

Héctor Galmés: vale la pena conocerlo

Milton Hernán Bentancor

Puede ser discutible, pero creemos sinceramente que hay un número importante de escritores nacidos en el pequeño Uruguay que por distintas circunstancias no son tan conocidos ni estudiados ni comentados como otros. Esta suerte de "selección natural" realizada por la crítica muchas veces no es justa, ya que recorre caminos, para la elección de unos y el olvido de otros, que no tienen demasiada relación con la calidad literaria.

Héctor Galmés, si bien no es un perfecto desconocido, no es -ni por asomo- tan tenido en cuenta como debería serlo. Su calidad literaria, al igual que la de muchos otros, queda sometida bajo el peso del desconocimiento generalizado de su obra. Este trabajo intenta -entre otros objetivos- ser un paso más dado en la dirección que creemos correcta: dar a conocer los valores que esta literatura rioplatense tiene pero que, si bien no están escondidos ni olvidados, no ocupan el lugar que por derecho y capacidad le corresponden.



Héctor Galvés

Una lectura de Suite para solista de Héctor Galmés

El cuento soporta varias lecturas y varias miradas. Su riqueza lo coloca a la altura de las narraciones borgianas que obligan a una inmediata lectura apenas terminada la primera.

Elegimos una lectura que enfoque las voces narrativas en el cuento *Suite para solista* pueda aportar una perspectiva respecto del cuento de Héctor Galmés, ya que en él se mezclan, en forma extraña y sutil, los puntos de vista y el discurso de los posibles personajes y no es sencillo determinar cuando habla cada uno de ellos.

El análisis propuesto tiene como guía el discurso propuesto por el autor. De esa manera se intenta no hacer trampas en la lectura, sin mostrar ni esconder elementos, y al mismo tiempo, se busca tener contacto con todos los detalles de la narración que enriquecen este enfoque.

El constante juego de certezas e incertidumbres en el que el autor involucra a sus lectores, la total indefinición de los dueños de las voces, las varias veces en que se cree algo para luego dudar de lo que se había creído, son algunas de las características sobresalientes de la narración, y sobre ellas se organizará esta lectura.

Al estudiar las voces narrativas del cuento se buscará descubrir cuántos personajes participan de la acción, quiénes son, qué papeles juegan en la secuencia de los hechos. Observando con atención se intentará establecer cuándo toma la palabra cada uno de ellos y con qué objetivo, con quién dialoga, cuáles son sus temas más repetidos. Todo esto basado en una lectura atenta que observe todos los elementos presentados, ya literarios, ya gramaticales, por pequeños que parezcan, a fin de llegar lo más cerca posible del corazón del texto.

El camino no es simple. La lectura buscará –apenas– perfilar algunas sospechas.

Nuestra lectura

El relato multiplica sus significados en cada lectura, pero limitémonos a mencionar que en solo cinco cortos párrafos logra que, mirándolo desde la perspectiva que se desee, se observe una narración intensa y breve, en la que personajes, lugares, diálogos e ideas se entremezclan en una danza increíble de locura, destrucción, sueños y amor.

La acción narrativa se confunde en y con un discurso meándrico. Es un cuento en el que el montaje de la narración es extremadamente simple y en el que a primera vista parece que no pasa nada, como es característico en toda la obra de Héctor Galmés.

Su brevedad, el primer rasgo notable, hace que esta pieza literaria tenga mucha fuerza dramática. *Suite para solista* es un disparo poético en el que la primera y la última línea tienen importancia. Uniéndonos al pensamiento de Armonía Somers (1979, p.135) se puede aceptar que más que brevedad, la característica exacta de esta narración es “la consciente reducción de sus límites”.

Es un cuento en el cual todo está cuidadosamente estudiado. La estrategia narrativa, el inventio y su elocutio, todo aparece extremadamente calculado. No hay espacio –ni lingüístico ni real– para el error. Como en un poema, cada palabra es importante y casi inmodificable. Frases breves. Ritmo musical. Precisión artística. Es esa sumatoria la que lleva al lector a la frontera de la ficción. El emisor empírico hace que se vean los personajes y acciones tan reales como la orquesta que el destinatario ve y no existe en el foso o como la música que esa orquesta imaginada toca y debe ser escuchada con los ojos.

Nunca se sabe si es un personaje hablando consigo mismo, si son dos personajes dialogando o si es el propio autor que, liberado de las trabas de la literatura clásica, discute con su personaje masculino central. Intentar descubrir este pequeño misterio es este el centro de este artículo.

Con la primera frase del cuento, se abre el interés del lector por interiorizarse en esta relación que se repite periódicamente. Galmés dice: “Ahí la tenés de nuevo” (1981, p. 48), y además de señalar la repetición de una acción, esta suave *in medias res* inicial lo coloca al lector en contacto con lo que acontecerá de ahora en adelante.

El narrador entrega –desde el primer momento hasta la última frase, casi en forma absoluta- la voz narrativa a sus diferentes e indefinidos personajes masculinos. Los caracterizamos así, para diferenciarlos de la bailarina, que es la única a la que nunca oiremos.

La frase inicial lleva a desear conocer quién es, cómo es, qué hace, a quién le habla, en fin, todas las preguntas que surgen en la mente de un lector empírico que no conoce la realidad con la que se enfrenta de pronto. Y no la conocerá a ciencia cierta hasta las últimas palabras que presentan a “la pobre loca en medio de lo que quedó del teatro Urquiza después del incendio”. (1981, p. 49) ¿O será que ni siquiera esa es la verdad, que la bailarina y todo su espectáculo solo son verdad en la mente del único espectador que la contempla?

El cuento está cargado de deícticos que señalan al sujeto como un hablante típicamente rioplatense. Por ejemplo: uso del voceo, conjugación de verbos con la acentuación modificada como “tenés” por tienes, “podés” por puedes, o “confesá” por confiesa, entre otros.

Otro de los elementos que aparece –de un modo sobresaliente- es el trabajo realizado con los anónimos personajes. En primer lugar no se sabe realmente si son uno, dos o tres; si en realidad son dos -la bailarina y el espectador- en algunos pasajes este debe desdoblarse en un diálogo consigo mismo, lo que le da una profundidad especial al relato. Al mismo tiempo, esta indefinición acarrea la imposibilidad de saber –a ciencia cierta- qué personaje tiene el manejo de la voz narrativa en cada situación interna presentada en el cuento.

En este limbo literario entre la realidad y la ficción, en este universo de inseguridades, no hay nada claro ni definido. El protagonista, por ejemplo, es el sujeto que se nos presenta al mismo tiempo como destinador o emisor y quizás también como oponente, por lo menos en el ámbito del discurso, ya que una de las lecturas posibles es la que señala que él habla consigo mismo.

El oponente, si fuera un segundo personaje –distinto al anterior- se caracterizaría por un ataque constante en el nivel lingüístico al destinador o emisor.

En ese mismo terreno de indefiniciones, el destinatario es esa extraña bailarina –real o imaginaria- que se mueve sola en el escenario de un teatro totalmente destruido por el fuego o todavía en llamas. Por otra parte, es posible que el personaje femenino, sobre el que gira toda la obra, no exista, sino que sea una creación de la imaginación del otro, del borracho, el verdadero héroe del relato. De cualquier modo, esta “pobre loca” no habla, no tiene voz. Simplemente baila. Apenas baila.

Todas las posibilidades mencionadas, que continuarán sin confirmación hasta el final del cuento, hacen que se parta de bases muy débiles en cuanto a la univocidad de la interpretación, y que gane mucha importancia la recreación cooperativa del lector.

Aceptemos -para este momento del análisis- que aquella frase inicial “Ahí la tenés de nuevo” (1981, p. 48), esté hablando de una bailarina que es un personaje real, que no es una invención de la mente del espectador, y que literalmente una loca desarrolla un espectáculo de ballet en las ruinas de lo que fue un teatro de Montevideo.

Tomando como base esta idea, es muy interesante la forma en que se maneja la narración. Se la inicia presentando a este personaje femenino, casi etéreo, y como en

todo el cuento, como en toda la obra galmesiana, habrá poesía. Dirá: "Descalza, casi aérea. Como si volara. Los pies se le disuelven en nube de cenizas" (1981, p. 49).

En una forma directa -para el que ya leyó por lo menos una vez el cuento completo- el narrador puede estar hablando de los restos del teatro Urquiza, o refiriéndose a una nueva columna de fuego del incendio que asciende, en ese instante, consumiendo al teatro; pero como la frase es una de las primeras de la narración y el ritmo interno es sumamente poético, es fácil aceptar la idea de que se está frente a una metáfora, cuando realmente es una imagen de la realidad, imagen fundada básicamente en el verbo utilizado y en el sustantivo final: "disuelven" y "cenizas".

Ha comenzado la descripción del personaje. El lector ya centra su atención en esta mujer que será el tema de las próximas frases y casi imperceptiblemente se olvida de aquel primer verbo ("tenés") que exige la presencia de una segunda persona, diferente de la bailarina. ¿Puede ser el lector el verdadero receptor de todas las afirmaciones?

La voz que se escucha puede ser la de un narrador A, a quien se denominará "primera voz". Pero también puede ser que la voz pertenezca a un narrador diferente (se lo llamará C, recordando que se denomina B al personaje "la bailarina"), quien será el oponente de A en el ámbito del discurso o puede ser un desdoblamiento de A, a quien se denominará A1, o, incluso, podría ser la voz literaria del autor (D) quien se acerca a su personaje para dialogar con él.

Sin poder definir a quién pertenece esta voz, se observa que continúa describiendo a la mujer, hablando de su vestido y de su cuerpo. El tono usado y los verbos elegidos son similares a los que usaría un narrador decimonónico para una descripción tradicional: "Descalza, casi aérea. Como si volara. Los pies se le disuelven en nube de cenizas. Lleva el vestido de siempre, simple, de color indefinido" (1981, p. 48). Pero esta descripción es interrumpida por una opinión personal: "Cómo me excitan esos brazos desnudos, modelados para el amor" (1981, p.48).

Ese comentario, además de romper con el estilo de la descripción, lleva al lector a la presencia de un narrador en primera persona que, sumado al primer verbo de la narración, podría aludir al diálogo entre dos personajes. Si fuera este el caso, hasta el momento solo se ha escuchado la voz de uno de ellos, mientras que el segundo apenas es un oyente pasivo.

Inmediatamente se interrumpe el curso cronológico de la acción para dar lugar a un recuerdo, el único de todo el relato, pero que vale para toda la narración como base para la exposición del pensamiento y deseo íntimo en relación con las bailarinas.

Quando yo era botija, el viejo me llevaba a ver ballet, (...) Desde aquellos días he soñado siempre con una bailarina como ésta. Así, bailando sola, sin partenaire. Nunca soporté a los bailarines. Me parecían afectados y ridículos. Yo miraba sólo a las bailarinas, y me irritaba cuando eran abrazadas por aquellos varones inverosímiles. (1981, p. 48).

Se continúa frente a un típico narrador en primera persona. Sus recuerdos personales e infantiles son los únicos que el lector conoce. Al mismo tiempo, recordando el primer verbo de la narración, se podría observar toda esta primera parte

del cuento como el monólogo de un personaje, quizás un "monólogo" con un testigo. Extraño, como todo en este pequeño cuento.

La estructura de la narración no permite hablar de episodios desde un punto de vista tradicional, pero se puede observar y dividir la historia narrada en momentos o escenas, todas marcadas por el emisor que -ya sea en forma directa o usando el dialogismo- brinda a los lectores empíricos cierta información que, al final del discurso, podrá ayudar a la estructuración de la fábula.

El segundo momento dentro del primer fragmento, luego de la presentación básica que se hace del personaje femenino y de dar a conocer las primeras pautas del baile que realiza, es ocupado por una especie de diálogo. Este se desarrolla entre la "primera voz" y otro personaje -en este caso también masculino- que es difícil diferenciar totalmente de aquel, y que brinda otro de los elementos singulares de esta pieza narrativa.

Se puede creer que ha entrado en la escena un nuevo personaje, que antes había sido simplemente aludido. Se puede creer que aquel personaje deja su pasividad y comienza -a partir de este momento- una interacción con el narrador inicial. Pero así como no se puede asegurar la realidad de la bailarina o su ser-un-sueño, tampoco se debe dejar de lado totalmente la idea de un desdoblamiento del narrador que, de esta forma, hablaría consigo mismo. Cualquiera de las ideas puede ser tomada como válida, pero lo cierto es que este fragmento tendrá, al igual que otros pasajes del cuento, una forma interna de diálogo acabado, aunque no exista una forma externa que lo corrobore.

Aceptemos como válida -en este momento- la idea de los dos personajes masculinos independientes. Esto hace perder intimidad a la narración, pero es más claro para el análisis. De este modo, con el apoyo de los tiempos verbales, se encuentra un "tú poético", que en este momento de la acción se transforma en un "yo poético".

Se leía al principio: "Ahí la tenés de nuevo" (1981, p. 48). Leemos ahora: "Juro que hoy iré a sorprenderla..." (1981, p. 48). Una voz anunciaba la presencia de la bailarina, ahora la misma voz (u otra) da a conocer sus intenciones. Son varias opciones, quizás la primera voz anuncia y la segunda, alertada por la primera, anuncia su decisión de sorprender a la bailarina ese día.

De cualquier manera, el narrador inicial será en este segmento del relato constantemente interrumpido por el otro (en cualquiera de sus posibles lecturas), que básicamente lo que hará será atacarlo y hostigarlo, en razón de la pasividad del primero para declarar sus sentimientos a la solitaria bailarina. Así, la pasividad -que había sido la marca distintiva del segundo personaje masculino- ahora es la marca más importante del primero. Quizás, los papeles se han invertido y el que creíamos que era el primer personaje es en realidad el segundo, y quien anuncia al inicio de la narración la presencia de la bailarina en el palco no es aquel, sino este último.

Si tomamos como cierto el desdoblamiento de un único personaje, es fácil observar las dos partes hablantes, las dos voces. Una, la enamorada, la que sueña, la que vive en un mundo ideal; la otra, la objetiva, la realista, la que semantiza la voz de la conciencia, la de la realidad tan clara que la puede mostrar.

- "Juro que hoy iré a sorprenderla a la salida del escenario.
- Pero no podés presentarte con las manos vacías...
- Igual iré. Juro que sí.
- Macanas".

De la forma en que presentamos este fragmento, sería mucho más fácil encontrar y observar a los dos personajes -reales o imaginados (o imaginarios)-; pero no existe en el autor la intención de facilitar la tarea de recreación. Este detalle también enriquece la pieza narrativa, sin hacerla innecesariamente complicada.

Se observa un autor implícito que aprovecha todas las libertades que el siglo XX le ofreció. Signado por esta libertad de movimientos dentro de la narración, el autor implícito se transforma en lector implícito y retoma su posición primigenia sin anuncios previos. No hay marcas que avisen el cambio que se produce, sino que el lector empírico –y esta es nuestra mayor tarea- debe descubrir o por el paradigma pronominal o por la conjugación verbal cuál es la voz que escucha en cada momento interno del relato: lo que no es una tarea sencilla visto las posibles lecturas que el cuento ofrece.

La intervención de quien reconocemos como admirador de la bailarina -quizás enamorado- es breve. Rápidamente quien parece ser un observador más objetivo, no solo del baile, sino de la relación, toma el control nuevamente, maneja la palabra otra vez. Y bajo la consigna de mostrar la realidad a su obligado oyente, se la hace ver recordándole lo que ha sucedido en forma constante desde hace algún tiempo, que no precisa, pero que permite entrever: "Ayer, anteayer, el sábado, aseguraste lo mismo. Y al final desististe" (1981, p. 48).

Pensando en las voces que se confunden a lo largo de la narración, el cuento ofrece –como ya anunciamos- una tercera opción para su lectura: el autor dialoga con su personaje (en este caso, discute) en relación con lo que hará o dejará de hacer.

Cuando acabó la función te limitaste a destapar el frasco de caña, te mandaste un trago, y te quedaste acurrucado en el palco, como un idiota. Tampoco hoy te atreverás. Confesá que lo que te gusta es esto: figonear a la bailarina, desnudarla con los ojos y, cuando ella se desnuda de veras, contemplar cómo se entrega a un tipo imaginario, al amante invisible. (1981, p. 48).

En la lectura que acepta el desdoblamiento del yo en un "yo destinador" y un "yo oponente" (y, por consiguiente, observa la narración como el encuentro –real o imaginario- de dos solitarios: el borracho que mira y dialoga consigo mismo y la bailarina que actúa o que él imagina) la tensión se consigue a nivel del discurso por ese manejo literario preciso del emisor empírico.

A la estructura de la historia narrada se la podría resumir en A (destinador, protagonista o emisor: el borracho) observa y desea a B (destinatario: la bailarina) mientras C, A1 o D (el oponente: otro personaje, él mismo o el propio narrador) le muestra todas las dificultades (internas / psíquicas y externas) que encontrará para concretar su deseo de contacto personal con B.

Siguiendo las ideas de Bajtín se puede afirmar que el dialogismo es una marca importante en *Suite para solista*, pero no causa ni heterologías ni heteroglosia, ya que los dos hablantes (A /A1, C o D) mantienen, en su heterofonía, una marcada

homogeneidad en sus niveles de lengua y variantes lingüísticas, tanto es así que se confunden a lo largo del cuento y, si no aparece alguna marca pronominal que ayude a determinar quién está hablando, el lector empírico no sabe qué personaje lo está haciendo. Por ejemplo, en el párrafo final del cuento, todo indica –si se toma como base la repetición de las estructuras ya usadas por el emisor empírico– que la voz es del sujeto y destinador o emisor (A), pero cerca del final, se descubre (por el uso del pronombre *vos*) que quien habla es el oponente (C, D o A1.)

Vuelve a entrar. Es sublime. Lánguida y contenida al principio, acelera lentamente el ritmo hasta alcanzar el vértigo. Ahora se desnuda, llama al amante imaginario, le hunde los dedos en el cabello, le acaricia los labios, el cuello, los hombros y, tendiéndose sobre las cenizas, concluye la danza en una entrega, ajena por completo a vos, el único espectador, que venís cada tarde a ver bailar a la pobre loca en medio de lo que quedó del teatro Urquiza después del incendio. (1981, p. 49)

De esta manera, el juego entre primera y tercera persona trae como consecuencia directa que la distancia del relato sea uno de los rasgos distintivos de la narración, ya que es fácil encontrar un constante movimiento, marcadamente pendular, entre la mayor y la menor objetividad, dependiendo de qué voz se escucha, si es la del sujeto o la de su oponente.

Ese continuo intercambio que existe entre los emisores (A /A1, C o D) no trae como consecuencia que se pierda la presencia de un narrador fidedigno. Constantemente, en primera o en tercera persona, el emisor respeta las leyes del autor implícito, siempre integrado a la historia y al discurso.

En el texto, a raíz del comentario hecho en relación con la desnudez de la bailarina, se inicia un nuevo segmento, ya que el tema que desarrollarán los dos hablantes no es sobre el espectáculo en sí, ni tampoco sobre la relación entre la artista y el espectador, ni sobre la valentía o cobardía de aquel que mira y jura que hará hoy lo que hace tiempo promete y no cumple, sino que versará sobre la desnudez de la bailarina y lo real y lo imaginado de su cuerpo.

Por el manejo que se realiza no se sabe cuál de los narradores está hablando en el siguiente párrafo. Las preguntas retóricas pueden ser formuladas por cualquiera de ellos, y los comentarios posteriores también. De todos modos, es importante observar lo que se dice.

Lo primero que este narrador trata de aclarar es la realidad o no de la desnudez de la bailarina. “¿No usará una malla bien ceñida a su cuerpito diabólico, invertebrado?” (1981, p. 48).

El segundo tema, que surge naturalmente de esa pregunta se puede resumir con la frase utilizada por uno de ellos: “Locura de cuerpito” (1981, p. 48).

El tercer tema, que nace del lamento de no poder observar claramente el cuerpo de la bailarina, se podría resumir con la queja expuesta: “Lástima que la luz sea tan escasa” (1981, p. 48).

Las tres ideas relacionadas entre sí y que son presentadas con frases sumamente breves, podrían dar lugar a suponer que, por la desnudez del cuerpo de la mujer se

perderá el resto del baile, que el diálogo cambiará su tema central; pero no es así. Lo importante sigue siendo el espectáculo, la danza, el baile; aunque el hablante confiese que “a veces me vienen ganas de gritar: ¡A ver, tarados, enciendan los reflectores!” (1981, p. 48); y agrega dos comentarios que con el devenir de la obra serán importantes, aunque en el instante específico pueden pasar inadvertidos u observados como metáforas que se sumarán a las muchas ya utilizadas. Nos referimos al uso de los dos adjetivos que le coloca a la palabra reflectores, dice que son *inútiles y ciegos* y que -además- “ya no deben tener vidrios de colores” (1981, p. 49).

Más allá de los elementos literarios mencionados, al centrarnos en el asunto de este análisis, el fragmento que se ha señalado es un buen ejemplo de la indefinición que se ha mencionado en relación con la voz narrativa, la focalización y el punto de vista. El lector supone que nuevamente está frente a la “primera voz” (A), básicamente por el uso de la primera persona, como por ejemplo: “Uno comprende...”, “me vienen ganas de gritar...”, “Me dan bronca...” (1981, p. 48) Solo que ese mismo párrafo termina diciendo: “En la penumbra, la boca parece grande y los ojos enormes” (1981, p. 48) –lo que parece ser una nueva pincelada descriptiva del mismo narrador inicial- para continuar diciendo: “Tal vez sea fea. No importa. Consagraste a la maravilla de su cuerpo” (1981, p. 49). El uso del imperativo –en su forma rioplatense- vuelve a colocar en duda nuestra reciente opinión. ¿Quién habla? ¿De quién es la voz que se escucha en este momento? ¿Es A? ¿Será un diálogo? ¿Es C? ¿Será la voz literaria del autor (D) que se acerca a su personaje para enseñarle lo que debe hacer?

Así culmina este fragmento de la obra y se llega a la mitad de la misma sin saber hacia dónde se está caminando, tampoco se sabe qué es lo que sucede, mucho menos es posible conocer el desenlace que tendrá el cuento; ni siquiera tenemos elementos definitivos para distinguir al hablante o a los hablantes creados para que sean los intermediarios que nos acerquen la historia. El recurso de no brindar toda la información, ni siquiera dar pautas como para realizar una anticipación, es lo que prende, lo que atrapa, lo que cautiva.

El estilo del cuento no varía en ningún momento. Continúan las oraciones cortas, los conceptos precisos y las frases breves. La voz narrativa sigue siendo entregada a uno y otro personaje en forma indistinta y sin anunciar, con elementos formales, ese cambio y, en muchos casos, dejando en un punto indefinido quién está detrás de la voz.

El segundo fragmento, el más breve de todos, es usado como una suerte de nexo entre el anterior –de presentaciones y discusiones- y el que se analizará a continuación, donde se profundizarán aspectos relacionados con la danza. Este está formado por un par de oraciones que interrumpen la narración, pero que preparan al lector para algo diferente. Por medio de este nexo, se baja la tensión que se creó en los momentos anteriores a través de las constantes discusiones de los personajes.

Este momento de relax (¿?) para el lector, se da en el mismo momento en el que la bailarina desaparece. El detalle se conoce en los reglones siguientes, cuando al iniciarse el tercer fragmento, uno de los indefinidos personajes preste su voz para anunciar que la bailarina regresa. Para esto utiliza la frase: “Ahí está otra vez” (1981, p. 49).

Todas las pausas descriptivas están relacionadas con la bailarina. Pero no se notan como tales porque –además de lo meándrico de la narración- el ritmo no se hace más lento, ya que aquellas pausas están “escondidas” detrás de las discusiones del emisor con su oponente, alter o íntimo. No es un descanso real para el lector, porque allí encontramos la frase que sirve como símbolo de la obra de Galmés: “Espectáculo breve, pero intenso”. En el contexto del cuento, es un buen resumen de lo visto hasta el momento.

La segunda oración de este nexo literario no es menos profunda ni menos feliz para completar la idea recién presentada: “Si se prolongara, uno llegaría al paroxismo” (1981, p. 49).

Se inicia el tercer fragmento del relato. La voz actual distingue este momento del programa de los otros que la bailarina ha interpretado o que interpretará. Describe las manos que “se agitan sobre el foso de la orquesta” (1981, p. 49) y la capacidad que tiene la bailarina que “conjura a los violines del otro mundo que estallan en una danza macabra. Sus dedos saben inventar la música, la convierten en cosa visible, palpable” (1981, p. 49).

La música en esta oportunidad es como una pieza de barro que hay que formar con los dedos; he ahí la capacidad de la loca bailarina solitaria (¿o del loco espectador solitario que la sueña?): hacer existir, crear algo de la nada. Y así se logra “el triunfo sobre la muerte” (1981, p. 49), en lo que parece ser el último número del programa. No sabemos quién habla, pero el narrador consigue que, sin cuestionamientos, se vea la música, la danza, incluso la vida, con los ojos que a él le interesa.

Nuevamente se sospecha que la voz es la del narrador inicial, la que nominamos “primera voz”; pero es apenas eso, una sospecha, una desconfianza.

La voz dice: “Uno pensaría que este es el último número del programa –tal me pareció la primera vez que la vi-...” (1981, p. 49). Pero nuevamente la sorpresa nos está esperando en las últimas líneas del párrafo: “Pero no es así. Este es el triunfo sobre la muerte. Muerto está lo que no danza. Así, como estás vos, inmóvil en tu palco, incrustado en las sombras como el único sobreviviente de un barco semihundido” (1981, p. 49). Y esta misma voz –que se supone del oponente, la “segunda voz”, sin saber si es A1, C o D- determina la distancia entre el personaje –ahora- silencioso y la bailarina tan observada. “Y entre vos y ella, esa tiniebla de cielo desplomado” (1981, p. 49).

En este juego de idas y venidas, en esta suma de indefiniciones, la bailarina encarna a la Muerte, pero está viva mientras que el espectador, que simplemente observa moverse a la Muerte sobre el escenario, es el que más cerca está de la muerte, porque “muerto está lo que no danza” (1981, p. 48).

Se realiza otra pausa, es la preparación para el número final.

En la imaginación del espectador la bailarina “estará tendida en un rincón, jadeante, empapada de sudor, frotándose el cuerpo, lentamente, con voluptuosidad narcisista” (1981, p. 49). El uso del futuro conduce a la duda, al mundo de la imaginación; quizás el mundo en el que nos movimos durante toda la lectura, sin saberlo.

Nuevamente la voz en primera persona. Nuevamente la inclinación a creer que es el narrador inicial (A). "La primera vez aplaudí a rabiar, hasta que las manos se me partían de dolor. (...) Después comprendí que el mejor homenaje era el silencio" (1981, p. 49). La misma voz agrega: "Me lo hizo entender aquel chistido de lechuza que partió de la galería alta, adonde van los que saben" (1981, p. 49).

Este largo párrafo en primera persona pasea al lector por los pensamientos del hablante. Pero no se puede afirmar que se está frente a una muestra de monólogo interior por la sutil presencia de elementos que acercan este fragmento al dialogismo, tal como había sucedido en situaciones anteriores en la narración. En este caso se lee: "Ella inventa la música y vos aprendés a escucharla con los ojos" (1981, p. 49), el uso del pronombre "vos" lleva –una vez más– a las indefiniciones e inseguridades que están siendo observadas desde el inicio del cuento. Se coloca al lector –de una manera sutil y casi imperceptible– nuevamente en el reino de las opciones, de las conjeturas, de las posibilidades, de las imprecisiones.

Lógicamente que "nunca se vio en Montevideo nada por el estilo" (1981, p. 49). Esta suma de maravillas y pequeños portentos hacen que el espectáculo sea de tal naturaleza que el narrador confiese nuevamente en la misma primera persona tramposa e inicial: "Por eso no me pierdo ninguna función. Vengo temprano y me instalo en el único palco disponible, con el frasco de caña que se entibia bajo el sobretodo" (1981, p. 49).

El mayor esfuerzo de las diferentes voces narrativas se centró en mostrar y presentar al personaje femenino, su cuerpo, su baile, sus características, su espectáculo; el personaje masculino, dueño de todas las voces o participante de todos los diálogos, aunque puede ser el creador de aquella bailarina, ocupa –decididamente– un segundo plano. Está conscientemente subordinado a ella. Él elige una posición inferior, quizás como para que le sea más fácil pasar desapercibido en aquel palco. Quizás la intención sea no hacer nada que pueda traer como consecuencia perder la magia de cada función. Es él quien necesita esa visión (¿celestial?), como el amante fiel que necesita ver a su amada o como el artista que goza mirando su creación.

El quinto y último fragmento es breve, en concordancia con toda la obra. Este momento solo necesita siete renglones para culminar la narración que ya atrapó a cualquier lector.

Última entrada de la bailarina en la función que se ha presenciado. "Vuelve a entrar. Es sublime" (1981, p. 49). Se continúan utilizando las palabras exactas. Con esa brevísima oración de solo dos palabras se resume el pensamiento en relación con la bailarina, o con el espectáculo, o con el inicio del último baile o con todo.

Por la repetición de las frases iniciales se podría pensar en la "primera voz" describiendo la última parte del espectáculo. Como siempre, la atención se fijará en la mujer del escenario. "Lánguida y contenida al principio, acelera lentamente el ritmo hasta alcanzar el vértigo" (1981, p. 49).

La voz, utilizando el recurso de la enumeración de las acciones, le imprime un ritmo intenso a la última parte del texto, un ritmo que concuerda perfectamente con el momento que está describiendo, pero que se diferencia de la lentitud habitual en las narraciones galmesianas. Así, con solo seis acciones describe toda la relación de los

amantes: "...se desnuda", "llama", "le hunde...", "le acaricia...", "tendiéndose", "concluye" (1981, p. 49). La amante loca, eterna e intocable del incendiado teatro Urquiza, nuevamente ha representado su último número, nuevamente se ha entregado en los brazos de aquel amante imaginario, ni siquiera representado.

Está sola, o quizás en la imaginación del borracho por cuyos ojos vemos parte del espectáculo (o quizás todo), debería estar él, su único espectador (el amante real de la bailarina) pero ella "concluye la danza en una entrega, ajena por completo a vos, el único espectador, que venís cada tarde a ver bailar a la pobre loca en medio de lo que quedó del teatro Urquiza después del incendio" (1981, p. 49).

La última frase vuelve a sorprender.

La voz que suponíamos que era del narrador inicial, aquel que durante toda la obra se había marcado por el uso de la primera persona, es la de su oponente. Seguimos sin saber si es su "otro yo" (A1), si es un personaje masculino diferente (C) o si es la voz del autor que escuchamos (D), pero de una u otra forma, vuelve a sorprendernos porque el borracho sigue pasivo y permisivo, aunque es –en palabras del oponente–: "el único espectador, que venís cada tarde a ver bailar a la pobre loca..." (1981, p. 49).

El desenlace de la obra es rápido, está en labios del oponente y nos anuncia –a nosotros, desprevenidos lectores empíricos– cuál es la situación real en la que se encuentran el sujeto y el destinatario.

A lo largo de la narración, más que intriga, lo que el lector siente, lo que desea es saber qué pasa. Al final del cuento, descubre que en realidad –nuevamente en una obra de Galmés– no pasa nada, fue apenas un sueño, como mucho, una descripción.

En cinco párrafos desde puntos de vista siempre entendibles y nunca definidos, muestra un universo musical sublime y destruido, poblado por una bailarina etérea y un espectador arruinado.

A manera de conclusión

Lo primero que queda claro luego de la lectura realizada es que en relación con las voces narrativas presentes en el cuento no se puede afirmar nada categóricamente. Todo es, apenas, un juego de posibles.

Por una parte, permite descubrir que sostiene su encanto en el neblinoso entramado de las figuras y sus voces, que vistas y oídas a la distancia del lector-espectador, dificultan individualizar al o a los emisores.

Por otra parte, y en grado creciente de profundidad formal, provoca la incertidumbre de la realidad o la irrealidad dentro de la ficción, pendulando, en el imaginario del lector, desde la atribución de realismo a ciertas escenas-párrafos hasta la clasificación del cuento como fantástico.

Toda esta indefinida y enmarañada situación surge de una preocupación deliberada del narrador por no dar más información que la absolutamente necesaria para que la historia evolucione. Se cuidan de tal manera los datos que se ofrecen y se manejan de un modo tan riguroso las informaciones, que se imposibilita la determinación de las voces a lo largo de los pocos renglones que ocupa la obra.

Una historia de amor imposible, narrada por no sabemos quién. Ella, muda, sin voz, danzando, ignora todo lo que ha desatado. Ignora el amor tímido o impotente, ahogado en alcohol o nacido de él. Y el amante, desdoblado o enfrentado a una o dos voces más, mantiene al lector ignorante de su identidad.

Ella no sabe que él la mira y desea. El lector no sabe quién es el que habla de ella.

Focalizar la lectura desde las voces narrativas no apunta a desentrañar el enigma del cuento, sino a hacerlo evidente, y con ello, a poner de relieve su perfección formal, su capacidad poética de aludir, su clima incierto y brumoso, la metaforización de la realidad que Galmés logra.

Más allá de la búsqueda minuciosa por el dueño de cada voz, todo quedó en intuición, porque los pocos elementos que podrían señalar en una dirección, se contraponen y enfrentan a otros del mismo valor y del mismo peso que echan un manto de dudas sobre las primeras afirmaciones. Este es, sin duda, un talento poético peculiar de Galmés.

Hipotetizar en la ficcionalización que lo narrado ocurrió y arrastrarlo hasta el presente, a un escenario en ruinas, atribuyendo términos que describen el incendio al retrato de la bailarina y sumar la red de voces masculinas que perfilan la dramaticidad de una relación inexistente muestra también a Galmés como cuentista experto. La superposición de planos es polifónica y si hay, creo, una posibilidad de acercarse a escucharla, es a partir del abordaje de las voces narrativas.

Bibliografía

BAJTIN, Mijail. *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XX, 1992.

GALMÉS, Héctor. PELTZER, Federico. *Los artificios del ventrílocuo. Las voces del narrador en diferentes novelas desde el Quijote hasta nuestros días*. Buenos Aires, Nuevohacer: 2001.

La noche del día menos pensado. Montevideo, EBO: 1981.

GENETTE, Gerard. *Nuevo discurso del relato*. Madrid, Cátedra: 1998.

RAVILOLO, Heber. Héctor Galmés o la paradójica invención del imperfecto cuentista. In: *Revista Iberoamericana*, v. 58, número 160-161, julio-diciembre, p.1059-1064: 1992.

RELA, Walter. *Diccionario de autores uruguayos*. Montevideo, Ediciones de La Plaza: 1987.

RODÍGUEZ MONEGAL, Emir. *Literatura uruguaya del medio siglo*. Montevideo, Editora Alfa: 1966.

SOMERS, Armonía. *Diez relatos y un epílogo – Postfacio*. Montevideo: Fundación de Cultura Universitaria, 1979.

VILLANUEVA, Darío. *Comentario de textos narrativos: la novela*. Gijón, Ediciones Júcar: 1997.

ZUM FELDE, Alberto. *La literatura del Uruguay*. Buenos Aires, Imp. de la universidad: 1939.