

Es frecuente hallar la caracterización de “rara” en la crítica sobre la obra narrativa de Armonía Somers (1914-1994). Fue Ángel Rama, acaso, uno de los responsables de fijar ese adjetivo para su obra, cuando incluyó a Somers en su antología *Aquí, cien años de raros* (1966), integrada también por Isidore Ducasse (Conde de Lautréamont), Horacio Quiroga y Felisberto

## Rara, como encendida

### Apuntes sobre los primeros relatos de Armonía Somers

SOLEDAD QUEREILHAC

Hernández, entre otros. Sin embargo, el adjetivo adquirió una proliferación cuya responsabilidad excede aquella antología, y que incluso la precede. Los estudios sobre su obra, aun aquellos que han comenzado a proliferar a partir de la década del noventa, vuelven una y otra vez sobre el atributo de su “rareza”, a medio camino entre la pereza crítica y la naturaliza-

ción de un sistema de valores que adjudica los parámetros de normalidad y excepción en la historia de la literatura uruguaya o –según mi corte– de la literatura rioplatense. Buscando definir más acertadamente esa sensación de excepción, de jamás oído o jamás *escrito así*, podría trocarse la transitada rareza por un dato que se desprende de la irrupción de Somers en la escena literaria: las precarias condiciones de legibilidad que sus primeros libros padecieron en las décadas del cincuenta y del sesenta; el escándalo moral que su primera *nouvelle*, *La mujer desnuda* (1950), produjo entre los lectores uruguayos, las acusaciones de obscenidad, la comprensible utilización del seudónimo que la acompañaría, luego, a lo largo de toda su obra (su verdadero nombre es Armonía Etchepare).

Emir Rodríguez Monegal, ya por entonces respetado crítico en el campo cultural uruguayo, evaluó “intransitable” su prosa, en un artículo publicado en *Marcha*; a propósito de su primer libro de relatos, *El derrumbamiento* (1953), enfatizó: “hay una superabundancia de materia –de materia indigerida– que impide una ordenación cabal y que en muchos pasajes plantea verdaderos enigmas”. Mario Benedetti, por su parte, escribió un engañoso *mea culpa* diez años más tarde, cuando reseñó su segundo libro de relatos, *La calle del viento norte* (1963); recordando su anterior lectura de *El derrumbamiento*, publicada en la revista *Número*, decía: “la estructura de los cuentos era a veces tan débil y confusa que su sentido esencial se desdibujaba; el caos, el delirio de temas y personajes, llegaban a afectar el estilo y a quitarle al lector los asideros mínimos de la atención. En aquel momento, ese desajuste pudo parecer una pose del narrador, una mala digestión de lecturas riesgosas y seductoras, y así lo señalé. [...] Ahora, frente a un narrador que ha adquirido un claro dominio de su instrumento literario; que ha madurado en la concepción de su propio laberinto; que construye sus cuentos sobre estructuras mejor armadas y sobre diseños menos deteriorados por el caos;

ahora sí es posible comprobar que los cuentos de aquel libro de 1953, aunque no totalmente realizados como la literatura que pretendían ser, no se inscribían en una pose literaria sino en una auténtica angustia metafísica. Justo es reconocerlo, aunque sea a diez años de distancia”.

El tono paternalista de Benedetti, que celebra la eventual madurez en la escritura y el dominio de las propias estructuras (¿elementos ausentes en el anterior libro o puntos ciegos de su propia lectura que, a pesar del arrepentimiento, sigue confirmando?), recuerda esa otra reseña paradigmática de la ceguera y del ensañamiento con tono de patronazgo en la literatura argentina: la bibliográfica que Victoria Ocampo publicó en *Sur* en 1937 sobre *Viaje olvidado*, el primer libro de relatos de su hermana Silvina (1903-1993), una escritora que tiene muchos puntos en común con Somers. En aquella oportunidad, Victoria decía: “Y todo esto está escrito en un lenguaje hablado, lleno de hallazgos que encantan y de desaciertos que molestan, lleno de imágenes felices –que parecen entonces naturales– y lleno de imágenes no logradas –que parecen entonces atacadas de torticolis. [...] ¿Es necesaria esa desigualdad? Corrigiéndose de unas, ¿se corregirá Silvina Ocampo de las otras? [...] Antes de renunciar a la destreza, es preciso que se haya tomado el trabajo de investigar qué porcentaje de negligencia entra en la composición de sus defectos y qué pereza la lleva a no ser más exigente consigo misma cuando todo nos demuestra que puede serlo.” Sólo una aislada y poco recordada reseña del mismo libro publicada en *El Hogar*, con firma de José Bianco, reivindicó pioneramente la intensidad literaria que allí se iniciaba.

Tanto Ocampo como Somers encontraron mejores condiciones de legibilidad a partir de la década del setenta, gracias a la renovación de la teoría literaria, junto con la consolidación de los estudios de género volcados a la literatura. Los consejos paternalistas fueron reemplazados, entonces,

por marcos de lectura que paulatinamente lograron detectar el valor de sus proyectos narrativos, si bien el mote de “raras” persistió todavía con inexplicable recurrencia. A estos dos casos de recepción cabal tardía y de insistente “rareza”, podemos sumarle también el de Aurora Venturini (1922), escritora argentina que a pesar de haber publicado más de una veintena de libros desde la década del cuarenta, ganó el premio “Nueva Novela” de *Página/12* a los 85 años, con su libro *Las primas*. Leída actualmente con los parámetros de lo “nuevo”, Venturini ha comenzado a reeditar sus novelas y a editar otras jamás publicadas, escritas hace décadas, como *Nosotros, los Caserta*, terminada en 1969, pero dada a conocer en 2011.

Si bien las tres escritoras han recibido premios en su momento y han gozado de un moderado reconocimiento, es cierto que todas han ocupado, hasta hace pocos años, un lugar mucho más marginal del que sus notables poéticas hubieran merecido. Las causas de esa parcial invisibilidad están tanto dentro como fuera de su propia de su literatura: en el caso de Silvina, el hecho de ser la hermana de la directora de *Sur*, la esposa de Bioy Casares, la amiga de Borges –todos no sólo personajes notables, sino además intervinientes activos en la producción de parámetros de legibilidad y de legitimación de sus propias obras–, pareció tejer a su alrededor injustos protocolos de comparación que pretendían encontrar en su obra lo que no había en ella. En el caso de Somers, su intensa actividad en el área del magisterio y la pedagogía tanto en Uruguay como en Europa, no sólo la obligó al uso del seudónimo (para que sus alumnos y colegas no la reconocieran), sino que además condicionó el ritmo de sus producciones: “ocurre que, desgraciadamente, soy una persona dividida en dos –afirmaba en una entrevista para *Clarín*, en 1990–. La sentimental de todos los días, capaz de no publicar un cuento durante treinta años porque a una amiga le hacía mal, y la otra, la que aparece cuando me pongo a escribir. La feroz, el lobo estepario, como alguna vez dijo Ángel Rama”. En el caso de Venturini, también abocada a la pedagogía aunque orienta-

da a la psicología, su temprano exilio en 1955, luego de ser encarcelada tras el golpe de estado, su larga residencia en Europa y su declarado peronismo (fue amiga íntima de Eva Duarte y trabajó con ella en el Instituto de Psicología y Reeducación del Menor), no contribuyeron a su visibilidad literaria, sobre todo porque su escritura, y el bagaje de lecturas que de esta emana –Lautremont, Rimbaud, a quienes también tradujo– no responden a lo que el imaginario social ha fijado como “esperables” de una escritora peronista.

Pero acaso estas sean conjeturas parciales; hay algo en el proyecto narrativo de cada una que también ha tardado más de la cuenta en encontrar sus lectores y que aún despierta la molición crítica que convoca, una y otra vez, el remanido adjetivo: “raras”. Además de privilegiar estéticas desrealizadoras, fantásticas o, como prefirió Rama para hablar de Somers, “imaginativas”, hay en todas ellas un uso disruptivo y adrede infractor de la norma lingüística, de la división de niveles de lengua, de la formalidad literaria, potenciada también –en el plano semántico– por la suspensión de la moral y el gusto por las experiencias del mal y la crueldad. Victoria Ocampo señaló en aquella reseña que su hermana le “sacaba la lengua a la gramática” antes incluso de conocer sus reglas; Somers admitió en la entrevista ya citada: “a mí me han catalogado de destrozona del idioma. Pero si yo he destrozado un poco ha sido conscientemente, porque la literatura peinada a la gomina es una mala pituquería”. También Venturini hace convivir léxicos de “destrozona” y de “pituquerías”; en *Nosotros, los Caserta*, las frases poéticas: “Esa nena es la difunta de mí, el duende del huracán hemisferio de mis penas futuras, que mete la mano y hasta el bracito en arcones de otoño y de inevitable invernada”, terminan en abruptos cambios de registro: “Mis apodos: ‘Tero y narigona’. Yo les grito: ‘Viejas de mierda’”.

Cada una a su modo, estas tres autoras de las dos orillas, relativamente contemporáneas, han logrado hacer hablar al castellano rioplatense con una mixtura única, innovadora, que a pesar de sus diferencias, tiene en común una abundancia

–acaso cierta desmesura– de universos convocados, a fuerza de combinar variados niveles de lengua, de proyectar metáforas ominosas que se infiltran a cada momento en la diégesis narrativa, pero sobre todo, de representar universos profundamente atravesados por lo femenino sin por ello caer jamás en la afirmativo, la conmisericordia, la reivindicación de una minoría ni del inútil colectivo: “la mujer”. No existe una decisión previa ni una tematización de las cuestiones de género en tanto tales, ni mucho menos el tendido de un puente hacia lo comparativo (lo femenino medido con la vara externa de algún patrón dominante). Habla en su literatura –y sobre todo en sus recursos, frase a frase, no sólo en los argumentos de novelas y relatos– una furia, una furia que es producto de la posición de lo femenino en la cultura, de la incomodidad de vestir ese ropaje, traducida poéticamente por una estética fantástica, extraña o desrealizante que en parte le debe al surrealismo la ferocidad desatada de la metáfora que reordena el mundo comparando lo incomparable, que imagina analogías reveladoras, pero que nada le debe, en cambio, a esas figuras de mujer del surrealismo, esos puros objetos irracionales, bobalicones, que excitan e irritan al macho por igual, como Nadja de Breton (en *Nadja*), como su posterior hermana latinoamericana, La Maga de Cortázar (en *Rayuela*).

Hay un vendaval común en su literatura, una estética del mal carente de demonios tradicionales y habitada, en cambio, por las reglas apenas distorsionadas de la normalidad, un goce perverso en el derrumbe de mitos antiguos y modernos –todos vigentes– y, por sobre todo esto, un uso absolutamente ineludible de la palabra frente al lugar común de la lengua, que se corresponde en igual proporción con la burla del lugar común de la moral. Con sus notables diferencias, tanto Ocampo, Somers y Venturini logran hacer de la furia una usina estética para los usos descentrados del lenguaje. La furia es un móvil, principio disparador de la ficción literaria, y pulsión que sostiene por sí misma –sin apelación a comparaciones, sin compensaciones redentoras, expe-

rimentalmente autónoma– la construcción del mundo narrado.

Silvina Ocampo titula *La furia* su mejor libro, publicado en 1959, en el cual ya aflora completamente su voz, en el cual, como afirma el escritor Carlos Gamerro, aparecen los cuentos “proverbialmente ocampianos”. En el cuento homónimo, el narrador comprende que la cruel muchacha con la que ha intimado busca “redimirse a través de la maldad”, cometiendo crueldades hacia los demás que potencien la crueldad iniciática de su infancia. Personajes femeninos de igual desvío hacia el mal aparecen en “El hombre del túnel” (1963) de Somers o en la protagonista de *Nosotros, los Caserta*, Chela, una niña superdotada y sádica (pero a la vez, como en Somers, con resto para clamar por su madre en la inminencia de su muerte). A propósito de uno de sus últimos libros, *Sólo los elefantes encuentran mandrágora* (1986), Somers ha dicho: “Hice mucha catarsis en esa novela. Me quité muchas cosas, algunas furias, algunos mitos. Bueno, soy rompedora de mitos por naturaleza literaria, desde *El derrumbamiento*, que es el primer texto que escribí en mi vida. Me dan rabia los mitos. Pese a todo lo poético que le encuentran, al perder validez, ahogan. Cuando uno tira un mito abajo, se siente como los franceses demoliendo la Bastilla. [...] La literatura me dio la herramienta para mi furia”. *Rabia* hacia los mitos, la literatura como canalización de la *furia*: no son meras declaraciones, ya que muchos de sus relatos son una respuesta poética a ese malestar en la cultura. Malestar que, en el caso de Venturini, se ensambla también con una mirada política: en varias entrevistas, se ha jactado de haber fabricado y arrojado bombas molotov durante los años cincuenta, y de haberse vuelto peronista “por hartazgo” de “la platería, de los chismes”, de la tilingüería de sus tías que analizaban el grosor de sus muñecas para deducir si era del “tipo fino”.

Acaso esa “rareza” a la que apela reiteradamente la crítica responda a que no es frecuente hallar esa radicalidad de lo femenino, expresada a su vez con tanta calidad estética. La condición

de mujer de una escritora no basta, ni siquiera alcanza, para salirse de los estereotipos. Lo que habita en la obra de estas tres narradoras es acaso una intensidad de voz, un posicionamiento, que, violentando todos los mitos—incluso el de la moral social, incluso el de “lo femenino” mismo—, produce similares efectos de liberación.

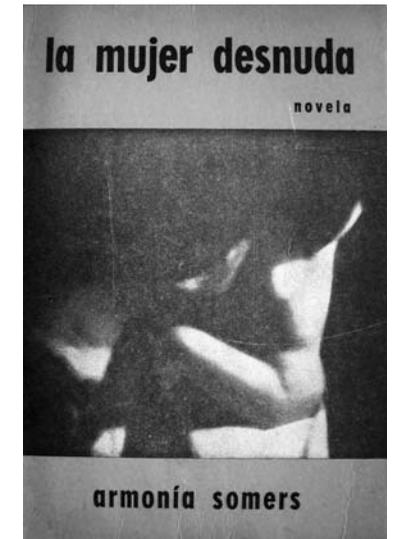
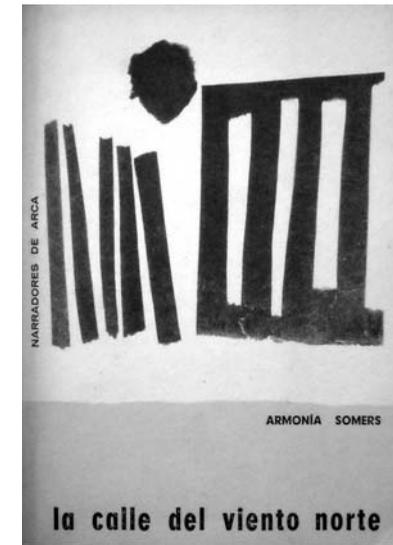
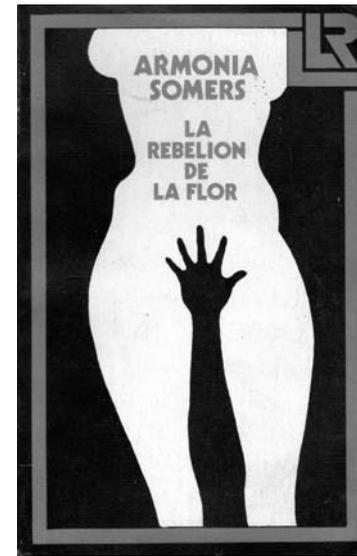
### La mujer desnuda, la virgen derretida

Haber considerado algunos rasgos comunes entre estas tres escritoras prepara el terreno para orientar los apuntes que siguen, sobre los primeros libros de Armonía Somers: *La mujer desnuda*, *El derrumbamiento* y *La calle del viento norte*. La comparación, acaso, recuerda que en cualquier fenómeno literario que se considere único, velan también—además de las virtudes artísticas personales— coordenadas culturales atravesadas por la historia, que en este caso involucran ambas costas del Río de la Plata. La carrera de Somers se inicia, entonces, con un inexplicable escándalo moral a propósito de *La mujer desnuda*; se especuló en Uruguay con la identidad del autor o de los autores “obscenos”, mientras que sólo tangencialmente se creyó que la autora era, efectivamente, una mujer. El caso es que, más allá de la frontalidad con que la novela representa el deseo sexual y las escenas eróticas con varios hombres, lo que predomina en *La mujer desnuda* es el itinerario hacia el despojo de sí que recorre la protagonista y la represión, la violencia y la persecución que el solo hecho de esa búsqueda despierta en la sociedad, simbolizada aquí en un pueblo rural y sus afueras.

El comienzo de la *nouvelle* es revelador: “El día en que Rebeca Linke cumplió treinta años, comenzó con lo que ella había imaginado siempre, a pesar de una secreta ilusión en contra: la nada.” Su salida de la ciudad, de su vida anterior, se consuma con el despojo de toda su ropa, el despojo de “todo vínculo anterior, y casi con la sensación de un regreso a una matriz primitiva”. Para concretar ese acto, Rebeca Linke se corta su propia

cabeza, mantiene una escena sexual con una doble de sí misma y, tras volverse a colocar su antigua cabeza “como un casco”, sale a caminar por la orilla del río, por el bosque, hasta llegar a un pueblo donde su desnudez causa alboroto. Somers logra reunir, a un tiempo, una dupla que es oximorónica: una huida, una liberación de una vida anterior escapando hacia el campo, hacia el río (el afuera), que se representa, empero, con todas las marcas de una regresión uterina, una ida hacia la nada (¿del origen?) que súbitamente se transforma en el final del camino: la muerte por decapitación. En ese inusitado campo semántico vela, con todo, una misma pulsión rabiosa, drástica, de una mujer que se despoja de lo que hasta entonces venía siendo. Lo interesante, empero, es que hacia el final de esa huida, antes de encontrar la muerte, Rebeca también encuentra el amor (Juan, un campesino), de manera tan repentina y a la vez breve (pasan apenas unas horas juntos) que la experiencia es epifánica. Esa posibilidad del encuentro amoroso, el lugar siempre disponible para el afecto, inseparable de la “caricia” sexual, convive en Somers asombrosamente con la furia de su estética. Esa coexistencia de amor y furia—que nunca se manchan entre sí— podría recibir el mote de “rara”, si no entendiéramos que habla allí apenas una sensibilidad de escasas representaciones en otros ámbitos e, incluso, en la literatura misma.

No es, sin embargo, el argumento escindido de sus recursos lo que pueda ilustrar la verdadera intensidad de este libro inaugural. Es, en cambio, el juego permanente entre la alegoría, lo onírico y lo fantástico, a nivel macro, y la concatenación casi asfixiante de metáforas con que avanza la narración, a nivel micro, lo que dota de irremplazable sentido a *La mujer desnuda*. Porque el efecto de lectura que irradia el libro, línea a línea, es el del constante ingreso de un sinfín de imágenes, convocadas por los reiterados recursos de la metáfora y la comparación. Así, por ejemplo, cuando la voz narradora describe la respiración del leñador dormido, da cuenta, en realidad, de muchos otros acontecimientos: “Cada vez que él aspiraba, vaciando casi el aire de la



cabaña con su soplo al revés, íbase ella también en el torbellino, le entraba en su caudal andando allí semiahogada como un insecto en las tuberías. Hasta que la vomitasen estentóreamente, para volver otra vez a lo mismo. Todo aquello, tomado con la inercia de un objeto liviano que se revuelca en la marea, constituía un juego formidable”. El aire es torbellino, la mujer es insecto en las tuberías, pero luego materia que vomitan y que se pierde en la marea, y a la vez el acto de respirar es casi una consustanciación con otro, una experiencia de orden táctil. No por nada Elvio Gandolfo señala en su reciente estudio preliminar: “A quien lee *La mujer desnuda* le dan ganas de citar sin parar: todo parece nuevo, cortante, misterioso, equilibrado en el borde mismo entre la luz y la sombra, muy dispuesto a caer a uno u otro lado”. En efecto, en apenas pocas páginas, la voz de una mujer sale “cálida y blanda como ceniza recién formada”; una mujer penetrada es “lo inerte y dolorido de la nieve que estaba hiriendo”; esa misma mujer dice haber “vivido amancebada a lo largo de su cuerpo sin ser vista, como una rosa funeraria que echase raíces sobre el vientre de un difunto.” Con la comparación y la metáfora (forma implícita de la comparación), Somers expande párrafo a párrafo el universo de su narración, evitando caer siempre en “las palabras comunes, desgastadas por el uso”, como se las

llama en varias oportunidades en la novela. Estos universos paralelos de sentido que ingresan continuamente desarmen cualquier lectura cerrada de la historia—la alegoría perfecta, por caso—, pero lejos están de instalar el caos o la confusión: las imágenes completan todo aquello que es Rebeca Linke desnuda, en su tránsito hacia la anunciada muerte por asfixia, en manos del leñador que la deseaba. El gran acierto de Somers es haber condensado en esta fantástica novela tanto las consecuencias sociales violentas que provoca el hecho de que una mujer decida asumir plenamente, masivamente, su existencia, como la sensación de libertad erótica, de expansión del yo, que todas las metáforas convocan, es decir, a nivel de los procedimientos.

Con el relato “El derrumbamiento”, Somers escribe acaso otro capítulo de esta huida femenina hacia la realización de sí, aunque aquí los protagonistas son dos: un hombre y una mujer. Un hombre negro y pobre que ha asesinado a un blanco, y que busca esconderse en un albergue a punto de derrumbarse; y la virgen María, estatua de cera de la virgen niña de quien el hombre es devoto, y a quien—tomado por su estado febril y sus miedos—ve descender de su urna hacia su lecho. Apoyado en la ambigüedad entre una alucinación culpable y un acontecimiento milagroso, el relato logra derrumbar con increíble eficacia el pudor asociado a lo reli-



gioso. Somers toma por las astas el erotismo burdamente escamoteado de las imágenes católicas y, como en *La mujer desnuda* pero con otro lenguaje, ahonda en una escena sexual muy “caliente” en varios sentidos: por la fiebre del hombre, por su excitación (“todo su cuerpo ardía por momentos”), pero sobre todo por la propia excitación de

la virgen que al ser acariciada entre las piernas, eleva su temperatura corporal y logra derretir la cera que aprisiona su cuerpo de carne (“sigue, sigue fundiendo”; “has derretido a una virgen”). Gracias a la masturbación, la virgen logra su propósito: despojarse de su ropaje sacro y salir a vengar la muerte de su hijo. Se trata de otra “mujer desnuda”, aunque en este caso el blanco de ataque es la represión que lo religioso ejerce sobre la femineidad a través de su paradójal lugarteniente: la virgen-madre.

Esa mujer desnuda es acompañada aquí, no obstante, por un hombre desnudo, especie de crudo espejo donde la intemporal injusticia humana contra su mesías se vuelve actual: es un hombre pobre, magro, que ha matado a un blanco y que es devoto de la virgen, a quien le concede, no sin perturbación, gozar sexualmente para luego salir a ejercer su furia. Los blancos persiguen a ese negro, es claro que van a lincharlo, y antes de prometerle derrumbar el edificio para que todos, incluso él mismo, mueran, la virgen le pregunta: “¿tú sufres más por ser negro o por ser hombre?” Es acaso la particular forma de entrelazar narrativamente cuestiones religiosas, de género, de desigualdad social, de racismo, tan medulares a la cultura occidental como al Uruguay de los años cincuenta, lo que dote a este relato, también,

de una efectividad estética prodigiosa.

En otros relatos de estos primeros libros aparecen, asimismo, conflictos eróticos, amorosos y criminales que involucran subjetividades de escasa representación en el imaginario social, sobre todo en los años de publicación de los textos. “Requiem por Goyo Ribera” presenta una estructura espejada, para narrar un amor homosexual no consumado: quien cree estar velando al amigo muerto es, en realidad, quien ha muerto. Pero lo que importa aquí es la forma en que se va develando un amor prohibido, inconfesado, el amor de Martín Bogard por su amigo Goyo; las “palabras comunes” sólo sirven en el relato para nombrar a las esposas de ambos, su común profesión de abogados (el “Código”). En “El desvío”, la alegoría reaparece a través del viaje en tren, el apogeo y caída de un amor conyugal que no escapa a la convención y del cual la mujer es súbitamente expulsada hacia un grado cero —una muerte— donde nadie grita.

Con menos densidad metafórica que *La mujer desnuda*, pero con igual uso exigente, innovador, del lenguaje, los dos primeros libros de cuentos de Somers están en las antípodas de las “malas digestiones” o del caos que le han endilgado los críticos contemporáneos citados al comienzo. Por el contrario, en su narrativa, hasta parece nítido el sudor producto del combate que esa voz entabla con el uso común del lenguaje, combate que no es sólo formal, sino que, con su zamarreo sintáctico y semántico, busca dar cuerpo a una sensibilidad. En una entrevista con el escritor Miguel Ángel Campodónico, en 1986, Armonía decía convencida que, frente “a la excesiva luz del signo”, a “la espantosa claridad que encierran todas las convenciones”, ella prefería indagar en la oscuridad. Y casi como un posible epitafio sobre sí misma, agregaba: “Esto es lo más que puedo decir: el día que logre la luminosidad meridiana, quizás como demostración de que sabía hacerlo, yo entraré en mi túnel sombrío para ajustar cuentas conmigo.”