

DISTANCIAS CORTAS ENTRE MILLONES DE AÑOS. COGNICIÓN Y LÍMITES DE LO FANTÁSTICO EN ARMONÍA SOMERS

SHORT DISTANCES BETWEEN MILLIONS OF YEARS. COGNITION AND LIMITS OF THE FANTASTIC IN ARMONÍA SOMERS

Pablo López-Carballo
Universidad Complutense de Madrid, España
pablolopezcarballo@ucm.es
<https://orcid.org/0000-0003-3884-9192>

Resumen:

En este artículo nos acercamos a la producción narrativa de Armonía Somers con la finalidad de documentar las posibilidades de lo fantástico en función del paradigma cognitivo. Desde algunos cuentos de la autora uruguaya se analiza su empleo como herramienta indagatoria en la condición humana. En este cuestionamiento, a la luz de los últimos estudios en ciencias cognitivas, se revela como fundamental atender a los procesos de lectura y a los efectos que provoca en el lector. De este modo, la experiencia estética se ve alterada por estas formas de lo fantástico.

Palabras clave: Literatura fantástica, Cognición, Armonía Somers, Lectura.

Abstract:

In this paper we approach the narrative production of Armonía Somers in order to document the possibilities of the fantastic, based on the cognitive paradigm. From some stories of the Uruguayan author, the use of it as an investigative tool in the human condition is analyzed. In this questioning, in the light of the latest studies in cognitive sciences, it is revealed as fundamental to pay attention to the reading processes and the effects it causes in the reader. In this way, the aesthetic experience is altered by these forms of the fantastic.

Keywords: Fantastic Literature, Cognition, Armonía Somers, Reading

Recibido: 30 de octubre de 2022

Aceptado: 25 de mayo de 2023

1. La dependencia de lo fantástico

Ninguna definición de lo fantástico ha logrado delimitar el concepto lo suficiente como para agotar futuros acercamientos desde su perspectiva. Dependiente de su carácter histórico y dialéctico, esta categoría se sigue mostrando en permanente construcción. El punto de inflexión en los intentos por cercar lo fantástico lo representa la obra *Introduction*

à la littérature fantastique (1970), de Tzvetan Todorov, quien trató de sistematizar las aproximaciones al concepto desde múltiples puntos de vista que sirvieran para cimentar una teoría sólida. Lejos de cerrar las posibilidades de referencia, el ensayo de Todorov incentivó nuevos, y fructíferos, acercamientos posteriores que tratan de dar cuenta de visiones complementarias que han logrado mantener vivo este campo de estudio (Bessière; Jackson; Hume; Siebers; Jordan; Traill, entre otros).¹ No pretendemos aquí ahondar en esa delimitación fruto de las definiciones, sino ofrecer una muestra de su indeterminada existencia y pervivencia desde los textos de la escritora uruguaya Armonía Somers, en los que lo fantástico se resuelve como una herramienta con la que explorar lo literario y el mundo.

Lo que queremos resaltar, al margen de disputas conceptuales, es el juego constante con los límites de categorías como lo irreal, lo natural, lo anormal, etc. De entre las muchas características que se le han atribuido a lo fantástico, la confrontación de órdenes (Barrenechea 393) sería uno de sus rasgos definitorios más sustanciales. En este sentido, sus límites no aparecen perfectamente aislados, sino que podríamos pensar en ellos como membranas permeables, que separan espacios entre los que se producen continuas alteraciones, contaminaciones e intercambios. Y el espacio privilegiado con el que hace frontera y genera una tensión continua es la propia categoría de realidad. Pero, independientemente de cuál sea el punto de partida o de llegada, entendemos que el empleo de lo fantástico en Armonía Somers se cifra, precisamente, en mantener esa pugna entre ambos extremos, tanto con el concepto de realidad como con la propia formulación de lo fantástico.

2. La lectura y los procesos cognitivos

En manos del lector, los textos de la autora uruguaya permiten examinar los procesos cognitivos de índole racionalista a los que estamos acostumbrados a partir del análisis de la propuesta narrativa que ofrece al lector. Al introducirlo en mundos simulados,

¹ Para el caso concreto de la literatura hispanoamericana puede servir como referencia el texto “El pensamiento teórico hispanoamericano sobre literatura fantástica. Un recuento (1940-2005)” de José Miguel Sardiñas en el volumen *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica*, que él mismo coordina. El volumen *Teorías de lo fantástico*, coordinado por David Roas, recoge algunos de los textos más significativos, desde el punto de vista teórico, que han surgido en los últimos tiempos.

el texto obliga al receptor a que negocie con su extrañeza ante la percepción distorsionada, o dislocada, de su propia condición humana. Gracias a este mecanismo, una de las cuestiones que Somers trastoca con el empleo de lo fantástico es la empatía. En su escritura se produce un continuo desajuste en esta forma de relacionarnos socialmente de manera habitual. Siguiendo la teoría de la *Simulación encarnada* de Vittorio Gallese mantendríamos que, en las habituales relaciones humanas e intercambios afectivos, utilizamos un proceso de simulación para evocar estados corporales asociados entre observador y observado: "sensory description of the observed social stimuli, internal nonlinguistic "representations" of the body-states associated with actions, emotions, and sensations are evoked in the observer, as if he or she were performing a similar action or experiencing a similar emotion or sensation" (Gallese 524).

En este proceso descrito por Gallese se evidencia el funcionamiento de la intersubjetividad con la que convivimos a diario, pero la forma en la que desarrollamos la empatía no llega a delimitarse solo mediante la percepción de los otros como iguales a nosotros, o con una conciencia equivalente a la nuestra, sino que va más allá y necesita de una encarnación esa condición. Entonces, en el proceso de observación hacia los demás, no solo estaríamos obteniendo una imagen de equivalencia, sino que encarnaríamos sus acciones, sus emociones, etc., reviviríamos ser otro. Esta capacidad de simulación ha sido estudiada gracias a uno de los avances científicos más significativos de los últimos treinta años, el descubrimiento de las neuronas espejo (Rizzolatti). Estas neuronas, además de otros procesos más complejos en los que ahora no nos detendremos, se activan y actúan por igual tanto si nos relacionamos con un objeto, como si observamos a otra persona. Del mismo modo, el simple hecho de nombrar algo relacionado con esa acción, o con el objeto, activa las neuronas con la misma intensidad que lo haría si el sujeto estuviera experimentándolo por sí mismo. Por ello, gracias a este descubrimiento, la lectura adquiere a partir de este momento otra dimensión en la que se le otorga una posibilidad de encarnación física que anteriormente solo se intuía.

Por otra parte, los procesos de lectura han conocido recientemente múltiples acercamientos desde las teorías cognitivistas, poniendo cada vez más énfasis en la realización corporal de aquello a lo que accede el lector a través de esta actividad (Sumara; Miall). Según estas perspectivas, la actividad lectora es capaz de provocar la

experimentación de lo que se está leyendo en el organismo del receptor. En este sentido, la resonancia corporal es evidente, ya que el sistema nervioso central, encargado de modular las sensaciones, es el que regula esa encarnación y el que dota de experiencia corporal a la lectura. Pero, de igual manera que el dolor provocado por un mismo evento no es experimentado de forma equivalente por un sujeto habituado que por uno que no lo está, en la lectura la encarnación se manifestará en diferentes niveles. La encarnación en la lectura, por tanto, no sería algo automático y preciso, sino que depende del bagaje previo del lector y del grado de exposición a sus efectos. Podemos ejemplarizar esto con una situación de la vida cotidiana: un golpe de martillo en un dedo no es percibido igual por un carpintero que por alguien que entra en contacto con la herramienta por primera vez.

Por lo tanto, si se entiende de este modo la lectura, la relación intersubjetiva antes señalada generaría en el lector la posibilidad de experimentar esta empatía encarnada. La percepción de la misma estaría determinada por los hábitos lectores del sujeto, por su aprendizaje y su asimilación, por sus capacidades sintéticas o por sus posibilidades memorísticas, tanto en lo referido a la dimensión cognitiva como a la sensoreomotriz. Pero no solo estarían en juego estas variables, sino que también las intenciones del lector tendrían un papel importante, al igual que los factores externos, que podrían condicionar y modificar la experiencia. Todo parece indicar, en la misma dirección, que la atención a los propios procesos cognitivos también condicionarían el grado de intensidad en la experimentación de la lectura (Patoine 20-22).

Si bien es cierto que este campo de estudio afectaría por igual a toda la historia de la literatura, ya que no depende de la voluntad de sus autores, ni posee una delimitación histórica, existen algunos textos que se prestan más que otros a este tipo de acercamientos. Y esto se debe no tanto a los efectos que puedan generar las obras en el lector, sino al hecho de que algunas poseen ideas que encajan de un modo más adecuado con el paradigma de estudio. Este es el caso de Armonía Somers, en quien podemos encontrar un buen ejemplo de cómo a través de lo fantástico la lectura nos coloca en situaciones que nos llevan a dudar de las categorías que habitualmente utilizamos para conceptualizar el mundo. Esos límites difusos y permeables que comentábamos más arriba son, precisamente, la clave de su narrativa. Desde ellos se producen las transgresiones lingüísticas y sociales que obligan al lector a participar activamente, no solo para acceder a los posibles sentidos y significados,

sino para completar su propuesta, que parece llevar inscrita la necesidad de una experimentación empática en sintonía a la que hemos descrito.

3. Una poética de distancias

Lo fantástico surge así, en la poética de esta escritora, para generar esa posibilidad de profundización en las categorías cognitivas por parte del lector, quien debe confrontarse con los límites de su propia condición humana. Para verlo con mayor claridad, nos aproximaremos ahora a cuatro textos representativos de Armonía Somers, en los que se conjugan las encarnaciones descritas. El primer ejemplo será *La mujer desnuda* (1950), su primera publicación, sobre la que recayó la delimitación del término novela. En este caso, entendemos que las distinciones genéricas son útiles solo hasta cierto punto y, por lo tanto, a efectos de análisis la encontraríamos como un texto equivalente al resto. Su propia autora recelaba de las clasificaciones formales, ya no solo genéricas, sino incluso del arte en general. Así respondía en una entrevista, cuando su interlocutor le preguntaba por el vínculo con un pintor: “Tales coincidencias me afianzan en la idea de una materia creativa como algo integrado que luego nosotros despedazamos malamente y rotulamos, aquí la literatura, allí la plástica, allá una escuela, allá otra.” (Campodónico “Trece” 54). Entendemos, por tanto, que la distinción de géneros aquí solo serviría para separar este texto de los tres cuentos publicados en 1982 bajo el título de *Tríptico darwiniano*. Sin embargo, creemos que lo que les une es mucho más significativo que esa delimitación y, por lo tanto, las cuatro publicaciones pueden comprenderse conjuntamente en el análisis. Se trata de dar cuenta de una serie de constantes y posibilidades que se advierten en su trayectoria, entendiendo por tanto que existe una poética, una forma de hacer, que singulariza a la escritora uruguaya.

Una de esas claves es la utilización de lo fantástico para que sus personajes, en primer término, y los lectores, posteriormente, enfrenten la condición humana desde un punto de vista crítico y extrañado. Al mismo tiempo que esta incursión de lo fantástico genera esa tensión, se produce también un juego entre la realidad y la ficción, entre la realidad y lo que está más allá de ella.

En *La mujer desnuda*, publicado en la revista *Clima* de Montevideo en 1950, ya percibimos estos desafíos entre límites que van a caracterizar su producción posterior. La recepción entre la crítica especializada es confusa, pues oscila entre considerar que se trataba de un hombre con seudónimo (Campodónico “Diálogo” 45), hasta señalar que sus decisiones estilísticas remitían a un simple desconocimiento de la lengua. Al hilo de esta segunda afirmación, salía la autora al paso de lo que en algunos círculos literarios montevideanos del momento se conocía como “literatura despeinada”:² “debo aclarar que por razones especiales conozco muy bien las reglas de la sintaxis y por lo tanto me puedo tomar la licencia de violarlas” (“Trece” 56). De igual modo, en el comienzo de su carrera, también debió hacer frente a los comentarios que ubicaban sus escenas de sexo como la razón de ser de su literatura. Ni tras su seudónimo se ocultaba un hombre, o un colectivo,³ no era iletrada y, ni mucho menos, tenía por finalidad escandalizar a la población civil y a las autoridades, sino simplemente pretendía dotar de vida a sus personajes, insuflándoles cierta energía para que resultasen creíbles:

Sé que hay sexo en mis ficciones, pero también hay muerte, locura, angustia metafísica en los personajes y situaciones que, más que crearlos yo, me asedian a mí [...] Una novela o un cuento no son solo expresiones pasivas de una invención. Tienen que funcionar. Y así como el gran arquitecto Le Corbusier dijera que una casa es una máquina para habitar, la narración es también cierta suerte de máquina, pero para crear sensación de vida. Y si la plenitud del amor incluye el sexo, y la entrada en juego del desamor su declinación, la novela no puede despreciarlo sin caer en riesgo de congelamiento, de pérdida de su dinámica (54-5).

² No despertaba muchos elogios entre los comentaristas de la época. Benedetti saludaba así la irrupción de su primer libro de cuentos *El derrumbamiento*: “literatura caótica y visceral (...) sus defectos y virtudes, en abierta pugna, permiten esperar de la autora, a corto plazo, la sustitución de una mera pose por una actitud verdadera” (“Armonía Somers. El derrumbamiento” 102-103), achacando además a sus relatos falta de eficacia, gratuidad e ingenuidad. Años más tarde, en 1969 (“Armonía Somers y el carácter” 207), se retractaría parcialmente de esas palabras.

³ En una entrevista concedida a María Copani y publicada en *Clarín* el 26 de mayo de 1988, la autora profundizaba en esta disparatada recepción: “Partiendo del misterio sobre la identidad de la autora de *La mujer desnuda*, se empezaron a tejer leyendas. En general, nunca pensaron que lo había escrito una mujer. Se decía que era la obra de un hombre con ciertos toques de sensibilidad femenina, otros decían que lo había escrito un grupo literario, incluso algunos opinaban que el autor debía ser un degenerado, un maniaco” (Risso 254).

Para la autora es importante esa sensación de realidad, un naturalismo que entra de lleno en diálogo, precisamente, con los límites de lo fantástico. Y es que esa tensión constante es utilizada continuamente para hacer avanzar las narraciones, para lograr que se sostengan y que los conflictos de los personajes no remitan a realidades paralelas, sino que puedan ser encarnadas con naturalidad por sus propios integrantes. Ese efecto es el que puede causar la protagonista de *La mujer desnuda*, Rebeca Linke, un personaje que hace el camino desde la aparente ensoñación hasta ser integrada en la mortalidad. El argumento narrativo sobre el que se sostiene es una crisis identitaria. Gracias a esta circunstancia, concurren dos visiones de la misma persona, con características contrapuestas que generan continuas tensiones de sentido. Un narrador heterodiegético conduce a la protagonista hacia la casa de campo en el que se desencadenarán todas las acciones. Nos presenta a una mujer en el día de su cumpleaños, cansada de su vida, sobrellevando su existencia sin entusiasmo. Entonces, en este anodino escenario, se produce un cambio significativo que desencadenará todo lo que vendrá después: el corte de la cabeza de la protagonista y una reimplantación posterior. En este giro se aprecia la distancia con la realidad. Así, por un lado, tenemos una narración precisa, realista, que intenta transmitir una sensación de credibilidad y, por otro lado, como es evidente, esa verosimilitud se enfrenta al hecho de que nadie podría caminar después de ese tipo de desmembramiento, pero la protagonista sí. No obstante, esa intención realista se aprecia muy bien en el corte de la cabeza:

La mano que quiere alcanzarla no puede. Derriba el vaso con agua de la mesa y queda allí como una flor congelada. Es entonces cuando la daga va a demostrar que ella sí sabe hacerlo, y se desplaza atraída por las puntas de unos dedos. Claro que hacia una mano que está adherida a un brazo, que pertenece a su vez a un cuerpo con cabeza, con cuello. Una cabeza, algo tan importante sobre eso tan vulnerable que es un cuello... El filo penetró sin esfuerzo, a pesar del brazo muerto, de la mano sin dedos. Tropezó con innumerables cosas que se llamarían quizás arterias, venas, cartílagos, huesos articulados, sangre viscosa y caliente, con todo menos el dolor que entonces ya no existía (16).

Podríamos descartar el posible carácter onírico que pudiera entrañar este tajo, ya que las evidencias sobre su propia realidad afloran en la simple lectura. Precisamente el grado de detalle es el que lleva a algunas interpretaciones a alejarlo de lo onírico (Paolini

205-224) y ubicarlo en una materialidad que haría aflorar con más sentido lo fantástico. Además, en la lógica del relato puesto que no es un corte onírico, las señales que nos va dejando reflejan su carácter físico. Por ejemplo, una muestra de ello la obtenemos con la cicatriz que permanece tras la reimplantación posterior, que nunca desaparece, y que se asienta como una marca evidente de la dimensión fáctica de esa acción (Montoro Martínez 222). Otro ejemplo podría localizarse en la escena con los gemelos. Es el segundo episodio acaecido fuera de la casa y si fuera un sueño, si su aparición se produjera en un orden onírico, los gemelos estarían contentos, satisfechos y tranquilos, algo parecido a lo que le ocurre al párroco, al que sí se le aparece en sueños. Sin embargo, la aparición de esta mujer ante los dos gemelos es real, no ocurre como en el episodio del párroco, aquí claramente se produce fuera de los límites de la ensoñación. Precisamente, son ellos los que, movidos por esa intranquilidad que les provoca, escapan y dan la voz de alarma para que el pueblo se posiciona frente a ella. Nuevamente vemos el interés por generar un efecto de realidad, que beneficia y sostiene la incursión de lo fantástico.

De las innumerables formas de aparición de lo fantástico en la escritura de Somers, el contraste con la realidad suele ser de las más recurrente. En *La mujer desnuda*, la narradora nos habla continuamente del cuerpo de la protagonista con mucha precisión, igual que sobre sus padecimientos. Percibimos la incidencia del mundo sobre él. No es un cuerpo abstracto, es físico, y no se puede desprender de él fácilmente. En contra de la impresión que podría causar el corte de la cabeza, la protagonista no puede hacer(se) desaparecer fácilmente. De hecho, a medida que avanza la historia es cada vez más complicado que esto ocurra y eso es algo que el lector va interiorizando poco a poco. Habría que hacer notar que no se produce el corte de una extremidad, pues la vida sería viable con un miembro amputado, es el corte de una cabeza lo que encontramos al comienzo de la obra, de ahí que ese efecto de realidad por contraste sea todavía más significativo. El corte de la cabeza supone una ruptura con lo racional que la reimplantación posterior no recupera. Una vez que vuelve a tener cabeza, los caminos de la narración son diferentes, el lector tiene ante él un nuevo paradigma. Pero, pese a lo inverosímil de la acción y el trayecto desconocido, el lector encuentra posibilidades de identificación.

En este punto, los dolores corporales cobran especial relevancia y la narradora los detalla con especial énfasis realista. Gracias a ellos, el lector obtiene una mayor cercanía

con el personaje y puede llegar a experimentar esos efectos. En este sentido, encarnaría lo que Maxine Sheets-Johnstone (2003) desarrolló bajo el nombre *Kinetic melodies*. En esta categoría, la científica norteamericana engloba las experiencias neurológicas y las sensoriales de los episodios kinésicos. Podemos interpretar esas referencias continuas al cuerpo, que encontramos en la obra de ficción, como remisiones a la memoria kinésica del lector. Apoyándonos en el trayecto desde el texto hacia el lector (Spolsky, 1996), este último rememora, en este caso, y en cada pequeño episodio el dolor, el corte de la cabeza, sin advertir que el primer acontecimiento la ubicaría fuera del mundo que le permite tener esa experiencia kinésica. Es curioso, entonces, que el personaje puede soportar el corte y la reimplantación de la cabeza, pero luego sufre con pequeñas incidencias y padecimientos. Es así como lo fantástico se transforma en una herramienta de exploración más allá de lo evidente y permite que la lectura se enriquezca desde la creación de una verosimilitud en la que todos los elementos extraños acaban por naturalizarse.

En el personaje de Rebeca Linke hay un notable cambio de perspectiva, una transformación, un salto desde una mujer integrada en una sociedad con una serie de reglas, normas y códigos de comportamiento, hacia una mujer que genera su propia condición: desnuda, sin cabeza. Las remisiones a esta pérdida de identidad son evidentes durante todo el texto, por ejemplo, después del primer encuentro sexual, cuando el leñador le pregunta "¿qué es, quién anda?" (22) al darse cuenta de que no era su esposa, como él creía. Y ella responde: "Eva, Judith, Salomé, Semíramis, Magdala. Y un hombre que soñó con mi pie, que le excedía en siglos, me llamó Gradiva" (23). Todas ellas son mujeres transgresoras, que se opusieron a las normas de su época. Su identidad parece trazar el camino inverso a la evolución histórica y va hacia atrás, en este caso, obteniendo valores y una identificación con mujeres que conforman la mitología y una historia compartida.

Después de reimplantarse la cabeza, la protagonista sale desnuda al campo, como si fuera la primera mujer sobre la tierra, la primera en su especie que se enfrenta al mundo y a los límites de la lógica y de la realidad. Desde su condición fantástica, se adentra en su realidad circundante. No es un elemento aislado, sino que su presencia acaba modificando la actividad, el pensamiento y los sentimientos de todas las personas con las que se encuentra. Su presencia retrotrae a las personas a comportamientos que pueden ser cifrados como anteriores al momento cultural y social en el que viven. En todos se desata una

pulsión sexual incontrolable, desaparece en ellos el pudor característico de los códigos de comportamiento transmitidos socialmente y generan un camino hacia la desnudez, hacia una condición humana previa:

Pero a poco que se vino la noche distinta tras las puertas entornadas, comenzaría también a suceder algo que los hombres no alcanzan a explicarse. Piden y exigen cosas, cosas tremendas según el canon y no se excusan. Prueban dormirse para ver si al despertar lograrán retomar sus pudores. Pero abren de nuevo los ojos, sacuden a las mujeres, y siguen exigiendo aún. Finalmente, en una nueva etapa, comienzan los fenómenos singulares. Sentirse hombres distintos, como si por haber emigrado de su piel estuviesen poblando otro ser más recio, menos comprometido. Es de ahí donde arranca el verdadero desasosiego, haber perdido el miedo codificado (46).

Los habitantes de este núcleo social, ante tal cambio, consideran que es un escenario inadmisibles y la conclusión a la que terminan llegando es que lo mejor para el *statu quo* será eliminar a la mujer desnuda. Pero, siguiendo la lógica del relato, a quien están rechazando es a ellos mismos, a su pasado emparentado con los simios: “odiaban a la desconocida, se odiaban a ellos y entre ellos” (67). Lo que sustentaba la vida en común, los valores fijos e inmutables que gobernaban la vida compartida habían sido puestos en entredicho por la presencia de ella: “por culpa de la mujer se había descubierto cada uno a sí mismo, y esa revelación es de las que no se perdonan” (67). En ese descubrirse a sí mismos es evidente que se ponen en cuestión los modos de vida, los papeles asignados en la sociedad, etc., pero también la propia condición humana.

En este caso, encontramos un relato de la misma época que puede ser ejemplarizante de la pérdida de condición asociada a la irrupción de lo fantástico en la realidad.⁴ En «El derrumbamiento» (1953), un texto que da título a un volumen de la misma época, se produce una situación parecida. En este caso la relación es entre un hombre y la Virgen. Este hombre huye después de haber matado a una persona y le pide ayuda a la Virgen. Consigue llegar a una casa en la que le acogen. Es una casa en ruinas en

⁴ Para otras interpretaciones centradas en la sexualidad y en la religión puede consultarse Paolini (215-218). La Virgen sería una seductora que clama venganza por la muerte de su hijo. Sería la responsable del asesinato perpetrado por el protagonista. De igual modo, se podría indagar en estas dos figuras como arquetipos en los que se aprecia el papel sumiso y subsidiario otorgado a la mujer en la sociedad, si equiparamos a la virgen en el orden religioso y a la mujer en su escenario, ambas estarían ocupando un lugar no decisivo en la estructura.

la que apenas hay hueco entre tanta gente que se cobija de las inclemencias, tanto meteorológicas como de las circunstancias históricas. Cuando el protagonista consigue ubicarse entre los cuerpos del resto de desvalidos, advierte la presencia de una virgen que está tibiamente iluminada en la pared. De pronto, la virgen desciende y se dirige hacia él para pedirle que elimine la cera hasta encontrar su figura humana. Nos enfrentamos entonces con una virgen que quiere perder su condición, que quiere realizar el camino de lo divino hacia lo humano, pero que no puede completarlo.

Es en esta misma dirección en la que podemos entender también la presencia del cura en *La mujer desnuda*. Este personaje tranquiliza a los feligreses diciéndoles que no se preocupen porque se trata de algo irreal, que no está en el pueblo. Sin embargo, pierde toda credibilidad como párroco en el momento que uno de los dos hijos de Juan descubre a su padre fundido con la mujer desnuda:

el hombrecito con vocación de sacristán obligó al cura a entregarle todas las llaves santas junto con el campanario. Él ya no era el padre de su iglesia después de lo dicho ese domingo. Que devolviera, pues, el gobierno absoluto hasta nuevas órdenes, principalmente la administración del régimen sonoro. El cielo, que parecía vidrio caliente, amenazó entonces con hacer añicos (91).

Es en este momento cuando se desencadena el final del relato y en el que, simbólicamente, se menciona el fin del proceso de transformación de Rebeca Linke. Su trayectoria hacia el inicio de la especie se concentra en las siguientes palabras de uno de los últimos capítulos:

Juan y la mujer desnuda, al frente ya de la casa, comenzaron a ver la enormidad que se acercaba. En un principio parecía una invasión de hormigas o de saltamontes. Luego, a medida que se humanizaban las formas, se definía lo que cada uno llevaba al hombro, en la mano. Vueltos a armarse, no hubieran sabido explicar en nombre de qué, si para matar a la mujer, o al primero que se apoderase de ella, que a su vez iría a pedir desde el suelo la muerte de otro, y así hasta acabarse la semilla humana (91).

En cierto modo, esta regresión hacia el origen tiene mucho que ver con un procedimiento que veremos enseguida al referirnos a *Tríptico darwiniano* (1982). Tanto en

este libro como en *La mujer desnuda* se confrontan dos momentos de la especie humana, dos momentos separados en el tiempo que hacen que el lector ponga en crisis el estatuto fundamental de la construcción de su identidad colectiva. El libro de cuentos de los años ochenta es más explícito con estas consideraciones y está dedicado, directamente, a Charles Darwin “en el centenario de su muerte. Por lo que pensó y dijo, por lo que no alcanzó a decir y le atribuyeron, y en todo caso por lo que debió sufrir” (Somers 6).

Lejos de ser un homenaje, es un diálogo con el naturalista inglés que se puede comprobar en cada uno de los tres relatos. Aquí lo fantástico irrumpe, nuevamente, en lo real y lo hace en la confluencia de dos momentos de la condición humana: un hombre del siglo XX atravesado por el triunfo de la Modernidad —con sus avances y su evidente descalabro— y su pasado, esto es, un primate vinculado a lo originario. Pero nuevamente aquí la condición humana, igual que la realidad, no es algo cerrado y delimitado, sino que se escurre y aparece en los dos extremos por igual. De hecho, y de ahí también uno de los motivos de crítica que emplea la autora, a veces reconocemos lo humano más cerca del lado de los primates que de los habitantes del siglo pasado. No es esto algo evidente, si así fuera es probable que sus relatos resultasen planos o careciesen de interés. Lejos de esa dinámica simplista, la autora construye cada uno de ellos buscando la tensión entre sus elementos, destacando por la intensidad que generan y no tanto por las referencias que puedan ofrecer. En este escenario lo fantástico termina por ser una herramienta útil al servicio de esa intensidad. Igual que vimos en *La mujer desnuda*, aquí también persigue un efecto de realidad cifrado en la naturalización de los recursos y la construcción de personajes humanizados.

Precisamente, una de las cuestiones que sorprende al lector es cómo, manteniendo ese efecto, logra confundir continuamente los límites entre los simios y los humanos. El hombre enfrentado a su propia condición. En los tres cuentos son constantes las oposiciones y dualidades o, como prefiere llamarlas Elena Romiti, contradicciones (112-113), que hacen avanzar y evolucionar a los personajes. Pese a tratarse de arcos evolutivos débiles por el carácter breve del relato, vemos cómo esas pequeñas variaciones, o el descubrimiento de rasgos que permanecen ocultos hasta el final, son singulares y refuerzan la intensidad narrativa.

En el primer relato, «Mi hombre peludo. Reportaje de alto riesgo», nos va suministrando poco a poco datos de la protagonista y del reportaje anunciado en el título. De entrada, no sabemos bien a qué se refiere con “hombre peludo” y tampoco entendemos el posesivo “mi”. Solo al final advertiremos que se trata de un simio y de que ese posesivo tiene un carácter dual entre un agente exterior y uno interior a la propia protagonista. En esa dualidad que establecen los dos personajes principales del cuento se terminan intercambiando las posiciones que ocupan al principio. Tenemos a una reportera que va a entrevistar a un simio, un simio singular que está encerrado sin poder salir por su potencial peligrosidad después de haber acometido, de acuerdo a la moralidad y al código de comportamiento humano, algunas acciones incívicas. Finalmente, en último término, el mono aparece leyendo el periódico en la casa de la protagonista y ella es la que está encerrada, la que no podrá salir. De hecho, especula que lo más probable, ya que no tienen modo de sobrevivir, es que el mono la acabe devorando y termine por completar ese trayecto hacia lo humano, convirtiéndose en un transeúnte en el que los demás paseantes no repararán.

Se confunden los límites de lo socialmente aceptado para, de ese modo, desdibujarse las divisiones entre la reportera y el simio. El recurso más recurrente para llevar a cabo esta operación es el juego ininterrumpido con lo fantástico. También sus límites están constantemente en entredicho para ofrecer al lector una extrañeza que le permitan la detención y el disfrute. El texto cuenta con multitud de marcas y señales que conducen a un intercambio de papeles entre los protagonistas. Uno de los momentos más ilustrativos es en el que se estrechan las manos y la escritora genera una imagen de fusión y confusión entre ellas (335). La reacción de la reportera es pensar que quizás su mano es demasiado “lampiña” para el gusto de su interlocutor, llegando incluso a producirle rechazo por ser diferente. Y es aquí donde vemos claramente cómo invita al lector a esa fusión. La *simulación encarnada* que reseñábamos más arriba la percibimos en la relación que se establece con el lector en este punto. A pesar de la distancia que podamos establecer entre la mano del simio y la del hombre, Armonía Somers consigue reducirla y hacernos pensar y sentir la condición de tener una mano peluda. Cambia, así, el punto de partida y la habitual identificación del lector con un humano frente al simio, redimensionando nuestra percepción desde las condiciones del mono.

En la misma dirección que nos propone este ejemplo, Gallese hace hincapié en que el carácter empático va más allá del conocimiento de los sentimientos o emociones ajenas, sino que la empatía es la experimentación del otro, de lo otro, como propio (Gallese 526). Entonces, de igual modo que somos capaces de empatizar y de reconocer la diferencia de la mano de un niño recién nacido con nuestra propia mano, también somos capaces de ver en esta mano del simio algo que nos aleja de la condición humana. La autora logra que el lector empaticé y haga ese trayecto con el personaje, encarne la condición de simio y le lleve a dudar de si esa condición forma parte de uno mismo o es una circunstancia superada, anclada en el pasado. Sorprende esta cercanía porque, precisamente, algunos experimentos han demostrado que el cerebro humano es capaz de percibir la diferencia entre las manos de un simio y las nuestras, tanto por lo visual, evidentemente, como por los parámetros de movimiento experimentados.

De hecho, en esta línea de reconocimiento, los experimentos de Cutting y Kozlowski (1977) demuestran que los humanos somos capaces de detectar la diferencia de la mano de un simio a la nuestra y esto sucede no solo por el proceso visual de observación. Uno de los experimentos que llevan a cabo es el reconocimiento de esas manos eliminando los detalles visuales de las mismas, trabajando solo con puntos de luz que se mueven en un sentido parecido al humano. No solo destacan en la identificación los procesos visuales, también se activan los esquemas motores relacionados con la marcha. De igual modo, en el caso de las manos del relato obtenemos algo más que los estímulos visuales, pero su autora logra que confundamos esas manos, que seamos capaces de habitar las manos del simio en lugar de las manos humanas. Esas manos que se cruzan en la imagen construida por Armonía Somers, tienen un efecto kinésico en la activación de la memoria, igual que anteriormente cuando comentábamos *La mujer desnuda*, pues el lector experimenta neurológicamente y sensorialmente la escena. El resultado es que, además de esas activaciones, el lector se sumerge en la confusión entre las condiciones humanas y simiescas, produciéndose un replanteamiento constante de los límites, la superación, o la cercanía entre esos ámbitos.

Desde este marco, el “reportaje” del subtítulo sufre un cambio significativo en el relato. Un reportaje es un trabajo periodístico escrito, o de corte cinematográfico, con una naturaleza informativa, pero, aquí, al final, se acaba transformando en un “Parte Diario de

Comportamiento” (362), más cercano a los trabajos que se pueden hacer en zoología que a los de una redacción. Si atendemos a su esencia, este parte diario ya no hace un sumario, ya no da forma a algo, sino que diluye esa posible síntesis al detallar diariamente un comportamiento, quizás para dar cuenta de una evolución, o de una involución, o de algo invariable.

En el primer relato del tríptico no hay una resolución clara, finaliza con una especulación sobre lo que podría pasar, pero el lector no tiene por qué asumir esa vía de escape, perfectamente se puede instalar en las dos lecturas al mismo tiempo, la que se refiere al interior del personaje, o a la confusión externa del simio y el humano. En cualquiera de los casos, podemos ponerlo en relación con las teorías de Darwin, principalmente con *El origen de las especies* (2019) y *El origen del hombre* (2021). La evolución no ofrece, precisamente, una linealidad absoluta, más bien asume que hay saltos, bifurcaciones, direccionalidades múltiples, etc. No es extraño, entonces, asumiendo las coordenadas científicas, que en este relato de Somers estén conviviendo diferentes fases de una evolución, materializadas en las figuras del mono y la reportera. Este movimiento, de nuevo, nos remite al trabajo con lo fantástico y a su insistencia en el efecto de verdad, en este caso jugando con una verdad científica. La redacción de esa distancia entre el mono y la reportera es la que pone en crisis la noción de realidad y la que nos hace dudar de ella, por eso es tan importante ese efecto.

El segundo de los relatos se titula «El eslabón perdido», precisamente, con esa remisión a Darwin y su teoría, pero también al hilo narrativo, puesto que nosotros, los lectores, vamos a percibir con claridad la ausencia de elementos importantes entre un momento y otro de la narración. En cierto modo, el mismo mecanismo que le permitía antes jugar con lo fantástico en su relación con lo real, ahora lo emplea para hacer un salto temporal que rompe con la lógica habitual del relato. Al final del texto asistiremos a un abrupto cambio que resquebraja esa lógica y nos invita a pensar sobre aquello que la narración no tiene.

Al comienzo del cuento tenemos a un hombre del que no vemos el rostro, el conductor está anonimizado, disuelto en la masa, o dibujado abstractamente. Tiene un “aire fuera de lo común” (363), dice el narrador, hermético, cerrado, solo al final sabemos que quien conduce es un simio. Nuevamente, lo fantástico se introduce en lo real, en este caso

de manera motorizada. Los detalles que vamos teniendo de esta incursión se refieren la mayor parte de las veces a la técnica del automóvil. Estos detalles, no solo están remitiendo al universo mecánico, sino que están construyendo un mundo de referencias en el interior del relato y no agotan su sentido en la pura referencialidad. Se yuxtaponen varios órdenes, conviviendo lo real de esos datos automovilísticos con el imposible salto del final hacia una reformulación del postdiluvio universal.

Esa construcción del mundo en el interior del relato está centrada en la creación del universo. Acompañan al simio tres individuos saciados por una copiosa cena. Cada uno de ellos tiene su papel, se ocupan de algo determinado y, poco a poco, se van lanzando desde el coche a la tormenta, que comienza a ser cada vez más parecida al mito del diluvio universal. Finalmente, después de un accidente, nos quedamos solo con el chófer, que pronto se convertirá en el narrador, el único superviviente. Este narrador, desde la copa de un árbol, como una especie de recién salido del arca de Noé, o como el punto inicial de la evolución humana, dice que extenderá el mito del eslabón perdido. Esto puede leerse como una contraposición entre la visión del mundo cristiano y la visión de las teorías de la evolución, pero también como esa distancia entre el simio y lo humano. Ahí tenemos al personaje diciendo que retorna a su condición arbórea. Recordemos que hace apenas 3.700.000 años que el australopithecus comenzó a caminar. Este personaje del relato es el hombre comenzando a caminar. Entonces el nuevo narrador, que resulta ser un simio, subido en el árbol, colocado ahí por Armonía Somers con mucho humor, nos dice que ahora va a comenzar, le ha tocado, para bien o para mal, ser el primero que pone un pie en el suelo bajándose del árbol:

entonces solo yo quedé para contar, dije encaramado en la copa del árbol frente al día recién amanecido, mi bendita y antigua condición arbórea, vuelvo por ella. Mirado desde allí el mundo aparecía verdaderamente redondo, con cierta reminiscencia de arca. A los lejos, la parte superior de la capota del jeep emergía como un oscuro continente entre las ya quietadas aguas. Yo me toqué mi piel pilosa salvada del diluvio y las eventuales curtiembres humanas. Era solo problema de volver a empezar la historia del hombre y el mito del eslabón perdido. Y eso vino a tocarme en desgracia o en suerte justamente a mí... (368)

Esa misma distancia cifrada en la condición humana es la que explota la autora en el tercer relato, «El pensador de Rodin». Además de la tensión entre el pasado y el presente del relato, aquí se produce la identificación de un simio con un niño. Dentro de este proceso identitario, asistimos también a la equiparación con una escultura, a la que alude el título —símbolo de la civilización y baluarte de muchos valores compartidos—, y un chimpancé, como elemento más alejado de esa civilización que se presupone avanzada.

La significancia cultural que tiene la estatua es evidente, eso no se le escapa a nadie, es un icono. Su autor, Auguste Rodin, la creó en 1880 para el tímpano de la Puerta del infierno de París, en el edificio que iba a ser utilizado posteriormente como Museo de Artes decorativas. Es la figura de un creador, en este caso Dante, observando a los personajes de la *Divina Comedia*. Es un hombre desnudo que contempla el Infierno. En el cuento de Armonía Somers se adopta esta visión, pero ahí es donde adquiere otra dinámica: el infierno somos nosotros, el clásico infierno en la tierra. Lo que ve el observador de este cuento de Somers es el infierno en la tierra.

Tenemos en este relato un misterio en torno a un niño disléxico, un niño que no lee ni escribe, pero que es el narrador de este cuento. Hay una crítica velada a la sociedad letrada. Termina por establecerse un nexo entre el niño y el mono que los emparenta, desde esa inocencia, como seres que se comunican con más profundidad y más carga de pensamiento que muchas de las más comunes interacciones humanas. La interrelación ya se hace evidente cuando el niño le entrega al mono un retrato de su tatarabuelo —caracterizado con evidentes rasgos simiescos— y un espejo. Este objeto intensifica los trasfondos identitarios de la escena.

El vínculo y la comunicación que se establece entre los dos entrañan un misterio que no llega a resolverse del todo. Podemos deducir que la verbalización de este niño narrador que no sabe escribir, y a duras penas se comunica hablando, se filtra desde la figura del doctor al que se dirige al final del cuento. Al margen de este agente corrector del niño narrador, la historia referida pasa por una comunicación no cifrada en lo convencional entre el niño y el chimpancé. Este le revela algunas reflexiones, como si su posición inicial respecto al género humano le permitiera asistir a todo su proceso evolutivo. En el cuento se pone sobre la mesa el proceso de comprensión del niño que comienza desde el encuentro casual hasta la conformación de una estrecha conexión:

Pero yo, que vivo en camino del Zoo, lo que hago es entrar allí para algo que aún no entiendo. Pago con lo que no gasté en merienda, en dulces y hasta en inútiles cuadernos para una escritura de copia que dicen practico al revés. Y el Pensador está siempre en lo mismo, la palma de la mano bajo la mandíbula, el codo ya pelado en la barra, y qué lástima, lo que siento entonces hacia él nunca lo podré ver escrito por nadie, es como un camino que piso yo solo. (374)

Esta sintonía se va fraguando poco a poco, hasta que el chimpancé consigue conectar con el niño y el niño con el chimpancé. A este el niño le transmite una posibilidad identitaria desde la foto de su antepasado y el niño recibe conocimientos sobre la especie humana que no podría haber obtenido por los cauces habituales que la sociedad del momento había previsto para él, la escuela. El juego con lo fantástico se ejercita en las distancias que se producen entre ambos y en los imposibles procesos identificativos.

4. Conclusión

En los cuatro ejemplos que hemos analizado la tensión con lo fantástico se relaciona con las técnicas narrativas, configurándose como una herramienta dotada para la exploración del entorno y de la condición humana. Las fronteras, tanto de lo fantástico como de las categorías que rigen los procesos de aprehensión de los individuos, se vuelven laxas y permiten la permeabilidad de características y efectos. La autora ubica al lector frente a sí mismo, rompiendo las barreras espacio/temporales, y le presenta una posibilidad de percepción extrañada de su realidad y su entorno. La utilización de lo fantástico en Armonía Somers permite al lector enfrentarse a la sociedad e indagar en su condición humana.

Gracias a los últimos avances en el estudio sobre la lectura, nos encontramos con una posibilidad de analizar la experimentación estética desde nuevos puntos de vista. El énfasis en lo corporal de los estudios, enfocados desde las ciencias cognitivas, permite entender mejor las posibilidades de lo fantástico. Como hemos reseñado, los condicionantes internos y externos determinan ese grado de experimentación, intensidad y exploración, que otorga un papel central al lector. En este sentido, las obras examinadas de Somers se

muestran especialmente dispuestas para una aproximación de este tipo y nos ofrecen buenos ejemplos de la necesidad de este tipo de acercamientos.

REFERENCIAS

- Barrenechea, Ana María. "Ensayo de una Tipología de la Literatura Fantástica". *Revista Iberoamericana*, núm. 38, 1972, pp. 391-403.
- Benedetti, Mario. "Armonía Somers. El derrumbamiento". *Número*, año 5, núm. 22, 1953 pp. 102-103.
- . "Armonía Somers y el carácter obsceno del mundo". en *Literatura uruguaya siglo XX*, Alfa, 1969.
- Bessière, Irène. *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*. Larousse, 1973.
- Caillois, Roger. *Au coeur du fantastique*. Gallimard, 1965.
- Campodónico, Miguel Ángel. "Dialogo con. Presentación". *Revista de la Biblioteca Nacional*, núm. 26, 1986, pp. 45-47.
- . "Trece preguntas a Armonía Somers". *Revista de la Biblioteca Nacional*, núm. 26, 1986, pp. 47-61.
- Cutting, James; Kozlowski, Lynn. "Recognizing friends by their walk: gait perception without familiarity cues". *Bulletin of the Psychonomic Society*, núm. 9, 1977, pp. 353-356.
- Darwin, Charles. *El origen de las especies*. Penguin, 2019.
- . *El origen del hombre*. Crítica, 2021.
- Gallese, Vittorio. "Mirror neurons, embodied simulation, and the neural basis of social identification". *Psychoanalytic Dialogues*, núm. 19, 2009, pp. 519-536.
- Hume, Kathiyn. *Fantasy and Mimesis*. Methuen, 1984.
- Jackson, Rosemary. *Fantasy: The Literature of Subversión*. Methuen, 1981.
- Jordan, Mery Erdal. *La narrativa fantástica*. Iberoamericana Vervuert, 1998.
- Miall, David. *Literary Reading – Empirical & Theoretical Studies*. Peter Lang, 2006.
- Montoro Martínez, Noelia. "La mujer desnuda: metamorfosis por decapitación". *Anales de Literatura Hispanoamericana*, núm. 34, 2005, pp. 217-234.
- Patoine, Pierre Louis. *Corps-texte, pour une théorie de la lecture empathique*. Cooper, Danielewski, Frey, Palahniuk. ENS Éditions, 2015.
- Paolini, Claudio. *Proyecciones de lo insólito. Lo fantástico en el cuento uruguayo del medio siglo XX*. Banda Oriental, 2019.
- Risso, Álvaro. *Armonía Somers. Papeles críticos. Cuarenta años de literatura*. Librería Linardi y Risso, 1990.
- Rizzolatti, Giacomo; Luciano Fadiga, Vittorio Gallese y Leonardo Fogassi. "Premotor cortex and the recognition of motor actions". *Cognitive Brain Research*, 3-2, 1996, pp. 131-141.
- Roas, David. *Teorías de lo fantástico*. Arco, 2001.
- Sardiñas, José Miguel. *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica*. Fondo editorial Casa de las Américas, 2007.
- Sheets-Johnstone, Maxine. "Kinesthetic Memory". *Theoria et Historia Scientiarum*, vol.7, núm. 1, 2003, pp. 69-92.

- Siebers, Tobin. *The Romantic Fantastic*. Cornell University Press, 1984.
- Somers, Armonía. *La mujer desnuda*. Arca, 1990.
- . *Triptico darwiniano*. Cuenco de plata, 2016.
- . *Cuentos completos*. Páginas de espuma, 2021.
- Spolsky, Ellen. "Elaborated Knowledge: Reading Kinesis in Pictures". *Poetics Today*, vol. 17, núm. 2, 1996, pp. 157-180.
- Sumara, Dennis. "Towards a theory of embodied literary experience", *English Teaching: Practice and Critique*, vol. 2, núm. 2, 2003. pp. 88-95.
- Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Ediciones Coyoacán, 1972.
- Traill, Nancy. *Possible Worlds of the Fantastic: The Rise of the Paranormal in Fiction*. University of Toronto Press, 1996.