

# GALMÉS Y EL MUNDO CLÁSICO

J. Manuel García Rey

*Lo que se es mediante una intuición interior y lo que el hombre parece ser sub specie eternitatis solo puede ser expresado a través de un mito. Este último es más individual y expresa la vida con más exactitud que la ciencia, que trabaja con nociones medias, demasiado generales para poder dar una idea justa de la riqueza múltiple y subjetiva de una vida individual.*

C. G. Jung

## I

La obra, escasa, de Héctor Galmés tiene ese tipo de originalidad que se aprecia en los grandes artistas y hasta cierto punto los aísla, más allá de muchos espontáneos que saltan al ruedo marcados por la necesidad del éxito de una filiación medianamente segura. Lo explicaba muy bien el novelista uruguayo Juan Carlos Onetti en 1939 desde el semanario “Marcha”:

Hay sólo un camino. El que hubo siempre. Que el creador de verdad tenga la fuerza de vivir solitario y mire dentro suyo. Que comprenda que no tenemos huellas para seguir, que el camino habrá de hacérselo cada uno, tenaz y alegremente, cortando la sombra del monte y los arbustos enanos.<sup>1</sup>

No obstante, es posible (y hasta recomendable por motivos variados) la adscripción de esa obra a su tiempo real, a su entorno político y cultural. Algunos acontecimientos se verán entonces reflejados en ella mientras que otros se diluirán en sus páginas o no tendrán eco alguno en ellas. Estas observaciones pueden ayudar a extender el límite de sus postulados finales más allá de lo meramente anecdótico y local.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> *Cuadernos Hispanoamericanos* (Nº. 292-294), Madrid, 1974, p. 10.

<sup>2</sup> Más allá de los juegos cervantinos, el Romanticismo ha llegado a (con)fundir los límites literatura-realidad y, más que incluir al autor en la su propia obra, ha identificado el universo con el texto: “El mundo no es un conjunto de cosas, sino de signos. Lo que llamamos cosas son palabras. Una montaña es una palabra, un río es otra, un paisaje es una frase. Y todas esas frases están en continuo cambio: la correspondencia universal significa perpetua metamorfosis.”, Octavio Paz, *Los hijos del limo* (p.108). Borges adelantó en 30 años idénticos postulados (“Pierre Menard, autor del Quijote”, *Ficciones*, 1944) ampliando casi infinitamente la significación de un texto en el tiempo.

Quiero destacar, en primer lugar, un par de premoniciones surgidas de las páginas de este narrador, una de carácter político y la otra en el ámbito general de la cultura: por una parte, la ascensión del autoritarismo que desembocará en la dictadura del 27 de junio de 1973, y, por otra, la creciente depauperación de los valores culturales de la modernidad (que continuará en la llamada posmodernidad).

Esta intuición doble está ya presente en *Necrocosmos* (1971), su primera novela. Dada la condición de realismo *sui generis*<sup>3</sup> de la narrativa galmesiana, el Uruguay (Montevideo, en especial) se ofrece constantemente como marco necesario para el movimiento de sus personajes. Sin embargo, sería un error ver en sus novelas una destacada intención social o política<sup>4</sup>. En *Las calandrias griegas* (1977), por ejemplo, casi no hay referencias a la realidad nacional: la historia gira en torno a un estafador que deja al protagonista desprotegido y en medio de unas dificultades que no sabrá resolver. En *Final en borrador* (1985), en cambio, la realidad política sangrienta acompaña de lejos la narración, dándole quizá sentido a la necesidad de evasión (que ya era un eje del primer relato), a la búsqueda de otros valores a partir de la imaginación y el juego especular. El correlato de ese mundo de espejos, que se complica de relato en relato tanto en lo conceptual como en los aspectos técnicos, acaba por dimensionar la ficción mostrando hasta qué punto se ha fracturado el referente colectivo<sup>5</sup>.

Creo que ahí radica lo que podría llamarse el olfato de un narrador cuya sensibilidad capta estas variantes y es capaz de traducirlas a elementos ficticios, accionarlos en un mundo simbólico. No serán las novelas de Galmés un *racconto*

---

<sup>3</sup> Un realismo que no tiene intención de mostrar el Uruguay del momento en sentido estricto, sino lo que se podría llamar 'realidad transversal', existencialista. Esa realidad uruguaya es el fondo necesario para desarrollar unas acciones mínimas (porque siempre son escasas en las novelas de Galmés) que nos llevan a un calabozo (NN), a un balneario remoto (CG), a una ciudad ficticia (FB).

<sup>4</sup> Hay, sin duda, elementos que nos recuerdan aquellos años de dictadura (los primeros, sobre todo) en detalles puntuales como la destitución de su cargo público del profesor Goroztiaga (en los años subsiguientes habrá muchas destituciones en la enseñanza por motivos políticos) y en el avance inexorable del autoritarismo en la figura del Cambrón, magnífico antagonista desde la sombra, alrededor del cual se organiza uno de los temas de la novela.

<sup>5</sup> Hay que pensar que esta novela se publica en octubre de 1985, cuando el novelista está ya en las postrimerías de su cruel enfermedad (muere unos meses después). Otro dato para tomar en cuenta es que la dictadura deja paso al primer gobierno democrático el 1 de marzo de ese año, después de un férreo control de los medios de comunicación de casi doce años.

histórico de las vicisitudes de una sociedad en crisis, sino más bien de sus resultados internos: ese derribo, esa destrucción, ese menoscabo general de valores. Sobre el comienzo de la novela el narrador de *Necrocosmos* reflexiona así:

¿Por qué se quiere ir la gente? Por el Cambrón. Dejaron que creciera y ahora le temen al fuego que saldrá de él. Se huye de uno mismo, del hombre que no hizo nada, de la mujer que se cruzó de brazos mirando cómo crecía el Cambrón. Es tarde ya, muy tarde. Nada. Nada, vos no hiciste nada; Sebastián y el Sordo tampoco. Hay que mandarse mudar para borrar la culpa. Destierro voluntario. Entierro, diría yo. (p.14)

Y en *Las calandrias griegas* un personaje apenas perfil (un pescador) se refiere a la ciudad (Montevideo) con siguientes las palabras:

Ahí dentro —señalaba la ciudad— la vida es una miseria. Es penoso encontrarse entre gente triste y despistada que empieza por no estar segura si vive a orillas de un río o de un mar y que se aburre desde que nace hasta que muere. Gente insegura. (p. 37)

Claro que es fácil apreciar en sus líneas referencias directas a la represión, que va haciéndose ya un lugar en la vida nacional y tendrá libre manifestación a partir del golpe de estado de mediados de 1973. El narrador es el único componente de un grupo de artistas jóvenes que ha elegido quedarse en el país y, sobre el final de la obra, acaba encarcelado en un sótano oscuro y húmedo. No sabe cómo estarán sus compañeros que han emigrado a Australia, pero él sabe que, a pesar de los múltiples problemas que amenazan a quien se marcha de su lugar, el quedarse puede resultar una peor elección, y se explica:

—Mirá, che, el verdadero desterrado es el que se queda aquí, con toda la bronca encima. Supongo que en Australia, si se te antoja podés pintar, escribir, hablar de lo que quieras, porque no molestás a nadie, aunque más no sea porque a nadie le importa qué hacés. El desterrado soy yo; no te lo digo para que me tengas lástima, sino para aliviarte a vos y a los otros dos del sentimiento de culpa que llevan todos los que se mandan mudar. (NN, p. 20-1)

Pero lo que parece un mensaje político se complica o amplía un poco más adelante con la intervención de Alondra, quien parece abrir una vía entre psicológica y metafísica cuando dice:

—Me voy porque hay que irse. Mi vida ha sido siempre un viaje sin fin. Y hay que irse antes<sup>6</sup> que al Cambrón se le antoje no dejar salir a nadie<sup>7</sup>. Marcharse a cualquier parte; al menos así tenés la ilusión de ser libre. (CG, p. 15)

El menoscabo, esa ruina de la realidad física de la ciudad y del mundo social se completa en el encuentro (desencuentro) final con el personaje femenino en *Final en borrador*. Allí concluye el desarrollo de la figura femenina elaborada a lo largo de la narrativa galmesiana: primero fue Alondra, “la fugitiva, la adúltera, la abandonada, la virgen, la ramera, la espiritista” (NN, p. 17), también llamada Fata Morgana; luego Angélica (CG), burguesa y caprichosa, a la que siguen otros personajes femeninos más o menos alejados y marcados por las contradicciones. Por último es la Pola (FB), cuyo encuentro final resume la decepción total del protagonista, que lo cuenta así:

No esperé a que me invitara a pasar. De pura bronca empujé la hoja entornada. Y allí quedé petrificado de espanto.

Es una mujer escuálida, con el pelo largo y despeinado teñido de rojizo, unos ojos enormes entre párpados coloreados de lila. Sentí, y siento, tanta aversión que me niego a completar el retrato [...]

Cuando irrumpí en el cuarto ella se quedó impasible en la cama en donde está postrada, y sin dejar de contemplarme buscó un cigarrillo y lo encendió.

Y cuando estuvo bien segura de que yo era un tipo inerme, incapaz de descargar mi indignación o mi furia me dijo:

Al fin nos encontramos, querido. Yo soy la Pola. (p. 101)

---

<sup>6</sup> Curiosamente, lo que podría interpretarse como una errata o un error inconsciente del escritor, la falta de la preposición debe considerarse casi una norma de uso en el Río de la Plata, del mismo modo —aunque el caso difiere— que el laísmo, tan extendido por la geografía de la Península como en buena parte de sus textos literarios en español.

<sup>7</sup> En efecto hubo, luego del golpe de estado, muchas trabas para poder abandonar el país legalmente. Paradójicamente hubo tantos exilios (en mayor o menor medida, políticos todos) en esos años que se contaba por ahí que alguien había escrito en los baños de del Aeropuerto Nacional de Carrasco lo siguiente: “El último que salga, que apague la luz”.

La profunda crisis social se manifiesta a través de una sensibilidad exacerbada que se inclina con regularidad hacia un lirismo a veces melancólico, a veces desolador o destructivo. El resultado es una literatura amarga cuyo lujo y desahogo es la ironía, casi siempre dura, a veces feroz, de la que nada se salva. Otras veces se convierte en mordacidad cuando se cree que la situación no tiene salida. Mediante una lectura al sesgo, se podría ver en cada una de sus novelas una alegoría nacional marcada por el pesimismo crítico y exacerbado de quien ve la caída y sabe que no tiene remedio.

No es, por tanto, extraño que su primera novela se llame *Necrocosmos*, que el narrador, que es pintor, trabaje en un cuadro con el mismo nombre ni que en estas obras (tanto en *Necrocosmos* como en *Las calandrias griegas*) se haga presente el cementerio. En la primera, el narrador le dedica unas páginas interesantes. Es el momento en que el protagonista está realizando el cuadro “Necrososmos” y observa el cementerio a través de la ventana. En el pasaje hay dos secuencias contrastantes: una recordada (la de Neerit, un personaje que ya ha salido de su vida), la otra en actual, una joven —una “gringuita”— que llama a su puerta para venderle la felicidad aséptica e ingenua de una secta. Recordando a la primera cuenta:

Con Neerit íbamos a pasear al cementerio, me hablaba de eternidades, de cenizas, de Totentanze, de la miseria que es uno, del sinsentido de la vida, de todo lo que había asimilado en clases de literatura y filosofía aplicado al cementerio. (NN, p. 59)

A la “gringuita” la presenta como una muchacha que lo saluda “con sonrisa publicitaria”:

[...] me ofrece unos folletos ilustrados. Leo los títulos. “Hombre despierta!”, “El Edén Recuperado”, “Por un mundo mejor!”, “El Único Camino”. La ausencia de signo exclamativo de algunas exhortaciones me predispone contra su prédica [...]

Me trata de “señor” con un tonito que me hace sentir viejo y miserable. Es triste pasar los cuarenta sin haber hallado una explicación para las cosas más elementales, y más aún que venga una gringuita con la Verdad a costas para tratar de convencerte<sup>8</sup> que vivís en el error, como si uno no lo supiera, como si uno creyera que tiene la piedra filosofal escondida en el ropero. (NN, p. 61)

---

<sup>8</sup> Ver la nota 6.

Porque los personajes femeninos acompañan ese periplo de amarguras y desencanto: no solucionan los grandes problemas, ni liberan al varón. Partimos de una mujer idealizada (una adolescente apenas entrevista en la Ciudad Vieja —que “se transformó en el ángel terrible de cabellera de fuego”— CG, p. 33 y ss)<sup>9</sup> que irá dejando paso a su contrafigura llamada Pola (a la que nos hemos referido algo más arriba) en *Final en borrador*.

La vida plana y sin incentivos se verifica ya *Necrocosmos*, que se abre con la necesidad del cambio de aires, con la búsqueda de la libertad, la huida del aburrimiento. Viene al caso recordar que por aquellos tiempos muchos uruguayos consideraron la idea de marcharse a Australia, y algunos lo hicieron. En la novela esa alternativa inaugura la huida, la necesidad de cambiar (que, como se verá, va asociada al deseo de querer ser otro, de querer ser el otro, descansar en un sosias o proyectarse en imaginaciones variadas<sup>10</sup>). Marcharse, huir, es dejar ese mundo aburrido y sin futuro, bajo “un cielo celestón, a ratos lechoso, pintado a la cal” (CG, p. 9), que aparece reflejado ya en el inicio de *Las calandrias griegas*; un mundo pueblerino que se desmorona, que no consigue sujetar la ilusión, que no permite retener un ideal (a ese “ángel terrible de cabellera de fuego” le siguen pocas líneas más adelante las “prostitutas obesas y pintarrajeadas”) y todo se evapora en medio de un ambiente de intenso abandono, de inminente ruina.

No se acaban ahí los contrastes en los conceptos en los que se encuentra la realidad y el sueño, lo clásico y lo moderno; también se usan para despertar otros sentimientos, otro tipo de sensaciones.

En este mismo relato, el narrador (muy próximo al protagonista) nos lleva a las calles y los rincones más misteriosos de la Ciudad Vieja, en donde vuelven a

---

<sup>9</sup> El texto se completa con un tono bíblico evidente: “que lo guió hasta aquella parte condenada de la tierra para que padeciera tentaciones, cediera a ellas y finalmente buscara el camino de la salvación”. Esta visión de la mujer a partir de una adolescente coincide también aquí con Juan Carlos Onetti, quien presenta el tema en *El pozo* y lo desarrolla en obras sucesivas.

<sup>10</sup> Se verá que algunas de estas posibilidades son la misma.

percibirse los contrastes. En este caso se enfrentan el pasado glorioso<sup>11</sup> con un presente depauperado; entonces el narrador se detiene en la fuente de la Plaza Matriz (donde está la catedral y el centro originario de la ciudad) y destaca a un amorcillo de mármol que allí figura:

Hacía tiempo que de la boca del amorcillo que allí reinaba sobre grifos, pequeños sátiros y tritones, no manaba el chorro incesante; y en la concavidad de mármol se juntaban hojas secas, cucuruchos, pájaros muertos, legajos, cajillas, más algún zapato descosido, que solo eran sacados de allí las vísperas de días patrios conmemorados frente al Cabildo. (CG, p. 33-4)

El amorcillo, figura ingenua y juguetona que preside cuadros y está presente en decoraciones variadas poniendo siempre un plus de alegría y vivacidad, que está en el centro de esta imagen, no mana agua, quien presidía la fiesta de la fuente con el chorro de agua incesante, se secó. Tal es el signo del lugar: una paralización, un freno echado a los tiempos buenos (de las vacas gordas, en un país de tanto ganado), lo que equivale a considerar esta actualidad como declive y ocaso, como decadencia de algo que ya fue. Quiero destacar que, en esta visión de la decadencia a partir del amorcillo que ya no mana agua, hay un toque de ternura y de tristeza.

El deterioro de la Ciudad Vieja (pintada con amorosa melancolía) se prolonga en el fracaso de la pareja central de *Las calandrias griegas*, que acaba desarticulándose en un lugar mítico llamado “Trago de Sombra”, en algún punto de la costa oriental cerca del Brasil. Las huídas imaginarias aparecen ya en la primera novela de Galmés; huídas que se alían e implican con otros temas como la creación del sosias, la transformación de la personalidad (*Las calandrias griegas*) y con el mismo desdoblamiento y la transmigración (“La noche del día menos pensado”). La evasión por la vía de la imaginación (que puede ser escabullirse por medio de la literatura) es un tema que ya habían tratado de

---

<sup>11</sup> Ese tiempo recordado parece una cita del paraíso perdido y de la Edad Dorada. Se refiere a esos tiempos de la manera siguiente: “Era el tiempo de la abundancia. (¿Se acordaba Angelita?)” (CG, p. 18)

manera sobresaliente Onetti<sup>12</sup> y Felisberto Hernández<sup>13</sup>, quizá los narradores más personales y señeros que dio Uruguay en el siglo XX.

En la narrativa de Héctor Galmés este tema adquiere matices muy personales, tonos propios, podría decirse, en donde no faltan humor y las variadas figuras de una imaginación fértil y atrevida. Adonis (CG) juega a ser escritor y, hablando consigo mismo en un tú a tú lleno de ironía, explora las posibilidades que le ofrecen ciertos temas ya esbozados en su imaginación, dejando apuntada aquí la aparición del abuelo Tobías (el “marino viejo”) que veremos en otra novela (*Final en borrador*):

Bueno, pero tenés temas de sobra, y si no querés aburrirte alineando letras te queda el recurso del grabador. Podés crear acostado y a oscuras. Por qué no empezar por el loco de la escollera o inventar cuentos de viajes fantásticos a propósito del marino viejo. Diálogos entre el marino y el loco, allí en la escollera. Acordate de lo que decía Goroziaga: Montevideo es una ciudad inexplorada, es algo más que quilombos y hoteluchos llenos de gente con ganas de pegarse un tiro. Mucho más. El loco de la escollera te dio pie: a partir de la ciudad que espera (sin saber que espera) al Gran Pez, podés elaborar algo interesante. (CG, p. 38)

Es, sin duda, este Gran Pez, bicho que llena mitologías y bestiarios con más de una entrada en *El libro de los seres imaginarios* de Borges<sup>14</sup>, una de las alternativas para la transformación o para la huida. Este animal monstruoso, temido y deseado, está presente en muchas de las culturas humanas desde tiempos inmemoriales, podríamos decir. Parece pertenecer al inconsciente colectivo de la humanidad<sup>15</sup> (al menos en Occidente) como una figura sin contorno o definición exacta y cerrada, como ocurre con todos los símbolos.

---

<sup>12</sup> En *El Pozo*, de J. C. Onetti, Eladio Linacero escribe sus memorias el día antes de cumplir los cuarenta años. Esas ‘memorias’ estarán llenas de aventuras imaginadas.

<sup>13</sup> En la obra de Felisberto Hernández este tema se alía a veces con el tema de la escritura o con el del literato.

<sup>14</sup> Son varios los monstruos marinos que describe: el Cien Cabezas, el Kraken, el hijo de Leviatán, el Uroboros, el Zaratán...

<sup>15</sup> Borges, en el prólogo de *La rosa profunda* (1975), se explaya así refiriéndose a la Musa: “Por Musa debemos entender lo que los hebreos y Milton llamaron el Espíritu y lo que nuestra triste mitología llama lo Subconsciente”. Con esto entendemos que la modernidad no ha borrado la mitología sino que ha intentado reubicarla, quizá para hacer comprensible lo que no tiene explicación.



Desde el Leviatán bíblico y la ballena que tragó a Jonás hasta el pez espada de Manuel, el solitario pescador de *El viejo y el mar*, sin olvidar la Ballena Blanca de Melville, se muestra como una realidad que llega a Collodi con Pinocchio y su *pescecane*.

En la narrativa uruguaya el monstruo marino está presente en la narración de José Pedro Díaz (de alto nivel hasta la página 40, frustrada hasta el final, según mi parecer) *Los fuegos de San Telmo*, de 1964. Aparece allí con la denominación italiana *pescecani* (corrupción, seguramente del singular original *pescecane*) usada para designar al tiburón y se parece a ese animal más o menos mítico, onírico o sobrenatural, aunque sin una figura claramente dibujada. En *Las calandrias griegas* es llamado el Gran Pez, y se muestra como un trofeo con el que sueñan todos los pescadores, participando así de un imaginario común, si bien cada uno se lo pinta a su modo.

Dice el loco de la escollera:

Aquí todos vienen por el Gran Pez, aunque nadie lo confiese y algunos no estén muy seguros de que sea por eso. Algunos afirman que se arriman a la costa para matar el tiempo, que lo de la pesca es un pretexto, que se distrae mojando la piola el día entero. Pero créame, señor, que todos vienen por él, aunque se tenga una idea muy vaga de qué puede ser y se ignoren sus verdaderas dimensiones. [...] Pero ignoran que es completamente imposible sacarlo desde la costa. Tiene un tamaño descomunal, es como un pargo gigantesco con unos ojos terribles. [...] Entonces me detuve a mirar al Gran Pez, me senté a mirarlo como se miran los barcos en los que uno no puede viajar. Había una gran calma. Antes de aclarar se hundió en el agua y desapareció. [...] Ahí dentro —señalaba la ciudad— la vida es una miseria. Es penoso encontrarse entre gente triste y despistada que empieza por no estar segura si vive a orillas de un río o de un mar y que se aburre desde que nace hasta que muere. Gente insegura. Y si usted le cuenta que ha visto lo que ha visto lo toman por loco. [...] Yo lo espero, no para pescarlo, sino para arrojarle al agua y nadar hacia él para que me trague y me vomite lejos de aquí. (p. 36-7)

Ese animal enorme se parece a una ilusión, misterio y acicate a un tiempo de los seres humanos instalado entre el deseo y la obsesión; nadie sabe describirlo con mediana objetividad porque es posible que nadie lo haya visto nunca. Lo importante es creer que existe, que está ahí y que puede conseguirse o verse. El Gran Pez se viste con diversos ropajes (es escurridizo, sin duda) pero acaba por asociarse a una idea central y es que la gente se aburre “desde que nace hasta que

muere” (CG, p. 36) y desea abandonar el lugar de la forma que sea. La alusión al libro de Jonás es evidente y es probable, también, que el personaje busque en la analogía una acción de carácter, un trabajo decisivo al que dedicarse, porque si bien el profeta huye en un principio acaba salvando a la ciudad una vez que obedece a Yahvé.

El aburrimiento, con la sensación de clausura, de falta de aire y libertad que vengo tratando reaparecerá a lo largo de este trabajo. Podría resultar interesante buscar una línea que describiera (que perfilara) de qué manera este recurso va desarrollándose mediante un proceso que lleva de la cita (de escaso alcance) del mundo clásico, pasando por la invención de las pajaritas (en donde el mundo clásico adquiere espacio y acción), las historias imaginarias de los protagonistas de los relatos, hasta llegar a la invención de Colodra, pueblo con algo del cine, algo del carnaval, algo del circo, en que acaba por morir la imaginación una vez que se cierra el relato de manera definitiva. Este recorrido nos pasea por el mundo clásico y no acaba de desprenderse de él, de manera completa, en ningún momento.

No llama la atención, por lo tanto, que, en esta realidad en donde se mueven los héroes galmesianos (donde todo está trillado, ya fue dicho y atosiga con sus figuras burocráticas), el aburrimiento se adueñe de las voluntades y no ofrezca muchas más salidas (distracciones) que el cine, habitual vía de escape y lugar de aprendizaje, sordo o secreto motor de aspiraciones:

—Les pasa a todos. Todos quisieran estar metidos en una cinta (película), repetidos en infinitad de cuadraditos.

—¿Y los que nunca van al cine, qué hacen? ¿Son más naturales?

—¿Qué van a ser! Tienen otras escapatorias: las tiras cómicas, el radioteatro. En esta ciudad de burócratas el que no sueñe ser otro, está liquidado. (FB, p. 50)

El camino marcado, según el narrador, lleva al cine como única solución<sup>16</sup>, cuando no acaba en una “cinta”, lleva a los cómics, a las melodramáticas novelas

---

<sup>16</sup> “[...] es difícil imaginar lo que significó el cine en el Uruguay de los sesenta para todos aquellos que vivíamos pendientes de las carteleras. Montevideo con apenas 900 mil habitantes tenía 96 salas de exhibición, muchas de ellas enormes y lujosas, una buena parte dedicada a estrenos de un buen cine europeo —francés, italiano, sueco— que suscitaba debates, polémicas y una crítica entre

radiofónicas; las distracciones para huir del aburrimiento son variadas y divierten (apartan, desvían, alejan) en el amplio sentido de la palabra. Los personajes se mueven, inquietos, pero insisten en una búsqueda que no obtiene premio.

El deseo de cambiar la realidad inmediata, carente de alicientes y atractivo se inicia en *Necrocosmos*, en pequeñas dosis, se podría decir: se presenta fundamentalmente como una huida física hacia otro continente, otra cultura; más adelante en *Las calandrias griegas*, ocurre algo más interesante: Adonis intenta no solo la huída, sino que también juega a transformar la realidad inmediata estudiando la posibilidad de desarticular las oficinas (centro neurálgico de la Cosa Burocrática) mediante un gesto de anarquismo creativo que las metamorfosea poblándolas de figuras de papel plegado. El papel plegado (que “no profanado”, explica), quiere cambiar la cara seria y aburrida del mundo gris del papel administrativo. Y en esta transformación participan el mundo clásico agregando, papiroflexia mediante, fantasía<sup>17</sup>, que es relajamiento y alegría. Este tema se desarrolla en algunas páginas:

Imagine usted una oficina árida y vetusta que se transforma de pronto en un mundo encantado a medida que nacen de las hojas arrancadas a los expedientes, criaturas que parecen tener vida, garzas que beben de los tinteros y se tiñen de azul, sátiros y ninfas que se ensamblan y se mueven con ritmo excitante, aviones que hacen acrobacias atados al ventilador... (CG, p. 43)

Quien razona es Adonis, cuya sensibilidad le hace ver el papel usado en las oficinas de la Administración como papel profanado (siendo el uso correcto —el sagrado— el creativo, el lúdico, sobre todo cuando está transformado en ‘monigotes de papel’); más tarde, en *Final en borrador*, veremos al héroe (Adonis) convertido en antihéroe, un hombre vulgar, respondiendo a un nombre vulgar: López. Y no conforme con esto (y abundando en pistas) el narrador lo llama a menudo Lopicito, Lospesitos (aludiendo al mudo material en el que se

---

erudita y formativa con amplio espacio en la prensa. Lo que en otro país podía ser expresión de minorías en Uruguay lo era de mayorías.” Fernando Aínsa, *Espacios de la memoria*, Trilce, Montevideo, 2008, p. 123.

<sup>17</sup> En el fragmento participa también, en algún sentido, el mundo de lo feérico.

mueve y que lo mueve: el mundo del dinero, de los pesos, que es la moneda nacional) o Macoco (hipocorístico que, más que aire afectivo, tiene trazas de menosprecio). Y el trabajo de este personaje en la novela será, curiosamente, vender artículos de oficina.

—Las pajaritas tiene un poder hipnótico. Nadie puede sustraerse a su hechizo. Me lo enseñó tío Federico que era un maestro del papel plegado. Él, que se había pasado la vida entre expedientes y notificaciones (papel profanado, decía) se sentía el hombre más feliz cuando veía levantarse los monigotes de papel en los tablados o mataba el tiempo en las noches de invierno, creando pajaritas. (p. 85)

Si aceptamos que un personaje se transforme en otro mediante el encantamiento de la intertextualidad, podremos imaginar que de este Adonis surjan los tres protagonistas de *Final en borrador*, en verdad, tres apariencias bien diferentes: una, la del desgraciado Atilio López, trabajador infatigable que mantiene a su madre y hermanas, otra como el Gitano (un vagabundo pintor de bares, cargado de historias imaginativas, que fue amigo de aquel en la escuela) y, por último, el Toto, convertido en segundo narrador, politizado y activo, también interesado en ese Gitano que a esa altura de la narración presenta aires de fantasma o, cuanto menos, de cuento chino.

Este tema de singular importancia en el corpus galmesiano (si no original, al menos presentado de manera muy personal) arranca en el aburrimiento<sup>18</sup> de *Necrocosmos* para desarrollarse ya con detalle en *Las calandrias griegas*: el aburrimiento, el cansancio vital y el desasosiego de un espíritu en constante lucha con el medio que parece ahogar la realización personal, desemboca en el tema del sosias, cuyo antecedente más remoto en la obra de Galmés podría rastrearse en el cuento *Los hermanos*; aquí protagonistas son siameses opuestos en su forma de ser, antagónicos en el relato. Así toda la obra galmesiana responde a una trama en la que se reconocen hilos que la recorren, redondeándose o transformándose sutilmente. El aburrimiento nos lleva a la evasión que puede

---

<sup>18</sup> El aburrimiento se parece a la falta de expectativas, al horizonte plano de una sociedad acomplejada y pacata, a la chatura de una burguesía cerrada, contra la que se había lanzado con todas las armas a su alcance —lentos de ira y de asco— Jason, el protagonista de *Tiempo de abrazar*, y Eladio Linacero, en *El pozo*, ambas obras de Juan Carlos Onetti.

llamarse sosias, imaginación activa en cuentos y ensoñaciones, o encausarse en la creación de un poblado que recuerda los filmes del Far West y a muchos lugares de pura y exclusiva realidad literaria:

- Llamémosle Colodra. Parece una metátesis de Colorado.
- ¿Metátesis, dijiste? ¿Y eso qué es?
- Una enfermedad de las palabras.
- No entiendo un corno, Lopecito.
- No me hagas caso; son divagues. Quedamos, entonces, en que se llama Colodra. Puede ser Tupambaé, Ombúes, Fraile Muerto, Dolores, Vichadero, pero desde hoy en adelante será Colodra en todos los mapas. Los nombres determinan las cosas. Las Gladys son flacas y los Albertos formales. (FB, p. 64)

El aburrimiento como base de la desertión tiene un momento intermedio, o camino especial, si se prefiere, en el sosias y en la transmigración, situaciones que, si bien se inician por el mismo motivo, llevan direcciones y obtienen resultados diferentes:

Y la compañía (pongámosle un nombre, “Teseo Ltd.”, por ejemplo, con algunos slogans para repetir en privado: “lo sacamos del laberinto cotidiano para que usted goce de la vida” o “su sosias trabaja mientras usted descansa”), la compañía especializada en buscarle sosias a tipos asediados; realizará un trabajo impecable, pues cada espejeblando es de uso estrictamente personal [...] (CG, p. 54)

Hay que recordar que Sosias es el criado de Anfitrión, de la obra del mismo nombre de Plauto, quien resulta suplantado por Mercurio, este toma su forma y sus maneras por orden de Zeus, que quiere acceder a los amores de Alcmena, mujer de Anfitrión. Sin duda, la transmigración es una vuelta de tuerca o un *plus ultra* respecto a los mecanismos de evasión<sup>19</sup>, sobre todo, considerando la situación del protagonista de semejante experiencia.

---

<sup>19</sup> Desde otro punto de vista podemos entrever aquí (como ocurre cuando reflexionamos sobre *El asno de oro*) la presencia de un mundo variable que es capaz de cambiar secretamente, una realidad inasible en donde un asno puede ocultar a un hombre y un hombre, sin mostrar cambios aparentes, puede ser otro completamente distinto.

En el cuento “La noche del día menos pensado”<sup>20</sup>, el narrador se mete en el cuerpo del hombre que convive con su antiguo amor frustrado, pero todo lo que promete goce y felicidad se convierte en imposibilidad y angustia.

Lo que a primera vista puede parecer curioso maridaje ideológico, acaba por reflejar con naturalidad la reunión de las dos tradiciones que definen, una vez más, nuestra cultura: el mundo clásico greco-latino y la tradición bíblica.

Si bien hay una cita bíblica expresa (pp. 54-5), en el trasfondo del cuento se mueven las referencias al libro *Metamorfosis*. No es una metamorfosis específica para recorrer el mundo y sus costumbres a la altura de un burro, no es la experiencia alucinatoria de Gregorio Samsa que pone al descubierto los sentimientos más contradictorios e inhumanos en el seno mismo de una familia de clase media; se trata de un cambio en el que se aprecia la necesidad de huir de una existencia miserable, llena de fracasos y sin salida, tal como se lo explica un personaje circunstancial al protagonista:

“Usted es un hombre quebrado, amigo; su vida no tiene sentido”. Me repugnó su impudicia y alcé la mano libre para abofetearlo. “No será capaz de pegarle a un pobre viejo —prosiguió— y sepa que no me castigará a mí. Yo no soy este pobre viejo”. [...] “Usted se encuentra condenado a una existencia miserable y no le halla salida [...] Ha cosechado muchos fracasos, infinidad de fracasos [...]. Huele a difunto, amigo. [...] Hay quienes piensan que el problema se resuelve emigrando, convencidos de que la fortuna habla otro idioma. Solución precaria. La clave de la salvación en este mundo está en la transmigración, no en la que creen algunos santones, sino en la transmigración antes de la muerte”. (NDMP, p 54)

Aquí la metamorfosis se cambia en transmigración, que parte de las mismas (o muy semejantes) premisas como el sinsentido, el fracaso, los problemas, el infortunio. Y, como el caso de las otras huidas, no alcanza la satisfacción sino la angustia. No se completan. La huída no llega a una situación estable, el yo no se instala en la mejor vida posible, en aquel mundo soñado maravilloso (feérico), sino en lo incierto, ingobernable y azaroso. Así es como lo explica su maestro circunstancial: “Si alguna vez se acerca a la mujer amada, más que alegría, sentirá el dolor de perderla en el próximo sueño”. Esto será lo que ocurra ante la

---

<sup>20</sup> Este cuento da título al libro del mismo nombre, publicado en 1981.

desesperación del transmigrado que la espera y escribe para no dormirse y perderla:

Es posible que despierte muy lejos, Margarita, que jamás te vuelva a ver [...] Todo el hielo que hallé en el refrigerador se derritió sobre mi rostro: los papeles están completamente mojados; la escritura, borrosa, pronto será ilegible. Solo escribo para no dormirme. No resisto más. Se cierran mis ojos, Lo siento, Rodolfo. (NDMP p. 58)

La imaginación es un tema reiterativo, eje de reflexiones y conversaciones de los personajes galmesianos. Aparece en casi todos sus relatos (desde luego en las tres novelas)<sup>21</sup> y se relaciona con un puñado de mitos. Esta imaginación acaba por crear un pueblo que se llamará Colodra (explicitando su existencia con ironía y mordacidad, a la vez que lo ubica en una geografía escatológica, con el vulgarismo malsonante: “el culo del mundo”).

Este invento debe entenderse como un paso más allá del humor y de la sátira, algo más que un puro mecanismo cómico. Colodra es una realidad en sí misma, una compleja red de personajes y situaciones la sostiene mediante la palabra, claro. A ella está atado, mediante un guiño tierno y triste, el mismo autor moribundo.

Pero ya al comienzo del periplo, en *Necrocosmos*, y ante la inminente desaparición de los tranvías y su mundo peculiar, el narrador deja que su imaginación vuele y el tranvía acaba convirtiéndose en barco con una sábana por bandera y luego se hunde en el mar; Neerit, que está con él, se queja, no comprende la necesidad de fabular del narrador, y lo deja: “Neerit corre, me abandona. Creo que alcanza a oírme cuando grito: ‘Si el tranvía se hundió fue por tu culpa’.” (NN, 39) El hundimiento del tranvía-navío es culpa de quien se niega a escuchar, a participar en la aventura, a embarcarse en ella.

Más adelante se puede leer:

---

<sup>21</sup> Es habitual encontrarlo citado en los comentarios críticos que ha suscitado la narrativa de Héctor Galmés. Sobre el tema de la imaginación Heber Raviolo (en el Prólogo a *Necrocosmos*, p. 7) afirma que “tiene por lo menos una clara ambivalencia: es vista a la vez como salvación y como enfermedad”. “Recordé al poeta: ‘Sucede que me canso de ser hombre’ —dice el protagonista de *Necrocosmos*— y pensé en el lagarto que vi tomando sol sobre una piedra. Mejor era su vida porque los lagartos no han de tener imaginación”.

Si el Impecable pudiera vernos a través de su cristal mágico, si nos supiera aquí, hablando de barcos azules y de fugitivos, te susurrará una advertencia: ‘Cuidate de la imaginación, no le hagas caso. Fuiste a salvarlo y te perderá. La imaginación enferma fácilmente; no la dejes volar; la altura la debilita y la corrompe. No imagines más allá de lo prudente. Domina tu pensamiento. Recuerda que si el hombre cayó, fue por culpa de la imaginación. El futuro no será de los soñadores’. (NN, p. 72)

El *Impecable* regentea el templo de una secta que se llama “Ángeles para la Paz”<sup>22</sup>, pero su representante se parece demasiado al burgués de las soluciones medidas, utilitario y lógico que propone un aséptico mundo aberrante donde “nos quieren plastificar a todos”, se queja el narrador. Frente a este personaje el narrador pregunta: “¿Por qué llamo la atención de los misioneros que no fuman ni beben ni fornican y siempre tienen la última edición de la Verdad en su portafolios?”.

No está de más recordar el párrafo que cierra *Final en borrador*, el último relato de Galmés, en el que la imaginación recibe un golpe serio (quizá porque aquí se acaban todas las imaginaciones, es el final de la novela, quizá una referencia a su propia situación de moribundo):

Y yo frecuento ahora la casa de las tres parcas, donde en cualquier momento chac! se corta el hilo. Lo que ocurre es que ya no puedo abandonar los itinerarios de El Deslumbrado, porque si lo hago y sobrevivo quedará abandonado en una isla desierta. ¿Entendés? Quiero decir que me siento condenado, porque me han robado la imaginación. (p. 102)

Hay en este final dos aparentes coincidencias que no lo son: el que narra este capítulo final es Toto (hipocorístico de Héctor Galmés), personaje que coincide en muchos aspectos con el autor, y hay, también, la alusión a la presencia de las Parcas como fuerzas ineluctables; parece esta vez un ejercicio cervantino marcado por un destino de verdad funesto.

La imaginación es una huída, sin duda, que a veces se concreta por la geografía y, a veces, por los caminos de la imaginación. Parece el mismo gesto,

---

<sup>22</sup> Por esos años se hizo muy familiar en Montevideo la figura del mormón y la actividad de sus templos.



su finalidad es la misma. Buena parte de la narrativa moderna occidental surge de alguna manera de una huída del mundo real: don Quijote se ampara y desarrolla como individuo en la caballería andante (mundo imaginario) aunque se mueve en el mundo real (claro que contagia y trastoca ese mundo real, que ya no es el mismo una vez que don Quijote toma contacto con él). Algo semejante ocurre en los personajes que protagonizan los relatos de Héctor Galmés: llenos de creatividad desatan su imaginación sin previo aviso y el mundo ficcional entra en una fase de variaciones de la que ya no vuelve, porque la vuelta no está prevista, porque el viaje se frustra siempre.

La imaginación y los sueños (ya se trate de tranvías, de la Ciudad Vieja, del Gran Pez o de otros motivos más extensos que dan pie a *aventuras* más complejas y ambiciosas) crean en la obra de Héctor Galmés un mundo en donde las acciones son escasas y puntuales, pero que alcanza una enorme emoción y una subjetividad muy personal.

La creación de esas historias ficticias (*soñadas*, en cierto modo) se corresponde a lo que José Pedro Díaz llama “espectáculo imaginario”, para referirse a ciertos aspectos narrativos de la obra de Onetti y de Felisberto Hernández. Sobre las interrelaciones de la imaginación en la obra de Onetti ya escribió José Pedro Díaz<sup>23</sup>:

Los ‘soñadores’ son, frecuentemente, núcleo y raíz de las narraciones de Onetti. No se trata, simplemente, de que ellos abunden en historias; ellos las habitan, pero sobre todo las crean; es de ellos que brota el acontecer. Los modos son diversos, pero su importancia es casi siempre decisiva; si bien a menudo el acontecer de lo que se trata suele ser puramente imaginario, o está ‘envolviendo’, vistiendo lo imaginario, como ocurre en ese cuento ejemplar que es “Un sueño realizado”. (pp. 80-1)

La obra narrativa de Héctor Galmés plantea cortes, roturas, distanciamientos, pero sobre todo, transformaciones. El distanciamiento es muchas veces geográfico: se sale del país hacia lo desconocido (*Necrocosmos*), el protagonista de *Las calandrias griegas* acaba en un pueblito de pescadores huyendo de la debacle montevideana, de sus falsedades y traiciones, de su aburrimiento; en

---

<sup>23</sup>José Pedro Díaz, *J.C. Onetti, el espectáculo imaginario*, II, Arca, Montevideo, 1989

*Final en borrador* los personajes huyen hacia el lugar mítico: Colodra, un pueblito del interior uruguayo, alegoría del desastre, podría decirse, punto de encuentro de mitos variados. Aquí la imaginación encuentra sus límites, sus últimas posibilidades. En la ciudad inventada, Colodra (remedo de un pueblo del Far West cinematográfico, hábil parodia léxica de Colorado), se juntan los motivos (circo, máscaras, dobles...) y muchos de los temas galmesianos (ficción, imaginación). El cine resultó ser una evasión a mano en los años cincuenta-sesenta para más de una generación, años que coinciden con la época dorada del western<sup>24</sup>. No es de extrañar, por tanto, la presencia, paralela en un comienzo, del mundo de aquellos pistoleros (con un Laredo, completamente imaginario) como elemento dialogante con la ficción desarrollada en la novela; al final ese mundo se plasmará en un ambiente único y universal: Colodra<sup>25</sup>. La invención de un pueblo literario (con trazos reales) es antiguo en la literatura. Para no molestarnos en ir muy atrás, alcanza recordar la vasta geografía imaginaria de las novelas de caballerías<sup>26</sup>. Pero aquí se trata del Far West que penetra en el relato, como es obvio, a instancias de la gran pantalla que cuele, a su vez, hábitos y ficciones y una mitología del pasado reciente y del presente de los propios Estados Unidos de Norteamérica. Y, sin entender muy bien mediante qué mecanismos, esa realidad nos ayuda a reflexionar para comprender nuestras propias conductas<sup>27</sup>.

En *Necrocósmos* el viaje tiene un destino geográfico real: Australia; en la segunda novela es un lugar más o menos remoto de la costa nacional uruguaya que lleva como nombre significativo *Trago de Sombra*; allí la acción (que ha sido mínima, a impulsos, imaginaria) se mitiga, se apaga y se cierra. El protagonista quiere escribir:

---

<sup>24</sup> Ver nota 16.

<sup>25</sup> No deja de llamar la atención que coincida Galmés con Juan Marsé (por otras razones y con una literatura bien diferente) en lo concerniente al gusto por el cine y las invenciones paralelas (las imaginaciones y las ‘aventis’); en entornos bien diferentes, ambos nacieron en 1933.

<sup>26</sup> Podríamos recordar aquí la incidencia que el mundo de los libros de caballerías tuvo en el Descubrimiento solo con mencionar el bautismo de las tierras del oeste norteamericano con el nombre de California. Cabe señalar que a la inversa de lo que ocurre con Colodra, esta vez el ejercicio parte de la ficción para acabar en la realidad.

<sup>27</sup> A ese respecto comenta Fumaroli: “Sin embargo, la historia de Estados Unidos es apasionante, inagotable, útil para comprender la nuestra, de la que es una especie de contrapeso”. Marc Fumaroli, *París–Nueva York–París*, p. 222. (Fumaroli piensa en la cultura francesa; yo, en muchas otras y en la uruguaya, en particular).

Terminó el vino, acomodó las hojas, mordió el lápiz, y buscó la frase inicial.

No se le ocurría nada. Se sentía completamente vacío.

A lo mejor ya no es necesario... No, lo que sucede es que estoy cansado, muy cansado... Mañana. Las calandrias griegas llegan mañana... O el domingo.

Y pidió más vino. (CG, p. 108)

Así acaba la novela. Sin lugar para la esperanza, una vez que ese espacio está ocupado por las *calandrias griegas*, ingeniosa deformación de carácter popular para referirse a las *calendas*, que no existían en la Grecia clásica y ya usaban, al parecer con ese mismo sentido, los romanos: una peculiar forma de expresar que algo es imposible.

En la siguiente novela (que resultó ser la última) la escritura levantó un poblado poblado de historias y sus narradores llegan al límite mismo de ese territorio: si actúa la parca “chac” (escribo parafraseando las líneas finales) todo se desbarata porque las parcas acaban con la imaginación.

## II

En octubre de 1974, Héctor Galmés publica *Introducción a las literaturas griega y latina*, un librito de 123 páginas apretadas que da cuenta de un vasto tema en el que la mitología greco-latina tiene un lugar importante. El estudio abarca entre siete y ocho siglos, es decir, desde la poesía homérica hasta los anales de Tácito.

No es extraño que se publique un libro de estas características en Montevideo puesto que a literatura clásica tuvo siempre, en Uruguay, un lugar importante en las programaciones de las enseñanzas media y superior. De retórica sabían nuestros ilustrados y nuestros libertadores (y no es difícil rastrearla en el discurso emblemático de su principal caudillo, José Artigas). Después el mundo clásico

greco-latino se afianzará y desarrollará fundamentalmente con el Modernismo en los últimos años del siglo XIX y en los albores del siglo XX.

La literatura y la retórica estuvieron aliadas en Uruguay hasta los años 20, aproximadamente. En cierto modo lo están aún, pero veremos que algo ha cambiado en el discurso. No es asunto estructural, es de forma, de norma de uso, de registro o de uso dialectal, en términos estrictos.

Felisberto Hernández publica en Montevideo su primer libro, *Fulano de tal*, en 1925; su discurso ya es intimista, original y subjetivo, con un lenguaje que evita las trampas retóricas y que se nutre de la manera de hablar el español que se tiene en esa ciudad. También la obra temprana de Juan Carlos Onetti desarrolla el mismo lenguaje y el mismo espacio urbano (Montevideo)<sup>28</sup>. Se trata, en verdad, de un nuevo espacio narrativo que también está descubriéndose en Buenos Aires, por donde deambula y escribe el controvertido Roberto Arlt<sup>29</sup>. Estos narradores urbanos (Hernández, Onetti, Arlt) marcan, sin lugar a dudas, una nueva manera de enfocar la realidad literaria como así también el lenguaje a usar. A este respecto cabe decir que en sus narraciones los personajes ya hablan como montevidianos o como porteños.

Estos narradores intentan incluso, en aras de la sinceridad según creo, una actitud no carente de arrogancia, como podemos apreciar en las primeras páginas de *El pozo*. Eladio Linacero, el protagonista, habla de sus ‘aventuras’ (la manifestación más evidente de su frustración y de los mecanismos de evasión que conseguirán su formato más complejo y, de alguna manera, definitivo, en *La vida breve*) de la manera siguiente:

---

<sup>28</sup> Si bien es verdad que Montevideo despierta a la literatura de la mano de Alejandro Dumas en la novela *Montevideo o la nueva Troya*, de 1850, “entre briznas de realidad y descripciones fantásticas”, como recuerda Fernando Aínsa (Op. cit, p. 29 y ss.), también es cierto que la urbe actual demora su aparición literaria hasta los años 30 del siglo XX, aproximadamente. Me refiero a la ciudad y sus paisajes, pero también a sus moradores, sus hábitos y su lenguaje.

<sup>29</sup> Escribe Juan Cobo Borda: “A partir del año 1926, en que aparecieron simultáneamente *Don Segundo Sombra*, de Ricardo Güiraldes, y *El juguete rabioso*, de Roberto Arlt, se abre un nuevo espacio en la narrativa argentina: el de la novela urbana, hirsuta, áspera, desprolija, y con terribles faltas de ortografía, como no se dejó de señalar en el caso de Arlt, que dejaba atrás las últimas metamorfosis del campo y el gaucho, realizadas por Güiraldes, para integrarse en la selva mecánica del asfalto, donde ávidos emigrantes buscan hacerse ricos a toda costa. (Juan Cobo Borda, *Lector impenitente*, p. 396) Como queda claro, yo pienso que el fenómeno del cambio de los usos lingüísticos y de la geografía de la ficción no se agota con la mención del escritor Roberto Arlt.

Pero la aventura merece, por lo menos, el mismo cuidado que el suceso de aquel fin del año. Tiene siempre un prólogo, casi nunca el mismo. Es en Alaska, cerca del bosque de pinos donde trabajo. O en Klondike, en una mina de oro. O en Suiza, a miles de metros de altura, en un chalet en donde me he escondido para poder terminar en paz mi obra maestra. (Era en un sitio semejante donde estaba Ivan Bunin, muy pobre, cuando a fines de un año le anunciaron que le habían dado el Premio Nobel.) Pero, en todo caso, es un lugar con nieve. Otra advertencia: no sé si cabaña y choza son sinónimos; no tengo diccionario y mucho menos a quien preguntar. Como quiero evitar un estilo pobre, voy a emplear las dos palabras, alternándolas. (p. 24-5)

Esta actitud de pretendida informalidad se alía con el empleo del lenguaje coloquial local que se aprecia en las obras de estos escritores jóvenes. Los personajes cercanos se tratan con *vos* de familiaridad y, cuando son ajenos o se saben alejados, de *usted* (combinando el pronombre de segunda persona del plural con el verbo en tercera también del plural: *ustedes sabrán*). En la literatura uruguaya ya nadie habla castellano sino uruguayo, a lo sumo, español. Y eso que tan bien que lo entendió Héctor Galmés preside en sus ficciones<sup>30</sup>.

Un juego semejante me parece apreciar en el tratamiento del mundo clásico, en general, y de la mitología, en particular. La presencia de esos elementos es palmario, lo más curioso (intentaré desarrollarlo más adelante) no es observar cómo van poblando, explicando, explayando las anécdotas del mundo clásico en las obras originales, sino la peculiar combinación del mundo clásico con los modales, las maneras rioplatenses, de donde surge ese híbrido nacido de la presencia de aquel mundo (el clásico) en una cotidianidad (la rioplatense) alejada en el espacio y en el tiempo (de su lugar, de sus fechas). Lo importante es destacar que no se trata de una cruz monstruosa, como podría apreciarse en el bestiario de Kafka, sino una conjunción enérgica y con brillos propios. No hay por tanto un uso de los materiales clásicos como signo de conocimiento erudito o pedantesco, sino una presencia poderosa que no es ajena al oído, que el ojo no

---

<sup>30</sup> En una carta personal del 26 de abril de 1981, Galmés se expresaba así: “Todo esto como ya se imaginan (como bien imagináis) no es otra cosa que un minusválido pretexto para justificar la tardanza para justificar vuestra (la de ustedes) carta fechada en el mes de febrero de este año de gracia. Si fuera a contar por qué no escribí tendría que abocarme a la escritura de un relato bizantino al estilo de Heliodoro, pero, por ahora, no pienso entrarle a la narrativa por ese lado.”

Aunque resulta obvio, quiero destacar el sentido del humor y la cultura clásica integrada en su discurso familiar.

percibe con enojo; todo lo contrario: aparece con una familiaridad que deja entrever matices sumamente expresivos.

### III

La tradición clásica, y particularmente la cristiana, tiene un lugar destacado en la obra de este narrador, cuya formación cristiana influyó no solo en su vida, sino que lo acompañó y animó en los momentos más difíciles de la enfermedad.

El ánimo se mantiene firme. Gracias a Dios, mis búsquedas bíblicas a lo largo del tiempo, desde la adolescencia, me han preparado para enfrentar el temporal que se nos vino. Con tristeza sí, pero sin desesperación ni desaliento, compartimos con Delia una vida de fe y paz.<sup>31</sup>

Su primera publicación fue “El hermano”<sup>32</sup>, cuento aparecido en 1966, cuando su autor había entrado en la treintena. En él se aprecia no solo una visión bipolar del mundo, sino más bien la incidencia del mal en el bien. El narrador es Andrés, hermano siamés de Conrado, quien convence a este a huir del mundo de clausura en que los retiene su madre para ingresar en el mundo exterior y adulto. Para eso se enrolan en el mundo del circo lejos de la protección familiar. Andrés le advierte, sobre el final del cuento, al dueño del circo:

Recuerde que estamos aquí y hemos hecho concesiones un tanto desagradables, porque queríamos saber cómo eran estas regiones del planeta, al otro lado de las tapias que ocultan nuestro jardín y fuera del automóvil azul e impecable que nos llevaba sólo por lugares pulcros y elegantes. (“El hermano”, *La noche del día menos pensado*, p. 17).

Al final del discurso Andrés señala:

Elegí el circo por lo que tiene de pagano. La convivencia de los hombres con las bestias, de la belleza con la fealdad, de la ilusión con el desencanto, fue la única circunstancia apetecible que me ofreció la vida. (p.18)

---

<sup>31</sup> Carta personal del 9 de septiembre de 1985.

<sup>32</sup> Este cuento será publicado, con otros diez del mismo Galmés, en *La noche del día menos pensado*, EBO, Montevideo, 1981.

Además de “El hermano”, hay en ese libro de cuentos más textos cuyos temas están anclados en las ideas y mitos del mundo cristiano: “El maná”, “El malacara”, “La infancia de Adán”, el cuento que da título al libro, etc.

En relación a los mitos cristianos, se puede ver, entre las páginas 22 y 31 de *Necrocosmos*, cómo se desarrolla el tema del dictador (bajo el atrevido nombre el Cambrón) tratado en paralelo con un tema bíblico tomado del capítulo IX del Libro de los Jueces:

Después del retrato de Neerit, el Sordo empezó a trabajar en El Cambrón.

—Me gusta el tema —dijo—, y lo voy a invitar a Goroztiaga, que escribe bien, para que se encargue de las glosas. Yo haré los grabados.

Y me alcanzó una Biblia abierta en el capítulo de IX del Libro de los Jueces para que leyera. (p. 22)

El Sordo, uno de los personajes del grupo, va a realizar una serie de grabados con la historia de Abimeleq-el Cambrón, que será secuestrada por las fuerzas del orden, por subversiva, al salir de la imprenta. El narrador acabará en un calabozo, probablemente por estar implicado en este asunto.

Pero, si bien esos motivos tratados en “El hermano” o en *Necrocosmos* ayudan en la construcción estructural de los relatos, hay textos que no se entienden sin la incidencia del mundo bíblico, como los cuentos “El maná” o “La infancia de Adán”, que, desde su título, denuncian su filiación.

En *Las calandrias griegas*, Adonis le comunica a Angelita (Angélica) sus ensoñaciones, sus deseos y recuerdos vinculados a un carnaval eterno y las fiestas de fin de año. En ellos se aprecian las referencias al mundo cristiano-occidental y al bíblico, en particular, al tratar el tema popular del judas, aspecto de las fiestas religiosas que proviene de la amplia divulgación (desde el púlpito hasta las pinturas murales) donde se muestran a Judas como la figura del traidor y del vendedor de Cristo:

Todo el mundo contribuía para levantar el tablado, así como en otros tiempos el esfuerzo colectivo levantaba catedrales. (¿Te imaginás a los picapedreros, carpinteros, albañiles, pintores, herreros, orfebres, trabajando siglos para erigir un tinglado de piedra, con escalinatas y muñecos de piedra para que durara para siempre o, por lo menos, hasta el día del Juicio Final,

acontecimiento que podría producirse en cualquier momento?). Era cuestión de fe, naturalmente. En el barrio también lo era; todos tenían fe en que el suyo era el mejor tablado de Montevideo, del mismo modo que el judas que habían quemado en la Nochebuena, era el mejor de los judas, con más cohetes, bengalas y buscapiés en sus entrañas de paja y estopa, que cualquier otro. (CG, p. 18-9).

Se trata de fiestas y espectáculos populares, de hondo y marcado carácter europeo y cristiano que tienen vigencia y seguimiento hasta el presente en la América hispana.

#### IV

No son pocas las huellas que el mundo greco-latino y su mitología dejan en la obra de Héctor Galmés. Es más, intentaré mostrar sobre el fin de estas líneas que no se trata meramente de huellas perceptibles de la historia de la lengua, claves para el uso en una retórica más o menos popular (como puede apreciarse tantas veces en los medios de comunicación y en las frases hechas de la lengua coloquial), sino de parte de la materia misma con que se componen estas narraciones, hilos de la urdimbre, colores que dan vida y carácter que ayudan a levantar la ficción y colaboran en su entendimiento.

En toda su obra no encontramos más que dos epígrafes y ambos son clásicos. Uno la encontramos en el cuento “Regreso al Aqueronte” y pertenece a Luciano de Samosata, *Diálogo de los Muertos*; el segundo está en su novela *Las calandrias griegas*, tomado este del Libro II de *Metamorfosis* (también llamado *El Asno de Oro*) de Apuleyo (coetáneo de aquél), que dice:

Nada de lo que miraba en aquella ciudad me parecía que era realmente lo que aparentaba ser, sino que todo se encontraba trasladado a otra apariencia por un zumbido funesto, de manera que a las piedras que hallaba a mi paso las creía hombres petrificados y a las aves que oía, lo mismo: hombres con plumas; y a los árboles que rodean las afueras, formas humanas con hojas, y las fuentes cristalinas creía que manaban de cuerpos humanos. También me daba la sensación de que las estatuas y las imágenes iban a ponerse en movimiento, las paredes a punto de hablar, los bueyes a pronunciar algún presagio, y que del mismo cielo y del sol tenía que llegar pronto un oráculo.



Apunta el epígrafe a la realidad de las cosas y las cuestiona: ¿son apariencia las cosas?, ¿sueño?, ¿ilusión? Y denuncia la falta total de coincidencias entre una y otra: “*Nada de lo que miraba en aquella ciudad me parecía que era realmente lo que aparentaba ser, sino que todo se encontraba trasladado a otra apariencia*”. Este planteamiento implica por lo menos dos cosas más que la señalada. La primera: la capacidad o posibilidad de mirar esa ‘realidad’ al sesgo; la segunda: entenderla como múltiple. Y hasta una tercera, esta de carácter literario, pues apunta a la narrativa fantástica o, simplemente, a la literatura postulada como última realidad.

Las citas clásicas indican una formación, pero también una declaración de principios, y una lectura detenida e informada podrá descubrir hasta qué punto se inscriben estas páginas en el decurso natural de nuestra cultura.

Hay, en *Las calandrias griegas*, un episodio singular que reúne la incidencia cultural clásica greco-latina con la cristiana. Se trata del episodio en que Adonis se convierte en perro. Es algo así como una visión transversal no solo de la realidad ficcional, sino también de la cultural, pues parte de un grabado de Alberto Durero (1471-1528).

El episodio está construido como una brillante alegoría en la que Adonis “*se sueña transformado*” en perro (fenómeno que debe relacionarse con *El asno de oro*, en donde el protagonista resulta *transformado* en burro) y quiere colarse en un mundo (una taberna) que no lo acepta y lo expulsa a patadas. La ironía, arma habitual del narrador, se convierte ahora en mordacidad, matizada aquí y allá de humor puro. Es, a mi manera de ver, el momento más gracioso (aunque rezume pesimismo) del relato.

El asunto (o *motivo*) surge de la espera en un bar que se va poblando de personajes que Adonis acomoda, organiza, en su imaginación. Adonis extraña a Angélica, pero desearía a una joven para “hablar largamente mientras caminan sin saber adónde, imaginar historias contárselas a media voz y curarse así de la obsesión de escribir, pues bastaría con decírlas una sola vez (a solas) para alguien que se estremeciera al oírlas.” (CG, p. 56). A Adonis no le cuesta nada imaginar la presencia de el Caballero, la Muerte y el Diablo en tres muchachos que se

sientan alrededor de un hombre “flaco encorvado” al que llama mistagogo y se acompaña del libro “Experiencia de la Muerte”.

Tiene deseos de seguir al trío, “sentarse junto a ellos en uno de los cajones volcados y al conjuro del vino, confesarles su propósito de dedicarse a escribir y exponerles sus proyectos”, pero al salir del bar se ve en los espejos como un “veterano fracasado”. Entonces recuerda el grabado y es entonces cuando “se sueña transformado en el perro que sigue de cerca a los iniciados hasta la puerta de la vinería” (p. 63). Y, luego de un desarrollo vertiginoso y lleno de humor, la aventura se corta de manera abrupta:

Adonis ya no tiene ganas de insistir con el motivo del perro, que husmeaba los olores de la Ciudad Vieja, o contemplaba los frentes oscuros de las casas, con sus teorías de faunos, medusas y angelotes que surgen para respirar la brisa húmeda de la noche. El perro esperaba que el Caballero, la Muerte y el Diablo salieran de la vinería para seguirlos por las calles desiertas. (CG, p. 63)

Adonis se ha identificado con el perro que aparece en el grabado de Durero *El Caballero, la Muerte y el Diablo*. Esta identificación en donde los tres muchachos se funden con las figuras del grabado puede entenderse como una queja irónica, intelectual, de recreación y actualización genuina.

Los especialistas sostienen que el grabado forma parte de un tríptico que comprendería las alegorías de las tres clases de virtudes y tres esferas de actividad según una clasificación medieval. *El Caballero, la Muerte y el Diablo* representaría la esfera moral; el caballero podría representar la “vita activa”, el luchador generoso; y los otros dos: uno a la vida meditativa y el último sería una conexión entre el mundo de las ciencias y el de las artes. O también podemos ver en el grupo, si nos dejamos llevar por la letra del texto galmesiano, una escena goliardesca que encajaría bien con los ambientes bohemios que se citan en esta y otras narraciones del mismo autor.

Siguiendo la línea de interpretación más formal, entendemos el grabado tal cual lo dicen los entendidos: los tiempos de la caballería habían pasado, pero persistían los ideales caballerescos (como ocurría casi un siglo después con el *Quijote*). Lo que más llama la atención en esta cita culta es que el héroe ya no represente siquiera el Caballero, porque el héroe es el perro, el perro que

acompaña al caballero, cuya actualidad ya había pasado quinientos años atrás. La lealtad que se quiere mostrar en el cuadro persiste en el perro, pero sin premio, sin reconocimiento, y el héroe-perro es al final echado a patadas. La relación con *El asno de oro* es otra vez ineludible. La degradación es total, la impotencia también. El héroe-perro sufre de hipersensibilidad en medio del ambiente festivo, tabernario y ajeno (¿enajenado?). Antes nos recordaba el protagonista que “envidia a aquellos que creen sinceramente en la literatura, que se estremecen ante la ‘revelación’ poética y descubren cada día una nueva isla en el tiempo” (CG, 62). Adonis ha querido organizar el mundo en la literatura, convertirlo en literatura, pero fracasa. No será capaz, siquiera, de obtener un sitio secundario en aquel grupo que pretende imaginar pues ni sus sentidos se acomodan a la situación ni es aceptado —es un perro—. Estamos en la taberna:

Adonis-perro sigue oyendo el concierto de maderas y relojes; y desde afuera llegan los ronquidos del gordo, y el sisear de las cubiertas de los autos sobre el asfalto mojado, y el ruido de los motores, y un tranvía que dobla por Pérez Castellanos; a lo lejos, las bocinas de los remolcadores, una puerta que se cierra, ladridos. Las modulaciones del cantor y las notas de la guitarra son destrozadas por infinidad de ruidos intermedios que nadie oye sino el perro, que, exasperado, se pone a ladrar hasta que lo echan a patadas. (CG, 63).

Tenemos entonces a un héroe charlatán y culto (Adonis) que observa su entorno con una mirada lírica y llena de imaginación, y que amplía y enriquece la realidad, incluso cuando la critica. En un encuentro con Angélica (Angelita), su amante, al comienzo le confiesa que Gomezaguirre, su jefe, los abandonó y recuerda que Adonis ha sido para él un “archivo viviente”. Y para explicárselo recurre al mundo clásico:

Como aquellos esclavos de la antigua Roma que se sabían de memoria cantos enteros de Homero y, entre varios podían completar la *Ilíada* y la *Odisea*, de manera que cuando el amo tenía antojo de oír durante un banquete un pasaje de los viajes de Ulises o de la guerra troyana, hacían llamar a Filemón o a Andrónico, a quienes prodigaba grandes cuidados porque la muerte era peor que la polilla y de la noche a la mañana le dejaba incompleta la biblioteca. Esclavos privilegiados, pero esclavos al fin. (CG, p. 16)

Ha sido un esclavo de su jefe como los de la antigua Roma. El ejemplo culto también le sirve, poco después, para referirse al Carnaval (que está en la memoria del personaje y en sus imaginaciones) y su parafernalia, en el que aparecen el rey Momo, el rey de las barajas o el dios Neptuno y escribe:

Los muñecos sufrían el rigor de la intemperie, se cuarteaban con el calor intenso del verano, se ablandaban con las lluvias, los lastimaba el granizo, si no las piedras lanzadas a la hora de la siesta cuando la calle estaba desierta por los botijas de otros barrios; no pocas veces fueron pasto de las llamas. Si el desastre ocurría al principio, antes del concurso, el trabajo solidario, que en otros tiempos levantó catedrales se ponía en movimiento y los monigotes recuperaban sus sonrisas, sus narices grotescas, sus bigotes tiesos, sus coronas (si trataba del rey Momo, el rey de las barajas o el dios Neptuno). (p. 19)

A veces la alusión al mundo de la cultura clásica se apoya directamente en el mito del que se nutre y en el que encuentra en ocasiones direcciones nuevas. El ejemplo que sigue está tomado de *Necrocosmos*:

A veces me figuraba que Alondra era una especie de demonio que había encantado a los amigos para llevárselos y aniquilarlos en ciudades gobernadas por máquinas monstruosas o en la soledad de los desiertos. (p.17)

Hay aquí una alusión clara a los viajes de Odiseo en los que la figura femenina presenta un marcado contraste con las inclinaciones del hombre buscador de cambios y de aventuras. No es casualidad que el Ulises conocido en la Edad Media (y que aparece en la *Commedia* de Dante) represente la innata curiosidad humana, actitud ligada a todo descubrimiento. La alusión a Circe es evidente; hay una visión del varón en la que el amor (y la mujer) resulta esclavizador, actuando como una trampa: la mujer se vale de filtros y de magia para encantarlos, conseguir su sometimiento y su muerte.

Cuando Adonis, el protagonista de *Las calandrias griegas*, se pasea por la Ciudad Vieja, que está padeciendo el deterioro, el abandono y la destrucción, se detiene en algunos aspectos de belleza extrema que tiembla ante la presencia de la piqueta que pretende introducir el progreso en la ciudad. En medio de las imaginaciones del narrador aparece Pigmalión:

Es una lástima que nadie se detenga a admirar la obra de los frentistas, aquellos escultores fracasados que le vendían a la gente la ilusión de vivir dentro de una obra de arte y que se sentían cerca de la inmortalidad cuando alguien les encargaba la terminación de un panteón. Mirá qué linda aquella sirenita. Por ahora se salva de la piqueta en esa casa a medio demoler. Es como si el obrero encargado de deshacerla se hubiera enamorado de ella. ¿Sabés?, cuando voy por estas calles se me ocurren cosas interesantes, temas de cuentos que jamás escribo. No pongas esa cara. ¿No será que vos me gustás porque vivís en la Ciudad Vieja? Un tipo trasnochador, solitario, amante del vino, descubre una cariátide y se enamora de ella. Se pasa horas enteras recostado en una esquina, mirándola, hasta que, a fuerza de desearla, ella se vuelve cosa viva, baja a la vereda y desde ese momento es la compañera noctámbula. Hacen el amor bajo los árboles de la Plaza Zabala, caminan por la escollera, y cuando llueve se refugian en el atrio de la catedral; y ella tiene muchas historias para contarle, pero nunca las termina porque antes de que aclare debe volver a su puerta. Sirenita, cariátide, ¿qué sos vos? (pp. 31-2)

Adonis quiere revivir un mundo anterior, quizá esa Edad Dorada, ese mundo maravilloso en el que la libertad y la creación se hermanaban, pero el flujo imaginativo es interrumpido secamente por Angélica, que oficia en este punto de antagonista: “Creí que tenías ganas de tomar sol”.

El mito de Pigmalión reaparece más adelante en la misma novela. Angélica afirma, esta vez con un toque de ternura de amante, disimulado en la ironía:

—Mirá, Pigmalioncito, sigo sosteniendo que sos sencillamente abominable. (p, 85)

La ironía de Angélica consigue el humor a través de un recurso que usa el narrador en muchas ocasiones: se trata de un juego en que los conceptos clásicos se disfrazan de de expresiones populares con tonos ácidos o irreverentes o, simplemente, disparatados que nos hacen sonreír y nos invitan a reflexionar. A este recurso, común en la narrativa galmesiana, me referiré a continuación.

Nada más arrancar *Necrocosmos* se usa este recurso en un apartado brevísimo (siete líneas en el original) en donde el tema es la saturación completa, el más absoluto aburrimiento que solo admite la huida (tema insistente, pensamiento que vuelve – y envuelve – como un *leit motiv* las páginas de la novela):

—Aquí ya no se aguanta más. Hay que tomarse los vientos.

—Sí, tomárselos todos, beberlos hasta las heces y agarrarse una buena curda. La borrachera eolia. Si les sentís el gusto te los tomarás siempre. Ya no te alcanza el viento del sur que llega helado de lamer témpanos, ni el del norte con pesadumbre de selva caliente. Ya no te basta sentarte sobre las rocas a esperar que soplen de alguna parte. Tenés que correr hacia ellos y bebértelos. (pp. 16-7)

La mordacidad se ceba en la frase hecha *tomarse los vientos*, y nos llega con sonoridades clásica (con el mismo dios Eolo y su mundo clásico) y con las más próximas del Modernismo y con Rubén Darío (*Era un aire suave*), tan pegado al oído hispanoamericano y rioplatense:

Sobre la terraza, junto a los ramajes,  
diríase un trémolo de liras eolias,  
cuando acariciaban los sedosos trajes  
sobre el tallo erguido las altas magnolias.

Adquiere así la “borrachera eolia” aires entre lo irreal y lo patético, si entendemos que *tomarse los vientos* significa, precisamente, marcharse, escapar, desaparecer, y que el verbo *tomar* es ambiguo, pues se usa en el Río de la Plata como el habitual sinónimo de *beber* alcohol; por ello, a nivel coloquial popular, alguien que bebe mucho puede *estar tomado*, es decir, borracho. Así se entiende que *tomarse los vientos* signifique ‘largarse’ y también ‘beber’ llegando por esa vía a la borrachera eólica que participa de este humor “culto”, diríamos, que lleva escondido el sarcasmo más amargo.

Una fórmula parecida, aunque más inclinada al chiste que al humor o a la ironía y con la que otorga un significado nuevo a conceptos viejos y conocidos, la encontramos en el pasaje siguiente:

Uno se acostumbra a pasar las de Caín y se las ingenia para no pasar las de Abel. (FB, p. 76)

Este último texto es de *Final en borrador* y consiste en una especie de juego de palabras que tiene un pie en la Biblia y otro en el lenguaje coloquial que linda con el vulgar.

Se trata de un humor culto que consigue adelgazarse para ser asequible sin grandes complicaciones. Aquí se puede observar la originalidad (familiaridad) con la que se asume (en el Río de la Plata) la carga cultural clásica llevada no solo a las realidades elementales de la vida y la conversación, sino al mismo lenguaje creador en que se deslíe para rehacerse en un mensaje nuevo, lugareño y universal. Es un procedimiento que deriva, necesariamente, en humor. El mismo procedimiento podemos observarlo como práctica habitual en varios esbochos en que el grupo argentino *Les Luthiers* trata asuntos mitológicos clásicos. El humor surge como resultado inmediato de la confrontación de dos mundos aparentemente ajenos (uno muy formal frente a otro intrascendente o superficial) cuyo contraste despierta la risa:

La Esfinge de Tebas  
al ser derrotada,  
se ofusca, se enfada  
y se hace, y se hace pomada<sup>33</sup>

El tema clásico se convierte en chiste no solo por la melodía que cantada en falsete semeja un coro angelical (otro elemento cómico) sino por la presencia de la rima insistente que acaba por convertir un tema trágico en una tontería a través de la expresión vulgar y juvenil “hacerse pomada”, es decir, deshacerse, acabar en nada.

En *Las calandrias griegas* se amplía aún más el recurso aprovechando la condición fantasiosa del protagonista y resulta una larga narración llena de ironía y amargura:

Vos, protagonista del cuento, narrador ficticio, esperás que llegue la noche en los boliches del Buceo, y después caminás hacia el centro por las sombras espesas de la Avenida Rivera, y cuando llegás a la Ciudad Vieja luego de dos horas de caminata, fatigado y ojeroso vas a visitar a Angélica —que en el cuento se seguirá llamando así— y le explicás, si se repone del susto, que volvés de los reinos de la muerte [el personaje ha iniciado el viaje en el cementerio] porque no podés vivir si ella. Le decís que esta vez no

---

<sup>33</sup> Es una estrofa de *Epopéya de Edipo de Tebas, cantar bastante de gesta*, incluida en *Sonamos pese a todo*. El fenómeno que apuntamos arriba se puede apreciar también en el título de este espectáculo de *Les Luthiers* que aprovecha la doble significación que tiene la palabra *sonamos*, en el Río de la Plata, cuando la usamos en registros diferentes: el registro formal que alude a la ejecución de la música (*sonar* aquí es ejecutarla) y el registro coloquial-vulgar que se refiere a perder en alguna lucha o fracasar en el intento. En este caso *sonar* es perder.

subiste por la escalera sino que utilizaste el ascensor, pero que no lo tomaste en la planta baja sino en los quintos infiernos; que descubriste la puerta de hierro forjado entre las brumas metíficas, después de haber aplacado a las Furias cantándoles un tango de Homero Manzi. Y como a ella Manzi la emociona profundamente (acaso sea lo único que la emociona de veras), de puro estremecida se abrazará al resucitado, pese al terror que le producen sus manos frías y sus ropas húmedas por el relente. Y en la penumbra de la salita le narrás el viaje al otro mundo y desde el otro mundo, y le prometés visitarla todos los sábados de noche... (p. 55)

Héctor Galmés consigue vehicular a través del lenguaje coloquial-vulgar (incluyendo las fórmulas más comunes del voseo rioplatense) una visión satírica de la realidad donde se encuentran en un mismo plano Homero Manzi, compositor de tangos, y las Furias, de larga tradición en Occidente. Adonis se propone aquí una posible narración que parte del sosias (tema que desarrolla en este punto de manera magistral), pasa por el cementerio, donde asiste a su propio entierro, y acaba (en la primera variante) delante de Angélica, proponiéndole la aventura como un relato gótico-romántico que la conmueva. El encuentro de Homero Manzi con las Furias es un punto típico del humor rioplatense que Galmés sabe hacer suyo, como se aprecia en el ejemplo.

El mismo procedimiento aparece al referirse a la figura de la parca Atropos quien corta el hilo de la vida:

En algún lugar la Parca ocuparía el puesto del maquinista, haría un cambio de vía con la punta de la guadaña, y entrarían silenciosamente en el túnel del infinito. (CG, p. 74)

Y en el último párrafo de *Final en borrador* se lee:

Y yo frecuento ahora la casa de las tres parcas, donde en cualquier momento *chac!* se corta el hilo. (p. 102)

Aquí la onomatopeya da carácter a la afirmación y pone en el mismo plano un funesto destino con el hilo familiar (el que se corta con una tijera común), al que nos aproxima la onomatopeya *chac!*



Desde un punto de vista amplio y, al mismo tiempo, ambicioso podría decirse que toda la obra de Galmés es una respuesta inteligente, imaginativa y llena de sensibilidad a la crisis, tanto existencial como económica, de los años cincuenta y sesenta en el Uruguay<sup>34</sup>. Y quizá un adelanto en relación a la pérdida, al empobrecimiento cultural que sufrimos instalados, quien sabe si de manera definitiva, en la globalidad y en la superficie más o menos anodina.

La filiación clásica de Héctor Galmés se revela con fuerza en su formación: fue profesor de Literatura, traductor de alemán y publicó varios libros de carácter didáctico (uno específico sobre las literaturas griega y latina). He tratado de mostrar que su obra no solo cita el mundo clásico y su mitología sino que lo entronca y entiende inscribiéndola en el mismo. Está claro que el mundo clásico, como se aprecia de manera palmaria en escritores tan famosos como Borges, no solo sobrevive en el arte, en el pensamiento y en general en la vida actual, es que la vida actual sin aquella vivencia, sin aquel conocimiento no me parece concebible. Temas y motivos, mitos y tópicos literarios (visitas a los mismos temas —como ya era costumbre en la Grecia Clásica—, *remakes*, etc.) componen un mundo lingüístico-ficcional polifónico donde todos hablan con todos, se contestan y reinventan, se actualizan y varían en un movimiento imparable.

A veces los temas remedan ecos de otros temas clásicos y es que los representan, mejor dicho, los actualizan. En “El hermano” podríamos reconocer el tema Caín y Abel, de una gran profusión en el subgénero cinematográfico del Western, como en la misma literatura. Se reconoce fácilmente en Onetti (n. 1909) y en Borges (n. 1899), en Cortázar (n. 1914), entre otros muchos. La mayor parte de las veces se los presenta como contrarios y/o enemigos. Otras veces uno de los *hermanos* se transforma de socios (ocurre en *Las calandrias griegas*) o amplía o redirige la significación, ampliando su campo, como en el caso de Cortázar al

---

<sup>34</sup> En relación a este tema sería interesante (si hubiera que profundizar) destacar algunos elementos de peso: por ejemplo, recordar la literatura que llega de Europa por estos años o la primera gran inflación del Uruguay que se produce a inicios del 60.

llamarle, con la palabra alemana, *doppelgänger*, hecho que lo acerca peligrosamente, podríamos decir, al mundo de los espíritus y del más allá. *Doppelgänger* significa *el que camina al lado* y con esta carga que da pie a lo fantástica lo emplea Jean Paul en 1796.

Las referencias al mundo clásico y concretamente a la mitología greco-latina se hallan casi siempre diluidas en la corriente narrativa como un elemento más para dar forma y firmeza, ilación al relato; se puede decir que están integradas en él sin violencia (sin petulancias ni pedantería, a veces con humor) y proporcionan al texto un nivel culto sin formalidades molestas. Muestran conocimiento y buen hacer literario. Se trata, en general, de un héroe que hereda del romanticismo la doble carga de la hipersensibilidad y de la ironía, la crítica y la impotencia nacida de una incapacidad (como el albatros baudeleriano) para manejarse con soltura en los ambientes de este mundo.

Estas citas referidas al mundo clásico son muchas. Convendría sin embargo comenzar por una evidencia que cualquier creador culto (o incluso quien no lo sea) descubre con prontitud lo que está muy claro y presente en el pensamiento galmesiano. Y así lo afirma Adonis, el protagonista *Las calandrias griegas*:

Y cuando alguien pretende decir algo original no tarda en enterarse de que eso ya se le había ocurrido a un griego, y antes a un egipcio, y antes a un caldeo... bueno, no tenés otro remedio que aceptar la vida como interminable repetición. (p. 51)

Y es que recibimos una cultura multiforme e infinita que está presente a nuestro alrededor y nos acompaña desde tiempos remotos. Podría decirse que todo fue expresado de alguna manera por la cultura clásica que se repite y/o se actualiza mediante distintas voces, en diferentes épocas.

En el cuento “Regreso al Aqueronte” (*NDMP*, p. 74-9) puede observarse este diálogo constante con el pasado uniendo ficción y mitología; se aprecia con facilidad el entramado cultural en el que se mueve, no solo este cuento sino toda la obra galmesiana, la urdimbre en la que habitamos los occidentales, sin duda. Podría asegurar con Borges que no se va a Roma, porque siempre se vuelve.

El protagonista del cuento es el poeta Dante (aunque nunca se lo nombre, lo sospechamos al principio debido a que somos occidentales y nos define una

cultura; pero recién lo sabemos al final) que vuelve al Aqueronte en su último viaje. Tiene la esperanza de encontrar a su amada Beatriz (solo nombrada indirectamente mediante el nombre Bellatrix, célebre estrella, en el cual resuena aquél otro nombre a manera de paronomasia subconsciente). La Amada del poeta es solo una figura en la memoria del barquero, una figura que viajó entre un verdugo y una loca. El poeta quiere que suprima de su memoria a los acompañantes. El barquero le dice que no puede conseguirlo, entonces el poeta le pide se olvide de la Amada.

No es preciso recordar que es justamente Dante, el poeta, quien nos vuelve hacia la tradición cultural greco-latina de la mano de Virgilio. El poeta humanista está buscando un guía, que encontrará en la figura del gran poeta latino que no llegó a conocer a Cristo ni al cristianismo y habita por ello el limbo. Y será él quien lo lleve en su *Commedia* por los reinos del más allá hasta las puertas del Paraíso.

En este vaivén de lo original (texto único, diría Octavio Paz<sup>35</sup>) a lo repetido (el mito, la analogía, el texto infinito en el que desaparece el autor – ¿se funde con el otro? –) encontramos el fragmento que sigue:

Sí, insiste Adonis, todo está repetido. La moda pretende hacer creer a la gente que existe lo verdaderamente nuevo; y se acepta el engaño porque se vive hastiado de cosas que se repiten. Lo novedoso ha pasado por infinitas manos antes de que llegue a vos. Y cuando alguien pretende decir algo original no tarda en enterarse de que eso ya se le había ocurrido a un griego, y antes a un egipcio, y antes a un caldeo... bueno, no tenés otro remedio que aceptar la vida como interminable repetición. (CG, p. 51)

Y es que recibimos una cultura multiforme e infinita que está presente, como parece obvio, y nos acompaña desde la prehistoria. Podría decirse que todo fue expresado de alguna manera por la cultura clásica.

Otra línea de interés surge si observamos el hastío que surge de las ‘cosas que se repiten’. Se trataría de un aburrimiento (por usar un término más habitual en la narrativa galmesiana) anterior de alguna manera a la situación sociopolítica del entorno del narrador y de los personajes; una postura filosófica, pesimista, pero no

---

<sup>35</sup> Octavio Paz, “Analogía e ironía”, *Los hijos del limo*, IV, pp. 91-114.

distante del mito desde el momento en que percibe la existencia humana como eterna repetición.

Observando algunos puntos de la temática galmesiana podríamos detenernos en el tema, propiamente literario, del símbolo (siguiendo la clasificación peirceana); de ahí que el tan dudoso correlato objetivo se vea relegado a un segundo plano, una vez que el lector se adentra en la creación de la creación (primero son las imagerías puntuales) que acaba en un juego de cajas chinas invertido (la primera es más pequeña que a segunda, la segunda que la tercera, etc.) A eso podría llamársele habitar en el símbolo. Pero la cosa no acaba ahí porque el juego literario continúa y nos lleva a otro tema (presente ya en el *Quijote*): el tema del yo y el otro. “Yo sé quién soy”, se expresa en una paradoja descomunal don Quijote. Aludiendo a este asunto, la lingüista uruguaya Lisa Block de Behar<sup>36</sup> se expresa así:

Se podría decir que, al principio, aún antes del verbo, está el pronombre, pero la fórmula no trata solo de constatar una práctica sintáctica discutible o de aventurar una insolencia doctrinaria. “Je est un autre” dice Rimbaud y otro poeta, Lautréamont —L’*autre*, “el otro” por antonomasia— replica: “Si j’existe, je ne suis pas un autre”. Walter Benjamin en sus *Ecrits autobiographiques* se resigna a no reconocer a nadie: “Por qué confundo a la gente. Resolución del enigma. Porque no quiero ser reconocido; porque yo mismo quiero ser confundido”. Ayer Carmen Heuser recordaba a Octavio Paz, quien al buscarse poéticamente “encontraba siempre a otro, al mismo otro”. (p.126)

Es probable que detrás del intenso (y poco extenso) ejercicio literario de este narrador uruguayo se pueda ver la lucha por entender los aspectos más simples, pero a la vez más importantes de la existencia humana.

El tema de la búsqueda es uno de los grandes temas literarios del mundo literario clásico y del actual. Estas quinientas páginas, con sus viajes o proyectos de viajes, con sus invenciones y sus movimientos, no son más que variaciones de una actitud común: la de buscarse y/o confundirse, ser yo y/o el otro. Adonis afirma delante de Angélica que quiere ser escritor como “una necesidad de descargar, de cambiar” (CG, p. 21). Y agrega animosamente:

---

<sup>36</sup> *Una palabra propiamente dicha*, Siglo XXI Editores, Buenos Aires, 1994.

Ha llegado el momento de mandar todo al diablo y vivir mi propia vida, proponerme un itinerario y seguirlo a toda costa. La otra posibilidad es el suicidio, en lo cual no puedo pensar seriamente. (p. 23)

La razón parece quedar expuesta un poco antes cuando le explica que se trata de recuperar cosas ‘nimias’, ‘chiquitas’ “por el antojo de ser uno mismo, despojado de todo lo que está demás, todo lo que te fueron agregando, las partes postizas de tu persona”. A lo que Angélica responde con ironía y fastidio:

—Pero esas partes postizas, querido mío, son, a la larga, tu misma persona, aunque te repugne. Si te pasás la vida rastreando el ayer, quedás descolocado. Hay que vivir siempre a partir de ahora, no hay otro remedio. Lo que pasa es que sos un idealista de mierda que cree en la existencia de un yo esencial, ese pedacito de Dios que te tocó en el reparto y que hay que recuperar cueste lo que cueste. ¡Menuda tarea! (p. 21).

## BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- AÍNSA, Fernando. *Espacios de la memoria*, Trilce, Montevideo, 2008
- BLOCK de BEHAR, Lisa. *Una palabra propiamente dicha*, Siglo XXI Editores, Buenos Aires, 1994.
- BORGES, Jorge Luis. *Ficciones* in *Obra Completa*, Tomo I, Ediciones Emecé, Barcelona, 1989.
- BORGES, Jorge Luis. *El libro de los Seres Imaginarios*, Bruguera, Barcelona, 1980
- COBO BORDA, Juan Gustavo. *Lector impenitente*, FCU, México, 2004
- DÍAZ, José Pedro. *J. C. Onetti: El espectáculo imaginario, II*, Arca, Montevideo, 1989
- DÍAZ, José Pedro. *Los fuegos de San Telmo*, Arca, Montevideo, 1964
- FUMAROLI, Marc: *París-Nueva York-París*, Acantilado, Barcelona, 2010
- Cuadernos Hispanoamericanos* (Homenaje a J. C. ONETTI), Madrid, 1974, p. 10. (Nº. 292-294)
- ONETTI, J. C. *El pozo*, Madrid, Punto de lectura, S. L. 2007
- PAZ, Octavio. *Los hijos del limo*, Seix Barral, Barcelona, 1998
- RAVILOLO, Heber. Prólogo a *Necrocósmos*. Ediciones de la Banda Oriental, Montevideo, 1986

### **Obras de Héctor Galmés**

- Final en borrador*, EBO, Montevideo, 1985 (FB)
- Introducción a las literaturas griega y latina*, Montevideo, EBO, 1974
- Las calandrias griegas*, EBO, Montevideo, 1977 (CG)
- La noche del día menos pensado* (Cuentos), EBO, Montevideo, 1981 (NDMP)
- Necrocósmos*, EBO, Montevideo, 1985 (NN)