

# “EL DERRUMBAMIENTO” DE ARMONÍA SOMERS Y “EL ÁNGEL CAÍDO” DE CRISTINA PERI-ROSSI: DOS MANIFESTACIONES DE LA NARRATIVA IMAGINARIA

*María Rosa Olivera-Williams*  
University of Notre Dame

Tanto “El derrumbamiento”, de la uruguaya Armonía Somers (1914), publicado por primera vez en 1953<sup>1</sup>, así como “El ángel caído”, de otra uruguaya Cristina Peri-Rossi (1940), de 1983<sup>2</sup>, han sido catalogados por parte de la crítica como cuentos fantásticos. En el caso de “El derrumbamiento”, traducido al francés fue publicado en Bélgica en 1977 en una antología de cuentos fantásticos escritos por mujeres<sup>3</sup>. Con respecto al cuento de Peri-Rossi, Magdalena García Pinto lo relaciona con el cuento de Gabriel García Márquez, “Un hombre muy viejo con unas alas enormes” y se refiere al concepto de lo fantástico según lo entiende Julio Cortázar. Sin embargo, la incorporación de estos textos en la literatura fantástica no es tan fácil.

Ya en 1963, cuando Ángel Rama, ante la escritura fascinante y extraña de Armonía Somers, destacaba su novedad desconcertante y el efecto de perturbación que causa en el lector, señalaba que no era una muestra de literatura fantástica<sup>4</sup>. Más tarde en 1966, ante la emergencia en el Uruguay de una literatura que se alejaba del realismo crítico que había dominado nuestra literatura por casi tres décadas, el mismo Rama se refiere a una literatura imaginaria o “literatura de la imaginación”<sup>5</sup>. Dentro de esta nueva generación de escritores que retoma la iniciativa de Armonía Somers, Felisberto Hernández y del más lejano Isidore Ducasse, el Conde de Lautréamont, se encuentra la joven Cristina Peri-Rossi. En ese momento, Rama señala que la narrativa imaginaria

<sup>1</sup> ARMONÍA SOMERS. *El derrumbamiento* (Montevideo: Ediciones Salamanca, 1953), pp. 5-24. Este cuento se reeditó en *Todos los cuentos, 1953-1967*. 2 vols. (Montevideo: Arca, 1967), 1, pp. 9-22. Asimismo, es el primer cuento en la antología personal de Somers titulada *La rebelión de la flor* (Montevideo: Linardi y Risso, 1988), pp. 15-28. Las citas de este cuento pertenecen a *La Rebelión de la flor* y aparecerán en este trabajo con el número de página.

<sup>2</sup> “El ángel caído” fue ganador del premio “Puerta de Oro”, 1983, España y es el primer cuento del libro *Una pasión prohibida* (Barcelona: Seix Barral, 1986), pp. 7-15. Las citas de este cuento pertenecen a esta edición y aparecerán en este trabajo con el número de página.

<sup>3</sup> “El derrumbamiento” con el título “L’emboulement” fue recogido en *Le Fantastique féminin d’Ann Radcliffe à nous jours. 25 contes fantastiques choisis et présentés par Anne Richer* (Belgique: Marabout, 1977). Esta información es asimismo anotada por Lilia Dapaz Strout en “La rebelión de la flor: la metamorfosis de un icono en ‘El derrumbamiento’”. En *Armonía Somers, papeles críticos*, coordinador Rómulo Cosse (Montevideo: Linardi y Risso, 1990), 53.

<sup>4</sup> ÁNGEL RAMA, “La fascinación del horror” *Marcha* (Montevideo), N° 1188 (27 de diciembre 1963): 30.

<sup>5</sup> RAMA, *Cien años de raros* (Montevideo, 1966). Asimismo. “Raros y malditos en la literatura uruguaya”. *Marcha* (Montevideo), N° 1319 (1966): 30-31.

no es un subgénero de lo fantástico sino un producto de la libertad imaginaria y de la capacidad de invención que se manifiestan en el aspecto sintáctico del texto literario. La narrativa imaginaria quiebra con las leyes de causalidad, redescubre lo que es artístico en el mundo cotidiano y vulgar, y por medio del poder de la invención critica la realidad. Como se ve, la caracterización de Rama es demasiado amplia. Si bien señala que la narrativa imaginaria no es un subgénero de lo fantástico, ciertas características tales como la ruptura de las leyes de causa y efecto así como la transformación del mundo cotidiano en un mundo extraño y artístico podrían coincidir con lo fantástico. Como Rama estaba señalando un *corpus* literario diferente al realismo imperante, su uso de imaginario oscila indiscriminadamente entre el sentido amplio, por el cual se podría entender que toda literatura es imaginaria, y el sentido estricto del término.

La gran literatura latinoamericana de mitad y fines de los sesenta se aleja del realismo tradicional y no es literatura fantástica. Pensemos, por ejemplo, en la narrativa de Gabriel García Márquez, Julio Cortázar y Carlos Fuentes, en las cuales el límite entre lo real y lo imaginario es borroso. Así, la crítica inventa dos términos sumamente controvertidos: “realismo mágico”, cuyos orígenes se remontan a la vanguardia europea y en particular al libro de Franz Roh sobre el arte occidental<sup>6</sup>, y “lo real maravilloso”, término concebido por el cubano Alejo Carpentier, quien adoptó la versión surrealista de lo maravilloso como una categoría estética y aun ontológica, para definir la nueva ficción latinoamericana. Sin entrar en una controversia sobre estos términos —polémica que sigue despertando acaloradas posturas académicas, a pesar de la declaración de Peter Earle sobre la muerte del “realismo mágico”<sup>7</sup>—, lo que nos interesa subrayar en este trabajo es que durante los sesenta, numerosas escritoras latinoamericanas comenzaron a crear ficciones en las cuales eventos supranaturales permean el mundo narrado sin llevarlo al ámbito de lo maravilloso.

Como el papel de las mujeres históricamente ha sido el de madres y maestras, estamos acostumbrados a asociarlas con los cuentos de nuestra infancia. Son ellas las que dieron voz a las historias que alimentaron nuestra temprana imaginación. Las mujeres parecen particularmente aptas de sobresalir en un género que recrea en nuevas maneras situaciones cotidianas transfiriéndolas al ámbito de los deseos que no son satisfechos en nuestra cultura. Es precisamente su enfoque en lo doméstico —esa área que muchos podrían desechar como trivial pero donde en verdad vivimos la mayor parte de nuestras vidas— que les da a sus ficciones su carácter especial y subversivo.

Retomando el adjetivo usado por Rama, proponemos la siguiente definición para la “narrativa imaginaria”: es una ficción en la cual el personaje o persona narrativa experimenta un evento extraño o supranatural, el cual en el curso de la narración se vuelve natural. La adaptación de lo irracional como racional debe sentirse no sólo por el personaje sino asimismo, y a través de signos textuales, por el lector, aun cuando el

<sup>6</sup> FRANZ ROH, *Nach-Expressionismus (Magischer Realismus): Probleme der neuesten Europäischen Malerei* (Leipzig, 1925), 29-30. Ver asimismo el libro de Roberto González Echevarría, *Alejo Carpentier: The Pilgrim at Home* (Ithaca & London: Cornell University Press, 1977), 107-129, en el cual su autor presenta la coyuntura histórico-teórica de los términos “realismo mágico” y “lo real maravilloso”.

<sup>7</sup> En 1973, en el Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, el Profesor Peter Earle declaró que “el realismo mágico” estaba muerto. Ver *Otros mundos, otros fuegos: Fantasía y realismo mágico en Iberoamérica*. Ed. Donald Yates. Memoria del XVI Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana. Sin embargo después de esta declaración, nuevos trabajos de gran importancia se han publicado mostrando la validez del término. Entre los críticos que se han dedicado a reivindicar el controvertido concepto se encuentran, James Irish, Lorraine Elena Ben-Ur y Jaime Alazraki.

lector real o histórico cuestione la naturalidad de lo supranatural. Es precisamente las maneras en las cuales el lector trata de entender la transgresión de "lo real", la naturalidad de lo supranatural, la multiplicación de significados en obras donde el "yo" es más de uno, que les da a estas ficciones características que las relacionan con "el realismo mágico", en el caso de narraciones que validan la relación entre realidad y folklore, o sea que entienden que mitos y leyendas se basan en verdades subconscientes; con lo fantástico; con ficciones surrealistas; y en algunas ocasiones con metaficciones. En el caso de los cuentos que nos ocupan veremos que "El derrumbamiento" de Somers puede relacionarse con ficciones surrealistas, y "El ángel caído" de Peri-Rossi con lo fantástico.

Pero debemos aclarar por qué estamos proponiendo el estudio de un género cuyas características definidoras —eventos supranaturales o extraños, lógica onírica, tiempo que no responde a su naturaleza cronológica, y espacio fragmentado e indefinido— parecen coincidir con lo fantástico. ¿Se trata de otra "etiqueta" para algo ya conocido? Todorov define lo fantástico en su relación con lo real y lo imaginario. Es la duda textual para resolver un evento que no responde a las leyes familiares del mundo que reconocemos como real. Para H.P. Lovecraft, Peter Penzoldt y Roger Caillois, el miedo es la clave en lo fantástico.

La narrativa imaginaria, por otra parte, no se funda en una duda textual ni en el temor producido por el texto en el lector. La narrativa imaginaria se basa en la aceptación del evento extraordinario, la extrañeza del cual es una marca y medida de la naturaleza esencialmente literaria del texto. El regreso a la materialidad del lenguaje no quiebra con el mundo exterior. Por el contrario, esta narrativa posee un fuerte valor subversivo. Lo imaginario más que lo fantástico tiende al ámbito de la no-significación. Su naturaleza literaria, y no ese híbrido entre realidad y literatura, le permite a la ficción imaginaria crear lo no-visto, lo no-dicho, lo no-oído, el vacío, en otras palabras, el evento supranatural. Cuando este evento supranatural es absorbido, la función subversiva de esta literatura se lleva a cabo. La narrativa imaginaria revela, usando las palabras de Lacan, "the truth under oppression".

Es precisamente el valor subversivo de esta narrativa que atrae a las mujeres escritoras. No es coincidencia que muchos de los autores de "ficciones imaginarias" sean mujeres. Al tener más razones para estar insatisfechas con los patrones básicos de la sociedad, las mujeres están más preparadas para desestabilizar el mundo común. Como en lo imaginario las construcciones metafóricas se asumen literalmente, haciendo posible la creación de un ámbito no-simbólico dentro del mundo narrado que aparece como el que nosotros reconocemos como real, las ficciones imaginarias de las mujeres se vuelven un voto contra el universo en el que viven. El universo no es atacado en su estructura social o moral como ocurría con la literatura del realismo crítico, sino en sus bases naturales. El género de la narrativa imaginaria le ofrece a las mujeres la libertad de analizar y desarrollar su erotismo, las condiciones limitadas de los seres humanos, su papel en la historia, sus temores y placeres ante el amor y la muerte, la libertad de subvertir la cultura tradicional, y de intentar la creación de un nuevo orden simbólico.

Lo imaginario, como Borges con agudeza formulara en su ensayo de 1932. "El arte narrativo y la magia", permite manifestarse al ser<sup>8</sup>. En el caso de las ficciones imagina-

<sup>8</sup>JORGE LUIS BORGES. "El arte narrativo y la magia" en *Discusión* (Buenos Aires: Emecé, 1966), 81-92, donde establece que todo proceso narrativo es mágico. Si bien el mundo real es caótico, el mundo novelesco es preciso y ordenado, por eso el temor de que ese orden se quiebre sólo es pertinente en el

rias escritas por mujeres, el complejo ser femenino emerge de ellas. González Echevarría en su lectura del ensayo de Borges dice: "Magic dreams, hallucinations, the narrative, are not the exclusive domain of this or that culture, but superficially dissimilar although homologous, manifestations of being. Breton and Borges seem to propose the existence of a sort of ontotheology" (González Echevarría, 123). Pero ese ser universal va a estar marcado por las condiciones de su tiempo y sociedad. Las cualidades definidoras del ser humano y de la historia poseen para Borges y el Surrealismo valores universales.

En "El derrumbamiento", de Somers, un negro llamado Tristán<sup>9</sup>, después de haber matado a otro hombre (en el texto no se indica su nombre y de él se dice "ese bruto blanco", 15), en una noche de tormenta, cuya negrura, lluvia incesante y relámpago borran los límites temporales, haciendo de esa noche un tiempo inquietantemente estático, busca refugio en una casucha miserable y destartada, que "por capricho inexplicable" permanece en un lugar donde hasta los prostíbulos de antaño han desaparecido. Fuera del tiempo y del espacio, en un estadio psicológico que lleva a Tristán a experimentar un vacío más poderoso, más absoluto que el de la misma muerte<sup>10</sup>, se produce el encuentro de lo natural con lo supranatural. Tristán en la casa ruidosa, que parece moverse al ser iluminada momentáneamente por la luz fosfórica de los relámpagos y que sin embargo es un refugio sagrado para este individuo que vive una situación límite, ve, convive, coparticipa en el proceso de transformación de una estatua de cera de la Virgen en una mujer.

Así como la negra noche en la que Tristán tiene que escapar de la policía que lo busca para lincharlo parece ser una extensión de la soledad trágica del negro ante la incertidumbre de su suerte, la casa/refugio es una extensión de la Virgen que embalsamada en forma de estatuilla se halla dentro de la pocilga donde duermen los que ya nada tienen. La tercera persona que narra la aparición de la casucha ante los ojos cansados y afiebrados de Tristán indica:

Yaquel trozo (la casa) mantenido en pie por capricho inexplicable. Ya lo ve, ya lo valora en toda su hermosísima ruina, en toda su perdida soledad, en todo su misterioso silencio cerrado por dentro. Y ahora no sólo que ya lo ve. Puede tocarlo si quiere. Entonces le sucede lo que a todos cuando es posible estar en lo que han deseado: *no se atreve*. Ha caminado y ha sufrido tanto por lograrla, que así como la ve existir le parece cosa irreal, o que *no puede ser violada* [...] El negro, *casi con terror sacrílego*, ha golpeado ya la puerta. (17) (El destacado es mío).

Dentro de la casa, cuyo piso de tierra está pavimentado por los cuerpos andrajosos y nauseabundos que allí yacen —cuerpos que más que dormidos parecen muertos.

mundo novelesco. Las leyes de causalidad en la ficción no están determinados por una ley natural, ni son reflejo del orden del mundo físico, ya que el mundo real carece de armonía, lógica y congruencia. Para una lectura de este ensayo ver *Alejo Carpentier: The Pilgrim at Home, op. cit.*

<sup>9</sup>LILIA DAPAZ STROUT relaciona el nombre del protagonista hombre del cuento de Somers con uno de los héroes arquetípicos, el amante y adorador de Isolda, la diosa solar. Ver "La rebelión de la flor": la metamorfosis de un icono en "El derrumbamiento", *op. cit.*, 70-71.

<sup>10</sup>IHAB H. HASSAN dice: "El asesinato absorbe toda la acción, establece una conexión mágica entre todos los objetos dentro de su territorio. Lo absorbe todo porque muestra inmediatamente la fuerza de la negación, de la ausencia en el centro de la existencia", *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Post Modern Literature* (New York: Oxford University Press, 1971), 194.

Tristán desnudo se acuesta en una hendidura del piso, que recuerda un "valle tierno", un vientre, un útero. Desde su refugio en el vientre de la tierra, Tristán ve descender la estatuilla de la Virgen y colocársele a su lado. El evento supranatural es registrado en el texto con el asombro que causa en Tristán. El negro imposibilitado de movimiento por sus dolores, cansancio, vergüenza y culpa es testigo de un hecho extraño, imposible de creer:

... sucedió aquello, lo que él jamás hubiera creído que podría ocurrirle. La rosa blanca comenzaba a bajar del plinto, lentamente. Allí arriba, él la había visto pequeña como una muñeca; pequeña, dura, sin relieve. Pero a medida que descendía iba cobrando plasticidad carnal, dulzura viva [...] Todo le era imposible, lejano, como un mundo suyo en otro tiempo y que se le hubiera perdido. Menos lo otro, la mujer bajando. (21)

Tras el asombro ante lo supranatural del evento, la única certeza para Tristán y para el lector, que en un primer momento pudo haber explicado la supranaturalidad de lo narrado como el producto de la fiebre de Tristán, es que la estatua se ha animado. La Virgen creció en tamaño, dulcificándose su rigidez de cera, y está dispuesta a atraer a quien en el comienzo de la narración la ha maldecido ("Sigue lloviendo. Maldita virgen, maldita sea. ¿Por qué sigue lloviendo?", 15), como para romper un hechizo, que en este caso alejara lo divino de lo humano, para luego implorarlo constantemente<sup>11</sup>.

La estatua que se convierte en mujer gracias al amor de un hombre, o la estatua de un dios que actúa como si fuera el mismo dios tiene una larga tradición en la cultura occidental, y sus orígenes pueden remontarse a las creencias de los griegos. Pero esta estatua de la Virgen que va a atraer a Tristán para que le derrita la cera que la aprisiona, si bien comparte ciertas características con los milagros atesorados por la literatura medieval, no se metamorfoseará en mujer para amparar bajo su manto a un prófugo, ni se vengará por la maldición de Tristán, sino que está ahí para deshacer un tabú: el de la virginidad de María.

La mujer sumisa y resignada, esa madre asexuada e inmaculada que diluye su dolor de mujer a quien le han matado a su único hijo en una sonrisa eterna y vacía, máscara albo/rosa con la que se le arma para oponerla a la otra, la mujer activa, oscura, impura: la prostituta, es una mentira cultural. En el diálogo entre la Virgen y Tristán sabremos que es ella quien ha guiado a Tristán a matar "al bruto blanco", al que mantenía la opresión en un mundo dividido entre victimarios y víctimas, poderosos y débiles, a uno de los muchos brutos que por siglos continúan "matando simbólicamente" al hijo de la Virgen. Aunque es obvio, vale la pena recordar que en el grupo de las víctimas y los débiles se hallan los negros y las mujeres. Pero el concepto de negro encarna a todos los oprimidos. El negro Tristán es altísimo y su negrura y olor absorben la mísera humanidad con la que comparte un piso de tierra. La Virgen tiene que "derretirse"

<sup>11</sup> No creo que la maldición de Tristán en el comienzo del texto señale uno de los tabúes culturales como indica Lilia Dapaz Strout en el ensayo ya citado. Si bien maldecir a la Virgen, a Dios, a los santos, por fenómenos climatéricos o ciertos acontecimientos diarios es muy común en los países rioplatenses, lo que es señalado por Dapaz Strout, y por lo tanto la maldición pierde su poder convirtiéndose en una simple expresión lingüística, el insulto de Tristán no funciona como un gesto ritual que amenaza al destinatario, sino como un llamado a ese destinatario lejano y poderoso. La Virgen es tan poderosa para el negro humilde que la maldición sólo es pensada y nunca emitida. Tristán *desea* que la Virgen lo escuche y es en el ámbito de los deseos que la llama.

para dejar de ser diferente a todas las mujeres y dejar de ser el estereotipo con el que se limita y paraliza a la mujer.

La Virgen lleva a Tristán a la casa/refugio. Es ella quien secretamente le indica el código de entrada en la misma —cuatro golpes en la puerta— porque siendo Tristán el más miserable de los oprimidos (“Comenzó a pensarse a sí mismo, vio que estaba desnudo. Era, pues, el peor de los hombres” 20), es él quien puede tomar conciencia del deseo de liberación de la Virgen. Acostada en el vientre de la tierra junto con Tristán, la Virgen comienza el proceso de seducción del hombre que disolverá su cera. Seducción/derretimiento se llevará a cabo por medio del lenguaje. Una serie de eufemismos que se refieren a la Virgen y a partes del cuerpo de la mujer y evocan el *Cantar de los Cantares*, al ser pronunciados por el negro van derritiendo los tabúes que encierran. Más que la mano que acaricia las partes del cuerpo de la estatua para librarlas de su prisión de cera, la metamorfosis de la Virgen se realiza por medio del lenguaje. La “rosa clara”, “el lirito dulce”, con “gardenias vivas” (sus pies), cuyas piernas son “la vara de la santa flor” y sus muslos, “lagartos bajo un sol de invierno” se hará mujer cuando el negro llegue al “narciso de oro” y enloquecido de deseo quiera “hundirse” en la “humedad del huerto”. Una vez que Tristán llega al sexo femenino la culminación del proceso de derretimiento se realizará solo.

La virgen/mujer no permitirá la satisfacción del deseo de Tristán. Transformada en mujer y sin embargo virgen, el texto (re)crea el deseo de una identidad absoluta del ser al mismo tiempo que el deseo de ser otro. Asimismo lo que interesa en esta narrativa no es la satisfacción del deseo sino la (re)creación del mismo. Como bien indica Rosemary Jackson:

In expressing desire, fantasy can operate in two ways (according to the different meaning of “express”): it can *tell of*, manifest or show desire (expression in the sense of portrayal, representation, manifestation, linguistic utterance, mention, description), or it can *expel* desire which threatens cultural order and continuity (expression in the sense of pressing out, squeezing, expulsion, getting rid of something by force). (*Fantasy: The Literature of Subversion*, 3-4).

En el cuento de Somers se expresa el deseo en las dos formas mencionadas por Jackson. Explota el deseo de quebrar con el mito cristiano de la virginidad opresiva y degradante del ser femenino por medio de la representación de un icono que se derrite y de una enunciación lingüística. Pero el deseo que estalla en el cuento permanece como un deseo vivo que señala las limitaciones del orden cultural hegemónico.

La mujer virginal, en el momento en que la policia como un ejército de “piedras con ojos” irrumpe en la casucha, se fuga por una pequeña abertura de la ventana. Su desaparición hace que la casa, como en el famoso cuento de Edgar Allan Poe, *The Fall of the House of Usher* (1839), se derrumbe. Con la caída de la casa, el negro Tristán se salva de las garras de sus perseguidores, pero el lugar donde fue posible la transgresión de los límites de lo real, donde muerte y vida se confundieron (—“¿Muriendo? ¿Y eso qué quiere decir? [le pregunta Tristán a la Virgen]— ¡Oh, Tristán! ¿Entonces te has olvidado de la muerte?” 26), donde el deseo tomó forma por un instante, se convierte en “el polvo del aniquilamiento”. Tristán muere con todos los que se encontraban en la casucha. Pero antes de morir, sin convertirse en ánimus ni trascender a un mundo espiritual, toma conciencia del deseo de poseer a una mujer que no es la Virgen tabú

ni su contraparte, la prostituta<sup>12</sup>. En este sentido, Tristán se hace otro porque ha dejado de temer a un deseo que no entendía. Pero el deseo insatisfecho perdura como deseo, como una falta/ausencia social, en los escombros de la casa señalando con el movimiento del viento, que se ha hecho "más libre, más áspero y desnudo", y levanta el polvo de lo que un instante antes era un ámbito paraxial, los tabúes y prejuicios sociales.

Treinta años más tarde, en 1983, Cristina Peri-Rossi escribe "El ángel caído" en condiciones muy diferentes a las que gestaron "El derrumbamiento" de Somers. En Barcelona, después de haber tenido que abandonar su país en 1972 por la intolerancia del autoritarismo militar que tomó el poder por trece años (1973-1985), el mundo que crea en "El ángel caído", caótico, pesadillesco, inhumano, refleja características del mundo exterior. Ya lo dijo Borges, el mundo real es caótico y, por lo tanto, un evento extraordinario no interrumpe un sistema de relaciones armónicas inexistentes. Sólo en el mundo de la ficción, para Borges, existe un "juego preciso de observancias, ecos y afinidades" (*Discusión*, 90). El mundo creado por Peri-Rossi parecería pertenecer a un angustiante y trágico futuro. Sería lo que queda después que una sociedad ha sido destruida nuclearmente.

En un tiempo futuro y en un espacio incierto (puede tratarse de cualquier sociedad) ocurre un hecho extraño, cuya extrañeza parece no responder a ninguna causa supernatural ni tampoco a una motivación inconsciente: un "ángel se precipitó a tierra" (7). Así comienza el cuento. El verbo "precipitarse" parece indicar un desperfecto técnico, una falla que ocasiona la caída del ángel. La comparación irónica de la precipitación del ángel a tierra con la caída de un satélite ruso y otro americano se subraya con los adverbios "exactamente igual" y confirma desde el principio que no hay una causa trascendental que explique este evento. Exactamente igual a los dos satélites el ángel cae, y sin embargo mientras la caída de los primeros "ocasionó incontables catástrofes", la del ángel no altera nada.

En el caso de un mundo destruido, que en la ficción se (re)crea por un orden mecánico de seres que se mueven como autómatas en la febril tarea de "levantar las casas y recuperar los muebles, igual que hacen las hormigas con el hormiguero destruido" (7), el ángel es ignorado:

Al principio, no llamó la atención de nadie, pues los habitantes del lugar, hartos de catástrofes nucleares, habían perdido la capacidad de asombro y estaban ocupados en reconstruir la ciudad. (7)

<sup>12</sup> Para Dapaz Strout el final del cuento indica el renacimiento espiritual del hombre nuevo. El héroe Tristán después de una serie de pruebas que se iniciarían con el "asesinato simbólico" de una parte de su ser, el ego tiránico de lo consciente, obtiene un nuevo estadio de conciencia que incluye lo femenino. Lo consciente y lo inconsciente, lo masculino y lo femenino se unirían en el abrazo simbólico de la Virgen y Tristán lo que señalaría la consumación de la hierogamia, dos que son uno. Así el negro como ánimus se volatizaría con el ánima de la Virgen. *Op. cit.*, 75. Sin embargo, el texto de Somers indica algo diferente. Después del abrazo de la Virgen-mujer y Tristán, momento en el que la Virgen le promete que no lo cogerán vivo, y de la desaparición de la Virgen, Tristán permanece en la casucha y grita: "¡Madre, madre, no me dejes! Ha sido el cuarto golpe. Y ahora me acuerdo de lo que es la muerte!" (28). El tiempo en el que los contrarios se hacían uno ha pasado. Ahora, Tristán se acuerda de lo que es la muerte, por lo tanto el espacio en el que lo supernatural y natural se confundían también tiene que desaparecer, derrumbarse. Es interesante notar que el momento del derrumbamiento se señala textualmente casi con las mismas palabras que introducen el evento supranatural: el descenso de la Virgen-estatua del plinto. En aquel momento se dijo: "Fue entonces cuando sucedió aquello, lo que él jamás hubiera creído que podría ocurrirle" (21), y ahora: *Entonces fue cuando sucedió* (28).

Su mundo material los absorbe en una realidad aparentemente completa, por ello han perdido la capacidad de asombro. Sin embargo, la presencia del ángel, que no habla, que no se mueve, no vuela, crea en el texto el vacío, la ausencia que está en el centro de ese mundo. Cuando por fin un pequeño grupo de personas nota al ángel (“nadie dudaba de que fuera un ángel”, 8) comienzan las preguntas del “cómo” y “por qué” el ángel cayó. Como en *Metamorphosis* de Kafka, el significado del evento extraño: la transformación de Gregor Samsa en cucaracha, la caída del ángel a tierra, no tiene un lugar en el texto. Pero las preguntas de los curiosos no se limitan a la búsqueda de una conceptualización metafórica, sino que manifiestan los prejuicios de una sociedad que ha llegado a tal nivel de tecnocracia y militarización que vuelve opresiva e imposible la existencia. El pequeño grupo que se sintió atraído por la presencia del ángel quiere saber: ¿qué idioma hablan los ángeles?, ¿a qué raza pertenece?, ¿de qué sexo es?, ¿cuántos años tiene?, ¿cuál es el color de sus ojos?, ¿cuáles sus antecedentes? Para existir socialmente hay que ser catalogado, segregado ya sea por edad, sexo o preferencia sexual, raza, lugar de origen. Así los pobladores alienados por el miedo y deshumanizados por la sumisión de un orden arbitrario abandonan al ángel obedeciendo la alarma que marca “la hora del simulacro de bombardeo” (12)

El ángel encuentra su doble en una mujer de mediana edad, que es la única que se atreve a salir a la calle a pesar de la prohibición. Es ella la única que le habla al ángel, o mejor dicho que habla con el ángel a pesar de su silencio.

No esperaba una respuesta y no se preocupaba por el silencio del ángel. El edificio del universo montado sobre la invención de la palabra, a veces, le parecía superfluo. (13-14)

El silencio del ángel, que se opone al silencio imponente de la ciudad, abre el espacio que le permite a la mujer formular el deseo, entendiéndose la ausencia, de vida (“saber apreciar una buena amistad, un buen paseo solitario, un buen tabaco, un buen libro y una buena ocasión”, 13). Las palabras de la mujer son incomprensibles para una sociedad que ha perdido su capacidad de asombro y se ha olvidado de vivir. Ella es tan extranjera/extraña como el ángel. Su salida en el momento del simulacro y su discurso así como la presencia del ángel y su silencio son una subversión contra una sociedad oprimente.

La mujer tiene que caer. Su rebelión por la vida no puede realizarse en ese mundo y sólo puede quedar como una marca que señala su ausencia. Ella cae a manos de un grupo de soldados/escarabajos que la introducen “con violencia en [un] coche blindado” (15). Al desaparecer la mujer queda su doble, el ángel caído, en el que ella se ha transformado. Es importante notar que la única preocupación de la mujer cuando vio al ángel era saber si alguien lo echaría de menos, y la misma pregunta se formula el ángel cuando la mujer cae. La pregunta del ángel con la que se cierra el cuento materializa el deseo de cierta relación armónica en un universo de alienación. Por supuesto, que ni el deseo se realiza ni se crean signos textuales que indiquen la posibilidad del mismo. Lo que interesa, sin embargo, es crear la ausencia, y la misma se encarna en el ángel silencioso y caído. Como señala Frederic Jameson, la fantasía presenta “an object world, forever disposed to receive a revelation, whether of evil or of greace, that never takes place” (146). Si bien la revelación, no se lleva a cabo en el texto, se invita a transgredir un orden opresivo. La mujer le había indicado al ángel que en ese lugar se regían “por medidas de tiempo y espacio” y el cuento cuestiona las unidades de tiempo, espacio, y personaje, invitando a la misma subversión en el proceso de lectura.



Las narraciones cortas imaginarias de Somers y Peri-Rossi de maneras diferentes —en el caso de Somers, su mundo podría asociarse con un mundo onírico y le daría al cuento características de las ficciones surrealistas, y en el de Peri-Rossi, la presencia del ángel en un mundo futurista que refleja, sin embargo, características de los sistemas dictatoriales de nuestro siglo, podría acercar al cuento a lo que la crítica americana y europea llama "lo fantástico moderno"— crean un ser femenino fuerte y listo para rebelarse contra las fallas del establecimiento.

### OBRAS CITADAS

- BORGES, JORGE LUIS. "El arte narrativo y la magia". *Discusión*. Buenos Aires: Emecé, 1966.
- CAILLOIS, ROGER. *The Fantastic*. Will Mc. Lendon, tr. Forum (Houston, Tex.) 2, N° 2 (May 1958): 51-55.
- DAPAZ STRÓUT, LILIA. "La rebelión de la flor: la metamorfosis de un icono en 'El derrumbamiento'". *Armonía Somers: Papeles críticos*, ed. Rómulo Cosse. Montevideo: Linardi y Risso, 1990.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, ROBERTO. *Alejo Carpentier: The Pilgrim at Home*. Ithaca & London: Cornell University Press, 1977.
- HASSAN H., IHAB. *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Post Modern Literature*. New York: Oxford University Press, 1971.
- JACKSON, ROSEMARY. *Fantasy: The Literature of Subversion*. London & New York: Methuen, 1981.
- JAMESON, FREDERIC. "Magical Narratives: Romances as Genre". *New Literary History* (1975) 7:135-164.
- LACAN, JACQUES. *The Language of the Self: The Fiction of Language in Psychoanalysis*. Baltimore & London, 1968.
- LOVECRAFT, HOWARD P. *Supernatural Horror in Literature*. New York: Abranson, 1945.
- PENZOLDT, PETER. *The Supernatural in Fiction...* London: Nervill, 1952.
- PERI-ROSSI CRISTINA. *Una pasión prohibida*. Barcelona: Seix Barral, 1986.
- RAMA, ÁNGEL. "La fascinación del horror". *Marcha* (Montevideo), N° 1188 (27 de diciembre 1963): 30.
- . *Cien años de raros*. Montevideo, 1966.
- . "Raros y malditos en la literatura uruguaya". *Marcha* (Montevideo), N° 1319 (1966): 30-31.
- RICHTER, ANNE. *Le Fantastique féminin d'Ann Radcliffe a nous jours. 25 contes fantastiques choisis et présentés par Anne Richter*. Belgique: Marabout, 1977.
- ROH, FRANZ. *Nach-Expressionismus (Magischer Realismus): Probleme der neuesten Europäischen Malerei*. Leipzig: Klinkhardt & Biernann, 1925.
- SOMERS, ARMONÍA. *El derrumbamiento*. Montevideo: Ediciones Salamanca, 1953.
- . *Todos los cuentos, 1953-1967*. 2 vols. Montevideo: Arca, 1967.
- . *La rebelión de la flor*. Montevideo: Linardi y Risso, 1988.
- TODOROV, TZVETAN. *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*. Cleveland/London: C.W.R.U., 1973.
- YATES, DONALD. ed. *Otros mundos, otros fuegos: Fantasía y realismo mágico en Iberoamérica*. Memoria del XVI Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana. Pittsburgh: A Publication of the Latin American Studies Center of Michigan State University, 1975.