

## Infiernos galmesianos

José Manuel García Rey  
Instituto Campo de San Alberto (Noia). La Coruña, España

*Este discurso es del infierno, no me arguyas de maldiciente porque digo mal de los que hay en él pues no es posible que haya dentro nadie que bueno sea. Si te parece largo, en tu mano está: toma el infierno que te bastare y calla. Y si algo no te parece bien, o lo disimula piadoso o lo enmienda docto. Que errar es de hombres y ser herrado, de bestias, o esclavos.*

Quevedo

*El señor cura Mestas hablaba del infierno, pero Rosendo creía y no creía en el infierno. ¡Vaya usted a saber!*

Ciro Alegría

*[...] palabra y silencio, voz y pensamiento, coinciden una misma visión, en donde entre fantasías arcaicas se realizan dudas presentes y un pase inquietante borra las fronteras entre ver y soñar, decir y pensar, decir y mostrar.*

Lisa Block de Behar

### 1. El infierno

No es necesario escudriñar en el diccionario, todos sabemos lo que quiere decir infierno, si bien podemos considerarlo como un concepto múltiple que, más allá de su existencia real y eterna (que resulta aburrido discutir), es pasible de observarse a través de miradas diferentes, complejas y enriquecedoras, porque, como afirma Cirlot en su *Dicionário de Símbolos*,

*À margem da existência real do inferno ou de um inferno, esta idéia possui um valor mítico e constante, ativo na cultura humana. Primeiramente concebido como uma forma de subvida (vida larval dos mortos no seio da terra), situado depois como lugar de tormentos —num período em que a tortura era uma necessidade do pathos humano— ainda no interior do planeta, é evidente que, por analogia, pode ser assimilado a todo o lado inferior e negativo da existência, tanto cósmica como psíquica (314).*

El poder del infierno se ha visto mermado por el nacimiento de la mitología del progreso, que lo ha reducido a cuentos infantiles y vulgaridades. Sin embargo su biblioteca puede ser infinita como el mismo infierno y, por lo mismo, imposible. Sí, está al alcance de cualquiera la confección de una minúscula y personal que, sin pretensiones mayores, dé cuenta de algún aspecto puntual del

tema. En ella podríamos incluir unas cuantas páginas de la obra de Héctor Galmés.

Quizá por lo simple, la idea contrastada del bien y del mal, del premio y del castigo, el concepto cristiano del infierno como contrapartida del goce eterno del alma, ha tenido un éxito tan continuado y rotundo. Usado desde el púlpito, quiso contener la barbarie social con otra de carácter vindicativo.

## 2. Diálogos con el mundo

Un título como *Infiernos galmesianos* para un trabajo como este puede resultar ambiguo y equívoco. El lector común sabrá que el tema del infierno no es de preferencia del novelista, aunque figura como derivación cristiana para valorar situaciones y jerarquizarlas.

El universo cultural cristiano-occidental sostiene sus relatos, impregna y explica su lenguaje y sus símbolos. La vocación humanista y crítica de Galmés, sumada a sus preocupaciones religiosas, dejan un intersticio lo suficientemente amplio como para husmear a su través del tema del infierno relacionado, eso sí, con **el más acá**<sup>1</sup>. Porque el mundo fictivo de Galmés sin exponer lecciones religiosas hace referencias constantes a los valores éticos y morales de carácter cristiano.

En un nivel básico, infierno y paraíso son metáforas antitéticas elementales (una especie de rara polisemia sobreentendida) y se las encuentra citadas en muchos textos galmesianos mostrando una realidad lingüística que las respalda y refrenda. Estas metáforas no pretenden elaborar un tramado ideológico pues parten, en verdad, de fórmulas populares que ni siquiera garantizan creencia alguna. Algo semejante ocurre con expresiones como “la piel de Judas” o con la misma costumbre de quemar *el Judas* en Navidad<sup>2</sup>.

De *Las Calandrias Griegas* se podría tomar el siguiente ejemplo: *La casa, con su jardín y su huerta que, hasta la muerte del concubino, me parecía un pequeño paraíso, se mostraba en toda su fealdad. (CG, 220)*<sup>3</sup>. Es fácil de ver que el lugar es considerado como *pequeño paraíso* porque se

<sup>1</sup> No deja de ser significativo el hecho de que la geografía completa del infierno, tanto para los griegos como para los cristianos medievales, se encuentre en la Tierra.

<sup>2</sup> Costumbre esta bastante desarrollada en América y traída, al parecer, de la Península. Aunque allí la fecha de la quema del muñeco no coincide con la uruguaya. Muchas veces quien participa en estos ceremoniales no sabe nada de sus orígenes ni de sus intenciones más escondidas.

<sup>3</sup> Todas las citas están tomadas de **Narraciones completas (NC)**, 2011, 592 p, edición que recoge todas las narraciones de Galmés. Las novelas: *Necrocósmos (NN)*, *Las Calandrias Griegas (CG)*, *La Siesta del Burro (SB)* *Final en Borrador (FB)*, el libro de cuentos: *La Noche del Día Menos Pensado (NDMP)*, que incluye los relatos *El Hermano*, *La Infancia de Adán*, *El Malacara*, *Contrabajo Solo*, *El Maná*, *Suite para Solista*, *La Noche del Día Menos Pensado (NDMP)*, *El*

trata de un sitio alejado del mundo urbano, un *locus amoenus* sin complicaciones y en donde el protagonista se sentía bien en su papel de gigoló insustancial, más allá de cualquier contingencia o dolor de cabeza; luego, como es fácil prever, ese paraíso se convertirá en un *infierno*.

Otro ejemplo, esta vez recogido de *La Siesta del Burro: Aquí, con un poquito de voluntad por parte de cada uno, se solucionarían todos los problemas. Esto sigue siendo un paraíso a pesar de todo* (SB, 275), puesto en boca del hombre del colmillo de oro (que se llamará Eladio Grajales en *Final en borrador*). En este texto deja Galmés una muestra sardónica de cierta filosofía lugareña emparentada con la antigua máxima de conformistas (y lugar común por excelencia): *Como el Uruguay no hay*. La expresión no pretende ir más allá de lo coloquial, de una forma de decir que las cosas están muy bien, valorizando al alza lo conocido.

La dificultad de interpretar un habla llena de alusiones y hacer uso del lenguaje alegórico para descubrir una realidad que no está definida en el texto o que el texto apenas sugiere, permite conjeturas, pero no admite afirmaciones rotundas y dificulta el comentario. Si el infierno puede ser una metáfora de la realidad (apoyándonos en conceptos como alegoría, símbolo del símbolo: esto representa aquello), la realidad puede muy bien significar el infierno, si bien carezca de la condición eterna.

El infierno dantesco cierra la Edad Media y atisba la Modernidad, observando su propia contemporaneidad y convirtiendo las acciones humanas en hábitos eternos. La literatura está llena de moralistas y educadores. Neruda, por ejemplo, desata su furia verbal en *España en el corazón*<sup>4</sup>; allí vuelve a aparecer el infierno en textos como *Sunjurjo en los infiernos*, *Mola en los infiernos*, *El general Franco en los infiernos*; allí se consumen los asesinos; no es, sin embargo, un infierno terrible y horripilante, no produce pavor sino asco, acaba con la dignidad pero no espanta ni angustia a nadie.

El concepto del infierno terrenal es reformulado por Sartre, que lo amplía y profundiza, incluyendo (sin duda su gran hallazgo) al otro como factor determinante: el otro es la persona que nos mira y que somos nosotros que nos miramos a través del otro que se convierte en nuestra conciencia, nuestro juez. En *Huis clos* (*A puerta cerrada*) se desarrolla esta idea. Muestra la obrita el más allá como un eterno día sin sueño, en que el tormento es la palabra y la insoslayable mirada

---

*Puente Romano* (PR), *El inimaginable juego de Hermógenes*, *Crímen Robado* y *Regreso al Aqueronte* (RA), y los textos *Sosias*, *Out Art* y *La Imaginación*.

<sup>4</sup> (*Tercera residencia, Obras completas*, I, 318 y ss.).

del otro. El mal, el pecado y el castigo pueblan esa eternidad. Hay una sensación claustrofóbica. Los tres personajes son mezquinos, cicateros, egoístas, asistidos por una maldad (in)humana: uno traiciona sus valores y a sus compañeros, otro conduce a un tercero al suicidio, un tercero asesina a su propia hija.

Este infierno teatral tiene una puesta en escena hollywoodense, como *Heaven Can Wait*, de Lubitsch<sup>5</sup>, por ejemplo. Parece un gran hotel con jefes y subalternos que permiten sospechar ascensos y reconvenciones. Hay muchos pisos y protocolos, pero también tranquilidad y aburrimiento como en un balneario para ancianos, con un jefe que no importa mucho si es el mismo Diablo, un mayordomo o un mero burócrata.

En *Las calandrias griegas* el protagonista se imagina a Gomezaguirre, su jefe, en el más allá de la manera siguiente: *Desalojaría a los otros muertos y solo admitiría a sus amigos selectos con quienes jugaría una eterna partida de póker...* (CG, 170). Gomezaguirre forma parte de ese grupo de burgueses pulcros hipócritas y ladrones.

No es *Huis Clos*, una obra maestra, tampoco lo son sus múltiples derivados a los que supera porque estos hablan esa lengua simbólica y engañosa de los afiliados. El infierno es el reino del mal, es verdad, pero a *Huis clos* le falta un contrapeso, la humanidad parece reducirse a lo ruín únicamente. No se encuentra en la obra de Galmés un personaje que sea capaz de decir: *Yo soy mala; eso quiere decir que necesito el sufrimiento de los demás para existir*, como lo hace Inés en *Huis clos* (33). No hay cabida en la narrativa galmesiana para la maldad sartreana, ese mundo protervo, reducido y encerrado en las pasiones básicas.

Un caso peculiar es *El infierno tan temido*. En el cuento de Onetti (1957) la maldad es más refinada (endiablada, podría decirse) y el resultado es la muerte que sufre el protagonista. Es un infierno próximo que algunos creen necesario y es infame o, simplemente, injusto para otros. La maldad hurga en los recovecos, a veces inconfesables, de la pareja y busca una venganza que, por venir de una mujer, parece digna de relecturas y sesudeces. Esto permite inferir un plus de significación que ubica a la mujer en el mal, que puede ser centro misógino o simple destrucción.

2.1 Entendido el infierno como una metáfora de la conducta de los seres humanos (libre albedrío o destino), ¿cómo se manifiesta ese infierno en los textos galmesianos? Veamos ejemplos.

*La risa es cosa del Demonio* [...] *la prueba la tenemos en el propio lenguaje. Quien no puede dejar de reírse, ¿no dice acaso: estoy tentado?*, le dice el hombre del colmillo de oro a Salustio, el

---

<sup>5</sup> Tema tratado por Roger Caillois (*Intintos y sociedad*, Barcelona, Seix Barral, 1969, pp.123-139).

dueño del circo, en una página de sátira memorable de *La siesta del burro* (SB, 277). Y no se trata de una expresión, de una manera de hablar, sino que esconde otras intenciones: estamos presenciando el mundo del revés. Este concepto (eco del Fausto goethiano) trae de la mano un demonio creador. La idea es que la risa, expresión humana por antonomasia y sana por determinación intuitiva, pueda ser generada por el mal. La *Biblia* habla bastante mal de la risa, recuerda el mismo personaje: *Claro, ¿cómo es posible reír en un valle de lágrimas si no es por obra del Demonio?* (SB, 277). Este concepto queda redondeado cuando el personaje acciona la *laughing bag*, un invento japonés en el que la risa es un efecto mecánico y no interior. La depreciación cultural del mundo es un hecho: porque la risa es maquinal, porque aparece como defecto, porque en el mundo del revés, en definitiva, la risa como todas las manifestaciones de placer, hay que atribuir las al demonio que se transforma en proveedor de aventuras y de alegría. La risa representa así, para el narrador, un elemento positivo que desconocen quienes asocian la verdad a un tono serio, a una postura rígida.

El infierno personal del narrador de *Necrocosmos*, abre un rico cauce imaginativo al introducir la llamada *Biblia del Demonio*<sup>6</sup>, libro donde se narraban raras historias [...] que *habían sido escritas nada menos que por el mismo diablo* (SB, 89). De ahí sale la historia de la infancia de Adán que vivirá independiente. Pero esta otra Biblia no es coercitiva sino generadora, porque en ella el mal actúa como elemento creador.

Ese Impecable, como lo llama el narrador, es el jefe de la secta Los Ángeles para la Paz, y también habla del infierno. Él sabe que *en este infierno de anarquía, no es posible edificar nada que perdure* (NN, 66). Por eso habla de la Ciudad Celeste a donde irán los elegidos *esbeltos, blancos sin vicios, carentes de emociones, higiénicos, prácticos* (NN, 95) en la etapa cósmica de la verdadera religión (NN, 65).

Este infierno realista y social no coincide con el dantesco ni con el sartreano. El yo-narrador hace un resumen de los objetivos de la secta:

*La efigie del Niño cósmico invadirá todos los rincones de la Tierra; se la verá por doquier en carátulas de revistas, en rótulos de jarabes, dulces y vitaminas, en las tarjetas de Navidad, en los retablos que evoquen su prodigioso nacimiento.*

---

<sup>6</sup> La importancia que reviste la imaginación en las obras galmesianas es evidente; el autor lo sabía. Podemos leer sus explicaciones en *Narraciones completas* (pp. 586 y ss). Y, como parece lógico, el infierno y la imaginación van a casar muy bien en sus textos: de *La infancia de Adán* a *Retorno al Aqueronte*, de *Necrocosmos* a *Final en borrador*.

*Muchos creerán que, cuando sea hombre, vendrá al planeta de sus abuelos para salvarlo, y no se les robará ese último sueño, para que (los humanos) no vivan sin esperanza hasta el día en que el fuego abrase este 'reino del mal', después que las últimas naves con elegidos hayan partido hacia la ciudad celeste de los mil jardines (NN, 98).*

Es fácil ver aquí una severa sátira a los dogmas maniqueos y a sus palabras brillantes. Este infierno es la Tierra que se perderá para siempre junto con los malos. La sencillez del planteamiento no impide que la alegoría funcione. Se pretende una alternativa nueva, una contrapartida de la religión histórica, pero se parece demasiado a una copia que ha perdido detalles básicos e insustituibles. La retórica, la mistificación y el engaño son evidentes.

Las cosas no están nada bien, las libertades menguan: unos pierden su trabajo mientras otros se expatrian. El narrador-pintor quiere traducir esa realidad inmediata, expresar el desbarajuste:

*El relente me hizo bien. Las cosas de la tarde vuelven a fluir: el armonio, la energía del viento, la quinta aplastada, el ojo dilatado del Impecable tras el cristal mágico. Los Nethinim. Los astronautas. La olla con el dulce de ciruelas. Jane Scranton. La plastificación del mundo. Los bichicomes riñen por una botella vacía. La muchacha triste. El guarda hace sonar la campanilla. La mirada de la muchacha. Escorpión. La mujer gorda ha descendido. El ómnibus parte con la muchacha triste. Surge algo nuevo donde parece desembocar todo. Un espacio violáceo, más profundo que el negro, contra el cual se recorta la silueta de la Sainte-Chapelle. No, no es un espacio. Más bien un sonido. Una palabra. Seguro que es solo una palabra. Pero promete un cuadro. Necrocosmos. Sí, esa es la palabra. (NN, 71-2)*

En esta aparente enumeración caótica (un resumen de los últimos pasos del narrador) podemos encontrar una clave para la correcta interpretación del cuadro y, por ende, de la novela. Pueden entenderse (el uno y el otro) como un caos o un infierno a través del cual quiere mostrarse una realidad incomprensible, incomprendida, un todo sin orden racional ni moral. El mundo se desintegra: los bichicomes y su pelea absurda, la muchacha triste, Escorpión como interrogación y esa nueva religión, pulcra, fría y deshumanizada que quiere salvar a sus elegidos. La ironía se instala en el cuadro y domina la novela.

*Necrocosmos* (en sus dos niveles: cuadro y novela) parece una transposición del mundo real al artístico (narrativo); dos muestras de lo mismo. Una tiene todo lo que la alegoría del infierno en

la tierra. El cuadro puede representar la síntesis, la respuesta del yo-narrador frente a la doble destrucción de su mundo. Por el paso del tiempo y por la libertad perdida.

Dos mitologías se enfrentan en *Necrococosmos*: la clásica, nacional, occidental y cristiana, y la neomitología nórdica encarnada con humor y sorna en el Impecable y su iglesia. El Impecable irrumpe en *Necrococosmos* cuando el narrador sale en la búsqueda de unas *piezas fundamentales sin las cuales [...] no podría terminar de armar* aquello vagamente sugerido (NN, 54). Porque el templo de la secta aséptica ha transformado el lugar: *había desaparecido la quina de enfrente y en su lugar se levantaba un edificio parecido a un templo* (NN, 54). El narrador busca su Fata Morgana (figura cambiante que es Neerit, en ese momento) se encuentra delante de *un edificio parecido a un templo*, en un lugar que él había conocido y que el progreso había cambiado completamente.

El Impecable viene del norte<sup>7</sup> y ha levantado su templo sobre el evangelio de una tal Jane Scranton, que ha sido iluminada por la divinidad mientras preparaba una confitura de ciruelas. El mensaje misional de este individuo abusa del tópico y la gravedad y la pompa, alude al mundo social con términos o frases del tipo: *este infierno de anarquía* o *este reino del mal* con la intención de justificar su campaña en la que se establece la llegada del Varón de Luz (nuevo advenimiento de Cristo) y la salvación de los elegidos. Contra esta invasión el yo-narrador aguza la ironía, deforma y satiriza las maneras en las que el humor sobrepasa, a veces, las posibilidades de una aplicación práctica para definir el mundo. Las expresiones: *el mundo plastificado a prueba de cualquier forma de erosión* (NN, 61), *nos quieren plastificar a todos* (NN, 68), *la plastificación del mundo* (NN, 71), *la mirada detergente* (NN, 97), *los jarabes de armonio* (NN, 70), *la purificación del mundo* (NN, 71) evidencian la sátira frente al discurso maniqueo e irreal.

Pero la crítica más dura se percibe a través de Gabrielle, la gringuita, quien, en un principio, pretende acercarlo a la secta. El yo-narrador dice:

*Si me quieres conocer, estoy dispuesto a abrir las puertas de mis secretos. No te diré: ahí no entres, aunque sepa que habrás de encontrar cosas desagradables. Te llevaré a visitar **mi pequeño infierno** como si se tratase de un parque de diversiones*

---

<sup>7</sup> Escribe Fumaroli: Es en Utah, en Salt Lake City, la Jerusalén de los Santos de los Últimos Días donde se pretenden conocer, y no equivocadamente, la primera y última palabra de la elección reservada por el verdadero Dios a la tierra y a la nación americanas (*París, Nueva York, París* 215). Y más adelante: para el caso de las de las innumerables sectas americanas que dicen apegarse a la letra de la única Biblia canónica a la que apelan los hombres de negocios sagaces y competentes que crean los megachurches y sus satélites [...] es demasiado evidente que su Dios útil, domesticado por la economía de mercado no tiene ya nada en común con el Dios bíblico del sacrificio de Abraham. [...] el Jesús americano los hace 'nacer una segunda vez' solo para ahorrarles los estados anímicos 'negativos' que obstaculizan su éxito en la Tierra Santa de la pursuit of happiness. [...] Las semillas de un evangelio descolorido son pues incluidas en la filosofía que inspira hoy a numerosos ministros de la Iglesia (*Ídem*, 216).

(NC, 78).

Sospechamos que el convite tiene o esconde intenciones personales e intenciones morales. Al hablar de *mi pequeño infierno*, para referirse al taller donde pinta, el yo-narrador declara el juego de inversiones que facilita la ironía, porque el lector sabe que, en ese mundo del revés, ese lugar no es pequeño ni es un infierno. Es el punto de reunión bohemia donde un grupo de amigos conspiran y subvierten los valores al uso, pero con esos términos también se indica la condición de artista, de raro, de revolucionario (en un estricto sentido romántico). Podemos imaginar el lugar como un topos que reproduce el ambiente, íntimo o inmediato, característico de un artista de la segunda mitad del siglo XIX y la primera del XX. El taller es centro de un grupo bohemio creativo y sentimental. Está desordenado, cubierto de láminas, sin cortinas, con los vidrios sucios. Lugar anti-burgués en donde se bebe vino o caña, se toma mate y se habla de política, de arte, de religión. Allí es donde están subvertidos los valores de la religión del Impecable, su mundo ordenado y aséptico.

En *Necrocósmos* se encuentra presente una fórmula emparentada con el *épater le bourgeois* que desea desenmascarar esa misión del *país septentrional y lejano* (NN, 57) que no parece humana, porque *no fuman ni beben ni fornican y siempre tienen la última versión de la verdad en sus portafolios* (NN, 69). La rabia y el desprecio se dejan ver en la terminología, la manera cómo el narrador se apodera del mensaje de la secta y lo textualiza:

*Yo estaba convencido de que Gabrielle se sentía desamparada y que deseaba huir de aquella atmósfera donde no era posible desear más allá de lo permitido por la ley de los Nethinim. Al embarcarse, se había equivocado de barco.*

*Subiste al barco adornado con banderitas de seda de todos los colores, que prometía llevarte a la dicha, lleno de gente satisfecha que piensa: “Cuando toda la humanidad sea como nosotros...” Un barco muy iluminado para que no te angustie la soledad de los espacios, y con diversiones a toda hora para que nadie se aburra del mar. Barco fletado por armadores sensatos, destinado al turismo de almas, a la conquista del mundo por gracia de la Verdad impresa sobre hojas satinadas. (NN, 86-7)*

Gabrielle resultará seducida por el narrador que razona: *Pobre gringuita. La apóstata. No tolerarán que se haya apartado del camino para hacerse amiga de un naufrago y conocer los deleites de la carne* (NN, 108). Es muy relevante anotar que, una vez que el narrador le cuenta la infancia de Adán, dice: *Gabrielle sonríe, pero con una sonrisa propia, franca, luminosa, no la que usan los Ángeles para la Paz cuando salen del templo de los Nethinim para propagar el mensaje*



(*NN*, 93). Aquí desaparecen los principios del mundo del revés y se desprende el narrador de la ironía.

2.2 En *La siesta del burro*, abultada sátira, esperpento tantas veces con regusto pantagruélico, asesta Galmés un golpe gigantesco contra la hipocresía social, una lección de moral y ética para este mundo representado en Colodra y cuyos defectos pueden enumerarse más o menos así: cateto, chismoso, pacato, acomodaticio, cobarde. Esta crítica dura es un gesto que se repite a lo largo y ancho de esta narrativa y la emparenta con muchos escritores nacionales, como Onetti, éste tal vez el más encarnizado<sup>8</sup>. Puedo ver en la primera Colodra (la de *La siesta del burro*) una manifestación más satírica del infierno social. En esta obra la maldad se concentra con verdadera insistencia. Desplazados o relegados ciertos temas o asuntos más personales que suelen aparecer en otras narraciones de Galmés, como el tema del arte, el amor inalcanzable o la huída, el texto profundiza en la realidad social mediante la sátira (a veces farsa, a veces ironía o mordacidad). La intención moral, y sobre todo ética, del texto se revela sin ambages en el título de la novela. Allí aparece el circo de Salustio como una alegoría universal que se apropia del orden externo y lo transforma en parte de su maquinaria. La vida, en general, será la Fiesta en la que se inscribe todo lo demás, incluida la religión; tal es así que el Dios Verde (una especie de santo eremita) confiesa: *Y a mí, que predico la palabra del Señor, nadie me escucha. Y más de uno creyó que me había contratado ese Salustio para animar la fiesta* (*NN*, 327).

Las trastadas de un individuo misterioso que nadie reconoce, llamado el Barbudo, permite la entrada de una serie de juicios críticos en los que brillan la ironía y el humor. Este Barbudo<sup>9</sup> recuerda al Viejo de la Bolsa, figura popular con la que se asustaba a los niños que no querían comer, dormir o ir a la escuela. En una incursión en la funeraria el Barbudo escribió duros mensajes en los álbumes de la empresa. Escribe contra el cacique del pueblo ([...] *se le deseaba al magnánimo felices vacaciones en el Infierno*, *SB*, 299) y contra otros personajes; pero hay un curioso enaltecimiento, un elogio inesperado a una tal Lucy: [...] *la única que subía al cielo transportada por dos ángeles bellísimos, era Lucy, la vieja prostituta, y a sus pies había un cinta con la leyenda: POR TI, SI ES QUE EXISTIERON, SE SALVARON DE LA VIOLACIÓN MUCHAS VIRGENES EN COLODRA*” (*SB*,

---

<sup>8</sup> *Tiempo de abrazar* de Onetti o *La mujer desnuda* de Armonía Somers, son ejemplos destacados de esta dura actitud crítica.

<sup>9</sup> Clara referencia sociopolítica a la subversión vinculada por esos años con la Revolución Cubana. En Uruguay la barba estuvo erradicada de todo servicio público durante la dictadura. Y en todos los casos levantaba suspicacias y resultaba peligrosa o, cuanto menos, arriesgada.

299-300). El concepto es simple, sin duda, y falso, pero lleva en sí mismo una ‘declaración de principios’ nada desestimable. En este mundo del revés se castigan hábitos e hipocresías, cobardías y temores. El Barbudo sirve también para establecer un vínculo fugaz, pero enérgico y lleno de humor negro, entre el pueblo, el circo y el carnaval (mundos estos últimos de la preferencia del escritor): *En algún lejano carnaval se vio una máscara* [todo parece indicar que es el mismo Barbudo] *con atavío macabro tocando la chirimía a la puerta de la firma* [Barlocco & Pena, la funeraria] *mientras pasaba la farándula...* (SB, 301).

En *La siesta del burro* hay un cura, el padre Jaime, que sufre por el envilecimiento del pueblo y porque su iglesia resulta parcialmente destruida por un rayo. El cura deja escapar esta confesión: *Uno mismo se va encerrando de a poquitos, y cuando descubre que está totalmente tapiado, se da cuenta que echó a Dios y dejó al Diablo adentro* (SB, 327).

Un poco más adelante el padre Jaime resume la situación de la siguiente manera: *Este pueblo es un verdadero infierno. Todo está reseco y apollillado. Dios lo abandonó* (SB, 327)<sup>10</sup>. En *Final en borrador* (refundición y ampliación, en cierto sentido, de *La siesta...*) leemos:

[...] *te enredaste en los artificios de ese Gitano (que nunca pude ver ni de lejos ni de cerca por más que anduve persiguiéndolo). Se diría que solo a vos se te presenta, porque es un demonio enviado a complicarte la existencia* (FB, 458).

Son palabras que le dice Toto, el narrador secundario, a López (en otro giro cervantino de la narración), entendiéndolo que todo lo que le ocurre tiene su origen en un demonio, una especie de Mefistófeles nacional.

2.3 En los textos fantásticos de Galmés también hay infiernos. *El maná*, *La noche del día menos pensado* y *El puente romano* son relatos fantásticos. La topografía de *El maná* es propiamente onírica, y en *La noche del día...* hay transmigración: un individuo usufructúa el cuerpo de otro durante un día exacto. Consigue estar junto a la mujer que siempre amó, pero que no volverá hasta la madrugada. Él está durmiéndose y teme al sueño porque lo llevará a otro destino lejos. Se trata de un castigo típicamente infernal, pesadillesco: está sediento y, junto al agua, una fuerza sobrenatural no le permite beber. Este cuento<sup>11</sup> incrementa la sensación de infierno haciendo que la

<sup>10</sup> Una vez disecado, también el caballo de don Pedro (*El malacara*, NDMP, 488), se seca y se apollilla. Acabó su vida y también su apariencia o virtualidad.

<sup>11</sup> Este relato me recuerda a *Planes para una fuga al Carmelo*, de Bioy Casares. Sus diferencias son notorias, pero resultaría interesante intentar una comparación. El tema es también la separación. Aquí la mujer, Valeria, es consciente de la separación y no se sabe si la desea o trata de impedirlo.

deseada mujer sea un imposible por circunstancias triviales: él quiere gozarla porque es su único día; ella, que no puede saberlo, tiene otras cosas que hacer. En *El puente romano* ocurre una excepción en las reglas del tiempo y del espacio sumiendo en una verdadera pesadilla al protagonista que *sin desanimarse, volvía a comenzar; y siempre retornaba, sin percibir cómo, al punto de partida* (PR, 539). En este cuento construye Galmés, quizá, la versión más espantosa del infierno.

### 3. Diálogos con la literatura

Los diálogos intertextuales existieron siempre. También los infiernos dialogan. El infierno común a tantas culturas, ese subterráneo gris y triste, (*inferum*) y a veces lleno de castigos cruentos es, para Dante, un *topos* que representa el mal<sup>12</sup>, un lugar de sufrimiento eterno (*Dinanzi a me non fur cose create/ se non eterne, e io eterna duro:/ lasciati ogni speranza, voi qu'entrate*). Reflexionando sobre diferentes representaciones del infierno escribe Borges: *el infierno dantesco magnifica la noción de una cárcel; el de Beckford (de Vathek), los túneles de una pesadilla*<sup>13</sup>. Hay una pesadilla recurrente, y por eso horrible, en *El puente romano*. Leemos sobre el final: *Cuando volvió en sí le pareció que había tenido una pesadilla, pero al incorporarse comprendió con amargura que la pesadilla continuaba* (PR, 538).

3.1 El diálogo con las artes ya está en *Necrocósmos*. En *Las calandrias...* se 'escenifica' el grabado de Durero *El Caballero, la Muerte y el Diablo* (CG, 178 y ss.) desarrollando el motivo en una escena deprimente y humorística en la que el héroe se imagina el perro del grabado. El perro, aturdido por los ruidos, es echado del lugar a patadas. Héctor Galmés muestra sus conocimientos sobre arte y es capaz de recrearlo revitalizándolo<sup>14</sup>.

*Regreso al Aqueronte* es un diálogo directo con Dante y su *Commedia*: el narrador se apropia de ese mundo y lo modifica: lo recrea. Curiosamente en este texto sobresale con nitidez el concepto clásico, occidental y cristiano del infierno como reino del dolor eterno. Parece, sin embargo, el menos infierno de todos. La figura del barquero y el poeta (Caronte y Dante nunca nombrados) hacen de él pura literatura.

---

<sup>12</sup> Razona Swedemborg como el propio Dante en el *Convivio* (también lo harán así sus primeros exégetas): *El mal en el hombre es el infierno en él, porque decir el mal y decir el infierno es lo mismo* ( Pe. 545 )

<sup>13</sup> *Obras completas, Vol. II*, 109.

<sup>14</sup> No es ajeno a estos asuntos Bergman y su *El séptimo sello*. Visionando hoy la película uno se pregunta: ¿será que nos dice algo todavía? No importa mi opinión, importa que en los años setenta Galmés proponía un diálogo universal, original y sorprendente con Bergman y esos temas reincidentes. El Carro de la Muerte, citado en *NN*, también recuerda este filme.

Borgeano (en más de un sentido), este cuento tiene apenas parangón en la obra galmesiana. Sin duda gris y pesimista, el texto es circular en cierto modo. Por las leyes inapelables y desconocidas que propone, sus extrañas coordenadas y la eternidad que impone se relaciona apenas con *El puente romano* y *La noche del día menos pensado*.

El Dante de *Regreso al Aqueronte* no llegará hasta Beatriz, ni hasta el cielo, que resulta cancelado o excluido una vez que leemos: *Cuando quedó completamente solo en medio de la llanura, quiso rezar, pero no supo a quien* (PR, 554). El final del cuento parece una púa que se ha quedado enganchada en un surco melancólico, imposible.

En este diálogo con la *Commedia* hay cambios y divergencias: el *barquero* es gigantesco, inexpresivo y pálido, y no coincide con el Caronte dantesco *che'ntorno a li occhi avea di fiamme rote*; en el cuento no hay suspiros ni llanto, gritos ni ayes, ira ni blasfemias. Este es un *topos* amortecido del color de la arena en donde casi no se ve, y el tiempo y el espacio parecen abolidos; pero es conveniente apuntar dos cosas importantes a nivel de la historia: hemos arribado a 1916 (el barquero usa un vaporcito porque ha cambiado dos veces de embarcación) y, lo más importante, a pedido del poeta (*Olvídala, te lo suplico, barquero*, PR, 554), el barquero, que había llevado a Beatriz tiempo atrás, la ha borrado de su memoria. Debemos entender que ella ya no es su destino o renace como símbolo eterno, pues, borrada de la memoria del barquero, ya nunca morirá. Si es así, se podría pensar que el poeta quiso liberarla de la muerte. Quizá quiera mudar el curso de la historia, volver a su Amada a la vida. ¿Busca quizá mantener la esperanza de encontrarla en un viaje posterior cuando muriera por segunda vez? El cuento oculta con obstinación las intenciones del personaje y, quizá, las intenciones del mismo autor.

El poeta está seducido por el poder de los símbolos, lo declara el narrador: [...] *y comprobó al fin que no era el nombre de la Amada, sino el de una estrella de la constelación de Orión: Bellatrix. Aquel nombre palpado alimentó sus sueños. Avivó en su mente el gusto por los símbolos* (PR, 553-4). Quizá el autor quiera indicarnos con ello la capacidad infinita del lenguaje y de la literatura para significar levantando virtualidades. También los nombres usados en el texto (poeta, amada, barquero) nos ayudan a elaborar una interpretación de este tipo.

No parece que Galmés busque efectos que vayan más allá del juego literario. Da la impresión de que lo importante es lo habitualmente secundario: el andamiaje, la escenificación, por una parte, y el diálogo implícito, literario, por otra. Nada más que un diálogo con la cultura, con la literatura, con Dante, con la *Commedia* en particular. La intertextualidad es la protagonista del juego, una tupida y antigua red donde respira desde siempre la literatura. Como las notas musicales, una obra

literaria despierta, mueve por simpatía, otras obras que resuenan en el poblado mundo de lo ya hecho. Los temas reaparecen y la obra que no dialoga con otras obras no existe. Galmés conocía de todo esto y su obra se inserta activamente en esa red, en ese tejido; por eso le podemos llamar Universal.

### **Referencias bibliográficas**

BIOY CASARES, Adolfo: *Historias desafortunadas*, Madrid, Alianza Editorial, 2005.

BORGES, Jorge Luis, *Obras completas*, Barcelona, Emecé, 1989

CAILLOIS, Roger: *Instintos y sociedad*, Barcelona, Seix-Barral, 1969

CIRLOT, J. E: *Diccionario de símbolos*, São Paulo, Editora Moraes, 1984

DANTE: *Obras completas*, Madrid, BAC, 1994

GALMÉS, Héctor, *Narraciones completas*, Montevideo, EBO, 2011

FUMAROLI, Marc, *París, Nueva York, París*, Barcelona, Acantilado, 2010

NERUDA, Pablo: *Obras completas*, Barcelona, RBA, 2005

SARTRE, J. P: *Huis clos*, [files.filosofiaestrada.webnode.es/200000108-40a8641a29/A\\_puerta\\_cerrada.pdf](http://files.filosofiaestrada.webnode.es/200000108-40a8641a29/A_puerta_cerrada.pdf)

SWEDENBORG, *El libro del cielo y del infierno*

<http://www.swedenborg.es/pdf/El%20cielo%20y%20el%20infierno%20para%20descargar.pdf>

ONETTI, J. C., *Cuentos completos*, Madrid, Santillana, 1993.

### **Bibliografía General**

ALEGRÍA, Ciro, *El mundo es ancho y ajeno*, Buenos Aires, Delfos, 1954.

BLOCK de BEHAR, Lisa: *Una palabra propiamente dicha*, Bs. As., Siglo XXI, 1994

PAZ, Octavio, *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, 1988.

QUEVEDO, Francisco de: *Los sueños*, Madrid, Aguilar, 1970.

TEILHARD DE CHARDIN, Pierre: *El medio divino*, Madrid, Taurus, 1964

VOLTAIRE, *Diccionario filosófico*,

<http://www.ciudadseva.com/textos/otros/voltaire/dicxfilo/dicxfilo.htm>