

ARMONÍA SOMERS

CUENTOS COMPLETOS

PRÓLOGO DE MARÍA CRISTINA DALMAGRO




PÁGINAS DE ESPUMA

Armonía Somers

Cuentos completos

**Prólogo de María Cristina
Dalmagro**



Armonía Somers, Cuentos completos
Primera edición: junio de 2021

ISBN epub: 978-84-8393-675-7

© Herederos de Armonía Somers, 2021
© Del prólogo: María Cristina Dalmagro, 2021

Colección Voces / Literatura 313

Nuestro fondo editorial en www.paginasdeespuma.com

No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o cualquier medio, sea este electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito de los titulares del copyright.

Las páginas manuscritas reproducidas en esta edición proceden de los archivos del Fondo de Armonía Somers alojados en el CRLA-Archivos de la Universidad de Poitiers, Francia, que autorizó su publicación.

Editorial Páginas de Espuma ha realizado una búsqueda exhaustiva de los herederos de Armonía Somers con un resultado infructuoso. El titular de los derechos puede ponerse en contacto con esta editorial

© De esta portada, maqueta y edición: Editorial Páginas de Espuma, S. L., 2021

Editorial Páginas de Espuma
Madera 3, 1.º izquierda
28004 Madrid

Teléfono: 91 522 72 51
Correo electrónico: info@paginasdeespuma.com

PRÓLOGO

María Cristina Dalmagro

Y entonces sucedió que...

En algún momento el acto de epifanía iba a suceder... en algún lugar del mundo se iba a tomar en cuenta una narrativa inquietante, desconcertante, ambigua, a la cual he dedicado muchos años de mi tarea investigativa.

Y entonces sucedió que, en España, de la mano de la editorial Páginas de Espuma, y a partir de la publicación de los cuentos completos de Armonía Somers, se pone de nuevo en el candelero la obra de una escritora uruguaya cuya trayectoria ha tenido derroteros difíciles de describir y, por momentos, de comprender.

Dejo de lado las discusiones y opiniones diversas vertidas desde el inicio de sus publicaciones porque son materia común de varios artículos ya conocidos. Lo mismo sucede con la biografía de Armonía Liropeya Etchepare, nacida en los albores del siglo xx y fallecida en el año 1994, en Montevideo, un país pequeño del Cono Sur. Solo destaco algunas cuestiones de su biografía que, a mi juicio, tuvieron impacto en su narrativa.

En primer término, la tensión profunda entre sus dos vertientes genealógicas, vigentes y presentes a través de líneas de sentido que atraviesan la totalidad de su narrativa: el anarquismo paterno y la religiosidad católica de su madre. En donde esta tensión se manifiesta con mayor fuerza es en su novela suma *Solo los elefantes encuentran mandrágora* (1986), pero es una latencia permanente en toda su obra, sobre todo por el lugar crítico, desafiante y tenso que ocupa la religión en su narrativa, a través de una mirada deconstructiva, desmitificante.

Otro aspecto muy importante, y al cual la crítica no ha dedicado la importancia suficiente, es la impronta de su «otra» actividad: la magisterial. Armonía Somers fue maestra durante muchos años de su vida, actividad que fue más allá de su tarea como docente en el aula pues trabajó y llegó a dirigir la Biblioteca y Museo Pedagógico de Uruguay, a realizar investigaciones y publicaciones varias, tanto pedagógicas cuanto de documentación bibliográfica.

La tensión entre su ser docente y su ser escritora la llevó a elegir un seudónimo para su actividad literaria, el cual comenzó a usar en 1950, fecha en que publicó su primera novela *La mujer desnuda*, que tanto impacto produjo en el Montevideo cultural de la época y de la cual se ha ocupado mayoritariamente la crítica. Es más, en la actualidad, más de setenta años después, esta novela corta continúa desvelando a los estudiosos y continúa motivando trabajos de investigación académicos en diversas universidades del mundo.

Es interesante plantear, en relación con la crítica que, en general, endilgaba la falta de transparencia o su rareza, la dificultad para comprender el mensaje de sus textos o sus rupturas desconcertantes. Debo decir que la autora siempre que tuvo ocasión dejó en claro su convicción de que nunca un texto literario debía o podía ser explicado sin perder su capacidad simbólica. Armonía Somers siempre confió en su lector, y eligió, a consciencia, un lector particular. En cada ocasión en la que le fuera solicitada una explicación, sus respuestas se orientaban en este sentido: «Leed y os responderé. Pero nunca al tanteo, sino, si podéis, tirando al fondo...» (*Revista Iberoamericana*, 1992); lo mismo sostiene hasta su última publicación, la «autoentrevista» publicada en su libro póstumo *El hacedor de girasoles* (1994). Ante la pregunta: ¿Explicaría uno por uno sus tres cuentos?, la respuesta es contundente: «¡Jamás! El cuento, y también la novela deben llegar vírgenes al lector. A quien no capte hay que dejarlo en su

penumbra mental. Yo tengo muchos de esos con la candileja a media luz». (p. 468).

Mantuvo esta convicción a lo largo de toda su trayectoria, en cada oportunidad que la incitaban a realizar una autorreflexión sobre su peculiar narrativa. Me interesa rescatar en este prólogo un texto especial, publicado en la *Revista Marcha*¹ con el título de «En la morgue con mis personajes», escrito a solicitud de Ángel Rama y tras la publicación de *La mujer desnuda*, y los cuentos de *El derrumbamiento* y *La calle del viento norte*. Corría el año 1964 y la narrativa de Armonía Somers emergía en el escenario literario uruguayo como una piedra lanzada a contramano de la corriente dominante en el momento.

Ángel Rama realizó entrevistas a distintos escritores a partir de una misma pregunta: - ¿De dónde los sacó?, con el fin de inquirir sobre la gestación de los personajes y publicar las respuestas en la revista cuya sección cultural dirigía. En el Fondo Armonía Somers² se conservan cinco borradores (algunos incompletos) de este artículo, lo que evidencia la dificultad de nuestra autora por volverse sobre sus pasos y repensar su acto creativo, sino que también proporcionan algunas claves iluminadoras de la matriz creadora, además de proveer líneas semánticas que persistirán más allá de esos diez cuentos analizados (a los que se suma *La mujer desnuda*). La cantidad, calidad y características de las intervenciones de la escritora en los borradores manuscritos dan cuenta de las múltiples tensiones en la formulación definitiva de la respuesta a la pregunta formulada por Rama, lo que no se puede leer en la versión definitiva publicada del texto. Solo esbozaré algunas líneas, a modo de ejemplo, que permitan visualizar este arduo proceso de escritura y reescritura, siempre tendente a reducir, simplificar, adecuar el texto a una publicación no literaria. De allí la innumerable cantidad de tachados, sustitución de palabras, eliminación de párrafos,

unión de otros, agregados, que generan la necesidad de reescribir una y otra vez dicho texto hasta lograr la versión final. Los manuscritos permiten adentrarnos en procesos insospechados por el lector que solo tiene frente a sus ojos las versiones editadas de los textos.

Es por ello también que se decidió que en esta edición de los cuentos completos de la autora se reproduzcan algunas páginas manuscritas de los cuentos, extraídas también de los archivos del Fondo Armonía Somers, y que evidencian el arduo trabajo de autocorrección, de pulido, de perfeccionamiento de cada texto.

Volviendo al artículo en cuestión, llama la atención que el primer borrador se inicia sin título y con una carta: «Carta a los amigos...» y, debajo, «Mis queridos amigos Ida Vitale y Ángel Rama», ambos encabezamientos tachados. El comienzo dice lo siguiente: «A raíz de los cuentos del viento norte, ustedes me preguntaron algo que parecía traerlos preocupados: mis puntos de partida en la narrativa, es decir, de qué cantera privada en la que cada uno debe ir en busca de la cosa concreta que será siempre el material de la narrativa, aun de la imaginaria. Bueno: por si me muero -literaria o físicamente, o de las dos muertes juntas- les voy a contar primero algo que sucedió en la esquina cósmica de la vida... el requerimiento de ustedes me resultó tan lleno de gracia y de candor como la de cierto chico que un día vino a preguntarme cómo se hacían las nueces. Resultado: que por un tiempo no pude comerlas sino como las veía Baudelaire (creo que era él) con forma de cerebro y encima, una insidiosa mirada infantil burlándose de mi ignorancia y mi nervosismo. Pero luego pensé: cuidado con estos que se hacen los tontos... Son creadores maduros, saben lo que se puede investigar y lo que no, lo que semeja, como el misterio de la metáfora, por ejemplo, al estertor en que parimos para quedarnos luego tan en ayunas sobre su origen que solo podríamos atestiguar con un “padre desconocido” la pregunta

inocente del juez. Entonces me he sentado a reconstruir la manufactura de las nueces, pero en el único aspecto lícito, el de las génesis de mis más o menos verosímil de los sujetos que se mueven cuando...».

Y continúa hablando acerca de la dificultad de escribir sobre las génesis de los relatos, de la imposibilidad de descifrar misterios.

Estos párrafos desaparecen a partir del segundo borrador (razón por la cual he citado *in extenso*) donde se da prevalencia al sentido del título, «algo sombrío», que atribuye a que, cuando pensó en sus personajes, los supo muertos. Y les da cita entonces en ese lugar en donde están: la morgue. Metáfora de gran potencia, pues allí se suele producir el acto de autopsia que la autora asimila a su autorreflexión: «Fue ese balance en cierto modo macabro, pero que coincide con los caracteres más específicos de la vivencia (sus verdaderos saltos ecuestres a través del tiempo), lo que me obligó a citarlos en un lugar afín en su actual estado. Algo tan funcional y tan decente como para poder trabajar en el clima perenne de imputridez y mansedumbre que se han ganado».

Las primeras versiones son más extensas y permiten a la autora explayarse mejor sobre las características de sus personajes, pero los límites de este prólogo impiden que nos detengamos en estos detalles. Elijo citar algunas de sus palabras, que permiten trazar una línea de coherencia entre estas sus primeras reflexiones sobre su obra y las que citamos *ut supra*. Escribe Armonía Somers: «Reafirmo mi voluntad antiinterpretativa en este ensayo».

Pese a ello, proporciona algunas claves de lectura, condensadas también en los títulos de cada apartado, que fue precisando con metáforas acertadas a través de las distintas versiones. En la primera versión solo utiliza los títulos de los cuentos y, a partir de la segunda, ensaya diferentes títulos, que dan algunas pistas de lectura. Por ejemplo, «Los peripatéticos puros: los de “Saliva del

paraíso”»; o bien «Los ángeles tienen plumas: ¿Por qué También “El ángel planeador”?». Y así sucesivamente hasta llegar a la versión final en la cual privilegia detalles significativos para el cuento. Me referiré, en forma breve, y a modo de ejemplo, al apartado dedicado a «Muerte por alacrán» dada la importancia que este cuento cobra en la presente publicación, en la cual se incorpora también el borrador del ejercicio inédito de su transformación en guion cinematográfico, apoyado en una reflexión teórica sobre el traspaso de un texto literario a su posibilidad de visualización, documentos que también fue posible incorporar gracias a su conservación en el Fondo A.S.

En la versión publicada del artículo, titula el apartado: «Los de *Muerte por alacrán*: una flora de balneario». En un momento esboza una afirmación que tiene que ver con la imposibilidad del narrador de controlar todas las variables. Afirma: «... A veces sucede... que el personaje ~~mande~~ decida, que el autor ya no pueda mover los hilos» (primer borrador). Sin embargo, en los sucesivos borradores se enfoca en el perfil de la figura del mayordomo como una de las más importantes del cuento: «~~Repito~~ Insisto, pues, en que fue el mucamo el gran creador de las tres piezas de alta sociedad que figuran en *Muerte por alacrán*. Las verdaderas víctimas propiciadoras, la picadura fatal, los camioneros, o sea, en una palabra, mis pobres gentes, se hallarán a la mano de cualquiera que intente procesar a la justicia en un mucamo que la ha extraviado, también en forma difusa, entre la inmensidad de la leña».

En el apartado introductorio del breve ensayo está la clave, que hemos relevado como una constante de su modo de concebir la narrativa: «Imposible pues, la reseña lineal, limpia y fácil de cada uno, aun con el modelo inspirador a la vista. Es que, (...) el *homo fictus* se elabora, vale decir, surge a la superficie tal un producto de increíbles combinaciones, tanto de la verdad como de sus opuestos, que se desafían por implantar la mejor calidad del

componente. Aunque solo el volcán que se ha provocado conciencia adentro del escritor sea lo que produzca la síntesis. Y esa síntesis solo tenga buen mercado cuando, por paradoja, acuse el rostro de la vida».

Y, cierra la presentación con la especie de «autodefensa» que, nota tras nota, entrevista tras entrevista, le permite plantarse frente a las distintas acusaciones de sus críticos: «Nos deshilacha como la carne que se da a los niños pequeños, dijo hablando de mi impiedad una anciana lectora, que, por vivir muchas millas del área de los críticos, y a causa de esa misma incontaminación en el oficio, ha tenido la virtud de caerme en gracia. Mi querida señora: es el mundo donde el escritor ocupa el puesto de primer testigo el que hace las menudas hilachas. Hilachas de soledad, de angustia, de amores y alegrías estrechamente vigilados por una especie de genio del despeñadero, tan parecido a un inocente lago azul que el hombre se sigue arriesgando a reproducirse en su orilla, con la dulce indolencia de una antigua familia de sapos» (*Marcha*, p. 29).

Son, justamente, estas «... hilachas de soledad, de angustia, de amores...» que conforman el mundo narrativo concebido por la escritora, las que se «dicen» a partir de un modo particular y complejo de narrar, del cual procuraré esbozar algunas pinceladas.

Frank Kermode en *El sentido del final*³ denomina «peripateia» a un tipo de relato donde la originalidad consiste en que el texto traza sus propios diseños inesperados; hay desviación en el paradigma básico de comienzo/medio/fin y esto supone un desafío para el lector. El final, al cual se dirigen todos los relatos, resulta inesperado porque falsea nuestras expectativas como lectores.

En las narraciones somersianas el viraje de sentido, el traspaso de los umbrales, el quiebre sintáctico y semántico;

la sorpresa, la incertidumbre, lo insólito, la reflexión, el absurdo... suceden, por lo general, a partir de un «momento epifánico» que otorga el carácter de peripeteia a la narración. En todos los cuentos, desde «*El derrumbamiento*» hasta «*El hacedor de girasoles*», este momento epifánico otorga una particularidad a la poética somersiana y permite trazar una hilación que instala a este rasgo peculiar como uno de los más destacados y persistentes en su trayectoria narrativa. También está presente en sus novelas, aunque no me refiera a ellas en esta instancia.

Nuria Girona Fibla (2019)⁴ se refiere a «alertas» frecuentes en los relatos. Dice: «El hecho insólito advierte de la apertura textual a una dimensión extraña en la que la repetición de un acontecimiento excepcional impone un orden desconocido». Y, continúa: «Los avisos funcionan como indicios para una revelación de la voz narrativa (a la vez que actúa como corte del relato) pero no nos prepara para el contragolpe de sentido que enuncia».

Estos momentos epifánicos, estas alertas, son zonas liminares que permiten el traspaso de fronteras, el quiebre del relato, la inmersión en la incertidumbre, la reflexión punzante y profunda o la caída en el vacío o el absurdo. Así, en «*El derrumbamiento*», leemos: «Fue entonces cuando sucedió aquello, lo que él jamás hubiera creído que podría ocurrirle...»; o en «*Réquiem por Goyo Ribera*»: «... fue precisamente entonces cuando el del coche empezó a ver claro». En «*La calle del viento norte*» se anuncia la caída con la expresión epifánica: «Hasta que sucedió lo que no se piensa casi nunca. Que ese algo que configura el armazón de la fe, la parte material del mito se derrumbe de golpe».

A veces lo que se anuncia es a un Dios que actúa en la vida de los hombres, pero sin la misión o la función que habitualmente le atribuye la religión católica (y aquí la interferencia del anarquismo paterno, siempre subyacente).

Es «el de arriba» de «El ángel planeador», que, de pronto y sin aviso previo, «decidió hacer retemblar de nuevo con un trueno brutal el armazón de la casa, la mesa servida y hasta su propia efigie de la repisa...», o bien es el instante de lucidez que permite entender un mensaje o vislumbrar un peligro latente, como en «Muerte por alacrán»: «Fue cuando el camión terminó de circunvalar la finca, que el hombre que había quedado en la tierra pudo captar el contenido del mensaje. Aquello, que desde que se pronuncia el nombre es un conjunto de pinzas, patas, cola, estilete ponzoñoso...».

En otra ocasión deja trasuntar el momento en el cual el personaje adquiere el saber sobre una situación que no puede dominar: «Fue entonces cuando comprendí que jamás, en adelante, debería comunicar a nadie mi mensaje». («El hombre del túnel»).

Es el inicio de lo insólito en «Salomón»: «Y fue precisamente desde allí, su primera incursión a pie descalzo en una zona jalonada con hitos de su propia vida, donde comenzó a suceder, a producirse en serie el hecho insólito...»; «el principio del desastre» en «El entierro», el comienzo de lo inexplicable o cuando se decide «dar a luz la mentira» en «El memorialista».

El «momento epifánico» atraviesa en forma transversal toda la narrativa de Armonía Somers como una estrategia que le otorga su peculiaridad. Sucede, de repente sucede que se sabe, que se conoce, que se vivencia, que se capta la verdadera esencia humana, que se profana, que se cae en el vacío o en la soledad más absoluta, que es la soledad sin Dios.

Hay un texto breve de Somers que también contribuye a delinear su poética. Se trata del «Posfacio» de la antología *Diez relatos y un epílogo* (1979)⁵, en el cual la escritora analiza cada uno de los cuentos de distintos autores allí recopilados. De este texto me interesa rescatar

la importancia que Somers otorga a la noción de «vivencia» -tomada de Dilthey y Ortega y Gasset- como elemento detonante de los relatos. A veces surgen, dice, como un pasado reactivado; otras, como reelaboración de experiencias o reflejos, pero siempre juegan un rol muy importante en el proceso creador. Considera valiosa, en la narración, «la vivencia desencadenante» (analizada en cada uno de los cuentos). Se apoya también en Freud cuando sostiene que: «... las vivencias se dan... pura y exclusivamente en el yo individual: son su patrimonio privado (...). De ahí, al fin, su poder inmanente cuando entran en contacto con la atmósfera creativa» (p. 520).

Por eso hace hincapié en la transformación estética de las vivencias personales, al punto de que un artista puede, una vez integradas a la trama y urdimbre del yo íntimo, hacerlas explotar armónicamente estructuradas (arquitectura del relato): «... fundamentalmente, ha jugado su rol la vivencia de unos pocos: tantos mirarían la estrella de la Osa y solo Leopardi iba a transformarla en *Le Ricordanze...*» (p. 523).

Y es aquí, justamente, en donde reside la originalidad y la transgresión. Traigo a colación fragmentos de una conferencia de Armonía Somers en Punta del Este (*Brecha*, 1990) cuyo título ya anticipa la idea central sostenida: «La realidad de lo imaginario» y que resulta clave para comprender la óptica desde la cual concibe su literatura:

Pero ocurre que junto o por debajo de ese mundo tan claro de lo real (el naturalismo lo rodeó de espejos durante siglos) existe la realidad de lo imaginario, la única y verdadera según la mente creadora, y de la cual la objetivación masiva solo será su sombra.

Hay varias notas importantes en esta cita en relación estrecha con los efectos de extrañamiento o de sorpresa que genera su lectura. Es la escritora quien tiene el don de

transitar por el mundo aparente y por el ampliado de la imaginación; no inventa nada nuevo, sino que puede leer en las profundidades o expandir los horizontes de un lector ingenuo. Pero, además, puede también crear, transfigurar lo que percibe, lo que vivencia e interpreta. Y para ello se vale de diversas estrategias narrativas.

Así, por ejemplo, en una carta inédita enviada a Arturo Carril el 9 de junio de 1981, Somers hace una referencia a su predilección por los epílogos. Dice: «... que por algo me gustan tanto cuando los escribo. En realidad, el epílogo es la mejor flor que la planta nos ofrece cuando se va la estación...». Esta predilección evidencia otra de las modulaciones de su narrativa sostenida a través de toda su trayectoria literaria. Varios de sus cuentos y *nouvelles* tienen epílogo, y, en general, sirven para subvertir los posibles significados alcanzados por el lector hacia los finales, para crear incertidumbre, para desmontar la armadura coherente, para modificar versiones, entre otras posibilidades. Ofician también la función de «peripateia». En algunos relatos no se coloca la palabra «epílogo», pero hay un texto breve, separado por blanco tipográfico del resto de la narración; a veces es un título diferente, otras un documento, una carta o algún papel escrito el que subvierte o completa el desenlace de la historia, o bien se permite una reflexión que generaliza la situación planteada en el relato.

Así, en el cuento «Jezabel», incorporado en la antología *La rebelión de la flor* (1988), se presenta una plegaria del protagonista, en un breve apartado, separado del cuerpo del relato, con tipografía y marginado diferente y con su comienzo en latín. Aquí se condensa el significado del relato. El cuento «El memorialista» plantea una situación retórica similar. Finaliza con un apartado titulado «Quod prodes?», especie de monólogo del protagonista que apela a un «otro»: «-miren, miren... huelan, huelan-...» para compartir su reflexión sobre el alma humana.

Lo mismo sucede en el cuento «La inmigrante». Se cierra con el fragmento «Ensayo de experiencia telepsíquica» firmado por una figura similar a la de Victoria von Scherrer de *Solo los elefantes encuentran mandrágora*, «Juan Abel Grim, Conservador y anotador de las cartas». En él, mediante una acumulación de vocablos inconexos, se concentra la desesperación del protagonista por resolver su situación afectiva desarrollada a lo largo de la narración. De igual manera, los tres relatos de *Tríptico Darwiniano* presentan finales con características similares. «Mi hombre peludo» se cierra con una nota al director del diario donde trabaja la protagonista desde el lugar donde permanece secuestrada por un mono; un párrafo representado con marginado menor en el «El eslabón perdido» da cuenta del final de la historia, cargado de reflexiones antropológicas. «El pensador de Rodin» culmina de manera semejante, con un monólogo del protagonista en el que hace un recuento y cierre de la historia, aunque, como en los casos anteriores, deja al lector con la incertidumbre de una reflexión acerca de la vacuidad y el misterio del mundo.

De modo más particular aún se presentan los epílogos en dos de los cuentos de *El hacedor de girasoles* (1994). En «Un cuadro para El Bosco» es también una oración dirigida hacia «El Dios» donde el protagonista pide perdón por la historia profana relatada. Culmina con una referencia histórica con fechas y nombres. El efecto de verosimilitud logrado con estos datos contrasta con la ficcionalización de los hechos narrados. En «El hacedor de girasoles» una carta dirigida a Vincent [Van Gogh] y la cita de una definición del diccionario (de la palabra girasol) cierran el cuento, no así el sentido, que permanece inasible.

También la muerte y sus rituales, en muchos casos desacralizados, es otra constante de la narrativa somersiana, presente en varios de sus cuentos y expresada a través de múltiples recursos. Los enterradores toman su trabajo como una tarea rutinaria, ordinaria, sin respeto ni

afecto; el acto de enterrar se homologa con el de tirar «cosas» a la tierra; los restos son cosificados también, como son desacralizadas todas las instancias funerarias. «Réquiem por Goyo» es un claro ejemplo de este procedimiento y lo es también el velatorio del padre de la niña en *Un retrato para Dickens*. Otros cuentos como «El entierro», «La subasta» y «El ojo del Ciprés» también dan cuenta de esta desacralización de la muerte.

En varios relatos de Somers se reitera una situación análoga, la de la muerte de un personaje en un accidente callejero. Citemos como ejemplo al motociclista de «Las mulas», estrellado contra un camión cuando una maniobra imprudente del protagonista para acceder a una farmacia le hizo hacer un movimiento que le costó la vida. En «El ojo del Ciprés» una «anciana perteneciente por su posición social al territorio capitalista del Sombra fuese arrollada en la calle por un autobús... trasladada al hospital más próximo, campo de maniobras del Ciprés...»; en «El hombre del túnel» es la protagonista la que cruza la calle en una alocada carrera y termina bajo las ruedas de un vehículo.

Hay en estas escenas una idea del absurdo que convoca al existencialismo -sobre todo el sartreano-, dominante, por otra parte, en el contexto de la época. Las reflexiones en torno al absurdo, la soledad existencial, el vacío y la nada remiten a *El ser y la nada* de Sartre, de mayor presencia en la *nouvelle* de Somers *De miedo en miedo* (1965) y en algunos de sus cuentos publicados durante la década del sesenta, en especial los de «Mis hombres flacos», entre ellos «Las mulas», «La subasta» o «El hombre del túnel», en donde la protagonista afirma: «Entré así otra vez en el túnel. Un agujero negro bárbaramente excavado en la roca infinita. Y a sus innumerables salidas, siempre una piedra puesta de través cerca de la boca. Pero ya sin el hombre. O la consagración del absoluto y desesperado vacío».

«Saliva del paraíso» forma parte también de esta misma constelación. El vacío y la soledad es lo que identifica al hombre: «Estábamos todos solos, vivir era ser una muchedumbre en unidades, era cobijarse bajo un árbol de esperanza con una fruta podrida para cada uno, podrida de tanto esperar que los otros la comprendieran como símbolo...». Es un hombre sin Dios o bien con un Dios que no se ocupa de él, lo abandona, permite el dolor, el hambre, la soledad, la injusticia.

Esta forma de pensar la presencia o ausencia de Dios en el mundo, evidente en varias narraciones de Somers, remite también a algunos principios gnósticos que confluyen, entremezclados, con los anarquistas y los católicos, en una tensión permanente, sobre todo cuando se trata reflexionar acerca de la presencia del mal en el mundo y del destino final del hombre⁶.

En otros cuentos se reitera esta misma imagen. En «Muerte por alacrán», Dios es el «hacedor de alacranes» a la vez que tiene una mirada privilegiada (omnisciencia) sobre todo; en «La puerta violentada» se afirma que «Dios no existe, puesto que no sirve para los que quedan solos...»; en «El entierro» se expresa: «Porque Dios es así, no manda la lluvia cuando hay sequía, pero la tira a baldes si uno va con un finado auestas, no le saca el ojo al que le ha caído la mala suerte, lo seguiría mirando con uno solo si se quedara tuerto...». Esta imagen agudiza la crítica a los principios de la religión católica, siempre presente en las obras de Somers, dejando al descubierto una contradicción que, según se infiere, tiene más relación con la voluntad que con los poderes sobrenaturales de Dios. Puede ver todo -tiene un ojo polifacetado para hacerlo-, pero es ciego y sordo ante la presencia del mal en el mundo (y en esto de acuerdo con el gnosticismo, tal como ya se ha consignado).

Estas tensiones forman el sustrato de su narrativa, están en su genética y la constituyen. En Somers la posibilidad de representar lo real es una preocupación, pero el modo de hacerlo es diferente al de la narrativa que predominó durante mucho tiempo en la literatura uruguaya.

Estos rasgos señalados una y otra vez permiten vislumbrar algunas claves en su escritura: una manera de ampliar la mirada, un modo de denuncia y, a la vez, de expandir significados, por momentos liberación de ataduras; vivir entre dos mundos, recorrer tradiciones, retomarlas y subvertirlas, descorrer velos y desmoronar mitos; una exploración en los recursos expresivos que la imaginación ofrece para trascender lo apariencial y producir fracturas en los estereotipos, un humor que a veces roza con lo grotesco y otras con lo macabro, lecturas múltiples que se condensan y a la vez se expanden infinitamente; ironía, parodia, iconoclasia, miradas al sesgo sobre realidades latentes que se vislumbran pero no se comunican abiertamente y que en su narrativa afloran con visos de desparpajo y coraje: la homosexualidad masculina y femenina, la violación, el aborto, la posición de la mujer en la pareja, el rechazo a la maternidad, el insulto a Dios unido a un llamado desesperado para que baje a ayudar al ser humano a paliar su soledad y sus problemas.

La escritura es, para Somers, un modo de encontrar sentido, un modo de conocer y un modo de ser. Es, inclusive, un modo de trascender, porque en casi todos sus textos está presente la noción de la escritura como documento, como testamento y como legado (idea que tiene su centro tanto en *Viaje al corazón del día* cuanto en *Solo los elefantes...*).

Damos por descontado que quienes lean los cuentos que se publican en el presente volumen no saldrán de su lectura igual que como entraron: los cuentos de Somers preocupan, hieren, transforman, se disfrutan y se padecen

en igual medida. Se leen tirando de la cuerda hacia el fondo y allí estará la respuesta, aunque esta nos deje sumidos en la ambigüedad y la incertidumbre.

[1.](#) Somers, Armonía. «En la morgue con mis personajes». *Marcha*. Montevideo, julio 17 de 1964. Año xxvi, N.º 1214 (se puede consultar en internet).

[2.](#) CRLA-Archivos. Universidad de Poitiers, Francia (Archivos virtuales: AVLA).

[3.](#) Kermode, F. (1983). *El sentido del final. Estudios sobre la teoría de la ficción*. Barcelona, Gedisa, pp. 72-78.

[4.](#) Girona Fibla, N. (2019). «Armonía Somers: cuentos de amor, de locura y de muerte». En M. C. Dalmagro (coord.). *La escritura de Armonía Somers. Pulsión y riesgo*. Sevilla, Edit. Universidad de Sevilla, 95-111.

[5.](#) Véase en esta edición la página 515 y siguientes.

[6.](#) Esta problemática la ha desarrollado con mayor profundidad en el Capítulo VI del libro *Desde los umbrales de la memoria. Ficción autobiográfica en Armonía Somers*, publicado por la Biblioteca Nacional del Uruguay en 2009.

CRITERIOS DE EDICIÓN

La presente edición reúne todos los cuentos de Armonía Somers (1914-1994). Desde su primera obra publicada en 1953, *El derrumbamiento*, a su libro póstumo, *El hacedor de girasoles. Tríptico en amarillo para un hombre ciego* (1994), del que su editor Álvaro J. Risso explicó en nota preliminar:

El orden de los textos también me fue entregado, quedando solo algunos detalles para decidir en otra oportunidad. Quince días después Armonía murió, y la gran pena por la amiga que se fue, se agravó con la idea de que ya no vería su tríptico, al menos de la manera que nosotros llamamos habitualmente ver. Y este libro pasó a ser póstumo¹.

Entre 1953 y 1994, Armonía Somers publicó cinco libros de cuentos más: *La calle del viento norte y otros cuentos* (1963), *Todos los cuentos* (1967, dos volúmenes), *Muerte por alacrán* (1978), *Tríptico darwiniano* (1982) y *La rebelión de la flor* (1988).

En la mayoría de los títulos que componen su obra cuentística, la escritora uruguaya combinaba cuentos inéditos con otros publicados en libros previos. Para esta edición se ha establecido un orden cronológico, situando cada cuento en el volumen que lo incluyó por primera vez, pero para fijar el texto definitivo se ha acudido siempre a la última versión de cada uno de los cuentos vista por la autora. Tras la portadilla de las ocho secciones, que se corresponden con esos volúmenes publicados, el lector podrá, además, consultar en nota qué cuentos constituían el libro.

El apéndice está compuesto por el cuento «Réquiem por una azucena», incluido en la antología *Cuentos para ajustar cuentas* (Montevideo, Trilce, 1990), que Armonía Somers pudo supervisar, y por distintos textos que enriquecen la visión sobre su escritura y su lectura del género del cuento. «Trece preguntas a Armonía Somers»

incluido como posfacio en *Tríptico darwiniano*; «Anthos y Legein (donde la autora nos muestra la otra cara de las historias)», su prólogo que abre la antología *La rebelión de la flor* y «Diez relatos a la luz de sus probables vivenciales. Posfacio», incluido en *Diez relatos y un epílogo* (1978), donde profundiza en textos de los escritores de Miguel Ángel Campodónico, Guillermo Pellegrino, Enrique Estrázulas, Milton Fornaro, Rubén Loza Aguerrebere, Teresa Porzecanski, Tarik Carson, Tomás de Mattos y Mario Levrero. Cierra el guion cinematográfico inédito a partir del cuento «Muerte por alacrán», del que reproducimos ocho páginas manuscritas, y un texto que alumbra al anterior, «Reflexiones al margen de un intento de escenificación»². Ambas aportaciones, así como las páginas manuscritas reproducidas en esta edición, proceden de los archivos del Fondo Armonía Somers alojados en el CRLA-Archivos de la Universidad de Poitiers (Francia). La selección de dichas páginas fue realizada por María Cristina Dalmagro, Responsable científica del Fondo Armonía Somers, que autorizó su publicación. Sin sus aportes y su generosidad, esta edición no hubiera sido posible.

¹. El hacedor de girasoles. Tríptico en amarillo para un hombre ciego, Montevideo, Linardi y Risso, 1995, p. 7.

². Sobre ambos textos, véase María Cristina Dalmagro [coord.], *Armonía Somers La escritura de Armonía Somers. Pulsión y riesgo*, Sevilla, Universidad de Sevilla. Colección Escritores del Cono Sur, 2091, p. 183 y ss.

BIBLIOGRAFÍA

En esta bibliografía primaria de Armonía Somers se han incluido exclusivamente los libros completos de la autora. Esta bibliografía es deudora del exhaustivo trabajo de María Cristina Dalmagro¹. El orden establecido es cronológico.

1950 *La mujer desnuda. Cuma*. Cuadernos de arte, Montevideo, Año 1, n.º 2-3, octubre-diciembre.

1951 *La mujer desnuda*. Montevideo, Separata revista *Clima*.

1953 *El derrumbamiento*. Montevideo, Ediciones Salamanca.

1963 *La calle del viento norte y otros cuentos*. Montevideo, Arca.

1965 *De miedo en miedo (los manuscritos del río)*. Montevideo, Arca.

1967 *Todos los cuentos*. 1953-1967. Vols. 1 y 2. Montevideo, Arca.

1967 *La mujer desnuda*, Montevideo, Tauro.

1969 *Un retrato para Dickens*. Montevideo, Arca; 2.ª ed. 1990, Barcelona, Península.

1978 *Muerte por alacrán*. Buenos Aires, Calicanto Editorial.

1978 «Diez relatos a la luz de sus probables vivenciales. Posfacio», en *Diez relatos y un epílogo*. Montevideo, Fundación de Cultura Universitaria. (Compilación de cuentos a cargo de A. Somers).

1982 *Tríptico darwiniano*. Montevideo, Ed. de la Torre.

1986 *Viaje al corazón del día*. Montevideo, Arca.

1986 *Solo los elefantes encuentran mandrágora*. Buenos Aires, Legasa.

1988 *Solo los elefantes encuentran mandrágora*. Barcelona, Península.

1988 *La rebelión de la flor. Antología personal*. Montevideo, Linardi y Risso.

1994 *La rebelión de la flor. Antología personal*. Montevideo, Editorial Relieve.

1994 *El hacedor de girasoles*. Montevideo, Linardi y Risso.

1995 *Tríptico darwiniano*. Montevideo, Arca.

2009 *La mujer desnuda*. Buenos Aires, El Cuenco de Plata.

2009 *La rebelión de la flor*. Buenos Aires, El Cuenco de Plata.

2010 *Solo los elefantes encuentran mandrágora*. Buenos Aires, El Cuenco de Plata.

2011 *Viaje al corazón del día*. Buenos Aires, El Cuenco de Plata.

2012 *Un retrato para Dickens*. Buenos Aires, El Cuenco de Plata.

2016 *Tríptico darwiniano*. Buenos Aires, El Cuenco de Plata.

2020 *La mujer desnuda*. Barcelona, Trampa ediciones.

2021 *El derrumbamiento*. Valencia, Ediciones Contrabando.

1. Dalmagro, María Cristina, «Armonía Somers: Bibliografía», en *Orbis Tertius*, 2002, 8 (9), pp. 177-186. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.3058/pr.3058.pdf

EL DERRUMBAMIENTO (1953)

[*El derrumbamiento* (Montevideo, Ediciones Salamanca, 1953) incluye los cuentos «El derrumbamiento», «Réquiem por Goyo Ribera», «El despojo», «La puerta violentada» y «Saliva del paraíso»].

EL DERRUMBAMIENTO

«Sigue lloviendo. Maldita virgen, maldita sea. ¿Por qué sigue lloviendo?». Pensamiento demasiado oscuro para su dulce voz de negro, para su saliva tierna con sabor a palabras humildes de negro. Por eso es que él lo piensa solamente. No podría jamás soltarlo al aire. Aunque como pensamiento es cosa mala, cosa fea para su conciencia blanca de negro. Él habla y piensa siempre de otro modo, como un enamorado:

«Ayudamé, virgencita, rosa blanca del cerco. Ayúdalo al pobre negro que mató a ese bruto blanco, que hizo esa nadita hoy. Mi rosa sola, ayúdalo, mi corazón de almendra dulce, dale suerte al negrito, rosa clara del huerto».

Pero esa noche no. Está lloviendo con frío. Tiene los huesos calados hasta donde duele el frío en el hueso. Perdió una de sus alpargatas caminando en el fango, y por la que le ha quedado se le salen los dedos. Cada vez que una piedra es puntiaguda, los dedos aquellos tienen que ir a dar allí con fuerza, en esa piedra y no en otra que sea redonda. Y no es nada el golpe en el dedo. Lo peor es el latigazo bárbaro de ese dolor cuando va subiendo por la ramazón del cuerpo, y después baja otra vez hasta el dedo para quedarse allí, endurecido, hecho piedra doliendo. Entonces el negro ya no comprende a la rosita blanca. ¿Cómo ella puede hacerle eso? Porque la dulce prenda debió avisarle que estaba allí el guijarro. También debió impedir que esa noche lloviera tanto y que hiciera tanto frío.

El negro lleva las manos en los bolsillos, el sombrero hundido hasta los hombros, el viejo traje abrochado hasta donde le han permitido los escasos botones. Aquello, realmente, ya no es un traje, sino un pingajo calado, brillante, resbaladizo como baba. El cuerpo todo se ha modelado bajo la tela y acusa líneas armónicas y perfectas de negro. Al llegar a la espalda, agobiada por el peso del

agua, la escultura termina definiendo su estilo sin el cual, a simple color solamente, no podría nunca haber existido.

Y, además, sigue pensando, ella debió apresurar la noche. Tanto como la necesitó él todo el día. Ya no había agujero donde esconderse el miedo de un negro. Y recién ahora le ha enviado la rosita blanca.

El paso del negro es lento, persistente. Es como la lluvia, ni se apresura ni afloja. Por momentos, parece que se conocen demasiado para contradecirse. Están luchando el uno con la otra, pero no se hacen violencia. Además, ella es el fondo musical para la fatalidad andante de un negro.

Llegó, al fin. Tenía por aquel lugar todo el ardor de la última esperanza. A cincuenta metros del paraíso no hubiera encendido con tanto brillo las linternas potentes de sus grandes ojos. Sí. La casa a medio caer estaba allí en la noche. Nunca había entrado en ella. La conocía solo por referencias. Le habían hablado de aquel refugio más de una vez, pero solo eso.

-¡Virgen blanca!

Esta vez la invocó con su voz plena a la rosita. Un relámpago enorme lo había descubierto cuán huesudo y largo era, y cuán negro, aun en medio de la negra noche. Luego sucedió lo del estampido del cielo, un doloroso golpe rudo y seco como un nuevo choque en el dedo. Se palpó los muslos por el forro agujereado de los bolsillos. No, no había desaparecido de la tierra. Sintió una alegría de negro, humilde y tierna, por seguir viviendo. Y, además, aquello le había servido para ver bien claro la casa. Hubiera jurado haberla visto moverse de cuajo al producirse el estruendo.

Pero la casucha había vuelto a ponerse de pie como una mujer con mareo que se sobrepone. Todo a su alrededor era ruina. Habían barrido con aquellos antros de la calle, junto al río. De la prostitución que allí anidara en un tiempo, no quedaban más que escombros. Y aquel trozo mantenido en pie por capricho inexplicable. Ya lo ve, ya lo valora en toda su hermosísima ruina, en toda su perdida

soledad, en todo su misterioso silencio cerrado por dentro. Y ahora no solo que ya lo ve. Puede tocarlo si quiere. Entonces le sucede lo que a todos cuando les es posible estar en lo que han deseado: no se atreve. Ha caminado y ha sufrido tanto por lograrla, que así como la ve existir le parece cosa irreal, o que no puede ser violada. Es un resto de casa solamente. A ambos costados hay pedazos de muros, montones de desolación, basura, lodo. Con cada relámpago, la casucha se hace presente. Tiene grietas verticales por donde se la mire, una puerta baja, una ventana al frente y otra al costado.

El negro, casi con terror sacrílego, ha golpeado ya la puerta. Le duelen los dedos, duros, mineralizados por el frío. Sigue lloviendo. Golpea por segunda vez y no abren. Quisiera guarecerse, pero la casa no tiene alero, absolutamente nada cordial hacia afuera. Era muy diferente caminar bajo el agua. Parecía distinto desafiar los torrentes del cielo desplazándose. La verdadera lluvia no es esa. Es la que soportan los árboles, las piedras, todas las cosas ancladas. Es entonces cuando puede decirse que llueve hacia dentro del ser, que el mundo áqueo pesa, destroza, disuelve la existencia. Tercera vez golpeando con dedos fríos, minerales, dedos de ónix del negro, con aquellas tiernas rosas amarillas en las yemas. La cuarta, ya es el puño furioso el que arremete. Aquí el negro se equivoca. Cree que vienen a abrirle porque ha dado más fuerte.

La cuarta, el número establecido en el código de la casa, apareció el hombre con una lampareja ahumada en la mano.

–Patrón, patroncito, deje entrar al pobre negro.

–¡Adentro, vamos, adentro, carajo!

Cerró tras de sí la puerta, levantó todo lo que pudo la lámpara de tubo sucio de hollín. El negro era alto como si anduviera en zancos. Y él, maldita suerte, de los mínimos.

El negro pudo verle la cara. Tenía un rostro blanco, arrugado verticalmente como un yeso rayado con la uña. De la comisura de los labios hasta la punta de la ceja izquierda, le iba una cicatriz bestial de inconfundible origen. La cicatriz seguía la curvatura de la boca, de finísimo labio, y, a causa de eso, aquello parecía en su conjunto una boca enorme puesta de través hasta la ceja. Unos ojillos penetrantes, sin pestañas, una nariz roma. El recién llegado salió de la contemplación y dijo con su voz de miel quemada:

-¿Cuánto?, patroncito.

-Dos precios, a elegir. Vamos, rápido, negro pelmazo. Son diez por el catre y dos por el suelo -contestó el hombre con aspereza, guareciendo su lámpara con la mano.

Era el precio. Diez centavos lo uno y dos lo otro. El lecho de lujo, el catre solitario, estaba casi siempre sin huéspedes.

El negro miró el suelo. Completo. De aquel conjunto bárbaro subía un ronquido colectivo, variado y único al tiempo como la música de un pantano en la noche.

-Elijo el de dos, patroncito -dijo con humildad, doblándose.

Entonces el hombre de la cicatriz volvió a enarbolar su lámpara y empezó a hacer camino, viboreando entre los cuerpos. El negro lo seguía dando las mismas vueltas como un perro. Por el momento, no le interesaba al otro si el recién llegado tendría o no dinero. Ya lo sabría después que lo viese dormido, aunque casi siempre era inútil la tal rebusca. Solo engañado podía caer alguno con blanca. Aquella casa era la institución del vagabundo, el último asilo en la noche sin puerta. Apenas si recordaba haber tenido que alquilar su catre alguna vez a causa del precio. El famoso lecho se había convertido en sitio reservado para el dueño.

-Aquí tenés, echate -dijo al fin deteniéndose, con una voz aguda y fría como el tajo de la cara-. Desnudo o como

te aguante el cuerpo. Suerte, te ha tocado entre las dos montañas. Pero si viene otro esta noche, habrá que darle lugar al lado tuyo. Esta zanja es cama para dos, o tres, o veinte.

El negro miró hacia abajo desde su metro noventa de altura. En el piso de escombros había quedado aquello, nadie sabría por qué, una especie de valle, tierno y cálido como la separación entre dos cuerpos tendidos.

Ya iba a desnudarse. Ya iba a ser uno más en aquel conjunto ondulante de espaldas, de vientres, de ronquidos, de olores, de ensueños brutales, de silbidos, de quejas. Fue en ese momento, y cuando el patrón apagaba la luz de un soplido junto al catre, que pudo descubrir la imagen misma de la rosa blanca, con su llamita de aceite encendida en la repisa del muro que él debería mirar de frente.

-¡Patrón, patroncito!

-¿Acabarás de una vez?

-Digameló -preguntó el otro sin inmutarse por la orden- ¿cree usted en la niña blanca?

La risa fría del hombre de la cicatriz salió cortando el aire desde el catre.

-¡Qué voy a creer, negro ignorante! La tengo por si cuela, por si ella manda, nomás. Y en ese caso me cuida de que no caiga el establecimiento.

Quiso volver a reír con su risa que era como su cicatriz, como su cara. Pero no pudo terminar de hacerlo. Un trueno que parecía salido de abajo de la tierra conmovió la casa. ¡Qué trueno! Era distinto sentir eso desde allí, pensó el negro. Le había retumbado adentro del estómago, adentro de la vida. Luego redoblaron la lluvia, el viento. La ventana lateral era la más furiosamente castigada, la recorría una especie de epilepsia ingobernable.

Por encima de los ruidos comenzó a dominar, sin embargo, el fuerte olor del negro. Pareció engullirse todos los demás rumores, todos los demás olores, como si hubiera peleado a pleno diente de raza con ellos.

Dormir. ¿Pero cómo? Si se dejaba la ropa, era agua. Si se la quitaba, era piel sobre el hueso, también llena de agua helada. Optó por la piel, que parecía calentar un poco el agua. Y se largó al valle, al fin, desnudo como había nacido. La claridad de la lamparita de la virgen empezó a hacerse entonces más tierna, más eficaz, como si se hubiera alimentado en el aceite de la sombra consubstanciado con la piel del negro. De la pared de la niña hasta la otra pared, marcando el ángulo, había tendida una especie de gasa sucia, movediza, obsesionante, que se hamacaba con el viento colado. Era una muestra de tejeduría antigua que había crecido en la casa. Cada vez que el viento redoblaba afuera, la danza del trapo aquel se hacía vertiginosa, llegaba hasta la locura de la danza. El negro se tapó los oídos y pensó: si yo fuera sordo no podría librarme del viento, lo vería, madrecita santa, en la telaraña esa, lo vería lo mismo, me moriría viéndolo.

Comenzó a tiritar. Se tocó la frente: la tenía como fuego. Todo su cuerpo ardía por momentos. Luego se le caía en un estado de frigidez, de temblor, de sudores. Quiso arrebuajarse en algo, ¿pero en qué? No había remedio. Tendría que soportar aquello completamente desnudo, indefenso, tendido en el valle. ¿Cuánto debería resistir ese estado terrible de temblor, de sudores, de desamparo, de frío? Eso no podía saberlo él. Y menos, agregándole aquel dolor a la espalda que lo estaba apuñalando. Trató de cerrar los ojos, de dormir. Quizá lograra olvidarse de todo durmiendo. Tenía mucho que olvidar, además de su pobre cuerpo. Principalmente algo que había hecho en ese mismo día con sus manos, aquellas manos que eran también un dolor de su cuerpo.

Probó antes mirar hacia la niña. Allí permanecía ella, tierna, suave, blanca, velando a los dormidos. El negro tuvo un pensamiento negro. ¿Como podía ser que ella estuviese entre tanto ser perdido, entre esa masa sucia de hombre, de la que se levantaba un vaho fuerte, una hediondez de