

HÉCTOR GALMÉS: EL ESPEJO DE LA LITERATURA NO ES PLANO

Ganar la otra orilla

La obra de Héctor Galmés (poco más de 500 páginas en *Narraciones completas*, EBO, 2011)¹ tiene ese tipo de originalidad connatural a las fatigas y las visitas del genio. Es inútil buscarle parentescos: no ha sido impulsada nunca por la necesidad del éxito ni arropada por una filiación medianamente segura.

En estos textos no hay desavenencias ni acuerdos con el pasado literario, pero sí aires de familia, si le llamamos de esta manera a esos gestos en común que se observan a veces sin satisfacción, esos que se ofrecen con naturalidad a toda obra literaria cuando el artista consigue dialogar con el medio y su momento.

A esos gestos aludiré, aunque con poca insistencia, porque, si valen para quienes trafican con la historia de la literatura, no dan en sí mismos la valoración de una obra (se podrá pensar en Onetti, Felisberto Hernández, y hasta en Benedetti con argumentos más o menos serios: son todos uruguayos, y contemporáneos). Interesa más, en cambio, la rica intertextualidad de unas narraciones tal vez con más variaciones que variedad. Estos textos hablan tanto con el mundo externo como entre sí.

Poco importan el conocimiento personal ni las simpatías; valorar a un autor consiste, a mi parecer, en descubrir su vigencia y, puesto que la memoria es selectiva y no infinita, construir olvidos. La vigencia de una obra, no se debe a la buena voluntad de un grupo de amigos, de un partido político o de un ministerio, sino a la salud de su letra, a la vitalidad de su discurso, al que se vuelve para la expansión, la reflexión y el conocimiento.

Si la prueba del valor de una obra está, por tanto, en su proteico ofrecimiento a la relectura, no cabe duda de que la narrativa de Héctor Galmés es literatura viva que usa el dialecto local para plantear temas universales. Tradición y actualidad se asocian en sus páginas; los temas dialogan entre sí dejando preguntas y valoraciones, humor, melancolía y, sin duda, una buena dosis de pesimismo y amargura. Surgen vigorosos e inquietantes aspectos, paradojas, signos más o menos ocultos o latentes de una sociedad en pleno cambio que se corresponde con el Uruguay de los años sesenta-setenta.

¹ Las citas de la obra de Galmés remiten siempre a la edición *Narraciones completas*, pero irán precedidas del nombre o la sigla de la obra concreta a la que pertenezcan. Las obras se identificarán de la forma siguiente:

Necocosmos (NN)

Las calandrias griegas (CG)

La siesta del burro (SB)

La noche del día menos pensado (NDMP)

Final en borrador (FB)

Si aceptamos la existencia de la dualidad clásico-romántico como dos manifestaciones atemporales para las obras de arte, deberemos ubicar esta narrativa en la segunda manera, donde son comunes los contrastes, las exacerbaciones y los vericuetos.

Desde un realismo sui generis, la narración deriva con preferencia hacia situaciones fantásticas, y del desgarro o la melancolía propiamente románticas (*Necrocósmos* - *NN*, *Las calandrias griegas* - *CG*) pasamos a la farsa, la farándula, cuando no a la sátira feroz (*La siesta del burro* - *SB*), donde las situaciones se vuelven caricaturescas y arrecia la crítica a la cosa administrativa, a las actitudes burguesas, a la política y a ciertos modelos o hábitos nacionales que vienen desde muy atrás y ya despuntan y eclosionan en *CG* para inflacionar en *SB*, principalmente.

El carnaval, como festividad, y el circo², como lugar de actividades reideras, tienen presencia preferente en las ficciones de Galmés. El circo ya presente en relatos paralelos y secundarios, se desarrolla de manera singular y firme en *SB* y en *Final en borrador* (*FB*). Es el único núcleo temático que pasa casi íntegro de una ficción a otra. El carnaval, fiesta popular por antonomasia, resulta privilegiado en la narrativa galmesiana: nutre la memoria de los personajes, se vuelve punto de referencia con la realidad, sus cambios, sus carencias y sirve de piedra de toque para vehicular la farsa como postura universal, goliardesca o pantagruélica, que deforma y caricaturiza la realidad señalada dejando un poso de sensaciones negativas: la ironía tiende a la mordacidad y el humor a la amargura.

Si *NN* se fragua en el desánimo y la desesperación en ciertos estratos de la sociedad uruguaya de fines de los 60, *SB* lo hace en la triste convicción que encara el desastre.

Para comenzar una aproximación a esta obra partiría de una declaración del escritor: *Fatalmente me dejó llevar por la imaginación*, escribía HG en 1981, ubicando sus ficciones en ese lugar donde el conflicto se resuelve trasmutando, reinventando, recreando. La imaginación hace y deshace, crea y varía, cae y recae sobre personajes, temas, ambientes. Una muestra breve apuntaría en algunas direcciones repetitivas: el aburrimiento (la fiaca), el afán de salir del lugar, de evadirse (salir del lugar y salir de uno mismo, transformarse en otro), presente en casi todos sus relatos; la idealización de la mujer; la literatura como salida, etc.

El aburrimiento, la sensación de clausura, de falta de aire y libertad que he citado 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 (el epígrafe de *CG*) 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, el pueblo con algo del cine, algo del carnaval, algo del circo, en donde acaba por morir la imaginación una vez que se cierra el relato de manera definitiva (aunque se llame *FB*). Este recorrido nos pasea por el mundo clásico y no acaba de desprenderse de él, de manera completa, en ningún momento.

En materia de elementos estructurales citaré las historias que se van desenvolviendo de un relato en otro (a veces llevadas prácticamente en su

² Señalo aquí una relación posible con *La carreta*, de Amorim, en donde el circo y la prostitución son temas obstinados.

integridad, como ocurre con Valentín Salustio y su circo, trasladadas desde **SB** a **FB**); las variaciones constantes en el personaje femenino que llevan a Giselle³, la adolescente pura (**CG**), a Pola⁴, una vieja prostituta que cierra la novela con violencia, como una cachetada (**FB**); el tío Federico (de **CG**) que parece padre del abuelo Tobías (de **FB**); el profesor Goroziaga, presente en dos narraciones largas, etc.

La realidad y la imaginación no se oponen ni se combinan para formar un tercer elemento sino que conviven como dos aspectos de lo mismo, un milagro que se consigue con el arte y con el lenguaje (que es pura creación en el origen). Mediante ese prodigio podemos estar en Colodra, que es Montevideo⁵, que es cualquier *realidad* humana universal; de ahí que las conclusiones que pudieran quitarse del parangón deberán hacerse con mucho cuidado porque ninguna alegoría (suponiendo que aquí pudiéramos establecerla) merece ser reducida a pancarta, so pena de simplificarla reduciéndola a la falsedad o a la mentira.

Los protagonistas centran los conflictos (el yo-protagonista de **NN**, Adonis en **CG**, López y Julián en **FB**) y estos se desarrollan contra tres elementos principales: contra el mundo inmediato, contra el momento preciso y contra sí mismo. Este último implica un marcado desasosiego y una búsqueda a través del arte, fundamentalmente, pero hurga también en la metafísica y en la religión. Del conflicto contra el mundo inmediato y su tiempo nacen la inconformidad (**NN**) y la visita a los mundos imaginarios (**CG**). Como corolario natural aparece Colodra (correlato montevidiano) fundado en **SB**. Pero para comprender este camino posible es necesario desentrañar el significado de **SB**, pieza de mucho interés en el desarrollo del mundo fictivo galmesiano, porque en esa novela nace Colodra y porque se aprecia el empuje del personaje colectivo y porque propicia una visión multifocal y marcada por el humor y la sátira⁶. En este punto la presencia del circo se vuelve un elemento emblemático mediante el cual el autor establece un diálogo con varios aspectos destacados de la realidad. Véase, si no, la conversación de Valentín Salustio con el desconocido del colmillo de oro (Eladio Grajales en **FB**, el gordito del sombrero tirolés) en el tren que lo lleva a Colodra.

Una mirada especial merece la mirada sobre la mirada: una manera de presentar la literatura, la imaginación, el arte, cuando se concientiza y se verbaliza. Esta mirada (escritura) asoma las orejas en **NN** (a través, sobre todo del profesor Goroziaga), para prevalecer en **CG** y hacerse dueña del texto en **FB**.

La pintura es el centro neurálgico de las actividades de los protagonistas de **NN**, mientras en **CG** es la literatura que se presenta como un *maelstrom* que va atrayendo al personaje y su mundo: Adonis, decidido a escribir, ya en la página final de la novela, piensa iniciar su relato por un episodio que ya ha sido narrado anteriormente, sumiendo así el relato en una atmósfera de incertidumbre e

³ Giselle parece un anagrama de Gabrielle, la gringuita ingenua y cariñosa de **NN** que se entrega al yo-narrador y desaparece al final de la novela.

⁴ Por el camino ha quedado una variante: Lucy. Una prostituta que sube al cielo *transportada por dos ángeles bellísimos* (**SB**, 299).

⁵ Hablar de las Moraledas, de Yoknapathauphas, Santa Marías, Comalas, Macondos y otros mil mundos paralelos escondidos en aquella idea genial de Balzac de crear una realidad literal, imaginaria, para retratar la realidad misma, es asomarse a un tema de aires metafísicos que Borges extrema en *Tlon...*, entre otros textos.

⁶ Tanto el humor como la sátira merecerían un estudio específico y exhaustivo.

irrealidad. Unas páginas atrás Angélica se quejaba: *Y a veces pienso si seré más que una imaginación tuya... hasta el momento en que se te antoje no imaginarme más y me borre para siempre* (CG, 194). Un personaje que imagina a otro: pura metaliteratura, el texto se distancia más y se pliega sobre sí mismo: exacerbación ideológica y del magín⁷.

La obra de Galmés representa un tipo de literatura (quizá extinta) que culmina o remata una forma de hacer literatura iniciada hacia fines del siglo XVII. Sus personajes son soñadores inadaptados, seres con una imaginación desbordante y con apetencias extremas; rara fórmula para un tiempo de ambigüedades, tecnología y desorientación.

La realidad no correspondía a nuestras quimeras

Una vertiente de interés parte de la adscripción de la narrativa galmesiana a su tiempo real, a su entorno político y cultural inmediato (quizá deformados o magnificados) en ella⁸. Otra, no menos importante, es la que surge de la crítica que muestran sus obras respecto al medio en que fueron creadas. Una tercera podría centrarse en el humor y la comicidad de que las obras se valen para sujetarse con fuerza y carácter en el lugar en que nacieron, en el que se nutrieron y para el cual fueron destinadas.

Resulta ocioso, desde luego, descubrir elementos que nos proyectan al avance inexorable del autoritarismo y a los años de dictadura⁹. No obstante, sería un error ver en sus novelas una destacada intención social o política¹⁰. La proximidad con la realidad no debe medirse por la referencialidad del lenguaje ni por las citas geográficas cuya materia es solo fictiva, está compuesta de sustantivos y adjetivos. Por otra parte, lo que llamamos realismo no es más que una convención, una especie de virtualidad que, aseguramos a ciegas, se parece al mundo que percibimos. Hay que reconocer en los textos galmesianos, sin embargo, constantes referencias a la realidad, por lo que resulta no solo posible sino recomendable la adscripción de esos textos a su tiempo histórico, a su entorno político y cultural¹¹ que le tocó vivir.

El engaño, la superchería, la burocracia y sus mendicidades hacen inhabitable el mundo inmediato y generan buena parte del humor y del sarcasmo; la huida surge entonces como una necesidad, una recurrencia inexcusable para una existencia plana, pacata e inmovilista. La imaginación es el otro vehículo disponible.

⁷ Obsesión onettiana, tema borgeano y universal.

⁸ *Andá a saber cómo son las cosas. Uno siempre vive despistado, porque el espejo de la literatura jamás es plano. Es cóncavo o convexo*, dice Goroztiaga en CG, 138.

⁹ Muy evidente en NN, en donde le dedica unas buenas páginas al inicio y al final.

¹⁰ *Marcharse a cualquier parte; al menos así tenés la ilusión de ser libre* (NN, 21-22), afirma Alondra, permitiendo transformar lo puramente geográfico y político en una cuestión entre psicológica y metafísica. El tema merece una reflexión más exhaustiva y tiene relación con el estilo y la estructura.

¹¹ Al hablar de entorno cultural deberíamos incluir la *biblioteca* a que tuvo acceso el autor y a los libros que fueron de su preferencia. Un análisis sobre estas cuestiones nos daría una realidad cultural que imperó al menos hasta inicios de los 80. Algunos aspectos de esta cultura podrán verse en las programaciones de la educación pública de Primaria y de Secundaria como también en el libro de Fernando Aínsa, *Espacios de la memoria*.

Falta de esperanza, la ficción cae fatalmente en la sátira. Ese camino —esa breve parábola narrativa— pasa por **SB** y llega a **FB**. Muy dura aquella, más secreta o laberíntica esta, críticas ambas. De aquella parece surgir esta, se trata de la misma mano, de la misma imaginación. Pero son dos novelas independientes¹².

SB se nutre del ambiente del *El malacara*¹³, del carnaval del **CG**. Los cambios que el novelista ejecuta en el corpus común relativo al circo, y que pasa de aquella a esta, está llena de componentes —nuevos o simples variaciones— que permiten asomarse a los secretos profundos de la creación literaria, dando cuerpo a variadas sospechas y conjeturas¹⁴.

Esta visión inteligente de lo inmediato está ya presente en **NN** y se identifica con la geografía nacional (se nombran sus calles, sus plazas, sus barrios) o Uruguay en un sentido amplio, pero la intención no es mostrar el Uruguay del momento en sentido estricto, sino lo que se podría llamar ‘realidad transversal’, más existencialista y sentimental. Esa realidad uruguaya es el fondo necesario para desarrollar unas acciones mínimas (siempre escasas en los textos de Galmés) que nos llevan a destinos siempre adversos, escépticos, protagonizados por un perdedor. Porque la imaginación compensa pero no salva: el héroe galmesiano puede ser cínico o mordaz, pero siempre es un sufridor y un incapacitado para la acción.

Es la narrativa de Galmés eso que llaman relato intelectual y se encuentra en el otro extremo de las hazañas de Sandokan o de vicisitudes sociológicamente meritorias. Las voces de sus primeros relatos parten de conciencias sorprendidas, de experiencias dolorosas que el intelecto pretende organizar a partir de una revisión razonada. Esos relatos no parecen abandonar nunca una vena afectiva que contempla temas frecuentados corrientemente por la mala literatura y por el tango. Estos temas son: el pasaje del tiempo y la pérdida que ello conlleva, la infancia que no volverá, el mundo del barrio con sus tranvías y quintas y sus parques (mundos predilectos también de otros narradores), etc. Los textos galmesianos consiguen casi siempre traspasar ese nivel más allá del cual un discurso demasiado conocido se convierte en buena literatura.

Capaz de reflejar los años de existencialismo y de crisis, prefigura el profundo y dolido desencanto de un mundo en lastimosa decadencia; el derribo es lento e irreversible y la indiferencia, general.

El correlato de ese mundo de espejos, que se complica a lo largo de la obra de Galmés, tanto en lo conceptual como en los aspectos técnicos, acaba por dimensionar la ficción mostrando hasta qué punto se ha fracturado el referente colectivo.

En **NN** hay atisbos de esa caída y destrucción acompañadas por la mirada cálida, melancólica, intimista, amarga, que se detiene en algunos aspectos de la ciudad que van desapareciendo, como los tranvías. En **CG** el tema se desarrolla, gana peso y trascendencia. El abandono y la destrucción de la Ciudad Vieja

¹² El hecho de que se las compare constantemente se debe, a mi juicio, a una anomalía: la novela original no fue publicada y el autor se convenció de que debía reform(ul)arla. Llegando a un punto indeterminado, la narración levantó vuelo y se desprendió de los demás lastres.

¹³ Echo de menos las fechas de creación de los distintos textos de *La noche del día menos pensado* (**NDMP**), pues podrían dar buenas pistas para recrear el desarrollo de temas y estilos (ver cita N° 4).

¹⁴ Este punto debería ser reflexionado en relación al estilo, la estructura y la temática.

representan la caída general, el agotamiento de la imaginación creadora. La Plaza Matriz no se ve como centro neurálgico de una ciudad abierta y en crecimiento sino como signo de acabamiento: la fuente no tiene sino *hojas secas, cucuruchos, pájaros muertos, legajos, cajillas, más algún zapato descosido* (148). Al final el protagonista huye de Montevideo, pero la literatura no lo asiste, abandona la idea de escribir, y pide más vino.

La eterna desconocida

Como en la cotidianidad, en la obra de Galmés hay de más de un tipo de mujer. Respalda esa múltiple propuesta una extensa tradición literaria. Los personajes femeninos acompañan ese periplo de amarguras y desencanto del hombre, pero no solucionan sus grandes problemas, ni lo liberan de sus pesos. Se quejan de la condición intelectual, de su pereza, de su incapacidad para la acción y de la lejanía del varón con respecto a la sensibilidad femenina (*Por qué no le hablás a la mujer que tenés delante y te dejás de embromar con eso de Fata Morgana*, le dice Alondra al yo-narrador de *NN*, 28). Se llama a esto idealización de la mujer. Adonis (*CG*, 151) se enamora de Giselle, una adolescente pelirroja apenas entrevista en la Ciudad Vieja y que imagina pura, incontaminada; en *FB* Giselle se transformará (como ocurriera con Dorian Grey) en su contrafigura (la Pola). La ruina y el menoscabo de la realidad física de la ciudad y del mundo social se complementa y completa en este cambio brutal. Allí concluye el desarrollo de la figura femenina elaborada a lo largo de la narrativa galmesiana. El encuentro con la Pola no puede ser más funesto y desgraciado. López queda *petrificado de espanto*:

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

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. (*FB*, 466-7)

Hay, también, un complejo retrato de hombre, que junta rasgos diferentes pero visibles: el atorrante, el soñador, el ingenuo sentimental, el vivo, el delincuente, el cínico.

Aquella Gorgona que se asoma entre las molduras de un balcón

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 decurso y en el discurso. No es asunto estructural, es de forma, de norma de uso, de registro o de uso dialectal, en términos estrictos.

Los personajes cercanos *vosean* su familiaridad y, cuando se desconocen o se saben alejados, se tratan de *usted*. En esta literatura ya nadie habla español sino

una manera dialectal, el uruguayo, con la participación del narrador quien se expresa, a lo sumo, en español estandarizado (que no “formolizado”), un español escrito con normas de uso locales: lo que permite desenterrar un *proceloso* e impide escribir *pitillo*, como ironiza Cortázar en *Rayuela*, v.g. Y eso, que tan bien sabía Galmés, preside en sus ficciones¹⁵.

Un juego de independencia y originalidad aprecio en el tratamiento del mundo clásico, en general, y de la mitología, en particular. Lo más curioso no es observar cómo las figuras del mundo clásico van poblando, explicando, ahondando el discurso actual con sus estupendas imagerías de antaño, 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 en la cotidianidad rioplatense. Y 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 percibe con enojo; todo lo contrario: aparece con una familiaridad que deja entrever matices sumamente expresivos.

En cualquier momento chac! se corta el hilo

En sus líricas contemplaciones de la Ciudad Vieja, llena de ecos clásicos, Adonis quiere revivir un mundo anterior, recreando quizá una Edad Dorada que nunca existió, un mundo maravilloso en el que la libertad y la creación se hermanaban. Angélica interrumpe las ensoñaciones de Adonis con descaro, ternura, humor: —*Mirá, Pigmalioncito, sigo sosteniendo que sos sencillamente abominable (CG, 218).*

Pero el humor suele ser amargo; se trata de un juego en que los conceptos clásicos se disfrazan de expresiones populares con tonos ácidos o irreverentes o, simplemente, disparatados que nos hacen sonreír y nos invitan a reflexionar. Este recurso (esencialmente pesimista) manejado con maestría es común en los textos narrativos galmesianos. La mordacidad se ceba en la frase hecha *tomarse los vientos*, y nos llega con sonoridades clásica (Eolo y su mundo clásico) y con las más próximas del Modernismo (*Era un aire suave*), tan pegado al oído del hispanohablante. Adquiere así la *borrachera eolia (NN, 24)* aires entre lo irreal y lo patético, empapándose de este humor ‘culto’ 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, se encuentra en la expresión: *Uno se acostumbra a pasar las de Caín y se las ingenia*

¹⁵ En correspondencia privada 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.

para no pasar las de Abel (*SB*, 272; *FB*, 434), especie de juego de palabras que tiene un pie en la Biblia y otro en el lenguaje coloquial que linda con el vulgar.

El humor es, en cambio, culto y 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 viejo lenguaje creador en el que se rehace el nuevo, con regusto lugareño. El mismo procedimiento podemos observarlo como práctica habitual en varios esqueches en que *Les Luthiers* tratan asuntos 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

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 *CG* 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 volvéis 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 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 metéficas, 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... (177)

Galmés consigue vehicular a través del lenguaje coloquial-vulgar una visión satírica donde se reúnen Homero Manzi y las Furias. Adonis se propone aquí una posible narración que parte del sosías¹⁶ (tema que desarrolla en este punto de manera magistral), pasa por el cementerio, donde asiste a su propio entierro, y

¹⁶ Escribiré siempre *sosías* y no *sosias*, atendiendo al texto galmesiano y no como pide el diccionario de la RAE.

acaba (en la primera variante del cuento) delante de Angélica, exponiéndole la aventura como un relato gótico-romántico que la conmueva. El mismo procedimiento aparece al referirse a Átropos, 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. (**FB**, 432)¹⁷

Al final leemos *Y yo frecuento ahora la casa de las tres parcas, donde en cualquier momento chac! se corta el hilo* (**FB**, 468). Aquí, el *chac!* 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.

Es mejor no esperar milagros

La profunda crisis social se manifiesta a través de una sensibilidad exacerbada que se inclina con regularidad hacia el lirismo a veces melancólico, a veces desolador o destructivo o nihilista. 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.

Adonis se encuentra en la terraza del café haciendo durar una botella de cerveza que entibia, y no tiene ganas de pensar en Angélica, no tiene ganas de emborracharse ni de llorar. Lo bien que le haría llorar. Ganas de nada.

Así comienza **CG** (115) y, algo más adelante y con otro ánimo, Adonis piensa: *Mientras llenaba el filtro de café se le ocurrió que podría escribir largos ensayos sobre estos temas: “Teoría de la luz dominical” y “La horizontalidad de la dicha”* (141). Pero no lo hace. Modorra, pereza, la *fiaca*, en una palabra, envuelve buena parte de las acciones de **CG**. Tanto Angélica como Adonis la sufren: [...] *no digo que no seas capaz, pero sos demasiado perezoso, como yo. Un perfecto boludo, le dice aquella* (132). Se trata de un peso infinito, un *spleen* ingobernable que los enlentece y distancia de cualquier posibilidad cierta, de cualquier conclusión posible. [...] *mirá, ¡hay camas! Dormir y retozar, retozar y dormir. ¿Qué otra cosa desearías?* (236), le dice Angélica a Adonis sobre el final de la narración.

Un concepto que se conjuga fácilmente con la *fiaca* es el aburrimiento, aburrimiento de mundo cerrado sin obligaciones, pero sin alicientes, sin horizontes abiertos.

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 (**CG**, 152).

¹⁷ Este texto, con alguna diferencia, ya estaba escrito una década atrás en **SB**, según cuenta Galmés en correspondencia privada. Compárese: *En determinado lugar, la muerte, que tomaría el puesto del maquinista, haría un cambio de vía con la punta de la guadaña, y el tren entraría silenciosamente en un túnel interminable.* (271)

El que habla es un infeliz (un *loco*) que espera al Gran Pez para que lo lleve lejos.

En **SB** la desolación y el aburrimiento se plasman en una descripción:

Salustio se dio a contemplar los árboles polvorientos, las vacas tristes y sedientas, los ranchos que parecían deshabitados, las colinas aburridas y las nubes avaras que pasaban lentamente sobre los campos yermos... (271)¹⁸,

y en los comentarios del dueño del circo:

Ahora la gente paga por aburrirse. Lo que más deja es el horóscopo y cualquier forma de adivinación del futuro. Quieren saber cuánto les queda de aburrimiento. (272)

La *fiaca* se convierte en uno de los motores narrativos. Es la respuesta al mundo corrompido e hipócrita, a la falta de expectativas, al horizonte plano de una sociedad acomplejada y pacata, a la chatura de una burguesía cerrada:

[...] Adonis volvió a explorar de tarde en tarde las posibilidades del motivo del sosías, porque cuando uno está podrido del mundo, de compromisos inevitables, de verse obligado a tragar gente que no soporta, tendría que disponer de un recurso que le permitiera transferir su identidad durante el tiempo necesario para una completa renovación de los humores. (CG, 174)

Es la misma sociedad contra la que se habían lanzado con violencia narradores como Onetti, Silvia Lago, Armonía Somers.

En la obra galmesiana se reconocen hilos que la recorren, redondeando o transformando sutilmente los dibujos. Las mil historias que surgen del aburrimiento tienen un componente compensatorio y parecen acciones vicarias; las ensoñaciones, la transmigración o el sosías hablan del mundo mediante contrastes tales como realidad y sueño, clásico y moderno, lo que fue y lo que es. Y también despiertan otros sentimientos, otro tipo de sensaciones: *Era el tiempo de la abundancia. (¿Se acordaba Angelita?)* (CG, 127), dice un Adonis nostálgico, que se detiene un poco más adelante con amorosa melancolía en el deterioro de la Ciudad Vieja.

Para que me trague y me vomite lejos de aquí

La imaginación como gestora de la(s) historia(s) es un tema que adquiere matices muy personales en la obra de Galmés, tonos propios podría decirse, en donde no faltan el humor y las variadas figuras de una inteligencia fértil y

¹⁸ El texto está modificado en **FB**: “*Hacía una hora que atravesaban campos quemados por la sequía. Cada vez era mayor la distancia entre las estaciones. Se sucedían árboles polvorientos, vacas tristes y sedientas, ranchos que parecían deshabitados, colinas aburridas y nubes avaras que se movían lentas sobre los campos yermos.*” (431)

atrevida: el viaje en tranvía, la vuelta del infierno, una particular manera de jugar al ajedrez, el sosías, la transformación de Adonis en perro, etc.¹⁹

El Gran Pez, de una larga tradición literaria²⁰, ya está presente en la narración de José Pedro Díaz (de alto nivel hasta la página 40) *Los fuegos de San Telmo*. En Galmés, 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, 36).

En NN el yo-protagonista explica:

“[...] 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, 94)

La imaginación es una huida que ofrece caminos múltiples para una misma finalidad: crear otro mundo mejor o más interesante, solo que, al identificarla con el sueño, se la convierte en quimera.

La creación de historias ficticias dentro del texto es lo que José Pedro Díaz llama “espectáculo imaginario”; las señala en las obras de Onetti y de Felisberto Hernández. A veces estas historias se desarrollan de tal manera que llegan a crear casi un laberinto, es lo que ocurre en *FB*.

¿Qué te parece si rajamos para Australia, el Senegal, la Cochinchina...?

Estamos delante de una red de temas que tienen su aparición en los primeros relatos de Galmés. En el cuento “El hermano” (NDMP) ya hay una huida del ambiente carcelario que ha urdido la madre de los siameses para evitarles el mundo. En NN el viaje tiene un destino geográfico real: Australia. El protagonista de CG acaba huyendo de la debacle montevideana, de sus falsedades y traiciones, de su aburrimiento en un lugar más o menos remoto de la costa uruguaya; allí la acción (que ha sido mínima, a impulsos, imaginaria) se mitiga, se apaga y se cierra con una promesa que difícilmente se cumpla.

Marcharse, huir, es dejar ese mundo aburrido y sin futuro, bajo *un cielo celestón, a ratos lechoso, pintado a la cal* (CG, 9), que aparece reflejado ya en el inicio de CG; un mundo pueblerino que se desmorona, que no consigue sujetar la ilusión, que no permite retener un ideal (ese *ángel terrible de cabellera de fuego* al que le siguen, pocas líneas más adelante, las *prostitutas obesas y pintarrajeadas*), en donde todo se evapora en medio de un ambiente de intenso abandono, de evidente ruina.

La huida en la geografía se completa o prolonga con la metamorfosis, la invención del sosías, la transmigración, y desemboca, por fin, en la fundación de

¹⁹ Estas historias, que podrían llamarse transversales, van y vienen a lo largo de estas páginas, se reestructuran, se amplían o desaparecen. La mayor parte de ellas son brillantes.

²⁰ Mucho antes de Moby Dick las mitologías habían poblado de bichos la tierra y el mar; sirva de referencia la lista de Borges en *El libro de los seres imaginarios*.

Colodra (nombre que surge de un chiste verbal muy del gusto de Galmés²¹), *oscuro rincón que no figuraba en algunos mapas (SB, 255)* y donde no hay más que viejos, *solo viejos. Y unos viejos insoportables (270)*.

Lo explica con claridad el viejo compañero de compartimiento en el tren:

Usted es un hombre quebrado, amigo; su vida no tiene sentido. [...] Usted se encuentra condenado a una existencia miserable y no le halla salida [...] Ha cosechado muchos fracasos, infinidad de fracasos [...] 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 [...] (NDMP, 526)

¿Por qué se quiere ir la gente? Se huye de uno mismo

La obra de Galmés está llena de citas (evidentes y ocultas), pero solo encontramos tres epígrafes. El de Apuleyo, en *CG*, apunta a la realidad de las cosas y las cuestiona. 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*” (113). Este planteamiento implica por lo menos más cosas que la señalada: la capacidad o posibilidad de mirar esa ‘realidad’ al sesgo y la posibilidad de entenderla como múltiple. Y también nos lleva al mundo de la fantasía y de la literatura postulada como última realidad.

Adonis se transforma en perro no para recorrer el mundo y olfatear sus costumbres a baja altura, no tiene como finalidad poner al descubierto los sentimientos más contradictorios e inhumanos en el seno mismo de una familia de clase media, como en caso de Gregorio Samsa, sino para evitar lo inmediato, huir de una situación (Angélica falta a la cita), o mejor, de cambiarlo incluyéndose en una historia que él mismo ha ido elaborando en relación a una mesa vecina, en donde cree identificar a los integrantes del grabado de Durero “El Caballero, la Muerte y el Diablo” y en cual se reserva el papel que queda: el de perro que los acompaña. Son dos páginas extraordinarias, de un humor directo y vigoroso que finaliza con los ladridos del perro, exasperado por el ruido, al que echan del lugar a patadas.

La transmigración es, sin duda, una vuelta de tuerca respecto a los mecanismos de evasión. Sosías es suplantado por Mercurio, por orden de Zeus, incontinente y déspota, que quiere acceder a los favores de Alcmena. En el cuento “La noche del día menos pensado” (NDMP) el narrador se mete en el

²¹ Colodra nace en *SB* (269) a partir de un chiste lingüístico con varios aspectos para comentar. Lo primero es el dicho castellano citado en el Quijote (capítulo XVIII de la I Parte) que identifica de hecho zoca y colodra con Ceca y Meca para explicar que los héroes viven zangoloteados, de aquí para allá. Mediante la aplicación del seseo nacional zoca se convierte en Soca (población) y colodra se carga de significado por simpatía: se tratará de otra población a los oídos de un alguien que oye decir al general Bernal: “Aquí andamos de zoca en colodra”. En el pasaje y reacomodación (reestructuración) que muchos materiales sufren al pasar de *SB* a *FB*, Colodra, ya pueblo, se contamina de significados relativos a los *westerns* constantemente citados. *Llamémosle Colodra* —sugiere López en *FB*—. *Parece una metátesis de Colorado* (420), relacionando sutilmente el pueblo inventado con el mundo de la conquista española que fue luego conquista de los estados anglófonos y parte de la topografía del *western*.

cuerpo y en la cama²² del hombre que convive con su antiguo amor, a quien acaba de ver y aún desea, pero todo lo que promete goce y felicidad se convierte rápidamente en imposibilidad y angustia. Pero las huidas nunca se completan ni se estabilizan, el yo no se instala en la mejor vida posible, en aquel mundo soñado, maravilloso o fantástico, *la horizontalidad de la dicha* será otro sueño ingobernable y azaroso. Así se 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 desesperación del transmigrado que la espera y escribe para no dormirse y perderla (*NDMP*, 528).

Todos quisieran estar metidos en una cinta

El universo narrativo galmesiano plantea cortes, roturas, distanciamientos, pero, sobre todo, transformaciones. Colodra es la alegoría del desastre y punto de encuentro de mitos variados. Aquí la imaginación encuentra sus límites y juega sus últimas cartas. Tiene algo de pueblo del Far West cinematográfico y en él se juntan casi todos los motivos del narrador (circo, máscaras, dobles, cuentos...). 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, no es de extrañar, por tanto, su presencia.

El cine cambia hábitos y crea una mitología del pasado reciente de los Estados Unidos de Norteamérica. Y, de alguna manera, esa realidad, que asumimos de muchas maneras, debe ayudarnos a reflexionar nuestras propias conductas²³.

El deseo de cambiar la realidad inmediata, carente de alicientes y atractivo, o perderla de vista es probablemente uno de los motores de la creación galmesiana. Se inicia en *NN*, en pequeñas dosis, se podría decir: se presenta fundamentalmente como una huida física hacia otro continente, otra cultura. Más adelante, en *CG*, ocurre algo más interesante: Adonis intenta no solo la huida, 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 sirve para crear relaciones y comunicación.

Querer saltar sobre la propia sombra

²² En *CG* leemos: *Y por más nabo que sea [el sosías], hará las cosas bastante bien porque le resultará divertido (al principio; después veremos) meterse en la ropa, los zapatos, la cama y los compromisos de otro* (176).

²³ A ese respecto comenta Fumaloli: *Sin embargo, la historia de Estados Unidos es apasionante, inagotable, útil para comprender la nuestra, de la que es una especie de contrapeso. (París–Nueva York–París, 222)*. Fumaroli piensa en la cultura francesa; yo, en muchas otras y en la uruguaya, en particular.

La obra de Galmés es una respuesta inteligente, imaginativa y llena de sensibilidad a la crisis múltiple que se va gestando a mediados del siglo XX en el Uruguay, y un adelanto de la pérdida y del empobrecimiento cultural que sufrimos instalados, quien sabe si de manera definitiva, en la globalidad y esa superficie más o menos anodina.

La única filiación clara de Héctor Galmés es la clásica, que exhibe con entusiasmo y da forma y firmeza, ilación, al relato; se puede decir que está integrada en él sin violencia (sin petulancias ni pedantería, a veces con humor) y proporciona al texto un nivel culto enriquecedor.

Asegurar con Borges que no se va a Roma, que siempre se vuelve, es obviamente cierto. En este vaivén de lo original (*texto único*, le llamaría Paz) a lo repetido (el mito, la analogía, el texto infinito en el que desaparece el autor) se fragua esta literatura. Así lo razona Adonis:

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, 172)

Interminable (¿imposible?) viaje del yo al otro en la corriente del tiempo. Aludiendo a este asunto, recuerda Lisa Block:

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”. (*Una palabra propiamente dicha*, 126).

No es improbable que el intenso ejercicio literario de Galmés represente el esfuerzo de esa búsqueda también discutida entre Adonis y Angélica:

—Será por el antojo de ser uno mismo despojado de todo lo que está de más, de lo que te fueron agregando, las partes postizas de tu persona.

—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! (CG, 131)

Referencias bibliográficas

- 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. *El libro de los Seres Imaginarios*, Bruguera, Barcelona, 1980.
- DÍAZ, José Pedro. *J. C. Onetti: El espectáculo imaginario*, II, Arca, Montevideo, 1989.
- FUMAROLI, Marc. *París-Nueva York-París*, Acantilado, Barcelona, 2010.
- GALMÉS, Héctor. *Narraciones completas*, EBO, Montevideo, 2011.