



Mujer y enfermedad

Armonía fuera de sí

Ginette Barrantes
ginette.barrantes@gmail.com
Universidad de Costa Rica

Recibido: 27 de febrero de 2015

Aceptado: 1 de agosto de 2015

RESUMEN:

Armonía Etchepare (1914-1994), seudónimo literario de Armonía Somers, escribe su novela *Sólo los elefantes encuentran mandrágora* (1986), donde narra una extraña dolencia llamada Quilotorax. Exploramos aquí, lo que se ha denominado como “escritura total” desde una posición narrativa “fuera de sí” que la autora denomina: la caja negra. ¿Cómo hilvanar ese atravesamiento de la enfermedad con la escritura de una experiencia límite y dolorosa?

Palabras clave: Olvido y creación, escritura total, poderes curativos de la literatura y artificio narrativo.

Armonía beside himself

ABSTRACT:

Armonía Etchepare (1914-1994), literary pen name for Armonía somers, writes her novel *Only elephants find Mandrake Roots* (19986) where she narrates how she is perced by a strange suffering called Quilotorax. Here, we exolore what has been called “complete writing” from an “outside of self” narrative position that the autor calls: the black box, How can this piercing carried out by her disease be sewn with the writing of a painful, borderline experience?

Key words: Forgetfulness and creation,complete writing, healing powers of literatura and the literary artífice.

Con este escrito sobre la polifónica novela de la escritora uruguaya Armonía Somers *Sólo los elefantes encuentran mandrágora* dejo constancia de mi



agradecimiento a la Literatura porque, durante veinticinco años, me ha permitido enseñar la clínica psicoanalítica, generando un borde que no subsume un campo en el otro.

A Marguerite Duras le preguntaron en una entrevista, si escribir sobre el blanco de la cadena significativa, enferma. Ella contestó: “La dificultad reside en mostrar exactamente por qué” (Gauthier,2005,p.17). La pregunta contraria es a la que nos convocó el coloquio: *Entre literatura y medicina: Narrativas trasatlánticas de la enfermedad (América Latina, Caribe y España), en Costa Rica*, durante el mes de setiembre de 2015, sobre los poderes curativos de la escritura y la narración. Sin embargo, el punto común de ambas es precisamente ese agujero donde la escritora intenta bordear con su escritura un acontecimiento, la mayoría de las veces inenarrable.

Armonía Sommers, nacida en Pando, en 1914 y fallecida en Montevideo, en 1994, muestra la dificultad de narrar la experiencia subjetiva de su larga enfermedad, con una narradora principal desplegada en distintas voces de sí, donde la narración hace de la escritura “la enfermedad” que, acechada por la muerte, intenta recuperar la memoria de ida y vuelta.

Esta novela lanza a la autora a una recepción internacional y a una carrera literaria poco valorada por la crítica que la califica como una escritura rara y surreal, al punto de que ella misma se culpaba de haber hecho desaparecer la revista *Clima*, donde, en 1950, publicó su primera novela *La mujer desnuda*. (Assandri, 2009). Después de su lectura, sabemos que ese lugar extraño al que



es convocado el lector, es el de atreverse a buscar “la caja negra” y construir el rastro del desastre. Un testigo de los vestigios.

El lector debe consentir en esa búsqueda de una huella de lo que se ha vivido de la que sólo quedan cabos sueltos y un recuerdo fragmentario y borroso. Quizá por ello, desde la primera publicación, en 1986, la novela que nos ocupa fue cada vez más inhallable hasta que en el 2010, la editorial argentina Cuenco de Plata, publica la versión que hoy conocemos con el nombre de su seudónimo literario dedicado a su padre anarquista. Su nombre de pila fue Armonía Liropeya Etchepare Locino, cuyo seudónimo literario fue dedicado a su padre. Algunos leen en esta renominación los conflictos ideológicos entre el anarquismo del padre y una ferviente madre católica: ella conserva el ideal fraterno del anarquismo y retira el Liropeya, su segundo nombre, que recoge la obra musical del mismo nombre, en la que León de Ribeiro, musicaliza la historia de una indígena violada por el capitán español Cavallo, realizada dos años antes del nacimiento de Armonía Etchepare (Assandri, 2009).

En esta novela fundamental, calificada como una escritura total, narra, dos años después, su vivencia de una rara dolencia, ocurrida en 1969, llamada Quilotórax, definida por el médico dentro de la novela como: “ –Un Quilotórax, o más bien su mecanismo, es el pasaje de linfa proveniente del conducto torácico a la cavidad pleural”(Somers, 2010, p, 35).

Dicha enfermedad fue, para la narradora, Sembrando flores, el despertar de una “...soledad envenenada y sin el antídoto de la contrahierba, a cuyo recuerdo ella apeló vanamente” (Somers, 2010, p.35). La mandrágora es la planta mítica,



mágica y quimérica, cuya raíz metaforiza la raíz del hombre, a la que se aferra su búsqueda, en un viaje que transmuta el lenguaje médico-científico de la medicina en una ficción donde lo irracional, lo fantasmático, lo filosófico y lo no-racional coexisten con la esperanza de una cura milagrosa, tal como lo advierte el epígrafe de Fray José Francisco LAFFITER y que nominará la novela: “... y que los elefantes encuentran mandrágora en el camino al paraíso”.

En ese camino al paraíso, para la narradora toma distintos y numerosos seudónimos, en un parto nominal, que nombra su propio recorrido biográfico, en su larga novela de veintitrés capítulos y un epílogo. En ella, Sembrando Flores, Sembrando Flores Irigoitia Cosenza, Fiorella, Sembrando Flores de Medicis nos narran su agonía y su fuga de esa realidad que la aprisiona en una lucha mortífera, hasta que en el Capítulo Veintidós, *Una mujer vertical*, ella misma se convierte en la enfermedad. Esta transmutación en la “señora del Quilotórax” y el Quilorórax de Montevideo, parecen ser el punto de giro desde el cual ya no narra más su lucha con la enfermedad sino que ésta deviene su resto, aquello que le permite convertirse, en Victoria von Scherrer, su propia editora y albacea testamentaria de su obra. Ella es quien nos contará la muerte de Sembrando Flores de Medicis, acaecida por causas ajenas al Quilotórax.

En nuestra lectura, proponemos que la *toracocentesis* que corrige el pasaje de pleura, parece devenir su propia operación de escritura: “Porque si algo no deberían caber dudas era del Quilotórax como un amante criminal con buena memoria hacia todo aquel tiempo en que él y la mujer folgarán juntos en la estrecha cama durante un maridaje tan cruelmente íntimo” (Somers, 2010,



p.303). De este lecho amoroso asesino, surge El Caso, el monstruo y el parto del Leviatán que serán algunos de los nombres de la enfermedad, puesta en el ojo hipnótico de la mandrágora y del ángulo de lo humano que el hombre no puede mirar. En esta distorsión del ojo clínico que observa desde a mirada médica, la señora del Quilotórax, la quilotoraciana y el Quilotórax de Montevideo, transitan el teatro de la soledad y el terror hasta convertirlo en un hecho narrable de su propia vida. La editora póstuma y ficticia nos dice en una nota al pie de página de la novela, que Sembrando Flores asoció siempre a Freud con el Aljibe, en los Cuadernos que darían origen a la construcción posterior de la novela. Un diario dentro de la novela, donde el mismo Sigmund Freud será un personaje, cuando es testigo de cómo La Caña baja al pozo y descubre un olor a catacumba – que sería el que reciba a los muertos en la tierra, tal como dice la novela: “Fiorella se recostó en la escalera, como lo hacen los infelices en el diván de la clínica, y ya no pudo concretar nada más que el arrepentimiento de haber bajado” (Somers, 2010, p. 80-90). La metáfora del pozo o del aljibe dantesco es una de las múltiples referencias transtextuales que le dificultan al lector seguir la huella de lo que no tiene memoria y donde El Caso, la bella carcelera del minotauro, recurre al psicoanálisis, la hermenéutica, la cábala, la filosofía y la literatura latinoamericana y europea para realizar ese descenso infernal “Alguien había quitado el aljibe cambiándolo por una nueva vigilia hecha con sus costillas fracturadas, su tos, sus vómitos y sus intermitentes explosiones de mundo afuera” (Somers,2010, p.301). La editora de la novela, narra que Sembrando Flores de Médicis noveló sus propios



Cuadernos, novelas góticas, que leía para oponerse a las corrientes formales de la literatura en vías de dogmatización.

Del pozo a esa nueva vigilia, no nace ni una memoria, ni un diario, sino esquemas y composiciones que nacieron al borde de la hipnosis, como si retornase de una súbita transmutación que convirtió, escritura mediante, esa peripecia desde un “Ojo polifacetado”. El poder de la literatura se convierte en un artificio de sanación: “...también dentro de la literatura misma como producto exquisito de destilación mental” (Somers, 2010, p. 330). Un artificio de destilación convierte la linfa en tinta, la aguja en lápiz, la herida en letra que escribe con la aguja del lenguaje la enfermedad pulmonar y linfática ¿Cura la literatura? Este es un ejemplo de LITERACURA. Ella y su amante mortífero, cambian el bisturí por pluma, la letra no extrae el líquido pulmonar que los médicos, por fortuna si supieron extraer, sino que salva la memoria de ese viaje realizado que reinscribe su huella dentro de una nueva creación. La medicina mira desde su lenguaje científico, mientras que la literatura opera produciendo efectos narrativos en esa oscuridad luminosa, tan propia y ajena, que Freud llamó lo ominoso.

Sin camino al Paraíso

Antes de la operación que le abriría la espalda en cruz, La Médicis –otro de los seudónimos de la narradora principal– tenía en su mesa de noche un capítulo de *El ser y el tiempo*, de Martín Heidegger: “El temor como modo de encontrarse”. La enferma llamaba a su Quilotórax su leviatán y la editora cuenta que se omitieron capítulos, personajes y anécdotas, fuertemente testados, que la





enferma llamaba “mis leviatanes”, es decir, “eso” cuya presencia, una vez creada no quiere morir y continúa su asedio. La narradora nos dice: “Yo solo veo un largo túnel que no sé a dónde conduce, y lo voy recorriendo con la palabra desde fuera” (Somers, 201, p. 331). ¿Qué es una palabra desde afuera? Es un modo peculiar con el que Sembrado Flores Irigoitia Cosenza, Fiorella o Sembrando Flores de Medicis resiste, de un modo irónico, la manía de médico de querer obligar al enfermo de decirlo todo. A la anamnesis le opone la ficción, como aquella cuando en el ítem de los problemas psiquiátricos ella le contesta: “Yo quería un mínimo de gobierno...Búsqueda de la mandrágora e inconclusa limpieza de un aljibe en la niñez” (Somers, 2010, p. 16). En el cementerio de los recuerdos, sin devorar sus vivencias y mucho menos escupirlas, desde la ambigüedad autobiográfica, la narradora cuenta su propia muerte, mediante una vida atravesada con el túnel de la palabra. Una palabra de la que ella sabe extraer no sólo sus metáforas, sino las metonimias que conminan al ser a definirse como referencia de sí mismo. Ella sabe de esta operación óptica (no ontológica), ya que al practicarle el Dr. Nessi la *toracocentesis*, supo que algo siniestro escondía la palabra, y en esa zona del desastre, en medio de los muros del ahogo, del aire perdido y la evacuación de ese derrame nos dice: “Las palabras, menos las de ella que eran opacas, resonaban en el caño como campanas en la orquesta del inmundo río” (Somers, 2010, p. 27). El inventario negro, como le llama a sus Cuadernos, traspasa la descomposición de su cuerpo a la literatura, en ese mundo armónico, donde todo había estallado, ella recogía sus fragmentos: “Y eso tenía de mortal la jungla sonora del lenguaje,



siempre algún signo oculto en la maleza pronto a dar el salto. Las palabras, entonces, podían ser de espuma, de oro, de barro, y hasta el propio silencio solidificado para rehuir lo inefable. Pero estaban aquellas que dejábamos pasar por alto pues para qué comprometerlos con sus lastre” (Somers, 2010, p. 22). En esa jungla ella se reescribe.

Yo leo... mi región escrita

Armonía Somers no escribe durante su enfermedad, ocurrida desde 1973 hasta 1975, sino tiempo después. Pese a que la escritura de esta autora ha sido asociada con figuras tan relevantes como las de Marguerite Duras, Djuna Barnes y Clarise Lispector su labor literaria no ha sido tan reconocida. Su reconstrucción no narra lo vivido, ni intenta explicarse lo ocurrido. No es un testimonio sino la reconstrucción misma del acontecimiento que coloca a la escritora en un nuevo umbral del franqueamiento ¿Cómo leer aquello que no queremos soltar, aún cuando el vuelo derrape?

Su escritura destila la tinta de su pleura y su novela asfixia al lector en la imposibilidad de reconstruir los hechos sucedidos, donde las historias reales se mezclan con las fantásticas. Más que una “conversión”, como le llamaba M. Duras a la escritura mediante la cual se deshace de la “sombra de lo vivido”, para leer, por ella misma, su propia región escrita, pues ella no deseaba traducirse, sino reconocer lo ilegible (el agujero) para no homogenizar el lenguaje.



Esta operación de escritura calificada como “rara” y con múltiples referencias transtextuales a Sigmund Freud y su paranoico, el magistrado Schreber, con su consabida protesta por el abandono de Dios a sus criaturas ante la indefensa condición humana, se atreve a nombrar esa región donde se escribe a sí misma de esta manera: “Las palabras, menos las de ella eran opacas, resonaban en el caño como campanas en la orquesta del inmundo río. Allí todo parecía ser uno, desde los productos de desecho a los seres humanamente organizados” (Somers, 2010, p, 27). El ser humano, deviene él mismo el desecho. Ella los reorganiza en una cartografía transitable. La muerte no advenida, se enhebra con un artificio literario que le permite el deseo de olvidar. ¿Cómo volver a las ruinas sin una cartografía de las huellas? En ese largo túnel está la trampa de la palabra misma y quizá, como dice la narradora: “...uno llegue a pensar tardíamente que la mejor de las estrategias hubiera sido la de no decir nada, o sea simplemente sentarse a mirar la boca del túnel, o a provocar al que fuera soplando hacia adentro ¿Pero quien soplará ahora con el Quilotórax o después?” (Somers, 2010, p. 331). El viento de las palabras es una nueva armonía contra el ahogo.

En ese despojo, mediante la escritura, es la “vida vivida” –denominada por Duras, como la extirpación de la sombra interna– realiza dicha sustracción, desde: “afuera lo que debo hacer adentro” (Gauthier, p. 43). En Armonía Somers este dispositivo de destilación mental, logra nombrar eso que ella nomina como *La Cosa* con sus palabras: “No, mejor gritar pidiendo auxilio, y si el eco no retorna es porque La Cosa que estará al final ha oído... ¿Y a que



llamas La Cosa? No sé, no sé nada, soy completamente “idónea”, como decía Erika Freudenberg que en paz descanse, al fin libre de mí siempre metida en medio” (Sommers, 2010, p. 331). Si el eco no retorna, La Cosa, habrá oído y narrar lo inenarrable habrá sido posible. La palabra auxilia cuando La Cosa se calla.

En 1969, Foucault afirmaba que en el *juego (jeu)* de la literatura “quien escribe no deja de desaparecer” (Foucault, 1998,p.40). Ciertas modalidades de escritura permiten con este borramiento del escritor y su transmutación en autor, transitar esta la locura. Para Somers, este acontecer no temporalizado del Quilotórax (que ya no es su enfermedad sino la narración de la misma) en su cuerpo toma la vía de la literatura. Ella transforma el Quilorórax en un isomorfismo de su atravesamiento por la muerte propia, es decir, en otra muerte. Su escritura se aleja de la percepción del fenómeno y de lo ocurrido o de su aproximación científica, ella construye ese objeto mortífero en un signo enigmático que será ella misma y su existencia: La Quilotórax de Montevideo. Esta figura incomprensible es el haz lumínico que apela a una nueva nominación, hasta revelar la silueta de su existencia y la opacidad de un sujeto capaz de nombrarse y al que su propia significación se le escabulle. Ya no es un yo, como pronombre personal o una primera persona biográfica, sino que va hacia ese sujeto en el intervalo, para representarse pese al agujero en la cadena significativa. En este *sujeto* (*sujet, assujet*), súbdito y sujetado en falta del Otro que lo conmina como sitio de una significación absoluta, La Cosa, como un real inenarrable, recibe distintos nombres mortíferos y ominosos. Un



desbordamiento que Lacan leía con una clínica barroca, en el seminario Aún (1972-1973), pues en ese blanco del agujero, las figuras de Olvido marcan el paso de un antes a un después. (Augé, 1998). En la crucifixión barroca, en el anudamiento simbólico, real e imaginario, el sujeto se tacha (*Se barre*), huye se escabulle, desaparece, se esfuma. Y del goce, como pulsión mortífera, sólo habla la *ditmansi3n (dichomansion)* del cuerpo, el cuerpo habla y dice en el ser-hablante(*parletre*), ya que: “El barroco es la regulaci3n del alma por la *escopía* corporal” (Lacan. 1981, p. 140). Lacan, en 1973, elige el oropel del barroco, como eso que deleita y delira al mismo tiempo en la *obscenidad* exaltada. Despojarse y borrar la vida, requiere de esa escritura Total: Los que operan *por fuera* de la conversi3n de la vida vivida. La luz esclarecedora que penetra en ellos expulsa la sombra interna pero la reemplaza. *S3lo los locos escriben Completamente*.”(Gauthier, p. 43-44). *Armonía fuera de sí* es el nombre que he dado a este acceso erotol3gico que tiene que ver con la escritura de ese real que es la locura de la enfermedad, mediante la literatura.

Referencias

Assandri, Jose (2009). Revista *Nácate* no. 2: Fracturas del sexo .Uruguay: école lacanienne de psychanalyse.

Augé, Marc (1998). *Las formas del olvido*. Barcelona: Gedisa.

Gauthier, Xavière (2005). *Marguerite Duras. Las conversaciones*. Argentina: Ediciones Literales. Traducci3n Cuenco de Plata.



Lacan, Jacques. El seminario *Aún* (1972-1973), Texto establecido por J, Alain Miller. Buenos Aires: 1981.

Somers, Armonía (2010). *Sólo los elefantes encuentran mandrágora*. Argentina: Cuenco de Plata.

REFERENCIAS

FOUCAULT, Michel (1998) “¿Qué es un autor?” (1969), Revista Litoral *La función secretario* no.25/26, EDELP, Argentina, abril.

LACAN, Jacques (1977) “El ojo y el espíritu”, Buenos Aires, Nueva Visión. En Francés: *Le temps modernes*, Arts en Frances, 1961.

