

Entre papeles y manuscritos: el Fondo Armonía Somers en el CRLA, Poitiers

Por Agustina Ibáñez (UNMdP-CELEHIS-CONICET)

Resumen

El siguiente trabajo tiene como propósito reflexionar sobre la experiencia de tomar contacto y trabajar con los archivos de la escritora uruguaya Armonía Somers (1914-1994) alojados en el CRLA-Archivos de la Universidad de Poitiers, Francia. Se indagará en algunas prácticas escriturales observadas en los documentos somersianos con el fin de mostrar cómo su escritura se va gestando a partir de la apropiación, la reescritura, la metamorfosis, el desplazamiento y el canibalismo textual entendido, esto último, como una praxis en la que un texto devora a otro texto desde una relación cuerpo/lenguaje. Asimismo, la visualización de los innumerables documentos que componen el Fondo Armonía Somers (F.A.S.) revela no sólo un meticuloso trabajo con la palabra sino que, y en tanto trastienda de los textos de la escritora uruguaya, conduce a corroborar la exquisitez y refinación de su poética.

Palabras clave: ARMONÍA SOMERS-MANUSCRITOS-ARCHIVO-ESCRITURA-POITIERS

Experiencias inaugurales: Armonía Somers en el CRLA, Poitiers.

En noviembre del año 2015 tuve la posibilidad de tomar contacto y trabajar, bajo la supervisión de la Dra. María Cristina Dalmagro, con los archivos de la escritora uruguaya Armonía Somers (1914-1994) alojados en Centre de Recherches Latino-Américaines (CRLA) de la Universidad de Poitiers, Francia.¹ Desde lo personal, el traslado de una orilla a otra implicaba ya de por sí una multiplicidad de acontecimientos y sensaciones encontradas que iban desde la curiosidad, la alegría y la ansiedad hasta la más inquietante incertidumbre. Pues, y más allá de conocer de antemano, gracias a la plataforma virtual del CRLA, la organización y la descripción de los documentos del Fondo, no imaginaba, por cierto, que la corporeidad del Archivo pudiera exceder sustancialmente la densidad del inventario que lo clasificaba. Mi desconcierto y fascinación ante semejante *morgue* (Rama, 1964) de personajes, papeles y palabras tenían, al menos, un origen. En parte, radicaban en el halo de misterio que había (re)construido a partir de mis viajes a Uruguay en busca de material para mi investigación y de los que, generalmente, había vuelto con la percepción de esa atmósfera densa y asfixiante que en 1950 rodeó a Armonía Somers y a sus primeros textos. En rigor, y más allá de los documentos, manuscritos, dactiloscritos, entrevistas y primeras ediciones somersianas a las que accedí en Uruguay gracias a la generosidad y

¹Armonía Somers fue el seudónimo con el que la docente y pedagoga uruguaya Armonía Liropeya Etchepare Locino (1994-1914) publicó y dio a conocer su obra literaria.

colaboración de Álvaro Risso, en mis visitas certifiqué que el silencio y la invisibilidad de su obra dentro de su país seguían siendo inmensos e indescritibles. En ese contexto, mi encuentro con los papeles de Armonía en Poitiers era desde sus comienzos más que movilizador, iniciático. Aunque hasta ese entonces no lo sabía a ciencia cierta, el contacto con ellos permitiría un (re)descubrimiento de su palabra, de su estética pero, sobre todo, la posibilidad de configurar una nueva mirada sobre su trabajo escritural.

Al encontrarme por primera vez frente a los innumerables papeles que, urge recordar, Cristina Dalmagro me fue develando escalonadamente como una analogía del ritmo de lectura y el trabajo meticuloso que exige el tránsito por la escritura de la autora uruguaya, rememoré las palabras que Somers (1986a) pronunció en una entrevista que le realizó Elvio Gandolfo:

Y escribo a mano. La máquina sólo en la última corrección. Pero cuando digo la mano digo también todo el cuerpo. Necesito el tacto del papel, el color o los colores de la tinta, el ruido sordo del deslizamiento de la pluma. La máquina se me interpone en el trance creativo. Es un objeto frío, un estorbo que rompe, al menos en mi caso, la comunión con la idea original (p.2).

Los documentos no sólo eran infinitos sino que abarcaban todos los tamaños posibles: desde pequeños recortes y papeles minúsculos y amarillentos hasta hojas pegadas y plegadas unas sobre otras como si se tratase de un *collage*. Cual paquetes de regalo, las hojas de los múltiples escritos se levantaban enlazadas con cordones, hilos, etiquetas. Convivían, tal como la misma Somers lo anticipaba en la entrevista, textos escritos a mano, en letra cursiva y angulosa, con papeles mecanografiados. Muchos de ellos, a su vez, con marcas en distintos colores de tinta (azul, verde, rojo, negro) que iban imprimiendo diferentes etapas de corrección y revisión de su proceso de trabajo con la palabra. A partir de aquí, el fragmento de su entrevista se resignificaba. Sin lugar a dudas, Armonía (1986a) necesitaba el tacto con el papel. Pues, y si hay algo que evidencia el F.A.S. (Fondo Armonía Somers) es su habitar, su deambular artesanal entre la hoja y la tinta.

Con el traspaso de los días y ya sumergida en las tareas con los papeles, recordé otra de las respuestas que Somers brindó en una de sus conversaciones. Esta vez, la que tuvo con J.M. García Rey en el año 1976 quien indagó a la autora por la “corrección de sus textos” (p.27) y su “método en el acto creativo” (p.27):

Sí, corrijo, pero no me extralimito, porque la literatura y la gente muy peinadas no son mi tipo. En cuanto al método, sólo me lo impongo en novelas que exigen

investigación, y una de ellas sería LAS MÁSCARAS DE LA MANDRAGORA[sic], aún inédita. En esos casos, los documentos utilizados, previa clasificación, pueden no integrar el texto. A veces el solo enfrentamiento con un personaje o una situación, requieren el estudio sistemático como proveedor de confianza. Luego dichos elementos se quitan como andamios. Pero una pieza narrativa es, en general, imprevisible. No se puede imponer un rigor metódico de creación a algo que depende de movimientos interiores desconocidos (Somers, 1976, p.27).

Varios aspectos de su respuesta adquirieron profundidad luego de mi contacto con el Archivo. Por un lado, el límite autoimpuesto ante la corrección que, y a partir de la visibilización de los papeles, se resquebraja y desmorona. En efecto, los documentos que forman parte del Fondo dan cuenta no sólo de la meticulosidad y de la ardua praxis de investigación que Somers desplegaba sobre su mesa de trabajo sino que, y además, evidencian esa insistencia en revisar, releer, analizar y reescribir hasta el cansancio sus escritos *deconstruyendo* (Derrida, 1997) en cada etapa del proceso los roles autor-lector, sujeto-objeto, texto-escritor, que subyacen al sistema Literario y que atraviesan tanto su propia materia textual como, también, la ajena. En rigor, Somers sale y entra, una y otra vez, de su lugar subjetivo para objetivarse—infatigablemente- y pensar y (re)pensar cada uno los segmentos que constituyen los fragmentos del cuerpo textual. Sirve de ejemplo de esta insaciable labor la metamorfosis del título de su novela *Sólo los elefantes encuentran mandrágora* (1986b) a la que, en la recién citada entrevista hace alusión con el nombre *Las máscaras de la mandrágora* pero que, y tal como lo revelan los manuscritos y dactiloscritos incluidos en el F.A.S, recorre múltiples transformaciones: *Máscaras. (El Quilotórax); El Quilotórax. O quien le teme a Pérez Escrich / Novela por entregas; El Quilotórax. Novela por entregas; Las máscaras de la mandrágora; Los ojos de la mandrágora; Las máscaras de la mandrágora o Una historia para El Bosco; Quilotórax en Montevideo.*²

Por otro lado, y si bien en la entrevista citada Armonía insiste en la falta de un método creativo riguroso, la mera observación de esa otra orilla, el trasfondo y los andamios de sus textos, dan cuenta de la exquisitez y el compromiso exacerbado, intenso y hasta doloroso con ese sistema infinito e inabarcable de opciones que es el lenguaje pero, además, del trabajo de investigación que desarrolla antes y durante su proceso creador. Cada una de las piezas que conforma sus textos se levanta, así, como una isla que, conectada a un inmenso archipiélago escritural, esconde debajo de sí un universo exuberante, profundo, interconectado, de una exploración y estudio inconfundibles.

²Véase: <http://www.mshs.univ-poitiers.fr/crla/contenidos/ARMONIA%20SOMERS/Sitio/indice.html>

A partir de aquí, considero necesario indagar en algunas de las prácticas escriturales observadas en los documentos que integran el F.A.S. con el fin de mostrar cómo la *praxis* y el método de génesis escritural, visibilizados y expuestos en sus papeles de trabajo, son un espejo de los procedimientos y de las prácticas textuales que emergen en su obra éditada. La apropiación, el *collage*, la reescritura, la metamorfosis, el desplazamiento, la paráfrasis, la alternancia y el *canibalismo textual* -entendido, esto último como una *praxis* en la que un texto devora a otro texto desde una relación cuerpo/lenguaje- devienen, a partir del traslado hacia la palabra ajena, en condición y modo de ser escritura. En Somers, estos procedimientos dejan de ser meras operatorias para convertirse en un modo de aprehender la palabra, de decir el mundo. Escribir será reescribir, entrar en ese movimiento incesante donde ya no hay textos cerrados, únicos, inmóviles, inmutables.

De una poética textual a una poética pre-textual

Las versiones editadas de los textos de Armonía Somers, vale mencionar entre ellas a sus novelas *La mujer desnuda* (1950), *De miedo en miedo (los manuscritos del río)* (1965), *La mujer desnuda* (1967), *Un retrato para Dickens* (1969), *Sólo los elefantes encuentran mandrágora* (1986b), *Viaje al corazón del día* (1986c), exhiben al menos tres operaciones escriturales sustanciales que definen su estética: la intertextualidad (Kristeva, 1997), la reescritura (Genette, 1989) y la intratextualidad. Respecto al primer procedimiento, la intertextualidad, este adquiere un carácter sustancial y exacerbado en los textos de la escritora uruguaya. Nos encontramos con innumerables referencias a múltiples discursos (médico, religioso, político, historiográfico, pictórico, musical, cinematográfico, botánico) pero, también, con incontables alusiones a textos literarios y autores (César Vallejo, Dante Alighieri, Enrique Pérez Escrich, Miguel Hernández, Marcel Proust, Salvador Elizondo, los mitos de la Antigüedad grecolatina). Los textos somersianos se levantan como auténticos “mosaicos de citas” (Kristeva, 1997) en los que el sí mismo y la alteridad se camuflan y devienen un todo homogéneo.

Por su parte, la reescritura, es una operación llevada a cabo tanto sobre textos/pasajes propios como ajenos e involucra aspectos temáticos como argumentales. Sirve de ejemplo paradigmático de esta segunda operatoria el trabajo sobre su primera novela *La mujer desnuda* editada por primera vez en 1950 y su nueva versión con múltiples modificaciones efectuada en 1967 pero, también, los innumerables pasajes bíblicos que se retoman y alteran en la totalidad de sus textos.

En tercer lugar, la intratextualidad emerge a partir de la insistencia en ciertas temáticas que recorren tanto su producción cuentística como novelística (el amor, la soledad, la sexualidad, la religión, el erotismo, la muerte) aunque, también, a partir de la constante referencia y diálogo interno de sus propios textos. Ilustra este procedimiento la relación entre sus cuentos: 1)- “El derrumbamiento” (1953) o “El desvío” (1964) con *La mujer desnuda* (1950); y 2)- “El memorialista” (1959) y *De miedo en miedo (los manuscritos del río)* (1965); por nombrar tan sólo algunos de los tantos cruces posibles.

La puesta en juego de estas tres prácticas textuales configuran la obra somersiana como un verdadero laberinto. A partir de su experimentación, las historias se bifurcan y retuercen como una cinta de moebius. Sus textos reafirman, así, la recursividad de su palabra pero, sobre todo, de su propia concepción estética: no hay discursos definitivos. En todo caso, cada uno de ellos no es más que “una de las alternativas que ha tomado el devenir escritural” (Lois, 2005, p.88). De este modo, su obra éditada constituye una versión más, un modo de volver sobre lo ya escrito para reescribirlo, alterarlo, suprimirlo, resignificarlo. Por consiguiente, la urdimbre que teje su cartografía textual emerge como un verdadero *work in progress* en el que cada uno de sus textos no es más que un *avant-texte* (Bellemin-Noël, 1972), una actualización, una alternativa posible dentro de un determinado sistema de opciones subsumido al *campo cultural, intelectual* (Bourdieu, 2002) y a las infinitas relaciones de poder (Foucault, 1999) que enmarcan toda producción artística. Horizonte que, por cierto, se expande y tendrá su correlato al trasladarnos a los papeles y manuscritos que configuran el tablero del trabajo escritural de la autora. En efecto, al desplazarnos del estudio de una *poética textual* a una *poética pre-textual*, circunstancia que implica todo enfoque crítico-genético, comenzamos a desandar las variantes y las variables que atraviesan cada uno de sus borradores observando una relación especular entre génesis escritural y texto, entre fondo y forma. Centrándonos en la materialidad del Archivo, podríamos sintetizar que las prácticas que Somers ejecuta *en y sobre* sus papeles de trabajo, incluyendo en ellos tanto los manuscritos como los dactiloscritos, son el revés de la trama de las que se vislumbran y van enredándose de manera implícita en su obra éditada. En efecto, y tal como intentaremos demostrar a continuación, existe un paralelismo entre los mecanismos de revisión y corrección que la escritora uruguaya despliega sobre sus propios textos y las que ejecuta en todo el universo textual del que se vale para su acto creativo.

Una de las operaciones centrales que implementa sobre su propia escritura es la tachadura. Técnica que, por cierto, le sirve para realizar modificaciones de carácter

léxico-semántico y/o sintáctico o bien, para directamente suprimir y/o suplantar una determinada construcción por otra de distante relación con la anulada. En otras oportunidades, la revisión en tinta de un documento se concentra en aspectos ortográficos o de puntuación no contemplados durante el proceso escritural o que responden a meras erratas del traspaso a máquina del escrito. Asimismo, en otros momentos, opta por la alternancia y la variación de la sucesión de las partes que van tejiendo el cuerpo del texto, acto que materializa la infinita combinatoria que subyace al armado de toda historia. Este mecanismo desplegado en el plano de la génesis textual somersiana recuerda las técnicas vanguardistas en la que, vale recordar, la historia se construye a partir de la mezcla de diferentes segmentos, frases, palabras. Somers, en su mesa de trabajo, transita y manipula como un ávido lector las infinitas piezas que permiten (re)construir una de las posibles caras del rompecabezas de su palabra. *Modus operandi*, este último, que queda transparentado, por cierto, en las dos versiones editadas de *La mujer desnuda* (1950) (1967) en las que la autora (re)escribirá, combinará, mutilará a su propio texto hasta transformarlo en una nueva alternativa de la historia. Los papeles que constituyen el F.A.S develan, también, ese mapa sobre el que Armonía teje y (des)teje su escritura. En este sentido, otro de los mecanismos visibles en sus múltiples versiones escriturales es el despliegue de una innumerable cantidad de anotaciones y papeles o notas preparatorias que dan cuenta del trabajo archivístico y documental, especie de andamio que sostiene la *intertextualidad* de sus textos. En algún punto, la labor con este bagaje cultural que sustenta la elaboración de su obra se hace visible, también, en las dos versiones de *La mujer desnuda* (1950) (1967). En rigor, y si en la primera la escritura marca su preferencia por la cita o la referencia explícita, en la segunda señalará su viraje hacia la alusión, la paráfrasis o la elipsis perfilando de este modo una escritura más desafiante, hermética o compleja.

Otro de los procedimientos, tal vez el más llamativo, es la utilización del *collage*. La aplicación de esta técnica rememora la faceta docente de Somers. En lugar de manchar, tachar con tinta la hoja con el propósito de anular un determinado pasaje, opta en algunos momentos por el montaje prolijo y exacto de un pedazo de hoja sobre otro insinuando esa técnica escolar que los maestros suelen transmitir a sus alumnos. El nuevo fragmento pegado funciona entonces como la posibilidad de ocultar un primer desarrollo pero, también, visibiliza esa intención de empezar a escribir de nuevo, desde el blanco. De este modo, Armonía transforma su papel de trabajo en una auténtica *madriguera* (Deleuze y Guattari, 1988), un espacio laberíntico de múltiples entradas en

el que cualquier nudo de desplazamiento se conecta con otro ramificándose hasta el infinito. Su escritura se transforma así, al igual que sus textos éditos, en una acumulación de capas interconectadas en las que, como una metáfora del trabajo activo que requiere la lectura de su obra, debe ser cuidadosamente desentrañada para llegar a su desciframiento, su significado oculto. Y es justamente en este punto, en el que apremia recordar un pasaje de su novela *De miedo en miedo (los manuscritos del río)* [1965] (1995):

-¿Tú sabes cómo se escribiría una novela?

Pero una novela para la que no se necesitara ser escritor ni nada de eso. Que se pudiera componer con otros elementos más a la mano de cualquiera, por ejemplo de dibujos mal hechos, cajones llenos de esas cosas que tanto significaron alguna vez y luego se hicieron basura. Trapo quemado de vida que se gastó diciendo buenos días a todo el mundo, gente fotografiada en el momento de perder el orgullo, con la boca, las uñas y los ojos agarrados del aire al entrar al pasamanos... Quién sabe si con largos períodos en blanco, en los que se oyera como a las ranas de un pantano cada pequeño ser sin importancia en la explosión acompañada de su vida que nadie ha tomado en cuenta, pero que es suya y está llena de sus historias. Y que algunos solamente supiésemos traducir con el auricular bien ajustado (Somers, [1965] 1995, pp.78-79).

Este modo de escribir y de pensar su propia escritura es el que atraviesa e irrumpe en toda su propuesta estética. A partir de aquí, lo que comenzó como acción sobre su propio texto se convertirá en una praxis omnipresente de su obra. Desde una *poética textual* hacia una *poética pre-textual*, escribir es reescribir(se) a sí misma pero, también, a todo y a todos. Escribir es conectar, armar con pedazos un nuevo cuerpo que a su vez es informe y se levanta como bosquejo de nuevos organismos. Escribir es entrar y salir de lo propio a lo ajeno, del objeto al sujeto, de la lectura a la escritura.

Por consiguiente, la aproximación a los papeles incluidos en el Fondo Armonía Somers, ubicado en el CRLA-Archivos de Poitiers (Francia) marca la necesidad de asumir una lectura relacional, simultánea que ponga en diálogo las distintas piezas que conforman la obra somersiana: manuscritos, dactiloscritos, versiones éditas, textos ajenos. De este modo, cada uno de los elementos que componen su obra, incluyendo en ella tanto sus textos éditos como todos los documentos del Fondo, ya no se entenderán como correcciones que anulan al texto precedente ni como meras reelaboraciones sino como la afirmación de una co-presencia, la escritura de una obra integral, trascendente que se bifurca en jirones que materializan una de las tantas alternativas posibles de esa materia textual. La obra de Somers es un inmenso texto en diálogo que transforma cada una de

sus piezas en un *hipotexto* (Genette, 1989), un *paratexto* (Genette, 1989) de un futuro acontecer discursivo. El mapa intertextual se abre, así, hasta el infinito permitiendo que la escritura en sí misma pierda su punto fijo, cerrado, quebrando las categorías de lector, escritor, autor, texto. En rigor, y si todo acto de (re)escritura implica una (re)lectura, en Somers este proceso involucrará no sólo un salirse de sí para mirarse como objeto sino surcar, hurgar en las opciones del lenguaje, en la materialidad de todo discurso para apropiárselo, vaciarlo y llegar a la génesis de la palabra propia (Ibañez, 2016). Una voz en la que sean audibles, “con los auriculares bien ajustados” (Somers, [1965] 1995, 78-79), todos y cada uno de los retazos que conforman el devenir y la historia.

Referencias bibliográficas

- Bellemin-Noël, Jean (1972). *Le texte et l'avant-texte. Les brouillons d'un poème de Milosz*. París: Larousse.
- Bourdieu, Pierre (2002). *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*. Buenos Aires: Montessor.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix (1988) *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*, España: Pre-textos.
- Derrida, Jacques (1997) Carta a un amigo japonés. (Trad. de Cristina de Peretti) En *El tiempo de una tesis: Deconstrucción e implicaciones conceptuales* (pp. 23-27). Barcelona: Proyecto A Ediciones.
- Foucault, Michel (1999) Las mallas del poder. En: *Estética, ética y hermenéutica. Obras esenciales. Volumen III*. (pp. 235-254). Barcelona: Paidós.
- Genette, Gerard (1989) *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus
- Ibañez, Agustina (2016) *La mujer desnuda* como germen de la praxis escritural de Armonía Somers, *Revista Escritural*, n° 9, junio 2016, Poitiers: Francia. Recuperado de: http://www.mshs.univ-poitiers.fr/crla/contenidos/ESCRITURAL/ESCRITURAL9/ESCRITURAL_9_SITIO/PAGES/B07_Ibanez.html
- Kristeva, Julia (1967). Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela (Trad. de Desiderio Navarro). En *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto* La Habana: UNEAC, Casa de las Américas.
- Lois, Élide (2005). Las distintas orientaciones hermenéuticas de la investigación geneticista. En: Colla, Fernando (Coord.) *Archivos. Cómo editar la literatura latinoamericana del siglo XX* (pp. 85-113). Poitiers: CRLA-Archivos.
- Rama, Ángel (1964) En la morgue con mis personajes. *Marcha*, 1214, pp. 29-30.
- Somers, Armonía (1950) La mujer desnuda. *Revista Clima. Cuadernos de Arte*, 2-3, 73-126.
- (1953) “El derrumbamiento” En Somers, Armonía (2009) *La rebelión de la flor*. Buenos Aires: Cuenco de Plata.
- (1959) “El memoralista” En Somers, Armonía (1967) *Todos los cuentos 1953-67. 2 vols*. Montevideo: Arca.
- (1964) “El desvío” En Somers, Armonía (2009) *La rebelión de la flor*. Buenos Aires: Cuenco de Plata.
- (1967) *La mujer desnuda*. Montevideo: Ediciones Tauro.
- (1969) *Un retrato para Dickens*. Montevideo: Arca.
- (1976) Maldición y exorcismo. 21 preguntas a Armonía Somers. Entrevista de J.M. García Rey. *Revista Sintaxis*, 2, 27.
- (1986b) *Solo los elefantes encuentran mandrágora*. Buenos Aires: Legasa.
- (1986c) *Viaje al corazón del día*. Montevideo: Arca.

- (9 de enero de 1986a) Un país pequeño, una gran novelista. Para conocer a Armonía Somers. Entrevista de Elvio Gandolfo. *Clarín, Suplemento Cultura y Nación*, p. 2.
- [1965] (1995) *De miedo en miedo (los manuscritos del río)*. Montevideo: Arca.