

El arte de narrar en los cuentos de Armonía Somers

por Susana Zanetti

(Universidad Nacional de La Plata - Universidad de Buenos Aires)

RESUMEN

A modo de presentación de la narrativa de Armonía Somers, este artículo pretende diseñar algunos de los recursos de sus cuentos, atendiendo tanto a su desarrollo como a la recepción crítica de una producción que sumía en la perplejidad sin propiciar un análisis esclarecedor de la extrañeza que provocaba. A partir del "El derrumbamiento" se privilegia la consideración de algunas de las modalidades que elige para articular los relatos, así como las maneras en que conjuga preocupaciones ontológicas —las preguntas sobre el ser y sobre el mundo— con aquellas ligadas estrictamente a la circunstancia, con el acento puesto en las víctimas. Junto a la importancia dada a las focalizaciones, o a la singularidad de los personajes escogidos, me ha interesado analizar brevemente los detalles, especialmente en los inicios de los cuentos, vinculados con el espesor que cobran en ellos la distancia irónica, el humor y el humor negro, agudizando la extrañeza y la irrealidad.

El cuento da trabajo, la novela felicidad
Armonía Somers

Desde su primer relato escrito, "El derrumbamiento",¹ Armonía Somers se perfila con una narrativa extraña, causa de desconcierto en un principio acompañado de escándalo —no vamos a reiterar el producido por la edición de *La mujer desnuda*—, en la llamada generación del 45, integrada por narradores distantes de su estética, como Mario Benedetti, Carlos Martínez Moreno, José Pedro Díaz y María Inés Silva Vila, entre otros significativos. Se demoró su reconocimiento en la literatura uruguaya —y aún está en pañales su difusión en el campo latinoamericano— a pesar de ser realmente una muy singular representante de esta generación crítica, según la ha definido Angel Rama, quien ya antes la había incorporado a una tradición de la moderna narrativa uruguaya que privilegiaba abiertamente lo imaginado como modo de "explorar", sin subordinarse a sus leyes, un mundo angustiosamente absurdo, con cultores de lo raro como el mítico Lautréamont, Horacio Quiroga y Felisberto Hernández. En el mismo año de estas afirmaciones de Angel Rama en *Aquí cien años de raros*, es decir, en 1966, Emir Rodríguez Monegal expresa su juicio reticente, basado en el viejo recurso a las bondades de la sinceridad, al decir que sus libros "encaran con extraordinaria crudeza temas sexuales, perversiones, delirios, y lo hacen con un lenguaje irregular, desordenado y muchas veces simplemente torpe. Pero lo que da a esta obra ... un sitio en las letras de este período es el ardimiento de la visión que comunica la autora: visión fragmentaria, angustiada, inmersa en el asco del mundo, pero visión a ratos conveniente. No creo que Armonía Somers sea un gran escritor; creo eso sí que es una voz auténtica."² En tanto el compañero de generación Mario

¹ Este texto da título al volumen de cuentos que publica en Montevideo, la editorial Salamanca en 1953.

² Rama, Ángel. *Aquí cien años de raros*, Montevideo, Arca, 1966; y Rodríguez Monegal, Emir. *Literatura uruguaya del medio siglo*, Montevideo, Alfa, p. 219. Rama confirma su valoración en *La generación crítica. 1939-1969*, Montevideo, Arca, 1972. Dice en p. 14: "Hubo sin embargo otro camino donde también se manifestó el espíritu crítico de la narrativa del período, aunque eludiendo las más directas trasposiciones sociológicas o periodísticas tratando más bien de captar la subyacente descomposición del sistema mediante imágenes paralelas y libres. Creo que se lo puede encontrar en los relatos iniciales de Armonía Somers, quien presenta un universo material sordo, disonante, una experiencia tensa de la crueldad y la soledad, acercándose a las zonas del asco, a instintos devorantes, a un espectáculo de feroz descomposición."

Benedetti, en “Armonía Somers y el carácter obscuro del mundo”, revisa el juicio crítico de 1953, a raíz de la publicación de su nueva colección de cuentos, *La calle del viento norte*:

El nuevo volumen de cuentos tiene un doble efecto: no solo representa un logro en sí mismo, sino que además significa, con respecto a *El derrumbamiento*, una retrospectiva justificación. Ahora, frente a un narrador que ha adquirido un claro dominio de su instrumento literario; que ha madurado en la concepción de su propio laberinto; que construye sus cuentos sobre estructuras mejor armadas y sobre diseños menos deteriorados por el caos; ahora sí es posible comprobar que los cuentos de aquel libro de 1953, aunque no totalmente *realizados* como la literatura que pretendían ser, no se inscriben en una *pose* literaria sino en una auténtica angustia metafísica. Justo es reconocerlo, aunque sea a diez años de distancia.³

Por caminos diferentes a los seguidos por Juan Carlos Onetti, pero con similar rechazo a las presiones de la institución literaria —que algunos miembros de su generación estaban rompiendo— acerca de la referencia y del lenguaje para expresarla, estatuidos por la sujeción a un realismo en general absorbido por el registro y la denuncia, o también por la grisalla de los días, Somers se centra en personajes inmersos en vivencias, experiencias o conflictos que implicaban cuestiones ontológicas.

La miseria o la injusticia ingresan a su narrativa sin cercenar las preguntas sobre el ser y el sentido último de la vida y del hombre, en realidad para proyectar a otras dimensiones ese desamparo que se constituye en cuestión prioritaria de su escritura, estrechamente unida a sus concepciones sobre la literatura y el arte. En 1969, cuando ya Uruguay está atravesando una profunda crisis social y económica, Rubén Cotelo peculiariza las ficciones de Somers por su “metafísica oscura” y por su ética que “suena paradójica”.⁴ Ahora, después de la dictadura que entre 1973 y 1985 hundió al país en una represión política y social inédita, sus textos entroncan de otro modo con ese entorno, al cual no faltan alusiones directas, especialmente en *Solo los elefantes encuentran mandrágora*, así como proyectan su peso en la narrativa uruguaya contemporánea, sobre todo en autores como Miguel Ángel Campodónico, Mario Levrero, etc.⁵

Son muchas las rupturas y los modos de mirar de Armonía Somers. Sus relatos desandan los compartimientos convencionales de narrativa urbana y rural que dividían aguas tanto en la literatura uruguaya como en la latinoamericana, en parte por el desplazamiento incesante que estructura sus textos, un desplazamiento cuyo cierre es con frecuencia la muerte, presentada como inminencia, muchas veces auspiciando un final sorpresivo, pero a menudo sin sorpresa porque ya se la enuncia desde el título, como si se propusiera la parodia de la elegía, tomando tantas veces con humor la carencia de sentido de ese ilustre género poético.⁶ Baste recordar “Muerte por alacrán”, “Requiem por Goyo Ribera” o “El ojo del ciprés” y “El entierro”, donde la presencia de la muerte se acentúa en el último porque el derrotero (y este sustantivo se carga de significados como definición de desplazamientos) que se sigue lleva dos veces al cementerio, itinerario puesto de relieve además por el cruce de lo siniestro y el humor negro:

Boca arriba, con las manos cruzadas sobre el pecho, el cadáver dio tres o cuatro volteretas y siguió la dirección de las aguas, esquivando algún árbol a medio

³ *Literatura uruguaya. Siglo XX*, Montevideo, Alfa, 1988, p. 274.

⁴ Cotelo, Rubén, *Narradores uruguayos*, Caracas, Monte Avila, 1969, p. 49.

⁵ Véase Aínsa, Fernando, *Nuevas fronteras de la narrativa uruguaya (1960-1993)*, Montevideo, Trilce, 1993.

⁶ Véase Picón Garfield, Evelyn, “Yo soplo desde el páramo: los cuentos de Armonía Somers” en *Texto Crítico*, a. 3, n° 6, abril 1977. Y de la misma crítica “La metaforización de la soledad: los cuentos de Armonía Somers” en *Hispanamérica*, a. 16, n° 46-47, abril-agosto 1987.

sumergir, dándose a veces de cabezazos en otro, mas siempre determinado por la ansiedad de desembocadura que nadie hubiera podido ya quitarle a su desplazamiento. (p. 55)⁷

La distancia irónica, las modulaciones de la parodia, del humor y el humor negro o lo macabro, agudizan la extrañeza y las atmósferas de irrealidad, apoyadas además en la confianza dada a la productividad de la metáfora como sustento de lo narrado.⁸ Como acertadamente lo expresa Helena Araujo:

En Uruguay, como en Argentina, la fantasmagoría y el humor constituyen códigos de denuncia ... La prosa a la vez severa y metaforizada de Armonía Somers, urde imágenes en torno a una temática de contenido social que sin embargo admite premoniciones y desdoblamientos. ... Una religiosidad latente parece exacerbar figuras sensuales hasta la obscenidad, en un ámbito de difuso erotismo. Pulsionales o maquiavélicos, los personajes de Somers transitan en la inmediatez de la muerte, fascinados y a la vez aterrados por su presencia.

La indagación, el ahondamiento, el empeño en escudriñar y encontrar los modos de decir ese “envés”, son los motores de los textos de una autora que se autoconfigura como testigo de las luchas de sus criaturas por sus derechos a la libertad en medio de “la ley feroz en el universo que envía el rayo sobre aquellas cabezas. Y de esa contingencia solo soy testigo y relator”, dirá como respuesta a la acusación acerca de la fatalidad inherente a sus historias.⁹

Algunos vocablos tanto como las expresiones coloquiales de los diálogos o de los narradores, y sobre todo la recurrencia a tonos y a ambientes, diseñan condiciones sociales y lugares indudablemente uruguayos, pero no se nombra a la ciudad ni a sus calles. Su modo de hacerlos significar se distancia de propuestas muy transitadas, cumpliéndose en buena medida la siguiente reflexión de Nicasio Perera San Martín:

Si el Montevideo de las últimas décadas es reconocible en la mayoría de los cuentos y relatos de Somers, como algunos, pocos de ellos, desbrozan el territorio de sus suburbios inmediatos, tal el caso de ‘Historia en cinco tiempos’, o los más alejados parajes de la Interbalnearia, como en ‘Muerte por alacrán’ ..., si uno de ellos, ‘Esperando a Polidoro’ ... remeda, con dos o tres datos folklóricos, el marco tradicional del Uruguay rural, tal como lo ha elaborado nuestra literatura, en ningún caso, ni Montevideo, ni sus aledaños, ni nuestro tiempo, en lo que puedan tener de específico, son *tema* del texto, ni *objeto* de la narración, ni sobredeterminaciones de la historia, sino mero marco funcional en que la narración y la historia se apoyan, ya que en alguna parte y en algún tiempo deben transcurrir.¹⁰

⁷ Se publicó en 1967 una recopilación en dos volúmenes de los cuentos de Armonía Somers (Montevideo, Arca, 1967). Cito por *Muerte por alacrán*, Montevideo, Calicanto, 1979. Las indicaciones de página, entre paréntesis, pertenecen a esta recopilación si no se indica otra.

⁸ No me detengo en las consideraciones sobre lo fantástico en nuestra autora, pues ha sido suficientemente tratado y analizado en los textos críticos que he citado y citaré. Remito a Ana M. Rodríguez-Villamil, *Elementos fantásticos en la narrativa de Armonía Somers*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1990.

⁹ Citado por Wilfredo Penco, “Armonía Somers. El mito y sus laberintos” en *Noticias*, n° 82, Montevideo, octubre de 1979

¹⁰ Nicasio Perera San Martín, “Armonía Somers: una trayectoria ejemplar” en Rómulo Cosse, comp., *Armonía Somers, papeles críticos, Cuarenta años de literatura*, Montevideo, Librería Linardi y Risso, 1990, p. 24.

Entre otros ejemplos, “Un retrato para Dickens” (1969) evidencia su apartamiento de las concepciones de la representación realista y, al mismo tiempo, el reconocimiento de los valores de ella dado en el título mismo, si bien esa herencia se palpa casi siempre en la elección persistente de un desvío que subraya la incidencia del artificio, del espesor de una “realidad” oscura, que se sustrae a la mirada. Como modelo de las operaciones presentes en Somers sobre esta cuestión en el cuento “Requiem para Goyo Rivera” señala Noemí Ulla:

Un juego de oposiciones relaciona objetos preciados con objetos degradados, actos cargados de magia con actos pedestres. Sin embargo, lo que se acentúa es la gestualidad, encargada de descubrir lo encubierto. En la escritura de Armonía Somers, cubrir y descubrir tiene un sentido especialmente connotativo, y lo que en este texto se encuentra es la fusión generatriz de la máscara y lo enmascarado, pero además, los hechos que se enmascaran desnudan lo siniestro: visiones atroces o simplemente engañosas quiebran las expectativas.¹¹

En la nouvelle citada un pobre loro petulante parodia el registro “objetivo” de los hechos al hacerse cargo del relato de las dolorosas peripecias de una niña huérfana, auxiliado por el chisme y el voyeurismo, marcas de la promiscuidad del típico conventillo montevideano de las primeras décadas del siglo XX, en tanto su credibilidad se ciñe a la mediación de la intertextualidad, confianza en el saber de la letra, un saber que a su vez descansa en complejas tradiciones anónimas, sea de la Biblia o de un recetario de cocina (intertextos de *Un retrato para Dickens*).

Es difícil soslayar esta actitud presente en toda su obra, a veces a la manera de diálogo, y el ejemplo que enseguida surge es el que mantiene la narradora-narrador de “Un remoto sabor a cal” con Virginia Woolf, a quien dedica el cuento, fascinada por la lectura de *Orlando*. Pertenece a *El hacedor de girasoles. Tríptico en amarillo para un hombre ciego*, que completa el diálogo, y el homenaje, sobre todo con Van Gogh y El Bosco, dando cuenta nuevamente de su inclinación a incluir las otras artes, como ocurre en este caso con la pintura y como sucede en sus novelas con Mozart o Beethoven.

En su novela-testamento, *Sólo los elefantes encuentran mandrágora* (1986), se dirige a Beethoven pero privilegia los lazos con el folletín, a partir de entramar lo contado con la alternancia en paralelo de la transcripción de capítulos de *El manuscrito de una madre* (1872) de Enrique Pérez Escrich, y del homenaje que la novela le rinde en el epígrafe inicial, al mismo tiempo que impregnan lo narrado la relevancia dada a textos de autores de la llamada alta cultura y de la alta literatura, como Freud o Dante y Leopardi, siempre que se libere al lector de la sumisión al respeto falso y se alienten en cambio usos más desprejuiciados, o bien que vuelvan productiva la seducción que han provocado, auspiciando la ilusión de la aventura, como en la mujer del leñador de *La mujer desnuda*, que echa mano al recuerdo de los folletines para entender la conducta del marido:

De obligarla alguien a expresarlo de viva voz, hubiera necesitado un léxico de novela, como las que solía frecuentar en su adolescencia, admirándose entonces de la combinación de mosaicos o vidrios de colores que podía conseguirse en base a los elementos tan simples con que otros se arreglaban para decir las cosas. Pero terminó, eso sí, formándose una idea en lo esencial ... Y ello no como cosa de folletines, precisamente, sino de la verdad que a uno le toca vivir de un momento a otro y con la que se escribirían relatos extraordinarios. (p. 43).¹²

¹¹ *Ibidem*, pp. 91-92.

¹² Cito por *La mujer desnuda*, Montevideo, Arca, 1990.

En este relato inicial puede pensarse en la atracción ejercida por los presupuestos estéticos del surrealismo, considerados ya por la crítica, así como para *Solo los elefantes encuentran mandrágora* se agrega el contexto dado por el pop y el camp.

Aunque no de manera tan explícita, podemos decir que las narradoras de *Viaje al corazón del día*, novela también publicada en 1986, L.K.H. (iniciales de Laura Kadisja Hassam), como la de *Solo los elefantes encuentran mandrágora*, Victoria von Scherrer, asumen un rol compartido, nacido de lecturas e intenciones a impulso de la literatura, de cartas y otros discursos del orden privado, cuando apuntan la “autoría” de la historia que cuentan, en ambas mediada por una primera persona, que recuerda, confiesa o deja sus “Cuadernos de Bitácora”, para orientar las tareas últimas de escritura y de lectura que hacen posibles los intentos de comprender las historias contadas, en ambos casos validadas como autobiografías.¹³ Este ficticio soporte de género contribuye a indicar los riesgos que enfrenta la escritura, pues los diferentes discursos puestos en juego alientan desdoblamiento de los sujetos representados, de personajes que son a su vez narradores o lectores, y que se refractan unos en otros. “Esta es la historia, al fin decidí escribirla yo. ... Pero a modo de guía en sus laberintos reordené materiales, hice entrar por vereda al esplendente caos ...”, dice Laura en clara alusión al modo de “ser testigo y relator” que supone el trabajo del autor (así suele presentarse la misma Armonía Somers) en esa “novela delirante”.¹⁴

En *Viaje al corazón del día* el azar del descubrimiento de las secretas cartas de familia, ocultas en un viejo mueble, conduce a Laura a saber sobre sus ignorados orígenes, ligados a románticas historias de amor del siglo XIX, respaldo además de su propia experiencia amorosa. El desplazamiento se desliza a otras culturas y a otras creencias que la involucran, en cuanto son componentes de su vida, pero sin contraponerlas (así conviven la Biblia y el Corán), rompiendo los diferentes encierros tematizados en lo contado, entre ellos, los de personajes, narradores y lectores, recién mencionados. Pues si la narradora última, esa que ordena el caos, es Laura, ella recibirá e incluirá al final de la novela una larga carta de su profesora de piano alemana, Fräulein Hildebrand, con el relato de su historia y de su verdadero nombre.

Una y otra son personajes y narradoras en primera persona de partes de la novela. De los personajes a los cuales Laura entrega la confesión escrita sobre su vida, me interesa aquí el papel asignado al Padre Artemio, pues guía la interpretación acerca las distancias entre relato y vida, problema que ya atravesaba *La mujer desnuda*, como pude verse en el fragmento arriba citado:

Y todo lo que he contado, no en confesión sino en simple coloquio, leído, arrancado de mí para usted e invocando a otros que no eran usted pero que integraban la trama, sucedió, Padre Artemio, y nunca podré transmitirlo tal cual fue ni siquiera a quien sabe escuchar así, absorbiendo en cada palabra su significado real y también su sentido oculto como lo he visto hacerlo. (p. 81)

Historias ensambladas en una red de lecturas y escrituras, de relatos orales, en las que las funciones de personaje, narrador y lector se duplican especularmente, como dije, creando un lazo estrecho que, sin embargo, deja abiertas las interpretaciones en el juego de enmascaramientos que ponen en evidencia.

¹³ Véase el capítulo sobre Somers en mi libro *La dorada garra de la lectura. Lectoras, lectores de novela en América Latina*, Rosario (Argentina), Beatriz Viterbo, 2002, y también el artículo de Alejandra Mailhe, “El cuerpo como espacio de subversión fantástica en *Sólo los elefantes encuentran mandrágora* de Armonía Somers” en *Mora*, n° 6, julio de 2000, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

¹⁴ “Y allí comenzó mi segundo, o tercero, o cuarto capítulo de novela delirante ...” confiesa Laura, a su vez L.K.H., a su antigua institutriz Fräulein Hildebrand, al resumirle la historia de sus amores con Laurent.

El cuento “La inmigrante” se vale también de la lectura de cartas, recopiladas por Juan Abel Grim, de su madre a una jovencita y del joven a su madre, para representar la relación lesbiana de ambas mujeres. La introducción y el epílogo muestran la opacidad en la comprensión de lo vivido y lo visto, cuando operan la distancia temporal y los pasajes por la escritura y la lectura. Cuando opera también, o está ausente, ese “oficio de leer” que descubre Somers en sus lectores, evidentemente tanpreciado por ella, del que habla en J.M. García Rey, “Maldición y exorcismo. Veintiuna preguntas a Armonía Somers.”¹⁵ Oficio en el cual seguramente confía para sortear el hermetismo atribuido a su narrativa, si atendemos al comentario que hace a la pregunta al respecto de Miguel Angel Campodónico:

Sí, concedo eso también, que mi literatura pueda juzgarse a veces como poco iluminada, y para algunos de difícil acceso. Confieso que a veces no comprendo que lo parezca, ya que por haber salido de mí tengo confianza de mano a mano con ella. Pero si alguna vez yo misma quedo atrapada en el cuarto oscuro de lo que he creado, un personaje, una situación, un desenlace, me doy a pensar que lo hice para salvar, para rescatar, para no inmolar a alguien o a algo en la excesiva luz del signo, y en la espantosa claridad que encierran todas las convenciones.¹⁶

La recurrencia del detalle

Otro comentario de nuestra autora nos conduce al centro del tema recién enunciado. Me refiero a la afirmación sobre las diferencias entre su experiencia con la escritura de novelas y de cuentos, apuntado como epígrafe de este artículo. Se trata del comentario hecho en la entrevista de Rubén Loza Aguerrebere para *El País* de Montevideo, publicada el 31 de enero de 1986: “... El cuento da trabajo, la novela felicidad”. Si bien ha persistido en la escritura de cuentos, a poco que reparemos en el número y en las variaciones ensayadas en anécdotas y factura, comprendemos de qué manera se le impone como requisito ineludible para cumplir con los fines del género, alcanzar una síntesis plena basada en el suspenso y el final preciso, en tanto que considera a la novela, más lábil, dado que acepta con facilidad los finales abiertos. Tal concepción es visible en casi todos sus cuentos, en los cuales suele recurrir con mucha frecuencia a un detalle apuntado en el inicio que sabiamente regresa para expandir significaciones simbólicas, para indicar un desenlace así como para diluir la representación realista y dar paso a proyecciones de otra envergadura, convencida, como el personaje de la periodista en “Mi hombre peludo”, de que “los símbolos pueden estar latentes si se puede reformular el dato.”¹⁷

Por supuesto este recurso subraya la relevancia que ha dado a la sintaxis narrativa, la cual acentúa la extrañeza de sus historias y de los caracteres en que ellas encarnan. Altera los procedimientos canónicos insistiendo ya sea en el detalle muchas veces anodino que cobra una importancia inusitada; ya sea porque anuda varias historias muy diferentes por las acciones contadas, las cuales, sin embargo, parecen fundirse por sus significaciones o por las voces de sus personajes; o porque recalca una consecución que, si bien se atiene a la sucesión convencional y suele además indicarse por el diseño del desplazamiento en el espacio (como camino o trayecto, insinuando irónicamente también la idea de su esterilidad), solamente es un modo de acentuar el descalabro, el absurdo que articula las experiencias humanas narradas.

Un ejemplo notable es “Jezabel”, cuyo genotexto es el episodio bíblico, explícitamente señalado en el epígrafe. Como en otros relatos, ya en el primer párrafo se nos dice que Leonardo Vivo,

¹⁵ En *Sintaxis*, n° 2, Montevideo, abril de 1976, p. 24.

¹⁶ En el Diálogo con Miguel A. Campodónico, incluido en Rómulo Cosse, coord, citado, p. 239.

¹⁷ Armonía Somers, *Tríptico darwiniano*, Montevideo, La Torre, 1982, p. 15.

Al llegar a la esquina, lugar que siempre resultará peligroso dada la toma de decisiones, cayó en la cuenta de que ni siquiera sabía adónde iba ni quién era él realmente. Un hombre vive tan asediado por su propia mentira, pensó, que cuando aún no ha cambiado de máscara y está por hacerlo, o el retrato terminado y la cara real contemplándose por primera vez, en ese breve lapso de confrontación se siente el tipo anónimo, indiferenciado o sin identidad a la mano. (p. 157)

El desplazamiento se ordena en breves subcapítulos cuyos títulos pautan el derrotero y al mismo tiempo lo oscurecen a medida que se avanza. El cuento, perteneciente a la primera época de la escritora, atraída más intensamente por lo onírico, e inédito hasta su incorporación a la antología personal *La rebelión de la flor*, es muestra además de la atención que había prestado al surrealismo, perceptible en otro texto incluido en esa colección, titulado “El hombre de la plaza”.¹⁸

Podemos pensar, también, respecto del trabajo con los comienzos de los relatos recién señalados, en las connotaciones que adquieren el uso de ciertos clisés, ya sea como motivos enhebrados en la peripecia o en el nivel del lenguaje, como sucede en “El derrumbamiento”. Especialmente en este caso se destacan en la promesa de protección de la casa ruinoso en la noche de tormenta del inicio del cuento, que envuelve el espacio con las múltiples significaciones que han enriquecido dicho motivo a lo largo de la tradición literaria —del cuento infantil al de horror—, a la cual se agrega la confianza (mecánica aquí) en el resguardo que brinda la imagen de la Virgen.

Tales detalles orientan la lectura de la humanización de la estatuilla de cera de la Virgen María. Ella abre un *leit motiv* que echa a andar por extraños caminos el tema de la ofrenda, la capacidad de dar en el personaje de la Virgen y en Tristán, tan contrapuestos por otra parte, pues hace confluir la devoción, concretada en la vela que se derrite ante la imagen sagrada, así como las ambigüedades de la transgresión que involucra a ambos sujetos y, por cierto, al cuento mismo.

La trasgresión se extrema hasta rozar los riesgos de la profanación, en la elección que hace la Virgen de Tristán, es decir, de pedir ayuda a un pobre negro criminal como es él, para recuperar su cuerpo carnal a través de las caricias que disuelven la cera que lo aprisiona, tanto como la representación de las acciones cumplidas para lograrlo (el deseo, las caricias y el discurso del negro frente a las órdenes de la Virgen María), que conjugan tentación y revelación, erotismo y santidad, tanto como sacrilegio y milagro, mandato y plegaria, haciendo estallar la ambigüedad en estas antítesis que parecieran hablar de una enigmática comunión, cuyas significaciones comprometen campos simbólicos presente ya en *La mujer desnuda*.¹⁹ Recordemos que con la muerte del negro, quizás consumido por la fiebre (motivación que puede volver creíble esta historia como alucinación), se precipita el final con la partida de la Virgen, y con ella la pérdida de la protección que su imagen brindaba, tomada en broma al principio del cuento, para culminar con el derrumbe de la casa.

Estamos quizás ante el ejemplo más notable de la incidencia de los principios morales y de las creencias del cristianismo en los textos de Somers, peculiarizados por el tratamiento dado al paraíso y de la figura de Eva, así como al imaginario bíblico sobre ángeles y demonios, el cual problematiza las ideas sobre profanación, sobre la violencia que lo profano ejerce sobre lo religioso (y viceversa) o sobre el derrumbe de una dimensión sagrada, extremado en la ausencia de Dios. Son éstas cuestiones relevantes que se dejan percibir en las redes complejas, y ocultas, que articulan causas y consecuencias en los relatos y que las diferentes sintaxis narrativas a las que apela, junto con otros recursos por cierto, no dejan de ponerlas en escena una y otra vez.

Siempre liberadas las historias de la obediencia a una concatenación consabida, su precario asidero pareciera residir en el azar o, en otro nivel, en el Destino, inmerso en la presencia asfixiante del Mal, definida así por Mario Benedetti: “Toda su concepción de lo

¹⁸ La versión primera fue publicada Montevideo, en la revista *Maldoror*, nº 5, 1969.

¹⁹ Véanse entre los trabajos sobre esta cuestión de Ana M. Rodríguez-Villamil el citado en nota 8.

demoníaco, de la horrible atracción de lo abyecto, de las misteriosas segregaciones del Mal, parecen apuntar a una más oscura y profunda convicción: el carácter obsceno del mundo todo.”
20

Algunos otros ejemplos explayan estos problemas por distintas vías. También “Muerte por alacrán” se detiene muy al inicio en un detalle, retomado en el último párrafo para sugerir el final: “el cuello color de uva ... peligrosamente hipertenso” de uno de los dos camioneros encargados de llevar leña a una mansión de veraneo. Cuando ya la han entregado creyendo que el alacrán se ha deslizado en la suntuosa propiedad de esos ricos ociosos e inmorales merecedores de “que un alacrán les meta la púa” (p. 21), según dice un camionero justamente en el momento en que el insecto está trepando por el respaldo hacia el cuello de uno de ellos, en la penúltima acción de la “serie matemática de secuencias” presentadas como divertimento de un incomprensible más allá, que parodia la creencia acerca del castigo divino:

En ese preciso minuto, formando parte de la próxima imagen número cinco, la que el propio hacedor de los alacranes se había reservado allá arriba para su goce personal, un bicho de cola puntiaguda iba trepando lentamente por el respaldo del asiento de un camión fletero ... Quizás a causa del maldito hilo como de marioneta que lo maneja no sabe desde dónde, empezará a titubear a la vista de dos cuellos de distinto temperamento que emergían por encima del respaldo. (p. 19)

Las descripciones de los comienzos, como en el caso recién apuntado, suelen abrir muy a menudo sentidos simbólicos mediante el tratamiento dado a las dimensiones espaciales y temporales. En “La calle del viento norte” se produce con la mención del “pasaje”, que recalca la indiferencia del tiempo ante el destino humano señalada por el fin del día —el pasaje, una calle secundaria de suburbio, simbólicamente abre el “pasaje” hacia la violencia, la locura y la muerte: “El reloj del campanario terminó de arrojar a los aires algo que ya no parecía incumbirle, con el cansancio de un maestro de escuela que dicta su lección entre bostezos. La hora crepuscular, vaga y desterrada, se quedó viboreando en la atmósfera sucia del pasaje.” (p. 21).

Asimismo, el primero de los tres episodios de “El despojo” ya alegoriza la violencia como fundamento de la sexualidad masculina y el problema de la culpa, mediante la figura de la araña devoradora dibujada por la sombra del marido en las paredes del dormitorio, mientras el amante de su mujer, a la vez su peón y protagonista del cuento, comprende que ésta, en el coito, es solamente una simple intermediaria del vínculo entre ambos hombres.²¹ La violación de una adolescente y luego el extraño encuentro con una campesina que insólitamente lo amamanta constituyen otro ingreso al tema de la violencia, reiterado en la narrativa de Somers con un amplio espectro de significaciones que hacen del crimen y de la violación importantes soportes de lo relatado, desplegados según las subjetividades que los producen o los sufren, como en el cuento que estamos considerando, donde el sometimiento de la mujer se revierte al final en amenaza a la virilidad del personaje, cuya posesión es sello de su identidad.

Las identidades respaldadas por el género sexual, los engaños y autoengaños en la definición de las relaciones sexuales tanto como las convenciones que las sustentan están presentes en la mayoría de sus textos. La complejidad del tema se encara poniendo abruptamente en escena el erotismo y crudas referencias a lo sexual. Al mismo tiempo que los blancos dejados en la historia contada (en “Jezabel”, “El hombre del túnel”, “La inmigrante”, etc.) advierten acerca de los riesgos de delimitar el deseo, las maneras de intervenir en él de la represión o del miedo (ante lo desconocido o ante las convenciones), o la resonancia que deja el

²⁰ Ob. cit., p. 275.

²¹ “Y, de golpe, con la fuerza de un definitivo alumbramiento, comenzó a sentir que él y la araña habían sido los verdaderos en amarse en la sombra, formando una apretada unidad en torno a la víctima. Cada uno para despojarla a su manera, eso era todo. Y ella, la infeliz, optando por el mayor engaño, el más dulce.”, p. 68. Cito por *Todos los cuentos. 1953-1967*, Montevideo, Arca, 1967, vol. 2.

recuerdo o la ilusión del amor en personajes constantemente atravesados por la soledad, la incomunicación o la pérdida.

Podemos recordar brevemente al respecto el fracaso (y la muerte) de Rebeca Linke, la protagonista de *La mujer desnuda*, como resultado del intento de asumir plenamente su libertad y enfrentar a una sociedad hostil, irremediamente entregada a la rutina colectiva y a la negación del deseo, a las que defenderá hasta el crimen.

La ruptura de Rebeca con la alienación impuesta por la Ley y la cultura, mediante el acto de decapitarse, pareciera sin embargo liberarse de la carga del fracaso individual, y asimismo indicar ya desde este primer libro, las concepciones de Somers acerca de la posibilidad de colmar el deseo, ligado aquí a la intensidad de lo vivido, es decir a una idea de la aventura elegida y asumida plenamente por el sujeto, que parte de una nueva percepción de sí, de esa “noche propia” de la mujer desnuda, fundada sobre todo en una sexualidad libre de imposturas, si convenimos en privilegiar en ella el sentido de compenetración, de unión con la naturaleza y lo humano.²² Más allá de los conflictos, los desencuentros y la muerte, la felicidad lograda se exagera en los innumerables hechos aparentemente menores que cobran inusitada relevancia —la loza que se rompe, la herida de un caballo, las modulaciones de la respiración, etc., etc.—, pautando, además, el crecimiento y la expansión de la sensibilidad de la protagonista, su marcha hacia una diafanidad²³ engarzada en constantes imágenes ardientes, eróticas, hasta convertirla en una “antorcha quemando rosas” (p.47)

“La desnudez se opone al estado cerrado, es decir al estado de existencia discontinua. Es un estado de comunicación, que revela la busca de una continuidad posible del ser más allá del replegamiento sobre sí”. Podemos pensar que esta concepción del erotismo de Georges Bataille alimenta la de Somers en cuanto a la preponderancia que lo erótico cobra en relación la fragmentación y con las posibilidades de comunicación entre los sujetos, y siempre ligado a los lazos con la muerte.²⁴ En ningún otro relato el erotismo la intensidad lograda en *La mujer desnuda*: en los siguientes textos será una búsqueda, una frustración o, a lo sumo, una concreción momentánea, inmediatamente fracasada o rechazada.

Si bien la siguiente afirmación de Armonía Somers en el diálogo que mantuvo con Miguel Angel Campodónico se refiere a la posesión material de los objetos, quizás también por eso mismo, me interesa consignarla vinculada, desde la asunción de la contingencia (y de la celebración de esa experiencia de felicidad alcanzada) en *La mujer desnuda*, con el cuento antes comentado: “Porque al fin toda posesión es una forma de tenencia precaria que siempre acaba en despojo y soledad”.²⁵ Los personajes femeninos de “El despojo” parecieran sospechar oscuramente la contingencia que atraviesa concepciones sobre el deber de guardar —la virginidad, por ejemplo—, de tener y de dar, y de sus lazos con el ejercicio de la fuerza y de la violencia en la vida sexual, los cuales implican en ambos relatos la crítica a la prepotencia del machismo y a sus inseguridades, a la fatalidad de la desposesión y de las pérdidas.

Frente a esto, es posible un saber femenino sobre la incapacidad masculina de amar, que permite a las tres mujeres de “El despojo” la permanencia y el dominio, la “posesión fabulosa” (p.80), que el protagonista del cuento siente y que lo retiene, por breve tiempo, en el regreso a su origen, a la “penumbra uterina” experimentada durante el amamantamiento, otro tipo de comunión particular, gozada y también vivida como una penetración y una invasión —así la denomina—, nacida del acto de dar que, en el corto camino que separa al personaje de la muerte, no acierta a comprender porque su propia vulgaridad lo ciega (“Además, era demasiado nebuloso todo aquello, como si no le hubiera sucedido nunca. Estaba tan aclimatado en los

²² Véanse Agosín, Marjorie, “La mujer desnuda o el viaje decapitado; un texto de Armonía Somers” en *Revista Interamericana de Bibliografía*, nº 4, 1992.

²³ “Estaba fatigada y hecha un mapa de rasguños. Pero qué prodigiosamente diáfana sobre la tierra oscura, pensaron los palurdos de la rastra sin saber o sin querer confesarlo, y qué llena de paz y de confianza a pesar de su desafío.” (p. 34)

²⁴ Cito por la edición siguiente, Georges Bataille, *El erotismo*, Barcelona, Tusquets, 1988, p. 31.

²⁵ En Cosse, Rómulo, comp., *Armonía Somers. Papeles críticos*, citado, p. 229.

hechos vulgares, que toda su vida había acabado acusando de ensueño ridículo a la maravilla”, p. 84).

De allí que este “huésped vulgar para la muerte”, en sí mismo un despojo, solo conserva consigo en el momento límite de su muerte, con que termina el cuento, “en las uñas la tierra y el estiércol de la granja”.

Estos poquísimos ejemplos muestran las variadas y singulares concatenaciones de la motivación, las cuales hacen que un motor importante de lo relatado como es la causalidad derive por cursos extraños, negándola o derivándola a lo escatológico. La persistente elección de detalles incidentales orientan las interpretaciones de los cuentos hacia el absurdo, muchas veces porque los sujetos aparecen sumidos en la perplejidad, obligados a asumir como definitivo y definitorio algo observado vagamente al pasar, o tomado en broma o surgido de una comparación intrascendente, como sucede en “El derrumbamiento” o en “El desvío”, cuyo título también indica esta cuestión, más allá de la más inmediata significación de la muerte, simple trámite de un cambio de vía en el tren de la vida.

En los momentos finales y en tanto se produce un diálogo entre el guarda del tren y la pasajera, ésta asocia con una situación aparentemente sin lazo alguno con lo narrado —recordar la dirección olvidada de una casa, dato inútil pues ya la casa no existe—, la cual sin embargo cobra una envergadura tal que se hace cargo del sentido último del viaje. Esas asociaciones del personaje invaden por un momento el episodio y el diálogo, para volver a ellas en el cierre. La mejor comprensión de lo dicho justifica la larga cita:

El individuo me miró con una lástima y una crueldad tan entreveradas que hubiera sido imposible deshacer la mezcla. Parecía tener algo inmenso que comunicarme. Pero sin oportunidad ya, al igual de alguien que recuerda el nombre olvidado de una calle justamente cuando ve, el pasar, que han demolido la casa que venía buscando. Mantuve todo lo posible ese pensamiento en el cerebro, tratando de que su embarazo poemático y triste me separara del hombre. (El que vivía en la casa habrá llamado alguna vez al otro vaya a saberse con qué secreta urgencia. Su amigo no acudió por tener olvidados la calle, el número). El hombre, entretanto, no había soltado palabra, tironeando quizás de los detalles de un quehacer que parecía inminente. (Entonces —pensé aún— un día, de súbito, lo recuerda todo, número, nombre. Pero solo cuando pasa por allí y ve que han quitado la casa). Bueno —dijo al fin tal si hubiera asistido al desenlace de la anécdota— nos acercamos al desvío...

La fantasía con la que se esquivaba y se intentaba diferir un siniestro final presentido se apodera entonces de la situación: “—Eh, dónde está la estación, dónde venden los pasajes de regreso! El número, sí, aquí está en mi memoria, el número de aquella casa demolida! Entonces fue cuando lo oí ...: —¿Qué estación, qué regreso, qué casa...?”(p.111).²⁶

Como nos muestran estas breves consideraciones, el rechazo al encierro en conceptos unívocos es casi una premisa en las ficciones de Somers. Importan los correlatos, los lazos que entre ellos establecen las subjetividades y las visiones de mundo que se cruzan, borroneadas a menudo por las vivencias surgidas de alucinaciones y sueños difíciles de desprenderse de su vaivén entre lo real y lo irreal.

Si bien no es mi propósito detenerme en un tema ya muy considerado en nuestra autora, me parece una reflexión muy valiosa respecto de una cuestión que compromete las operaciones básicas de la ficción para tramar las ilusiones de realidad, la “focalización al sesgo” propuesta por Perera San Martín como procedimiento privilegiado por Somers en el tratamiento de los lazos entre historia y narración:

²⁶ Cito por *La rebelión de la flor. Antología personal*, Montevideo, Librería Linardi y Risso, 1988.

Y así, lo que generalmente constituye un *efecto realista*, se vuelve ... un *efecto fantástico*, por la singularidad de su imbricación en el mundo narrado y por la *refracción* que produce la subjetividad de la *focalización al sesgo* al pasar por el tamiz social de la lengua, a través de la narración. Textos hay, en la obra de Somers, en que la violencia de la *refracción* es tal, que estamos al borde del *solipsismo*.²⁷

Si bien, repito entonces, no son tales efectos lo que me conducen a esta cita, me interesa en cambio sobremanera ese sesgo de la focalización cuando ha anclado con fuerza en el lenguaje; en metáforas y metonimias, en modos de nominar, o bien en la apelación a la lengua coloquial regional —a la jerga tanto como al vocablo extraño, a la expresión hasta chabacana o vulgar—, que diseña distancias entre narradores y personajes, entre las voces de la narración, que descansan no solo en sus respectivos estatutos dentro del relato sino, y muy especialmente, en el modo en que comparten esas posibilidades recién rápidamente enumeradas de la lengua.

Creo que el breve cuento “Salomón” servirá como buen ejemplo de la tensión entre una trama de escasa peripecia, con fuerte concentración dramática en el desenlace, y las transformaciones que se producen porque se duplican hacia el final las focalizaciones y voces del relato (el narrador, el hombre del sombrero), cuyas expresiones parecieran echar por tierra la elevada lección de sabiduría salomónica, corroborándola al mismo tiempo mediante los cambios que se van dando en los sentimientos contradictorios del personaje de la prostituta ante el bebé. De nuevo estamos ante el tema de la maternidad, despojada de sus valores habituales por la ironía.

El relato es la parodia del famoso dictamen bíblico, presente en otros relatos de Somers. En éste oficia de Salomón la encargada de un bar y las “madres” son la negra vendedora de flores (en realidad, de cigarrillos de marihuana), indudablemente la madre natural por el color de la piel del niño disputado, y la prostituta quien, por acceder al pedido de la madre, cumple su recorrida diaria con el niño en brazos, continuamente descalificado (por el olor acre, los eructos) y reducido a su utilidad, pues funciona a lo largo de la caminata como “pasaporte” o “salvoconducto falso”, “Patente de madre”. El niño la defiende ahora de los asedios y malos tratos cotidianos (“que la noche y sus monstruos la exonerasen del pago de tributos, y todo por un crío maloliente ...”, p. 100²⁸). Y el objeto, la carga, pronto se convierte en el asombro de sentirlo suyo, con el despertar en el vientre de “una especie de boa dormida desde siempre” (p.102) que la lleva a la pelea a golpes con la madre borracha, para quedarse con el niño, “el fardo”, que finalmente le es dado por un Salomón de los bajos fondos.

También el recurso de la parodia, la ácida parodia del Edén soñado en “Saliva del paraíso”, pone de manifiesto la apuesta de Somers a reunir historias y situaciones muy disímiles, que corroboran la convicción de uno de los personajes acerca de que “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” (p. 54-55), pero tratando de poner de manifiesto esa otra aseveración apuntada, “Hay cosas que no caben en el decir, y no por lo que expresan, sino por la soledad que encierran” (p. 55). El comienzo nuevamente guía la lectura con la imagen de la única lamparilla que ilumina el parque, bajo la cual una pareja pareciera compartir un momento de dicha amorosa; pero el cielo pétreo apaga esa luz, cierra la ventana por donde mirar el mundo desde el más allá, al cerrar a su vez el cuento y clausurar ese precario centro de vida, simbólicamente iluminado.

El diálogo entre el hombre y la mujer va desmintiendo la impresión de felicidad, que se dispersa en las dolorosas experiencias del moribundo refugiado de la lluvia en las cuevas de un obraje y del anciano que palpa la pérdida de su virilidad como entrega definitiva a la vejez, mientras lo protege de las inclemencias del tiempo y de la vida su automóvil y su riqueza, para

²⁷ En Rómulo Cosse, comp., *Armonía Somers. Papeles críticos*, citado, p. 34.

²⁸ Cito por *Todos los cuentos. 1953-1967*.

culminar en el último desencuentro, engaño y pérdida en el hotel vecino entre un matrimonio y una amiga. Situaciones y personajes muy dispares, muy disímiles, como dije más arriba, o en apariencia muy disímiles, entretejidos en un haz de fragmentos que acentúan los efectos de dispersión y concentración a partir de este centro (la pareja y la ilusión de su dicha), literalmente un foco, que perfila a los personajes, que introduce sus recuerdos y reflexiones, así como los confunde, porque las voces y las secuencias presentan constantes dudas sobre la identidad, sobre lo que se quiso y se quiere, sobre la incomunicación, como en el siguiente fragmento:

El automóvil dio un pequeño envión y rechinó suavemente. ...Solo al viejo podía habersele ocurrido echarse a andar hacia atrás, en el revés del tiempo que los otros estaban tratando de apresar por delante. Sí, él recuerda que cierta lejana vez había abrazado también a alguien, alguien que estaba junto a un árbol o a un muro. ¿Pero quién era en aquel entonces él mismo? No podía decir era yo, precisamente, ni tampoco asegurar que fuese otro hombre. Más lo cierto estaba en que debía ser algo muy distinto a lo de ahora, otro ser metido en otra ropa, en otra piel diferente. —Dímelo ya— exigió la mujer, con cierto imperio mezclado a su perfume de neblina. (p. 51)

El desenlace borrona las historias y las situaciones dramáticas que se enhebran pues las desvía hacia el ridículo. Por una parte, el marido sorprendido por el camarero que espía lo que ocurre en el cuarto entre su mujer y la amiga ²⁹ y, por otra, el enfermo, que ya muerto, experimenta el doloroso desengaño del cielo prometido, un cielo de pacotilla donde, como integrante del rebaño divino se alimenta de pasto, mientras como “nuevo inquilino metafísico” descubre que se cierran las ventanas y las palabras, por donde podía ponerse en contacto, aunque fuera precariamente, con el mundo: “ ‘Aquellos dos, quiso decir, en su pequeña sombra para dos. Y todo el parque, el mundo denso que cabía en su área...’ Pero no le salió sino pensamiento. Le habían robado también la palabra articulada. ¡Buenos ladrones de caminos allá arriba!” (p. 63). Su monólogo reitera el increíble engaño, al sentirse “prisionero del paraíso”, un paraíso insulso, donde hasta el placer de escupir se diluye en una saliva sosa, fútil comprobación ante esa otra mucho más terrible: “Quizás el cielo fuera de granito, siempre había tenido esa sospecha, un cielo duro, tan íntegro que no se rompía en pedazos sobre el dolor de los hombres.” (p. 65)

El desplazamiento no deja de cambiar la dirección del viaje, muchas veces se revierte bruscamente el sentido para burlarse del origen mítico, del deseo o la añoranza del paraíso; se lo niega, se lo parodia tanto como a la vida ultraterrena, sin que por ello se diluya una flexión escatológica que tampoco contribuye a otorgar sentido o a marcar un destino ulterior a la muerte, solamente confirma la desesperanza. El movimiento hacia el origen también se recuesta en los aportes de la ciencia para impugnar las ideas de evolución y de superioridad humana, ya no supeditada al lazo con lo divino, si bien no renuncia a aludir irónicamente al mismo si consideramos que el tríptico generalmente lo supone. Pero Somers elige la denominación para dar la palabra a quienes podrían hablarnos de esa *affentum*, de esa “monidad” explicada trabajosamente por el pobre Rotpeter de “Informe para una academia” de Kafka, que en el ámbito rioplatense y privilegiando el punto de visto humano había atraído en las primeras décadas del siglo XX a Leopoldo Lugones, a Horacio Quiroga, y algo más tarde a Roberto Arlt, dentro de una larga tradición reformulada a consecuencia de la edición de *El origen de las*

²⁹ “Fue en ese momento cuando sucedió la desgracia: un camarero de seda. Tienen pies de seda como los esclavos de los sultanes, voz de seda para decir sí señor a cualquier cosa, Le habían pedido toallas de una de las habitaciones ... y vio allí al hombre joven con el oído pegado en la puerta de su mujer ... Ya iba a envidiarle la suerte, ya iba a imaginar que había pasado la noche en la habitación de la soltera, cuando el enfrentarla descubre el interior vacío. Dos mujeres en la pieza once, pues, y el marido en el ojo de la cerradura. Diablos, él se siente a salvo con haber nacido de seda, completamente de seda.” Cito por Armonía Somers, *La rebelión de la flor. Antología personal*, ya mencionada, p. 64.

especies de Charles Darwin. A él dedica *Tríptico darwiniano*, editado en el centenario de su muerte (1982). Como bien señala Jean Andreu, la narrativa de nuestra autora “está llena de monstruos”³⁰, de seres cuya anormalidad se incluye en un bestiario, en el cual las distancias entre los sujetos —hombres entre hombres sí, entre hombres y niños, o entre hombres y bestias— se opacan; las fronteras se diluyen o se revierten los lugares, para referir la violencia o la estupidez focalizadas desde las concepciones de la evolución de Darwin, corregidas ahora por el niño disléxico, analfabeto, de “El pensador de Rodin” y según el saber sobre los errores en que se ha caído con la pretendida superioridad humana, de su amigo chimpancé. Avala irónicamente tal saber su pose constante en el zoológico, remedo involuntario de la actitud meditativa de la célebre estatua, y afirmaciones como la siguiente:

En realidad la escala zoológica culmina en la inteligencia de los delfines. Luego empieza a descender hasta el hombre. El error de aquellos primates que se abrieron de nosotros los simplemente antropomorfos, fue irse poniendo tan verticales y algo más que se separaron al fin de ellos mismos (p. 49).

El progreso y la civilización han desbarrancado en la acumulación alienante de conocimiento, alejándolo de las pocas verdades necesarias para alimentar los afectos y la comprensión,³¹ la cual recae en “El eslabón perdido”, misterioso protagonista de otro de los cuentos de *Tríptico darwiniano*. Es aquí otro chimpancé, quien debe asumir la “desgracia” de “volver a empezar la historia del hombre y el mito del eslabón perdido”, (p. 36), luego de la muerte de los tontos pasajeros del jeep que venía conduciendo en medio de un “diluvio” en el desierto, imbuidos de suficiencia y enseguida de miedo ante culpas ignoradas, en esta viaje sin rumbo aparente, que reiniciará sin embargo el origen de la especie.

³⁰ Y añade: “Aunque estos no lo aparenten a primera vista porque su monstruosidad tiene menos que ver con las formas visibles y con las experiencias paroxísticas que viven y que los apartan de la normalidad. ... Se podría diagramar una tipología de los diversos animales más o menos inquietantes, reales o metafóricos, que corren entre las líneas de la narración: arañas, mulas, elefantes, monos, alacranes y otras alimañas que vienen a constituir un bestiario típicamente somersiano.” “Armonía Somers y las figuras del hombre” en *Tríptico darwiniano*, Montevideo, La Torre, 1982, p. 8-9.

³¹ Dice el chimpancé en “El pensador de Rodin”: “Con sólo tres o cuatro verdades en el mundo hubiera alcanzado, todo lo demás sobró”, *ibidem.*, p. 49.