

ARMONÍA SOMERS: “REQUIEM POR GOYO RIBERA” CONNOTACIONES IDEOLÓGICAS EN EL DISCURSO DE AMOR

La original escritura de Armonía Somers despliega ante el lector rioplatense un universo poblado de seres disidentes con su entorno, singulares en la apreciación del paisaje rural o urbano, enfrentados a las convenciones del discurso de amor, al que se ha referido con total conciencia:

Abordo el amor en todas las formas de alcanzar la sobrevivencia, el erotismo en todos sus grados, y también las aberraciones cuando esa variada gama de la condición humana invade la narración. Es decir que no miro al sesgo el tema, sino de frente¹.

Heredera de la libertad inventiva de Felisberto Hernández, Armonía Somers corre pareja suerte con el reducido público lector que ambos comparten.

“Requiem por Goyo Ribera” integra el libro de cuentos *El derrumbamiento* (1953), posterior a la publicación de *La mujer desnuda* (1950), libro de escándalo en el Montevideo de su época, que provocó muy pronto el silencio o la reprobación². Son sin embargo los años a los que Ángel Rama (1926-1983) llamó “del internaciona-

lismo”, que abarcan desde 1938 a 1955 –fecha en que comienza el renacimiento de lo nacional–, período muy marcado por el desarrollo de las llamadas vanguardias literarias y artísticas de entre dos guerras. Precisamente Ángel Rama ubica a Armonía Somers dentro de la primera promoción de la generación crítica –la que recibió educación “típicamente liberal”– y en el balance final del ensayo *La generación crítica* la reconoce y pondera: “Dentro de nuestras letras habría que pensar en algunas páginas de Armonía Somers o algunos toques de Felisberto Hernández para encontrar ese acento desenvuelto, erizado y chirriante, de la imaginación”³.

El primer cuento de *El derrumbamiento* (“El derrumbamiento”) cuestiona la rigidez de algunos principios religiosos y la justicia vuelta hacia Tristán, un perseguido; “Requiem por Goyo Ribera” pone en crisis la vida de un hombre burgués, Martín Bogard, quien asiste al descubrimiento de su propia muerte en vida al concurrir al entierro de su amigo Goyo Ribera. Un “derrumbamiento” liga en la sintaxis del libro estos dos cuentos; en el último, el discurso –dueño de la metáfora en otros textos de la autora– fluye sobre un eje metonímico: el de los rituales de la muerte, cuyos efectos Martín Bogard siente cuando sube por la escalera de su casa, en medio de flores puestas para el vigésimo quinto aniversario de su casamiento. La muerte y el amor suelen bordar los límites de muchos cuentos de Armonía Somers, y de este modo la metonimia se explicita. Martín recibe los homenajes que faltaron a Goyo, por morir de muerte infecciosa: “El médico olió la muerte infecciosa del individuo y ordenó que no hubiera velatorio” (p. 23)⁴, frase con que se inicia el cuento.

Desde la perspectiva semántica, el cuento se funda en un principio básico de desplazamiento: el viaje. Las máscaras y las apariencias hacen participar al lector de escenas donde lo irreal se une a lo real; hacer verosímil lo increíble, lo soñado o el delirio, son los constituyentes del protagonista y la intervención del narrador, la propuesta de un discurso que desdeña la “representación” literaria.

Al comienzo la mención de la *metamorfosis* se presenta referida al muerto:

Si, porque aunque no pudiera creerse, aquella pequeña cosa sin importancia era Goyo Ribera, al parecer en el último estadio de una metamorfosis regresiva. (p. 23)

y luego, como indicio de la transformación en que paulatinamente entrará Martín Bogard, desplazando la muerte del amigo hacia sí mismo, comportándose como si ya fuera un muerto. Los hombres de la asistencia pública que tienen por función ocuparse del cuerpo de Goyo Ribera están vestidos de blanco, llevan guantes de goma y tapabocas de lienzo y su identidad difusa de “enmascarados”, rige el destino del muerto. Cuando aparece el tercero, la breve descripción lo enlaza a una red de conexiones metonímicas:

Tenía colgada en el rostro esa inconfundible palidez que da el oficio. Y todo él era su rostro. Martín, que aún dudaba de los sucesos de Goyo, hubiera podido certificar que el hombre aquel estaba muerto. (p. 25)

La sinécdoque *todo él* se relaciona con las conexiones mencionadas, y los límites entre lo verosímil y lo fantástico vuelven a posesionarse del protagonista.

Una serie de muertes orienta el relato hacia la revelación final: Martín Bogard es un vivo-muerto o muerto en vida, y las máscaras y simulacros que abren el cuento se diseminan como una red componiendo las constantes del relato⁵. Uno de los enmascarados cierra el ataúd y Martín Bogard piensa que han aplastado la nariz de su amigo muerto, sin la certeza de que esto haya ocurrido –“Quizá no habría alcanzado a suceder la cosa” (p. 25)–, pero la tensión entre lo aparente y lo real prosigue y así, en el momento de levantar el cajón prevé un peso mucho mayor que el real, su movimiento se vuelve inútil y vacío ante la levedad de la carga: las percepciones de las cosas aumentan en Martín la dimensión de las mismas.

La nariz de Goyo aplastada y el recuerdo de sus ojos connotan

emocionalmente y aparecen para Martín Bogard en metonimia, como los viajes que componen “el viaje”: viaje de Martín Bogard hacia el interior, viaje hacia el cementerio, viaje de regreso, último “viaje” de Goyo Ribera. Cuando Martín comprueba que es el único hombre del cortejo siente su despersonalización: “El hombre vivo que iba detrás del muerto –Martín se había olvidado ya hasta de eso, su propio nombre” (p. 26)–; como un imperativo de grito el nombre de Goyo surge para combatir la soledad (“quiso gritar para agarrarse de algo, aun del nombre sin cuerpo. Pero estaba visto: todo era como en las pesadillas” (p. 26) y ante sí Martín Bogard ve desplegarse la escena de la que participa, al mismo tiempo que ve desdobladas sus reflexiones, sus sentimientos, que ligan el discurso a la pesadilla y a la abstracción de los sueños. Mario Benedetti relacionó la narrativa de Armonía Somers con el mundo cinematográfico de Ingmar Bergman⁶; aunque se refería al rechazo y a la fascinación de lo demoníaco, podemos vincular el universo narrativo de Somers con el de Bergman respecto de la presentación surrealista de la fábula, modalidad que predominó en el primer cine del director sueco. Por otra parte, la coincidencia con el imaginario del cine es una de las presencias notorias en los escritores de principios de siglo, como Horacio Quiroga o Felisberto Hernández y en la generación de Armonía Somers, Adolfo Bioy Casares, Julio Cortázar o la escritora francesa Marguerite Duras.

En la memoria de Martín Bogard el tiempo se presenta especialmente unido al de Goyo Ribera. En medio de la carrera hacia el cementerio, Bogard recuerda los diálogos que mantuvieron de jóvenes, antes de distanciarse, cuando Goyo se ocupaba del arreglo de relojes. De nuevo la metonimia, mecanismo privilegiado de la memoria, enlaza los tiempos de los personajes, del protagonista y del muerto:

Pero, aun sin tiempo expreso para Goyo, él sabía que el tiempo vital del hombre amado seguía insistiendo, latiendo. En un lugar del mundo Goyo Ribera daba cuer-

da a un reloj de cualquier marca o estilo. En otro lugar él hacía lo propio con el suyo. Y entonces, por el nexo de aquellos dos sutiles mecanismos en marcha, él se sentía viviendo para el otro ser, iban involucrados en el mismo plan del tiempo, sin reconocerse, como enmascarados. (p. 34)

y hasta tal punto los enlaza, que la metonimia hace progresar la metáfora en que se funden⁷.

En efecto, un tiempo de relojes y un tiempo futuro hecho de proyectos aparta, define y también reúne la vida de ambos. Es un antiguo nexo; en Martín provoca la resonancia de un diálogo en que también Goyo Ribera decide abandonar los estudios de Derecho y una mujer es el móvil de la decisión. En aquella escena el reloj ocupa un lugar central, que Martín evoca:

Goyo sacó del bolsillo un misterioso envoltorio en un pañuelo, lo desató *como si allí estuviera contenida la semilla del mundo*. Pero lo que dio a luz fue solamente un reloj desarmado, una lente y una pinza. (p. 28)

El énfasis de la subordinada modal –que subrayo– connota axiológicamente: la relación entre el origen y el parto podría pasar inadvertida si Martín no hiciera referencia, más adelante, a los abortos de la amante de Goyo. En la descripción del momento en que Goyo se dispone a arreglar el reloj se anticipa sutilmente la desvalorización de sus actos; se define al envoltorio como “misterioso”, que juega en hipérbaton con “pañuelo”, y se señala el especial cuidado que pone al desatarlo como si se tratara de algo muy precioso (“la semilla del mundo”, feliz hipérbole), pero al acto de abrir el envoltorio sucede la decepción. Nada más frustrante para Martín que la visión del reloj desarmado, nada más sorprendente para el lector que la construcción “lo que dio a luz”. Un juego de oposiciones relaciona objetos preciados con objetos degradados, actos cargados de ma-

gia con actos pedestres. Sin embargo, lo que se acentúa es la gestualidad, encargada de descubrir lo cubierto. En la escritura de Armonía Somers cubrir y descubrir tienen sentido especialmente connotativo, y en este texto se da la fusión generatriz de la máscara y lo enmascarado, pero además, los hechos que se enmascaran desnudan lo siniestro: visiones atroces o simplemente engañosas quiebran las expectativas. La mirada oblicua del ojo perverso del narrador, que degrada lo encubierto domina las escenas, que recuerdan la pintura de Magritte.

La secuencia en que Martín Bogard asiste a la visión decepcionante, funda la clave de la separación de los amigos. Todo lo que irá diciéndole a Goyo será decepcionante para Martín, como si “un reloj desarmado, una lente y una pinza”, formaran un conjunto con el que Goyo Ribera fuera a armar otra escena, la futura del apartamento:

Y ya no hay más código a la fuerza, ni más amistad, ni más tú y yo tampoco. Nada que no sea el esplendor de tu propia ruina, de tu derrumbe lento... (p. 31)

El diálogo entre ambos actúa como un referente lejano en el tiempo de la relación compartida, y también desenvuelve la ideología de los dos amigos. Hemos señalado que el discurso de la ficción y el de la crítica están sumamente ligados en Armonía Somers. En el diálogo de los amigos, la connotación ideológica es muy marcada. El discurso de Martín, crítico, por momentos didáctico, se dirige a ganar a Goyo en la disputa sentimental. La mujer con quien Goyo decide compartir su vida es en buena parte la fuente del distanciamiento. Así lo entiende Martín, y reflexiona:

¿Qué podía importarle el inacabable Código? El Código era un esfuerzo con rendimiento a plazo largo, y él necesitaba comprar leche, pan, horquillas, medias finas. No le importará su propia vida, pensó Martín escaleras abajo (la escalera del infierno ha de ser como ésta, con

su lamento de hierro frío, y mi destino infernal, vivir sin Goyo Ribera). (p. 32)

El mensaje es claro: a) Goyo está presionado por necesidades de orden práctico, b) su propia vida perderá sentido sin Goyo Ribera. En el diálogo su función es defenderse, defendiendo lo que ama. Pero su tentativa amorosa le hace cuestionar la vida de Goyo y el comportamiento de su amante. Entonces su discurso se vuelve didáctico, e impugna la conducta del amigo con óptica existencialista, apoyada en la conciencia:

...voy a aclararte lo que pienso de tu conciencia. Es el órgano adventicio de tu cobardía. Sí, eso, ni más ni menos. No tienes valor para vivir en pugna con ella. No quieres guerra por dentro, no quieres perros que te despedacen, y eso es todo. (p. 31)

La crítica lleva su sello machista, en cuanto toca valores de rai-gambre tradicional como la valentía propia de lo viril, pero al mismo tiempo la propuesta es la de una vida con la conciencia descarnada, en perpetua crisis y en constante cuestionamiento, que no es de ningún modo un proyecto burgués. A pesar de esto, el machismo se asienta en el llamado a valores masculinos tradicionales que se constituyen en firme alianza contra las mujeres por parte de Martín y en la unión homosexual, rebelada contra la mujer que comparte su mismo objeto de amor. Descartadas las seducciones la argumentación de Martín se apoya en contenidos metafísicos⁸ y luego, paulatinamente toma un sesgo distinto:

¿O crees que no sé a dónde va a parar periódicamente tu reloj de oro para pagar esa traición inaudita con tu sangre? Sí, tu formidable sangre, más formidable que todo tú, menospreciada por esa matriz sin vibraciones, por esa alma sin sexo, por esa infrahumana cosa que ya na-

ció perdida. Nunca la vi llorar como una mujer por lo que hacía con eso, con eso que no era de ella, que nunca es de ellas completamente. (p. 32)

La posición humanitaria defiende la reproducción, la pertenencia igualitaria de los hijos, la maternidad en su sentido biológico y psíquico. El desprecio por la mujer del amigo dicta una retórica ligada a términos de vida, sintagmas cargados de negatividad y de connotaciones sombrías, contra el despojamiento de vida: “matriz sin vibraciones”, “alma sin sexo”, que también evocan el discurso justiciero y el juego de oposiciones tan a la medida de la poesía de Almafuerte o de la prosa de Arlt. La violencia para denigrar a la amante de Goyo corre pareja a la de designar el comportamiento de los enterradores y sus chanzas sobre el muerto:

Habían inventado esa forma de despistar el miedo. Reírse y desahogarse de cualquier modo entre las tumbas, como si orillaran canteros de patatas podridas. (p. 33)

La misma intencionalidad cargada de significado hacia la torpeza del adversario, el enemigo, el odiado, se registra cuando Martín evoca la imagen de Goyo —hombre en posesión del saber— arrebatado por figuras adversas: “tu poderoso pensamiento, tu locura lúcida... (...) Hasta que te la robaron. Te la robó la estupidez parecida a la de esos desgraciados que tosen en los teatros, justo en lo más formidable...” (p. 40)

La esposa de Martín Bogard comparte con la mujer de Goyo un mundo diferente al de ambos amigos. La ironía marca ideológicamente el hábito social de la denominación “señora de Bogard”, y también otros valores burgueses, de supuesto buen gusto: “tenía unos ademanes lentos que parecían ser o pretendían ser los de una reina (...) los dedos maravillosos (...) La señora de Bogard *ordenó* que las flores (...)” (p. 38). Y en la vida cotidiana, Martín Bogard la presenta como un objeto inerte, presa en su educación para las apariencias,

especie de máquina viviente: “La sonrisa de bazar de María...” (p. 39).

Los escasos coloquialismos de la narración, quiebran con gracia –como en otros cuentos de la autora⁹– la escritura literaria, como si el narrador no pudiera dejar de contar con la *presencia ausente del destinatario*¹⁰, subvirtiendo con la función comunicativa un discurso acentuadamente elaborado. Igual efecto se logra con la mención de cosas prácticas; “leche, pan, horquillas, medias finas”, funcionan en el código intelectual de los dos amigos como términos de total transparencia, que ponen al descubierto la cuidada opacidad del texto.

La organización, seguramente nada ingenua de este aspecto semántico, revela la escritura de Armonía Somers¹¹ en pleno ejercicio de un imaginario singular dentro de la narrativa rioplatense.*

NOTAS

¹ Armonía Somers, “Para conocer a Armonía Somers; un país pequeño, una gran novelista”, entrevista de Elvio E. Gandolfo, en *Clarín Cultura y Nación*, Buenos Aires, jueves 9 de enero de 1986.

² “Desde sus comienzos, la carrera literaria de Armonía Somers ha engendrado numerosos malentendidos, que van de la delicia ponzoñosa del perfume del escándalo, a la gloriola de la leyenda, pasando por la respetuosa reverencia al monumento cuya significación no se acaba de comprender (...). Nicasio Perera San Martín, “Armonía Somers: una trayectoria ejemplar”, en *Armonía Somers, Papeles críticos*, Montevideo, Linardi y Risso, 1990, pp. 17-37, coord. Rómulo Cosse.

³ Ángel Rama, *La generación crítica, 1939-1969*, Montevideo, Arca, 1972, p. 244.

⁴ Armonía Somers, “Requiem para Goyo Ribera”, en *Todos los cuentos I*, 1953-1967, Montevideo, Arca, 1967. Las citas correspondientes a este cuento, siguen este texto.

⁵ “...la máscara encarna el principio del juego de la vida, establece una relación entre la realidad y la imagen individual, elementos característicos de los

* Edición corregida de la publicada en *Armonía Somers, papeles críticos*, coord. Rómulo Cosse, Montevideo, Linardi y Risso, 1989.

ritos y espectáculos más antiguos”, Mijail Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Barcelona, Barral, 1974, pp. 41-42.

⁶ Mario Benedetti, “Armonía Somers y el carácter obsceno del mundo”, en *Literatura uruguaya siglo XX*. Montevideo, Alfa, 1969, pp. 205-209.

⁷ Basta recordar la tesis de Umberto Eco sobre estas asociaciones: “Eco desarrolla en *Tel Quel*, N° 55, una tesis que recuerda a la de *Réthorique Générale*: ‘Nuestro discurso apunta a demostrar que puede reducirse cada metáfora a una cadena subyacente de conexiones metonímicas’” (p. 26), en Catherine Kerbrat-Orecchioni, *La connotación*, Buenos Aires, Hachette, 1983, p. 169.

⁸ “Es precisamente por medio de lo que puede parecernos obsceno o cruel en sus cuentos —la violencia, la incomunicación, desencuentros amorosos hetero y homosexuales, y el ambiente alucinatorio en que la muerte y la vida se dan la mano— que Armonía Somers nos dibuja su propia metafísica del ser humano, su vida, muerte y universo.” Evelyn Picon Garfield, “La muerte en los cuentos de Armonía Somers”, *Texto crítico*, México, N° 6, año 3, Universidad Veracruzana, ene.-abr. 1977.

⁹ “...mientras la Virgen se expresa de modo convencional o legítimo (aunque emplea de vez en cuando coloquialismos) el habla de Tristán incurre en figuras y analogías”, Helena Araujo, “Escritura femenina: sobre un cuento de Armonía Somers”, *Eco*, Bogotá, N° 248, jun. 1982, pp. 137-145.

¹⁰ Gerard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 262.

¹¹ En conmemoración de sus cien años de nacimiento y diez años de su muerte, se realizó el 16 de diciembre de 2004 en Villa Colón, Montevideo, un Homenaje a Armonía Somers (1914-1994), en la ex-residencia Idiarte Borda, organizado por los escritores Miguel Ángel Campodónico y Carlos Pellegrino.