

Héctor Galmés, un *raro* de la literatura uruguaya

M. Carmen DOMÍNGUEZ GUTIÉRREZ
Università Ca' Foscari Venezia

Resumen

Héctor Galmés (Montevideo, 1933-1986) fue un escritor tardío, oficio que compaginó con el de docente de Literatura española e hispanoamericana y con el de traductor de alemán. Su obra, periférica y marginal, ha despertado el interés de la crítica literaria de su país en las últimas décadas y ha sido estudiada desde la categoría inaugurada en los años 60 por Ángel Rama de *literatura imaginativa* o *de los raros* que el crítico usó para diferenciarla de la literatura fantástica argentina.

En este trabajo se pretende rastrear esta huella del *raro* en su escritura y abordar, además, otros temas centrales que atraviesan toda su obra como el del doble o el mito de Proteo que la acercan a las escrituras de otras genealogías literarias como el arielismo.

Palabras clave: literatura uruguaya, Héctor Galmés, literatura imaginativa, *raros* uruguayos, arielismo.

Abstract

Héctor Galmés (Montevideo, 1933-1986) was a late writer, a profession that he combined with teaching Spanish and Latin American Literature, and translating from German. His work, peripheral and marginal, has aroused the interest of literary criticism in his country in the latest decades, and has been studied from Ángel Rama's category, inaugurated in the 1960s, of *imaginative literature* or the *rare ones* that the critic used as opposed to Argentine fantastic literature.

This work aims at tracing this mark of the *rare* in his writing and also addressing other central themes that run through all of his work, such as that of the double or the myth of Proteus, that bring his corpus closer to the writings of other literary genealogies such as Arielism.

Keywords: Uruguayan literature, Héctor Galmés, *rare* Uruguayans, Arielism.

Volar es humano.
(Héctor Galmés, 1981)

LOS RAROS URUGUAYOS

En 1966, el crítico Ángel Rama publicó una antología, *Aquí. Cien años de raros*, que se proponía demostrar que la literatura uruguaya contaba con representantes de escrituras rupturistas respecto del hegemónico canon realista. El calificativo de *raros* lo tomaba de Rubén Darío quien escribió una columna en el diario argentino *La Nación* sobre vidas de escritores que terminó recopilando en un libro en 1896 titulado *Los raros*

y que le sirvió para llevar el simbolismo francés a América. Del prólogo a la segunda edición (1905) se deducía que lo *raro* para Darío era una alternativa estética que a su vez era deudora del malditismo de Paul Verlaine (*Les poètes maudits*, 1888). Para Rama era, además, una escritura que trabajaba con el inconsciente, peleaba con la locura y jugaba en el límite de la posibilidad de la representación simbólica. El crítico, en palabras de Benítez Pezzolano, “explicita la conjugación de la rareza con el malditismo, proponiendo así una genealogía cuyos orígenes determina, precisamente, en el Conde de Lautréamont” (2014: 9)¹.

Para Rama la mayor parte de estos autores *raros*, minoritarios y periféricos cultivaba este tipo de escritura “en forma episódica, sin consagrarse por entero, a veces como laboratorio secreto del que extraen compuestos para creaciones más públicas y compartibles, a veces como trabajo en un período formativo del estilo. Algunos pocos son enteramente fieles; valga el nombre de Felisberto Hernández” (1966: 8).

Y afirmaba que, a diferencia de los fantásticos del grupo *Sur*, esta línea de *raros* uruguayos “si bien apela con soltura a los elementos fantásticos, los utiliza al servicio de un afán de exploración del mundo” (Rama, 1966: 9). Es la imaginación la que trabaja sin fronteras en mundos a caballo entre lo onírico y lo extraño. De aquí que prefiera “con mayor rigor hablar de” la categoría de *literatura imaginativa* uruguaya o *de los raros* en contraposición al *fantástico* argentino. Del conflicto del desequilibrio entre el hombre y el mundo emerge un arte que no elude la realidad, al contrario, la conoce y reconoce. La crítica resultante de esta realidad está exenta de historicismo porque lo que cuenta es la vivencia personal del autor, su aquí y ahora. Pero este realismo se tiñe de elementos irracionales y emocionales. El desequilibrio se compensa con una actividad frenética de la inventiva, de la imaginación que trabaja libre.

La persistencia de esa línea ‘rara’ se demuestra con la publicación, con clara intención de continuidad literaria, de la antología de cuentos propuesta por Armonía Somers –escritora a su vez incluida en la recopilación de Rama de 1966, *Diez relatos y un epílogo* (1979), en la que se incluye “Suite para solista” de Héctor Galmés junto a textos de Miguel Ángel Campodónico, Tarik Carson, Tomás de Mattos, Enrique Estrázulas, Milton Fornaro, Mario Levrero, Rubén Loza Aguerrebere, Carlos Pellegrino y Teresa Porzecanski. En su postfacio, Somers considera que lo que acomuna a los diez autores escogidos es la diversidad temática y formal de sus relatos respecto al canon. La de estos autores es “una displicente postura estética” con la que vencer el sufrimiento universalizado (1979: 114). Las vivencias de estos autores –que, por el contrario, se dan pura y exclusivamente en el yo individual, son su patrimonio privado– están en la base de su ‘rareza’ pues

un narrador toma aquellas vivencias propias, las viste o las desnuda según el caso, las entrelaza con supuestos y vivencias ajenas, que, si bien intransferibles como experiencia son, sí, accesibles

¹ *Los cantos de Maldoror* (1868) del autor francouruguayo Isidore Lucien Ducasse (conde de Lautremont) inauguran la antología de Ángel Rama y *Maldoror* fue, precisamente, el nombre de la revista en la que, durante los años setenta, escribieron y participaron Héctor Galmés y el resto de los antologados por Armonía Somers.

por vías comunicantes subrepticias o francas en su metódico inventario de materiales (en realidad, así como es un ladrón de su propia alma lo es también de otras sometidas al saqueo), las complementa aún con la invención pura y construye el esquema del7 relato en su sector anecdótico. Y lo diferencia en tal forma de la biografía, de la historia, del memorialismo, de la versión periodística y de la crónica porque todos esos ítems en tono de relato serían valores adulterados por los ingredientes ‘impuros’ que se agregan a los fines del hecho estético, en cuyos lugares vive la realidad de lo imaginario sin que nadie se atreva a condenar sus ilícitos. (1979: 118)

Para Rama son *raros* por su manera de desprenderse de la realidad, de la causalidad, donde lo insólito emerge a través de formas oníricas relacionadas con el superrealismo (1966: 9). Para Somers son *raros* porque la exaltación de esa imaginación fue su resistencia a la censura y a la represión cultural ejercidas por la dictadura. La vivencia, en términos jungianos, se reelabora gracias a la imaginación creadora en laboratorios tan ocultos como difíciles de descifrar, lo que Somers llama “vivencia refleja” pues “en realidad el creador es un médium tan versátil como fatalizado, y no hay duda de que el personaje es quien domina” (1979: 120). De aquí que sus antologados asimilasen el psicoanálisis a su escritura. Su objetivo era trabajar con el inconsciente y la conciencia, obligar al primero a fluir, descubrir la ajenidad del sujeto mediando en esta escritura una fuerte dosis de ironía pues, en la tragedia que es conocerse, el humor funciona como mitigador de algo que, de otra manera, sería insoportable. El sujeto lucha con sus ‘resistencias’ al escribir y recurre al humor en una batalla que sabe perdida. No escribe para confesar culpa sino para liberar zonas de sí. Escribir es el entretenimiento que permite no caer en el abismo de la locura.

El término *raro* de Rama con el pasar de los años pasó a ser una etiqueta común en la nomenclatura literaria uruguaya que ha sido utilizada hasta hoy en el sentido más laxo del término, convirtiéndola en una noción sin duda problemática. Carina Blixen – que prologó a mediados de los noventa una antología de jóvenes narradores y retoma, aunque con importantes diferencias, el criterio de *raros* de Rama– la ha rastreado para proponer una pequeña historia del término y concluye que “en la década del sesenta se planteó como una forma de reivindicar un espacio de imaginación en una cultura fuertemente militante; durante la dictadura cívico-militar (1973-1985) como un espacio de resistencia y después de la dictadura una persistencia que empieza a mostrar su inoperancia” (2010: 56) pues esa línea de periféricos y malditos hasta ese momento marginal, tras la dictadura se convierte en central en el canon literario uruguayo y es, precisamente, el hecho de este desplazamiento de la marginalidad a la centralidad lo que dificulta su definición y paradójicamente multiplica su uso para referirse, en la actualidad, “a una categoría de obra o de escritor que ya no es marginal porque se ha democratizado” (Litvan; Uriarte 2010:12).

ECOS RODONIANOS EN LA NARRATIVA GALMESIANA

La obra de Héctor Galmés (Montevideo, 1933-1986), periférica y marginal², está escrita y publicada casi en su totalidad durante la dictadura uruguaya (1973-1985). Ha despertado tardíamente el interés de la crítica literaria de su país y lo ha hecho, sobre todo, en los últimos quince años gracias a las investigaciones de los profesores Hebert Benítez Pezzolano y Alejandro Gortázar³. Su escritura es reflejo de la visión de la Generación del 45, que denunció la crisis, pero no alcanza las cotas de realismo de sus coetáneos y su narrativa recrea un universo más catastrófico y metafísico donde se explora la locura, lo imposible, lo extraño. Al decir de Carina Blexin “en sus novelas aflojó los lazos del realismo ciudadano; tentó el símbolo, la metáfora, el desvío, la magia. En sus cuentos, soltó las amarradas de la normalidad y se lanzó a explorar la locura, la extrañeza, lo imposible” (2007: 1).

Ha sido categorizado como *raro*, y no hay ninguna duda de que su obra está atravesada por la imaginación y lo onírico y regada con la ironía, que el inconsciente aflora en su narrativa a través de la figura proteica jungiana, como defiende Somers, pero, creo, cabría la posibilidad de trazar una genealogía con la postura arielista y proteica de José Enrique Rodó. Es precisamente la figura mítica de Proteo como esencial mutabilidad del ser, de la transformación permanente, lo que une ambas categorías sin que una excluya a la otra.

Tanto en *Ariel* como en el posterior *Motivos de Proteo*, Rodó reflexiona acerca de la necesidad de subrayar la singularidad en América Latina respecto del norte, cuyo modelo capitalista e individualista detesta (lo que Martí había llamado *yanquimanía* y que él llamará *nordomanía*). El modelo a seguir es el de la Atenas clásica, donde el desarrollo armónico de la personalidad y de la cultura social pasa a través de la libertad de pensamiento y donde la belleza es sustento de la civilización.

Una revisión de esta postura, en las décadas de los sesenta y setenta, coincidiendo con el aniversario de los cincuenta años del fallecimiento de Rodó, brindó relecturas interesantes de su obra: en la de la Generación del 45 destacan Ángel Rama (*La ciudad letrada*), Rodríguez Monegal (*José Enrique Rodó en el Novecientos*, 1950) y Mario Benedetti que, en *Genio y figura de José Enrique Rodó* (1966), confinaba al autor a tiempos ya

² Sus novelas: *Necrocosmos* (1971), *Las calandrias griegas* (1977) y *Final en borrador* (1985). Sus cuentos aparecieron publicados en 1981 bajo el título *La noche del día menos pensado*. Se publicaron póstumos en 2006 el cuento “Sosías” y la novela *La siesta del burro*. Toda su obra se publicó en Ediciones de la Banda oriental, editorial fundada en 1961 por Heber Raviolo, su director durante muchos años quien además era amigo del autor. Su obra narrativa al completo ha sido reeditada en la misma editorial en 2011. Antes de la dictadura solo se había publicado una de sus novelas (*Necrocosmos*) y su cuento “El hermano” en 1966 en el volumen colectivo *Diez sobres cerrados* (Montevideo, Tauro).

³ Estos últimos gracias a un proyecto de investigación consiguieron localizar todo su legado, que fue cedido por su heredera a la Universidad de la República Oriental de Uruguay y quedó depositado en el archivo de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación en Montevideo. Alejandro Gortázar, profesor de teoría literaria y literatura uruguaya se encargó de inventariar y catalogar el material donado. El inventario se puede consultar en el siguiente enlace: <https://www.fhuce.edu.uy/index.php/letras/seccion-de-archivo-y-documentacion-del-instituto-de-letras/acervo-documental/colecciones/523-galmes-hector>

superados, pero subrayaba como legado aún vivo su crítica literaria, sus ensayos de tema americanista y su dignidad como intelectual. Consideró que su mejor mérito fue mostrar a los hispanoamericanos la cara oscura de su *nordomanía*: la labor de *Ariel* fue cambiar el estado de admiración de las sociedades del sur por un estado de alerta con relación a los anglosajones del norte⁴. *Cuadernos de Marcha*, por su parte, le dedicó dos números en 1967 y 1971 respectivamente. En la portada de este último se leía que la obra de Rodó “aun en estos tiempos convulsionados y revolucionarios [es] una cantera cuya riqueza no se ha agotado” (1971: 3).

LA NARRATIVA GALMESIANA

De aquí la propuesta de rastrear en la obra de Galmés los ecos rodonianos, tarea que, por otra parte, resulta fácil y bastante evidente, teniendo en cuenta, eso sí, las distancias histórico-temporales que los separan. Galmés, como Rodó, cimienta sus bases en el mundo grecolatino —escribió de hecho un ensayo de literatura clásica en 1978—, en la Biblia y en la posterior tradición humanista cristiana europea. Sus narraciones son un ejemplo de esto: el tiempo circular griego (“El puente romano” o “La infancia de Adán”), el descenso al inframundo (“Regreso al Aqueronte”) en el que un quiebro metaliterario propone protagonista a un Dante jamás nombrado pero que se reconoce en la búsqueda de “Bellatrix” en un juego de palabras entre la estrella y el nombre de la amada del poeta florentino; la reescritura del Diluvio Universal (“El maná”) —donde en lugar de agua lo que cae del cielo es miga de pan—, la transmigración de las almas (“La noche del día menos pensado”) o el conflicto fraternal de Caín y Abel (“El hermano”) por citar algunos⁵. Pero no abandona jamás la búsqueda de la singularidad americana, uruguaya. Tomás de Mattos en el prólogo que escribió a su recopilación de cuentos afirmaba:

como en pocas creaciones están revividos en sus dilemas primordiales, los grandes libros de la historia humana, pero al mismo tiempo no son relegadas las naturales tensiones del lugar y del tiempo de su escritura. No nos es difícil reconocer en ella las múltiples secuelas, positivas y negativas, de haber nacido y residido en Uruguay en muy poco más de cinco agitadas décadas del siglo XX. (2013: 5)

Y esto se traduce, sobre todo, en el idiolecto de sus personajes —que hablan en montevideano o en porteño, con un lenguaje coloquial y local que permite al autor

⁴ “Hoy resulta tarea fácil detenerse en las carencias de Rodó, en sus miopías, en sus dictámenes fallidos, en sus pronósticos errados, en las amplias volutas de su estilo, tantas veces desprovisto de calidez. Hoy resulta sencillo indicar qué caminos debió haber seguido, en qué bifurcación se equivocó. Pero no hay que olvidar que en muchos de los temas que trató, Rodó abría la primera brecha” (Benedetti, 1966: 94).

⁵ Los cuentos de Galmés han sido publicados junto al resto de su narrativa en una compilación de Ediciones de la Banda Oriental en 2011. Son: “El hermano” (que había sido publicado en 1966 en la antología *Diez sobros cerrados*), “La infancia de Adán”, “El malacara”, “Contrabajo solo”, “El maná”, “Suite para solista” (publicado por Armonía Somers en 1971 en *Diez relatos y un epílogo*), “La noche del día menos pensado”, “El puente romano”, “El inimaginable juego de Hermógenes”, “Crimen Robado”, “Regreso al Aqueronte” y “Sosías” (publicado de manera póstuma).

vehicular una visión satírica de la realidad— y en sus espacios y distancias: un distanciamiento que es muchas veces geográfico, se sale del país hacia lo desconocido. A veces la meta es la imaginaria Colodra (Galmés, como su admirado Onetti, inventó un lugar literario no exento de un humorismo corrosivo en las descripciones que de él hacen sus personajes) o lugares recreados en las películas (sobre todo del *western*)⁶. A veces es real como la Ciudad Vieja de Montevideo, el casco histórico, decadente, ruinoso y desolado o el río Itapebí.

Sus personajes son seres anónimos, antihéroes, conocidos por un apodo o apellidos muy comunes. Hombres derrotados por dentro que, incapaces de renunciar a sus sueños, los sitúan cómodamente en el terreno de lo imposible. Renuncian o fracasan, no tientan. Viven en un referente real (el Uruguay decadente de su autor) y sueñan con ser otros a través del cine, de la música o del arte. Son adultos que no tienen un proyecto vital definido de acuerdo con las expectativas sociales, sin matrimonio y sin hijos, desfasados entre lo que hacen y lo que quisieran hacer. No son seres osados, ni cínicos. Su vía de escape es la imaginación porque el universo que les rodea es decadente (Estramil, 1994).

En su narrativa, Galmés plantea el tema clásico de la búsqueda de la identidad, del otro, del doble, de la figura proteica, uno de los mitos más fecundos de la literatura y que en su obra es central: la gemelaridad en el relato “El hermano”, que narra la historia de Andrés y Conrado, siameses a los que su madre tiene prisioneros para evitarles sufrimientos. Andrés consigue convencer a su hermano y se enrolan en un circo para recorrer el mundo. Aquí el doble es castrador pero imprescindible, sin él la vida acaba; la duplicidad del yo y la idea de que yo soy otro y el mismo (con ecos rimbaudianos, borgianos y kafkianos) evidente en “La infancia de Adán” cuando al protagonista se le concede el deseo de vivir la infancia que no disfrutó y al desandar lo vivido y volver a nacer es otro, sin noción del anterior; la simetría fatal de “El puente romano”, que el capitán cree un atajo que lo enfrenta a sus propios hombres y lo adentra en un espejismo macabro donde nada es lo que parece y la operación de buscar al otro lado se revela ilusoria; la suplantación en “El crimen perfecto”, relato en el que un enfermero insomne encuentra la ocasión para ser otro haciéndose cargo de un homicidio que no ha cometido o en “Sosías”, cuento publicado de manera póstuma que narra la vida de un cantante que, cansado de su celebridad, decide contratar a la empresa Teseo & Company para que le encuentre un doble que lo sustituya en su vida cotidiana mientras él se toma unas vacaciones. Pero el sosía se identifica de tal manera con su personaje que no habrá vuelta atrás.

En esta ocasión me detengo solo en el cuento que da título a su recopilación, “La noche del día menos pensado”, narración tragicómica que inicia con el encuentro fortuito del protagonista (del que jamás sabremos el nombre) con un amor de juventud que a menudo evoca y que, aunque no se lo dice, desearía volver a ver:

⁶ El cine influye sobremanera en muchos de los autores de estas generaciones, que ven, sobre todo, género western. Hay un contraste brutal entre los sueños cinematográficos de los personajes donde impera el maniqueísmo del western aventurero con sus pares ‘bueno-malo’, ‘cobarde-valiente’, ‘ganador-perdedor’ y la uniformidad y la paleta de grises de las vidas cotidianas y ‘reales’ de los personajes.

La dejé ir sin averiguar mayores detalles de su vida, que preferí imaginar a mi manera. Después lamenté no haberle confesado que a menudo pensaba en ella y que al pasar por aquel bar de la calle Sarandí donde me dijo una mañana: es necesario que esto se defina de una vez o se termine, yo entraba, me sentaba, si era posible, a la misma mesa o si no, a la más próxima, pedía un café, y esperaba que el azar me la trajera.

Mientras se alejaba alenté la esperanza de volver a encontrarla por esas calles el día menos pensado. (Galmés, 2013: 59)

Cinco años después el protagonista despierta en un lugar que no reconoce. Aturdido porque “suele ocurrir que después de un sueño profundo uno se despierta con la sensación fugaz de encontrarse en un lugar extraño, pero los objetos no tardan en recuperar su aspecto familiar para restituírnos a lo de siempre” (Galmés, 2013, 60), se da cuenta de que no es así y, en realidad, se encuentra atrapado en el cuerpo de Rodolfo, el marido de Margarita, su amor de juventud. “No quise mirarme al espejo. Me angustiaba la posibilidad de verme otra cara. No podría soportarlo. Y esta obsesión amenazaba con empañar la dicha *del día menos pensado* es decir, hoy” (Galmés, 2013: 61).

Margarita le insiste en que se levante o llegará tarde al trabajo y ante las insinuaciones sexuales del protagonista (comportamiento inaudito de Rodolfo), ella se marcha de casa camino de la universidad pues tiene que defender su tesis de ciencias sobre el péndulo entre los espejos paralelos. Un trabajo que sostiene que

la imagen no depende totalmente del cuerpo que la proyecta. Se mueve con otro ritmo. Posee su propio tiempo. En las últimas páginas de la libreta Margarita hace filosofía. Dice que con los hombres sucede lo mismo que con las imágenes en los espejos paralelos. Cada cual tiene su tiempo que no coincide con el tiempo de los otros. (Galmés, 2013: 67)

En un diálogo interior dirigido a Margarita, nuestro protagonista le explica que todo empezó 20 días atrás cuando en un tren, de viaje a la frontera, un viejo lo miraba con insistencia y le dirigió las siguientes palabras:

usted es un hombre quebrado, amigo: su vida no tiene sentido. Se encuentra condenado a una existencia miserable y no le halla salida. Lo leo en su rostro, en sus zapatos, en el nudo flojo de la corbata, en esta barba de dos días [...] ha cosechado muchos fracasos, amigo, infinidad de fracasos y un amor desdichado [...] usted huele a difunto, amigo. Me permitiré sugerirle algo. Nadie está satisfecho con su propia situación, pero al fin nos conformamos con hacer lo que se puede, resignando así nuestra escasa libertad. Hay quienes piensan que el problema se resuelve emigrando, convencidos de que la fortuna habla otros idiomas. 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. (Galmés, 2013: 64)

El viejo le vaticina un gran sufrimiento si se decide a ejercitarse en la transmigración pues si alguna vez consigue aproximarse a la mujer que ama sentirá, más que alegría, el dolor de saber que en el sueño sucesivo quizá la pierda. El protagonista, con poca fe pero albergando la esperanza de que en el caso de que exista una posibilidad podrá encontrarla, inicia los ejercicios hasta la mañana fatídica en la que se despierta en el cuerpo de Rodolfo y Margarita lo deja plantado para ir a la universidad y mientras

espera que vuelva, él escribe y escribe con la angustia de saber que al final su cuerpo (que en realidad es el de Rodolfo) se rendirá al sueño y quizá despierte en otro.

Escribo para mantenerme despierto [...] es posible que despierte muy lejos, Margarita, que jamás te vuelva a ver, que mañana amanezca en un carro de gitanos, o en un barco que remonta un río, o en un hospital, o en medio de un campo de batalla. Pero si me quedo en esta ciudad o despierto cerca de aquí, te juro que te buscaré... o te escribiré de donde sea. Recibirás cartas de lugares insospechados, de países inverosímiles, cientos de cartas, miles de cartas, no haré otra cosa que escribirte cartas. Es el único proyecto que puedo acariciar. Y algún día *estaré*⁷ cartero y te entregaré mis propias cartas. Que el Altísimo me oiga.

Todo el hielo que hallé en el refrigerador se derritió sobre mi rostro. Los papeles están completamente mojados, la escritura, borrosa, pronto será ilegible. Me alegro. Solo escribo para no dormirme. No resisto más. Se cierran mis ojos. Lo siento, Rodolfo⁸. (Galmés, 2013: 68)

Así, la aventura termina por ser un chasco: lo que se prometía como goce y felicidad se convierte en imposibilidad y angustia.

Los cuentos de Galmés nunca tienen un final feliz, tampoco sus novelas. En algunos de ellos incluso a veces ni siquiera pasa ‘nada’, en el sentido de que no hay un desenlace como en “Suite para solista” que se reduce a un monólogo interior de alguien que imagina a una bailarina en un teatro y reflexiona sobre el amor y el deseo que el cuerpo danzante le provocan. La mayor parte de las veces el final es trágico: el barquero que olvida a “Bellatrix”; el enamorado transmigrado en el cuerpo del marido que se queda dormido sin saber si despertará aún en esa vida; el músico de “Contrabajo solo” que sueña ser centro, pero el instrumento elegido es gregario por naturaleza y al no haber solos para contrabajo está condenando a la subalternidad; el enfermero que sin ninguna necesidad asume la culpa de un crimen del que no es responsable, etc. Galmés no ensaya respuestas, su proyecto narrativo se construye sobre la idea de la fatiga irremediable, del Sísifo que, alcanzada la cumbre, ve como se le escapa la piedra de las manos y debe comenzar de nuevo, de la frustración de una vida mediocre. La única vía de fuga en sus vidas son los sueños, la imaginación, que riegan de alegría la gris cotidianidad y que permiten imaginar lo que se podría ser o llegar a ser, lo que podría haber sido, lo que ocurrirá, que, sistemáticamente, se desvanece como cuando uno despierta.

Su escritura es poética, simbólica en su manera de demostrar cómo lo bello y valioso es efímero y por más que sus personajes se esfuercen por asir la belleza y la felicidad les será imposible retenerla o prolongarla. Su narrativa es rica de estas situaciones, pero quizá la más evidente sea la de “El malacara”, donde un capataz déspota decide embalsamar a su caballo porque se resiste a perder la posibilidad de recrearse en su belleza, pero termina dándose cuenta de lo grotesco que resulta el cadáver del animal lleno de paja y con unos ojos vidriosos inertes.

⁷ Cursiva mía para resaltar que Galmés escribe voluntariamente ‘estar’ y no ‘ser’ porque en la transmigración, como ya le ha explicado el viejo al protagonista, se *está* en otro cuerpo, no se *es* otro cuerpo.

⁸ Curiosamente nuestro protagonista se firma “Rodolfo”.

CONCLUSIONES

La obra de Galmés es una respuesta inteligente, imaginativa y sensible a la crisis, existencial y económica que asola el Uruguay de los años cincuenta y sesenta, a la que se añade la opresión política dictatorial en los setenta. No está incluido en la antología de Ángel Rama y tampoco en su posterior *La generación crítica 1939-1969* (1972), quizá por una cuestión de tiempos y desconocimiento había publicado solo un cuento en 1966 y su primera novela en 1971, o porque las preferencias estéticas de Rama se inclinan por Onetti, Levrero o Porzecanski o porque no era autor de Arca sino de Banda Oriental (Gortázar, 2014: 40), pero está claro que es miembro de pleno derecho de esa estirpe literaria periférica y marginal de escritores que para el crítico fueron una ruptura en el canon de la literatura nacional uruguaya y que tentaron desde el extrañamiento y lo insólito alejarse del realismo y el arte comprometido que había impuesto la militancia política y que pudo ser un deliberado gesto reivindicativo de la libertad creativa y una defensa de la diversidad que, como afirma Somers, se convierte en trampa para evitar la censura durante el período dictatorial. En un texto escrito en 1981 y titulado “La imaginación” sobre su propia escritura Galmés escribía: “fatalmente *me dejo llevar* por la imaginación, dado que no es posible controlarla, llevarla a ella por donde uno quiere. Le diría, por ejemplo: por ahí no, que nos caemos al pozo. Y nos caemos en el pozo” (Galmes, 2013: 123). Describía la dificultad de escribir lo imaginado, porque la imaginación se desborda, se subleva, por eso “no existe el hobby de escribir, [...] Se escribe para aplacar a los fantasmas de la imaginación”.

Aunque no es un autor completamente desconocido en la literatura uruguaya sí, creo, es menos reconocido de lo que debiera. Bien porque no se dedicó en exclusiva a la escritura, porque se dedicó a la enseñanza o a la traducción, bien porque su literatura no encajaba en el canon realista y reivindicativo políticamente de la Generación del 45, bien porque murió muy joven y no tiene una obra extensa. Lo enriquecedor de su narrativa es la combinación de sus influencias que, a primera vista, podrían parecer imposibles, irreconciliables y que, en cambio, en él se conjugan a la perfección –como sucedía con José Bergamín para el que no eran incompatibles, y mucho menos excluyentes, por ejemplo, el teatro clásico español y los entremeses de Arniches o su simpatía por el comunismo y su profunda religiosidad.

La estética de lo *raro* en Galmés es una respuesta a la literatura realista y comprometida en boga durante los sesenta y la órfica imaginativa el vehículo para evitar la censura dictatorial. Como sostiene de Mattos, sus ficciones parecen rehuir la verosimilitud y apearse a situaciones disparatadas, pero, en realidad, funcionan como parábolas: golpean con una muy adecuada mimesis del mundo (2013: 9). A su vez, esta escritura *rara* se mezcla con un bagaje cultural clásico que podría indicar simplemente la elevada formación cultural del autor, pero en la que se prefiere, prefiero, leer una declaración de principios literarios. Como afirma uno de sus personajes en *Las calandrias griegas*⁹:

⁹ Quisiera escribir unas líneas para aclarar que me acerqué a Héctor Galmés porque fue alumno de José Bergamín, tema de una investigación más amplia. Bergamín, poeta de la Generación del 27 exiliado en

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. (Galmés, 1977: 51)

Creo, por tanto, que la descendencia directa de una estirpe no excluye su pertenencia a la otra.

América Latina tras la guerra civil española, vivió en Montevideo de 1947 a 1954, donde fue profesor de literatura española en la recién estrenada facultad de Humanidades de la Universidad de la República Oriental de Uruguay. Facultad que nacía gracias a los esfuerzos del que había sido su rector en dos ocasiones (1928-1930 y 1935-1941), el filósofo y escritor Carlos Vaz Ferreira que lo invitó personalmente a formar parte del cuerpo docente. A esa universidad, ‘antipedagógica’ y experimental, fue a dar Héctor Galmés con apenas 17 años y compartió años universitarios y profesores –como Roberto Ibáñez, Paco Espínola o el citado José Bergamín– con el grueso de la Generación del 45 (como los llamó Rodríguez Monegal aunque Ángel Rama prefirió rebautizar como Generación crítica). Bergamín no fue un profesor al uso, era conocido por ser un antipedagogo convencido pero su época montevideana, confesó, fue feliz por el trato con sus alumnos. Sus clases se prolongaban hasta tarde más allá de los muros universitarios en cafés y pastelerías del centro. En una de las novelas de Héctor Galmés, *Las calandrias griegas*, se describe precisamente la tertulia del viejo profesor y sus alumnos en un café montevideano. Creo que es significativo que sea precisamente esta escena la que el también escritor Alejandro Paternain, íntimo amigo de juventud, recuperase con motivo del discurso que le dedicó en el homenaje organizado tras su muerte (s. f., 2016).

Mi intención era descubrir qué había quedado, si es que había algo, de la huella del maestro en la escritura de Galmés. Búsqueda difícil ya que Bergamín no fue un escritor al uso, sin narrativa, solo muchos ensayos, poca dramaturgia –en su mayor parte transposiciones de obras clásicas de la literatura grecolatina o española– y porque en realidad mi investigación no rastrea al Bergamín referente como escritor sino como maestro, porque intuyo (gracias a los comentarios que de Bergamín han hecho alguno de sus notables alumnos como Ida Vitale) que su magisterio es mayor de lo que la historiografía parece querer aceptar y de lo que se ha estudiado. En mi búsqueda de una huella del maestro, descubrí muchas: la principal el amor bergaminiano al mito griego, pero también a la cultura latina, a la tragicomedia y el teatro áureo españoles, las influencias filosóficas de Bergson y el debate intelectual de los españoles Unamuno y Clarín con los uruguayos Rodó y Vaz Ferreira. Por supuesto sin olvidar la individualidad de Galmés, producto de su contemporaneidad, de ser un hombre de su tiempo: individualidad americana, uruguaya, rioplatense y urbanita montevideana.

BIBLIOGRAFIA

- ACHUGAR, Hugo (2010): “¿Comme il faut ? Sobre lo raro y sus múltiples puertas”, *Cuadernos LIRICO*, 5, pp. 17-28.
- BENEDETTI, Mario (1966): *Genio y figura de José Enrique Rodó*, Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- BENÍTEZ PEZZOLANO, Heber (2014): “Raros y fantásticos: perspectivas teóricas”, *[Sic]*, 10, pp. 8-13.
- BENÍTEZ PEZZOLANO, Heber (coord.) (2018): *El otro lado: disrupciones en la mimesis. Lo insólito, lo fantástico y otros desplazamientos en la narrativa uruguaya (desde los años sesenta a las primeras décadas del siglo XXI)*, Montevideo: CSIC.
- BLIXEN, Carina (2007): “Una lección de vida”, *El País Digital* (Montevideo), 16 de noviembre.
- BLIXEN, Carina (2010): “Variaciones sobre lo raro”, *Cuadernos LIRICO*, 5, pp. 55-72.
- DARÍO, Rubén (1920): *Los raros*. Madrid: Editorial Mundo Latino.
- ESTRAMIL, Mercedes (1994): “Héctor Galmés. Los frutos del insomnio”, *El País Cultural* (Montevideo), 235, 6 de mayo.
- GALMÉS, Héctor (1971): *Necrocósmos*, Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- GALMÉS, Héctor (1974): *Introducción a las literaturas griega y latina*, Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- GALMÉS, Héctor (1977): *Las calandrias griegas*, Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- GALMÉS, Héctor (1981): *La noche del día menos pensado*, Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- GALMÉS, Héctor (1985): *Final en borrador*, Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- GALMÉS, Héctor (2006): *La siesta del burro. Sosías*, Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- GALMÉS, Héctor (2011): *Narraciones completas*, Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- GALMÉS, Héctor (2013): “La imaginación”, en Galmés, Héctor: *“La noche del día menos pensado” y otros cuentos*, Montevideo: Banda Oriental, pp.123-125.
- GANDOLFO, Elvio E. (2011): “Prólogo”, en Galmés, Héctor: *Narraciones completas*, Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental. pp. 5-9.
- GORTÁZAR, Alejandro (2015). “Escribir (ficción) en tiempos de dictaduras de seguridad nacional: la obra de Héctor Galmés”, https://www.academia.edu/13963409/Escribir_ficci%C3%B3n_en_tiempos_de_dictaduras_de_seguridad_nacional_la_obra_de_H%C3%A9ctor_Galm%C3%A9s.
- GORTÁZAR, Alejandro (2018): “La imaginación literaria en la narrativa de Héctor Galmés”, en Benítez Pezzolano, Herbert (coord.): *El otro lado: disrupciones en la mimesis. Lo insólito, lo fantástico y otros desplazamientos en la narrativa uruguaya (desde los años sesenta a las primeras décadas del siglo XXI)*, Montevideo: CSIC. pp. 39-52.
- LITVAN, Valentina; Uriarte, Javier (2010): “Raros uruguayos, nuevas miradas”, *Cuadernos LIRICO*, 5, pp. 11-24.

- MATTOS, Tomás de (2013). “Prólogo. Los fantasmas de la imaginación”, en Galmés, Héctor: *“La noche del día menos pensado” y otros cuentos*, Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, pp. 5-9.
- PATERNAIN, Alejandro (1981): “Prólogo”, en Galmés, Héctor: *La noche del día menos pensado*, Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- RAMA, Ángel (1966): *Aquí. Cien años de raros*, Montevideo: Arca.
- RAMA, Ángel (1971): *La generación crítica*, Montevideo: Arca.
- RAMA, Ángel (1998): *La ciudad letrada*, Montevideo: Arca.
- RAVIOLO, Heber (1992): “Héctor Galmés o la paradójica invención del imperfecto cuentista”, *Revista Iberoamericana*, LVIII, 160-161, pp. 1059-1064.
- RAVIOLO, Heber (2009): “Prólogo”, en Galmés, Héctor: *La siesta del burro. Sosias*, Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, pp. 5-9.
- RAVIOLO, Heber (2011): “Algunas precisiones sobre las dos últimas novelas de Galmés”, en Galmés, Héctor: *Narrativa completa*, Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, pp. 11-14.
- REAL DE AZÚA, Carlos (1976): “Prólogo”, en Rodó, José Enrique: *Ariel. Motivos de Proteo*, Caracas: Biblioteca Ayacucho, pp. 9-31.
- REYES, Carlos (2012): “Héctor Galmés editado con nuevos ojos”, *El País Digital* (Montevideo), 14 de febrero.
- RODÓ, José Enrique (1920): *Motivos de Proteo*, Barcelona: Cervantes
- RODÓ, José Enrique (2019): *Ariel*, Madrid: Cátedra.
- RODRÍGUEZ Monegal, Emir (1950): *José R. Rodó en el Novecientos*, Montevideo: Número.
- [S. F.] (2016): “Paternain, personaje de Galmés”, *Mate Amargo*.
- SOMERS, Armonía (1971): “Postfacio”, en VV. AA.: *Diez relatos y un epílogo*, Montevideo: Fundación de Cultura Universitaria, pp. 113-154.
- ULLA, Noemí (2014): “Raros de las orillas del Plata”, *A contracorriente*, 11, 2, pp. 323-331.
- VV. AA. (1967): “Rodó”, *Cuadernos de Marcha*, 1. 1ª época.
- VV. AA. (1971): “Centenario de Rodó”, *Cuadernos de Marcha*, 50, 1ª época.