

Orbis Tertius, 2002-2003, VIII (9)

Armonía Somers: la difícil andadura de una obra

por *María Luisa Femenías*
(*Universidad Nacional de La Plata*)

RESUMEN

La vasta obra de Armonía Somers ha tenido numerosas lecturas. Si algo añade la del presente trabajo es su enfoque que dista de ser literario. Con esto quiero subrayar que la filosofía de género es el punto de partida de este intento de interpretar algunos aspectos del riquísimo libro La mujer desnuda. Incorporo, en consecuencia, elementos interpretativos procedentes de campos ajenos a las letras y, sin intención de agotar la obra, pretendo dar cuenta de algunos marcados simbolismos, no siempre suficientemente contemplados por los comentadores que he tenido la oportunidad de recorrer. Así, he tomado algunos temas tópicos como la maternidad, la sexualidad, sus complejas y desconcertantes metáforas y el feminismo de Armonía Somers a los efectos de mostrar la riqueza y a la vez la paradójica ruptura erótica del texto con los cánones sociales de la época y su marcado —si se me permite— puritanismo.

I. En 1950, la hasta entonces inexistente escritora Armonía Somers publica *La mujer desnuda* y alborota las plácidas tertulias de Montevideo. Como se sabe, en brevísima síntesis, *La mujer desnuda* (LMD) parece relatar los dos últimos días de la vida de Rebeca Linke (RL).¹

RL acude en tren en el día de su cumpleaños número treinta, desnuda bajo su tapado, a una recién comprada casa de campo y se autodegiella *con una daga pequeña, que era una obra de arte*. Tras unos breves y fascinantes segundos, reinstala su cabeza *de un golpe duro como un casco de combate* y sale a la campiña nocturna. Dos días deambula por el bosque donde *la vigilan miles de ojos ocultos, la trituraban miles de dientes, algo vivo bajo sus pies*. El bosque *la envolvió de repente con un silencio brutal*. Luego leyó su propia lápida: *Rebeca Linke, 30 años. Dejó su vida personal atrás, sobre una rara frontera sin memoria. Sin anudar los cabos, descubrió la casa donde parecían tener preso al sosiego. Tomé mi libertad y salí*, dijo RL al oído de Nataniel, el leñador dormido cuya sangre, al intuir su presencia de Eva, Judith, Semíramis, Magdala, Gradiva, *pronto se agolpa pululando en desorden como una rebelión de esclavos en un túnel*.² Su esposa Antonia, *hembra que lleva nombre con reverso de varón*, deja caer la taza de tilo que acaba de preparar para el marido, *ahogando el odio en el oficio deservir. Había sido huésped de la choza. Volvió el rostro y comentó a atravesar el campo hacia la verdadera zona de peligro*.

Ya a plena luz del día, los gemelos *igualmente rubios con una mirada embrionaria, que les daba un aire bobalicón de los seres inconclusos*, echaron a correr *bacía atrás* sobre la huella de la rastra. *La mujer quedó completamente sola frente al caballo, lo liberó con torpeza y le besó la llaga en un arranque incontrolado. Para entonces, la población entera había sido puesta en estado de alarma*. El lector de novelas policíacas localiza un rastro de RL: *una pequeña punta de su uña roja. El hombre de mal talante, sacristán o acólito, denunció en voz alta los riesgos de ir olfateando porquerías mientras los chicos pedían o inventaban datos*.

No cierres esa, dice Juan, *el hombre en la puerta de cintura femenina y suave, y caderas no tan viriles como los hombros*, mientras se hace eco de la inquietud que le provoca LMD. Su esposa, *con careta de niña boba y adicta a esconderse detrás de la mirilla del confesionario*, acaba de revelar una casi ingenua aventura adolescente con Claudina, la compañera de colegio *de pecho duro como de tablas bajo la blusa*, confesión que tampoco el cura acaba por condenar.³ *Ahora ya está todo dicho, la humillan: la cambian por otra*.

¹ Somers, Armonía. *La mujer desnuda*, Montevideo, Arca, s/f. Introducción de Ana María Rodríguez-Villamil. Sintetizo la novela con las palabras de la autora (en bastardilla), sin detrimento de su hilo narrativo, pero subrayando sí aquellos aspectos que, a mi juicio, son relevantes para mi interpretación.

² Cada nombre configura un rol de mujer o una de las múltiples imágenes que se despliegan en el texto.

³ La relación aludida es caracterizada por muchos comentadores como “perversa”, siguiendo la denomi-

El cura es un personaje trágico: *Nunca había amado mujer alguna* aunque era un *hombre del pulpito con pintura interior*, y *'ella'* pareció haber comprendido eso. Por eso, le sucedieron dos cosas terribles: *empezó a poder* y a *componer un nuevo orden*. Desde las primeras palabras del sermón, reconstruyó el *jardín del Edén* con una *inspiración entre morbosa y límpida*, concibiendo el orden nuevo y rompiendo el *pecado de silencio*, porque *los suciamente desnudos* y *no 'ella'* caían en la herejía. *O ni babel aures audieudi, audiat*. Pero no puede evitar tras haber *tocado todos los límites* molestarse ante el *asco de mujer que viene a parirse en la iglesia*. Es el único que ve anticipadamente que *una sola libertad no puede subsistir*. Contrariamente a la autoflagelación del acólito que se asume como *un hombre fiel a las campanas*, el cura de *autoconfesión desgarrada, trocado en partes ante el ojo perenne*, inundado en la *propia soledad*, se arroja a las llamas que consumen su propia iglesia.

La merienda al aire libre gira en torno a *'esa'* manzana que tiene la *mujer del policía de novelas*. Hasta el *niño cribado de pecas se abalanza sobre* esa fruta mientras viste a LMD con *un traje de agua*. Pestañita, *el niño albino, el del iris rosado* cuyo *hermano mayor* —asegura— *habrá de casarse con LMD*, se suma a los cuchicheos nocturnos y a las fantasías. *No haber podido pescar nada para superar o igualar al adversario* los lleva a la *humillación a la impotencia* que *se suelta* en una riña de la que sólo *la fuerza del agua* logra separarlos.

Aunque LMD había salido a buscar algo, no podría decirse: lo hallé, lo tengo. En ese mismo minuto, en una de las casas de la retaguardia, oye un ladrido corto y grave: estaba frente a un enorme animal, Grisalba, la perra de Juan, de rosáceo envés lleno de mamas. RL, sombra del pecado, bebe leche de un balde antes de que la asesinen, sin sacarse los ojos de encima ninguno de los dos. Es Friné, la que aprendió de ayer a hoy que todo se puede. ¿Por qué estás así desnuda?, la interroga Juan con torpeza. La vida duele porque sí, contestó con cierto asombro LMD, qué terrible no hacer lo que se quiere. Detrás, estaban las horquillas, los palos, y el odio de tres días. El hombre le besó frenéticamente los pechos, le echó un capote amarillo encima, la cascara del mundo, y cesaron de sonar las campanas. La muchedumbre quedó desfigurada a causa del silencio: hasta que el grito “¡A matarla!” resonó en los oídos de Juan, quien tras dos golpes de pala dio en caer sobre su propio cuerpo instantáneamente. Ante la inminencia del derrumbe, sin saber si *ese tiempo que dejaba irse se hacia de minutos pertenecientes a la vida o a la muerte en mala hora*, Juan tuvo que *morir para comprender*. El amor quedaba allí, desfalleciendo en la imagen —Gradiva— de sus piernas abandonando el pueblo. RL odiaba las moralejas.

En aluvión de silencio, el caballo de la rastra, en carga total de indiferencia atraviesa el agua, sin penetrarla, ingravido Moisés reencarnado. *Ya está en la otra orilla, y es por eso que ella ha puesto el pie en el agua, piernas algodinosas con pesadez de plomo. Tiempo después, sale una mano rígida que va diciendo adiós. Rebeca Linke flotaba boca abajo, como lo hacen ellas a causa de la pesantez de los pechos.*

II. En 1950 —dijimos— LMD provocó un escándalo, *en gran parte causado* —según algunos críticos— *por lo que hoy podríamos definir como uno de los primeros manifiestos feministas, en el sentido ideológico que dicho término ha tomado en esta segunda mitad del siglo.*⁴ Esta afirmación es algo audaz, al menos, por dos motivos. En principio, para 1950, hacía ya muchos años que las uruguayas habían conseguido el voto, respaldadas fuertemente por argumentos políticos y filosóficos de mujeres y varones. Por tanto, LMD no es “uno de los primeros” manifiestos feministas sino, en todo caso, una muestra más de una larga y rica saga

nación de Freud. Cf. Rodríguez Villamil, A., *Elementos fantásticos en la narrativa de Armonía Somers*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1990, pp. 28 y 62.

⁴ Rodríguez Villamil, *op. cit.*, p. 28. Repelido como un lugar común por otros autores. Cabe recordar, sin embargo, que la aparición de LMD provocó un intenso debate en torno a quién era en realidad su autor/a, dado que el nombre de AS se supo siempre un seudónimo. Esto nos lleva a afirmar que la fuerza erótica de la obra desorientó prejuiciosamente a los lectores respecto del sexo de la autora más que poner de manifiesto su feminismo. AS homologa al autor varón en la descarnadura de sus descripciones.

rioplatense.⁵ En segundo lugar, no está claro en qué sentido LMD es un texto feminista, aunque, por lo general, se apela al desenfado con que AS aborda la sensualidad y la sensibilidad erótica de varones y de mujeres, y su denuncia del lugar subordinado de estas últimas en la sociedad. *En términos narrativos algo dramáticos, ya que no discursivos* —sostiene Rodríguez Villamil— la autora denuncia las dificultades de las relaciones interpersonales y de los sexos, donde hay referencias al papel subordinado de las mujeres: Antonia sirve tilo *abogando el odio en el oficio deservir*. En verdad, RL dejó su vida personal atrás al convertirse en LMD y asumir un tiempo agónico (se pone un casco de combate) construido en una rara frontera sin memoria donde los temas de la sexualidad pero más que nada del erotismo permean la novela. El texto muestra así sensibilidad erótica y erotización total del espacio narrativo e imágenes de signo femenino como el canal de la desembocadura por donde el pueblo pare el cadáver de RL.

Sin embargo, esta vertiente temática central no justifica por sí sola que se la tilde de feminista, como gusta hacer casi toda la crítica; se requieren más precisiones. En principio, convengamos en que no hay en AS un discurso sexista, ni un despliegue erótico gratuito, ni juicios morales condenatorios. Sin embargo, sí hay una fuerte atmósfera mística, una suerte de apropiación laica de la religiosidad cristiana, una severa ridiculización de la censura, la hipocresía y el pacatismo, emblemáticamente en la figura del acólito del cura. Al mismo tiempo, LMD tiene un cierto aire de elitismo intelectual, que se pone de manifiesto en descripciones como la que refiere al aire inacabado y bobalicón de los mellizos, el llamado de alerta sobre la peligrosidad de la turba, los derechos que tienen aún *los pobres diablos sin problemas*. Hay también una suerte de mirada estoica en la imposibilidad de leer las líneas de las manos para adivinar el futuro, que no está escrito aunque, si lo estuviera, seríamos como niños que no saben leer.

Me interesa explorar algunas imágenes sobre los límites del espacio feminista somersiano.

La maternidad

AS admite repetidamente *liberar a las mujeres del mito*, lo que paradigmáticamente logra en “El derrumbamiento” en la figura de La Virgen.⁶ Se impone el mismo objetivo cuando remite a figuras mitológicas: Eva, Magdala, Gradiva, Semíramis, Judith, rescata su capacidad erótica, como anverso y reverso de RL, la mujer real.

Ahora bien, RL intenta *salirse de los barrotes de rajadas blancas y negras de la luz lunar, que filtraba por la ventana y uniformaba las cosas*. Después de cortarse el cuello y entrar a su nuevo estado, tras tambalearse unos instantes, llena de albedrío decide desafiar el rigor de las zarzas mientras camina por el bosque andando *con las manos vacías*. Las mujeres “siempre lúcidas” contrastan con su tradicional rol en la sociedad, que AS describe muy bien y, en parte, a eso apunta su denuncia. Habitualmente, este “saberse con las manos vacías” ha sido interpretado como una referencia a la subordinación de las mujeres.⁷ Sin embargo, a mi modo de ver, es posible darle además otra interpretación que ilumina algunas imágenes por lo general desestimadas. Sugiero, pues, que “con las manos vacías” remite al hecho de que RL no tuvo hijos o al menos en la obra no se alude a ellos (tampoco AS los tuvo). Como se sabe, el decir popular sigue llamando “vacía” a una mujer sin hijos, pues son los hijos los que en el imaginario popular “llenar” la vida de las mujeres, la completan, la hacen plena. También en Freud aparecen afirmaciones en este sentido: el hijo completa a la mujer; el hijo es, de alguna

⁵ Cf. Vaz Ferreira, Carlos. *Sobre feminismo en Obras Completas de Carlos Vaz Ferreira*, Montevideo, Impresora Uruguaya, 1957, vol. 9. Además, es sabido que Uruguay fue el segundo país latinoamericano en otorgar el sufragio a las mujeres en 1932, después de Ecuador en 1929. Rodríguez-Villamil compara LMD con *El segundo sexo* de Simone de Beauvoir. No nos parece muy acertada la comparación dado que la obra de Beauvoir es un largo y muy argumentado ensayo.

⁶ Entrevista a Armonía Somers: “Maldición y Exorcismo: veintiuna preguntas a Armonía Somers”, en *Sintaxis*, I. 2, 1976, p. 26.

⁷ LMD, p. 62; Rodríguez-Villamil, p. 51-52.

manera, el pene de la mujer vista como castrada.⁸ Por el contrario, obsérvese que con agudeza AS muestra que mientras es completamente cierto que las madres son mujeres la inversa no lo es, aun cuando el léxico de sinónimos populares homologue aún hoy mujer a madre. AS desmitifica el mandato social de la maternidad y muestra a las madres atadas a una vida rutinaria, poco compatible con los ideales de dulzura y prodigalidad romántica con que se las envuelve. Sus descripciones oponen maternidad, matrimonio, vida doméstica a Eros, libertad, creatividad. Esto es tanto más significativo, si recordamos que en la década de los cincuenta (plena posguerra), los Estados europeos y EEUU tenían fuertes políticas de repoblación, que nuestros países periféricos, nacidos de la inmigración, siempre impulsaron (*gobernar es poblar*), con el afán de tener una población blanca y laboriosa. En este marco general, mujer-madre debe haber tenido una fuerte impronta social, que AS rechaza.

Ahora bien, la choza de Nataniel y Antonia no tiene hijos dentro. Hace treinta años que están casados y cabe pensar que los hijos ya se han marchado. Allí, todo es *intocable recuerdo* y *Eros* es lumbre *igual que leña mojada*. Por eso, al fugaz paso de LMD no hay más *ley que la del angustioso forcejeo en la nieve herida*. La LMD-Eva, ilumina *como un animal envejecido* a una Antonia ahogada en el *oficio de sentir, encadenada a la realidad por tantos años de grilletes* en los que había *vivido amancebada a lo largo de su cuerpo sin ser vista*. AS hace una terrible y descarnada pintura del mito de “envejecer juntos e ilustra crudamente lo que conceptualmente se ha denominado la “invisibilización de las mujeres”. El punto de fuga, como punto de ruptura, queda marcado por la observación de que para Antonia esa medianoche *algo se había roto*: simbólicamente, la taza de tilo, la calma, la aceptación muda de su servidumbre.

Cuando LMD y *las mujeres intactas que la habitan deja a su espalda la cabaña*, busca *algo que no supieron darle*. En la jerga popular, a sus treinta años, ningún hombre (como a la Rebeca bíblica) le había dado” un hijo. Por eso, tal vez, *confundiéndose el que mira con su objeto*, LMD puede identificar(se) a(con) esa mujercita sobre un poste absurdo (la Virgen María), de cara a la verdadera zona de peligro. *La zona de peligro* bien podría ser el desafío implícito que supone repudiar los mandatos sociales que hacen de la mujer automáticamente una madre, y de su albedrío desplegado un censurable Eros desencadenando.

No es curioso, por tanto, que la única referencia al alumbramiento provenga de la *boca* del cura, *al que su madre ofreciera el sacerdocio como promesa*. Este hombre casto, “padre” simbólico de su grey de campesinos, no puede ocultar, sin embargo, su rechazo al *asco de mujer que viene a parir* *justamente en la casa divina* que admite madres vírgenes y padres simbólicos de hijos simbólicos, no otra cosa. De modo que en su pintura del *Jardín del Edén* olvida el *parirás con dolor*. En general, la cultura se olvida de la carne, de que *somos nacidos de mujer* —como señala Luce Irigaray—, y de que en nuestro origen está el dolor, la sangre, el excremento: los motivos del asco del cura que hay que ocultar. Así a la pintura idílica del *Jardín del Edén* le faltan piezas, sin ellas el rompecabezas de la vida no se puede armar. AS ilustra al menos dos cuestiones: por un lado, el vínculo entre Eros, culpa negación y, por otro, el modo en que se desmiembra a las mujeres. En efecto, como madre se la enaltece con los ropajes culturales del altruismo y del amor desinteresado a la vez que se la despoja del deseo, de la autonomía y de la libertad. La LMD está vacía porque no es madre, debe ser entonces lo contrario, Eros pecaminoso. AS señala las dicotomías culturales excluyentes que alaban la maternidad y niegan a la mujer un derrotero libre; que loan a la madre y reniegan del parto, que mencionan sólo poéticamente como el canal de la desembocadura por donde el pueblo pare el cadáver de Rebeca Linke. (¿Lo único que puede parir un pueblo de rústicos es el cadáver del Eros?). Para resaltar aun más los contornos oscuros de la maternidad y de la vida doméstica de las mujeres, AS pone en boca de sus personajes palabras que contrastan fuertemente con los mitos sociales en torno de la maternidad: un *bebé está predisuesto a la hernia*, los padres no tienen intimidad pues *se despiertan los malditos chicos*, es preciso cerrarse a *la inocencia que duerme en el cuarto continuo*, las madres son *leviatanes femeninos* que abandonan *la actitud femenina de la vergüenza*, para las que el vínculo con un hijo único puede alcanzar ribetes de *monstruoso amor*. Así, los hijos se ven como productos de un acto puramente animal,

⁸ Cf. “Algunas consecuencias de la diferencia sexual” en *Obras completas*, Buenos Aires, Losada, t. 21.

ni romántico, ni responsable, muchas veces, indeseado por las mujeres: tras el paso de LMD, inevitablemente, *en nueve meses nacerán casia un tiempo tantos niños juntos que el pueblo no dará abasto para contener tantos vagidos ni el cura para bautizarlos*. Imágenes críticas, desgarradas, que desnudan una hipocresía habitual y denuncian cuánto de sí han entregado esas mujeres en pos de una visión ideal e irrealizable de maternidad y cuan tiránica dicha función pudo ser.

La sexualidad

Según la pintura del cura, en el Jardín del Edén no existían aún el deseo ni la posibilidad de la caricia; Adán y Eva eran ignorantes de sus cuerpos desnudos, por eso no podían darse cuenta del pecado, y no había ni culpa ni castigo: eran inocentes. Ese cuadro todo ingenuidad y espíritu se desvanece ante *la inocencia mal perdida que viene machacando el seso* como si se tirara *lejos un residuo*. Cuando la mujer deseada va adquiriendo contornos más íntimos y se sienten *los garfios de la urgencia*, el cura abandona el tono lírico y admite la fuerza del pecado en una secuencia clásica: amor-pecado-culpa-castigo. La novela parece recorrer el mismo camino. La sexualidad o, más propiamente, el deseo sexual es descrito descarnadamente, con fuertes tonos que colocan a las mujeres del lado del sometimiento: Nataniel *comentó a manejarla brutalmente, abre las piernas —ordenó— o te las cortaré con el hacha*. También Juan *maneja sin consulta y brutalmente a su esposa*. La noche en que LMD deambula libremente, los hombres del pueblo *piden y exigen cosas tremendas según el canon y no se excusan: han derribado la ética común en una sola noche*. Esta aceptación pasiva del rol tradicional de las mujeres, reforzado por la religión, las condena a la sumisión, la pasividad, la frigidez y a una vivencia negativa del propio cuerpo.

En LMD, las mujeres que describe AS están a merced de sus esposos, atadas a los mandatos de sus deseos, desoyendo los propios, y llamándose a guardarse y autoprotgerse. El deseo es *una enfermedad que se contagia, una pebre de novelas* que hace pensar en *la necesidad de hervir el agua*. En el encuentro campestre, la manzana que *pasa casi sin darse cuenta de mano en mano* simboliza el deseo que se despierta hasta en los niños. Así, AS destruye otro mito: el niño tierno, inocente y asexuado. Contra las concepciones pueblerinas tradicionales, dibuja a los niños no sólo como sujetos de deseo, sino que muestra cómo en su fértil imaginación se casan con LMD, la visten de agua, le ponen flores transparentes en el pelo y hasta comienzan a reñir por ella. LMD no le saca la vista de encima a Juan, ni él a ella. Sólo en esta relación, AS da cuenta de reciprocidad en el deseo.

El feminismo

AS deja entrever lo que Rodríguez-Villamil acertadamente denomina *la identidad femenina alienada*. Crítica el rol tradicional de las mujeres en los pequeños pueblos del interior de Uruguay, y seguramente, su crítica alcanza también a la sociedad montevideana y se extiende aun más allá de sus fronteras.⁹ A juicio de Rodríguez-Villamil, AS incluso postula una suerte de programa feminista centrado en la identidad femenina. La supuesta recuperación de la identidad femenina aproxima la interpretación de Rodríguez-Villamil y, por extensión la de AS, a lo que actualmente se suele denominar una “posición feminista de la diferencia”. A juicio de Rodríguez-Villamil, dicho programa incluiría la recuperación del propio cuerpo negado por la concepción tradicional y el reconocimiento de que las mujeres han sido víctimas de un desposeimiento (como otros grupos humanos) que niega su identidad ante la sociedad. La imagen sufriente y resignada de la Virgen María es precisamente la expresión de este desposeimiento.¹⁰ No examinaré el tema del desposeimiento, que incluye en sí mismo el supuesto de que alguna vez se lo poseyó, remitiendo implícitamente a un matriarcado originario, afirmación que prefiero dejar en el nivel del mito. Me interesan, en cambio, los problemas de la identidad y del cuerpo, sobre todo en relación con lo que denominaré homologación somersiana del sujeto de deseo.

⁹ Rodríguez-Villamil, *op. cit.* p. 70.

¹⁰ *Ibidem*.

Pero antes de avanzar, me interesa formular algunas precisiones. Suponer la “recuperación” de la identidad, como en el caso del desposeimiento, es suponer que alguna vez se la tuvo, lo que históricamente no resulta convincente. Más bien, la identidad se construye y, si esto es así, es preciso diferenciar “identidad” de “identificación”, tal como hace Judith Butler.¹¹ La identidad supone, en sentido estricto, indiscernibilidad. La identificación, en cambio, se vincula con fantasía y con lo que Lacan denomina “identificación fantasmática”. En la relectura de Butler, esas identificaciones son plurales y funcionan como figuras históricas personales, que se presentan a la manera de elementos exteriores que organizan y esquematizan la realidad del *moi*, creando un orden de *identificación ideal*. Esto es precisamente lo que queremos subrayar cuando decimos que AS propone una búsqueda de la identidad que no debe ser entendida como la actividad de un sujeto ya formado. Para Butler, esta instancia de identificación fantasmática delimita un proyecto auto-erótico matriz del orden de la identificación ideal. Es decir, el *moi* mira en sus identificaciones, las que realizan sus deseos y operan según el orden de la fantasía. Las mujeres de AS carecen —en términos beauvorianos— de proyecto propio. No han logrado generar matrices identificatorias para realizar sus deseos, y si alguna vez lo tuvieron, como en Antonia, el tiempo y la rutina las llevó a olvidarlo. Por eso, sólo soportan el limitado ejercicio del deseo de sus esposos, no exigen ni aportan nada que implique un uso activo del albedrío que, como una estela, anuncia el paso de LMD. Del mismo modo que el deseo está ausente, el cuerpo se ha vaciado de fuerza y aparece como desmembrado, seccionado en partes que interesan más al otro que a sí mismas. LMD se corta la cabeza y a pesar de la sangre logra unírsele nuevamente. Se ha seccionado en dos para renacer otra de sí. Las madres poseen cuerpo de madres que no coinciden con los cuerpos deseados por sus esposos. LMD, ahora Friné, posa un brazo sobre el pecho *como en una autoprotección que la hace más frágil*, en el momento en que recuerda para Juan cómo llegó a la casa, se despojó de su ropa, vio la daga y ahí comprende que se cortó la cabeza, que se suicidó. El círculo temporal se cierra: ahora es sólo una mujer herida de muerte.

Cabe plantear la siguiente pregunta: ¿qué tipo de mujer describe AS y qué presupuestos moldean esta descripción? Por un lado, una mujer es muchas mujeres: RL es Friné, Magdala, Judith... que no obedecen fácilmente al troquel social que las corta según el molde de la sumisión. Si la trama de los poderes libera un reducido y determinado espacio de emergencia las mujeres han sabido estar “despiertas” y reconocer cuando algo se rompe en esa trama, a fin de mantener su espacio. El repetido señalamiento del estado de vigilia de las mujeres no parece, por tanto, remitir a un supuesto esencialista, más tradicional que crítico. En cambio, AS destaca que el sometimiento es un modo de sobrevivencia o, al revés, que todo modo de sobrevivencia supone algún tipo de sometimiento. Amarga moraleja de la novela. Pero, como RL *odiaba las moralejas* no llega a esta conclusión práctica y acepta *una especie de decisión de morir*. Ambos, Juan y Rebeca, mueren.

Se dice que AS muestra *despiadadamente la hipocresía, la vanidad y la prepotencia masculina*.¹² Sin embargo, a mi juicio muestra también cómo esa misma tenaza aliena a los varones. El miedo a la libertad trae culpa y cobardía compartidas; el odio es el miedo que busca un chivo expiatorio. Porque varón y mujer deben romper con las cadenas que los atan, porque las mujeres deben reconocer y administrar su deseo y la sociedad debe aceptarlas como seres totales, interpretamos que en LMD AS propone la homologación del sujeto mujer, a la manera en que a mediados del siglo XX lo entendían los grupos intelectuales más progresistas, paradigmáticamente Simone de Beauvoir en *El segundo sexo* (1949). Hasta quizá AS haya leído en *Les temps modernes* alguno de los capítulos de avance del libro que se publicaron en 1947. Dado que Armonía Etchepare fue una ávida e insaciable lectora desde su más temprana adolescencia es difícil delimitar sus líneas de influencia, aunque el fuerte acento que pone en el Eros remite, a mi juicio, a Freud y a los modos del surrealismo, del que parecen deudoras

¹¹ *BodiestbütMatter*, London, Routledge, 1993, cap. 3 y p. 268. Cf. también mi “El desafío de la agencia sin sujeto”, en *Actas del XI Congreso Nacional de Filosofía*, Afra, U.N.Sa, 2001, (en prensa).

¹² Rodríguez-Villanal, p. 71.

indiscutibles sus descripciones metafóricas y sus ecos existencialistas.

III. En la tupida trama de LMD es muy difícil seguir la urdimbre que lleva a distinguir influencias claras y directas. Muchos sostienen que los *Cantos de Maldoror* de Isidoro Ducasse, Conde de Lautréamont, están presentes en la novela. Sin embargo, sólo pueden invocar unos pocos pasajes del *Canto Primero* y del *Segundo* y reconocer que la atmósfera general de ambas obras difiere enormemente.¹³ Los *Cantos* son sórdidos, inundados de locura, de temáticas desarticuladas donde magníficas metáforas se entretajan con reflexiones pseudo profundas y hasta triviales o francamente repugnantes. *Nada seguro, nada lógico* —sostiene Ana Alonso—, ante él *no tenemos más que conjeturas* y el lector *siente que está pisando un terreno resbaladizo donde se ve desorientado en un universo fantasmagórico, sin apenas puntos de anclaje en una realidad más o menos reconfortante*.

No es esa, en cambio, la atmósfera de LMD. El universo no es *fantasmagórico, tenebroso y prostituido*.¹⁴ Es, quizá, fantasmático y altamente erótico aunque no perverso: LMD no es la Prostituta de Ducasse sino *Eros* de la mano de *Tánatos*. La fuerza de las metáforas de AS —que no carecen de cierta ingenuidad e inocencia y hasta remedan, a veces, las de los *Cantos*— está más cerca del clima general de la obra de los surrealistas. Recordemos que André Bretón y sus compañeros hicieron de Poe, Baudelaire, Rimbaud y Lautréamont sus verdaderos Padres Poetas. Lautréamont, en especial, fue sacado a la luz, como modelo de ruptura y *Manifiesto de la poesía revulsiva*. Los surrealistas se entusiasmaron con él porque se atrevió a penetrar en las zonas prohibidas del deseo y del poder; hasta ahí la semejanza con Somers. Pero donde en Ducasse el deseo es mórbido, en AS es libertad, expansión, sed de infinito, anhelo de aventurarse por dominios raramente transitados y plenos de riesgo. Pero sin interés en el sometimiento del otro. AS se atreve a incursionar en zonas prohibidas, pero el resultado que pinta no es el salvaje paisaje de la locura y del poder gozoso del sojuzgamiento del débil, sino el *padecimiento por no poder hacer lo que se desea*, y porque *la libertad de uno solo no basta* y hasta culmina en la muerte. Además, a diferencia de Lautréamont, cuenta con un ingrediente sustancial integrado al relato de ese mundo imaginario y fuertemente místico: el humor. La destrucción del *espíritu de seriedad opera* como antídoto a los riesgos de la solemnidad de la denuncia.

Lo menos que se puede decir es que el texto desconcierta. Desde el principio, desenmarañar el aparente universo fantástico de LMD implica recorrer una amalgama de símbolos y de personajes, que nos introducen —como *Alicia en el país de las maravillas*— de pleno en el reverso erótico y particular del universo de Armonía Etchepare. Aparentemente AS afirma al individuo frente a la sociedad y lo instituye en la expresión absoluta de la negación de la ley, su justo castigo revela que sin ley el universo se torna peligrosamente inhabitable. En fin, si es difusa la influencia de Lautréamont no lo es tanto la de los surrealistas, con quienes comparte la liberación de la libido (*Eros*), el humor, el colorido metafórico y el deseo de arremeter contra la ley y de traspasar todo límite.

Con frecuencia, como rasgos de la originalidad de la pluma de AS se ha señalado repetidamente la singularidad de su atmósfera onírica. Y de su libérrima narración, regida por sus propias leyes. RL puede afirmar como en el *Manifieste du surréalisme* (1924) *Sólo la palabra libertad me exalta todavía*.

¹³ Ducasse, I. Conde de Lautréamont. *Cantos de Maldoror*, Madrid, Visor, 1997. Introducción Ana Alonso. Leemos: *Tomé un puñal de cuchilla ajilada y me abrí las carnes allí donde se reúnen los labios [...] la sangre manaba abundantemente [...] (18). Dicho estilete era gracioso, pues me gusta la gracia y la elegancia incluso en los instrumentos de muerte; pero era largo y puntiagudo. Una simple herida en el cuello, perforando cuidadosamente una de las arterias carótidas, y yo creo que ya hubiera bastado (61). Luego, se sorbe la sangre lamiendo sus heridas...)*. *Vi delante de mí una tumba. [...] [la luciérnaga dice] Lee la inscripción. [...] 'Aquí yace un adolescente que murió tuberculoso: ya sabéis por qué. No recéis por él. Muchos hombres, quizás, no hubiesen tenido tanto coraje como yo. Entretanto, una bella mujer desnuda vino a acostarse a mis pies (22) [...] la piedra rebotó [...] Fue a caer a un lago cuyas aguas descendieron un instante, formando remolinos, abriendo un inmenso cono invertido. La caíma reapareció en la superficie; [...] Ay! Ay! Exclamó la bella mujer desnuda... (22)*. Los números entre paréntesis indican las páginas.

¹⁴ Visca, A. S. "Un mundo narrativo fantasmagórico y real" en Cosse, R. (coord.). *Armonía Somers: Papeles críticos*, Montevideo, Linardi y Risso, 1990.

Incluso puede hacer suyas las palabras de Bretón: *ama cuanto quieras. Y si mueres, ¿acaso tienes la certeza de no despertar de entre los muertos? Déjate llevar, los acontecimientos no soportan que tú los pospongas. No tienes nombre. La facilidad de todo es inapreciable, nada es imposible para quien quiere arriesgarse.*¹⁵ En el texto, las alucinaciones, las ilusiones, las difíciles demarcaciones entre la realidad y la fantasía son fuente de placer. Los personajes lucen una honestidad escrupulosa y su inocencia, para bien y para mal, hace de ellos seres escandalosamente transparentes. El mundo que abandona RL, el mundo en que los simples labradores desarrollan cotidianamente su vida, el mundo del guarda que pide un pasaje de tren con un destino marcado, no es sino el mundo previsible y rutinario donde reina la lógica del sentido común, cuya *racionalidad absoluta que descansa simplemente en esto no permite considerar que los hechos relevantes proceden de nuestra experiencia [...] y que con la excusa de la civilización y del progreso, se ha llegado a desterrar del espíritu cuanto pueda llamarse —con razón o sin ella— superstición o quimera; se ha llegado a proscribir toda la investigación de la verdad que no se avenga a los modos imperantes.*¹⁶ De ahí la búsqueda de la experiencia onírica y del ensueño en los momentos de vigilia porque *el espíritu, en su funcionamiento normal, no obedece otra cosa que las sugerencias que proceden de aquella noche profunda.*¹⁷ AS parece rescatar con el surrealismo esta suerte de *automatismo psíquico según el cual se intenta experimentar, sea verbalmente, sea por escrito, sea de cualquier otra manera la función real del pensamiento. Dictado del pensamiento, ausencia de todo control ejercido por la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral.*¹⁸ Describe cuadros que pintan con metáforas la irremediable inquietud humana, y por eso estamos inseparablemente unidos a sus personajes y dolorosamente vinculados al temor a sus propios deseos.¹⁹ Sólo quienes no ven no viven su deseo, están tranquilos con la paz de *los que creen poseerse por entero*, sin saber que eso es imposible. Como en los surrealistas, las metáforas de Somers recuerdan dos discursos incompatibles que se tensan, el hombre naturaleza, la huida de la civilización, el buen salvaje y el potente discurso religioso-moral que encadena a los individuos a la cultura que demarca la condición de lo humano. Encubierta en el relato fantástico, la severa moral cristiana asoma cuanto menos en los castigos. En LMD se cree en la potencia de los sueños, en la asociación descuidada, en el juego desinteresado del pensamiento, como quería Bretón, sin caer en una concepción *naive* de la vida.²⁰ En LMD, las leyes de la censura tejen una trama espesa que deja filtrar el deseo y cierra hacia el final de la novela castigos definitivos. El sermón del cura es el punto de lucidez del no-retorno; indica el comienzo del fin.

Si, según Bretón, *la lengua le ha sido dada al hombre para que haga un uso surrealista*, tal audacia para Somers no es gratuita. El tema central del poder y del deseo conforman un manto engañoso. Somers, como el surrealismo, apela a la palabra como acción revolucionaria y transformadora de la vida y de la condición humana. Sin embargo, paradójicamente, se manifiesta impotente ante el desafío: las acciones dan sentido a la vida y operan como un reaseguro ante la muerte, pero a la total liberación del espíritu de sus personajes principales le sigue su muerte violenta y culposa. A diferencia del talante del surrealismo, en AS *nadie se libera solo*, y cuando la sociedad no está en condiciones de entender, mata a quien transgrede la ley monótona de la costumbre. Si el surrealismo es *un grito del espíritu que se vuelve sobre sí mismo decidido a pulverizar desesperadamente sus trabas*, la obra de Armonía Somers muestra los riesgos de tal liberación, y así implícitamente parece negarla.

El lenguaje en LMD da cuenta de lo inexpressable. En tanto sonda lanzada hacia lo profundo de cada cual, intenta al mismo tiempo objetivar el deseo, el amor, el gozo y toda manifestación vital; pero también el odio, la cólera, la desesperación, y el miedo al cambio en

¹⁵ Bretón, André. *Manifestes dn surrealismo*, Paris, Gallimard, 1979.

¹⁶ *Ibidem*, p. 20.

¹⁷ *Ibidem*, p. 23.

¹⁸ *Ibidem*, p. 23 y 25.

¹⁹ Olivera Williams, M. R. “*La mujer desnuda* como manifestación de la narrativa imaginativa”, en Cosse, *op.cit.* p. 164. Las metáforas como metamorfosis de los personajes.

²⁰ Bretón, A., *Op. cit.*

una sociedad pacata, mostrando el ineludible destino de la trasgresión. El vivir apasionado y ardiente, *verdadero estallido en el que participa la totalidad del ser*, se asusta ante su propio desafío: hay tanta obsesión vital como temor a sus consecuencias. Afirmación de la vida y exaltación del Eros, pero también, contrariamente al surrealismo, imposibilidad de enfrentarlos sin riesgos: lo erótico no proclama sólo la dignidad de la vida en consonancia con el deseo sino que muestra su reverso. No es sólo Eros sino al mismo tiempo Tánatos.

Las formas de vida rutinarias, deshumanizadas, dominadas por las exigencias de la cotidianidad, signadas por los mandatos familiares y por la estructura social apremiante que tiende a anular lo auténticamente humano sólo hacen eclosión y se muestran ante quienes se atreven a desafiarlas aun pereciendo bajo sus ruinas. No es esa la concepción surrealista, donde la libertad del mundo anímico enfrenta y resiste los rígidos esquemas de la razón y lucha contra una moral absurda. Si para ellos la moral *es producto de una religión petrificada en dogmas, que tiende a desvalorizar al hombre y lo que hay en él de específicamente humano, en nombre de mitos extrahumanos*, en LMD las culpas y los castigos parecen haber dejado en un segundo plano los beneficios de la libertad.

No obstante lo dicho, LMD mantiene fuertes deudas con el surrealismo. En principio, concede a la imaginación, al mundo fantástico que crea, a la voluntad de explorar las zonas más grises de la vida una fuerza notablemente liberadora. Por eso, adopta el lenguaje de la poesía que resume en términos de libertad, amor, deseo y desafío. El relato de AS es liberador porque libertad y deseo adquieren en LMD una importancia desmesurada e integral. Si —como quería Bretón— *La liberación del hombre debe comentar por la liberación espiritual*, el lenguaje poético de Somers, sus metáforas, la organización de su texto, parecen lograrlo. Pero, a diferencia de lo que sostenían Bretón y Eluard, *no hay mística de la revuelta contra la sociedad convencional*. Los personajes de la novela logran la libertad a costa de la propia vida y Armonía Etchepare la alcanza en el ocultamiento bajo pseudónimo invisibilizándose como escritora. Al menos en LMD, el espíritu burgués que los surrealistas tanto denostaban parece conservarse no solo en la estructura general del relato sino en el destino trágico de sus personajes. Así, AS parece negar el *dictum* surrealista de que el amor, como pasión que exalta todos los mecanismos de la vida y gracias al cual la vida misma adquiere su sentido, físico y metafísico, es cumplimiento y trascendencia. Si bien acepta que no hay amor sin libertad, ni libertad sin amor, como en una novela romántica los enamorados mueren: Juan mientras mira a LMD-Gradiva alejarse, ella ahogada en el río que, a diferencia del caballo, no puede cruzar. Para el cura, cuyo *Eros se manifiesta en la pintura, la poiética* como en Hegel *es el camino que libera al hombre*; al que *el arte suministra la purificación de su espíritu de servidumbre*. Arte y fuego, purificación y suicidio: sin el límite de la religión el cura no soporta al Eros que lo sobrepasa.

Para AS como para los surrealistas el arte *es fuente de conocimiento*. Se basan en la creencia de que el espíritu puede ir más allá del mundo de lo aparente. Así, la luz con que el arte ilumina las zonas más oscuras revela a la vez lo esencial y los lazos secretos que unen el mundo del abismo al que ingresa sin control de la razón. De modo que lo que para los surrealistas es actitud de inocencia —que hace al poeta notablemente receptivo de lo desconocido, y apto para un peculiar carácter de aventura— en LMD parece un experimento que revierte sobre sí en términos de muerte. La vida se mantiene y se soporta en la repetición rutinaria y cotidiana de los simples. La sed por lo desconocido —clara preferencia de los surrealistas— contraría los valores instituidos que AS equipara a lo trivial y a lo mediocre antes de manchar a la imaginación utilizada por nuestra autora de un modo peculiar. Pero, a la total espontaneidad y eliminación de toda traba de la razón-social le sucede un castigo-culpa resumido sintéticamente en términos de muerte (real o simbólica). Sólo el Eros-caballo cruza el río; pero, como todos sabemos, un caballo es inocente por definición, carece de razón y de normas, *ergo*, es ajeno a la culpa.

Incluso así, AS logra crear un lenguaje en el que la imagen es uno de los elementos fundamentales: su palabra “pinta”, como en el sermón del cura, realidades que adquieren tensa potencia emotiva y poética. Sus imágenes tienen la fuerza surrealista (y expresionista) de las analogías insólitas y muestran relaciones que la razón convencional nunca hubiera anudado: el deseo visto *como sargas de ranas enhebradas en un alambre*, y la monotonía conyugal como *la tarea mortal del gusano que pulula por*

el queso.

Otro tanto sucede con el humor y la ironía. Humor negro e ironía se conjugan en metáforas que reducen a los gemelos a un perfil ridículo. La conmoción desmesurada que provoca la noticia de LMD revela su emblemática tontería humana, pero en su sobresalto fantástico se introduce al mismo tiempo la dimensión del absurdo y del humor.²¹ AS pone de este modo distancia entre el hecho (una rastra abandonada, una manzana mordida) y el lector crítico, e introduce la risa como *elemento dionisiaco* favoreciendo la complicidad con la narradora.²² De este modo el lector se aleja críticamente de la turba de rústicos campesinos armados de palos y azadas entre los que se abre paso el *especialista en novelas policiales*. El relato encubre además una suerte de elitismo crítico que se revela por contraste en la admiración cándida y simple de los labradores ante la “prueba” de la uña roja. Las pinturas insólitas de AS muestran la unión de los contrarios y la tensión en que la vida misma se construye. Si libertad significa elección de uno de los polos de tal tensión se produce la destrucción, por eso sólo los simples que no ven la cuerda tensada sobre el abismo logran salvarse. El azar y lo accidental adquieren un significado y una importancia excepcionales. Todo, en definitiva, es ruptura pesimista de las convenciones. Son manifestaciones de inconformismo. Revelan su acción corrosiva sobre la cáscara (capote) de un mundo artificioso. *Frente al humor, se resquebrajan normas y principios que parecían incommovibles, poniendo en evidencia el sistema de falsos valores que nos rige.*²³ AS se ubica en la paradoja y la resuelve en metáforas e imágenes cuyo innegable carácter arbitrario — como quería Bretón— pone en evidencia la enorme dosis de contradicción que rige la vida. No obstante, a su riqueza narrativa parece caberle la afirmación de que *una metáfora aislada no indica más que una manera figurada de hablar; pero que si esa metáfora es continua e ininterrumpida revela la intención cierta de hablar también de algo más que del objeto primero del enunciado* y —como veremos— es allí donde la escritura de AS cobra fuerzas renovadas.²⁴

IV. Revisemos otro aspecto de la obra. Si, como indica Todorov, lo fantástico tiene una vida llena de peligros y puede desvanecerse en cualquier momento por no ser un género autónomo, LMD puede leerse no como una obra fantástica sino y fundamentalmente como una alegoría. Una alegoría implica la existencia de por lo menos dos niveles de sentido para las mismas palabras; donde o bien el primer sentido desaparece o bien ambos se dan analógicamente y van juntos, por lo general, de modo *explícito* sin depender de una interpretación arbitraria sino de un código que puede denominarse “público”.²⁵

Para LMD, tomaré en consideración un sentido literal y otro analogado en clave erótica, donde entiendo “erótico” a la manera freudiana, como derivado de Eros. En un sentido amplio, como pulsión de vida cuya contrapartida es la pulsión de muerte o Tánatos, inseparable de la primera. El erotismo manifiesto de la obra, a mi entender, cobra una nueva dimensión si en vez de leérselo en un sentido literal se lo enmarca en un relato alegórico en el que el lector *vacila* entre la interpretación alegórica y la lectura literal, eligiendo por lo general una interpretación fragmentada del texto, como fragmentado queda el cuerpo de la protagonista.

Permítaseme ahora una suerte de *détour*. Leamos LMD desde la alegoría de la ciudad de Roma a la que se refiere Freud.²⁶ Roma es a la vez la *Roma Quadrata*, que circunda las murallas de Servio Tulio, y la *Imperial*, la de Aureliano. Freud la análoga al aparato psíquico en el que perviven en la última fase todas las anteriores.²⁷ En tren, abandona RL la ciudad y se

²¹ Rodríguez-Villamil, A. M., *op. cit.*, p. 66.

²² *Ibidem*, p. 70.

²³ Bretón, *op. cit.*, p. 26.

²⁴ Todorov, T., *Introducción a la literatura fantástica*, México, Coyoacán, 1999, p. 54.

²⁵ *Ibidem*, p. 55.

²⁶ Freud, S. *El malestar de la cultura*, en *Obras completas*, Buenos Aires, Amorrortu, pp.70-72.

²⁷ *¿Por qué hemos escogido justamente el pasado da una ciudad para compararlo con el pasado del alma? [...] El desarrollo de una ciudad, incluso vi más pacífico, incluye demoliciones y sustituciones de edificios, todos los estadios anteriores junto a la forma última sólo son posibles en lo anímico [donde] lo pasado puede persistir conservado [porque no se destruye]. Ibidem.*

adentra en un caserío escasamente poblado de rústicos, demarcado por unos pocos mojones naturales —el bosque, el río. La decapitación fantástica que se practica a sí misma para liberarse de los confinamientos de la cultura (*la mala peste de la cultura*) y de la tiranía de la razón represiva no debe aceptarse como un hecho puntual sino que es la clave que permite entender la obra. Justamente, esta decapitación supone la liberación de los instintos hacia relaciones existenciales libres, quizá con la pretensión (no lograda) de generar un nuevo principio de realidad. La decapitación es, pues, llegada y partida del viaje de RL sin pasaje (ni destino), que el guarda (super-yo) insiste en exigirle: la vida debe tener un sentido retrospectivo (memoria) y un punto prospectivo de llegada. Lo pasado no se destruye, persiste y la conservación del pasado en la vida anímica es más bien la regla, no la excepción. Pero, la (auto)decapitación de RL marca el ingreso a un recorrido interior sin tiempo (el inconsciente es ¿temporal), que alegóricamente transcurre en dos días, todo presente, sin memoria, ni huellas mnémicas del pasado.

La idea freudiana de que los pisos subsiguientes se levantan hundiéndose en los cimientos anteriores constituye una clara metáfora topológica, que organiza un sistema global de conceptos, donde los “pisos” superiores no podrían sostenerse por sí mismos salvo anclados en el deseo (Eros). Paradójicamente, la metáfora topológica sugiere también la idea de una secuencia anterior/ posterior temporal que Freud rechaza. Si un relato fantástico suele tener indicaciones relativas al proceso de la temporalidad, esta obra de AS contiene indicaciones relativas al tiempo de la percepción interior de RL (o de alguno de sus personajes), donde además la descripción y lo descrito no tienen una naturaleza diferente. La descripción (fantástica) de RL es tan real como el lenguaje que la nombra y que crea un universo particular con su propia experiencia de los límites. Sabemos que las investigaciones sobre la psicología del yo llevaron a Freud a proponer la hipótesis del superyó, con el fin de elucidar la naturaleza del sentimiento de culpa.²⁸ Sitúa este sentimiento como el problema más importante del desarrollo de la cultura, y en esta hipótesis basa sus estudios sobre la pulsión de muerte o aspecto destructivo de la pulsión erótica: Eros y Tánatos dos caras de la misma moneda.²⁹ Como no se puede segregarse del yo todo lo que sea fuente de displacer y arrojarlo en un ahí-afuera-ajeno y amenazador, es necesario negociar los problemas de la economía libidinal.³⁰ ¿Qué discierne cada ser humano como propósito y fin de su vida? ¿Qué exige de ella? ¿Qué quiere alcanzar?

Brevemente, advierte Freud, quiere alcanzar la felicidad y retenerla. Pero esa meta tiene dos aspectos: uno positivo y otro negativo. Por una parte, implica ausencia de dolor y de displacer; por otra, placer y, en sentido estricto, felicidad. De modo que la actividad de los seres humanos se despliega en dos direcciones, según qué se busque realizar de manera predominante o exclusiva.³¹ Es decir, el principio de placer fija el programa de la vida y para defendernos del sufrimiento implementa desplazamientos libidinales, que nuestro aparato anímico consiente, y por los cuales gana flexibilidad. Freud propone tres fuentes de displacer: la hiperpotencia de la naturaleza, la fragilidad de nuestro cuerpo y la insuficiencia de las normas que regulan los vínculos recíprocos entre los individuos, la familia, el Estado y la sociedad.³² LMD parece centrar su recorrido en el último inciso, *el sufrimiento del hombre por el hombre*.³³ Si el objetivo de RL es la felicidad, que es algo enteramente subjetivo, está claro que la ciudad (cultura) de donde viene no se la ha dado. RL ha cumplido treinta años y reorienta su vida situando al Eros como el punto central: espera toda satisfacción en el hecho de amar y de ser amada, en un yo y un tú dispuestos a comportarse como en fusión (¿Es Juan el *alterego* de Rebeca?).

Se insinúa de este modo un sentimiento oceánico como fuente de energía y expresión de

²⁸ La culpa sobrevuela toda la novela, singularmente al personaje del cura hasta llevarlo a la autoinmolación.

²⁹ *Ibidem*, pp. 61-62, presentación de J. Strachey.

³⁰ *Ibidem*, p. 83.

³¹ *Ibidem*, p. 76.

³² *Ibidem*, p. 85.

³³ Cf. Nietzsche parafraseando a Marx, en *La genealogía de la moral*, § II .16.

las relaciones más intensas, previas en algún sentido al mandato de la cultura.

La palabra “cultura” designa, para Freud, toda la suma de operaciones y normas que distancian nuestra vida de la de nuestros antepasados animales, y que sirve a la protección del ser humano frente a la naturaleza y a la regulación de los vínculos recíprocos entre los hombres.³⁴ Pero la inscripción en la cultura no es gratuita: *gran parte de la culpa por nuestra miseria la tiene lo que se llama “nuestra cultura”; seríamos mucho más felices si la resignáramos y volviéramos a encontrarnos en condiciones primitivas?*³⁵ En efecto, *el ser humano se vuelve neurótico porque no puede soportar la medida de frustración que la sociedad le impone en aras de sus ideales culturales*. Suprimir esas exigencias significa el retorno a la felicidad originaria. Si *la cultura se edifica sobre la renuncia pulsional*, se basa, precisamente, en la no satisfacción mediante la represión o el desplazamiento de las pulsiones libidinales.³⁶

¿Intenta RL encontrar la felicidad entre los rústicos campesinos, suponiendo la disminución de las exigencias de la sociedad en poblaciones rurales más simples? Si bien *la cultura obedece a una pulsión erótica interior, que ordena a los seres humanos unirse estrechamente*, sólo se puede *alcanzar esta meta por vía de un refuerzo siempre creciente del sentimiento de culpa?*³⁷ ¿Es la culpa lo que se proyecta en la masa de campesinos armados con palos y azadas, desmitificación del supuesto rousseauniano del buen salvaje, la que ataca y mata a Juan? ¿Es la severidad de la conciencia moral de Armonía Etchepare, la que juzga al Eros de RL hasta revertido en su propio Tánatos, ahogándola en el río? ¿Es la culpa la que obliga al cura a arrojarla a las llamas?

V. Dijimos que AS publica LMD en 1950. Anacrónicamente, podríamos preguntarnos con el H. Marcuse de las conferencias de 1951 —publicadas en 1953 bajo el nombre de *Eros y civilización*— si las libertades personales son practicables dentro del marco de opresión general de la cultura. O, por el contrario, si la tensión entre deseo y cultura se da en el interior de cada cual. Adoptando categorías tanto psicológicas como políticas, Marcuse propone —*contra* Freud— la hipótesis de una sociedad basada en la “sublimación no represiva”.³⁸ En efecto, Marcuse pasa por alto la proposición freudiana de que la civilización se basa en la sublimación permanente de los instintos en beneficio de la cultura como un proceso inevitable e irreversible que muestra que la gratificación libre de las necesidades instintivas del hombre es incompatible con la sociedad civilizada. Para Freud, la renuncia a las satisfacciones inmediatas es el prerequisite del progreso, porque la felicidad, como necesidad individual, no es un valor cultural. La felicidad debe ser subordinada a la disciplina de la reproducción monogámica: a la Ley del Padre. De modo que el sacrificio de la libido no es sino una desviación que sirve a expresiones socialmente más útiles; a saber, la cultura.³⁹

La idea de que una civilización no represiva es imposible es la piedra angular de la teoría freudiana. Ahora bien, si la represión —adviene Marcuse— pertenece a la esencia de la civilización en cuanto tal, la pregunta de Freud sobre el precio que la civilización debe pagar carece de sentido porque no tiene alternativa.⁴⁰ Pero, dado que la pregunta es posible, debe ser posible también imaginar (y construir) nuevas formas de civilización donde la represión sea innecesaria. En otros términos, ¿es constitutivo de la civilización la interrelación entre libertad y represión, producción y destrucción, dominación y progreso? En términos freudianos, ¿son irreconciliables el principio del placer y el principio de realidad? ¿Es posible una civilización no-represiva, basada en una experiencia fundamentalmente diferente de la relación de los hombres con la naturaleza y de los hombres entre sí?⁴¹

³⁴ Freud, S., *Op. cit.*, p. 88. También en *El porvenir de una ilusión*, p. 5-6.

³⁵ *Ibidem*, p. 85.

³⁶ Nietzsche, F., *Op. Cit.* § II. 17, entre otros.

³⁷ *Ibidem*, p. 128.

³⁸ Tomo las citas de Marcuse, H. *Eros y civilización*, Barcelona, Ariel, 1995, pp. 11.

³⁹ *Ibidem*, p. 17.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 18.

⁴¹ *Ibidem*.

El planteo de Marcuse es interesante en un doble sentido. Primero, en sí mismo porque la idea de una civilización no represiva fue discutida no como una especulación utópica sino como una posibilidad histórica. Segundo, porque puede iluminar la lectura de LMD. De la lectura alegórica que propusimos y del trasvasamiento de las categorías psicológicas a las políticas, se sigue que AS responde (implícitamente) de manera negativa la pregunta marcusiana por las posibilidades de una sociedad no-represiva.

RL se baja del tren casi en medio de la nada (civilizatoria). Este regreso (involutivo) hacia una sociedad más “primitiva”, como anticipamos, se resuelve en lo que parece una refutación implícita del mito del buen salvaje: la aldea de rústicos no es más buena y pura que la ciudad; la censura de los simples se agrava por la falta de miras de sus horizontes culturales, como en el caso de los mellizos. Eros corre tanto peligro en la aldea como el que intuimos ha dejado atrás en la ciudad. AS sólo rescata la fantasía infantil que viste a LMD con un traje de agua y a la curiosidad aficionada del lector de novelas policiales. Pero todos los demás habitantes de la aldea, si han sido “tocados” por el Eros, deberán perecer: a los que la culpa no inmola, la turba mata. Anticipación somersiana del fracaso de la teoría de la sociedad no-represiva y afirmación indirecta (y quizá involuntaria) del sistema establecido, que sobrevive gracias a los valores de que está provisto: es decir, la moral tradicional, la religión y los juegos estatuidos de roles sexuales.

Si, como quería Freud, la historia del hombre es la historia de su represión y si el progreso ha tenido lugar a través de una cadena de control cada vez más eficaz, la cultura requiere como precondition esencial que el hombre carezca de la libertad necesaria para perseguir sus objetivos, puramente naturales, de la satisfacción plena del deseo.⁴² Los instintos básicos de los humanos son, pues, incompatibles a su condición de tales, a su preservación duradera; los instintos que tienen una satisfacción inmediata hacen del Eros incontrolado su mortal contrapartida: Tánatos, el instinto de muerte. AS muestra descarnadamente estas consecuencias y su paradoja: RL busca su plena satisfacción y encuentra la muerte. Otro tanto sucede con el cura y con Juan. La fuerza destructiva de Eros proviene del hecho de que aspira a una satisfacción máxima que la cultura no puede darle. Por eso, la civilización como la madurez empieza cuando el objetivo primario es efectivamente abandonado.⁴³

La transformación del *principio de placer* en el *principio de realidad* permitió sobrevivir a Armonía Etchepare en AS y a LMD en una obra de singular riqueza. La mujer de Nataniel deja tan sólo caer la taza de tilo mientras desestima ahondar más en el episodio que acaba de vivir; la mujer de Juan, aún asustada por su propia audacia, no se condena en la iglesia en llamas; la madre del niño cribado de pecas recoge el mantel del día de campo y sigue su camino. Estas mujeres llegan a comprender (oscuramente, quizá) que, para seguir viviendo, la gratificación total, sin dolor, de su deseo es imposible, se la debe posponer, diferir, casi olvidar. Ellas han aprendido a sustituir el placer momentáneo, incierto, omniabarcativo pero destructivo, por el placer retardado y restringido de la seguridad de la vida cotidiana previsible y rutinaria, en perpetua conciliación por renunciación y restricción. Las rústicas mujeres de AS descubren así, como quiere Freud, que el principio de realidad protege más que desplaza al principio de placer, en dosis que implican la subyugación y la desviación de las pulsiones de muerte de la gratificación instintiva: transustanciación del placer mismo, como en una suerte de alquimia, y ajuste al principio de realidad.¹⁴

Bajo este principio, reestablecido constantemente en la historia del hombre, se desarrolla la función de la *razón*, de la que RL parece despojarse al cortarse la cabeza con la daga. Se corta la cabeza, la *razón*, la *lógica*, sólo le queda el deseo. Recién nacida, no tiene memoria ni amnesia porque no ha habido experiencia previa. Ha dejado atrás la memoria (¿la identidad?) en este nacer simbólico. Pero RL no se presenta como un personaje desgarrado, sino asombrado, inocente, ingenuo, dueño de un yo desamparado; a la intemperie, con un derrotero azaroso. Posee los conocimientos que provienen de su deseo, por tanto sin experiencia no puede prever

⁴² *Ibidem*, p. 93; Cf. Nietzsche, F., *Op. cit.*, Tratado II, seguido por Foucault, entre otros.

⁴³ Freud, S., *Op. cit.*, p. 25.

qué le ocurrirá. La experiencia surge poco a poco de la confusión de sus sensaciones, por ensayo y error hasta que el pesimismo la invade: cuando puede anticipar qué le pasará, se dirige al río en el que se ahoga.

En ningún momento AS le adscribe a RL el discurso del arrepentimiento: lo suyo no es ni bello, ni sublime, ni fantasioso: es el buceo interior gracias al que aprende a catar la realidad, a distinguir entre lo bueno y lo malo, lo verdadero y lo falso, lo útil de lo nocivo como las leyes de la supervivencia que rechaza. El descenso a la muerte es la huida inconsciente del dolor y de la rutina. Expresa la eterna lucha contra el sufrimiento de la represión a favor del placer y de la libertad.

VI. En algún sentido, LMD es Eros que despierta al Eros. En tanto personificación, encarna la fuerza de una criatura inaudita. Produce rechazo y furia en los campesinos convertidos en turba enardecida dispuesta a matar. Insta, en cambio, a ciertas criaturas a ser consecuentes con su propio deseo, apartarse de la rutina: RL despierta sentimientos contradictorios, donde su destino de muerte parece predecir el destino de las sociedades anómicas. Como deseo, RL no tiene más certeza que la de su propio Eros, autónomo, unitario y deslindado de todo lo demás, sin la estructura represiva de la razón. AS presenta la moral civilizada como la moral de los instintos reprimidos, y su liberación implica el abatimiento de la razón, simbolizado en el autodegollamiento.

A partir del Eros itinerante se produce una suerte de cadena de identificaciones donde la mirada (mirar y ser mirado) como vehículo del deseo juega el juego del reconocimiento: sujeto deseante activo / objeto deseado pasivo. Sólo cuando la situación se resuelve en un juego sujeto / sujeto (Rebeca / Juan) se precipita la muerte, como si dos sujetos deseantes no pudieran sobrevivir al mismo tiempo o como si sociedad y Eros libre no formaran parte del mismo juego dialéctico, tal como Freud sugiere. Es ahí donde la novela pone de manifiesto la necesidad de una sexualidad domesticada o —como diría Freud— controlada por el principio de realidad, donde la fantasía se afirma a sí misma contra la sexualidad normal. En la pluma de AS, LMD aspira a una realidad erótica imposible. Y así muere en (por) la contradicción.

Un aspecto que me interesa destacar es que la eroticidad de LMD-metáfora viene de la mano de la eliminación del disciplinamiento del trabajo. En efecto, el mundo del trabajo no aparece sino colateralmente, con su secuela de embrutecimiento. Marcuseanamente, la eliminación de la represión excedente tendería/w.re a disolver el trabajo en una suerte de juego.⁴⁵ Si para Marcuse la aparición de un principio de realidad no represivo altera antes que destruye la organización social del trabajo, en LMD la liberación del Eros supone el abandono del trabajo y del sojuzgamiento que produce. AS sugiere implícitamente que el trabajo es necesario sólo en un sistema de actividades esencialmente inhumanas mecánicas y rutinarias, tal como se infiere por las consecuencias que describe. AS juega con el contraste: vida rutinaria / grosera / ruda / vulgar (*Aquellos brutos dormidos..*) con creatividad / delicadeza / vitalidad / libertad (la de *acento tierno...*).⁴⁶

En esta polarización, nunca el trabajo es asimilable al juego.⁴⁷ La relación del campesino con la naturaleza no es romántica. Muestra la tosquedad, la limitación, y la estrechez de miras que un miembro de élite vería en ellos. No hay descripción bucólica (romántica) de la relación del campesino o del labrador con la tierra. Su labor-rutina, los ha embrutecido y no pueden ver, sentir, experimentar —salvo excepciones— ningún goce sensual o estético. De ese modo, el trabajo manual campesino lejos de dignificar a los labradores, los embrutece como se muestra en las caras azoradas que recorre el cura mientras hilvana su sermón. Son el brazo ignorante del orden de la cultura. En consecuencia, la voz del pueblo, lejos de ser *Vox Dei*, es la voz de la turba enardecida o de la rutina ciega. *Yo debo responder que todo lo humano me cilampa y me*

⁴⁴ Rodríguez-Villamil, *op.cit.*, 58-59.

⁴⁵ Marcuse, *op. cit.* p. 149.

⁴⁶ *Avant la lettre contra* Marcuse, p. 183.

⁴⁷ *Avant la lettre contra* Marcuse, p. 199.

*penetra. Lo que se habrá notado es que no soy gregaria. Júzgueme como individualista: no importa. El viento de la libertad de pensar sopla limpio en cada individuo y a veces se transforma en remolino en la masa. Y así como hay individuos encapsulados que tocan en lo monstruoso, las masas encapsuladas no le deben nada al diablo*⁴⁸ ¿Obedece la descripción de los campesinos que hace AS al elitismo revolucionario heredado de su padre? ¿A los modos del surrealismo? ¿A su carácter de educadora? Sea como fuere, el deseo encarnado en esas gentes vulgares retorna monstruoso y grotesco. *La mujer percibe la transformación de su hombre como algo extraño, hasta monstruoso.*⁴⁹

VII. LMD es polifacética y admite un número de interpretaciones que no es posible agotar. Intenté sólo algunas. *Un árbol nunca está solo... miente su soledad como los hombres recuerda el nadie se salva sólo* que anticipa el compromiso existencialista cuyo mandato reza que *el hombre elige por sí y todos los hombres*⁵⁰ La moral tradicional identifica LMD-Eros con el demonio, el mal, el pecado, aunque “ella” no es precisamente la que va desnuda, sino la que denuncia —como el cura en el sermón, como el niño en el cuento del Rey Desnudo— que la mayoría de los hombres y de las mujeres van cubiertos por las ropas culturales de la hipocresía, de la que las relaciones entre los sexos son un claro ejemplo.

El contenido de la novela repite —se suele señalar— la infancia de la humanidad, como en un mito de creación; solo que un mito distópico que narra más bien la inhumanidad de la cultura y muestra la melancolía propia de la imposibilidad de retorno al estado de ingenuidad y, a la vez, la fuerza de esa necesidad que quiere retrotraernos sin cesar al origen, a la disolución. Más que la muerte, quizá no existencia. Melancolía por el retorno imposible de lo definitivamente perdido. Por ello, el terror que inspira LMD puede entenderse como el efecto invertido de la culpa de los simples ante su propio deseo.

LMD en su deambular agónico hace manifiesto el valor con que se desprende de tales envoltorios culturales para dejar al descubierto su propia vulnerabilidad. En algún sentido, en un tiempo impreciso y en una atmósfera más bien ambigua, LMD representa ese regreso de lo negado, incluso con ribetes de violencia.

Como en toda historia, LMD muestra las desgracias causadas a la humanidad por la disciplina de la cultura, de las reglas de la vida, de la rutina, de la monotonía pero, al mismo tiempo, muestra la imposibilidad de sobrevivir sin ellas: AS envía *avant la lettre* un mensaje contramarcusiano. En un comienzo está el deseo indeterminado, la cultura va construyendo las cadenas de su sujeción pero sin esa sujeción la vida humana es imposible.

¿En qué sentido es una novela feminista? La aparición de LMD provocó un intenso debate en torno a quien era en realidad su autor/a, dado que el nombre de AS se supo siempre un seudónimo. La fuerza erótica de la obra desorientó prejuiciosamente a los lectores respecto del sexo de la autora. Tan lejos estaban los contertulios de pensar en un sujeto erótico—mujer como de suponer que una mujer era capaz de asumirlo y reclamarlo. No vieron, pues, en LMD un manifiesto feminista. Este es el punto en que baso mi sugerencia de que en última instancia el feminismo que reivindica AS es homologador: las mujeres también desean y lo hacen *tanto como* los varones; la cultura engrilleta a ambos sexos, ninguno logra la liberación por sí solo. Si para sobrevivir se deben aceptar reglas, éstas aunque no desaparezcan bien pueden ser menos inequitativas que las presentes. He aquí la moraleja, contra RL, que yo extraería de la novela.

⁴⁸ Entrevista a Armonía Etchepare, *op. cit.*, p. 25.

⁴⁹ Rodríguez-Villamil. *Op. cit.*, p. 60.

⁵⁰ Sartre, Jean Paul. *El existencialismo es un humanismo*, Buenos Aires, Sur, 1948, p. 19.

BIBLIOGRAFÍA

- BRETÓN, André (1979). *Manifestes du surréalisme*, París, Gallimard.
- COSSE, R. (coord.) (1990). *Armonía Somers: Papeles críticos*, Montevideo, Linardi y Risso.
- DUCASSE, Isidore Conde de Lautréamont (1997). *Cantos de Maldoror*, Madrid, Visor.
- J.M.G.R. (1976). “Maldición y Exorcismo: veintiuna preguntas a Armonía Somers”, en *Sintaxis*, I. 2, pp. 21-28.
- FREUD, Sigmund (1983). “El delirio y los sueños en *La Gradiva* de W. Jensens” *Obras Completas*, Buenos Aires, Losada, pp. 1285-1336.
- FREUD, Sigmund (1983). *Ob. Cit.* “Algunas consecuencias de la diferencia sexual” pp. 2896-2903.
- FREUD, Sigmund (1987). *Obras Completas*, Buenos Aires, Amorrortu, t. XXI, *El malestar de la cultura*, pp. 59-140.
- MARCUSE, Herbert (1995). *Eros y civilización*, Barcelona, Ariel.
- PELLEGRINI, A. (1961) *Antología de la poesía surrealista*, Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora.
- RODRÍGUEZ-VILLAMIL, Ana María (1990). *Elementos fantásticos en la narrativa de Armonía Somers*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental.
- SOMERS, Armonía (s/f). *La mujer desnuda*, Montevideo, Arca.
- TODOROV, Tzvetan (1999). *Introducción a la Literatura Fantástica*, México, Coyoacán.