

LA INTERTEXTUALIDAD BÍBLICA
EN *LA MUJER DESNUDA* (1950) Y *UN
RETRATO PARA DICKENS* (1969) DE
ARMONÍA SOMERS

THE BIBLICAL INTERTEXTUALITY IN *LA MUJER
DESNUDA* (1950) AND *UN RETRATO PARA DICKENS*
(1969) OF ARMONÍA SOMERS

GUADALUPE UQUILLAS¹

Recepción: 26 de enero de 2022
Aceptación: 15 de marzo de 2022

¹ Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Quito, Ecuador. guquillas@puce.edu.ec



Berta García, profesora de la Escuela de Sociología



LA INTERTEXTUALIDAD BÍBLICA EN *LA MUJER DESNUDA* (1950) Y *UN RETRATO PARA DICKENS* (1969) DE ARMONÍA SOMERS

THE BIBLICAL INTERTEXTUALITY IN *LA MUJER DESNUDA* (1950) AND *UN RETRATO PARA DICKENS* (1969) OF ARMONÍA SOMERS

Guadalupe Uquillas

Palabras clave: intertexto, semiótica estética, resignificación, lenguaje mítico

Keywords: intertext, aesthetic semiotics, resignification, mythical language

RESUMEN

El presente trabajo se centra en el estudio de los efectos semánticos y semióticos de los intertextos bíblicos en dos novelas de la escritora uruguaya Armonía Somers: *La mujer desnuda* (1950) y *Un retrato para Dickens* (1969) a partir de los planteamientos de la semiótica estética. En *Semiótica de la comunicación literaria*, Lubomir Doležel escribe: "Cada elemento constituyente de la

obra de arte es vehículo de un cierto significado parcial; la suma total de estos significados parciales, ordenados en unidades más y más altas, da lugar a la obra como un complejo semántico completo" (Mukařovský, 1939/40, 1:22, citado por Lubomir Doležel, 2002). Partiendo de este supuesto, se intentará demostrar que la presencia del *Libro de Tobías*, en *Un retrato para Dickens* y las



referencias bíblicas del Génesis en *La mujer desnuda*, desbordan la mera presencia intertextual en las dos obras y las configuran a nivel semántico, semiótico y estilístico. Por consiguiente, el foco

central de la investigación se encaminará hacia explicar la estructura de las novelas a partir de la resignificación o semantización de los textos bíblicos en ellas y viceversa.

ABSTRACT

This paper focuses on the study of the semantic and semiotic effects of biblical intertexts in two novels by the Uruguayan writer Armonía Somers: *La mujer desnuda* (1950) and *Un retrato para Dickens* (1969) based upon the approaches of aesthetic semiotics. In *Semiotics of Literary Communication*, Lubomir Doležel writes: "Each constituent element of the work of art is the vehicle of a certain partial meaning; the sum of these partial meanings, arranged in higher and higher units, gives rise to the work as a complete semantic complex."

(Mukařovský, 1939/40, 1:22, quoted by Lubomir Doležel, 2002). Starting from this assumption, we will try to demonstrate that the presence of the *Book of Tobias*, in *A Portrait for Dickens*, and the biblical references to Genesis in *The Naked Woman*, go beyond the mere intertextual presence in the two works and configure them at a semantic, semiotic, and stylistic levels. Therefore, the central focus of the research will be directed towards explaining the structure of the novels from the resignification or semantization of the biblical texts in them and viceversa.

CONSIDERACIONES PRELIMINARES

El presente trabajo se centra en el estudio de los efectos semánticos y semióticos de los intertextos bíblicos en dos novelas de la escritora uruguaya Armonía Somers: *La mujer desnuda* (1950) y *Un retrato para Dickens* (1969) a partir de los planteamientos de la semiótica estética. En su artículo *Semiótica de la*

comunicación literaria, Lubomir Doležel escribe: "Cada elemento constituyente de la obra de arte es vehículo de un cierto significado parcial; la suma total de estos significados parciales, ordenados en unidades más y más altas, da lugar a la obra como un complejo semántico completo" (Mukařovský 1939/40, 1:22,





citado por Lubomir Doležel, 2002). Partiendo de este supuesto, se intentará demostrar que la presencia del *Libro de Tobías*, en *Un retrato para Dickens* y las referencias bíblicas del Génesis en *La mujer desnuda* rebasan la mera presencia intertextual en las dos obras para darles forma tanto a nivel semántico y semiótico, como a nivel estilístico. Por consiguiente, el foco central del trabajo se encaminará hacia explicar la estructura de las novelas a partir de la resignificación o semantización de los textos bíblicos incorporados en ellas y viceversa. A propósito de la semantización, Mukařovský sostiene que

Todos los constituyentes tradicionalmente llamados formales son [...] vehículos de significado, signos parciales en una obra de arte. Y a la inversa, los constituyentes llamados 'temáticos' son por su naturaleza meros signos que solo adquieren significado completo en el contexto de la obra de arte (Mukařovský: 112, citado por Lubomil Doležel, 2002).

Y continúa:

Todo nuevo signo parcial que el receptor aprehende durante el proceso de percepción (esto es, todo constituyente y toda parte de una obra que entra en el proceso de creación de significado del contexto), no solo

se asocia con los que previamente han penetrado en la consciencia del receptor, sino que también modifica en mayor o menor medida el sentido de cuanto le ha precedido. Y a la inversa, todo lo que ha precedido afecta al significado parcial aprehendido de nuevo (Muk 1946/1966:112, SteiB: 8y ss.; cfr. Muk 1940b, 1:113 y ss.; SteiA:46 y ss, citado por Lubomil Doležel 2002).

Por consiguiente, los intertextos bíblicos en las dos novelas propuestas para este análisis, además de establecer un diálogo con las obras somerianas, se resignifican mutuamente, pues la inclusión de lenguaje mítico del Antiguo Testamento incide en su arquitectura de manera más subterránea. Esta influencia, a su vez, propone una desmitificación de ciertos arquetipos para finalmente develar la inconsistencia de fundamentos y creencias tanto religiosas como sociales.

En las varias entrevistas realizadas a Armonía Somers, y especialmente en aquella que mantuviera con Miguel Ángel Campodónico, publicada en *Pepeles críticos*, nada menciona la autora respecto a su afición por la lectura de la Biblia. Sin embargo, en sus conversaciones con Alvaro J. Risso, y cuyo contenido fue publicado bajo *Un retrato para Armonía (cronología y bibliografía)*, al hablar de sus padres, Somers menciona que "si por



caos se entendiera el haber tenido un padre librepensador y una madre católica, el caso podría ser algo crítico. Pero ocurrió que a mí me fascinaron los dos...” (Risso, 1990, pág. 248). Se podría concluir entonces, que su afición por los textos bíblicos está directamente relacionada con la madre y su postura cuestionadora por vía del padre. Cabe mencionar también que los textos bíblicos en las obras somerianas en cuestión pertenecen a la mística judía pues, los dos intertextos provienen del Antiguo Testamento. Sin embargo, la intención al incluirlas responde a una propuesta de lectura hermenéutica y crítica. Finalmente, el lenguaje mítico cuya característica principal es la presencia de símbolos invita a la indagación, dado que ellos sugieren y no lo dicen todo de forma directa como lo hace el discurso lógico. Esta es precisamente una de las características de la poética de Armonía Somers, como ella lo expresara en la entrevista antes mencionada con Miguel Ángel Campodónico, al ser interrogada sobre el hermetismo de su literatura:

Sí, concedo eso también, que mi literatura pueda juzgarse como poco iluminada, y para algunos de difícil acceso. Confieso que a veces no comprendo que lo parezca, ya que por haber salido de mí tengo confianza de mano con ella. Pero si

alguna vez yo misma quedo atrapada en el cuarto oscuro de lo que he creado, un personaje, una situación, un desenlace, me doy a pensar que lo hice para salvar, para rescatar, para no inmolarse a alguien o a algo en la excesiva luz del signo, y en la espantosa claridad que encierran todas las convenciones (Campodónico, 1990, pág. 239).

En este sendero de desentrañar las deudas que la escritora tiene con la Biblia como texto literario, se considerará lo que Harold Fish en su libro *The Biblical presence in Shakespeare, Milton and Blake* describe como las tres posibles poéticas fundamentales presentes en esta forma de aprovechar el texto bíblico: “la centrífuga —el poeta se proyecta hacia el exterior creando nuevos universos cada uno de los cuales goza de cierta autonomía—, la centrípeta —el poeta atrae todo lo exterior hacia la esfera de su propia subjetividad—, y la mitológica —el poeta, trascendiendo centros, circunferencias y toda geometría, disuelve todos los límites situándose en un universo mítico—, según los términos utilizados por el autor (Citado por Gonzalo Salvador Vélez 2008: 32).

La deuda de Armonía Somers con los dos textos del Antiguo Testamento en las dos obras es innegable, tanto a nivel temático cuanto a nivel estilístico.



Los dos libros: el de Tobit y el Génesis son fuentes de inspiración simbólica. En *La mujer desnuda*, la deuda es aún más grande pues el mundo simbólico bíblico da origen a un espacio narrativo similar cuyos límites llegan a difuminarse dando la impresión de que la protagonista transita por el Jardín del Edén a partir de un momento dado en la historia. En este trasfondo, se cuenta la historia de Rebecca Linke, joven mujer que decide tomar su libertad al degollarse y colocarse la cabeza nuevamente para salir de su casa en una travesía en busca de su libertad.

En el caso de *Un retrato para Dickens*, la semantización se da a través de un contraste: el mundo armónico y lleno de la presencia de Dios en la vida de Tobías y su familia y el mundo sórdido y carente de esperanza de la niña que nos relata su historia. Es decir, en este caso, la intertextualidad obedecería a lo que Harold Fish denominó poética centrífuga. El libro de Tobías, relato judío incluido en la Biblia Griega de los LXX, llamada Septuaginta, se narra de una manera sencilla dada su naturaleza sapiencial. La presencia de Dios en la vida diaria nos da cuenta de un ser bueno y justo que prueba a los que lo aman; sin embargo, los acompaña en sus tribulaciones y les recompensa con una vida abundante y larga. En *Un retrato para Dickens*, una niña nos relata su historia vital en un ambiente sórdido desde que es adoptada hasta que es vio-

lada por un miembro del inquilinato en el que vive. La tarea consiste entonces en develar cómo el libro de Tobías y su mundo simbólico, polisémico no solamente se recrean en la novela en cuestión, sino que semantizan la novela someriana.

La presencia de los textos del Antiguo Testamento en las novelas propuestas para este estudio, así como la mención de nombres bíblicos, nos obligan a reflexionar sobre algunos aspectos relacionados con el universo mitológico y la creación de figuras arquetípicas en la sociedad. En *El mito del eterno retorno*, Mircea Eliade (2011) señala:

Un objeto o un acto no es real más que en la medida en que imita o repite un arquetipo. Así la realidad se adquiere exclusivamente por repetición o participación: todo lo que no tiene un modelo ejemplar está "desprovisto de sentido", es decir carece de realidad. Los hombres tendrían, pues, la tendencia a hacerse arquetípicos y paradigmáticos (pág. 48).

En las novelas somerianas, como se verá más adelante, las acciones tanto de personajes bíblicos, como ficticios adquieren trascendencia porque responden a arquetipos, pues la resignificación que se produce entre los textos no es a nivel individual de personajes, ambientes geográficos o elementos es-





pacio temporales, sino a nivel de modelos arquetípicos. Adicionalmente, Eliade menciona que

En la medida en que un acto o un objeto adquiere cierta realidad por la repetición de los gestos paradigmáticos, y solamente por eso hay abolición implícita del tiempo profano, de la duración, de la "historia" y el que se ve así transportado a la época mítica en que sobrevino la revelación de esa acción ejemplar (pág. 50).

El tiempo narrativo en LMD (*La mujer desnuda*) transcurre en tres días; sin embargo, a partir del auto degollamiento, la narración y la protagonista entran en un tiempo cuya medida parece difuminarse al igual que el espacio geográfico. A propósito de este tema, Eliade sostiene que

Así como el espacio profano es abolido por el simbolismo del Centro que proyecta cualquier templo, palacio o edificio en el mismo punto central del espacio mítico, del mismo modo cualquier acción dotada de sentido llevada a cabo por el hombre arcaico, una acción *real* cualquiera, es decir una repetición cualquiera de un gesto arquetípico, suspende la duración, excluye el tiempo profano y participa del tiempo mítico (pág. 51).

El tema central de las dos novelas propuestas para este estudio nos remite al enigma de la existencia y para abordarlo Armonía Somers hace uso de símbolos enigmáticos. La Biblia, desde luego, es el Libro Universal, cuyo valor fundamental reside en abordar los problemas humanos a partir de símbolos. Así, la Biblia sería, en definitiva, la precursora de la literatura fantástica: "los frutos de la imaginación religiosa no son solo fantásticos por ser tan increíbles como el hombre invisible de Wells, sino también, y ante todo, por emplear el mismo procedimiento, el de encerrar los grandes problemas existenciales en símbolos" (Salvador Vélez, 2008, pág. 132).

Y si pensamos que los intertextos de la Biblia utilizados por Somers pertenecen a la literatura hebrea, cuya característica principal fue el uso de metáforas, no es de sorprenderse que la escritora los escogiera para ponerlos a dialogar con sus novelas. En una conferencia sobre el Libro de Job, Borges "distinguía dos vías de razonamiento fundamentales: el "pensamiento diurno", lógico, abstracto, que identificaba con la cultura griega; y el "pensamiento nocturno", imaginativo, que identificaba con lo hebreo" (Ibíd). No es gratuito, por lo tanto, que Armonía Somers ecogiera la tradición bíblica hebrea para ambientar las dos novelas tema de esta investigación en vista de que su simbología (hebrea)





da aliento y fortalece la complicada propuesta someriana.

Hasta aquí, algunos puntos cardinales que nos servirán para poder realizar la tarea propuesta para este trabajo: desentrañar los efectos semánticos y

semióticos de los intertextos bíblicos en dos novelas de la novelista uruguaya Armonía Somers: *La mujer desnuda* (1950) y *Un retrato para Dickens* (1969), teniendo en cuenta los planteamientos de la semiótica estética.

LA MUJER DESNUDA: LA DESMITIFICACIÓN DE UN MITO

La presencia del Génesis en LMD nos obliga a hacer ciertas consideraciones a propósito de la exégesis de su contenido. Paul Ricoeur en *Sobre la exégesis del Génesis 1,1-2,4^a*, propone realizar tres niveles de análisis: uno a través del método genético, un segundo a través del método estructural y un tercero por el cual se propone “mostrar cómo ambos métodos por separado y conjuntamente, apuntan hacia la interpretación... (pág. 59).

El primer método le permite a Ricoeur dar respuesta a la pregunta sobre “el papel del tema de la creación en el contexto de la fe de Israel tomado como un todo” (pág. 60) y, si bien esta primera instancia está muy relacionada con la estructural, es esta última la que nos concierne para el presente análisis. A continuación, se propone un resumen de los aspectos más relevantes del estudio de Ricoeur (Ricoeur, 2021).

1. El tema de la separación en los primeros 25 versículos “pasa inadvertido

si se va muy deprisa hacia el final del relato, es decir, hacia la creación del hombre, sin detenerse en los estadios anteriores. E incluso, la dinámica del texto resultará más evidente si se aplaza ese momento terminal que Von Rad, a quien Ricoeur cita, consideraba el ‘vértice’ del texto” (pág. 66).

2. En segundo lugar, Ricoeur cita a Paul Beauchamp, quien “pone de relieve una estructura del relato, consistente en el encadenamiento de fórmulas-tipo: “Dios dijo”, “haya...”, “y lo hubo”, “Dios hizo”, y “Dios llamó”, “en el enésimo día”. Y dice que el “anuncio de la orden al acto de ejecución y a las palabras subsiguientes, es bastante comparable a la lógica de la acción de los teóricos del relato, en la medida en que el esquema orden-ejecución suministra la célula inicial (pág. 66).

3. Dada la estructura del relato bíblico del Génesis, la contextualización de los siete días no parece tan decisiva





como en una lectura superficial; en efecto, el primer término de la estructura, el anuncio de la orden (“y dijo Dios”) se repite diez veces. Segundo rasgo notable: son las “operaciones” las que llevan la estructura y no los “objetos” o cosas creadas. “[...] Así la separación del día y la noche, en cuanto separación temporal presu- puesta por el calendario y las fiestas, aparece colocada en posición clave; e incluso constituye para el autor el centro de toda la composición. A su entender, la separación del día y de la noche ofrece “la mejor zona de homogeneidad en el interior del texto” (pág. 66).

4. El versículo dos: “La tierra, empero, estaba informe y vacía, y las tinieblas cubrían la superficie del abismo...” no parece remitirnos a la idea de un caos o que Dios creara lo informe, sino “que lo que le interesa es la instauración del orden; por eso deja en la indeterminación el origen del caos; lo informe es lo que la palabra presu- pone” (pág. 69).
5. En todo el recuento de la creación, “no se ve nada de Dios: se escucha lo que dice” (Beauchamp citado por Ricoeur: 70) por lo tanto, “la progresión hacia los orígenes es una regresión hacia los aspectos indóciles del tema que aflora incluso en los dos primeros versículos del Génesis. Crear es

romper un continuo, deshacer un espacio, desgarrar” (Beauchamp citado por Ricoeur: 70).

Procedamos ahora a ver cómo las observaciones de Ricoeur se relacionan con LMD y la resignifican.

En 1950, Armonía Somers publica su obra *La mujer desnuda* en Montevideo. Para tal efecto, ella utiliza su seudónimo pues su nombre era Armonía Liropeya Etchepare Locino. La autora, hasta entonces desconocida con ese nombre en el mundo literario de Uruguay, suscitó con su novela un impacto muy comentado por la prensa y los críticos literarios. En 1965, la editorial Arca, de Montevideo, publica una segunda versión de la obra que es la que se conoce hasta nuestros días. María Cristina Dalmagro resume la historia de la siguiente manera:

Rebeca Linke, la protagonista, el día en que cumple sus 30 años decide decapitarse, pero vuelve a colocarse la cabeza “de un golpe duro como un casco de combate” (Dalmagro, pág. 21) y sale, desnuda, en medio de la noche, a recorrer el campo cercano a la casa que acaba de comprar y a la cual arribó en tren. Atraviesa un bosque y entra en una casa-cabaña en donde dormía un matrimonio de leñadores. Se acuesta al lado del hombre y lo provoca con un susurro,





le pide que toque su desnudez y despierta en él un deseo incontenible. Se marcha y continúa su viaje. Se hace de día y la ven unos mellizos que se impactan ante tal visión, dan aviso al resto de los habitantes del pueblo y comienza una “persecución” de la mujer. Hasta el cura del pueblo sufre el impacto de esta visión, y, en su homilía, convence a la gente de que se trata de una visión fantasmal, no de una mujer real. Las distintas reacciones de las mujeres, los hombres, los niños, toda la gente que “ve” a la mujer conducen a un desenlace trágico. Rebeca se une a Juan y los encuentran juntos; el pueblo ataca y mata a Juan; el cura incendia la iglesia y La Mujer Desnuda, al intentar cruzar el río, se ahoga (pág. 2).

El primer dato simbólico y arquetípico en esta historia es la mención de la edad de la protagonista. Los treinta años dentro de la tradición judía es una edad significativa. A los 30 años, Jesús empieza su obra sacerdotal (Lucas 3:23), y según la hermenéutica del Talmud (Rosh Hashanah), a los 30 años una persona adquiere la verdadera capacidad de liderazgo, pues a esa edad se es “humilde y con un corazón roto”, lo que significa que es posible formular oraciones realmente sinceras. En tiempos bíblicos, para los judíos la mayoría de edad se cumplía a los

treinta años y era la época en que eran presentados públicamente ante la sociedad. Por esta razón, cuando Jesús cumplió 30 años, al ser bautizado, el Padre presenta a Jesús proclamando: “Este es mi querido Hijo, en quien tengo puesta toda mi complacencia” (Mateo 3: 23).

No sorprende entonces que Rebeca Linke decidiera dar un giro sustancial a su vida a los treinta, puesto que es una edad de toma de decisiones según la tradición bíblica. Otro dato relevante en la novela es que Rebeca Linke había presentado desde hacía mucho tiempo que en su vida no ocurría nada y se había cuestionado muchas veces sobre su desenlace en caso de encontrarse con la misma respuesta al cumplir esa edad: “Lo cierto era que se había acostumbrado a imponerse aquel plazo para todo. Para su liberación, para su autoenjuiciamiento, hasta para asistir a su vivisección, a su propia sentencia definitiva. [...] Fue precisamente en ese día **vacuo** cuando Rebeca Linke decidió viajar hacia su solitaria casa de campo” (pág. 7). (El resalta-do es mío).

Según la explicación exegética de Ricoeur, es importante retomar la idea enunciada en el versículo dos del Génesis: “La tierra, empero, estaba informe y vacía, y las tinieblas cubrían la superficie del abismo...”. La idea de vacuidad no parece remitirnos a la idea de un caos, sino de una necesidad de “instauración

del orden; por eso deja en la indeterminación el origen del caos; lo informe es lo que la palabra presupone" (Ricoeur, pág. 69). Una vez más, la comparación se hace obvia: la vida de Rebeca estaba vacía, no sucedía nada y era inminente la salida de ese estado para dar paso a la creación de una nueva existencia. Sin embargo, el salto hacia ese cambio solo admitiría actos definitivos que dieran fin a esa oscuridad.

Acto seguido, y después de cumplirle con desgano a la Rebeca que vivía por fuera de ella el ritual cotidiano de final del día, la joven mujer se acuesta e intenta leer, pero el repaso de los acontecimientos triviales del día no le permiten hacerlo.cae entonces abatida por sus propias palabras y recuerda que "dentro de su libro, a modo de señalador, había una pequeña daga toledana que era una obra de arte, tanto como para decapitar a una mujer enloquecida" (pág. 10). Es entonces cuando se auto decapita y su "cabeza rodó pesadamente como un fruto" (pág. 10). Este acto de auto degollamiento nos remite nuevamente a su arquetipo bíblico. Son algunas las mujeres y hombres en el Antiguo Testamento que se ven involucrados en actos de este género. Armonía Somers en LMD menciona a dos: Salomé y Judith. La primera, hija de Herodes Filipo y Herodías, instigada por su madre, obtuvo de su tío, el tetrarca Herodes Antipas, como

recompensa por haber bailado ante él, la cabeza de San Juan Bautista (Mt.14, 1-12). La segunda, heroína judía, cuya vida es relatada en el *Libro de Judit*. Betulia estaba asediada por el ejército de Holofernes, general de Nabucodonosor. Judit, llegó al campo enemigo con su sirvienta, engañó y sedujo a Holofernes, y, estando este embriagado, le cortó la cabeza y volvió de noche a Betulia. Los judíos alentados por este hecho, efectuaron una incursión y derrotaron a sus enemigos.

Sin embargo, este acto no puede ser interpretado superficialmente pues está refrendado por su carácter arquetípico. ¿Qué ha significado la decapitación en la historia de la humanidad?

Según Julia Kristeva (2012): "the history of the Jewish people comes to restore the saving value of decapitation, in reality as in fantasy. The meaning of the fatal scene can now be reversed, the death blow justified. [...] The right to sever heads is recognized: just cause justifies all excesses, the just return of the repressed" ["la historia del pueblo judío viene a restaurar el valor salvador de la decapitación, en la realidad como en la fantasía. El significado de la escena fatal ahora puede ser invertido, el golpe mortal justificado. [...] Se reconoce el derecho a cortar cabezas: la justa causa justifica todos los excesos, el justo retorno de lo reprimido"] (Kristeva, 2012).



Se puede deducir que, en la historia de los judíos la decapitación fue un medio que servía para recuperar la justicia, tal como sucede con Judith, heroína judía, quien al degollar a Holofernes liberó a Betulia del asedio.

Al referirse a los actos humanos, Mircea Eliade (2011) sostiene que aquellos que no dependen del puro automatismo, "su significación, su valor, no están vinculados a su magnitud física bruta, sino a la calidad que les da el ser reproducción de un acto primordial, repetición de un ejemplar mítico" (Eliade, 2011, pág. 17).

Una vez más, Somers nos pone frente a un hecho que puede ser explicado desde varias aristas: una que lo define como un acto arquetípico, y cuya explicación está ligada a la tradición judía; una segunda, como parte del mundo simbólico hebreo, cuya característica fundamental era explicar los misterios humanos universales a través de imágenes fantásticas y metáforas; y una tercera que nos remite a Ricoeur cuando dice que, "la progresión hacia los orígenes es una regresión hacia los aspectos indóciles del tema que aflora incluso en los dos primeros versículos del Génesis. Crear es romper un continuo, deshacer un espacio, desgarrar" (Beauchamp citado por Ricoeur: 70).

Solo de esta forma, podemos tener un puente hacia lo que Somers narra

a continuación. Es entonces cuando Rebeca decide:

volver a colocarse el pensamiento encima, construir nuevamente el universo real, con las estrellas siempre arriba y el suelo por lo bajo, que era el esquema viejo de las demás cosas posibles. Con ligera y eficaz manio-
bra, la mujer tomó la cabeza de la mesilla, se la colocó a sí misma de un golpe duro, como quien se pone un casco de pelea [...] Era además terriblemente extraño volver a mirar el mundo por aquellos ojos (Somers, s/f, pág. 12).

En esta descripción se encuentran claras resonancias del acto de creación: Rebeca Linke decide construir una vez más "el universo real, con las estrellas siempre arriba y el suelo por lo bajo, que era el esquema viejo de las demás cosas posibles...".

Ricoeur sostiene que el centro de gravedad del Génesis es la separación temporal que responde "a una orden al acto de ejecución" (Ricoeur, 2021, pág. 66). Así, el acto de separar y el desplazamiento de la penumbra hacia el tiempo de los astros es el modelo inicial que establecería el arquetipo. Varios estudiosos de LMD han puesto mucho hincapié en este episodio —la recuperación de la cabeza— y lo han explicado desde los

parámetros de la literatura fantástica o “literatura de la imaginación”. Así, por ejemplo, Ángel Rama fue el primero en utilizar el término “literatura de la imaginación” para referirse a la literatura uruguaya que cubrió el período entre 1939 y 1969. Rama, citado por Olivera-Williams, señala que esta forma de narrar “no es un subgénero de lo fantástico, sino el producto de la libertad imaginaria y de la capacidad de invención que se manifiesta en el aspecto sintáctico del trabajo literario. [...] La “narrativa imaginaria” quiebra las leyes de la casualidad, incorpora elementos oníricos, redescubre lo que es artístico en el mundo cotidiano y vulgar, y a través del poder de la invención critica la realidad” (Olivera-Williams, 1990, pág. 160).

En vista de que para este trabajo se ha elegido la exégesis bíblica, los referentes de la poética hebrea y la explicación de Mircea Eliade sobre lo relativo a la creación arquetípica para dar sentido a los actos humanos individuales y la separación entre lo perteneciente al tiempo profano y al sagrado, creemos que la atención puede deslizarse hacia el acto de creación y tomarlo como eje simbólico para explicar este episodio que, de otra manera, resultaría incomprensible. El degollamiento entonces correspondería a la penumbra, y la auto colocación de la cabeza al acto de la creación, pues implica la recuperación de la luz que en

el caso de Rebeca Linke equivale a volver a mirar el mundo con nuevos ojos “aunque esa vez exenta de pensamiento y de violencia”. Más adelante, Somers escribe:

Rebeca Linke midió la habitación con pasos vacilantes. Su anémica cabeza, aunque reintegrada, ya no era la misma. Pero ella, la mujer, tenía entonces su desnudo en cambio. Era de los seres que sólo son auténticos en la línea desnuda de su vida. Se sentía sin peso, livianamente liberada de algo, en un estado en que se malogran las definiciones (pág. 12).

A partir de este punto, Rebeca Linke comenzará su viaje hacia un tiempo sin memoria similar a los orígenes de la humanidad. María Luisa Femenías (2002-2003) en *Armonía Somers: la difícil andadura de una obra* nos dice al respecto:

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 (pág. 15).



Detengámonos un momento en la imagen del viaje desde el punto de vista mítico. Según Mircea Eliade, “los héroes emprenden un viaje al cielo o bien descienden a los infiernos” (Eliade, 2011, pág. 58). En este sentido, el trayecto de Rebeca Linke la enfrenta a un mundo deshumanizado que nos muestra el lado oscuro de la cultura y la imposibilidad de volver al estado de desnudez-pureza que ella adquiere el momento del auto degollamiento. Este viaje es un andar lo andado similar al que hace el protagonista de Alejo Carpentier en *Los pasos perdidos* excepto que, en el libro de Carpentier, el protagonista, alienado culturalmente, decide trasladarse a la selva venezolana para huir del vacío y de la ciudad en la que vive. Rebeca Linke, por su parte, comienza su trayecto desde cero, “desnuda”, sin memoria. Lo que encuentra a su paso es la suma de prejuicios, estigmas, actos rutinarios y miserias que la humanidad ha acumulado a lo largo de los siglos. Por esta razón, considera que al darse cuenta de que no hay retorno, la única salida es la muerte.

Un aspecto que ha sido poco estudiado por los investigadores de la obra de Armonía Somers es el que concierne a las relaciones espacio-temporales en LMD. Cuando Rebeca Linke llega a su casa de campo, la autora hace la siguiente descripción:

Aquella casa estaba para la mujer algo así como suspendida en la atmósfera. No le conocía sino sus interiores. De lo demás no hubiera podido nunca responder más allá de su linde verde, apenas lo abarcable con los ojos. Veía hacia adelante una pradera extensa. De pronto, la pradera se interrumpía por una oscura masa transversal que iba terminando hacia la derecha en una forma de animal marino. Sí, realmente, el bosque aquel parecía un cetáceo varado. En los días de viento se le veía entrar en la locura, una especie de locura lúcida parecida a cierta rebeldía humana. Se movía sin desplazarse de sitio, resoplaba, enviaba ráfagas cargadas de su ruido, pero sin revelar otra cosa de sí que no fuera su propio espectáculo. Luego volvía a ser inmóvil, ensimismado, apenas si con la incontenible respiración de la masa.

Por esa punta de su derecha, no alcanzaba a tocar el río. Pues había también eso, un río sin nombre para la mujer, que se venía costeando todo aquello (pág. 7).

Llama la atención la comparación del bosque con un cetáceo varado y la animación que Somers infunde a la descripción. Sabemos, por boca de la autora, que su poética hermética y llena de



simbolismos responde a su aversión a la claridad de los convencionalismos. Y, sin querer alejarnos del texto poético, es necesario mencionar las siguientes reflexiones que hace Vázquez Mariscal (2011):

1. Ningún exégeta ha podido determinar con exactitud el lugar del Paraíso y “muchos han preferido dar a toda la historia una interpretación mística y anagógica, antes de esforzarse por entender su auténtica y verdadera historia” (pág. 83).
2. Flavio Josefo, historiador judeo-romano (Jerusalem 37-38 d.C.; Roma 101) publicó en griego sus *Antigüedades Judías*, y en este libro sintetiza de manera incomparable la historia del pueblo judío desde la creación hasta el comienzo de la revuelta en el año 66 d. de C. [...] Josefo no sólo recoge los relatos bíblicos sino también tradiciones orales aún vigentes entre los judíos de su época... (Vázquez Mariscal, 2011, pág. 81).

Según Vázquez Mariscal (2011), en *Antigüedades Judías*, Flavio Josefo dice

Moisés afirma que Dios plantó en oriente también un jardín frondoso, provisto de toda suerte de plantas, y que entre ellas estaba el árbol de la vida y el otro, el de la ciencia, por el que se reconocía qué era lo bueno y qué era lo malo. Y añade que llevó a

este jardín a Adán y a su mujer, y les mandó que cuidaran de los árboles. Este jardín está regado por un río que circunda toda la tierra, el cual se divide en cuatro brazos: El Fisón, palabra que significa “abundancia”... (pp. 81-82).

La imagen del bosque en LMD es de un lugar vivo y frondoso, además de estar cruzado por un río, la descripción de Flavio Josefo nos remite a la misma figura del Jardín del Edén. Asimismo, el bosque que Rebeca Linke mira desde su ventana es un lugar enigmático que recuerda las interpretaciones místicas y anagógicas hechas del Paraíso, por falta de una constancia real de su existencia. Finalmente, la presencia de la pradera, el bosque y el río se convierten en una prolongación metonímica de Rebeca Linke: “una vez que el espacio se empapa de significado simbólico, éste, por así decirlo, se independiza y, al alejarse de lo que sería el mero diseño de un escenario, queda convertido en “metalenguaje” (Zubiaurre, 2000, pág. 22).

El significado del bosque como metalenguaje se entenderá inmediatamente después de la auto decapitación, cuando Rebeca Linke abandona la casa, atraviesa la pradera y llega al bosque. Una vez aquí, a Rebeca-Eva “a causa de su nuevo estado, nada podía inquietarle, ni el árbol distinto, ni la serpiente misma



si la cuestionara. No quería, siendo mujer de su propia noche volver a encontrarse en revisión de proceso después de tantos siglos” (Somers, s/f, pág. 14).

A partir de este momento, la poética mitológica enunciada por Harold Fish: “el poeta, trascendiendo centros, circunferencias y toda geometría, disuelve todos los límites situándose en un universo mítico” entra en vigencia con toda la fuerza, pues Rebeca Linke transita por el bosque como Eva lo haría por el Jardín de Edén. La diferencia es que, en este caso, Rebeca-Eva comienza su recorrido en un espacio-Edén deshumanizado, carcomido por los prejuicios y el convencionalismo. Retomemos lo que dice Femenías (2002-2003): “...todo lo que Rebeca-Eva encuentra a continuación le da cuenta de un universo distópico que le mostrará la imposibilidad de recuperar la inocencia perdida” (pág. 15).

Y es en este ambiente adverso y violento donde “comenzó la nueva vida real de una mujer de treinta años, que había dejado su existencia atrás, sobre una franja sin memoria” (Somers, s/f, pág. 15). De esta manera, todos los espacios que se presentan a continuación: el campo abierto, la comarca —vista desde lejos— y, sobre todo, los huertos salvajes de atrás del pueblo, se convierten en metalenguajes del viaje de Rebeca-Eva en busca de la inocencia perdida. No podemos pasar por alto la descripción del huerto:

Era un lugar misterioso, huraño, oscuro y húmedo a despecho del verano. Comenzó a sufrir de nuevo la venganza de las uñas verdes. Debía agacharse para evadirlas. Ellas la acechaban igualmente con ojo maligno, le tendían celadas, la destrozaban sin matarla. Mas la mujer tenía por entonces otros estímulos para desafiar aquellas heridas. Tan pronto no se confiaría, pero no habría que temer, tampoco. Sabía que los árboles podrán atender su sed, su hambre. Había vagado toda la noche y cuarto sol. Apenas si habría bebido en el río —no lo recordaba—. En aquel pasaje solo había sido ella espíritu, alma trashumante. Ahora era distinto. Tenía angustias elementales, hambre, náuseas. Terminó al fin descubriendo la antigua simetría del plantador de aquellos árboles. Ya no podía morir sabiéndolo. Se le reveló, además, otro orden de fenómenos: el sabor desconocido de los frutos comunes. Salvajes como maduraban ahí, habían cobrado un paladar distinto. Primeramente no le supo bien el cambio. Pero luego comenzó a gustar a todo placer la anarquía plena de los sabores. Sí, era distinto, maravillosamente distinto, morder la libre sazón del fruto no sometido.

Hay en esta descripción innegables referencias al vergel de Adán y Eva.



Sin embargo, es un lugar agreste que rechaza su presencia; pero ella, siente que ha llegado a un destino conocido donde podía sofocar su sed y su hambre. La protagonista gusta de los árboles que no han sido sometidos, y sus sensaciones están libres de memoria. Transcribamos lo que dice el Génesis:

Luego Yahvéh Elohim plantó un vergel en Edén, al oriente, y allí colocó al hombre que había formado. Yahvéh Elohim hizo germinar del suelo toda suerte de árboles placenteros a la vista y buenos para comer, asimismo, en medio del vergel, el árbol de la vida y el árbol de la ciencia del bien y del mal (Génesis 2: 8-9).

Y luego, los árboles, al presentir que ella no era un ser ajeno,

se decidieron finalmente a esconder las garras. Viendo que ella era de los suyos, comenzaron a dejarla pasar, le indicaron después los claros por donde poder andar en paz con sus cabellos enmarañados y sus pies con llagas en las plantas. Al fin pudo hasta tirarse a descansar sobre las hojas caídas. Otra vez en posición de la nada, otra vez la franja negra. La mujer se quedó dormida bruscamente, como nunca hubiera imaginado que podría ella lograrlo. En una clara reminiscencia de

su vida tras el bosque, se le apareció de pronto al borde del sueño un hombre joven que ella había visto cierta vez dormirse así, de golpe, como un pájaro. Quiso besar aquellos párpados tiernos, pero ya no lo pudo. El dulce durmiente se le iba flotando sobre un río, y ella estaba aferrada a aquellos árboles por la espalda, como si hubiera echado raíces desde el principio del tiempo (Somers, s/f, pág. 28).

Vuelven las referencias a una identidad entre de Rebeca-Eva y el huerto. Relaciones que se estrechan de tal forma que se habla de una pertenencia que se remonta a tiempos históricos. Y, a pesar de no ser estas referencias explícitas, sabemos que la presencia de las imágenes bíblicas del Génesis está vigente. La evocación de “un hombre joven que ella había visto cierta vez dormirse así...” no puede ser otra que la de Adán, inasible y efímero como fue su presencia en el Paraíso.

Al referirse a la presencia de la Biblia en los textos borgianos, Salvador Vélez, sostiene que se pueden observar dos modalidades “uno explícito, superficial —en el sentido literal del término—, y otro implícito, profundo” (Vélez, 2008, pág. 143).

Se puede decir lo mismo de LMD. Los ejemplos hasta aquí mencionados nos han remitido al segundo modo. La





autora utiliza imágenes, lenguaje simbólico y metáforas: la sensación de vacuidad de la protagonista, la auto decapitación, las descripciones de un espacio enigmático: la pradera y el bosque, los huertos salvajes detrás del pueblo, las menciones a la presencia de un hombre joven que no puede ser otro que Adán.

El primer modo, es decir, el explícito, también está presente en LMD. Para ejemplificarlo, cabe recordar los nombres bíblicos a los que la protagonista se refiere al hablar con el leñador: “las hembras no deben llevar nombres que, volviéndoles una letra, sean de varón. Las hembras deben llevar nombres sin revés, como todos los míos [...] Eva, Judith, Salomé, Semiramis, Magdala, [...] Gradiva (Somers, s/f, pág. 16).

Si bien Noelia Montoro Martínez en *La mujer desnuda: metamorfosis por decapitación* se refiere a la intertextualidad de algunos de estos nombres en la novela, me referiré a dos que Montoro pasa por alto: Helena y Friné y propondré interpretaciones diferentes a las que ella plantea en su trabajo.

La Rebeca bíblica es la esposa de Isaac y madre de Esaú y Jacob, y es a ella a quien Dios revela la naturaleza que lucha en su vientre: que el menor usurpará al mayor (Génesis 25:23). En una conferencia que Michael F. Hull (2002) ofreciera a propósito de las mujeres en la Biblia, al referirse a Rebeca, él dice:

Además, gracias a sus maquinaciones, es Rebeca quien sirve de instrumento a la voluntad de Dios al obtener la bendición para Jacob en vez de para Esaú, y es Isaac quien se queda en la oscuridad ante los planes de Dios. Esaú se casa entre extranjeros, los Hititas (Génesis 26:34-35). “La enemistad entre los dos hermanos, que comenzó en el vientre de Rebeca, continúa como un motivo que se repite y que causa que Jacob se refugie con los parientes de Rebeca para encontrar una esposa aceptable, Raquel” (párr. 14).

Rebeca por lo tanto es la que engendra la enemistad entre los dos hermanos, tal como Rebeca Linke engendrará la confrontación entre la mujer “que vivía por fuera de ella” y de la que se sabía todo y la otra, la que añoraba la libertad. Una mujer que sobrellevaba a la otra, una convivencia en el mismo vientre, tal como sucedió en el vientre de la Rebeca bíblica entre Esaú y Jacob. La liberación se hará efectiva en el acto arquetípico de la decapitación-ajusticiamiento de Judith. Esta última, libera a Betulia del asedio del general asirio Holofernes, tal como la Rebeca interior lo hace con la mujer que ejercía un control y dominio sobre la que pugnaba por salir.

Salomé, mujer de gran belleza, es recordada, porque bailó para su padras-

tro, quien, emocionado, se ofreció a concederle el premio que ella deseara. Pidió la cabeza de Bautista, que le fue entregada en "bandeja de plata", siguiendo las instrucciones de su madre.

Rebeca-Salomé es recordada cuando el cura del pueblo la sueña en el sopor del duermevela en el que se sumió al saber de la existencia de la mujer desnuda. Recordemos lo que dice el texto someriano:

Ella se acercó, finalmente, húmeda de un sudor de danza y medianoche, se le acercó sin ruido, sin hacer crujir un madero, como una serpiente en la alfombra. No dijo nada; no había dicho nada hasta entonces. Él hubiera querido que ella hablase, para poder liberar los suyos. [...] Se le tendió, de pronto, en el lecho, llena de ensoñación y de fatiga y comenzó a oprimirlo entre sus brazos. Aquellos brazos ya no eran los mismos de la danza entre los discos, ardían como arenas desérticas (pág. 30).

Hay en esta descripción de Salomé resonancias de Eva y la serpiente, es decir, Rebeca-Eva-Salomé superpuestas e identificadas por el mismo pecado que las condenó.

Rebeca-María de Magdalena están relacionadas en la redención que supuso el cambio de vida de María Mag-

dalena, prostituta, a la que Jesús salva de la lapidación. Rebeca Linke se libera de la mujer que vivía por fuera de ella y cuya imagen correspondía a la de una mujer pública.

Friné, conocida por su gran belleza e inteligencia fue la hetaira más famosa de la antigua Grecia. Se convirtió en la amante y musa del escultor Praxíteles, quien la utilizó como modelo para sus esculturas de Afrodita. Un admirador suyo, celoso por su creciente prestigio, la acusó de impiedad por haber comparado su belleza con la de la diosa. Por tal razón, fue llevada a juicio y cuando los jueces le pidieron que diera cuenta de su pecado, Hipérides, su defensor, de un fuerte tirón la despojó de su túnica, ella quedó completamente desnuda ante sus juzgadores. Ante tal argumento, a los jueces no les quedó otro recurso que declararla inocente.

Rebeca es Friné hacia el final de la novela cuando se encuentra con Juan, quien, sobrecogido ante su desnudez decide no entregarla al pueblo.

Ella estaba tan en su hoy, tan florecida en su rama, que era toda presente, quizás con algo de futuro, como todo grandioso presente, pero sin proyecciones retroactivas. Parecía una profanación tocar su historia. Ya se conocían. Eso era lo real, lo indudable. Además, con ventajas para el



hombre, estaba lo otro, el inefable dato de la desnudez de la mujer, toda entera, visible. Pero era en eso último, sin embargo, donde las cosas se coagulaban de golpe, como hechizadas y sin progreso aparente. Habiéndola imaginado él durante aquellas noches febriles, no se había detenido un solo instante a cerrar los ojos en esos sueños. Ahora la tenía real ante su vista, y parecía estar despreciando los detalles soñados. La miraba en conjunto alucinadamente. Apenas si había reparado en su sexo, en aquel triángulo nocturno con que ella pretendía apagar la claridad del cuerpo. Pero no dejaba de mirarla a los ojos, sin embargo. Era la única parte de su ser donde parecía él hallar asidero, en el vertiginoso trance de poseerla sin tocarla (pág. 48).

Helena fue la mujer de Menelao y una de las principales heroínas de la *Iliada*. Celebrada por su belleza, volvió a Esparta después de ser raptada por Teseo. Una vez de vuelta, todos los héroes de Grecia pretendieron desposarla. Su padre terrenal, Tíndaro, aconsejado por Odiseo, les hace prometer que lucharían juntos en contra de cualquiera que quisiera disputarla al esposo que ella eligiera. Helena, entonces, escoge a Menelao. Sin embargo, aprovechando la ausencia de su esposo, es raptada por Paris, prínci-

pe de Troya, a quien Afrodita le ofreciera a la mujer más hermosa como recompensa por haberle atribuido la manzana de oro que dejara Eris en la boda de Tetis y Peleo (Grimal, 1989). Este hecho provocó la guerra entre troyanos y argivos. Cuenta la historia que cuando Helena vio la destrucción de Troya se sorprendió ante lo que ella había provocado con su belleza. Rebeca es Helena cuando todos los moradores del pueblo, enceguecidos por la ira, llegaron hasta la casa de Juan para apresarla y enjuiciarla y ella, en su pureza, se asombra ante tanta violencia.

La mujer apreció en todos sus riesgos la gravedad de aquel segundo. Vio, no ya las bocas, sino los ojos, ese lugar donde se espejan las pasiones. ¿Y ella, desnuda y pura, había encendido ese infierno? ¿O era el infierno que ellos llevaban oculto lo que la había tomado como estopa de guerra? No, no podía ocurrir de nuevo, era inaudito que Helena se repitiera (Somers, s/f, pág. 55).

Finalmente, Rebeca nos muestra su rostro de Eva cuando decide salir de su casa despojada de memoria, transformada en la primera mujer del Génesis y en busca de su identidad. No obstante, hasta el final, esta mujer, progenie de la humanidad, no se avergüenza de su desnudez y desafía a los convencionalismos

trajeados de “sepulcros sin blanquear” y parapetados detrás de las casas de madera.

Como se ha visto, los ecos de la Biblia, sea de manera implícita como explícita, son muy audibles en esta novela. Este análisis de ninguna forma pretende ser exhaustivo, dada la inmensa riqueza simbólica y metafórica del texto. Sin embargo, y con todas las referencias analizadas, cabe la pregunta, ¿en qué medida todas estas mujeres representan a los seres humanos, sin hacer distinción entre hombre y mujer?

La nostalgia de un mundo atemporal e ingenuo, y el viaje ontológico de Rebeca no son exclusivos de la mujer, sino del ser humano. La cultura y la civilización traen consigo la represión y esta, por consecuencia, la hipocresía. El asumir nuestra identidad, nuestro yo interior es una necesidad porque, de otra forma, los seres humanos nos volvemos esclavos de los convencionalismos.

Armonía Somers no utiliza un lenguaje sexista, ni glosas condenatorias, sino un lenguaje simbólico-metafórico que nos remite a un mundo donde la memoria se transforma en cautiverio, como es el caso de Rebeca Linke y la temporalidad, que ha sustituido a la eternidad, nos muestra la pesadumbre y esclavitud de la existencia, espejadas en los habitantes del pueblo, el leñador, el cura. Así, la inserción de textos bíblicos

en LMD presenta una doble resonancia. Por un lado, y a nivel semántico, Armonía Somers toma de los hebreos el lenguaje simbólico del Génesis para hablar de los problemas humanos. Recordemos el viaje de Rebeca-Eva por el bosque y el huerto hasta enfrentarse con el pueblo. Pero, además enmarca los actos de los personajes dentro de lo que Mircea Eliade (2011) sostiene:

el recuerdo de un acontecimiento histórico de un personaje auténtico no subsiste más de dos o tres siglos en la memoria popular. Esto se debe al hecho de que la memoria popular retiene difícilmente acontecimientos “individuales” y figuras “auténticas”. Funciona por medio de estructuras diferentes: categorías en lugar de acontecimiento, arquetipos en vez de personajes históricos. El personaje histórico es asimilado a su modelo mítico (héroe, etc.), mientras que el acontecimiento se incluye en la categoría de las acciones míticas (lucha contra el monstruo, hermanos enemigos, etc.) (pág. 59).

La novelista, entonces, recurre al lenguaje mítico y a los arquetipos, pero para subvertirlos y desmitificarlos: Rebeca-Eva nunca se avergüenza de su desnudez, por el contrario, llega al caserío para poner en evidencia la actitud



pacata de sus pobladores. Así lo cuenta Somers:

Aquel desnudo les había recordado lo que ellos se cubrían, cuerpo y alma. La vergüenza de sus pobres vidas. No todos pueden andar desnudos. Quien una mancha misteriosa en un lugar del cuerpo, quien un rabito prolongando la última vértebra, quien el vientre cayendo flojamente, todos tenían algo bajo la ropa. Pero no solo eso. Aquella criatura desvestida, tras el desasosiego que arrojara en sus lechos, les había traído el terror de sus desnudas almas. Debieron soñar pesadillescamente por tres noches que se les obligaba a andar con el pensamiento al aire, con sus rencores al viento, con sus sepulcros sin blanquear y sus pequeñas miserias sin cortinado espeso. Ellos habían sido felices en sus casas de madera. De pronto alguien había dicho: vidrio (pág. 56).

Por otra parte, a nivel sintáctico, la autora relata el viaje de la protagonista por espacios cuyos límites se difuminan para convertirse en el Jardín de Edén y, en este sentido, adquieren el carácter de metonímicos, pues cada uno de ellos explica una fase de la vida de Eva. Una Eva- Gradiva caminante en busca de sus orígenes. En segundo lugar, Armonía Somers aborda el problema de la búsqueda ontológica del hombre, sirviéndose del relato bíblico y expresando lo enigmático como, por ejemplo, la auto decapitación por medio de lo fantástico. En tercer lugar, la evocación de arquetipos.

Otro dato importante que deberíamos considerar es la transferencia del lenguaje mítico a la escritura profana, una apropiación del discurso religioso para desmitificar el mito iniciado en el Génesis y que ha condenado a la humanidad a la temporalidad y a la constante búsqueda del verdadero significado de la existencia.

UN RETRATO PARA DICKENS

Publicada en 1969, esta obra muestra una estructura compleja. A continuación, transcribimos el resumen de la novela realizado por María Cristina Dalmagro (2002-2003) en *Un retrato para Dickens de Armonía Somers: mirada crítica*

sobre la condición humana. Dice Dalmagro que el texto novelesco

...está presidido por dos paratextos significativos: la fotografía de un niño/de una niña que observa la

cámara con ojos irónicos y un título que evoca al popular novelista inglés del siglo XIX, Charles Dickens (1812-1870). El inicio de la narración es la reproducción textual del relato bíblico de Tobías —del Antiguo Testamento—, interrumpido para dar lugar a la copia de fragmentos de un “Manual del Pastelero y Confitero Universal”— libro de comienzos del siglo XX—. Entre los fragmentos de uno y otro texto, un racconto en primera persona (quince secuencias) a cargo de una niña huérfana que recuerda su vida desde que su madre la adoptó (junto con un hermanastro negro) de un orfanato, hasta el momento en que la llevan a una comisaría tras un intento de suicidio después de haber padecido la muerte de su madre y la violación por parte de uno de sus hermanastros. El relato describe un sinfín de calamidades que afectan la vida de la niña —trabajo infantil y explotación, intento de seducción por parte de su jefe, alcoholismo de su padre adoptivo, agresión por parte de sus hermanastros, convivencia con la prostitución, el delito y la miseria en todas sus formas—. Ella le cuenta su historia al comisario, quien crea una atmósfera favorable para la confesión, después de alimentarla con leche y bizcochuelo, su más ansiado deseo. Se suma una sección

final titulada “Los rollos de Asmodeo” (veinte secuencias) cuya voz narrativa es la de un loro-demonio, última reencarnación del demonio judío Asmodeo, a la vez habitante del mismo inquilinato de la niña. En su relato anuda y reinterpreta todas las historias. Excepto el racconto de la niña, las otras tres secciones están comprendidas bajo el título de “Documentos” (pp. 1-2).

El intertexto al que nos referimos en este caso es principalmente el Libro de Tobías, texto que pertenece a la literatura sapiencial y que posee una intención religiosa. Fue escrito hacia el año 200 antes de nuestra era y no figura en la Biblia hebrea, dado que los originales en hebreo y en arameo desaparecieron.

El libro de Tobías cuenta la historia de un deportado judío en la ciudad de Nínive. Una vez ahí, Tobías se dedica a aliviar las miserias de los israelitas y a los cincuenta y seis años se queda ciego. En otra ciudad, Ragés, la joven Sara, pariente suya, también está afligida porque no logra casarse, ya que el demonio Asmodeo les ha quitado la vida a sus siete prometidos. Dios oye sus plegarias y envía al Ángel Rafael, cuyo nombre significa “Dios Sana”. Tobías, creyéndose al borde de la muerte, envía a su hijo a cobrar a su pariente Gabelo diez talentos de plata que este último le adeudaba. Guiado



por el Ángel que adoptó el nombre de Azarías, el joven Tobías llegó a Ecbatana donde desposa a Sara y juntos vencen al demonio Asmodeo. De vuelta a Nínive, cura la ceguera del padre siguiendo los consejos de Azarías. Philippe Sellier (2007 en *La Biblia explicada a los que aún no la han leído*, señala:

el narrador hace gala de un burlesco atrevimiento con respecto a la historia y a la geografía. Habla de Ragés en su llanura, cuando la ciudad se encontraba a 2000 metros de altitud... En realidad, lo que persigue es la vivacidad del relato y los detalles pintorescos. [...] Con un encanto conmovedor, celebra la dicha de la familia y la proximidad de un Dios benevolente (pág. 82).

Este libro deuterocanónico del Antiguo Testamento, cuya lengua original es el arameo, tiene una enseñanza moral sobre el matrimonio, la familia, los deberes para con los difuntos y la utilidad de la limosna.

Para poder crear puentes entre *El Libro de Tobías* y *Un retrato para Dickens* y entender cómo se resignifican, es imprescindible mencionar algunas características de los libros sapienciales que Gonzalo Salvador Vélez (2008) en *Borges y la Biblia* explica de manera muy clara y precisa. Según este autor, esta literatura

“está escrita en un estilo proverbial y aforístico, gnómico, muy semejante, tanto en la forma como en el contenido, al de la poesía gnómica de la literatura clásica” (pág. 150). Explica Salvador Vélez que estos libros expresan la sabiduría popular y cada pueblo tenía su colección de proverbios y que “otras formas primitivas de sabiduría eran el acertijo, la fábula y la parábola, todas ellas de clara intención pedagógica” (pág. 150).

Por otra parte, según la RAE, la fábula está definida como “breve relato ficticio, en prosa o verso, con intención didáctica o crítica frecuentemente manifestada en una moraleja final, y en el que pueden intervenir personas, animales y otros seres animados o inanimados” (Real Academia Española, 2021).

Otra característica de los libros sapienciales mencionada por Salvador Vélez (2008) es

que representan la interiorización, por parte del hombre, de la Ley divina, cuya bondad es descubierta mediante la razón y la experiencia humanas, y cuyo conocimiento y práctica hacen sabio al hombre. Así, lo que la Ley prescribe bajo la forma de mandamientos, la literatura sapiencial lo propone en forma de consejos, mostrando, al mismo tiempo, las consecuencias que se derivan de seguirlos o de rechazarlos (pág. 152).

A la luz de estas dos aclaraciones en cuanto a la naturaleza de la literatura sapiencial y las fábulas, dirijámonos a la novela para examinar cuál es realmente la preocupación en *Un retrato para Dickens*.

Si para los hebreos la retribución divina no consistía en premios en el más allá, sino que se debían encontrar en esta misma vida, entonces el cumplimiento de su palabra debía ser retribuido aquí mismo mediante bienes terrenales. Por el contrario, su falta de acatamiento y observancia coincidiría con la privación de los mismos. En esta idea, según Vélez, se deben considerar dos aspectos: uno que esta creencia entra en contradicción con la experiencia del diario vivir, pues para los seres humanos el plan divino es, entonces, inescrutable y no corresponde a los humanos tratar de desentrañar los designios de Dios (Vélez, 2008, pág. 155). En segundo lugar, la observancia de principios universales como la obediencia, la humildad, la solidaridad no necesariamente encuentran en la tierra una retribución. En *Un retrato para Dickens*, la protagonista vive en un mundo en donde no existe ningún tipo de justicia: ni humana, ni mucho menos divina. Por lo tanto, la narración nos remite a una existencia sin esperanza. Basta recordar todas las carencias que la niña tiene que sufrir: es adoptada (ha sufrido el abandono) y cuando llega a su nuevo hogar se encuentra con todo tipo de factores adversos: una

familia cuya cabeza, el padre, sufre de alcoholismo; sus hermanos, víctimas también de la pobreza y el hambre; la prostitución y el maltrato que sufren los habitantes del condominio. En realidad, la novela presenta un amplio abanico de situaciones trágicas y adversas que contrastan con los episodios de la vida de Tobías. Mientras, la situación de este personaje bíblico y su familia evolucionan positivamente y sus penalidades encuentran soluciones gracias al acatamiento de la Ley, la vida de la niña y su familia desmejoran profundamente a pesar de que esta última y la madre adoptiva obran de manera bien intencionada. En esto radica la resignificación de los dos textos: en el bíblico, la narración avanza de manera prometedora y los esfuerzos de Tobías se ven retribuidos mediante la presencia de Dios (el Ángel Rafael) que se humaniza en la persona de Azarías, y a través de bienes terrenales: el joven Tobías logra recuperar el préstamo que su pariente adeudaba a su padre. Todo esto redundando en el bienestar para los dos: el hijo se casa con Sara y logra echar al demonio Asmodeo de la vida de la joven mujer, el padre recupera la vista y su familia se reúne nuevamente victoriosa por haber vencido las pruebas y aflicciones. Por el contrario, en el texto de Somers, la situación de la familia empeora por la muerte de varios de sus miembros: la abuela, la madre, el padre alcohólico, por el abuso de los empleadores, de la niña, por la situación social y



económica de todos en el condominio y por la falta de salubridad. Todo el relato es conmovedor y las descripciones vívidas y puntuales de la cruda situación familiar llegan a la sordidez, creando un clima de abatimiento y pesimismo que contrasta con la esperanzadora situación de Tobías y su familia.

En esta novela se funden los dos modos de presencia que se mencionaron anteriormente: el explícito y el implícito, el superficial y el profundo. La huella a nivel implícito es el contraste entre las dos historias, una vez que se han

examinado las referencias con respecto a la filosofía hebrea: la vida terrenal se ve recompensada si uno acata la Ley de Dios. La explícita es la que nos remite a los textos y otras referencias sagradas.

La novelista, nuevamente subvierte las enseñanzas del texto bíblico. Los ambientes son los mismos: la vida familiar, pero en el caso de *Un retrato para Dickens*, la creencia de una gratificación divina entra en contradicción con la experiencia del diario vivir. Los seres humanos están sujetos a fuerzas que los sumen en la desesperación.

CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

En ambas novelas, la resonancia de los textos sagrados es evidente. Sin embargo, la escritora subvierte los mensajes, pues reproduce los discursos en espacios diferentes que no pueden responder de la misma forma a como lo hicieron hace dos mil o más años.

Una aproximación a las novelas de Armonía Somers no puede presumir de justa si no se entienden los intertextos bíblicos, sus mensajes, su contenido simbólico metafórico, las condiciones en las que fueron escritas.

Por la razón antes mencionada, creemos que la semiótica estética, que propone tomar en cuenta todos "los constituyentes del texto literario como

vehículos de significación porque solo adquieren significado completo en el contexto de la obra de arte" (Mukařovský: 112, citado por Lubomil Doležel, 2002) es un instrumento teórico que nos ha permitido entender la resignificación tanto profunda como superficial de los textos entre sí.

Queda como tarea de otros trabajos o de una profundización de este mismo, el referirse a toda la huella bíblica incorporada en las novelas tanto a nivel superficial como profundo.

Igualmente, está pendiente un estudio transversal de los efectos semánticos y semióticos de textos bíblicos en otras obras de la narrativa latinoamericana.



REFERENCIAS

- Bobes, Naves María del Carmen. (2002). "La semiología en la teoría literaria moderna". En J. González Maestro. (Comp.). *Nuevas perspectivas en semiología literaria* (pp. 127-159). Madrid: Arco / Libros.
- Campodónico, Miguel Ángel. (1990). "Diálogo". En R. Cosse (Ed.). *Armonía Somers, Papeles Críticos: cuarenta años de literatura* (pp. 225-294). Montevideo: Linardi y Risso.
- Cosse, Rómulo (Ed.). (1990). *Armonía Somers, Papeles Críticos: cuarenta años de literatura*. Montevideo: Linardi y Risso.
- Dalmagro, María Cristina. Entre "velos" y "desveladas". De León Pinelo (1641) a la Mujer Desnuda, de Armonía Somers (1950). Disponible en: file:///C:/Users/PC/Downloads/ENTRE_VELOS_Y_DESVELADAS_DE_LEON_PINELO.pdf Recuperado el 3 de junio de 2021.
- Dolezel, Lubomir. (2002). "Semiótica de la comunicación literaria". En J. González Maestro. (Comp.). *Nuevas perspectivas en semiología literaria* (pp. 173-218). Madrid: Arco / Libros.
- Eliade, Mircea (2011). *El mito del eterno retorno*. Madrid: Alianza Editorial.
- Femenías, María Luisa. (2002-2003) *Armonía Somers: la difícil andadura de una obra*. *Orbis Tertius. Revista de Teoría y Crítica Literaria VIII* (9).
- Grimal, Pierre. (1989). *Diccionario de la mitología griega y romana*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.
- Hull, Michael F. (2002) Las mujeres en la Biblia. Disponible en: http://www.corazones.org/biblia_y_liturgia/biblia/mujeres_biblia.htm
- Kristeva, Julia. (2012). *The severed head*. New York: Columbia University Press.
- Martínez Montorro, Noelia. (2005). La mujer desnuda: metamorfosis por decapitación. *Anales de literatura hispanoamericana*. 34, 217-234. Disponible en: <http://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/viewFile/ALHI0505110217A/21919>
- Olivera-Williams, M. Rosa. (1990) "La mujer desnuda como manifestación de la narrativa imaginaria". *Somers, Armonía. Papeles críticos; cuarenta años de literatura* (pp. 159-173). Montevideo: Linardi y Risso, 1990.
- Real Academia Española. (2021). *Fábula*. En *Diccionario de la Lengua Española* (Edición del Tricentenario). Recuperado el 15 de enero de 2021, de <https://dle.rae.es>
- Ricoeur Paul. (2021). Sobre la exégesis





- de Génesis 1,1-2,4a. En *Exégesis y Hermenéutica: Problemas de Método y Ejercicios de Lectura*. Publicación Independiente.
- Ricoeur Paul. (1976). *Exégesis y Hermenéutica (Biblia y lenguaje)*. Traducción de Exégèse et Herméneutique por G. Torrente Ballester. Madrid: Cristiandad. (pp. 59-70).
- Risso, Alvaro J., *Un retrato para Armonía Somers (Cronología y Bibliografía)*, en: Cosse, Rómulo (comp.). (1990). *Armonía Somers, Papeles Críticos: cuarenta años de literatura* (pp.247-297). Montevideo: Linardi y Risso.
- Salvador Vélez, Eduardo. (2008). *Borges y la Biblia*. Tesis para la obtención del título de Doctor en Humanidades. Universitat Pompeu Fabra. Barcelona.
- Sellier, Philippe. (2007) *La Biblia explicada a los que aún no la han leído. Una guía para entender nuestro mundo*. Madrid: Ariel.
- Somers, Armonía. (s/f) *La Mujer Desnuda*, Montevideo: Clima.
- (1969) *Un Retrato para Dickens*. Montevideo: Arca.
- Vázquez Mariscal, Andrés. (2011). *El Génesis. La verdadera Historia*. Málaga: Editorial Sirio.
- Zubiaurre, María Teresa (2000). *El Espacio en la novela realista. Paisajes, miniaturas, perspectivas*. México: Fondo de Cultura Económica.