspide de las nubes” (Garmendia (1995: 58), pero una de esas nubes de pronto huye con él arrastrada por el viento. A continuación, en el capítulo tercero se desata una guerra en las nubes:

Oí resonar grandes truenos. Los estampidos se sucedían con violencia al través de las nubes encendidas por cárdenos fulgores. Aturdido, apenas podía darme cuenta de cómo manaba la sangre de las nubes, en forma de lluvia. En aquella escena de muerte comprendí todo el horror de la guerra, y la ruina y la desolación que traen consigo los odios despiadados. Tocadas por el rayo, las nubes lanzaban rugidos atronadores, tambaleándose un instante, y se licuaban (Garmendia (1995: 59).

Temiendo por su vida, el personaje narrador implora a Dios el final de la guerra de las nubes, tras lo cual el tiempo se calma rápidamente y una de las nubes dibuja sobre su cabeza “los contornos de una mujer que andaba con levedad”, en quien el personaje reconoce de inmediato a la diosa Fortuna, que le despierta incontenibles

deseos de posesión: “Tuve deseos sacrílegos, lo confieso con vergüenza. Ambicioné con locura los dones más preciados de la diosa y la estreché entre mis brazos en un instante de turbación. Olvidaba por mi mal que era de substancia etérea” (Garmendia (1995: 60). Pero al intentar abrazar a la nube-diosa Fortuna, ésta, claro, se desvanece. En el quinto capítulo, el personaje narrador sube por una escala de “tenues nubecillas”, y a medida que sube va descubriendo un vasto mundo vaporoso: “Allí sucedense numerosas variaciones, ocurren catástrofes insignes. Todo se agita con movimiento incomprensible, nada subsiste de ningún hecho grande o pequeño, y una vez que las cosas suceden es casi como si no hubieran sucedido. En el vasto mundo de las nubes, el soplo del viento pasajero modifica incesantemente el curso de los acontecimientos más graves” (Garmendia (1995: 61).

Finalmente, en el último capítulo el personaje cae en cuenta de que se halla sumido en el vientre de una nube, estrambótica situación que le motiva este razonamiento: “Volvería a nacer y vería por segunda vez la luz, tendría parentela en las nubes y, cuando quisiera, me sería posible producir truenos terribles para distraer agradablemente mis ocios. Aquel fue uno de los momentos de mayor expectativa que he conocido en mi vida” (Garmendia (1995: 63). Pero al caer a tierra y “volver a nacer”, se encuentra “privado de todo asomo de reflexión, experiencia y cordura”. Garmendia pareciera decirnos que las nubes son la realidad y el mundo, exactamente su negación. De este modo, los órdenes establecidos se invierten mediante el viaje fantástico, ya que las nubes sugieren la realidad misma representada de forma fantasiosa.

5. “El difunto yo”: el doble y su parodia

“El difunto yo”, cuento que cierra *La tienda de muñecos*, es uno de los más celebrados del autor y de los más estudiados por la crítica. Se trata, como es habitual en Garmendia, de otra reelaboración en clave de humor paródico, en esta ocasión de uno de los temas clásicos de la narrativa fantástica decimonónica: el doble. El comienzo es todo un alarde de humor paródico:

Examiné apresuradamente la extraña situación en que me hallaba. Debía, sin perder un segundo, ponerme en persecución de mi alter ego. Ya que circunstancias desconocidas lo habían separado de mi personalidad, convenía

darle alcance antes de que pudiera alejarse mucho. Era necesario, mejor dicho, urgente, muy urgente, tomar medidas que le impidieran, si lo intentaba, dirigirse en secreto hacia algún país extranjero, llevado por el ansia de lo desconocido y la sed de aventuras (Garmendia (1995: 79).

Recurso característico en la narrativa de Garmendia, el relato se confía a la perspectiva del yo del narrador protagonista, pero según vemos aquí el antagonista será su otro yo –o su *alter ego*–, vale decir, un desdoblamiento de sí mismo. Anverso y reverso del personaje se alternan ingeniosamente, hasta llegar a confundirse, lo que comprueba uno de los recursos típicos del autor: el evanescente juego de la ambigüedad, o como dice Miliani: “la constante lúdica de lo ambiguo” (1995: 105). El hilo narrativo se reduce a la persecución del yo, tras las fechorías perpetradas por su *alter ego*, persecución que va urdiéndose a través de un constante contrapunto de equívocos del lenguaje, que obligan al lector a percibir o reconstruir los dobles significados de las palabras. De este modo, el texto se presenta como un sutil tejido de ambigüedades o contrasentidos. Hemos podido observar esto en la cita del comienzo del cuento. Veamos ahora el siguiente pasaje:

Nada dejó traslucir de los planes que maestramente preparaba en el fondo de su silencio. Mi alter ego, en efecto, hacía varios días que permanecía silencioso; pero en vista de que entre nosotros no mediaban desavenencias profundas, atribuí su conducta al fastidio, al cual fue siempre muy propenso, aún en sus mejores tiempos, y me limité a suponer que me consideraba desprovisto de la amenidad que tanto le agradaba. Ahora me sorprendía con un hecho incuestionable: había escapado, sin que yo supiera cómo ni cuándo (Garmendia (1995: 79-80).

Desde la perspectiva de lo fantástico, aquí lo resaltante es la existencia –y negación simultánea– de los dos planos de lo real y lo irreal entre los que se cifra la escritura, el juego constante de la inversión y confusión de los términos.

Al final del relato, el personaje narrador –el yo– acaba suicidándose, cuando “descubre” que su *alter ego* se ha acostado con su mujer: “Comprendí el terrible engaño de mi alter ego. La traición de aquel íntimo amigo y compañero de toda la vida me sobrecogió de espanto, de horror, de ira” (Garmendia (1995: 83). La burla

irónica de lo real, en tanto espacio en continuo proceso de modificación, pone de manifiesto la expresión de una óptica novedosa de lo fantástico, que se traduce en lo que König llama un “efecto desanquilosante y desautomatizador” (1980: 285) de una realidad determinada. La mencionada autora acierta al ver en ello el “resorte ideológico básico” de los relatos de Garmendia: “la emancipación de la acción anquilosante del medio ambiente cotidiano y la escala de valores impuestas por las convenciones sociales vigentes” (König (1980: 282).

La sutileza narrativa y la novedosa visión de lo fantástico de Garmendia se expresan inmejorablemente en el pasaje siguiente:

Tengo razones para creer que mi alter ego, que sin duda espiaba mis movimientos desde algún escondrijo improvisado, a favor de las sombras de la noche, se apoderó enseguida de mi cadáver, lo descolgó y se introdujo dentro de él. De este modo volvió a la alcoba conyugal, donde pasó el resto de la noche ocupado en prodigar a mi viuda las más ardientes caricias. Fundo esta creencia en el hecho insólito de que mi suicidio no produjo impresión ni tuvo la menor resonancia. En mi hogar nadie pareció darse cuenta de que yo había desaparecido para siempre. No hubo duelo, ni entierro (Garmendia (1995: 84).

En un alarde de invención polisémica, Garmendia lleva a cabo una inteligente inversión –o reelaboración– del tema del doble, despojándolo por completo de su característico elemento del terror, valiéndose para ello de los mecanismos del más refinado humor paródico, lo cual según Lasarte Valcárcel supone “un procedimiento que amplía el repertorio del fantástico contemporáneo” (1992: 45). Lo fantástico se impregna así de humor, o se reelabora mediante las claves transgresoras del humor, o como dice Lasarte Valcárcel: “Lo fantástico, humor mediante, es el refugio” (1992: 46).³ Incluso cuando la historia está narrada, como en este caso, desde la instancia de la muerte, pues lo que leemos es el testimonio de un suicida. Todo lo cual convierte a Julio Garmendia en un antecedente directo de otro Julio creador de realidades

³ Sambrano Urdaneta (1999: 187) señala incluso que “el humorismo fantástico se le sale al relato por todos los poros”.

evanescentes, Cortázar, el creador de los Cronopios.

6. Conclusión

En síntesis, hay en la mayoría de los cuentos de *La tienda de muñecos* un permanente cuestionamiento de los modos convencionales de representación de la realidad, porque como señala Gregory Zambrano a propósito de la escritura autorreflexiva, “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” (2000: 271). Mediante el empleo sistemático del humor paródico y de la ironía, Garmendia lleva a cabo una novedosa reelaboración crítica de temas ampliamente codificados por la literatura fantástica, tales como el pacto diabólico, el viaje prodigioso o el doble. O como observa König (1980: 284), de este modo esos temas resultan “enfocados críticamente”.

Por todo lo dicho, por su afán innovador de ciertos modelos tradicionales de la narrativa fantástica y por su empleo tan personal del humor, la ironía y la parodia, por su lenguaje tan sugestivo, en fin, por su búsqueda de nuevos caminos expresivos, *La tienda de muñecos* debe ser considerada una obra clave en la narrativa fantástica hispanoamericana. O bien como un antecedente ineludible.

En suma, en *La tienda de muñecos* de Julio Garmendia se trata de realidades evanescentes, o por citar de nuevo el puntual aserto de César Zumeta, se trata de “la engañosa fantasmagoría de lo real y la generosa realidad de lo ilusorio y fantástico”.

Bibliografía

- Balza, José (1990). "Un manifiesto ficticio", *Zona Tórrida* (Valencia, Venezuela), 19: 25-30.
- Bellini, Giuseppe (1988). *Historia de la literatura hispanoamericana*, 2a. ed., Madrid, Castalia.
- Bessière, Irène (1974). *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*, París, Librairie Larousse.
- Bravo, Víctor (1987). *Los poderes de la ficción*, Caracas, Monte Ávila Editores.
- Burgos, Fernando (1998). "La ficción tras sí: Julio Garmendia", *Revista Nacional de Cultura* (Caracas), 308-309: 208-217.
- Garmendia, Julio (1995). *La tienda de muñecos*, Caracas, Monte Ávila Editores.
- König, Irmtrud (1980). "Perspectiva narrativa y configuración de lo fantástico en 'La tienda de los muñecos' de Julio Garmendia", *Julio Garmendia ante la crítica*, ed. Juan Carlos Santaella, Caracas, Monte Ávila Editores: 267-289.
- Lasarte Valcárcel, Javier (1992). "Cuestionamientos narrativos de lo real: modalidades de lo fantástico en el cuento venezolano contemporáneo", *Sobre literatura venezolana*, Caracas, Ediciones La Casa de Bello: 31-60.
- Machado, Wilfredo (1998). "Julio Garmendia: lo fantástico como exploración de lo cotidiano", *Revista Nacional de Cultura* (Caracas), 308-309: 169-178.
- Menton, Seymour (ed.) (1991). *El cuento hispanoamericano*, 4a. ed., México, Fondo de Cultura Económica.
- Miliani, Domingo (1995). "Epílogo: Julio Garmendia", en Garmendia, Julio. *La tienda de muñecos*, Caracas, Monte Ávila Editores: 87-108.
- Osorio T., Nelson (1980). "'La tienda de muñecos' de Julio Garmendia en la narrativa de la vanguardia hispanoamericana", *Julio Garmendia ante la crítica*, ed. J. C. Santaella, Caracas, Monte Ávila Editores: 117-153.
- Oviedo, José Miguel (ed.) (1992). *Antología crítica del cuento hispanoamericano del Siglo XX (1920-1980)*, 2 vols., Madrid, Alianza.
- Pupo-Walker, Enrique (coord.) (1995). *El cuento hispanoamericano*. Madrid: Castalia.
- Rama, Ángel (1990). "La familia latinoamericana de Julio Garmendia", *Estudios de literatura venezolana*, Caracas, Monte Ávila Editores: 77-82.
- Sambrano Urdaneta, Oscar (1999). *Del ser y del quehacer de Julio Garmendia*,

Caracas, Monte Ávila Editores.

Semprúm, Jesús (1995). “Prólogo”, en Garmendia, Julio. *La tienda de muñecos*,
Caracas, Monte Ávila Editores: 13-17.

Zambrano, Gregory (2000). “*La tienda de muñecos* de Julio Garmendia y la escritura
autorreflexiva”, *Escritos* (Puebla), 21: 249-273.

Zumeta, César (1995). “Carta preliminar”, en Garmendia, Julio. *La tienda de
Muñecos*, Caracas, Monte Ávila Editores: 9-12.