

Cuerpo fantástico e identidad de género en dos ficciones de Armonía Somers

Alejandra M. Mailhe

Por medio de la anticultura los surrealistas pretenden romper una caparazón espesa y dura, impermeable a las comunicaciones con el mundo, y moverse en un mundo nuevo con los agudos sentidos de la primera infancia

(Maurice Nadeau, *Historia del Surrealismo*).

En el marco de las experiencias narrativas de vanguardia en América Latina, las ficciones de Armonía Somers (Armonía Etchepare; Uruguay, 1914-1994) pueden vincularse a una zona particular de la literatura fantástica, de carácter "irracionalista".⁽¹⁾ En este sentido, sensible a las influencias del surrealismo,⁽²⁾ la narrativa de Somers en el seno

(1) Tomamos la definición de *fantástico irracionalista* a partir del análisis de Andrés Avellaneda en relación a la narrativa de Julio Cortázar (Véase Avellaneda, A.; *El habla de la ideología. Modos de réplica literaria en la Argentina contemporánea*, Buenos Aires, Sudamericana, 1986).

(2) Véase, entre otros, Rama, Angel, "La insólita literatura de Somers: la fascinación del horror" en *Marcha*, nº 1188, Montevideo, 1963, y *La generación crítica (1939-1969)*, Montevideo, Arca, 1972. Para un acercamiento a algunas de las experiencias poéticas del surrealismo en América latina, véase, entre otros, Baciú, Stefan, *Surrealismo latinoamericano*, Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1979.

de la cual lo fantástico se desencadena a partir de los juegos establecidos en el orden del lenguaje.

Pero los textos de Somers presentan otra peculiaridad, altamente significativa al constituirse en un núcleo privilegiado de problematización: en *La mujer desnuda*, *El derrumbamiento* y *Sólo los elefantes encuentran mandrágora*, los elementos fantásticos irrumpen especialmente en el orden del cuerpo femenino. En el marco de una atmósfera onírica, la protagonista de *La mujer desnuda*⁽³⁾ se autodecapita para liberarse de los condicionamientos culturales que cohartan un vínculo más espontáneo tanto con el propio cuerpo como con la naturaleza. A partir de este acontecimiento fantástico, inicia una revisión crítica de la identidad del género femenino. En el cuento *El derrumbamiento*⁽⁴⁾, un ícono de la Virgen obliga a un negro a acariciarla para que, al derretirse la cera, su cuerpo se libere. Por esta vía fantástica, sacrílega, recupera su corporalidad para vengar, como madre, el asesinato de su hijo en *manos de los hombres*. Tanto *La mujer desnuda* como *El derrumbamiento*, adoptan especialmente el punto de vista del erotismo femenino, para delinear cuerpos particularmente fantásticos, escandalosos. Lo fantástico adquiere indirectamente una dimensión política, convirtiéndose en una estrategia para subvertir la señalada identidad de género, desarticulando los materiales con los cuales ésta ha sido constituida en la tradición cultural del patriarcado. Por otra parte, en estos *textos de comienzo* en (el sentido de E. Said)⁽⁵⁾, lo fantástico no sólo se constituye como la ficcionalización de la subversión a los constreñimientos de la identidad de género, sino también como metáfora de un acto de vanguardia. Se trata entonces no sólo de la anulación de

(3) La primera edición corresponde a la revista *Clima*, Montevideo, 1950; la versión citada a continuación, a Montevideo, Arca, 1990.

(4) La primera edición pertenece a la colección de cuentos que lleva el mismo título (Montevideo, Salamanca, 1953). La versión aquí citada corresponde a la antología *La rebelión de la flor*, Montevideo, Relieve, 1994.

(5) Véase Said, Eduard, *Beginnings. Intention and Method*, Nueva York, Columbia, 1985.

la articulación del género en la tradición cultural del patriarcado, sino, además, de una ruptura radical, utópica, con respecto a la tradición literaria.

*

El espíritu se niega a concebir el espíritu sin cuerpo. El antropomorfismo. Necesidad de la vacuna antropofágica.

(Oswald de Andrade, *Manifiesto antropófago*)

Gesto de vanguardia (estética, cultural y política a la vez), así como en el *Manifiesto antropófago* Oswald de Andrade convierte el cuerpo en el lugar utópico de la anarquía y la revolución -a través de la "metáfora bárbara" de la devoración antropofágica, como reacción brutal contra la fragmentación del sujeto-, también *La mujer desnuda* insta una reacción fantástica, igualmente "salvaje" y originada a partir de la mutilación del cuerpo. La protagonista, Rebeca Linke, huye en la noche hacia una casa de campo oculta, en la cual, desnuda y a oscuras, sumergida en un estado semiinconsciente, se *autodecapita*:

La cabeza rodó pesadamente como un fruto. Rebeca Linke vio caer aquello sin alegría ni pena. Empezó desde ese instante a acaecer el nuevo estado (pág. 16).

El género femenino ha internalizado el desvío de la violencia hacia el propio cuerpo y la disposición al "sacrificio". La novela retoma el confinamiento histórico de la mujer al cuerpo (evidente punto de convergencia de las contradicciones culturales). Pero, a la vez, apela al recurso de la cita y la exacerbación de la cita, a *la exageración como lenguaje* de provocación ⁽⁶⁾, de subversión del modelo citado: escandalosamente, se literaliza el clisé social según el cual *las mujeres*

(6) Véase Molloy, Sylvia, "Silvina Ocampo: la exageración como lenguaje", en *Sur*, nº 320, octubre de 1969.

pierden la cabeza fácilmente. Esa mutilación es además un acto ritual de muerte y renacimiento, por el cual el sujeto se constituye voluntariamente a sí mismo como un *otro*. En efecto, la protagonista se observa convertida en dos entes escindidos, para volver a colocarse la cabeza ⁽⁷⁾ y acceder, así, a un nuevo estado de lucidez, a una *vigilia retomada bajo nuevas formas* (pág 18). Esta mutilación anula la memoria personal y con ella (se sugiere), parece abolirse la cultura y el racionalismo: aunque *envenenada todavía por la mala peste de su cultura*, la protagonista avanza *con las manos vacías* (pág. 18) y *arranca de raíz la imagen del mundo* preconstituida (pág 25). La cabeza vaciada es ahora

una cápsula de amapola que no daba más de sí que aquel sordo rumor de sonajero vegetal, parecido al del graznido en los vidrios (pág. 17).

Y si en el mito bíblico la expulsión del Paraíso provoca el ingreso del hombre en la cultura, el proceso narrado en la novela se presenta como una inversión perfecta de la *Caída original*.

El acto fantástico permite liberar pulsiones inconscientes reprimidas, y suscita la resolución de dicotomías culturales (principalmente, la oposición cuerpo/mente) que cohartan al sujeto *que*, habiendo transgredido los límites de tales oposiciones, *ya no reincidiría en el apareamiento de las dos mitades contradictorias de sí misma* (pág. 17).

Expulsada del cuerpo, la cabeza cercenada es *una pequeña campesina de museo de cera* (pág. 18), o *una cápsula de amapola*, un *sonajero vegetal*, un *fruto de carga* cuyas savias se trenzan *como en un injerto*. Así, parece inscribirse en el orden *puro* de la *naturaleza*, anulando

(7) *...la mujer decapitada tomó su antigua cabeza, se la colocó de un golpe duro como un casco de combate; ...con más rapidez que en un injerto vegetal, las dos savias se trenzaron de nuevo* (p. 18).

la remisión a la cultura ⁽⁸⁾, o reducirse a un *fetiché*, poniendo en evidencia el carácter pasivo y objetual atribuido al género. La desnudez refuerza identificación con la *inmediatez*, la *naturaleza* y la *irracionalidad*. Como *exposición absoluta*, hará explícita la indefensión de la protagonista frente a la represión del *sistema*, pues

...fue desde entonces que se abrió para ella la verdadera zona de peligro. Esa área sin relieve y la luz creciente la estaban convirtiendo en un blanco perfecto, sin posibilidad de escape... (pág. 33) .

Este *blanco perfecto* alude tanto a la conversión de la mujer desnuda en una *presa fácil*, como a la constitución de sí como un sujeto *inmaculado, puro, original*, y en este sentido, *utópico*. El texto explora, a la vez, la desarticulación de la identidad de género y del lenguaje: la lengua poética acentúa las oscilaciones del sentido, las fisuras que desestabilizan la relación entre las "palabras" y las "cosas". Y cuestionar las oposiciones mente/cuerpo, o masculino/femenino, conduce a cuestionar también la oposición verdadero/falso. A la autodecapitación y el desnudo, se suma el dominio general de una percepción onírica del mundo: la protagonista mantiene diálogos no concientes con otros personajes ⁽⁹⁾, y es a la vez percibida como el resultado de una alucinación, poniéndose en duda de este modo su existencia empírica ⁽¹⁰⁾.

(8) Al recurrir a tales metáforas, el texto retoma y subvierte una larga tradición cultural que define el género femenino como *pasivo*, y lo asociándolo al orden de *lo vegetal*.

(9) Por ejemplo, con el leñador dormido, en quien infunde el deseo sexual, presentándose bajo el nombre de *Eva*. La escena adquiere un simbolismo evidente en relación al mito de la *Caída*.

(10) El cura, por ejemplo, duda acerca de la materialidad de la mujer desnuda: *la más terrible ante las pestañas del ojo perenne, era la posibilidad de que ella hubiese entrado con sus pies de verdad, los que andan, se hieren, acarician. Ella podía (...) haber estado, aullando su excepcionalidad maldita y delicada, como una loba blanca hacia la luna de los vitrales (p. 70).*

Deconstrucción y reconstrucción de las identidades: la mujer desnuda ensaya así el diseño de un nuevo modelo de sujeto, en proceso de liberación de los condicionamientos *atávicos* de la tradición cultural del patriarcado.

*

Si bien el surrealismo incide en las ficciones de Armonía Somers, también en relación a esta estética se instaura necesariamente un distanciamiento crítico: si el surrealismo retoma una concepción esencialista de larga tradición que atribuye una función gnoseológica al erotismo y sexualiza lo real (reactualizando el mito de la *hierogamia cósmica*), conserva sin embargo una concepción de la mujer -heredada de la tradición patriarcal- como mediadora entre el hombre y el mundo del inconsciente y la imaginación ⁽¹¹⁾, y convierte el cuerpo femenino en un objeto paradigmático de deseo. Aunque inscrita en el seno de la estética surrealista, la novela de Somers se vuelve contra ese límite: la mujer, por primera vez no aparece como un instrumento de mediación en favor de la trascendencia masculina, ni como un puro objeto de contemplación estética, sino como un *sujeto pleno* que decide por sí mismo el inicio de su propia experiencia cognitiva.

A la vez, es el redescubrimiento fantástico del cuerpo el que suscita la revisión de la identidad individual y genérica: la mujer desnuda sale a *su propia noche* -a su presente existencial- idealmente *autogestada* (es ella quien ha decidido cortarse la cabeza y recapitarse luego) y desnuda (desprovista de cultura, de historia, expuesta a los *otros*). Liberándose de preconceptos y en un estado preconsciente,

(11) Un ejemplo paradigmático es el lugar asignado al personaje femenino en *Nadja* de A. Bretón. Respecto de la concepción de la mujer en la estética surrealista, véase Puleo, Alicia, *Dialéctica de la sexualidad. Género y sexo en la filosofía contemporánea*, Madrid, Cátedra, 1992; capítulo II "La mediadora", especialmente p. 73 y ss.

capaz de interrogar simplemente *lo dado* (los *fenómenos*), inicia un proceso de exploración de su propio cuerpo, *descubierto después de una inmensidad de olvido* (pág. 20). Desde la corporalidad establece nuevos vínculos con el entorno; dirige el erotismo primero hacia su propio cuerpo, luego hacia la naturaleza, y finalmente hacia un amante masculino, Juan -con quien entabla un vínculo afectivo y erótico pleno, el único en la novela no marcado por las asimetrías de poder, ni por la represión-.

Pero la mujer desnuda se desprende además del nombre propio, la marca que inscribe al sujeto -estable, trascendental- en el orden simbólico ⁽¹²⁾. Al llamarse a sí misma como un *otro*, la tercera persona insta en el discurso la abolición inaugurada por la decapitación, la mutilación fundante ⁽¹³⁾. Luego, obligada a nombrarse durante el diálogo onírico con el leñador dormido, se llama a sí misma *Eva, Judith, Semíramis, Magdala, Gradiva*. ¿Es que, en el proceso de despojamiento de las interdicciones culturales, es todavía (*h*)*ablada* por esas voces último-primeras que atraviesan la identidad de género? De hecho, apela a aquellos nombres que constituyen variantes de un arquetipo central en la tradición cultural occidental, que vincula la identidad femenina al *Mal* (a través del ejercicio del pecado o la violencia). A la vez, se trata de nombres que carecen de correlato

(12) Pronunció *con estilo para lápida estrecha: Rebeca Linke, treinta años. Dejó su vida personal atrás, sobre una rara frontera sin memoria* (p. 21).

(13) También la voz narrativa abandona progresivamente el nombre propio, llamando impersonalmente a la protagonista como *la mujer desnuda*.

Armonía Somers se refiere a la adopción de su propio seudónimo (precisamente a partir de la publicación de esta novela) como un proceso de *autodesignación* y de despojamiento de la identidad personal previa en la que

...yo intentaría algo más que tomar un apellido ajeno. Quizás el cambio de identidad que eso entraña tuviera raíces existenciales más profundas de lo que parecía. -Véase entrevista de Mario Delgado en Cosse, Rómulo (comp.), *Armonía Somers, Papeles críticos*, Montevideo, Librería Linardi y Risso, 1990-.

masculino, reforzándose así la búsqueda explícita de una identidad *última*, de una *esencia* del género. Ella misma sentencia que

las hembras no deben llevar nombres que, volviéndoles una letra, sean de varón. Los verdaderamente femeninos son aquellos sin reverso, como todos los míos (pág. 23) ⁽¹⁴⁾.

La novela parece explotar el recurso de la cita y exacerbación de esos modelos arquetípicos ⁽¹⁵⁾. Y si subraya las marcas biológicas de la *femineidad* ⁽¹⁶⁾, exagera, vuelve transgresiva, la (supuesta) pertenencia del género femenino al orden de *lo nocturno*, *la inmanencia*, *la naturaleza* y *el inconsciente*. Exacerbados, estos rasgos parecen atentar contra el sistema cultural en el cual se han gestado: la *inmediatez* amenaza con volverse una *teleología de lo inmanente*; la irracionalidad, el dominio exclusivo del inconsciente; la vinculación con la naturaleza, el desborde de una sexualidad fantástica e indiscriminada, y por ello doblemente desestabilizadora, transgresiva.

Si por momentos la protagonista es *Eva*, se distancia críticamente del rol adoptado por el arquetipo del mito, pues

...no quería, siendo la poseedora de su propia noche, encontrarse en historias vividas después de tanto tiempo, y menos a sabiendas del final, el desgraciado capítulo moderno (pág.21).

Ese distanciamiento alcanza también a otros modelos de la

(14) Luego la comunidad la llama "ella", subrayando la pertenencia al género como única marca determinante de la identidad.

(15) Para un análisis de la representación estética de algunos de estos arquetipos femeninos desde la teoría del género, véase Erika, *Las hijas de Lilith*, Madrid, Cátedra, 1990.

(16) Por ejemplo, al morir ahogada en las aguas del río, la mujer desnuda *flotaba boca abajo, como lo hacen ellas* (el género) *a causa de la pesantez de los pechos. Fuertemente violácea en su último desnudo, en su definitivo intento de justificación...* (p. 109).

tradición cultural: el encuentro de un ícono de la Virgen provoca en la mujer desnuda el reconocimiento, por contraste, de la posesión del propio cuerpo, y del ejercicio del erotismo como una práctica de la libertad. Al igual que en *El derrumbamiento*, se atribuye al ícono la representación del confinamiento impuesto al género:

La sonrisa perenne con que la Virgen parecía aceptar la penitencia, le hizo imaginar con terror que fuera su cara de otros tiempos la que estaba mirándole desde arriba, y su propio cuerpo el inmovilizado (pág. 33).

Avanzado el proceso de exploración que la novela narra, la protagonista se llama a sí misma *Friné* (pág. 82). Nueva arquetipia ⁽¹⁷⁾a la cual parece obligada a recurrir, pues el nombre acude ...*al cabo de cierto infructuoso recorrido memoria adentro (pág. 82) en busca de un nombre*. Para construir su identidad, debe apelar a los materiales de la historia, inscribirse necesariamente en un *linaje*, pues ¿cómo dominar el vértigo de la ruptura, cómo *aferrarse a algo* no habiendo *nada próximo* con lo cual articular en el lenguaje alguna identidad posible?⁽¹⁸⁾ La ficción perfila aquí un problema central en la reflexión teórica en torno al género, acerca de ¿cómo construir una nueva identidad, prescindiendo de los materiales (e incluso, del lenguaje) constituidos en el interior de la tradición patriarcal..?

Borrar la mala peste de su cultura, aquel maldito rayado paralelo

(17) Es el nombre de una cortesana griega del siglo IV a. C. Según la leyenda, fue acusada de impiedad y, a punto de ser condenada, despojada de sus ropas, mostrando su cuerpo a los jueces, quienes, admirados de su belleza, la absolvieron. -La mujer desnuda será juzgada al igual que Friné, aunque no absuelta-

(18) *La mujer tuvo un resabio de miedo por el descubrimiento. Su desnudez, su libre determinación, habían comenzado con la noche y sin mañana previsible (...) y ella no tenía a mano argumentos para la luz, siquiera en memoria del pasado que tampoco contaba. Ni nombre, ni procedencia, ni explicaciones que irían a conducir siempre a lo mismo, esa trilogía esclavizante (p. 29).*

que le impedía encontrarse en limpio (pág. 16), manteniéndola cautiva. La autodecapitación puede considerarse también una forma simbólica de *autoescritura* ⁽¹⁹⁾, la impresión de una marca sobre el palimpsesto del cuerpo, para borrar los discursos inscriptos (o, más bien, *impuestos*) por los *otros* ⁽²⁰⁾. También la experiencia posterior de búsqueda *escribe* sobre su cuerpo: por ejemplo, las zarzas la lastiman, diseñando allí el mapa de una vivencia *auténtica*, personal y heterogénea respecto de las inscripciones impuestas por la cultura.

*

En la alegoría trazada por el texto, el grupo social al que se acerca la mujer desnuda parece representar críticamente a la sociedad moderna ⁽²¹⁾. *Contaminado* por la cercanía de la protagonista, padece colectivamente la emergencia del deseo hasta entonces reprimido -y en este sentido, la sexualidad por sí misma adquiere una dimensión fantástica evidente-. Entre otros personajes, ante la presencia de la mujer desnuda, el cura sufre una multiplicación alucinante de cabezas:

El hombre vio, de pronto, su propia cabeza flotando en el aire opreso del cuarto, y luego reproducirse de por sí como

(19) El valor simbólico de la desnudez en la novela puede contraponerse al que otorga Susan Gubar a *la página en blanco* (metáfora bajo la cual el cuerpo femenino se constituye tradicionalmente como un *espacio vacío* sobre el cual "otros" imprimen su texto). Véase Gubar, S., "La página en blanco y las formas de creatividad femenina" en *Feminaria*, Buenos Aires, nº 61, junio de 1988.

(20) No es casual que se autodecapite precisamente con una daga empleada como señalador de un libro.

(21) En la caracterización del grupo, la anulación del principio de placer y la hiperracionalización social aparecen exacerbadas, señalándose así la coherencia entre estas características y la instauración de vínculos de género asimétricos, la represión del principio de placer, etc. También el texto presenta negativamente la maternidad de las mujeres del grupo, pues reproduce aquellas pautas (eminentemente modernas) de racionalización y represión.

los círculos del agua. Pero él, lo que era su unidad de cuerpo decapitado, no lograba apropiarse de ninguna, aún corriendo como un loco en su seguimiento (pág. 47).

Luego, el personaje se cuestiona la elección del sacerdocio (especialmente desde la perspectiva de la represión sexual) y la constitución misma de su personalidad. Incitado a transgredir los límites sociales a partir del erotismo fantástico de la mujer desnuda, transforma la confesión en un acto de voyeurismo; la flagelación, en una apología de los sentidos, y el sermón acerca de la *Caída* de la pareja originaria, en una exaltación positiva del *pecado*.

Pero si la mujer desnuda por momentos asume la representación de un *colectivo femenino* ⁽²²⁾, será rechazada por los varones y mujeres que componen el grupo. Al promover la liberación del principio de placer, se convierte en un sujeto transgresor, tabú, que devuelve a los *otros*, por contraste, la imagen de la propia alienación:

Ella era libre para su propio desnudo. Pero la libertad individual del acto en sí arrastraba a cada cual a pensar en la imposibilidad de la suya. Cómo no condenar, entonces, aquella desnudez que obligaba a las suyas (pág. 67).

En el marco de las equivalencias alegóricas, la actitud persecutoria del grupo social parece ser anticipada por el bosque, que intimida a la mujer desnuda *como una conspiración en muchedumbre* ⁽²³⁾. El grupo, con *el instinto hacia su blanco* (pág. 94), convierte a la protagonista en *una especie de propiedad colectiva* (pág. 94); la persigue como una *horda enajenada* para reinstaurar las interdicciones

(22) Por ejemplo, *...porque sería (...) todas las mujeres, (...) pero mujeres verdaderamente amadas. Tú no imaginas cómo sufren ellas, todas ellas, y cómo me han empujado a salir para decírtelo* (p. 102).

(23) Parece representar la vigilancia represiva del género o del grupo social en su conjunto.

sociales/sexuales en peligro ⁽²⁴⁾. La represión colectiva pone en evidencia la dimensión política de los cuerpos, y el carácter eminentemente subversivo del placer. Los personajes *transgresores* son reprimidos: el cura se autoinmola en el incendio de la Iglesia; el amante de la mujer desnuda es asesinado por el grupo, y la protagonista, perseguida por la horda, desaparece bajo las aguas del río. Finalmente,

...ya que las cintas van a rasgarse siempre en el sitio maltrecho, no quedaba otra cosa que el repudio a la maldita mujer (pág. 67).

Ese *sitio maltrecho* no es sino el lugar del género. Aunque la novela invierte el mito de la *Caída* original, la utopía de un nuevo sujeto femenino se frustra, y la mujer parece ser nuevamente constreñida por el grupo al lugar de un puro medio o vehículo para la reinstauración del orden patriarcal ⁽²⁵⁾.

Los símbolos con los que se cierra la novela aluden a esta clausura de la utopía: un caballo -perseguido por la mujer desnuda mientras ella es perseguida por la horda-

atraviesa el agua, pero sin penetrarla, completamente ingrávido como un Moisés reencarnado (pág. 108),

mientras que la protagonista, en cambio, es tragada por los *círculos enloquecidos* (pág. 108) del río. El caballo *ingrívido*, inmaterial, ¿simboliza el deseo, una utopía inalcanzable? ¿o, como *reencarnación*

(24) El leñador y su mujer juegan un papel central durante la represión descrita por la novela: el leñador (y aquí el símbolo fálico del hacha es evidente) viola a su mujer, luego *voltea* violentamente un árbol repitiendo el nombre de *Eva*, mientras los movimientos del cuerpo sugieren los del acto sexual. Finalmente, promueve la *cacería* de la mujer desnuda.

(25) Para la noción de *tráfico de mujeres* en la consolidación del sistema patriarcal, véase "The Traffic in Women: Notes on the 'Political Economy' of Sex", en Reiter, Rayana (comp.), *Toward an Anthropology of Women*, Monthly, Review Press, N. Y., 1975.

de Moisés, sugiere simbólicamente la restitución (en la ficción, efectivamente lograda por el orden social) del orden de lo masculino, o incluso del sistema patriarcal?

*

También en *El derrumbamiento* el cuerpo femenino asume una dimensión fantástica: un ícono de la Virgen -arquetipo que estructura la identidad *positiva* del género-, le ruega a Tristán -un negro prófugo, que acaba de cometer un crimen y que, delirando, se refugia en una pocilga-, que la toque hasta que, al derretir la cera (y especialmente la del sexo), recupere su cuerpo cautivo. Sólo así podrá vengar, en los hombres, la muerte de su hijo ⁽²⁶⁾. La Virgen se atribuye el crimen cometido por el negro, como principio de aquella venganza. De este modo, pulsión de placer y pulsión de muerte quedan escandalosa, *sacrílegamente* referidas al cuerpo de la Virgen: ⁽²⁷⁾

El episodio fantástico se produce bajo la oscilación entre la vida y la muerte, entre el delirio y la lucidez del negro, que *comenzó a tiritar* (pág. 20), *hubiera muerto, tendría él que despertar o morir* (pág. 21), etc. En el marco de esta subversión fantástica del cuerpo, el negro muere y el refugio se derrumba.

Si el patrón del refugio tiene a la Virgen en un estante *...por si ella manda, me cuida de que no caiga el establecimiento* (pág. 19), el desenlace literaliza la expresión del personaje y la rebelión fantástica de la Virgen provoca el derrumbamiento del edificio. El acecho de las autoridades, la presencia de otros hombres durmiendo amontonados en el suelo y el autoritarismo del patrón, entre otros elementos sugiere un acercamiento entre el *establecimiento* y las instituciones del orden social moderno en su conjunto. Y de este modo, nuevamente se señala

(26) *Ya no puedo ser más la Virgen sino la verdadera madre del niño que mataron* (p. 24).

(27) Anticipando el *sacrilegio*, el negro golpea *con terror sacrílego* (p. 17) al llegar al refugio.

indirectamente la dimensión política de la transgresión fantástica.

*

La serpiente quiso volver a intentar la sucia historia de la fruta. Eran las mismas cosas de antes, de cuando yo les pertenecía.

(Armonía Somers, *La mujer desnuda*)

El *Génesis* presenta dos versiones diversas acerca de la creación de los géneros ⁽²⁸⁾. En una de ellas, la primera mujer, Lilith, creada *junto* con el hombre y no después, se rebela contra la subordinación que le es impuesta y huye del Paraíso. Convertida en la encarnación del *Mal* y en *la primera hechicera*, se la vincula tradicionalmente con *lo nocturno* y especialmente con las manifestaciones *demoníacas* del erotismo femenino. Contra la rebeldía de Lilith, Dios decide la creación de otra mujer, Eva, desde su origen subordinada a la autoridad masculina. La preeminencia de esta segunda versión sobre la primera, en las exégesis bíblicas posteriores, demuestra hasta qué punto la sexualidad femenina y la rebelión a la autoridad aparecen interdichas en la tradición cultural judeo-cristiana.

La mujer desnuda y *El derrumbamiento* proponen una revisión crítica de algunos de los arquetipos femeninos -explícitamente de Eva y la Virgen María; implícitamente, de Lilith- sobre los que ha sido diseñada la identidad de género sexual según ésta tradición ⁽²⁹⁾. De este modo, los personajes no sólo reivindican los polos "negativos" de las antítesis dominantes en el discurso hegemónico, como por ejemplo *la corporalidad* o *el inconsciente*, sino también los arquetipos femeninos

(28) Véase Phillips, John, *Eva. La historia de una idea*, México, FCE, 1988.

(29) Al trazar una genealogía del mito de Eva, Phillips señala que, bajo el mismo, subyace el sustrato de una deidad femenina, derrocada en el momento de la consolidación histórica del Patriarcado.

silenciados, como Lilith o Eva frente a la Virgen madre⁽³⁰⁾, o la maternidad de la Virgen frente a la virginidad. Tanto la Virgen en el cuento como la mujer desnuda, defienden la erotización del cuerpo femenino y anulan el histórico sentimiento de culpa que, en la tradición, se vuelve constitutivo de la identidad de género.

*

Sólo al precio de la represión de la pulsión y de la relación continua con la madre, se constituye el lenguaje como función simbólica

(Julia Kristeva, *El sujeto en cuestión*)

En *La mujer desnuda*, el río en el que muere la protagonista refuerza la simbolización de *lo femenino*, y especialmente de *lo femenino materno*. Algunas personificaciones sugieren la naturaleza anfibia del agua: se trata de *un personaje que reptaba a pocos pasos de su cuerpo* o de *un largo ser vital acostado sobre su espalda* (pág. 29); gracias a la cercanía del cuerpo femenino, el río se homologa a la figura de la serpiente en el mito bíblico. Otros elementos en la novela -el bosque, la casa, la noche, la luna-, refuerzan la simbolización del orden de *lo femenino*.

Desde esta perspectiva de lectura, la muerte de la protagonista supone la fusión de *lo femenino* con *lo idéntico a sí mismo*, es decir, la consolidación final de una (*supuestamente*) verdadera identidad de género. A la vez, remite no sólo al *origen mítico* del Paraíso, sino también al estadio *pre-simbólico*, y al encuentro con el cuerpo de la madre.

También el proceso de muerte del negro en *El derrumbamiento* parece presentarse bajo la forma de un simbólico *retorno al origen* o

(30) Para la tradición canónica, la figura de la Virgen redime al género femenino del pecado cometido por Eva.

fusión con la madre: mojado por una lluvia que *pesa, destroza, disuelve la existencia* (pág. 17), se recuesta *al fin desnudo como había nacido* en un *valle* en el suelo (que simula una cavidad contenedora, uterina), adoptando la posición fetal, y antes de morir, le ruega a la *Virgen Madre, madre, no me dejes* (pág. 28).

*

La reelaboración ficcional de la identidad de género propuesta en los textos de Armonía Somers puede vincularse -en función de una perspectiva esencialista compartida- a las teorías francesas del llamado "Feminismo de la diferencia", especialmente a las perspectivas de Luce Irigaray y Julia Kristeva⁽³¹⁾. En este sentido, situada en un punto de emergencia de los debates en torno a la cuestión del género, Armonía Somers se anticipa intuitivamente a lo que constituirá una zona de problematización teórica importante en décadas posteriores. Por ello, quisiéramos señalar algunos puntos de convergencia relevantes que, a nuestro criterio, permiten reconocer los límites de la identidad de género perfilada implícitamente por las ficciones.

*

Como la *naturaleza* y el *cuerpo*, también la *madre* ocupa, en el sistema patriarcal, el lugar de la "alteridad" y por ende, el de una interdicción. Luce Irigaray⁽³²⁾, señala que el deseo de regreso a la *fusión originaria* con la madre se constituye culturalmente bajo la forma de un *tabú*, un vínculo deseado y a la vez *prohibido* por la Ley del Padre. Este último instauro el *falo* -que se erige ocupando el lugar que antes tenía el cordón umbilical-, rompiendo de este modo el vínculo con la matriz

(31) Véase Moi, Toril, *Teoría literaria feminista*, Madrid, Cátedra, 1988; "Ilda. Parte: Teoría feminista francesa".

(32) Véase Irigaray, Luce, *Le corps-à-corps avec la mère*, Montréal, Editions de la Pleine Lune, 1981.

original ⁽³³⁾. Aquel primer vínculo desplegado en la matriz -donde el cuerpo se mantiene *entero*, preservado en un ámbito nocturno y lejos del trauma del nacimiento-, es percibido, desde la ley del Padre, como *amenaza* de disolución y muerte. Así, el deseo de regresión fetal se convierte en *tabú*, y la madre permanece *prohibida*.

A la vez, Irigaray sospecha de la interpretación freudiana: el parricidio (simbólico) puede originarse en la necesidad de desplazar al Padre para ocupar su lugar, pero también en la de abolir a quien ha roto el vínculo con la madre, a fin de reinstaurarlo. La expresión de esta pulsión regresiva, tabú, sólo podría lograrse por medio de un lenguaje heterogéneo respecto de las dicotomías mente-cuerpo conciente-inconsciente, que permitiera sacar al cuerpo del silencio, inscribirlo en el lenguaje, soldar el vínculo *cuerpo-a-cuerpo* con la madre fracturado por la intervención del lenguaje. -¿No es ese el cuerpo utópicamente recuperado por la mujer desnuda, en el que se aspira a anular las inscripciones de la cultura...?-

La borradura de los límites del sujeto y el establecimiento de un *continuum* con la madre se expresan especialmente, para Irigaray, por medio de la representación de elementos fluidos o informes -como el río en *La mujer desnuda*, o la lluvia que *disuelve la existencia* en *El derrumbamiento* ⁽³⁴⁾.

*

Para Julia Kristeva ⁽³⁵⁾ el lenguaje poético pone en crisis por sí

(33) Junto con el falo, el Padre instauro el lenguaje. En este sentido, el nombre propio es la primera ruptura que la ley del Padre impone a la relación *cuerpo a cuerpo* con la madre.

(34) En *Sólo los elefantes encuentran mandrágora*, son los líquidos corporales (la sangre, la linfa, la leche, el semen, la saliva) o la discursividad los que (establecen *un todo sin solución* entre la protagonista y la madre.

(35) Véase Kristeva, J., *Op. cit.* "El tema en cuestión" en *La Identidad*, Madrid, Petrel, 1981.

mismo la identidad del sentido y del sujeto parlante e, indirectamente, de las instituciones sociales: la función poética escapa al significado y al ego trascendental, y hace de la literatura *el* lugar en donde se destruye y renueva el código social. Kristeva opone el discurso científico (que aspira a constituirse como *metalenguaje* y tiende a reducir al máximo lo que llama el *componente semiótico*), y el lenguaje poético (cuya semiósis es anterior al signo y a la predicación). Reconoce entonces, en el lenguaje poético, la presencia de un elemento heterogéneo respecto del sentido y de la significación. Esta heterogeneidad significativa, que se revela genéticamente en las primeras fonaciones del niño y se halla presente también en el discurso psicótico, se manifiesta en el lenguaje poético y, al poner en riesgo la significación, atenta indirectamente contra las creencias sociales. En estos casos no hay signo, predicación ni objeto significado, y por lo tanto, no hay conciencia operante de un ego trascendental sino un sujeto *semiótico* ⁽³⁶⁾.

Se establece entonces una correspondencia entre el significado, lo uno, la Ley, el Padre y el orden de la metáfora, por una parte; el significante, el exceso respecto del sentido, la madre y el orden de la metonimia, por otra.

Este lenguaje semiótico, poético, próximo al cuerpo, presupondría un *sujeto pulsional* en estado de deseo, o *en proceso* - acaso como el que parecen sugerir los cuerpos fantásticos de la mujer desnuda y de la Virgen-madre en las ficciones de Somers-. Bordeando simbólicamente el incesto (y es allí donde se hace evidente la transgresión social implícita) ⁽³⁷⁾, este lenguaje reenvía al arcaísmo semiótico de la indiferenciación respecto del cuerpo de la madre.

(36) De *semeion* -en tanto *marca, huella*-. Corresponde a una distintividad precaria, incierta, que no remite todavía (en los niños) o no remite más (en el discurso psicótico) a un objeto significado por una conciencia tética.

(37) El carácter pulsional de este lenguaje permitiría la transgresión del tabú, la regresión a un período donde la madre no es (aún) un *objeto prohibido*.

En *La mujer desnuda*, la protagonista establece una relación *cuerpo a cuerpo* con la naturaleza y con los otros ⁽³⁸⁾; la muerte en el río -como *retorno al origen*- se produce como consecuencia del establecimiento de aquel vínculo *pulsional* con el entorno. También en *El derrumbamiento*, el negro muere en el marco de una fusión simbólica con la Virgen-madre ⁽³⁹⁾.

*

Pese a la diversidad de sus partes, que lo hace frágil y vulnerable, el cuerpo es capaz de reunirse en un gesto que domina por un tiempo su dispersión...

(M. Merleau-Ponty, *El lenguaje indirecto y las voces del silencio*)

Tanto en *La mujer desnuda* como en *El derrumbamiento*, se ensaya la construcción ficcional de una nueva identidad de género a la vez que se explora, en el discurso literario, la dimensión política del cuerpo. En efecto, en ambos textos, el cuerpo -escenario de metamorfosis fantásticas- es el lugar desde donde el sujeto recupera su *integridad* y resiste la represión. Por ello, es un espacio *político* sesgado por una evidente potencialidad subversiva.

De hecho, el descubrimiento del cuerpo femenino como espacio fantástico subversivo, conduce al descubrimiento de otros cuerpos

(38) Es interesante destacar que los símbolos de la naturaleza que remiten a *lo femenino materno* son ambivalentes, presentando un aspecto protector y a la vez amenazante. De este modo, aludirían tanto a la fusión deseada, como a la amenaza de la disolución.

(39) En la última novela de Armonía Somers, *Sólo los elefantes encuentran mandrágora*, se retoma la ficcionalización del retorno al cuerpo de la madre: la discursividad (el folletín que la madre de la protagonista leía durante su gestación) forma, entre ambos cuerpos, *un todo sin solución*. La protagonista asiste a la exhumación del cuerpo de la madre, y este reencuentro se produce precisamente en el momento de la muerte.

prohibidos, y especialmente -se sugiere-, al cuerpo de la madre, convertido en un tabú fundante del orden patriarcal.

Desmontar en la literatura los mitos que el patriarcado ha erigido en torno a la identidad de género supone también explorar las posibilidades simbólicas de un retorno al cuerpo de la madre. -Y esta indagación sólo es posible por la vía de un lenguaje poético, heterogéneo (al menos, en principio) respecto de los discursos del racionalismo-.

Pero la revisión crítica de la identidad que proponen estas ficciones establece un límite: no se resigna la concepción esencialista del género y, por ello, persiguen una identidad *auténtica, preexistente* respecto de la constituida en la tradición cultural del patriarcado.

Por otra parte, en los textos posteriores de Armonía Somers, esta revisión crítica de la identidad desemboca en una progresiva puesta en crisis de la categoría de *narrador*, y la crítica al sistema de géneros sexual parece tener su correlato en la desestabilización del sistema de géneros literario.

Acercados los bordes entre textualidad y sexualidad, la metáfora de la mujer desnuda vuelta al mito del *origen* alude también al hallazgo de una escritura fantaseada como "auténtica"(original/originaria).. El cuerpo establece una relación pulsional con la cultura, y las metamorfosis fantásticas centradas en el cuerpo femenino metaforizan también la utopía de un acto de vanguardia, que atenta contra la tradición cultural. En efecto, Armonía Somers no sólo ficcionaliza el comienzo utópico de una nueva identidad de género, sino también el comienzo de la propia escritura. Toda *operación de comienzo* supone un posicionamiento (implícito o explícito) respecto de la tradición cultural precedente ⁽⁴⁰⁾. En este sentido, la autodecapitación, o la recuperación del cuerpo por

(40) Véase Said, Eduard, *Beginnings; Intention and Method*, op. cit.

parte de la Virgen, pueden pensarse como metáforas de la fundación de una poética, de la autolegitimación de la propia escritura a través de una ruptura radical respecto de la tradición precedente .

Si lo fantástico permite problematizar la identidad de género, no deja de aludir al problema de la escritura por mujeres: a la mujer desnuda le es imposible *encontrarse en limpio* en el *rayado paralelo* de la tradición cultural, en la misma medida en que a Armonía Somers le es imposible inscribir (ficcionalmente) la propia escritura en alguna tradición literaria. Ni siquiera en la experiencia del surrealismo es posible reconocerse completamente. Así, acciones tales como *perder la memoria*, desprenderse de los constreñimientos del cuerpo y recuperar los aspectos activos de una identidad obturada, metaforizan aquellas operaciones que es imprescindible realizar en el inicio de la propia escritura. La ficción fantasea con la anulación de sus linajes.