

ALEPH



número 4
(febrero 1990)

LITERATURA E HISTORIA EN AMERICA LATINA

LITERATURA URUGUAYA

Jornadas del 21 de mayo 1988 y del 15 de abril de 1989

organizadas con el apoyo del Fondo Nacional de la Investigación Científica de Bélgica (NFWO-FNRS) y de las Universidades de Gante (RUG) y de Lieja (ULG)

al mundo. Ella también es cazadora, no de lagartos, sino de indicios. En el prólogo a uno de sus libros, CPR escribe:

" El hombre es un cazador de indicios: éstos (los indicios) son las pistas, las pautas para interpretar la vida, la realidad, ya que es imposible imaginar una existencia sin interpretación. Todos somos investigadores privados detrás de esas señales que nos acerquen, nos aproximen al sentido oculto, pues sólo la banalidad es transparente. Vivimos rodeados de señales: las anécdotas, las presencias y las ausencias, las fantasías, los diálogos manifiestan circunstancias individuales, es cierto, pero también son una clave de algo mas profundo. Ninguna catástrofe, ningún sentimiento, ninguna idea son en sí mismos sorprendivos, imprevisibles, había unos indicios que no supimos ver o dejamos de considerar. "

Para el poeta todo es signo, cualquier objeto, cualquier acontecimiento puede tener sentido, espera a su intérprete. Para el poeta una colilla de cigarillo secado sobre el suelo no es nunca igual a una colilla de cigarillo, sino que es indicio potencial de algo distinto, de otras cosas y de otro mundo. Así puede ocurrir que esta colilla dé lugar a toda una cadena de reflexiones e interpretaciones que así lleguen a abrir "el abismo infinito del espacio". El abismo a su vez da lugar al vértigo, que es pánico. Cualquier cosa puede provocar este pánico: las largas colas en las calles, los viejos en los parques, la suciedad general de la ciudad, la visión de un paraguas destruido en un parque público, una pintura en un museo,... El poeta no inventa nada. El horror ya existió otras veces.

4.

Ya es hora de concluir. Les he hablado de CPR y aún no he dicho nada. Hubiera querido decirles alguna cosa, algo interesante, algo nuevo; hubiera querido separar el grano de la paja y distinguir lo interesante de lo banal. Sobre todo hubiera querido acercarme al secreto de CPR. No he podido y la razón es sencilla: no hay centro secreto al cual acercarse, CPR no existe, el centro está en todas partes. Ahora hay que decidir: hay que aceptar o rechazar la invitación al viaje. Si aceptan, por favor suban al bordo de la nave. Aquí comienza la lectura.

Peter Venmans

Nicasio PERERA SAN MARTIN

ARMONIA SOMERS : UNA TRAYECTORIA EJEMPLAR

Para citar este artículo: Perera San Martín, Nicasio. "Armonía Somers, una trayectoria ejemplar". *Literatura e historia en América Latina, Literatura uruguaya*, número especial de *Aleph: Revista de Literatura Hispanoamericana*, no. 4, De Paepe, C. y Joset, J. (eds.). 1990, pp. 87-104. ISSN 1784-5114.

Disponible en: http://ahbx.eu/ahbx/?page_id=7464

Desde sus comienzos, la carrera literaria de Armonía Somers ha engendrado numerosos malentendidos, que van de la delicia ponzoñosa del perfume del escándalo, a la gloriola de la leyenda, pasando por la respetuosa reverencia al monumento cuya significación no se acaba de comprender, para desembocar - y en eso estamos, o a eso vamos - en el obligado ritual de mausoleo que nos impone el Panteón Nacional. Como es sabido, éste siempre provoca - y ya se oyen - airadas rebeldías que no por jóvenes y generosas son menos falaces, aunque Armonía Etchepare, con extraño empeño, les regale argumentos.

La madurez que ostentan las últimas obras publicadas por Armonía Somers - *Sólo los elefantes encuentran mandrágora*, 1986, *Viaje al corazón del día*, 1986, *La rebelión de la flor*, 1988 - y, en particular, el sitio de honor que le corresponde a la primera en las letras hispanoamericanas, imponen a la crítica la urgencia de una revisión previa al análisis - aún por hacerse - de una de las obras mayores del continente.

Para iniciar dicha revisión, propondremos aquí un criterio, el de la **fidelidad**, y tres ejes de desarrollo, en tres planos diferentes: el de la relación entre escritor, autor y obra; el de la **escritura**, en tanto que cosmovisión plasmada en un lenguaje artístico, y el de la **retórica**, expresado por un conjunto de opciones estilísticas constantes.

Nuestro propósito - puesto que el título escogido nos denuncia - es demostrar el carácter ejemplar de dicha fidelidad a lo largo de casi cuatro decenios.

Cuando, en 1950, la revista CLIMA publicó *La mujer desnuda*, el mundillo literario montevideano fue intensamente conmovido. No por la importancia real del acontecimiento, sino por un entorno anecdótico que hoy resulta ridículo.

Incapaces de imaginar tan moderna concepción de la relación entre el escritor, el autor y su obra, llamaron pseudónimo a la identidad revelada de uno de los nombres mayores de la literatura uruguaya.

Incapaces de percibir la profunda originalidad de una obra cuya calidad - justo es reconocerlo - hacía difícil concebirla como primigenia, comentaristas y críticos barajaron nombres de escritores más o menos conocidos, hombres, por lo general.

Porque, incapaces de creer que una mujer manifestara tal rigor narrativo, tal violencia en el mundo representado, tal osadía de lenguaje al llamar a las cosas casi por su nombre, varios críticos peroraron sobre el carácter masculino del estilo. (Y ya vemos, dicho sea de paso, que muchos desvaríos actuales sobre la "literatura femenina" tienen gloriosos antecedentes de signo contrario).

Armonía Etchepare no ha narrado recientemente cómo surgió - de una guía de teléfonos - y cuáles fueron los imperativos - su condición de maestra de primaria en una sociedad pacata - de ese SOMERS, que ostentaba un arquitecto que, sin saberlo, le sirvió como de escudo, a cambio de la celebridad.

Ese nombre de pluma, surgido casi del azar - Armonía juraría tal vez que el azar no existe - se convirtió, de hecho, en el elemento central de la relación simbólica entre Armonía Etchepare, Armonía Somers y su obra. Las "dos ramas separadas de un mismo tronco"¹ prosiguieron, a partir de entonces, desarrollos paralelos, sin interferencias ni confusiones, sin que jamás la una asumiera el papel ni las funciones de la otra, a tal punto que el nombre de Armonía Somers remitía exclusivamente a su obra publicada, que su propia identidad civil era un secreto mantenido por unos pocos y fieles amigos, y que aún hoy, cuando su identidad ha sido revelada desde hace muchos años, su personalidad conserva, para el público, cierto halo de misterio.

La "educacionista", como pomposamente se solía decir en el Uruguay en otras épocas, ocupó diversos cargos y culminó su carrera como directora del Museo Pedagógico de Montevideo, habiendo publicado numerosos trabajos de tipo técnico, premiados, algunos de ellos, por la ciudad de Montevideo o por la Universidad de la República, y habiendo desarrollado cierta actividad internacional, en particular en la UNESCO, en París, como becada del gobierno francés, o en Londres, como invitada del de Su Graciosa Majestad. De esas actividades se retiró hace ya años.

Por su parte, Armonía Somers prosiguió, lenta y pausadamente, la construcción de una obra que, no por austera, deja de ser, hoy, voluminosa. En 1951 apareció la segunda edición de *La mujer desnuda*²; en 1953, *El derrumbamiento*³, un volumen de cuentos que recogía, entre otros, al que le da título al volumen, y que fuera el primer texto escrito por Armonía Somers, así como el primero traducido al francés⁴; diez años después, en 1963, aparece un segundo volumen de cuentos, *La calle del viento norte*⁵; en 1965, una novela, escrita en París, *De miedo en miedo*⁶, subtitulada "Los manuscritos del río"; en 1967 Armonía Somers reúne *Todos los cuentos*⁷, en dos volúmenes, y en 1969 publica una novela, *Un retrato para Dickens*⁸. Tras otros diez años de silencio aparece, en 1979, *Muerte por alacrán*⁹ que, en realidad, sólo recoge un cuento inédito. En 1982 ve la luz, publicado por

1. La expresión es de la propia autora, en una entrevista reciente.
2. Somers, Armonía, *La mujer desnuda*, Montevideo, Clima, 1951.
3. Idem, *El derrumbamiento*, Montevideo, Salamanca, 1953.
4. A.A.V.V., *Le fantastique féminin*, Verviers (Belgique), Marabout, 1977, p. 32. Ver PERERA SAN MARTIN, Nicasio - "Préface" en SOMERS, Armonía - *Mort par scorpion*, Saint-Nazaire (France), Arcane 17, 1987, p. 9-17; 327-340.
5. Somers, Armonía, *La calle del viento norte*, Montevideo, Arca, 1963.
6. Idem, *De miedo en miedo*, Montevideo, Arca, 1965.
7. Idem, *Todos los cuentos*, Montevideo, Arca, 2 vol., 1967.
8. Idem, *Un retrato para Dickens*, Montevideo, Arca, 1969.
9. Idem, *Muerte por alacrán*, Buenos Aires, Calicanto, 1979.

Rodolfo Henestrosa, un extrañísimo *Tríptico darwiniano*¹⁰. Después de largas discusiones aparece por fin, en 1986, una novela que Armonía Somers se empeñaba en anunciar como póstuma, que se llamó antes - nosotros siempre preferimos ese título - "Las máscaras de la mandrágora", que terminó por ser editada en Buenos Aires como *Sólo los elefantes encuentran mandrágora*¹¹, y que ya tuvo una segunda edición en España, en 1988. En ese mismo año de 1986 aparece una novela breve, *Viaje al corazón del día*¹² y, por último, en 1988, una antología personal de cuentos, *La rebelión de la flor*¹³, que incluye, una vez más, un cuento inédito, contemporáneo de "El derrumbamiento", situado allí a la manera de un broche final, como si con él se cerrara un círculo mágico.

Cinco novelas, veinticinco cuentos y relatos recogidos en diversos volúmenes, algunos textos dispersos en periódicos o revistas y tres o cuatro textos de naturaleza crítica o de reflexión sobre la creación¹⁴. Todo ello constituye, como decíamos, una obra voluminosa.

Producida, eso sí, como también lo anotábamos antes, de forma lenta - estamos frente a una carrera literaria de casi cuarenta años - y pausada, puesto que ahí van incluidos dos paréntesis de silencio, entre 1953 y 1963, y entre 1969 y 1979. Claro está que en esos períodos Armonía Somers entrega algún texto breve a alguna revista. Pero está ausente, y a eso apuntamos, una cierta forma de creación compulsiva, un cierto frenesí - siempre controlado, nunca desenfreno - de la escritura que desemboca - y el detalle es interesante - en obras del tipo novela.

Refiriéndose a estos períodos de silencio, Armonía Somers ha hablado de la **angustia**, de sus angustias, y de la proximidad excesiva de la muerte. Desde un punto de vista psico - genético, podríamos suponer la existencia de largos períodos de acumulación vivencial y de breves períodos de intensa descarga, elaboración estética mediante. Pero tales afirmaciones no pasarían nunca de ser mero ejemplo de esas laboriosas hipótesis que solemos elaborar los críticos, tratando de convencernos de que comprendemos algo de los misterios de la creación artística.

En todo caso, hay también, *grosso modo*, cierta coincidencia cronológica entre el final de esos períodos de silencio y las raras rupturas que Armonía Somers se ha permitido, nos ha concedido, con respecto a la conducta que le inspirara su concepción de la relación entre escritor, autor y obra, que es, por ahora, nuestro punto de mira.

En efecto, el pseudónimo, cuyas razones de conveniencia social, ya evocadas, son mera anécdota, materializa la separación total entre la persona civil del escritor, su actividad profesional,

10. Idem, *Tríptico darwiniano*, Montevideo, de la Torre, 1982.
11. Idem, *Sólo los elefantes encuentran mandrágora*, Buenos Aires, Legasa, 1986.
12. Idem, *Viaje al corazón del día*, Montevideo, Arca, 1986.
13. Idem, *La rebelión de la flor*, Montevideo, Linardi y Risso, 1988.
14. Citemos, por ejemplo, su magistral "Diez relatos a la luz de sus probables vivenciales", en A.A.V.V., *Diez relatos y un epílogo*, Montevideo, Fundación de Cultura Universitaria, 1979, p. 113-154. Agreguemos, de paso, que los autores consagrados no suelen hablar con tanta autoridad y respeto de un grupo de autores jóvenes al que no les une más que el oficio literario.

su vida íntima y familiar, su quehacer cotidiano, sus opiniones y actitudes, públicas y privadas, y el autor, como entidad literaria, es más, como **única** entidad literaria, que sólo se manifiesta, es más, que **sólo debe manifestarse**, a través de su obra y, acaso, con gran tiento y prolongado análisis previo, a través de alguna reflexión sobre la creación que es, naturalmente, parte integrante de la propia obra y que, en todo caso, no traspasa nunca las fronteras de lo literario propiamente dicho.

Tal la concepción y conducta que Armonía Somers asumiera en 1950, en pleno auge de la ética y la estética del "compromiso" y del "mensaje", en pleno apogeo del "realismo social" y de la novela "antimperialista y agraria", en plena vigencia de tantos " - ismos" que hoy, cuando la concepción original de Armonía Somers se generaliza, nos parecen obsoletos. ¿Cómo asombrarse de que tal actitud no pudiera entenderse en 1950? ¿Cómo extrañarse de que dicha conducta convirtiera a Armonía Somers en uno de esos entrañables mitos privados de los uruguayos?

Claro está que la escritora alimentó la leyenda e incluso llegó a permitirse el lujo, escudada en el anonimato, de asistir e incluso intervenir en discusiones públicas sobre la obra y la identidad de Armonía Somers.

Mera anécdota, una vez más. Gran sentido del humor, sin duda. Pero tal vez, también, estrategia de defensa.

Claro está igualmente que han existido, que existen, las rupturas a que aludíamos antes: una intervención en los Cursos de Verano de la Universidad de la República, en 1968; otra en el Centro Horacio Quiroga, en Salto, en 1969; alguna entrevista concedida a algún periodista (María Ester Gilio, concretamente) o a algún profesor universitario extranjero. Así como hubo un "homenaje póstumo de cuerpo presente", como lo describía con humor en correspondencia privada la propia escritora, un homenaje que tuvo lugar en la Biblioteca Nacional en 1986 y que fue seguido de una entrevista concedida a Miguel Angel Campodónico¹⁵. Así como hubo aceptación - si no realización - de un homenaje que debía tener lugar en París, en la Unesco, en diciembre de 1987, que no se llevó a cabo por razones muy uruguayas ("mejor es no meneallo") y que también, simbólicamente, fue seguido por una entrevista concedida a quien esto escribe, en 1988, y de próxima aparición.

Esas concesiones, esas flaquezas, que nosotros celebramos e incluso, en algún caso, hemos propiciado, y que son pasto natural de la voracidad de la crítica (como si la obra escrita no bastara), son de naturaleza extremadamente compleja.

En primer término, se inscriben a continuación de esos períodos de intensa descarga de la actividad creadora y son, tal vez, resultado de una cierta distensión, o de un cierto agotamiento.

Son, en segundo término, una especie de autoflagelamiento, para quien ha afirmado: "me hieren las vibraciones de la publicidad, las entrevistas, las mesas redondas. Y no en una postura

15. "Homenaje a Armonía Somers - Diálogo con Miguel Angel Campodónico" en REVISTA DE LA BIBLIOTECA NACIONAL, 24, Montevideo, 1986, p. 45-61.

crítica respecto a las mismas como formas que son de la comunicación, sino a causa de mi propia sensibilidad hiperacústica, o algo así."¹⁶

Pero también son, por último, una forma de asumir públicamente la responsabilidad de los "horrores" que se le enrostran a la autora de sus textos. Como si la persona privada del escritor sintiera el deber moral de encarnar la personalidad literaria del autor, para apaciguar a las fieras de la crítica.

De un modo u otro, y esto es lo que debemos destacar aquí, preservando siempre al máximo el rostro oculto del autor y las facetas oscuras de la creación, por lo que ella misma llama: "una especie de reverencia ante el lector". La propia Armonía Somers prosigue más lejos: "Porque lo cierto es que cada uno se forma su imagen del autor, y esa imagen no debería destruirse con la exhibición excesiva"¹⁷. En otras palabras, diríamos nosotros, por respeto a la *quota - pars* de creación que le corresponde al lector en su concepción del hecho literario que es, por definición, de naturaleza diferente de la realidad. Y con el cual, por lo tanto, la realidad no debe interferir.

Es bien sabido que fue Borges quien elevó tal tipo de concepción a la categoría de tema literario. Pero también es cierto que Armonía Somers nunca se ha permitido, hasta hoy, la coquetería con que termina el célebre texto intitulado "Borges y yo", a saber: "No sé cuál de los dos escribe esta página."¹⁸

Dicho más claramente: ni Armonía Somers se ha permitido nunca intervenir en la realidad, ni Armonía Etchepare ha participado nunca del toma y daca, de los dimes y diretes del mundo literario. Pero aún esto sería, en gran parte, anécdota. Lo medular aquí es que, ni Armonía Somers ha usurpado las prerrogativas de la escritora, como mujer y ciudadana, para expresar en su obra cualquier otro compromiso que no sea el que mantiene con la creación, ni Armonía Etchepare ha usurpado la identidad y el prestigio de Armonía Somers para hacer valer sus opiniones o sus intereses.

Ya se ve cuán lejos estamos aquí de la imagen social del escritor en la tradición hispánica (y no sólo), de los comportamientos imperantes en la década de los cincuenta, del propio Borges, ya que nosotros mismos lo hemos citado, o de los últimos avatares del compromiso con la realidad o con otras variantes de la escritura proselitista. O de un Mario Vargas Llosa, por aludir a la actualidad periodística más ruidosa.

Del mismo modo, ya se habrá comprendido que si le otorgamos tanta importancia al tema de la relación entre escritor, autor y obra, es en su condición de manifestación patente de una concepción de la ficción, de la cual nos ocuparemos en adelante.

16. Ibidem, p. 53.

17. Ibidem.

18. Borges, Jorge Luis, "Borges y yo" en El hacedor, Buenos Aires, Emecé, 1960.

Dicha concepción de la ficción, incluyendo su compleja y sutilísima relación con la realidad, se ve materializada en la escritura, tal como la definíamos antes, vale decir, en tanto que cosmovisión plasmada en un lenguaje artístico.

Si partimos de las coordenadas más generales, cabe decir que la cosmovisión que la obra de Armonía Somers nos entrega aparece totalmente liberada de la sujeción a toda referencia espacial o temporal, cualquiera que ésta fuese. O, dicho de otro modo, dicha cosmovisión funciona en ejercicio de la plena autonomía de la ficción: la obra de Armonía Somers crea su propio tiempo y su propio espacio.

Demás está decir, que ese tiempo y ese espacio son inspirados por la realidad y, naturalmente, en primer término, por la realidad circundante más inmediata: Montevideo, el Uruguay, nuestro tiempo. Como ya nadie puede argüir oráculos, ni voces celestiales, y menos aún, por resucitar la metáfora agotada por los románticos, musas *ad hoc*, la creación literaria contemporánea no puede sino asumir las fuentes de la realidad. Pero no ya como objetivo a alcanzar, ni como pre-texto al fantasma insistente de la verosimilitud, sino como modesto reconocimiento de la pobreza de la imaginación humana, de su inevitable condición antropomórfica.

Es, pues, su propia realidad inmediata, la que inspira las coordenadas del espacio y del tiempo en la obra de Somers. Pero dicha obra no se sujeta a esas coordenadas, sino que las modula a su antojo o, más exactamente, según sus propias necesidades.

Si el Montevideo de las últimas décadas es reconocible en la mayoría de los cuentos y relatos de Somers, como algunos, pocos de ellos, desbrozan el territorio de sus suburbios inmediatos, tal el caso de "Historia en cinco tiempos"¹⁹, o los más alejados parajes de la Interbalmearia, como en "Muerte por alacrán"²⁰, si uno de ellos, "Esperando a Polidoro"²¹ remeda, con dos o tres datos folklóricos, el marco tradicional del Uruguay rural, tal como lo ha elaborado nuestra literatura, en ningún caso, ni Montevideo, ni sus aldeaños, ni nuestro tiempo, en lo que puedan tener de específico, son tema del texto, ni objeto de la narración, ni sobredeterminaciones de la historia, sino mero marco funcional en que la narración y la historia se apoyan, ya que en alguna parte y en algún tiempo deben transcurrir.

19. Somers, Armonía, "Historia en cinco tiempos" en Todos los cuentos - Op. cit., vol.2, p. 39-46. Recogido también en Muerte por alacrán - Op. cit. p. 39-46.

20. Idem, "Muerte por alacrán" en La calle del viento norte - Op. cit. p. 41-54. Y luego en Todos los cuentos - Op. cit. vol 2, p. 96-108, así como en Muerte por alacrán - Op.cit. p.7-20 y en La rebelión de la flor - Op. cit. p. 113-125. Si damos todas estas referencias es por mero alarde de vacua erudición, sino porque en cada lección se pueden descubrir sutilísimas variantes, en cuyo análisis no podemos entrar aquí, y que la crítica nunca ha señalado.

21. Idem, "Esperando a Polidoro" en Muerte por alacrán - Op. cit., p. 141-146.

En cambio, ¡cuántas veces el acontecimiento central de la historia o el vuelco de la narración se sitúan en la inmaterialidad de la mirada, o en la evanescencia de la imaginación! Y casi siempre, en una atmósfera encantada propia del universo narrativo de Armonía Somers, como la vieja casona de las violetas en "La puerta violentada"²². O en un tiempo fuera del tiempo, como las campanadas del "compadre", el reloj que debe tocar a muerte para Polidoro, y que mantiene su vida suspendida en los breves segundos de desajuste de los mecanismos. En todo caso, y no por obvio deja de ser bueno recordarlo, todo transcurre allí en la inmaterialidad de la palabra, y aún a veces, milagro de la alquimia del verbo, sólo en la mente del lector, por obra y gracia del poder sugestivo de la palabra, como en "Muerte por alacrán", ya citado.

Por definición, espacio y tiempo son más dilatados en la novela, ya que es al narrarlos, e integrarlos en la historia, que la narración deviene novela²³. Es obvio, por lo tanto, que plantean problemas más complejos. Por eso nos veremos obligados a analizar las novelas una a una.

La mujer desnuda fue siempre designada como novela, y aún así reza en la tapa de la edición que manejamos, la tercera y última a la fecha, la de 1966²⁴. Sin embargo, su naturaleza genérica es discutible, precisamente, en cuanto se refiere al tratamiento textual de las dos coordenadas esenciales del contexto, tiempo y espacio. Si su condición de novela parece indiscutible por el carácter comprensivo de la cosmovisión que nos entrega, por la pluralidad de lenguajes que se articulan en sus estratos narrativo, simbólico y mítico - arquetipal, o por la modulación dialógica que se insinúa fuertemente a través del largo sermón del cura, su monólogo interior y la confrontación de ambos con el resto del discurso narrativo, no lo es, en cambio, si atendemos a la brevedad temporal de la historia narrada - apenas cuarenta y ocho horas, ausencia total de proyecciones extradiégticas - y a la insularidad, por así decirlo, del espacio de la narración, que sólo parece lindar con un desvío del tren y con el más allá de la muerte.

De modo que *La mujer desnuda* parece ilustrar de la manera más radical la a - referencialidad del tiempo y el espacio en Somers, máxime si se toman en cuenta, además, la naturaleza primaria de los motivos temáticos que el texto desarrolla, la condición primitiva de los personajes que pueblan la novela, y la naturaleza primordial, por no decir igualmente primitiva, de los elementos que componen el universo que dichos personajes habitan, elementos, estos últimos, que parecen apuntar, globalmente, a la a - historicidad de la historia.

22. Idem, "La puerta violentada" en El derrumbamiento - Op. cit. y luego en Todos los cuentos - Op. cit. vol. 1, p. 60-78, y en Muerte por alacrán - Op. Cit. p. 119-139.

23. Por mayor precisión en estos conceptos, ver Perera San Martín, Nicasio - "Para una semiología de los géneros narrativos" en Garrido Gallardo (Miguel Angel, ed.) - Teoría semiótica. Lenguajes y textos hispánicos, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones científicas, 1984, p. 541-545.

24. Somers, Armonía, La mujer desnuda, Montevideo, Tauro, 1966.

La segunda novela de Armonía Somers, *De miedo en miedo*, escrita, como ya lo dijimos, en París, inscribe a esta ciudad en filigrana en su texto, no mediante los consabidos *Arc de triomphe* y *Tour Eiffel* de tanta noveleta de latinoamericano en París, ni tampoco mediante los más sutiles *Passage Vivienne* o *Ile Saint - Louis*, sino por impregnación del texto todo de ese aire a la vez de libertad total y de opresión absoluta, por codificación excesiva, que sólo en París se respira; por impregnación, una vez más, del texto todo, del olor del Sena y del polvillo acre y penetrante de las viejas librerías.

Inscripción tan sutil que, por lo que nosotros sabemos, no ha merecido hasta ahora el más breve comentario de la crítica. De modo y manera que el espacio, al menos, ilustra aparentemente una perfecta suireferencialidad, ya que a París, tal vez, lo inscribimos nosotros mismos en el texto, a través de nuestra lectura.

El tiempo, por su parte, se subsume en una contemporaneidad sin relieve, a la cual remiten no sólo los elementos materiales que pueblan el universo narrado, sino también el tema de la angustia existencial que vertebrata la novela y algunos motivos temáticos que la jalonan, como el de la pérdida de la identidad en el anonimato de la urbe, o el del vacío creado por la irreparable muerte de Dios y de otras muchas convicciones, por no citar sino los más notorios.

Dicho esto, es hora ya de consignar nuestra opinión personal de que esa representación de la contemporaneidad como dato inmediato, sin el espesor de la proyección histórica, es, por su "naturalidad", una forma de la a - referencialidad temporal.

Un retrato para Dickens, por su parte, se inscribe en un contexto espacio - temporal muy preciso que es, diríamos, el de aquel Montevideo aún bastante provinciano de las décadas del treinta o del cuarenta, visto desde el patio de un conventillo. Como se ve, nada más montevideano. Por otra parte, cualesquiera sean las peculiaridades de la narración, sus fragmentaciones y lagunas, cualquiera sea el impacto de la ausencia de hilaciones de causalidad, cualquiera sea la resonancia de la estructura dialógica, incluso si se toma en cuenta que uno de los narradores es ni más ni menos que el conspicuo demonio Asmodeo, encarnado en un loro viejo y desplumado, y que la otra gran vertiente de disimilación textual es de naturaleza bíblica, así y todo, *Un retrato para Dickens* aparece como profundamente emparentado con un cierto realismo crítico, aplicado, lo que es más, a una temática de naturaleza social, dado el esquema de la historia narrada, en la cual se podría señalar, incluso, algún relente de mecánica naturalista. Y es que, digámoslo de una buena vez, la novela lleva muy bien su título. Podemos pues concluir que, por el funcionamiento de la contextualización, *Un retrato para Dickens* aparece como la obra más alejada de la modalidad general de Somers.

Si nos acercamos por fin a las dos últimas novelas, *Sólo los elefantes encuentran mandrágora* y *Viaje al corazón del día*, el análisis de las coordenadas espacio-temporales será aún más complejo, pero también, creemos, más concluyente.

Por su naturaleza de novela total, narrada desde una perspectiva (auto)biográfica y con un mayor o menor grado de ambigüedad en cuanto a la naturaleza autobiográfica del conjunto o de buena parte de la materia narrada, *Sólo los elefantes encuentran mandrágora* se sitúa como la primera escrita por una mujer, dentro de ese conjunto de grandes novelas totales que han caracterizado la producción del continente en las dos últimas décadas, y cuyo paradigma conforman, entre otras, cada cual a su manera, *El obsceno pájaro de la noche*²⁵, *Paradiso*²⁶, *Palinuro de Méjico*²⁷ o *Yo el Supremo*²⁸. Así definida, es fácil comprender que *Sólo los elefantes...* se escribe sólo una vez. Y que sus características son, necesariamente, singulares. El tiempo y el espacio son allí, *grosso modo*, los de la propia peripecia biográfica de Armonía Somers, al menos en cuanto a sus momentos esenciales. Tiempo y espacio, e incluso otras sobredeterminaciones propias de la realidad, tienen, desde la perspectiva del *bildungsroman* (que también eso es *Sólo los elefantes...*, desde el ángulo del balance del doloroso aprendizaje del itinerario vital) un funcionamiento de tipo "realista" o un funcionamiento que crea efectos de realismo²⁹.

Por su parte, *Viaje al corazón del día* se desarrolla en el mismo espacio, tiene personajes, motivos temáticos y hasta elementos de la peripecia perfectamente identificables con los de la primera parte de *Sólo los elefantes encuentran mandrágora*. Y sin embargo, se sitúa en un tiempo decididamente remoto, en la segunda mitad del siglo XIX. Inútil subrayar que tiempo, espacio e historia funcionan allí con absoluta coherencia, en la plena autonomía del universo de la ficción.

Armonía Somers ha dicho que quiso contar allí una historia romántica. ¿Será esa la razón de su implantación decimonónica? ¿Sería entonces la naturaleza de la historia la que determinaría el tiempo en el cual se la contextualiza, y no la inversa, como generalmente se admite que acontece en la realidad?

Armonía Somers nos ha dicho³⁰ que fue la imagen de los dos personajes enarbolando sus vestiduras románticas en lo alto de la escalera³¹, quien impuso el siglo XIX. Según esta afirmación, hecha con cierto aire de falsa ingenuidad, sería el logro, la plasmación de una cierta imagen estética, el elemento determinante de la naturaleza de la historia - y, por ende, de buena parte de su peripecia - así como del tiempo y del espacio en que la historia se sitúa.

25. Donoso, José, *El obsceno pájaro de la noche*, Barcelona, Seix Barral, 1970.

26. Lezama Lima, José, *Paradiso*, La Habana, Unión, 1966.

27. Del Paso Fernando, *Palinuro de Méjico*, Madrid, Alfaguara, 1977.

28. Roa Bastos, Augusto, *Yo el Supremo*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1974.

29. Acuñaamos esta expresión a falta de otra, tal vez mejor, por paralelismo con la más frecuente efectos fantásticos, que permite distinguir entre los elementos que son de naturaleza fantástica y los que la adquieren por su tratamiento literario. Aquí se trataría de discriminar entre los efectos realistas por su referencialidad y aquellos que aparecen como tales por su inscripción en un lenguaje connotativo.

30. Entrevista ya citada, y aún inédita.

31. *Viaje al corazón del día*, Op. cit., p. 93-94.

Recuérdense ahora las singularidades de la contextualización que señalábamos en *La mujer desnuda* y se reconocerá la asombrosa fidelidad de Armonía Somers a una determinada concepción de la escritura de la ficción, de gran originalidad en tiempos de su primera novela, y de plena vigencia hoy.

Se nos reprochará, tal vez, el habernos quedado en el esqueleto que estructura la cosmovisión, cuyo análisis anunciábamos, y el no glosar la carnadura temática que le da cuerpo. Digamos que han sido éstos, hasta ahora, los aspectos más frecuentados por la crítica y contentémonos con anotar, brevemente, algunas observaciones.

El escándalo provocado en 1950 por *La mujer desnuda* fue en gran parte causado por lo que hoy podríamos definir como uno de los primeros manifiestos feministas, en el sentido ideológico que dicho término ha tomado en esta segunda mitad del siglo. La narración denuncia, en términos narrativos algo dramáticos, ya que no discursivos, los fundamentos sexistas de la organización social y de las relaciones interpersonales. El mismo año en que Simone de Beauvoir publicara *Le deuxième sexe*.

La sensibilidad erótica que el texto manifiesta, la erotización del espacio narrativo total son de signo femenino. (Piénsese, por ejemplo, en ese canal de la desembocadura por donde el pueblo pare el cadáver de Rebeca Linke.)

Los temas de la sexualidad y del erotismo femenino son, de entonces a hoy, en el conjunto de sus cuentos y novelas, la vertiente temática central de Armonía Somers. (Piénsese, por ejemplo, en el sobrecogedor descubrimiento de la sexualidad y del orgasmo, por parte de Sembrando Flores de Médicis en *Sólo los elefantes encuentran mandrágora*.)

Colateralmente, también hay expresión de la sexualidad y de la sensibilidad erótica masculina. Así como también hay ejemplos de comportamientos técnicamente definidos como "perversos" y, concretamente, de homosexualidad, latente o manifiesta, femenina o masculina.

Pero lo que no hay en Somers es un discurso sexista, ni ningún despliegue proselitista, que esos sí, suelen ser, cualquiera sea su ropaje literario, de naturaleza pornográfica, en el sentido estricto del término, y sin que la caracterización contenga, para nosotros, ningún juicio moral.

Somers ha dicho que no cree que haya, en su obra, más sexo que en la vida. Nosotros suscribiríamos a dicha afirmación y agregaríamos, por otra parte, que su discurso narrativo, en lo tocante a la temática sexual, es de raigambre y naturaleza libertaria, y no sexista.

Ahora bien, como en toda la tradición de la narrativa erótica occidental (y no sólo, recordar *Las mil y una noches*, por ejemplo), los temas eróticos aparecen - ¿de Boccaccio en adelante? - ligados, de un modo u otro (piénsese en Sade, o en Bataille, por ejemplo) a la temática de la muerte, a la fascinación de lo letal.

Así planteados los temas dominantes, podría, tal vez, decirse que en la cosmovisión de Somers, el hombre es el eterno juguete, asombrado e impotente, por más que él a veces crea lo contrario, del combate que en él se libran, para su mayor felicidad y su mayor desgracia, Eros y Tánato.

Sin embargo, esta caracterización, que nosotros mismos ya hemos usado antes³², no debe inducirnos al error de imaginar, en función de la alusión implícita a la mitología griega, una forma de mundo pagano, de antes de la culpa y el pecado. Muy por el contrario, en el universo de Somers, la conciencia de la culpa es consustancial a las delicias de la transgresión, como en todo el arte cristiano, por otra parte.

Y así queda al descubierto la otra vertiente ideológica fundamental que in - forma la personalidad literaria de Somers: el cristianismo.

En este sentido, *La mujer desnuda* articula un discurso fundacional, de naturaleza cuasi - programática, que aflora claramente en la remembranza del Génesis, a través del sermón del cura, y que culmina, simbólicamente, en el incendio del templo, para prolongarse, a nivel hermenéutico, en una posible lectura crística del personaje de Rebeca Linke. De allí en adelante, las manifestaciones de lo cristiano, globalmente considerado, son innumerables, si contabilizamos como tales - y mal podría hacerse de otro modo - el fetichismo mariano de "El derrumbamiento", los ángeles planeadores, los Asmodeos y otros demonios, desatados o no, y la sombra recurrente, casi obsesiva, del cura - mentor.

Desde este punto de vista, cabría concluir que la cosmovisión que el conjunto de la obra de Somers representa es la resultante dialéctica del enfrentamiento entre la "pulsión" libertaria y el "super - yo" de la moral católica. Y en ese conjunto, es lícito incluir hasta la representación metafórica de lo "exótico", a través de las referencias coránicas de *Viaje al corazón del día*.

Todo lo demás que sobre la obra de Armonía Somers se ha comentado, la estética del horror, la temática fantástica, la condición de "lo raro", el despliegue de la violencia, e incluso aspectos que se han comentado mucho menos, pero que - a nuestros ojos - no son menos importantes, como el humor, por ejemplo, son, fundamentalmente, desde nuestro punto de vista, efectos estilísticos. En ellos veremos la misma coherencia y la misma continuidad a través de toda la obra.

32. Ver Perera San Martín, Nicasio, "Préface" en SOMERS, Armonía, *Mort par scorpion*, Saint - Nazaire (France), Arcane 17, 1987, p. 9-17

Ahora bien, para captar la singularidad de las opciones estilísticas de Somers, deberemos remontarnos a un nivel formal que las concepciones tradicionales estrechas excluyen de la Estilística propiamente dicha: el de las estrategias narrativas.³³

Desde este punto de vista, el rasgo más sobresaliente es la ausencia, en Somers, de toda descripción tradicional, de todo retrato de tipo "realista", impostados, unas y otros, desde la distancia del narrador exterior, en su función de mediador entre el lector y el mundo representado. En consecuencia, el narrador de Somers es, las más veces, un narrador interno, o un narrador exterior que vierte un relato interiorizado que se refracta en el texto.

Ese relato "en clave", por así decirlo, parece también vuelto al interior, esto es, funciona más bien como una mediación entre el narrador y el mundo narrado, y no como mediación entre narrador y narratario. De ahí, sin duda, al menos en gran parte, el desdoblamiento de la función mediadora, que apunta en relatos complejos del segundo período, como "La inmigrante"³⁴, y se despliega en las dos últimas novelas.

Pero no derivemos. La ausencia o la singularidad de descripciones y retratos genera la coloración "fantástica" del mundo representado, lo que antes designábamos como "atmósfera encantada" del mundo somersiano, y *afantasma* a los personajes, que muy raramente sobrepasan la condición de condensaciones simbólicas de una función narrativa, en particular en los cuentos.

Esos son los principales fundamentos de lo fantástico en Somers.

Por otra parte, descripciones y retratos, cuando existen - y mal podrían desaparecer totalmente - están sometidos, no a la apariencia de "objetividad" tradicional, ya lo dijimos, sino a la más absoluta y desesperada subjetividad, desde la cual se profiere la narración.

Esa subjetividad absoluta es la fuente de la singularidad de la adjetivación en Somers. Singularidad que ejerce cierta violencia sobre la lengua, representando así, en la materialidad del texto, la función mediadora.

Subjetividad desesperada, sobre la cual se ejerce la primera violencia somersiana: el acto mismo de narrar, que entraña siempre, en Armonía Somers, de manera más o menos desembozada, una profanación.

A esa profanación responde un rasgo estilístico fundamental, que desde un punto de vista general, y globalmente considerado, esto es, como si no hubiera en él disimilaciones internas, caracteriza al estilo de Armonía Somers: su gran tensión discursiva.

En efecto, la frase de Somers es breve y compulsiva. Ejemplo de ello son la alta frecuencia de imperativos o de perífrasis verbales equivalentes, el carácter rotundo de la puntuación, o la

33. Es obvio que al proceder así validamos su inclusión. Primero, por considerar dichos aspectos como opciones formales. Segundo, por analizarlos en sus correlación con otros rasgos concomitantes, de manifestación textual inmediata.

34. SOMERS, Armonía - "La inmigrante" en *Todos los cuentos, vol. I*. Op. cit. p. 79-103.

parquedad de los diálogos, que Somers prefiere a menudo vertir en estilo indirecto libre, y que aparecen así como interiorizados, subrayando - estilísticamente - la tensión de la atmósfera narrada, la violencia del discurso proferido o del acto mismo de proferirlo.

La metrala de este fraseo es, sin duda, una de las fuentes mayores de la violencia en Somers.

Por otra parte, la autora renuncia con frecuencia a expresar, de una frase a otra, las relaciones de causalidad, o desdibuja o trastoca deliberadamente el perfil cronológico de las series secuenciales. Dichos procedimientos, por elipsis, inversión, prolepsis y analepsis o iteración, contribuyen, muchas veces, a engendrar la sensación de lo raro, temática o semánticamente encarnada en lo arbitrario, lo amnésico, lo profético - adivinatorio o lo meramente obsesivo, y en otros casos, a crear el efecto humorístico, cuando se resuelve la tensión entre expectativa colmada y decepción.

Hasta aquí, una caracterización general, digamos, de la sintaxis narrativa. Pero lo raro también está relacionado con otras opciones estilísticas, a nivel del léxico, que nos llevan, a su vez, a otras facetas de la obra de Somers.

Nos referimos a la larga galería de personajes extraños por su físico o, sobre todo, por sus nombres, y que van de Rebeca Linke en *La mujer desnuda* a Sembrando Flores Irigoitia Cosenza en *Sólo los elefantes encuentran mandrágora*, del Juan Abel Grim de "La inmigrante", al Capitán Belleau de *Viaje al corazón del día*, por sólo citar un mínimo de ejemplos.

Cierto es que, al parecer, y según nos lo han dicho con frecuencia otros hispanohablantes, los uruguayos solemos llamarnos de modo extraño.

Pero también es cierto que el rasgo singular exacerbado, o el nombre que genera extrañeza sirven de base a la elaboración de la alteridad en el efecto - personaje y, por lo tanto, al funcionamiento de la distanciamiento, procedimiento estilístico bien conocido, de Bertolt Brecht en adelante, para hacernos descubrir al otro que hay en nosotros mismos, o al mismo que hay en el otro, en una palabra, para hacernos parir nuestra propia alma, para hacernos alcanzar una autenticidad siempre más o menos dolorosa y desgarradora.

Estos últimos extremos, que bien cabe considerar como una función genérica de la literatura, aunque su desarrollo sea desigual de un autor a otro, de una obra a otra, están íntimamente vinculados con la expresión textual de la literariedad, como espacio privilegiado de expresión de lo otro.

En Somers, en efecto, lo otro no viene sólo representado narrativamente a través de lo onírico, lo alucinatorio, o el conjunto de manifestaciones incontrolables de lo pulsional, sino que desde *La mujer desnuda* a *Viaje al corazón del día*, en todos los relatos y novelas - no así en los cuentos, donde tal tipo de diversificación está excluida por definición - el texto entreteje una

pluralidad de voces, cuyo **discurso dialógico** apunta no sólo a la representación de la construcción tentativa del universo narrado, a la mostración del carácter conjetural de la narración, sino también al descubrimiento de lo **otro**, que el discurso unívoco oculta o escamotea.

La relación entre el discurso dialógico y la literariedad es tanto más patente en *Sólo los elefantes encuentran mandrágora*, por la introducción de una especie de **compiladora**, a la manera del de Roa Bastos en *Yo el Supremo*, por la utilización de un folletín español del siglo XIX, *El manuscrito de una madre*, de Enrique Pérez Escrich, así como por el gran número de diversificaciones diacrónicas y diatópicas que incluyen los diferentes segmentos narrativos.

Pero no olvidemos que el dialogismo apunta ya de manera acusada en *La mujer desnuda*, y que ambos procedimientos, dialogismo y canibalización de otros textos (Biblia, recetas de cocina) integran el núcleo central del proyecto narrativo de *Un retrato para Dickens*.

Resulta obvio señalar que tales características constituyen uno de los rasgos más salientes de la modernidad del arte narrativo de Somers.

Quisiéramos por fin analizar muy someramente algunos rasgos estilísticos particularmente patentes en los cuentos, donde los últimos rasgos analizados están ausentes. Su importancia es tanto mayor, que se les puede considerar como la fuente de la frecuente confusión que consiste en atribuir un carácter fantástico a la narrativa de Somers.

Se trata de dos rasgos a los que ya hemos aludido por diferentes razones: la **modalización** y una cierta forma de **focalización al sesgo**, por así decirlo, que le es muy personal.

La modalización, desplegada bajo todas sus formas lingüísticas, en un discurso que oculta con frecuencia, ya lo dijimos, la expresión de las relaciones de causa y efecto, aparece ya como propicia para la creación de una **atmósfera fantástica**, por la **opacidad** del discurso.

Por otra parte, los personajes de los cuentos de Somers carecen, por lo general, de todo espesor "realista", sea de orden físico, de naturaleza psicológica, o de tipo sociológico. La narración los aprehende, de una vez por todas, en el rasgo que les caracterizará definitivamente en el curso de sus avatares terrestres. Y es a **partir** de ese rasgo y **en torno** a él, que la narración deslinda la significación de los acontecimientos y construye el **efecto - personaje** para instalarlo, no en una "realidad", cualquiera que ella fuese, sino en la **ficción**. Y así, lo que generalmente constituye un **efecto realista**, se vuelve en Armonía Somers un **efecto fantástico**, por la singularidad de su imbricación en el mundo narrado y por la **refracción** que produce la subjetividad de la **focalización al sesgo** al pasar por el tamiz social de la lengua, a través de la narración. Textos hay, en la obra de Somers, en que la violencia de la **refracción** es tal, que estamos al borde del **solipsismo**.

Nuestra dificultad para articular el análisis, sin esta impresión de estarle dando siempre vueltas a la misma noria, es prueba fehaciente de la cohesión de los rasgos que hemos intentado

analizar, chocando siempre con el mismo escollo: cada uno implica, casi automáticamente, a todos los otros.

De esa dificultad, así como de la necesidad, no sólo de utilizar un variado arsenal teórico, sino incluso de acuñar nuevos conceptos (como los de **efecto fantástico**, **focalización al sesgo**, o **refracción**), debe deducirse, habida cuenta de nuestra propia impericia, la originalidad de la obra de Armonía Somers. En efecto, la auténtica originalidad de un escritor - de todo artista - se mide, tal vez **fundamentalmente**, por esa incapacidad de la reflexión teórica de su tiempo para **rendir** cuenta cabal de su creación. Por ello, todo gran escritor - y ya sabemos que son pocos - inspira nuevos desarrollos teóricos, nuevos aportes conceptuales a esta tortura de Sísifo que es la crítica.

A pesar de este **nunca acabar**, esperamos que no quepa duda de la ejemplar fidelidad de Armonía Somers a sus opciones estéticas de la primera hora.

Al mismo tiempo, sin embargo, se impone destacar una evidencia: la obra de Armonía Somers ha desarrollado, de manera autónoma, un itinerario estético que la va situando, a cada paso, en la más estricta contemporaneidad de la creación literaria, y que podemos seguir esquemáticamente a través de sus novelas:

La mujer desnuda, que definíamos prácticamente como un manifiesto programático, es un entierro solemne del realismo, de su estética y de su problemática social. Es una poderosa empresa de **reconquista** del lenguaje mítico - arquetípico, que conlleva incluso una reivindicación de la muy noble **función catártica** de la creación artística. Al mismo tiempo, desde sus primeras páginas, integra la herencia estética del surrealismo, como **retórica**. (Reléase, desde este punto de vista, el pasaje en que Rebeca Linke se corta la cabeza).

De miedo en miedo, que anexa la interrogación óptica y las posturas vitales que había puesto de moda el existencialismo, ilustra perfectamente una estética del **absurdo**, particularmente patente en su humor chaplinesco. Pero es, al mismo tiempo, una inmersión radical en los registros de lo lacunar, lo inconexo, lo tentativo, que caracterizan a buena parte de la narrativa contemporánea.

Situado en esa perspectiva, *Un retrato para Dickens* contiene el proyecto narrativo más radical, el de un texto - inquisición, que canibaliza y desvía todo tipo de lenguajes y de prácticas discursivas, para desembocar en la desesperanzada ironía que asoma ya en el innegable homenaje del título, que nos confirma la imperturbable tozudez del realismo de la realidad.

En Somers, como en la mayor parte de la literatura contemporánea, el cuestionamiento del discurso "racional" sobre la realidad se cierra asumiendo, narrativamente, su dato más inmediato: el yo que, realidad o metáfora, o lo uno y lo otro a la vez, pero poco importa, confiere el único hilo conductor fiable a la logorrea discursiva de las grandes novelas totales en cuyo conjunto incluíamos a *Sólo los elefantes* ¶

El proyecto "romántico" de *Viaje al corazón del día* implica todo el optimismo de una redistribución de las cartas, que proclama que el mundo nos reserva aún nuevas sorpresas, a poco que, como esa nueva Laura, más activa que la primera, vayamos a hurgar en los ventanucos de los sótanos, en lo oculto y soterrado que infunde vida a la realidad de las apariencias.

Sólo nos resta esperar que las tales sorpresas nos sean narradas por la voz inconfundible de Armonía Somers.

Nicasio PERERA SAN MARTIN
Université de Nantes