

## **“Todas en ella”<sup>1</sup>: Armonía Somers y la lectoescritura como construcción identitaria**

### ***“All in Her”*: Armonía Somers and the Readwriting as a Construction of Identity**

**Núria Calafell Sala**

Universidad Autónoma de Barcelona  
namour\_20@hotmail.com

#### **SÍNTESIS**

*Los textos de Armonía Somers se caracterizan por representar el conflicto de una vivencia femenina de la escritura, ubicada siempre en un lugar al margen, en la que no solo el concepto de sujeto, sino el de la escritura misma van a ser resemantizados. Desde aquí, este trabajo se detendrá en aquellos puntos conflictivos que fueron construyendo la figura “mujer escritora”, marcada por la huella de un exceso. Para ello, realizaré un recorrido de lectura por las distintas estrategias que, tanto la propia autora como aquellos que se acercaron a ella, utilizaron para llevar a cabo este pequeño pero significativo gesto de redefinición.*

#### **ABSTRACT**

*Armonía Somers’ texts represent the conflict of a female kind of writing, always placed in a marginal location in which not only the concept of subject is resemantized, but also the notion of writting. In order to explain that, this essay will stop in those conflictive points that had constructed a “female writer” figure, signed by the print of an excess. For this, I’ll make a route of reading by the different strategies that the autor herself, and almost all the people who approached to her, used to get that small but significant step of redefinition.*

Palabras clave rostrificación, subjetividad, escritura de mujer, lectura.

Keywords: rostrification, subjectivity, female writting, reading.

## 1.- Retrato de un rostro

Es casi un lugar común que la rueda de las (des)identificaciones en el campo de la literatura y –más ampliamente– del arte, gira hasta agotar las posibilidades interpretativas: de la persona al personaje, del personaje al mito, del mito al cuerpo, del cuerpo al sujeto, y vuelta a empezar. Ahora bien: ¿qué sucedería si en vez de ir de un lado a otro la rueda pisara todo lo que va encontrando en su camino? En otras palabras: ¿y si en vez de un deslizamiento se produjera una sustitución? La doble impostura de Armonía Somers (Pando, 1914 - Montevideo, 1994) reivindica una manera *otra* de relacionarse con el exterior en la que la mirada lectora queda relegada a un tercer estadio:

Narrar –confesará en su “Diálogo” con Miguel Ángel Campodónico– es en primera instancia acopiar materiales, sensaciones, situaciones, en un acto a veces involuntario de almacenamiento. Luego adviene una arquitectura que puede resultar estable o venirse abajo según la buena o mala disposición de los elementos. Y en último extremo se trata de formular una invitación a estar juntos con el lector, lo que depende de un soplo vital sin el que aquella forma pura sería sólo eso, forma, aunque con minúscula (Campodónico, 1990, 230).

Una acumulación, una construcción y, finalmente, una invitación a compartir el resultado de la creación: “La obra es la “caja negra del escritor” (...) Leed y os responderé. Pero nunca al tanteo, sino, si podéis, tirando a fondo”, afirma taxativamente en su “Carta desde Somersville” (Somers, 1992, 1159). El resultado, pero jamás el proceso. Quizá sea por eso que, a diferencia de muchos otros modelos, lo acertado en ella no es hablar de un salto de la persona al personaje, sino de un enfrentamiento: el que oculta el rostro tras una máscara sobre la que se imprimen los signos de un cara a cara múltiple. Ni una reivindicación del cuerpo ni una proyección biográfica del yo, sino lo que Gilles Deleuze y Félix Guattari denominaron una “rostricidad” [visagéité], esto es, aquello que no se produce hasta que:

(...) la cabeza deja de formar parte del cuerpo, hasta que deja de ser codificada por el cuerpo, hasta que ella misma deja de tener un código corporal polívoco multidimensional –hasta que el cuerpo, incluida la cabeza, se encuentra decodificado y debe ser *sobrecodificado* por cualquier cosa que se denomine Rostro<sup>2</sup>.

En efecto, en Armonía Somers nos encontramos con un cuer-

po que se esconde del objetivo y que se vuelca, en cambio, en la pulsión desbordada de la palabra, en el latido de todas y cada una de las letras que van construyendo un universo que es y no es propio. Y es que, como una vez más supieron adelantar ambos filósofos, "[l]a rostrificación no opera por semejanza, sino por el orden de los argumentos".<sup>3</sup> Esto debería explicar por qué con la publicación de su primer relato ficcional en 1950 se suceden reacciones diversas en el campo crítico, desde pensar una autoría colectiva hasta tenerla por el resultado de una mente masculina degenerada.<sup>4</sup> Asimismo, podría revelar por qué Armonía Liropeya Etchepare Locino blindó su imagen pública con un férreo control<sup>5</sup> y desata en el espacio textual un imaginativo juego de dobles. Como ya señalara María Cristina Dalmagro:

Al comienzo de la década del cincuenta, cuando inició su carrera literaria, y ante el carácter de sus escritos literarios, se evidenciaron las intenciones, tanto personales cuanto de la crítica en general, de distanciar y diferenciar los ámbitos. De allí la justificación por el uso del seudónimo, aunque si se analizan [de] sus publicaciones del período se comprueba que hay una fuerte interrelación entre ambas actividades. Un texto posibilita esta articulación: el ensayo *Educación de la adolescencia*, punto de unión muy estrecho entre "las dos caras de la misma moneda" que supone su doble identidad (2003, 206).

En clara voluntad trasgresora, la uruguaya crea dos personajes y los hace discurrir en ámbitos distintos. Entre Armonía Etchepare de Henestrosa, la buena Maestra que, aceptando el rol que la sociedad le depara, habla desde y para la docencia<sup>6</sup> y "[l]a torturada Armonía Somers" que, según Ángel Rama (s.a., 65) perforaría la ya de por sí frágil estructura de la literatura uruguaya, traba una única cohesión: esa "(...) *vocación de sondeo de lo humano*" que, en sus propias palabras, la impulsará a educar con ideales y a escribir sobre educación con estos mismos ideales, "pero dejando para una personalidad reservada, ya sea inédita o édita, *bajo un seudónimo cualquiera, el enunciado del problema del hombre, el hombre como producto desconcertante de una infancia maravillosa y precaria*".<sup>7</sup>

Así pues, al ocultar el rostro y dejar en un tercer lugar la mirada aprobadora o reprobadora del otro, el sujeto somersiano cuestiona su pertenencia a la comunidad –docente, letrada–, al mismo tiempo que traza su exterioridad, aquello que la aleja de lo humano y lo inscribe en lo animal, politizando así su gesto. No en vano, al principio de este artículo proponía entender su veladura en clave de enmascaramiento: "la máscara es enton-

ces el rostro en sí mismo –nos dirán los autores de *Capitalismo y Esquizofrenia. Mil mesetas*–, la abstracción u operación del rostro. Inhumanidad del rostro. Jamás el rostro supone un significado o un sujeto previos”.<sup>8</sup>

Cuando la cara de Armonía asume su descentralización y se instala en la lógica del primer plano –lógica inexistente, en el sentido de que “[e]l primer plano no es sino el rostro, pero precisamente el rostro en tanto que ha anulado su triple función [individuable, socializante, relacional o comunicante]. Desnudez del rostro más grande que la de los cuerpos, inhumanidad más grande que la del animal” (Deleuze, 1984, 147)– está poniendo de manifiesto el fracaso de querer representar lo que no puede serlo de ninguna manera: el sujeto, su esencia. Al mismo tiempo, aunque en otro orden, está evidenciando el carácter límite de su experiencia, enfrentada ahora a lo que hay en ella de animalidad o, si se prefiere, de no humano. Por eso es por lo que, entre otras cosas, el lugar común que repetirá cierto sector crítico será el de una extrañeza: ante “[e]sta pacífica maestra y competente administradora [que] lleva una doble vida” (Cotelo, s.a., 149); ante el “(...) excelente ejemplo de literatura masculina” (De Espada, 1972, 63); o ante la “acumulación de imágenes y símbolos heterogéneos que acaban por hacer intransitable una prosa no muy transparente de por sí” (Rodríguez Monegal, 1953, 14<sup>o</sup>).

Por otro lado, y volviendo a la reflexión de la uruguaya en la que reivindica para su papel de mujer escritora “[...]una personalidad reservada, ya sea inédita o édita”, pienso que es necesaria una reinterpretación, y más si se tiene en cuenta que, precisamente como sujeto encarado a la alteridad, sus palabras pueden llenarse de matices y contrapuntos. Defender una manera de ser reservada implica, en primer lugar, tomar conciencia del lugar foráneo que se ocupa. En segundo lugar, y lo que ahora más me interesa, proponer una insistente veladura<sup>10</sup> que, en su redundancia, destapa lo que no se ve. En este sentido, no debe sorprender que publicara sus grandes novelas en la editorial de prestigio Arca, ni que algunas de las referencias más positivas hacia sus textos partieran de *Marcha*, faro cultural por excelencia (Dalmagro, 2003, 209).

Así como los premios que fue recibiendo a lo largo de su carrera como docente irían legitimándola poco a poco, el apoyo casi incondicional que desde muy temprano recibiría por parte de Ángel Rama, el contrapunto uruguayo de Victoria Ocampo en el ámbito de la intelectualidad del Cono Sur, será fundamental para su certificación en la esfera literaria. De aquél fueron, por

ejemplo, consideraciones del tipo: "(...) creo difícil negar la *calidad original profunda* que la distingue" (en Dalmagro, 2003, 208; el subrayado es de la crítica). Su obstinación por remarcar aquellos aspectos más sórdidos, absurdos o torturantes de la escritora, además, fomentará una escuela crítica en la que será posible rastrear el peso de un lugar común genérico que se hace muchas veces insostenible.

Piéñese, por ejemplo, en artículos como "Armonía Somers o el dolor de la literatura", donde el autor, Roberto de Espada, define su literatura como "masculina y ascética, fuerte, violenta y frugal, que invita a participar activamente del sufrimiento y de las peripecias de los personajes, de sus lacras y sus glorias, de sus miserias y de sus alegrías" (1972, 64). O en el primer Mario Benedetti (1953), para quien "Armonía Somers demuestra que *puede llegar a ser un buen cuentista*, que acaso lo sea desde ya, pero que obstinadamente insiste en ocultarlo, en una absurda sujeción a un *prejuicio anticursi, una pose tenaz y equivocada*" (Cit. en Dalmagro, 2003, 209; los subrayados son de la autora del texto).<sup>11</sup>

Al lado de ambos, Helena Araújo se refería a "un fatalismo cargado de elementos simbólicos [que] crea reacciones en cadena, fisiones, transmutaciones" (1989, 171), mientras que Arturo Sergio Visca insistía en definir su mundo narrativo como "(...) vehículo expresivo de una áspera, amarga y por momentos macabra y cruel imagen de la vida" (1990, 13).<sup>12</sup> Por último, Elvio E. Gandolfo abría la única reedición existente de *La mujer desnuda* presuponiendo que "a la literatura de Armonía Somers, sin que las niegue, le resbalan las explicaciones, la atadura al "lenguaje" en el sentido moderno, a la vanguardia, al surrealismo, a la ruptura, a la escritura 'de género'. " (2009, 7)

Al amparo de estas últimas opiniones –algunas aparecidas en la primera de las recopilaciones con voluntad seria de codificación de la obra de la uruguaya, *Armonía Somers, papeles críticos* (1990) –, Elena Pérez de Medina se preguntaba:

Si, a cuarenta años de su primera novela y en algunos casos sólo por encargo, un conjunto de especialistas trata esta escritura desde diversas perspectivas, por primera vez en su mismo país, podemos afirmar con certeza que apenas estamos empezando a leerla. ¿Cómo, entonces, desde dónde y con qué leer a Armonía Somers? (1997, 29).

Una posible respuesta es la única monografía que al día de hoy existe sobre su literatura, *Elementos fantásticos en la narrativa de Armonía Somers* (1990), de Ana María Rodríguez-Villamil.

Partiendo de una noción topológica de la escritura somersiana, la autora traza un intenso recorrido por aquellos elementos que conforman una visión fantástica, pero también experimental, onírica y provocativa del devenir humano. Junto a ella, Evelyn Picon Garfield (1990), María Cristina Dalmagro (2000, 2002, 2003) y Alejandra M. Mailhe (1997, 2000), establecieron una mirada femenina y corporal en algunos de sus análisis críticos, aunque fue sobre todo Susana Zanetti (1997, 2002) quien planteó una nueva manera de enfrentar el texto somersiano –especialmente la última novela– al reivindicar el punto de inflexión entre lectura y escritura, y entre literatura y enfermedad, como bases interpretativas.<sup>13</sup>

## 2.- Retrato de una escritura

En una de las misivas que Laura Kadisja Hassan escribe en *Viaje al corazón del día: elegía por un secreto amor*, señala el potente vínculo que une su vida con la palabra escrita, ese trazo donde todo permanece y resta para que alguien lo recoja y rescriba (s.a., 87). En idéntico sentido, aunque dándole al gesto un significado más extremo, el alter-ego somersiano de *Sólo los elefantes encuentran mandrágora*, Victoria von Scherrer concluye que “[t]odos aquellos que sistematizamos lo que alguien dejara escrito en un bello desorden somos rapaces. También los que no acatamos la voluntad expresa de romper papeles y damos a luz el contenido interviniendo en su sagrada privacidad. Y aun los que adoptamos el estilo sin haberlo advertido” (Somers, 1988, 341).

Solo teniendo en cuenta que “la *representación* de la lectura constituía, en la novela del XIX, una función constructiva, mientras que en la del XX lo central es su *presentación* –no su *representación*– como posibilidad (o imposibilidad) ontológica” (Catelli, 2001, 20), se entiende mejor el valor de los dos fragmentos aquí citados. En primer lugar, porque a través de sus personajes, Armonía Somers da buen ejemplo del salto propuesto por la crítica argentina de la *representación* a la *presentación* y, de ahí, a la sacudida identitaria. O, dicho en otras palabras, del personaje a la persona y, de ahí, a la pérdida de los límites. En segundo lugar, y derivado de aquí, porque sabe añadir al sentido textual de todo ejercicio literario –o, si se prefiere, escritural– la carga ontológica necesaria.

No en vano, la reflexión de la última de las creaciones de la uruguaya permite considerar los acontecimientos narrados en un contexto de ficcionalización de lo autobiográfico que va

mucho más allá de la simple proyección de la autora en sus mujeres protagonistas. En efecto, recordando otra vez sus palabras, según las cuales, "[l]as trampas del escritor son su potestad, y sin ese artificio el mecanismo narrativo no funciona" (Campodónico, 1990, 231) y "la narración es también cierta suerte de máquina, pero para crear sensación de vida" (Campodónico, 1990, 237), propongo como hipótesis de partida la consideración autobiográfica de su última novela, aunque con un apunte: se trata de una *autobiografía reflectada*, esto es, dinamizada por una serie de lecturas especulares en las que no solo los personajes encuentran el eslabón perdido de su identidad, sino también la propia autora, quien a través de ellos puede llegar a un conocimiento más certero de aquello que denominó "(...) el drama del hombre como animal erótico" (Somers, 1992, 1161). Veamos cómo.

### 3.- Retrato de un animal

Señalaba Susana Zanetti que Armonía Somers abre las puertas a un tipo de "(...) lectura de goce, que afianza los vínculos entre leer y escribir, hasta confundirlos" (2002, 420), generando así una nueva manera de enfrentar la tradición pero también, y como ya apunté unas líneas más arriba, la mirada del otro. En efecto, las mujeres de Armonía Somers leen y escriben abundantemente.<sup>14</sup> Y, al hacerlo, ponen en marcha una hifología (Barthes, 1973, 85-86) que no clausura el sinfín de textos que manejan, sino todo lo contrario, puesto que las instala en una dinámica de interconexiones que, al mismo tiempo, las vincula estrechamente a esa mortífera tela de araña en la que, al decir de Roland Barthes, "(...) el sujeto se deshace, igual que una araña que se disuelve ella misma dentro de las secreciones constructivas de su tela".<sup>15</sup>

Piénsese, por ejemplo, en la inscripción de esa extraña enfermedad que es el Quilotórax supurante de Sembrando Flores a una genealogía de mujeres lectoras.<sup>16</sup> De la madre que le lee novelas de folletín a la "(...) vieja maníaca que se las conocía de memoria y no perdonaba capítulos saltados" (Somers, 1988, 12), a ella misma convertida en Fiorella, a quien Victoria le lee *El Manuscrito de una Madre* por el deseo expreso de pautar "(...) un todo narrativo sin solución con su madre, la *lectora obligada*" (Somers, 1988, 17; el subrayado es mío), pasando por la Abigail vampirizada por su hijo, y en quien la protagonista deroga el peso de una lectura heredada en contra de su voluntad: "cayó en la cuenta de que ella no había soltado palabra de su absoluta invención, que lo dicho le había sido transmitido subrepticia-

mente por disimulados y finos traspuntes” (Somers, 1988, 199).

Los cuatro personajes se retroalimentan, en un ejercicio de desposesión y restitución que acaba afectando a la estructura misma de la novela, concebida entonces como el “(...) resultado de un proceso de confluencias continuas infinitas que vuelven sobre sí y en las que no se distingue haz de envés” (Zanetti, 2002, 428). Esto explicaría la mezcla constante de distintos registros. Por un lado, el científico, expresado a través de unos informes médicos que intentan reproducir el caso de la enferma palabra a palabra, transfiriendo al cuerpo lingüístico el mismo desbordamiento que excede al cuerpo físico:

Se vuelve de una linfangioadenografía con el pie azul, la noticia de que luego va a estarlo toda la pierna, y una sensación de alivio en la cargada conciencia [...]. Técnica de Kimmont, inyección de myodil, acababa de oír decir al médico de los azules en dirección al asistente. Luego sobrevino el río de fuego líquido corriendo hacia la inglete como lava con destino al valle. Y después las idas y venidas al aparato Roentgen dándose siempre el mismo resultado: gran retardo. Y al final este mensaje ampliado, pero igualmente ciego:

“Gran retardo linfodinámico en el sector pelviano, que resultó definitivo, rellenándose una gruesa bolsa linfática en la región lumbosacra derecha y reflujo hacia la cadena ilíaca izquierda donde se comprueban linfagiectasis” (Somers, 1988, 146).

Por el otro, el folletinesco, enmarcado en la historia de Enrique Pérez Escrich<sup>17</sup> y proyectado a través de la lectura múltiple que sobre él realiza Abigail, trasunto de esa mujer lectora que, pese a la crítica de cierto sector de la sociedad que observa en su actitud una desviación de la norma, abre la brecha hacia una posibilidad de lectura *otra* que contemple la *fecundidad*<sup>18</sup> del gesto y reivindique “(...) que los libros estaban vivos, eran cosas que palpitan, y por lo tanto tenían sus funciones, desde el respirar al dormir” (Somers, 1988, 75). En otro orden, ella es también el contrapunto en esa lectura reflectada<sup>19</sup> a la que hice referencia unas páginas más atrás, puesto que al inscribir a mano su nombre tras uno de los grabados que acompañan al libro de Enrique Pérez Escrich (Somers, 1988, 13) da comienzo a un linaje que habrá de seguir Sembrando Flores a través de los ojos obligados<sup>20</sup> de Victoria von Scherrer.

Ambas crearán también una escena de lectura compartida que no solo recupera la vieja tradición popular sino que, además, produce nuevas relaciones entre ambas mujeres, y entre ellas y

su entorno. No es casual, en este sentido, que el primer contacto tenga lugar en un momento de cierta ensoñación – “Terminó de leer y volviendo a mirar alternativamente a los dos ángeles, Sembrando Flores oyó que el humano le decía: Es que yo me llamo Victoria, Victoria von Scherrer” (Somers, 1988, 309)–; como no lo es tampoco el hecho de que la protagonista haga aparecer en su historia clínica la huella de un origen literario: “Antecedentes familiares: novelísticos. Nieta literaria por vía materna del escritor español Enrique Pérez Escrich. Y por la paterna del autor de la novela Sembrando Flores, el libre-pensador también español Francisco Urales” (Somers, 1988, 16).

Por último, cabría mencionar el discurso autobiográfico, surgido de las peculiares vivencias de Sembrando Flores al lado de su amiga de la infancia La Caña, y que le permiten recordar ese “[c]onflicto ideológico familiar catolicismo conservador *versus* definición de Spencer” (Somers, 1988, 16) que, según el primer informe médico, explica sus antecedentes psiquiátricos y, sobre todo, la búsqueda de la Mandrágora como símbolo de una sabiduría oculta y popular. Es justo en uno de los episodios más crudos de su adolescencia que la muchacha percibe el tipo de sentimiento que la unirá física y emocionalmente al mundo de la palabra escrita, al realizar el inventario de libros de Leandro Meneses y experimentar la misma sensación de desnudez, violación y muerte que poco después, y una vez enferma, proyectará en su quehacer como “(...) autora de la crónica del Quilotórax” (Somers, 1988, 341):

Bajo la forma de una masa gaseosa como captada en cámara lenta, y mientras el trueno seguía resonando, me levanté y acerqué a la mesa en la que se esparcían algunos papeles en blanco. Pero la maldita bruja no había dejado tinta. Y el sol entraba de lleno, y en el cuarto de baño había un espejo, y yo, quizás entonces sí fuera de mí, hice trizas el espejo para atraer con un fragmento el rayo lumínico y quemar los papeles, y luego con los mismos vidrios cortarme la vena de la muñeca. *Porque soy una fiera de la jungla en su primer día de cautiverio*, y estos badulaques tomaron precauciones vanas olvidando que me han dejado a solas conmigo, y la luna aquella de los pisos retornará más grande y roja que nunca (Somers, 1988, 284; el subrayado es mío).

El fragmento no puede ser más potente, como tampoco la distribución dual de las palabras. De la página en blanco al espejo, del sol a la luna, del sujeto a su animalidad, la lógica del palimpsesto toma posiciones y recoloca el haz y el envés en un

mismo nivel de significación. Al mismo tiempo, descubre la realidad de una lógica autofágica que desborda los límites del propio texto y lo enriquece con nuevas interpretaciones. Al describirse como “(...) una fiera de la jungla en su primer día de cautiverio”, está reclamando su lugar dentro de la larga tradición de mujeres enclaustradas con deseos de liberación que, en el universo somersiano, empezaría la extraña figura de Rebeca Linke (*La mujer desnuda*) y continuaría la protagonista de *Viaje al corazón del día: elegía por un secreto amor*.

A partir de citas como aquella, pues, no debe extrañar el uso y abuso que *Sólo los elefantes encuentran mandrágora* hace de discursos y lenguas dispares, y más si tenemos en cuenta que, como supo adelantar Nuria Girona Fibla, “el libro tiende a la mudez mediante la proliferación escrita. En ese torbellino voraz que bordea el agujero del lenguaje, decirlo todo (la religión, la historia, la ciencia, la memoria, la literatura) se manifiesta compulsivamente, una voluntad de saturamiento que conjura la incomplet[u]d de la experiencia” (2007, 109). Así, es fácil encontrar la trascripción en portugués de las recomendaciones de un jabón (Somers, 1988, 113) o la traducción de una oración aborígen (Somers, 1988, 116), junto a la combinación de géneros literarios distintos, tales como el naturalismo, el determinismo darwiniano,<sup>21</sup> el *roman experimental*, el policial o incluso el psicoanalítico (Somers, 1988, 83).

#### 4.- Retrato de una lectura

Un yo efecto del lenguaje, a-causal, y una escritura causa de un sujeto en performatividad autorreflexiva, son los ejes entorno a los cuales he intentado articular una lectura *otra* del personaje Armonía Somers y de algunas de las protagonistas de su última novela. La arriesgada apuesta por un semblante rostrificado e impertérrito, así como el abandono a un proceso de lectoescritura especular, las recoloca a todas ellas en el mismo lugar metafórico del velo que cubre el vacío subjetivo. Así las cosas, tanto la escritora como sus personajes acaban realizándose como una escritura atravesada por la pulsión mortal del no-sentido y por el deseo de comprender ontológicamente el ser a través de su transfiguración en palabra. Los problemas que ésta acarrea, la relación dialógica que mantiene con el sujeto y con su cuerpo –rostrificado o no–, hacen de ella y de la escritura en general un ejercicio señalado por las huellas de un exceso.

## Notas

- 1 Tomo la cita de Nora Catelli, quien afirma: "Ver a una mujer leyendo suponía imaginarlas a todas *en ella*: lectoras, escritoras, suscriptoras, consumidoras de folletines y de buena literatura, de revistas de modas, publicaciones periódicas y religiosas. De hecho, no sólo suponía ver a todas las mujeres en una mujer, sino que implicaba ver todas las lecturas –todos los tipos de lectura– en un solo acto de leer" (2001, 36).
- 2 Salvo que se indique lo contrario, todas las traducciones son mías. El original dice así: "(...) la tête cesse de faire partie du corps, lorsqu'elle cesse d'être codée par le corps, lorsqu'elle cesse elle-même d'avoir un code corporel polyvoque multidimensionnel –lorsque le corps, tête comprise, se trouve décodé et doit être surcodé par quelque chose qu'on appellera Visage" (1980, 208).
- 3 "La visagification n'opère pas par ressemblance, mais par ordre des raisons" (1980, 209).
- 4 Así lo recuerda en una entrevista con María Copani de 1988: "Se decía que era la obra de un hombre co ciertos toques de sensibilidad femenina, otros decían que lo había escrito un grupo literario, incluso algunos opinaban que el autor debía de ser un degenerado, un maníaco" (Cit. en Risso, 1990, 254).
- 5 Algunas anécdotas son bastante significativas. Nicasio Perera San Martín, por ejemplo, recuerda que para alimentar la leyenda en torno a su persona, la escritora "(...) 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" (1990, 21).
- 6 En este campo se desempeñó cualitativa y cuantitativamente "(...) con una reconocida labor no sólo como docente sino también en la "Biblioteca y Museo Pedagógico" del Consejo Nacional de Enseñanza Primaria y Normal, institución en la que ocupó el cargo de Sub-Directora (1957), Directora (1959) y posteriormente el de Directora del Centro de Documentación y Divulgación Pedagógicas (desde 1961). También fue becada a Europa para investigar temas pedagógicos (1964). Publicó, además, diversos artículos cuya nota distintiva es el privilegio por la vinculación entre docencia y literatura" (Dalmagro, 2003, 206).
- 7 Tomo ambas citas de Dalmagro, 2002, 54. Los subrayados son de la autora del artículo.
- 8 "le masque est alors le visage en lui-même, l'abstraction ou l'opération du visage. Inhumanité du visage. Jamais le visage ne suppose un signifiant ou un sujet préalables" (Deleuze & Guattari, 1980, 222).
- 9 No obstante, cito por Dalmagro, 2003, 209.
- 10 Del latín *re-seruo*, el originalmente compuesto *re-servar* puede

- traducirse como *guardar*, *velar por* o *vigilar*, pero con el añadido de multiplicidad que confiere el prefijo.
- 11 Ha sido señalado por muchos el cambio de opinión que el crítico y escritor uruguayo experimentará en pocos años. Así, en una breve nota de 1964 refiriéndose al conjunto de relatos de *La calle del viento norte* (1963) escribe: “Para asombrar con su propio asombro, Armonía Somers ha encontrado ahora un estilo severo, áspero, que a menudo incluye repentinos hallazgos verbales y una adjetivación particularmente imaginativa; un estilo que se corresponde como nunca con su visión desgarrada y distante, y que contribuye poderosamente a brindar una oprimiente sensación de pesadilla” (1969, 209).
- 12 No se olvide, sin embargo, que ésta fue la postura defendida por la autora. En su diálogo con Miguel Ángel Campodónico, por ejemplo, parafraseaba a Francis Scott Fitzgerald en un lema aplicable también a su obra: “Dénme un hombre y os daré una tragedia” (Campodónico, 1990, 231).
- 13 En la bibliografía final se recogen los títulos de los artículos citados, algunos de ellos bastante significativos. En otro orden, no está de más recordar que todas ellas participan en mayor o menor medida de los dos únicos acercamientos teóricos al quehacer de Armonía Somers. Así, mientras Evelyn Picon Garfield está incluida en la recopilación de Rómulo Cosse (1990), María Cristina Dalmagro y Susana Zanetti forman parte del “Dossier Armonía Somers” que la revista *Orbis Tertius* publicó en el número correspondiente al año 2002-2003.
- 14 La única excepción quizá sea Marianna, quien de adolescente “borda en su bastidor [...] y las flores que salen de la punta de su aguja son como un amanecer de primavera en un campo poblado de... búfalos” (Somers, 1988, 42).
- 15 De mi traducción: “(...) le sujet s’y défait, telle une araignée qui se dissoudrait elle-même dans les sécrétions constructives de sa toile” (Barthes, 1973, 85).
- 16 Por el contrario, la instancia paterna quedará muy diluida, a pesar de que tras el nacimiento de Sembrando Flores desaparecen las lecturas folletinescas –“¿Que si prosiguieron introduciéndose novelas como las de Abigail? No, qué iba a ser” (Somers, 1988, 57)– y se sustituyen por otras de mayor envergadura, como las de Dante y Leopardi. La escena de danticidio explicada con cierto tono humorístico aportará las claves necesarias para comprender la tachadura a la que Sembrando Flores someterá la figura ilustrada de su padre (Somers, 1988, 130-131).
- 17 En el libro se recogen algunas litografías que, más allá del acompañamiento visual, apuntan al sutil homenaje que Armonía Somers lleva a cabo en esta y otras novelas a un tipo de sabiduría popular.

- 18 Subrayo un término que tomo prestado de Susana Zanetti, para quien "[l]a novela hace surgir, paradójicamente, de la identificación extremada con lo que se lee, las posibilidades más creativas, más productivas, más *fecundas*, de la lectura de las novelas, aun en sentido literal: la función de lectora de la madre de Fiorella determina el nacimiento y la infancia de la protagonista ("Las novelas de Abigail traspasadas a las memorias del feto por la sangre de la madre habían tenido tanta gravitación en sus fuerzas creativas como cualquier sustancia específica", p. 228 [Somers, 1988: 229]" (2002, 432).
- 19 Y se podría añadir, junto a Susana Zanetti, licantrópica, puesto que ambas ponen de manifiesto que "[l]a lectura contamina, por lo tanto enferma, y ése es su modo de salvar y dar vida" (2002, 441). En efecto, si Abigail muere "(...) cortada en pequeños trozos por el filo de las palabras" (Somers, 1988, 194), lo cierto es que sobrevive a través del relato entrecortado de las aventuras del conde de la Fe y Pedro de Lostán; del mismo modo, los Cuadernos que Sembrando Flores deja escritos, así como "las novelas góticas que leía por puro espíritu rebelde hacia las nuevas corrientes formales ya en vías, según ella, de dogmatización" (Somers, 1988, 341) palian el dolor de las incisiones y de las intervenciones quirúrgicas que vacían su cuerpo de cualquier elemento propio.
- 20 Ella es la que hereda el mismo papel que Marianna, la madre de la protagonista, al tener que leer a otra persona las páginas de una novela. Pero también es la albacea de esos textos que Sembrando Flores lega a la posteridad, frente a los cuales no puede evitar mantener una relación ambigua: "Y las páginas sacadas violentamente del Cuaderno –escribirá poco antes de terminar– quedaron en mis manos como algo que, ni perteneciéndome ni siéndome tampoco ajeno, reproduzco hoy en completa conciencia de una dualidad, la obligación y el pecado" (Somers, 1988, 343).
- 21 Tan grato a la uruguaya, como demuestra su *Tríptico darwiniano* (Somers, 1995), recopilación de 1982 en la que recoge tres de sus relatos más emblemáticos: "Mi hombre peludo", "El eslabón perdido" y "El pensador de Rodin", de resonancias evidentes.

## Bibliografía

- Araújo, Helena. *La Scherezada Criolla. Ensayos sobre escritura femenina latinoamericana*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1989.
- Barthes, Roland. *Le plaisir du texte*. Paris: Seuil, 1973.
- Benedetti, Mario. *Literatura uruguaya del siglo XX*. Montevideo: Alfa, 1969.

- Campodónico, Miguel Ángel. "Diálogo". *Armonía Somers, papeles críticos*. Ed Rómulo Cosse. Montevideo: Librería Linardi y Risso, 1990, 225-245.
- Catelli, Nora. *Testimonios tangibles. Pasión y extinción de la lectura en la narrativa moderna*. Barcelona: Anagrama, 2001.
- Cotelo, Rubén. *Narradores uruguayos. Antología*. Caracas: Monte Ávila Eds., s.a.
- Dalmagro, María Cristina. "Somers, Peri Rossi y Porzecanski: mirada de mujer y post-golpe uruguayo". *Relatos del sur*. Córdoba: Comunicante, 2000, 9-31.
- \_\_\_\_\_. "Mujeres en el campo intelectual uruguayo. Armonía Somers: entre la trasgresión y el pseudónimo". *Universum*. 17 (2002): 53-64.
- \_\_\_\_\_. "Un retrato para Dickens de Armonía Somers: mirada crítica sobre la condición humana". *Orbis Tertius*. 9 (2002-2003): 161-174.
- \_\_\_\_\_. "Sujeto femenino en el campo intelectual uruguayo. Armonía Somers y su tensa ambigüedad". *Discurso social y construcción de identidades: mujer y género*. Ed. de María Teresa Dalmasso & Adriana Boria. Córdoba: Ediciones del Programa de Discurso Social, CEA, Universidad Nacional de Córdoba, 2003, 205-213.
- De Espada, Roberto. "Armonía Somers o el dolor de la literatura". *Maldoror*. 7 (1972): 62-66.
- Deleuze, Gilles. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona / Buenos Aires: Paidós, 1984.
- Deleuze, Gilles & Guattari, Félix. *Capitalisme et schizophrénie. Mille plateaux*. Paris: Les Editions de Minuit, 1980.
- Gandolfo, Elvio E. "Prólogo". *La mujer desnuda*. Buenos Aires: Cuenco de plata, 2009, 7-11.
- Girona Fibla, Nuria. "Indecibles e imposibles de la escritura: Armonía Somers y Clarice Lispector". *Lectora. Revista de dones i textualitat*. 13 (2007): 101-114.
- Mailhe, Alejandra M. "Cuerpo fantástico e identidad de género en dos ficciones de Armonía Somers". *Serie monográfica*. 1 (1997): 87-107.
- \_\_\_\_\_. "El cuerpo como espacio de subversión fantástica en *Sólo los elefantes encuentran mandrágora* de Armonía Somers". *Mora*. 6 (2000): 120-126.
- Molloy, Sylvia. *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México: FCE, 2001.
- Perera San Martín, Nicasio. "Armonía Somers: una trayectoria ejemplar". *Armonía Somers, papeles críticos*. Ed Rómulo Cosse. Montevideo: Librería Linardi y Risso, 1990, 17-37.
- Pérez de Medina, Elena. "Sobre Armonía Somers". *Atípicos en la literatura latinoamericana*. Ed. de Noé Jitrik. Buenos Aires: Oficina de publicaciones del C.B.C, 1997, 27-35.
- Picon Garfield, Evelyn. "La metaforización de la soledad en los cuentos de Armonía Somers". *Armonía Somers, papeles críticos*. Ed Rómulo Cosse. Montevideo: Librería Linardi y Risso, 1990, 41-52.

- Rama, Ángel. *Aquí cien años de raros*. Montevideo: arca, s.a.
- Risso, Álvaro J. "Un retrato para Armonía (cronología y bibliografía)". *Armonía Somers, papeles críticos*. Ed Rómulo Cosse. Montevideo: Librería Linardi y Risso, 1990, 247-299.
- Rodríguez-Villamil, Ana María. *Elementos fantásticos en la narrativa de Armonía Somers*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1990.
- Somers, Armonía. *Viaje al corazón del día. Elegía por un secreto amor*. Montevideo: arca, s.a.
- \_\_\_\_\_. "Carta abierta desde Somersville". *Revista Iberoamericana*. 160-161 (1992): 1155-1165.
- \_\_\_\_\_. *Sólo los elefantes encuentran mandrágora*. Barcelona: península, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Tríptico darwiniano*. Montevideo: arca, 1995. Visca, Arturo Sergio. "Un mundo narrativo fantasmagórico y real". *Armonía Somers, papeles críticos*. Ed Rómulo Cosse. Montevideo: Librería Linardi y Risso, 1990, 11-15.
- Zanetti, Susana. "Literatura y enfermedad en *Sólo los elefantes encuentran mandrágora* de Armonía Somers". *Atípicos en la literatura latinoamericana*. Ed. de Noé Jitrik. Buenos Aires: Oficina de publicaciones del C.B.C, 1997, 37-46.
- \_\_\_\_\_. "La dorada garra de la lectura. *Sólo los elefantes encuentran mandrágora* de Armonía Somers". *La dorada garra de la lectura. Lectoras y lectores de novela en América Latina*. Rosario: Beatriz Viterbo Eda., 2002, 417-444.
- \_\_\_\_\_. "El arte de narrar en los cuentos de Armonía Somers". *Orbis Tertius*. 9 (2002-2003): 125-140.