

**Armonía Somers: “La mujer de arena”.
Un texto inédito y el traspaso de la frontera entre
la realidad y la ficción**

María Cristina Dalmagro

(Universidad Nacional de Córdoba, Argentina -
CRLA-Archivos. Universidad de Poitiers, Francia)¹

Explorar los archivos de escritores suele deparar sorpresas. Tal el caso del Fondo Armonía Somers² que conserva numerosos documentos de la escritora uruguaya, alojado en el Centro de investigaciones Latinoamericanas (CRLA) en la Universidad de Poitiers, Francia.³ Abocada a la tarea de organizar, clasificar y catalogar dicho archivo, en una de mis estancias de investigación en dicho laboratorio, me sorprendió un texto muy particular, no solo porque está inédito sino, y fundamentalmente, porque se corresponde con un género del cual no conocíamos nada escrito ni publicado por la autora: un guión de cortometraje. No es el único texto inédito que se encuentra en el FAS, pero lo he seleccionado por su pertinencia en el contexto de la presente publicación, en que su *dossier* está dedicado a lo fantástico.

1. Doctora en Letras (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina); Mg. Literaturas Latinoamericanas (UNC, Argentina); Licenciada en Letras (UCC) y Profesora de Castellano, Literatura y Latín. Posdoctorado en Metodología de la investigación (CEA, UNC). Profesora Titular por concurso con D/E en la Facultad de Lenguas (UNC). Docente investigadora categorizada. Directora de la Maestría en Letras y Literaturas Comparadas, en la Facultad de Lenguas (UNC). Se desempeña como Coordinadora del Área de Literatura y Cultura Comparada del Centro de Investigaciones Científicas de la Facultad de Lenguas (CIFAL). Ha dirigido y dirige proyecto de investigación con subsidio de la Secretaría de Ciencia y Tecnología de la UNC. Actualmente dirige el proyecto: “Encuentros, tránsitos y desplazamientos. Culturas y literaturas en tensión y en diálogo”. Profesora invitada en distintas universidades nacionales y extranjeras para desarrollar actividades de docencia, investigación, conferencias. Es miembro activo del Centro de Estudios Latinoamericanos (CRLA-Archivos) de la Universidad de Poitiers, Francia, donde se desempeña como Responsable científica del Archivo Armonía Somers. Ha publicado *Desde los umbrales de la memoria. Ficción autobiográfica en Armonía Somers* (Biblioteca Nacional de Uruguay, 2009); *Cuando de textos científicos se trata* (Editorial Comunicarte, múltiples ediciones), editado libros y actas de congreso y publicado en numerosas revistas científicas de su especialidad. Dirige y ha dirigido tesis de doctorado y de maestría; se desempeña como evaluadora de carrera docente, de tesis, de proyectos de investigación, referato de publicaciones científicas. Desarrolla actividades de extensión y divulgación científica.

2. En adelante FAS.

3. Me desempeño como “Responsable científica” del Fondo Armonía Somers desde el año 2011. En la página web del CRLA-ARCHIVOS, en la sección Archivos Virtuales, se puede consultar una presentación, el catálogo, artículos y también las razones por las cuales sus documentos (manuscritos, dactiloscritos, recortes periodísticos, etc.) fueron donados allí. (Ver: <http://www.mshs.univ-poitiers.fr/crla/contenidos/ARMONIA%20SOMERS/Sitio/index.html>)

Se trata de un “primer esbozo”, un borrador de un guión de “cortometraje” titulado “La mujer de arena”, en el cual los límites entre la realidad y lo fantástico penden de un hilo, es más, de un elemento de transición: la música, concretamente el concierto en Re Menor de Vivaldi, entonado a “bocca chiusa”.

Como se trata de un texto que todavía no está disponible para su lectura online, es pertinente describir brevemente sus características, a modo de transcripción del texto, lo que permite visualizar las intervenciones, supresiones y agregados. Además, esto da cuenta también del carácter de “texto en proceso” que presenta este documento. En total, son cuatro páginas manuscritas, con numerosos tachones y marcas de distinta naturaleza y la inconfundible letra de Armonía. Están escritas en lápiz de color azul, con correcciones varias en bolígrafo azul y en lápiz rojo; en hojas blancas, divididas en dos columnas con una línea vertical, siguiendo el clásico esquema de guión cinematográfico. Las páginas -con varias manchas de humedad- están enumeradas en el margen superior derecho.

La hoja que oficia de carátula enuncia al texto como “Primer esbozo” y debajo se consigna el día y el lugar en donde se escribe: “Porche de Somersville / Domingo 26/ III/67”.

Varios son los elementos que se consignan en la portada: en el ángulo superior izquierdo, escrito en diagonal (característica propia de la escritura de la autora, presente en varios de sus documentos manuscritos) anota: “Cortometraje”; debajo, tachado, “sin palabras”; en el margen derecho, arriba, un cuadro sinóptico que tiene fuera de la llave la frase: “Elementos sonoros” (subrayada) y dentro de ella la siguiente enumeración: “motor de coche”, “concierto en re”, “ruidos de caída” (subrayado-tachado); “oleaje”, “crujido de escalera” (agregado, intercalado); “balazo” (subrayado) (Cft. Imagen 01).

Debajo, centrado y subrayado, el título: “La mujer de arena”. En el centro, en diagonal, subrayado y agregado en bolígrafo: “Al estilo de El Puente sobre el río” y debajo, escrito en lápiz rojo y tachado en lápiz azul: “casi Mudo”.

En esta presentación ya se ponen de manifiesto los que constituirán elementos importantes para la puesta en imágenes y sonido del texto y la hesitación de la autora al elegir tachar las dos indicaciones relacionadas con el silencio. Los “elementos sonoros” que se mencionan representan nudos temáticos de la obra: coche, concierto en Re, oleaje, crujido de escalera, balazo. Otro de los nudos, la arena y su relación con la mujer, se condensa en el título.

El texto comienza con una escena de un coche en movimiento que circula por una carretera, conducido por una mujer. Se proporcionan algunos detalles que funcionan

como presentación de la situación desencadenante del conflicto. La transcripción del original es la siguiente:

Una mujer divina en un coche a toda velocidad por una carretera al borde de un acantilado. Viene vestida de negro (agregado entre paréntesis: se ve que es traje de fiesta). En determinado momento (viene escuchando en la radio del coche el concierto en re menor de Vivaldi) el coche sufre accidente y cae en el acantilado **quizás a causa del estado de ausencia de todo riesgo en que la trae la música. Es de noche.** [Agregado en lápiz rojo]

El dinamismo contagioso del concierto de Vivaldi que acompaña el desplazamiento de un coche a alta velocidad transporta, según lo que se infiere del texto, hacia un estado de abstracción/distracción que termina desencadenando el accidente. A su vez, el concierto resulta ser el medio de unión entre las dos líneas semánticas del texto: en forma paralela a la caída del auto desde el acantilado, hay otra mujer en un chalet cercano al mar, que está escuchando el mismo concierto de Vivaldi y es más, lo escucha también afuera de su casa, tarareado “a bocca chiusa” y sale al porche para ver de dónde proviene el sonido de la misma música que ella estaba escuchando desde su cama en la buhardilla.

Paulatinamente se va creando una atmósfera en la cual se esfuman los límites entre lo real y lo fantasmal: “La música llega vagamente al mar y se entremezcla o diluye...”, así como se diluyen las certezas y el ambiente se carga de tensión e incertidumbre.

La mujer accidentada emerge del agua, a modo de presencia fantasmal, pero con una característica que introduce el tema de la metamorfosis, tan caro a la literatura fantástica: la cola de su vestido toma la forma de cola de pez. Esta aparición (imagen de la muerta viva), se desplaza suavemente por la arena y mira hacia la ventana (la misma a la cual se había asomado la mujer del chalet). En el texto se expresa de la siguiente manera: “Salida de la mujer del agua en forma fantasmal (está muerta, ojo!). Pero sale con el mismo traje que ha tomado cierta (agregada la palabra “cierta”) forma vaga (agregado “vaga”) de cola de pez en el ruedo. Mucha importancia el pelo negro y suelto” (Cft. Imagen 02).

A partir de este momento la trasposición de personas, de espacios y de tiempos, se pone en marcha. Se trata de un encuentro que se produce más allá de la muerte y que tiene como medio de enlace la misma música, la del coche, la del chalet y la tarareada por “alguien” más. Es, tal como mencionamos, la sinfonía en Re menor de Vivaldi. La autora hace hincapié en la distancia entre las “dos mujeres” representadas: la “real” y la “fantasmal”, como las denomina explícitamente. Así, cuando la fantasmal emerge del mar, deja bien en claro su condición de “aparecida”, informe, visión pura, y coloca en dicha visión la capacidad de conocer cuál es su verdadera entidad: “Ya es imposible lo físico y ella LO SABE”.

Pero hay otra mujer, la “real”, que, atraída por la música del concierto y sorprendida por la coincidencia con la que estaba escuchando, se sienta en el porche del chalet: “comienza a sentir la misma música a “bocca chiusa [sic]”. Se siente también transportada por la música y sale hacia la playa. Es entonces cuando se produce el quiebre del entorno realista, característica propia del texto fantástico. La descripción logra presentar (y esto es así porque se trata de un texto para ser “visto”, es un cortometraje) de la manera más clara posible la fusión, el cruce de fronteras entre lo real y lo fantasmal. Esto lo va logrando a través de las múltiples correcciones, tachones, toma de decisiones sobre palabras que ingresan o que se eliminan, agregados varios. De esa manera va preparando el terreno para que el espectador presencie las acciones que se producen a partir de este momento como si fueran reales.

En medio de esos movimientos aparece un hombre en la escalinata de la casa; la música acompaña el encuentro, se escucha, se corta, se vuelve a escuchar, siempre a “bocca chiusa”. Toda la atmósfera es misteriosa, se intuye algo que “está”, una presencia que no se ve. La mujer “real” tiene un encuentro amoroso con el hombre, se atraen, se abrazan, “él la desea”, pero se separan rápidamente. Ella se escabulle, tropieza en un tronco, cae en la playa y él la busca en dirección contraria. De pronto, la música inunda nuevamente la atmósfera. La mujer corre y cae en la arena. Se encuentra con la “otra”, que ha tenido una nueva transformación, ahora es una forma en la arena. La figura humana se ha reproducido y consustanciado con una figura que la reproduce, pero de arena. Así se describe este hecho en el texto: “ALLÍ, HECHA EN LA ARENA, DESNUDA, ESTÁ LA MUJER – CESA LA MÚSICA –SOLO SE LLENA LA NOCHE CON EL RUIDO DEL OLEAJE” (las mayúsculas sostenidas son del original). (Cft. Imagen 03)

Llama la atención una aparente contradicción entre aquella mujer que emerge del mar con su traje de fiesta transformado y con cola de sirena y esta imagen de una mujer (la misma) desnuda y hecha en arena. Pero sucede otro hecho fantástico: cuando la mujer “real” alcanza la playa y visualiza la de arena, los límites entre la realidad y la fantasía se esfuman, se tocan, se contaminan pues se produce una consustanciación entre ambas: “Comienza la consustanciación femenina” (Cft. Imagen 04).

La música nuevamente envuelve y acompaña la atmósfera fantasmal a medida que la mujer de arena se va deshaciendo bajo los besos de la otra, la ¿real?, la de “carne”. Describe el texto: “La mujer de carne se arrodilla junto a la de arena y empieza a escucharla sobre el corazón. Luego le besa los pechos, que se deshacen.”

La escena se acompaña con el sonido furioso de la música que inunda todo el ambiente. Y, continúa el texto: “Ella sigue besando el contorno. Con cada beso quedaba dibujada la forma del cuerpo. Al llegar al cuello sigue hacia la boca. La mujer se sigue deshaciendo”.

Un nuevo elemento interviene para completar la escena de evaporación de la mujer de arena, la cercanía del mar: “Las olas están cada vez más cerca y empiezan a lamerla y llevársela. Por más que la mujer real implore al mar, este es implacable y, siempre acompañado por la misma música (recordemos que es un guión que ofrece descripciones para puesta en escena), el mar “se lleva irremediablemente la escultura de arena”.

En ese momento irrumpe nuevamente la imagen masculina que viene persiguiendo a la mujer real. Dice el texto: “Es el momento en que la mujer de carne se cubre los ojos, su oído, aparece (jadeando, con las ropas deshechas por la búsqueda el hombre joven. Cesa (palabra muy tachada en rojo, no se lee) en forma brusca la música. El hombre apunta hacia la mujer”.

El elemento sonoro, que habíamos enunciado como de gran importancia y que se anuncia en la portada del manuscrito, cobra en este momento una gran fuerza. Los sonidos del “balazo”, del “mar” y de la “sinfonía” se fusionan en un ritual final en donde asistimos a una segunda transfiguración a través de la cual se logra la fusión definitiva de ambas mujeres, la muerta en el accidente, la fantasmal, la “forma” y la mujer real, la de carne y hueso, y esto se logra porque esta, al caer sobre la arena, ocupa el espacio y toma la forma de la mujer de arena que se había evaporado. El texto describe la escena de la siguiente manera: “En el momento en que suena el balazo y ella cae de espaldas boca abajo sobre la forma que ha quedado en la arena, comienza a oírse suavemente la música. Luego en crescendo las olas se llevan a la mujer de carne”.

Es Rosmary Jackson, quien, en *Fantasy: literatura y subversión* (1986), contribuye a pensar en los procesos que subyacen en el que ella llama “el modo fantástico”, analizado en la narrativa, pero claramente aplicable al texto que estoy presentando. Sostiene Jackson: “Podría sugerirse que el de la narrativa fantástica es un proceso más metonímico que metafórico: un objeto no pasa por otro, sino que se convierte literalmente en ese otro, se desliza dentro de él, metamorfoseándose de una forma a la otra en un flujo de permanente de inestabilidad” (39) Es importante esta reflexión porque suma a la metonimia como recurso privilegiado de la narrativa fantástica, y es justamente la metonimia, uno de los recursos más importantes en la narrativa de Somers, fundamentalmente presente en sus cuentos.⁴

Lo que resta, a modo de cierre del cortometraje, es una imagen de una playa sin forma femenina, en la cual solamente se observan las pisadas del hombre “grandes, casi grotescas siguiendo en sentido contrario al mar” (Cft. Imagen 05).

4. Cft. Susana Zanetti (2002-2003).

Por cierto que este texto también brinda elementos para realizar un análisis desde la perspectiva de género, que dejamos para otra ocasión. Observamos, solamente, que es la presencia del componente masculino el que ha provocado la huida de la mujer real hacia la playa, ha permitido la consustanciación de ambas y también es el que genera, por la violencia del disparo, la fusión definitiva.

Este corto esbozo de cortometraje es un ejemplo más de la predilección de AS por el fantástico y es una muestra más de su maestría para lograr esas atmósferas privilegiadas de la narrativa fantástica. En un relato breve, contundente, produce efectos inesperados, sorprendentes. La música de un concierto, escuchada, tarareada, a modo de “bocca chiusa”, es el elemento que conecta ambos mundos, el real y el fantástico. La escultura de arena es otro de los elementos que permite el cruce, en un contexto en el que todo se desvanece, se desdibujan las fronteras y los acontecimientos toman dimensiones extraordinarias.

Si reflexionamos desde algunas orientaciones de teóricos del fantástico, podríamos enmarcar este manuscrito en lo que Todorov (1999) ha caracterizado como “los Temas del Tú”, vinculados a los contactos de las personas con su deseo, y, por consiguiente, con su inconsciente, cuyo impulso es el deseo sexual. Sostiene que, sobre esta base, los relatos fantásticos se refieren a “sus formas excesivas así como sus diferentes transformaciones o, si se prefiere, sus perversiones” (111). En el “listado” de estos temas, Todorov incluye lo relacionado con la crueldad y la violencia, la vida después de la muerte, los cadáveres, entre otros. Por más que no adhiero totalmente a la propuesta teórica de Todorov, considero que en este punto sus reflexiones son productivas, al igual que algunas consideraciones de otros teóricos, como las de Ana María Barrenechea (1972), quien define la literatura fantástica como “la que presenta en forma de problema hechos a-normales, a-naturales o irreales. Pertenecen a ella las obras que ponen el centro de interés en la violación del orden terreno, natural o lógico, y por lo tanto en la confrontación de uno y otro orden dentro del texto, en forma explícita o implícita” (393).

La coincidencia de los dos órdenes pone la marca de “fantástico” a este cortometraje. Rosalba Campra, en varios artículos, contribuye también con sus reflexiones a pensar la propuesta de AS así como también lo hace Jackson –ya mencionada-, para mencionar solo algunos de quienes han contribuido con el tema. Sin embargo, no me detendré a consideraciones teóricas; ya es mucho lo que se ha escrito y discutido al respecto y no es el objetivo del presente trabajo.

Cruces, contactos y reminiscencias

El título de este cortometraje inédito me llevó a buscar alguna posible conexión con elementos que podrían haber operado como disparadores de este primer borrador de AS. Y sorprende encontrar una película, con un título muy similar, *Una mujer en la arena* o *La mujer de las Dunas* (*Suna no Onna*), japonesa, estrenada en 1964, dirigida por Hiroshi Teshigahara y cuyo guión fue adaptado por Kobo Abe de su novela *La mujer de la arena*, de 1962. El texto de AS se fecha en 1967 y es probable que la autora haya visto dicha película y la haya usado como fuente de inspiración, transformándola según sus propias iniciativas, intereses y proyecto estético.

Según informa un sitio uruguayo⁵ dedicado a relevar las películas estrenadas en Montevideo desde 1929 en adelante, es posible comprobar que, efectivamente, la película en cuestión se estrenó en Montevideo el 31 de agosto de 1966, en el actualmente desaparecido cine Coventry y obtuvo la catalogación como “La mejor película del año 1966” según la Asociación de Críticos Cinematográficos del Uruguay. La película había ganado el Premio Especial del Jurado en el Festival de Cine de Cannes 1964 y fue nominada a la mejor película extranjera en los Oscar en el mismo año. En 1965, Teshigahara fue nominado al Oscar al mejor director y, en 1967, la película ganó el Gran Premio de la Asociación de Críticos de Cine belga.

Sabemos, porque así lo demuestran algunos de los documentos guardados en el FAS, que la escritora tenía gran interés en el cine. Por ejemplo, en su ensayo pedagógico-literario *Educación de la adolescencia. El adolescente de novela y su valor de testimonio* (1956), trabaja a partir de novelas y de películas y, lo que es más interesante, ha conservado anotaciones de muchas películas proyectadas en la época y que fueron utilizadas por la escritora como fuentes para su texto.

En este caso, también es posible establecer puntos de contacto entre este brevísimo guión de cortometraje que dejó AS entre sus papeles y la película. Esta representa una extraña relación entre sus protagonistas, un hombre (entomólogo) y una mujer, y tiene un punto fuerte en su profunda sensualidad y erotismo. La arena se constituye en una fuerza omnipresente, tanto en el paisaje cuanto en los cuerpos sudorosos de los protagonistas. Es un filme que, en su momento –1964– ha sorprendido por su erotismo, aunque, por cierto, en comparación con lo que se proyecta en la actualidad, no sea para nada explícito.

Un aspecto importante y que nos permite inferir la relación entre el borrador de Armonía Somers y la película es que la gran carga erótica en la película está en que las

5. <http://www.uruguaytotal.com/estrenos/> (Agradezco al Lic. Claudio Paolini por acercarme este dato).

dunas adquieren formas que remiten a los órganos sexuales. Al igual que en el borrador, en el cual la forma de la mujer tiene sus pechos marcados y entabla una relación erótica con la protagonista (por cierto que también acá está presente una velada relación homoerótica, que se representa también en otros textos de AS, por ejemplo, en “La inmigrante”, publicado en *Todos los cuentos* (vol. I) y en *Aquí la otra mitad del amor* (1967). Las fechas son por demás sugestivas y coincidentes para continuar más adelante con la investigación de estas relaciones.

En un artículo publicado en 2011, en el cual se dedica a analizar el filme de Hiroshi Teshigahara como la renovación del mito de Sísifo, Orlando Betancor consigna: “Este poético film muestra una atmósfera irreal y profundamente onírica con secuencias dotadas de una gran sensualidad y un intenso erotismo. Los personajes de esta película viven en un extraño universo dominado por la obsesiva presencia de las dunas, sus continuos movimientos y su hipnótica visión” (19).

Se siguen sumando coincidencias: la atmósfera extraña, onírica, acerca a ambos productos, puestas en evidencia nuevamente en las siguientes apreciaciones:

A pesar de realizarse en la década de los 60, la película posee un intenso erotismo que da vida a instantes de embriagadora belleza. Desde el comienzo de la cinta, el director nos muestra las ondulaciones de la arena del desierto, que el viento ha formado sobre su superficie, comparándolas con las curvas femeninas. La arena se convierte en un elemento sensual y profundamente seductor que dibuja relieves sobre la anatomía de la protagonista y la recubre con una delgada vestimenta que deja traslucir toda su hermosura. Hiroshi Teshigahara se deleita en representar la visión de una espalda, la redondez de una cadera y la delicada forma de un torso. Asimismo, acerca su cámara hasta los cuerpos, los rostros y la piel de los personajes para exhibir una velada sexualidad. (21)

A modo de cierre

Me interesa finalizar con una breve reflexión acerca del valor que atribuyo a la difusión de textos inéditos conservados en los archivos de escritores. Si bien es importante considerar cada caso en particular, y sirva como ejemplo uno de los textos inéditos del FAS que tiene una faja colocada por la autora que reza: “No publicar”, decisión que, considero, debe ser respetada, el resto de los textos inéditos, si no se difunden y se publican, no pueden, por cierto, conformar el universo de lectura ni de investigación. Por lo tanto, la tarea de visibilizarlos a través de distintos medios (tal el caso de esta presentación) y, en un futuro no tan lejano, de su incorporación a los “Archivos virtuales de escritores Latinoamericanos” (AVLA), es una tarea de democratización del conocimiento que va a permitir acceder a los papeles del archivo a todos los interesados, además de

complementar lo ya publicado con otros documentos, tal el caso de guión de cortometraje que presento, en el cual la escritora intenta la escritura de un género que no es el estrictamente narrativo. Se deja abierta la puerta del archivo y se espera continuar con la tarea iniciada hasta lograr la publicación de todos los papeles conservados en el FAS.

Bibliografía

- Barrenechea, Ana María. "Ensayo de una tipología de la literatura fantástica." *Revista Iberoamericana* [Pittsburgh:] 80 (Julio-set. 1972): 391-403. Impreso.
- Betancor, Orlando "La mujer de las dunas, de Hiroshi Teshigahara, y el mito de Sísifo." *FRAME 7* (Marzo 2011): 18-37. Impreso.
- Campra, Rosalba. "Los silencios del texto en la literatura fantástica." *El relato fantástico en España y Hispanoamérica*. Ed. Enriqueta Morillas Ventura. Madrid: Sociedad Estatal Quinto Centenario / Siruela, 1991: 49-73. Impreso.
- . *Territorios de la ficción. Lo fantástico*. Sevilla: Renacimiento, 2008. Impreso.
- CRLA-ARCHIVOS. Fondo Armonía Somers. <http://www.mshs.univ-poitiers.fr/crla/contenidos/ARMONIA%20SOMERS/Sitio/index.html>
- Jackson, Rosmary. *Fantasy. Literatura y subversión*. 1981. Trad. Cecilia Absatz. Buenos Aires: Catálogos, 1986. Impreso.
- Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. 1970. Trad. Silvia Delpy. México: Coyoacán, 1999. Impreso.
- Zanetti, Susana. "El arte de narrar en los cuentos de Armonía Somers." *Orbis Tertius* [La Plata:] viii 9 (2002-2003). Internet. <<http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv08n09d01/3756>>

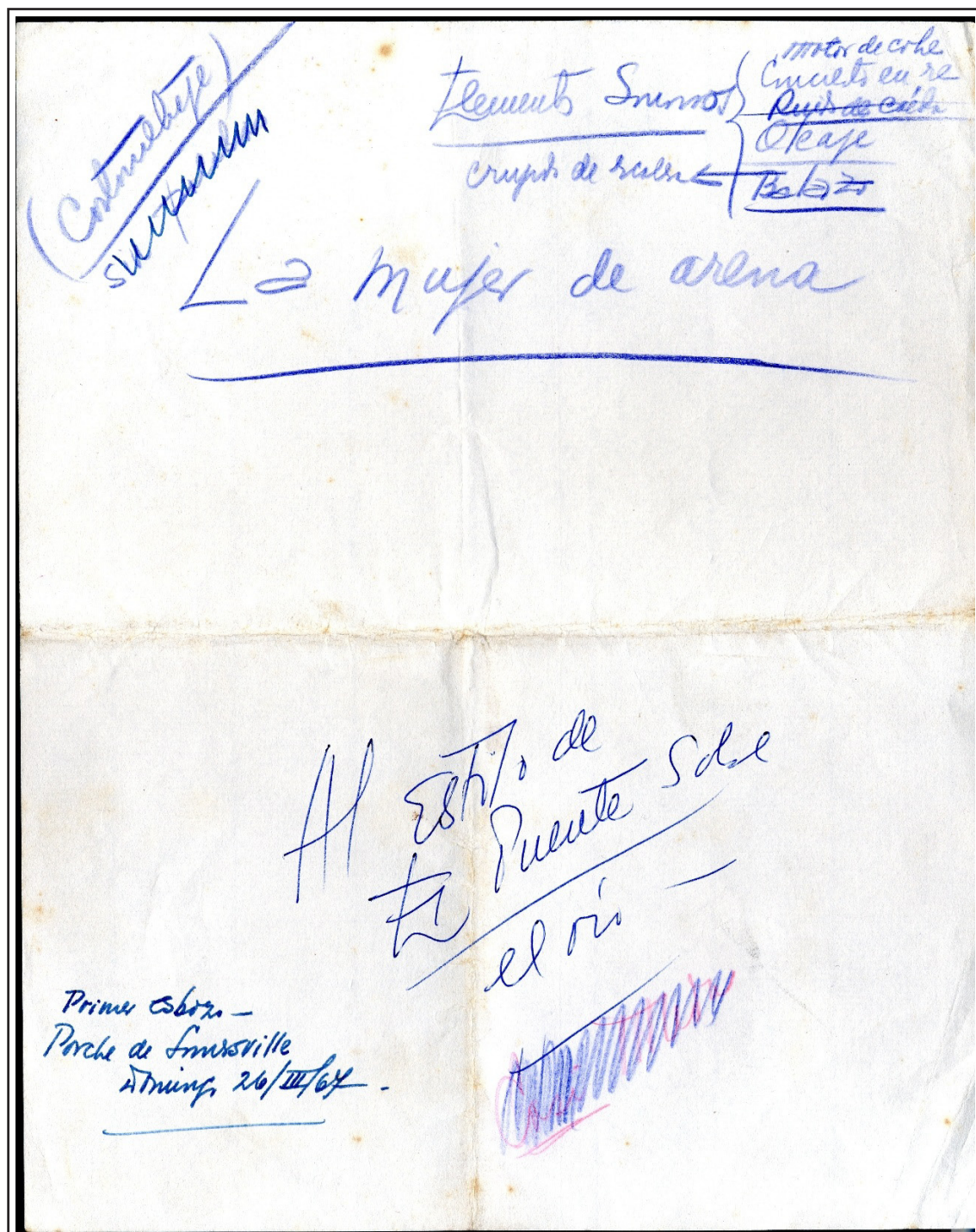


Imagen 01.

vuelve a caer
 HECHA EN LA
 DESNUDA, ESTÁ
 R- CESA LA
 - SOLO SE LLENA
 - CON EL RUIDO
 EA JE

La cola de pez ya
 no es del traje
 sino de su
 propia forma

Imagen 02.

La busca equivocadamente
 en dirección contraria
 De pronto comienza a llover
 de nuevo la música a boca
 Chirsa - Allí como en la
 Catedral, vuelve a caer
 Y allí, HECHA EN LA
 ARENA, DESNUDA, ESTÁ
 LA MUSER - CESA LA
 MÚSICA - SOLO SE LLENA
 LA NOCHE CON EL RUIDO
 DEL OLEAJE

Imagen 03.

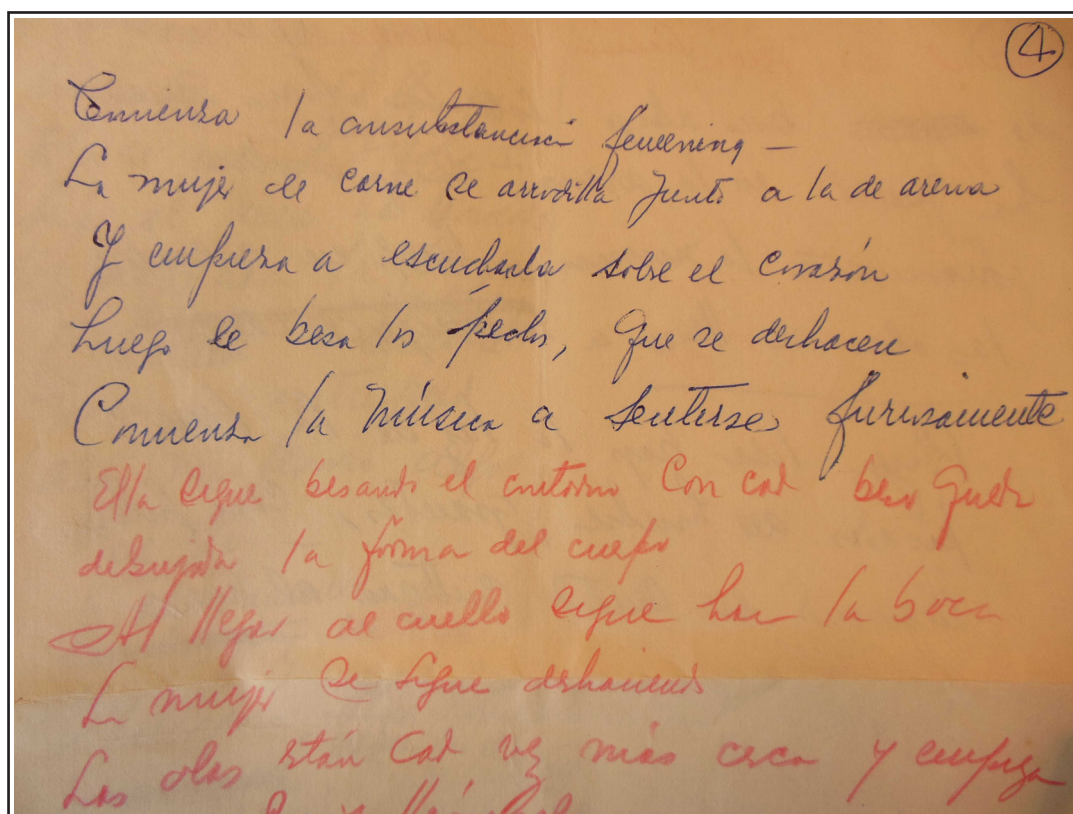


Imagen 04.

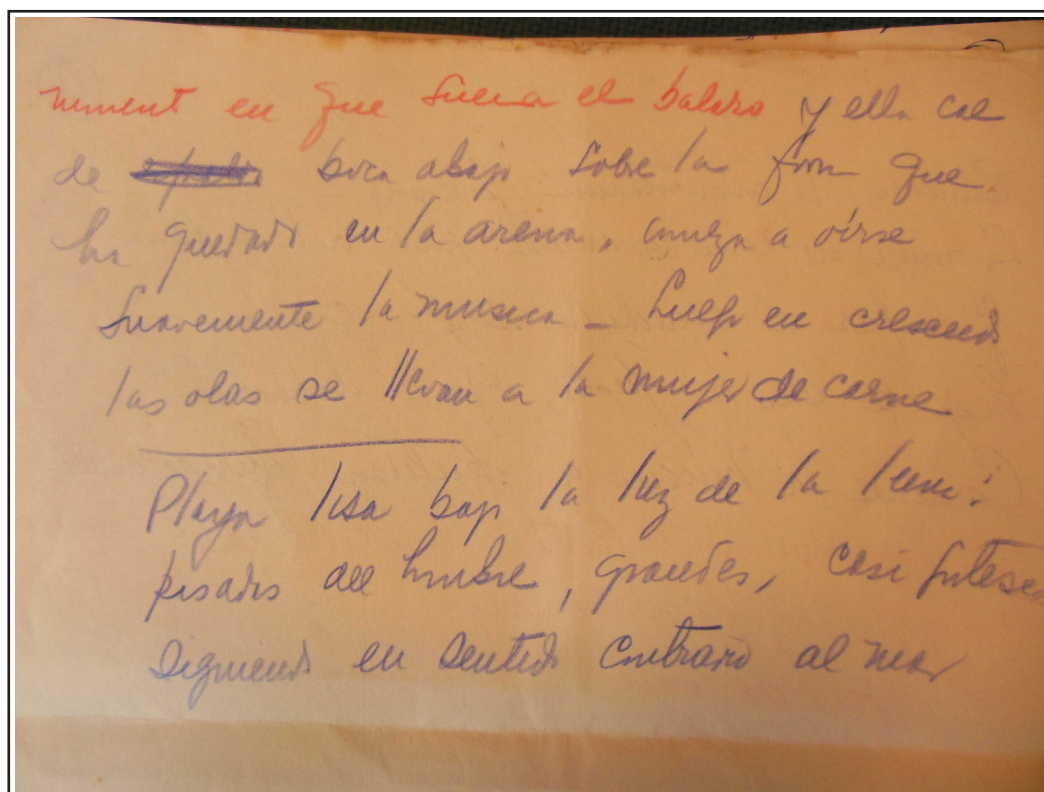


Imagen 05.