

FIGURACIONES DEL CUERPO EN LA NARRATIVA DE ARMONÍA SOMERS

La escritora uruguaya Armonía Somers (1914-1994), quien –según el crítico Ángel Rama– más tesoneramente representa el espíritu experimental, inconformista y subjetivo de la Generación del 40, da vida a un universo insólito con elementos provenientes del folletín. Se trata de una obra de gran complejidad formal que encuentra en la figuración del cuerpo el denario textual privilegiado capaz de subsumir la tradicional oposición entre realismo y fantasía, entre cotidianidad regulada y absurdo, marginalidad y locura.

JIMENA NÉSPOLO

Hace pocos días caí en la cuenta de que mi recurrente error de escribir con dos emes el seudónimo literario de Armonía Liropeya Etchepare Locino (1914-1994) podía esgrimir como coartada explicativa la cultura transnacional de masas que moldeó –como a muchos de los nacidos en los años 70– mi percepción temprana del mundo.

Armonía Somers ingresa al campo de las letras uruguayas en 1950 con la publicación de *La mujer desnuda*¹; fue –como su sosía “Jamie Sommers”– maestra y llegó a destacarse como pedagoga frente a la UNESCO y distintos organismos educacionales. El conjunto de su obra exuda una pasión tan intensa por los folletines y la literatura popular, que tengo para mí la certeza de que habría de tomar con agrado la curiosa homofonía planteada entre su seudónimo y el personaje de ficción que menciono. En efecto, en los años en que se crea la *La mujer biónica* (*The Bionic Woman*, 1975-1978) y se transmiten los primeros episodios en la cadena estadounidense ABC para encontrar su inmediata audiencia en todo el mercado hispano devastado por las dictaduras, Armonía venía de padecer una extraña y larga enfermedad, de cuya experiencia se desprende su monumental novela *Sólo los elefantes encuentran mandrágora* (1986) construida, precisamente, sobre la relación entre la materialidad del cuerpo sufriente y la proto-materialidad del cuerpo textual redivivo, en la lectura y la escritura encarnada. Incluso, el primer título de la novela fue *Quilotórax en Montevideo*, quizá con la programática intención de poner de manifiesto cómo la enfermedad que aquejaba a la protagonista del texto adquiría dimensiones simbólicas proyectándose sobre la dictadura cívico-militar que por aquel entonces sufría Uruguay (1973-1985).

Tres años después que en su hermano país limítrofe, en 1976, otra “hora de la espada” resonaba en Argentina, inaugurando en materia cultural un lustro nefasto, marcado por la censura, las listas negras, la limitación temática, el adocenamiento ideológico, el deterioro de los equipamientos de la industria del espectáculo y un profundo desprecio y desconocimiento de las producciones artísticas en su conjunto. Si bien hasta esa década se había desarrollado en Argentina una industria cinematográfica y televisiva pujante con producciones de peso, es durante los años en que se sucede una renovación ideológica de la derecha en el mundo y un recrudescimiento de idénticas dictaduras militares en todos los países periféricos, y que gobiernos ilegítimos urden esas deudas millonarias que hasta el día de hoy nos tienen atrapados, es que el área cultural hispana se convierte en el gran mercado consumidor de folletines televisivos estadounidenses a escala global. Sólo hace falta cotejar la grilla de la programación de la tv argentina de esa década, por ejemplo², para ver el impacto de consumo que se genera en esos años: *El hombre de la Atlántida*, *El mago*, *Las aventuras de B.J. McKay*, *El sheriff Lobo*, *Los Duques de Hazzard*, *Dallas*, *El crucero del amor*, *Petrocelli*, *CHiP's*, *Starsky & Hutch* o, sin ir más lejos, la exitosa serie estadounidense de la NBC, *Little House on the Prairie*, producida y transmitida en cadena entre 1974 y 1983, y conocida en Centro y Sudamérica como *La familia Ingalls*, *La casa de la pradera* en España, *Los pioneros* en México, y *La pequeña casa de la pradera* en Chile y Venezuela... Toda una generación de mentes plúmbicas hispanas adoctrinadas en el puritanismo capitalista de Michael Landon (actor y productor de la serie) o la caridad filantrópica del multimillonario Philip Drummond, el blanco rico y generoso que en *Diff'rent Strokes* adopta un par de niños negros para lavar quién sabe qué culpas (otra teleserie sin duda exitosísima en el ámbito hispano, transmitida entre 1978 y 1987 – conocida como *Blanco y negro* en México, Colombia, Perú, Argentina y algunos países de Hispanoamérica, *Arnold* en España y Uruguay, y *Arnold, el travieso* en Venezuela). Miles de niños hispanos recibiendo su primera educación escolar bajo el Terrorismo de Estado, o una menguada transición democrática, mientras en sus hogares la “caja lista” naturalizaba la violencia bajo la cuadratura estética de *Combate*³ o de *Las calles de San Francisco* y el sexismo patriarcal de *Los ángeles de Charly* formateaba su educación sentimental. ¿Exagero?⁴ Seguramente. Pero al analizar estas series, dirigidas en su momento a toda la teleaudiencia familiar, es difícil detenerse a observar solamente las regulaciones narratológicas con las que se construyen sus tramas,

como si estas fueran isobaras inmutables de un Canon eterno diagramado en quién sabe qué paraíso.

Porque si es cierto que el personaje de *La mujer biónica*, Jamie Sommers (interpretado por la actriz Lindsay Wagner), nace –como Eva– de una costilla en *spin-off* de la popular serie *El hombre nuclear* (*The Six Million Dollar Man* o *El hombre de los seis millones de dólares*, en España) – se recordará que el personaje de la tenista profesional, tras un accidente de paracaídas, queda discapacitada y es reclutada por el Poder y convertida en un organismo cibernético excepcional capaz de correr a altas velocidades, escuchar el chismorreo de la plebe, doblar caños, triturar las pelotas y batir el récord escolar de la escritura en pizarra–; no es menos cierto que el personaje protagonista de *La mujer desnuda* de Armonía Somers, Rebeca Linke, ingresa a la “CIA” (Campo Intelectual ArCa-no-n) como consecuencia no de un accidente si no de una audaz mutilación: es porque Rebeca se corta la cabeza, como quien se quita un viejo sombrero, es por esa auto-ablación primera, que el personaje al fin se redime (h)ablado.

Es entonces cuando la daga va a demostrar que ella sí sabe hacerlo, y se desplaza atraída por la punta de los dedos. Claro que hacia una mano que está adherida a un brazo, que pertenece a su vez a un cuerpo con cabeza, con cuello. Una cabeza, algo tan importante sobre eso tan vulnerable que es un cuello... El filo penetró sin esfuerzo (...). Tropezó con innumerables cosas que se llamarían quizás arterias, venas, cartílagos, huesos articulados, sangre viscosa y caliente, con todo menos el dolor que entonces ya no existía.

La cabeza rodó pesadamente como un fruto. Rebeca Linke vio caer aquello sin alegría ni pena. (LMD 18)

Desnuda, soliviantada y arisca, con un cuerpo (h)ablado y vuelto otro, la mujer que acaba de cumplir treinta años comienza así, sin ropas y sin cabeza, su viaje hacia “la nada” en esa apartada casa en el campo. La novela se compone de apenas cien páginas y una trama onírica y alucinada como esos relatos maravillosos que transcurren en los bosques, con leñadores y aldeanos, un cura y una turba gótica dispuesta a dar caza y destruir a este espectro erótico, esta “mala bruja” (122) capaz de tomar la forma de todas las mujeres⁵, despertar un deseo salvaje y, sobre los motivos de la mística cristiana, abofetear la pacata moralina bien pensante de su época. El tema del viaje, la problemática del ser y del no-ser a través de la recusación de las categorías habituales de conocimiento y organización del mundo, la sujeción y des-realización del sujeto a partir de una radical puesta

en escena del cuerpo, la convergencia de espacios y tiempos de simbología múltiple hacen de este texto el verdadero “comienzo”⁶ de la obra, en tanto se constituye en un punto privilegiado desde donde observar las principales directrices sobre las que habría de desarrollarse la producción de Armonía en su conjunto. Porque Rebeca se corta la cabeza —es cierto— pero luego, un momento después, se la coloca de “un golpe duro como un casco de combate” (LMD 21). Y entonces recordamos que en “Somers” se cruza, en alemán y en inglés, la palabra “verano”, y que el “Somme” es también ese río francés en cuyas orillas se calibró, de manera atroz e inaugural, el verdadero poder destructor de un tanque de guerra en el primer conflicto bélico mundial.

Rebeca se detuvo bruscamente. Una especie de figura humana parecía haberla descubierto desde lo alto, clavándole los ojos. No en el estilo habitual, según percibió enseguida, de confundirse el que mira y su objeto, sino como al revés de un espejo, escamoteando la comunicación del resultado. Pudo por fin reconocer a la mujercita. La habían puesto en aquel nicho absurdo sobre un poste, la casa sin puerta orientada siempre hacia el mismo punto, como si el sol y la luna y las flores del lado de atrás no contasen. La sonrisa de la Virgen parecía aceptar la penitencia, le hizo imaginar con terror que fuera su cara de otros tiempos la que estaba mirándola desde arriba, y su cuerpo el inmovilizado. Volvió el rostro hacia adelante y comenzó a atravesar los campos. (LMD 37)

Bien lo sabía ella, la mujer de Juan, como todas las demás (...) que la congénere desnuda se hallaba convertida en la obsesión de un día largo, que el resto de los hombres, aun los más rústicos y calmados, habían vuelto a sentir la vieja nerviosidad, como sargas de ranas enhebradas en alambre. (LMD 49)

Una suerte de bovarismo y destino lúdico y paródico se proyecta en la curiosa elección de los nombres de Armonía, para sus personajes y para sí misma. Así, en *Sólo los elefantes...* encontramos que a la protagonista se la llama “Sembrando Flores” (en alusión al título de la novela del anarquista catalán Federico Urales), que también hay una amiga llamada María del Huerto y una beata, María del Rosario. Esa voluntad paródica que atraviesa la obra, saturada de fabulaciones dispuestas a señalar la multiplicidad gozosa del arte rechaza todo tipo de jerarquizaciones para hacer de la contaminación y la mezcla su riesgo y su apuesta.

Susana Zanetti ha dicho que *Sólo los elefantes...* estalla la lectura del goce, que afianza los vínculos entre leer y

escribir, que “sobreimprime la lectora devota con la irreverente, como dos caras confundidas en el retrato de la verdadera lectora”⁷. Así el vilipendiado raptor de la imaginación, recusado sin desmayo durante más de un siglo por constituirse en un modo de lectura que secuestraba al sujeto para alejarlo del mundo, encuentra en *El manuscrito de una madre* (ese folletín publicado en 1872 por el famoso y estigmatizado, Enrique Pérez Escrich) su exacto homenaje. En efecto, desde el comienzo de la novela se exagera el tópico de la lectura femenina como evasión, mientras se somete al personaje a crueles tratamientos en un sanatorio, pero —también desde el comienzo— se anuda el tópico al acto de la escritura. Porque si bien, la precisa recreación de ese sanatorio de tuberculosos recuerda, en su tiempo escandido de muerte, a *La montaña mágica* de Thomas Mann o a la sórdida convivencia de *El aire*, de Thomas Bernhard, es el amasijo de saberes, lenguas y discursos provenientes del folletín lo que dota de radical originalidad a esta apuesta. Aquí conviven buenamente el Tarot, la Biblia y el Corán con Dante, Darwin y Dickens, la receta culinaria con Beethoven, en una modulación melancólica que niega todo progreso y postula un apocalipsis sin salvación posible porque “sólo los elefantes encuentran mandrágora en el camino del paraíso”.

Según Jorge Ruffinelli, es con la escritura de *Un retrato para Dickens* cuando Armonía inaugura ese equilibrio profundo entre la historia que narra y el dominio de una voz, al apostar a la unión extrema de fuerzas contrarias⁸. El relato se abre con la técnica policial: sucedido un hecho es necesario elaborar un informe; la historia se irá orquestando en torno al personaje central —una niña huérfana de diez años— y su vida cotidiana en un inquilinato y entre la familia que la ha recibido. Que el grotesco y la sordidez de personajes e historias bizarras astille la trama (un hermano loco que aulla mientras se masturba encerrado en un altillo, un loro llamado Asmodeo que registra impecablemente el mundo desde su jaula, una abuela que al llegar su hora se dispone a confeccionar su propia mortaja, etc.) no impide que el texto se deje permear en largas transcripciones por el bíblico Libro de Tobías, ni que instale el problema del absurdo, la duda existencial y el sentido: “El mundo es importante y hay que vigilarlo con los ojos limpios. Qué sería de todo esto con un ciego en la timonera” —leemos. Así, un aura angelical tiñe el trasluz sórdido de *Un retrato para Dickens*, en la pasmosa confesión de esa huérfana proclive a estar “enferma de ausencia” mientras su afuera la juzga “como caída de una nube, siempre chupando algo dulce y con un relato zozco de lo que estaba viendo en el cine” (URPD 122). Y es precisamente porque los

movimientos que despliega en la trama lo presentan como un cuerpo angélico, que al final del relato el cuerpo de la niña habrá de asumirse —en consecuencia— como un cuerpo crístico-sacrificial: “al doblar una esquina empezó el fenómeno: sentir que ya no se estaba en el suelo, sino que se iba planeando a corta distancia de la tierra” (URPD 18), “se repitió casi noche a noche el sueño de andar sin tocar tierra. Como todo mecanismo angélico, éste iba en progreso” (URPD, 77), “la niña está siendo sacrificada en el altílo. Pero para eso, por más que lo quieran hacer creer, no hay un tercer ojo” (URPD 128).

Según Ángel Rama, Armonía Somers es quien más tesoneramente representa el espíritu experimental, inconformista y subjetivo de la Generación del 40, puesto que recrea un universo donde “todo es insólito, ajeno, desconcertante, repulsivo y a la vez increíblemente fascinante”⁹. Sin embargo, en una de las últimas entrevistas concedidas, ella declara no haber pertenecido nunca “a ningún grupo o círculo de intelectuales” y especula que quizá, por eso mismo, el crítico la había caputulado diciendo que “era un bicho raro de clasificar”. De la biblioteca de su padre, un comerciante anarquista y anticlerical, Armonía reconoce la lectura de autores decisivos para su formación: Spencer y Darwin, Kropotkin, Leopardi, Dante Alighieri. Incluso recuerda haber leído a Roland Barthes en París, hacia los años 60 cuando el representante de la nueva crítica polemizaba con Piccard. Sin dejar de reconocer que “la mujer, como los negros, ha vivido siempre muy sometida” se desmarca también de la “literatura escrita por mujeres” mientras —curiosamente— reivindica la literatura popular: “Los lectores de *best-sellers* son fieras devoradoras, nos comerían si no tuvieran esos libros de gran venta. Yo no los desprecio, creo que esos libros cumplen la función de hacer soportable la soledad de mucha gente”¹⁰.

En un análisis eminentemente formal, pueden distinguirse los diferentes niveles de “excesos” presentes en la obra de Armonía Somers y las múltiples relaciones intertextuales desplegadas en ella: con la tradición literaria y diseminando referencias internas; explotando relaciones intersemióticas con el cine, la iconografía católica, la música y las artes gráficas en su conjunto; aprovechando la interdiscursividad genérica que afirma la mezcla; y —por fin— desplegando una constante e irónica reflexión metaliteraria en cada una de sus entregas¹¹. En efecto, se trata de una obra de gran complejidad que atenta contra la lógica realista de las causalidades y las derivaciones referenciales del relato en diversos niveles discursivos. Las distintas figuraciones del cuerpo que escanden su obra demuestran que este es el espacio textual privilegiado en donde se pone en rica tensión dinámica la

tradicional oposición entre realismo y fantasía, entre el mundo de la comunicación controlada y el desborde de la fantasmagoría imaginaria. Así, desde la publicación de su primera novela hasta sus últimas producciones (*Sólo los elefantes encuentran mandrágora*, 1986; *Muerte por alacrán*, 1978; *Viaje al corazón del día*, 1986) puede observarse, pues, un abanico temático y textual de casi cuatro décadas de intensa producción que hacen del cuerpo erotizado, místico, sensual, enfermo u horadado, en suma: el *cuerpo escrito*, la piedra de toque de su extraña y salvaje poética.

Es esta imaginería de la literatura médica, el cruce de géneros provenientes de las más diversas esferas sociales, la fusión de la imagen, la fotografía, el registro manuscrito, la evidente parodia del tópico de la mujer lectora alienada y vilipendiada por su entrega a ultranza a la ficción o, incluso también la parodia de una tradición nacida del romanticismo que idealizaba la enfermedad pulmonar como propia de seres espirituales, todo dentro de una trama narrativa centrada en el cuerpo —como “Caso” que existe en tanto punto neural de cruce entre aquello que se recibe y aquello que se expulsa en la escena doméstica (cruce condensado en los binomios salud/enfermedad y alimento/excreción)— lo que permite activar en esta obra la reflexión diacrónica entre folletín (literario o televisivo) y literatura.

Como se sabe, los estudios clásicos sobre televisión vincularon su expansión como medio con la exacerbación de los valores relacionados con la familia y el ámbito privado de la Norteamérica de posguerra, valores que se tradujeron en una serie de imágenes de publicidades de época que asimilaban el televisor al fuego del hogar¹². Si en el folletín literario del siglo XIX, el hogar era entonces el espacio disciplinar por excelencia del sujeto, durante el período de posguerra en que Estados Unidos desarrolla su cultura televisiva¹³, se saturará este símbolo de la domesticidad hasta límites insospechados: esa ideología televisiva que anidó en una cultura bélica que condensaba sentidos de lo más diversos (los soldados volviendo al “hogar” y viendo tv imbuidos de las mieles del “heroísmo” y el “deber cumplido”) recién encontrará dos décadas más tarde, desde mediados de los 70 —con el telón de fondo de la Guerra Fría— su exacta asimilación y pregnancia en la cultura hispanoamericana a través de sus teleseries¹⁴.

En la obra de Armonía Somers la cotidianidad de lo doméstico es representada desde la esfera del folletín, ficciones que atraviesan con gran efectividad toda la esfera de lo social y que el sujeto hace propias desde su misma corporalidad para, desde allí, permitirnos observar su insólito universo. No por casualidad, la cuerda o la cinta, es una de las metáforas más recurrentemente

utilizadas en su obra: puede aludir tanto al lento derrumbe del cuerpo en el proceso que va de la vida hacia la muerte, como a la dilación propia del tiempo cotidiano que en la lógica del folletín es condición *sine qua non* de la intriga y del seguimiento de la historia. Así, por ejemplo, sobre la condición de enfermo en el cuento “El entierro”, se comenta: “nunca se sabrá hasta qué punto es capaz de durar la misteriosa cuerda” (LRLF 73-88).

Es difícil analizar el mundo narrativo de Armonía desde las categorías de lo fantástico urdidas por diversos teóricos del género. Su mundo no nace de la “irrupción de un elemento sobrenatural en un mundo sometido a la razón”¹⁵, ni de “la irrupción de lo inadmisibles en el seno de la inalterable legalidad cotidiana”¹⁶, ni tampoco enarbolaba la duda, la experimentación de la incertidumbre “ante un acontecimiento de apariencia sobrenatural”¹⁷ que espera que el sujeto lo explique por leyes naturales o realistas antes de abandonarse a la experiencia de lo extraño o lo maravilloso. Tampoco su apuesta supone la refutación de ambas explicaciones, la racional y la sobrenatural, por considerar ambas explicaciones igualmente falsas al poner en entredicho los límites de la racionalidad humana¹⁸. No hay, en el caso de *Sólo los elefantes...* para dar un ejemplo, una refutación de la racionalidad médica o psiquiátrica o una denegación del delirio. Más bien, el fantástico de Armonía nace de una monstruosa absorción encarnada de todos los fluidos y discursividades que componen al sujeto en sociedad: el fantástico hecho cuerpo en un sin fin de modulaciones aberrantes y monstruosas.

El cuerpo “sin” cabeza de Rebeca, el cuerpo místico de la idealización mariana (“El derrumbamiento”), el cuerpo que negado no puede sino desencadenar la locura (“La puerta violentada”, *MPA*), el cuerpo enfermo y saturado de linfa como un vaso de cristal a punto de quebrarse, incapaz de contener tanta vida (*SEEM*), el

cuerpo angélico-sacrificial de *Un retrato para Dickens*, el cuerpo erotizado de *Viaje al corazón del día* que expande su voluptuosidad mientras se enfrenta, en espejo, a su doble (Laura/Laurent) que crece en las oscuras catacumbas de una casa de campo... El cuerpo que al escribirse se desnuda y, paradójicamente, se viste de gracia. Porque si para Occidente, “la desnudez, como la naturaleza, es impura —dice Agamben—, porque a ella se accede sólo quitando los vestidos (la gracia)”¹⁹, el fantástico de Armonía urde un cuerpo otro, habitáculo de mensajes y contradicciones. Redimido.

Comenzaba entonces la pradera lisa. No tan suave y deshabitada como parecía serlo desde lejos. La vigilaban miles de ojos ocultos, la trituraban miles de dientes. Pero esa fuerte contradicción, de donde surgía el verismo de los objetos, era algo que estaba vivo bajo los pies, invadía el cuerpo llenándolo de mensajes. (LMD 64)

Post scriptum

A partir de aquí, cualquier relación que se trame entre el cuerpo escrito (“armónico”) y el sueño de poder de las feministas trasnochadas a lo Donna Haraway²⁰, que en los 80, observando el sesgo masculino que había asumido la cultura científica y la informática de la dominación, y en un intento desesperado por romper con los mitos cristianos del génesis (*Mujer biónica* incluida), crean la metáfora del cyborg (fusión extrema entre *tecné* y organismo) para subvertir todo binarismo esencialista y llegar a ser ya no objeto, sino sujeto de deseo, corre —por supuesto— a cuenta del tele-espectador.



¹ Se trabajan las siguientes ediciones de textos de Armonía Somers: *La mujer desnuda* (Buenos Aires, El cuenco de plata, 2009 [1950]), *El derrumbamiento* (Montevideo. Ed. Salamanca, 1953), *Un retrato para Dickens* (Montevideo, Arca, 1969), *La calle del viento norte* (Montevideo, Arca, 1963), *Muerte por alacrán* (Buenos Aires, Calicanto, 1979), *De miedo en miedo* (Montevideo, Arca, 1965), *Viaje al corazón del día* (Montevideo, Arca, 1986), *Sólo los elefantes encuentran mandrágora* (Buenos Aires, El cuenco de plata, 2010 [1986]), *La rebelión de la flor. Antología personal* (Buenos Aires, El cuenco de plata, 2009). En adelante, las citas sólo se mencionarán con las siglas iniciales de los títulos de los libros y las páginas correspondientes.

² Cfr. Nielsen, Jorge. *La magia de la televisión argentina 3: 1971-1980*. Buenos Aires, Del Jilguero 2006.

³ La serie norteamericana *Combat!*, transmitida por ABC entre los años 1962 y 1967, fue reproducida en Hispanoamérica durante las décadas siguientes. El poemario *Canción de Vic Morrow* (Alción, 2009) del peruano Jaime Rodríguez Z. (1971) reescribe de un modo muy logrado esta teleserie en clave de conflicto generacional, en un proceso de pasaje de la adolescencia a la adultez por parte del yo-poético.

⁴ Claudia Feld me señala que en la década del 70 también se estrenan con mucho éxito de audiencia “miniseries” sobre temas “serios”, como por ejemplo, *Raíces* (ABC, 1977) —que desarrollaba el problema de la esclavitud— y la tan famosa *Holocausto* (NBC, 1978), ambas emitidas también en Argentina en plena dictadura. Alejandro Baer asegura que más de quinientos millones de personas vieron en todo

el mundo la serie *Holocausto*, y que esto marca un comienzo, por tanto, no solo del debate en torno a lo posible y lo aceptable en las formas que adopta la memoria en la pantalla sino también de la incorporación de la memoria del Holocausto a un discurso público más complejo y multidimensional en la cultura popular: “Se puede decir que la serie inaugura una época en que los medios masivos se convierten en poderosos dinamizadores del recuerdo colectivo y en que las decisiones en este ámbito comienzan a ser origen y desencadenantes de complejos procesos sociales. La memoria social contemporánea es cada vez más una *memoria cultural*, que se define por la popularización de la historia, específicamente por la historia contada a través del cine y la televisión. (...) *Holocausto* ha puesto de manifiesto cómo un producto plenamente inserto en la lógica estética, de producción y distribución de la industria televisiva, puede ser estimulador de procesos y dinámicas sociales insospechadas”. Cfr. Baer, Alejandro. *Holocausto. Recuerdo y representación*. Losada, Madrid, 2006, pp. 114-122.

⁵ Cuando el leñador semidormido le pregunta cómo se llama, la mujer desnuda responde: “Eva, Judith, Semíramis, Magadala. Y un hombre que soñó con mi pie, que le excedía en siglos, me llamó Gradiva, la que anda” (*LMD* 27).

⁶ Said, Edward. *Beginnings. Intention & Method*. New York, Columbia University Press, 1985.

⁷ Zanetti, Susana. “La dorada garra de la lectura *Sólo los elefantes encuentran mandrágora* de Armonía Somers” en: *La dorada garra de la lectura. Lectoras y lectores de novela en América Latina*. Rosario, Beatriz Viterbo, 2002, p. 420.

⁸ Ruffinelli, Jorge. “Armonía Somers: paraíso infernal, celeste infierno” en: *Crítica en marcha. Ensayos sobre literatura Latinoamericana*. México, Premia Editora, 1982, pp. 270-276.

⁹ Rama, Ángel. “La insólita literatura de Somers: La fascinación del horror” en: *Marcha*. Montevideo, 1963, N° 1118. Ver también: Rama, Ángel. “Encuesta: responde Armonía Somers. En la morgue con mis personajes” en: *Marcha*. Montevideo, 1964. Rama, Ángel. *Aquí cien años de raros*. Montevideo, Arca, 1967.

¹⁰ Entrevista de Carlos Dámaso Martínez, “Armonía Somers: ‘quien escribe no es quien existe’” en: *Espacios*. Buenos Aires, Nro.7, Nov./Dic., 1988, pp. 46-47.

¹¹ Elena Pérez de Medina ha analizado pormenorizadamente esos “excesos” en *Sólo los elefantes...* Ver: Pérez de Medina, Elena. “Sobre Armonía Somers” en: Jitrik, Noé (comp.). *Atípicos en la literatura latinoamericana*. ILH, Oficina de Publicaciones Ciclo Básico Común, Universidad de Buenos Aires, pp.27-35.

¹² Cfr. Tichi, Cecelia. *Electronic Hearth: Creating an American Television Culture*. New York, Oxford University Press, 1991. Spigel, Lynn. “Television in the Family Circle: The Popular Reception of a New Medium” en: Mellecamp, Patricia. *Logics of Television*. Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1990.

¹³ Concepción Cascajosa Virino, que estudia el desarrollo de lo que se considera “la nueva edad de oro de la televisión estadounidense”, afirma que “la televisión norteamericana ya vivió una primera edad dorada, el periodo de nacimiento y consolidación entre finales de los años cuarenta y mediados de los cincuenta. Fue la época en la que su audiencia era todavía limitada a una élite económica y socio-cultural que disfrutaba del humor urbano y judío de Jack Benny y Sid Caesar en los programas de variedades y de la presencia de estrellas como Humphrey Bogart y Edward G. Robinson en los llamados espectaculares. Pero sobre todo fue el tiempo de la antología dramática realizada en directo desde Nueva York por profesionales del mundo del teatro, obras únicas con, a menudo, conciencia crítica para tratar temas como el divorcio, el suicidio, el alcoholismo, la violencia juvenil, las debilidades del sistema de justicia, el racismo..., además de adaptaciones de clásicos literarios y éxitos recientes. Estas obras eran saludadas por los influyentes críticos televisivos y, cuando su repercusión era muy relevante, volvían a ser escenificadas para los espectadores”. Cascajosa Virino, Concepción. *La caja lista: televisión estadounidense de culto*. Laertes, 2007. Cascajosa Virino, Concepción. “La nueva edad dorada de la televisión norteamericana” [Consulta on-line: https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/5701/35592_1.pdf?sequence=1]

¹⁴ En este sentido Mirta Varela et al. (Varela, Mirta - Masotta, Carlos - Grimson, Alejandro. “Un electrodoméstico en la ciudad. Hacia una conceptualización del lugar de la televisión en el espacio público” en: Grimson, Alejandro y Varela, Mirta. *Audiencias, cultura y poder. Estudios sobre televisión*. Buenos Aires, Eudeba, 1999.) plantean que la década del cincuenta, en Argentina, lo doméstico no tiene el mismo valor, puesto que por entonces el espacio por antonomasia de las clases medias peronistas es la mítica Plaza de Mayo. Refiriéndose siempre a ese período, señalan a su vez que “en la Argentina, en cambio, la televisión no puede ser asimilada como en Estados Unidos a ningún ícono nacional o patriótico desde el momento en que produce una fractura en la tradición de progreso y pionerismo tecnológico (...), en un país que siempre se adjudicó la primera transmisión radial del mundo, que contó con una industria gráfica y editorial, así como con un cine pioneros dentro del contexto latinoamericano” (199). Ver también: Mestman, Mariano - Varela, Mirta. *Masas, pueblo, multitud en cine y televisión*. Buenos Aires, Eudeba, 2013.

¹⁵ Vax, L. *L’art et la littérature fantastique*. Paris, P.U.F., 1970.

¹⁶ Caillois, Roger. “Au coeur du fantastique” in: *Cohérences aventureuses*. Paris, Gallimard, 1976.

¹⁷ Todorov, T. *Introduction a la littérature fantastique*. Paris, Editions du Seuil, 1970.

¹⁸ Bessière, Irène. *Le récit fantastique*. Paris, Larousse, 1974.

¹⁹ Agamben, Giorgio. *Desnudez*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2011, p. 113.

²⁰ Haraway, Donna. *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid, Cátedra, 1991.

Haraway, Donna. *Manifiesto para cyborgs. Ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo XX*. Mar del Plata, Puente aéreo, 2013.