

Cartografías de una [re]escritura: acerca de La mujer desnuda de Armonía Somers

IBAÑEZ, Agustina / UNMdP – CONICET – agustinaibanez@hotmail.com

Eje: Literatura latinoamericana

Tipo de trabajo: ponencia

» *Palabras clave:* Armonía Somers – reescritura – escritura –

› *Resumen*

El siguiente trabajo aborda la primera edición de la novela *La mujer desnuda* (1950) de Armonía Somers (1914 – 1994) con el propósito de dar cuenta de las modificaciones y del proceso de reescritura del texto entre las versiones de 1950, 1951 y 1966. Se intentará demostrar cómo, en esta autora, la escritura puede ser entendida como proceso, un trabajo sobre la densidad narrativa de lo escrito, en el que el transformar, expandir, desviar o extirpar lo ya dicho exhiben una poética en la que el *reescribir* impide la posibilidad de una lectura lineal. A partir de aquí, los procedimientos de reescritura e intertextualidad trascienden su carácter meramente formal para constituirse en principios constructivos que permitirán articular una escritura *rizomática* (Deleuze y Guattari, 1988) que *deconstruye* (Derrida, 1971) las categorías de autor, lector, personaje pero, también, de cualquier serie de oposiciones binarias: centralidad/marginalidad, yo/otro, original/ copia, propio/ ajeno.

› *1950 y 1966: La metamorfosis de La mujer desnuda*

no puede haber sino borradores, el concepto de texto definitivo no corresponde sino a la religión o al cansancio.

Jorge Luis Borges, *Las versiones homéricas*

Firmada con el pseudónimo de Armonía Somers, *La mujer desnuda* aparece publicada por primera vez en el año 1950 en las últimas hojas de la entrega 2-3 de la *Revista Clima* de Montevideo provocando un caótico escándalo literario y crítico. Borrasca que, debido al contenido erótico del texto y a la utilización de un nombre falso, condujo a muchos a dudar de la autoría femenina llegando a atribuírselo a un varón, a un grupo

literario experimental, a un andrógino y hasta a un maníaco sexual quien, de manera silenciosa, habría dejado los manuscritos del texto en la Biblioteca Nacional (Cosse, 1990). Era impensado e inadmisibles, tanto para los intelectuales como para la sociedad uruguaya, que una mujer y mucho menos una maestra como lo era Armonía Etchepare (1914 - 1994) pudiera escribir un texto de semejante envergadura. En este contexto de desconcierto generado por la irrupción de un texto que se atrevía a mostrar “un modo insospechado de narrar en el apacible Uruguay del `50” (Aínsa, 1977, p.210), fue que la escritora llegó a alimentar la leyenda participando, resguardada en el anonimato, en los debates y las polémicas que trataban de dilucidar la identidad de aquel autor capaz de escribir aquellas atrocidades que desafiaban la pacatería uruguaya pero, además, la estética realista dominante de aquellos tiempos.

Un año más tarde, multiplicando el bullicio desenfrenado, los directores de la *Revista Clima* deciden publicar nuevamente el texto pero, esta vez, en forma de separata con una presentación del poeta Carlos Brandy (1923 - 2010). Segunda edición que será vendida casi en su totalidad a la Biblioteca Nacional de Uruguay cuyo director, fascinado por el texto, y tal como Somers lo describe en una entrevista, se encargaría de su distribución fuera del país (Campodónico, 1990). No obstante, y debido a los reducidos círculos en los que transitaban ambas publicaciones, la novela no tardó en convertirse en algo inhallable y extraño, acrecentando una vez más ese halo de misterio que rodeaba a su génesis.

Será recién en 1966, dieciséis años más tarde de la primera publicación, cuando *La mujer desnuda* irrumpa nuevamente en las letras uruguayas a partir de una tercera edición a cargo de la Editorial Tauro. Texto que, en efecto, no fue sólo una nueva aparición del ya editado en 1950 sino que sufrirá las numerosas y notorias modificaciones que Armonía Somers realice sobre él. Transformaciones que, por cierto, abarcarán tanto aspectos formales y argumentales como discursivos que provocarán el engendramiento de un nuevo discurso. En rigor, y mientras que la primera versión se nos presenta como un continuo conformado por dilatados párrafos, la edición de 1966 ponderará el fragmento a partir de la división en secciones, la incorporación de espacios en blanco y la presencia de oraciones más lacónicas. Todos ellos, elementos que funcionarán como pausas y cortes tanto en el desarrollo de la historia como en la escritura y que perfilarán el estilo somersiano acercándolo a la segmentación extrema y experimental de sus últimas producciones. Asimismo, es interesante destacar la inclusión, en 1950, de ilustraciones de Vicente Martín (1911 - 1998) que, luego, serán eliminadas. Dos imágenes de un cuerpo femenino desnudo en la naturaleza que representan dos núcleos narrativos centrales del texto. A saber: la salida de Rebeca Linke a recorrer la aldea y por otro lado, la acción final de su cuerpo flotando inerte en el río. Escenas que remarcan, desde la imagen, el erotismo

que se le atribuyó en sus inicios pero que, además, enfatizan la figura de una mujer adánica y la condena de ese cuerpo anárquico y fuera de la moral al que la escritura refiere a partir de la presencia de constantes intertextos bíblicos. Quizá, la presencia de ellas en esta primera versión se deba, en parte, al formato de la *Revista Clima* y a su anhelo y proyecto de constituirse, tal como lo resalta el subtítulo que le da nombre, en un verdadero “cuaderno de arte”, un espacio de cruce de diversas disciplinas artísticas (pintura, cine, música, literatura, fotografía). En este sentido, y si bien las ilustraciones de Martín, reflejan la intención de diálogo entre imagen y texto, pintura y literatura, ellas no son las únicas que atraviesan la revista. En efecto, a este cruce deberíamos agregar la línea del surrealismo y el arte abstracto que une y va tejiendo a todos los artículos incluidos en ella (reseñas, ensayos, biografías). Trazo que, también, nos lleva a preguntarnos por las razones de inclusión de *La mujer desnuda* en este contexto y, por supuesto, las posibles líneas de filiación y/o distancia de la escritura somersiana con dichas propuestas, el programa escritural de la revista, el *campo intelectual y el campo de poder* (Bourdieu, 2002) del período.

Asimismo, y dejando de lado esta posible línea de análisis que excede temporal y espacialmente este trabajo, otro aspecto a señalar, en la edición de 1950, es la inserción de palabras resaltadas en negrita que van construyendo una segunda lectura del texto y que funcionan, a la vez, como mojones que van focalizando la atención del lector en los términos destacados pero, sobre todo, en dos de los temas que lo atraviesan (la subjetividad y la liberación) como si la autora estableciera, a partir de estas huellas, niveles temáticos jerárquicos en su escritura pero, también, en la lectura. Se resaltan, entonces, los pronombres *yo – tú – aquello – ella* (Somers, 1950, pp. 75 y 79) y los sustantivos *libertad y poder* (Somers, 1950, pp. 105 y 109). Términos que permiten intuir la imposibilidad de configuración subjetiva y la opresión que atraviesa el personaje de la novela al tiempo que se resaltan como puntos nodales alrededor de los cuales fluye, retorna y gira la historia. No obstante, en la publicación de 1966, Somers optará por eliminar el acento puesto en dichos conceptos difuminando su centralidad y anulando, por consiguiente, su supremacía respecto a la totalidad de la obra.

A esta ardua tarea de transformación escritural sobrevivirán, aunque también modificados, algunos de los fragmentos incluidos en bastardilla en ambas ediciones. En rigor, los que reproducen el relato del *Génesis* y la creación del mundo en la voz del sacerdote. Proceso que no seguirá el mismo cauce con las referencias directas que en la escritura de 1950 se hacen, por ejemplo, a Edgar Allan Poe y a otros pasajes bíblicos. Prefiriendo, en 1966, la elipsis frente al exceso, la insinuación ante la redundancia provocando, entonces, un giro hacia un estilo más alusivo y hermético que exigirá para su desglose la constante participación del lector.

Esta escueta descripción realizada permite, entonces, observar no sólo los aspectos anulados e incluidos en las dos versiones de *La mujer desnuda* sino, y sustancialmente, acercarnos a sus primeros efectos de lectura y repensar aquellos análisis críticos que, centrándose en la edición de 1966, insistieron en leerlo como un texto erótico con una fuerte impronta feminista o como una expresión del género fantástico, la utopía y hasta como una manifestación de la *narrativa imaginaria*¹ (Rama, 1966, p.9). En rigor, y lejos de anular los aportes realizados hasta el momento, considero que esta primera novela de Somers, en tanto *máquina de escritura* (Deleuze, 1978), escapa a toda posibilidad de clasificación exigiendo, por los aspectos ya descriptos, una lectura *paragramática* (Kristeva, 1981) Es decir, una lectura relacional, simultánea que ponga en diálogo las distintas piezas que la conforman: textos anteriores y posteriores, artículos críticos, entrevistas, cartas. Desde esta perspectiva la primera edición de *La mujer desnuda* será entendida como un *paratexto* (Genette, 1989, p.12) de la última y tercera publicación. Un auténtico *avant - texte* (Bellemin-Noël, 1972) que funcionará como uno más de los tantos *hipotextos* (Genette, 1989) que tejen la novela. El mapa intertextual se abre, así, hasta el infinito permitiendo que el texto pierda su punto fijo, cerrado, para convertirse en espacio de cruce y diálogo de múltiples escrituras y discursos que van desde referencias religiosas (el Génesis, Eva, la creación del mundo, el pecado original, la serpiente), mitológicas (Semíramis, Judith, Holofernes) y literarias (Edgar Allan Poe, César Vallejo) hasta alusiones a textos propios (*El derrumbamiento* y la primera edición de *La mujer desnuda*) y menciones autobiográficas.

A partir de aquí, y más allá de que Somers sólo haya aceptado la última publicación de su primera novela, las alteraciones que realiza entre 1950 y 1966 conducen a pensar en una ardua tarea de reescritura que revela, por un lado, las exigencias y las críticas que el texto recibió en un primer momento, los cambios sociales y estéticos entre ambos períodos pero, sobre todo, un minucioso trabajo sobre la densidad narrativa de lo escrito en el que el transformar, expandir, desviar o extirpar lo ya dicho exhiben, por consiguiente, una poética que impide la posibilidad de una lectura lineal abriendo un juego en el que lectura - escritura - literatura se acoplan e interconectan a partir de un constante

¹ En el año 1966, en su ensayo *Aquí cien años de raros*, Ángel Rama introduce el concepto de *literatura imaginaria* o *literatura de la imaginación*, dentro del cual ubica a Armonía Somers, para referirse a una literatura que perturba los límites del realismo (tendencia predominante en la literatura uruguaya y defendida por la llamada Generación del 45), rompe las leyes de la causalidad, trabaja con total libertad creadora incorporando elementos insólitos y oníricos que la llevan a establecer lazos con el surrealismo. Asimismo, Rama señala que, la *literatura imaginaria* no debe ser confundida como un subgénero de la literatura fantástica en la medida que la apelación en ella a la imaginación y la fantasía se manifiesta en el trabajo sintáctico del texto literario. (Rama, 1966, P. 9)

movimiento de apropiación, mutación y desplazamiento de lo propio pero, también, de lo ajeno. La reescritura se transforma, así, en una praxis omnipresente que penetra la palabra pero, también, al sujeto provocando en él la inestabilidad y la pérdida de su carácter fijo. En rigor, y si todo acto de (re)escritura implica una (re)lectura, en Somers este proceso implicará, en tanto (auto)(re)escritura, un (auto)pensarse. Es decir, un salirse de sí para mirarse como objeto, un devenir otro para mutilarse a sí misma, para extraer de la escritura, de ese objeto/cuerpo/escritura lo inservible, lo innecesario, lo sobrante para, además, manosearlo y añadir, al mismo tiempo, un nuevo injerto, un nuevo pedazo que re-signifique y se extienda como una nueva línea en la *cartografía* (Deleuze y Guattari, 1988) de su escritura. Leer(se) será, entonces, trazar mapas, redes, hurgar el texto, reescribir en sus márgenes y entre sus líneas para surcar una escritura y llegar a la génesis de otra: la propia.

En esta perspectiva, y si bien sería interesante analizar y profundizar el trabajo de reescritura en la totalidad de ambas ediciones, entiendo que un trabajo de semejante índole excede los propósitos de esta presentación. Por ello, en esta oportunidad, esbozaré sólo algunos de ellos en la escena de decapitación de Rebeca Linke, personaje central de la novela que hoy nos ocupa.

› *Las dos decapitaciones de Rebeca Linke*

Si debiéramos presentar brevemente la trama de *La mujer desnuda*, tendríamos que señalar, acotándonos al núcleo narrativo central, que esta se mantiene casi idéntica en las tres ediciones. En rigor, y si bien Somers se encarga, entre 1950 y 1966, de realizar cambios entre un texto y otro, la historia principal resulta ser siempre la misma: una mujer llamada Rebeca Linke que al cumplir treinta años sale desnuda a recorrer los alrededores de su casa de campo causando, a partir de su tránsito, bullicios y trastornos morales, sexuales, civiles y religiosos en todo el pueblo. En principio, podría decirse que es esta repetición la que conduce al texto a engendrarse como algo nuevo. Pues, y si consideramos que toda reproducción implica una diferencia (Deleuze, 2002, p.50), entonces, esta insistencia, este volver a contar la historia deviene, por el mismo movimiento productivo y circular de la repetición, algo nuevo. Anulando, por consiguiente, las posibilidades de hablar de original y copia, de pre – texto y texto, invitándonos a realizar una lectura *paragramática* (Kristeva, 1981) que “exige una reunión no sintética de ambos textos” (Kristeva, 1981, p.68) No obstante, deberíamos preguntarnos, también, por la construcción textual de la novela: ¿Qué es, más allá de la repetición, lo que provoca que el texto sea otro texto? ¿Cómo se hace y se rehace la escritura? En primera instancia, podríamos decir que uno de las operaciones que

lleva a cabo Armonía Somers en la reescritura del texto tiene que ver con la combinación y/o la alteración del orden de algunas escenas pero, también, de la estructura sintáctica de las oraciones. Procedimiento al cual se añaden, además, tanto en el nivel sintáctico como en el argumental, la extirpación, la expansión, la omisión y la sustitución.

En lo que respecta al texto de 1950, la escena de decapitación de Rebeca Linke es descrita como un acontecimiento de liberación femenina. Numerosos fragmentos insisten en construir el viaje que realiza a su casa de campo como un tránsito al autoconocimiento pero, también, como lugar que le permite la salida de la opresión. Sirve de ejemplo el siguiente pasaje: “Fue precisamente en ese día cuando Rebeca Linke decidió viajar hacia su solitaria casa de campo (...) La libertad, pura leyenda, quizás. Podría existir tras el bosque, como ciertas cosas están ocultas por otras en los cuentos para niños” (Somers, 1950, pp.73 -74). Este acento puesto, desde la escritura, en la emancipación del cuerpo de la mujer y la construcción del bosque como espacio laberíntico que permite el extravío recorrerá todo el texto. Incluso, se reforzará a partir de la constante referencia a la bipartición de Rebeca Linke. Es decir, un sujeto femenino dividido en lucha con sus pasiones y la razón pero, además, atravesado por los juicios morales y religiosos. Una mujer interna y otra externa, una con cabeza y otra sin ella, una rebelde y otra dócil, una amoral y otra retraída; una terrestre y material, otra etérea.

La única verdad concreta era siempre la llegada a la casa, la llegada de Rebeca Linke, junto con la mujer que vivía fuera de ella (...) Rebeca Linke era una mujer sobrellevando a la otra, a la de afuera, le cumplió a ésta todas las obligaciones de su desganado apareamiento. Cepillarse el cabello (...), cepillarse los dientes, bañarse toda entera. Ya estaba el cuerpo exento (la mujer de la Linke era delgada y grácil, por lo cual no le sentaba bien su cabeza pensadora). (Somers, 1950, p.74).

Este desmembramiento psíquico refleja y anticipa, como una constelación de puntos móviles, la materialización y la concreción futura del corte. A partir de aquí, la escena de decapitación del texto de 1950 se entiende como un acto pleno de autonomía subjetiva. La mujer vestida se libera, entonces, de su otro yo para reinventarse, para renacer, para dar lugar a la otra: la mujer desnuda.

En 1966, Somers reescribirá esta escena que antecede al acto de decapitación optando por eliminar estos pasajes en su totalidad. Ya no leeremos las descripciones minuciosas de los estados ni divisiones psíquicas de Rebeca Linke, ni aquellos que exaltan la liberación femenina. Somers extrae de su texto todo lo redundante, lo insistente, lo sobrante por excesivo. El estilo de esta segunda escritura se torna, así, más lacónico, ensimismado, laberíntico provocando la construcción de una atmósfera enrarecida e incierta que se levanta entre los márgenes de lo onírico, lo involuntario y hasta lo inconsciente. Reescribe, entonces:

Todo empezó así, (...) que ella fuese retrocediendo inconscientemente en un escenario vulgar y desapareciera de la vista (...)

Y fue así como entró en la casa aquella noche, completamente despojada de todo vínculo anterior, y casi con la sensación de un regreso a la matriz primitiva, desde donde se podría volver alguna vez, pero ya con infinitas precauciones. (...) dejó deslizar al suelo el abrigo con que cubriera la desnudez en que había salido (Somers, 1966, p.13 - 14).

La casa es y no es un espacio de liberación o en todo caso, al menos pareciera no serlo en lo que respecta a la moral y las imposiciones sociales puesto que, en esta segunda escritura, Rebeca Link llega despojada de todo, incluso, desnuda. La casa pareciera ser, así, un regreso al útero, una vuelta a los orígenes, un volver a gestarse, un retroceso temporal que mitiga esa carga de reivindicación femenina que tenía el texto de 1950, una total búsqueda de configuración subjetiva. Desde esta perspectiva, y si en la primera escritura se trataba de un viaje y un traslado concreto (ciudad/campo/bosque/pueblo) aquí, en esta segunda versión, la duda y las posibilidades de confundir los espacios exteriores con los interiores se agudizan a partir de la interpolación de frases que insisten en abrir un campo semántico en torno a lo incierto y lo onírico: “río sin nombre, al menos para ella” (Somers, 1966, p.14), “sólo le era posible recordar lo abarcable con los ojos” (Somers, 1966, p.14), “hasta sumirla en una especie de sueño hipnótico. Un sueño que continuará desplazándola, quizás, sobre aquellas mismas vías en que su tren se ha detenido” (Somers, 1966, p.15).

Por último, y centrándonos en el momento del objeto que ejecuta el descabezamiento, en 1950 dirá:

Sin embargo, antes de caer abatida por sus últimas palabras, pudo aún recordar algunas de aquellas pequeñas cosas; por ejemplo, que dentro de su libro, a modo de señalador, había una pequeña daga toledana que era una obra de arte, tanto como para decapitar a una mujer enloquecida. A propósito, la miniatura tenía su historia propia. Pero ya no era posible ni siquiera eso, la historia (Somers, 1950, p.76).

En 1966, el fragmento se transformará en una extensa oración con una estructura sintáctica compleja que, más allá de su brevedad, resultará conceptualmente excesiva. Eliminará los detalles que trazan el carácter acabado del objeto ejecutor del desmembramiento a lo que sumará la eliminación de los signos de puntuación logrando, por consiguiente, concentración y continuidad conceptual. Asimismo, realizará sustituciones de conceptos. Por ejemplo, reemplazará “pudo aún recordar” por “evocar” y “mujer enloquecida” por “mujer prisionera”. En el primer caso, la sustitución que se realiza puede entenderse como una búsqueda de precisión del lenguaje. No obstante, y teniendo en cuenta la totalidad del fragmento, deberíamos añadir que subyace una exploración en las posibilidades de concentración de la palabra a lo que, además, se agregan las distancias connotativas existentes entre el “evocar” y el “poder recordar”. Es decir, si bien podría considerarse una mera sustitución por sinonimia la construcción “poder recordar”, en la

edición del `50, reviste “el traer al presente” de cierta fragmentariedad y capacidad trunca mientras, en el `66 se transforma en un acontecimiento voluntario (*evocar*) semejante a un conjuro que, y antecedido por el verbo *lograr*, otorga seguridad y éxito del acontecimiento.

El segundo ejemplo de sustitución que hemos señalado es aún más complejo. Si en la edición del `50, dice: “para decapitar a una mujer enloquecida” resaltando, pues, un estado de enajenamiento o un fuera de sí del sujeto. En el `66, en cambio, reescribirá: “una mujer prisionera en aquel maldito rayado paralelo que le impedía reencontrarse en limpio” (Somers, 1966, p.16) resaltando a partir del adjetivo “prisionera” la falta de libertad del sujeto pero también, y a partir de la inclusión de la oración subordinada ausente en la edición del `50, la fragmentación del cuerpo que provoca la devolución de su imagen en las ventanas enrejadas de su casa de campo. En la primera escritura, asistimos, por consiguiente, a una metamorfosis que, no obstante, y más allá de la minuciosa e insistente animización que adquiere el objeto ejecutor del desmembramiento (la daga), dista mucho de poder ser entendida como un hecho fantástico. En rigor, y a partir de la constante insistencia en el pensar/rememorar y la explicitación de los conflictos internos de Rebeca Linke ya mencionados se lee más como una reproducción visual de las consecuencias extremas de un proceso psíquico que como una salida o una alteración del orden lógico de los hechos. En el texto del `66, en cambio, y debido a la insistente práctica de la alusión y la omisión la escena se recarga de confusión y desconcierto. Deviene, pues, un acto que acontece entre las fronteras de la vigilia y el sueño pero que, aún así, se sigue percibiendo como parte de la lógica del relato. Una imagen, tal vez, más ligada al surrealismo que al fantástico.

No obstante, y a partir de este movimiento de afirmación y negación simultáneas, *La mujer desnuda* estalla, sus sentidos se multiplican, hacen *rizoma* (Deleuze y Guattari, p. 1988). Los procedimientos de reescritura e intertextualidad que van tejiendo el entramado de la novela se levantan, entonces, como puntos nodales que permiten la articulación de una escritura *rizomática* (Deleuze et. al, 1988), descentrada que se bifurca, retrocede, multiplica y expande infinitamente. Rebeca Linke se extiende en Rebeca Linke, su cuerpo es dos cuerpos, mil cuerpos; su decapitación es infinita, incesante. A partir de aquí, la escritura deviene mapa: ya no hay comienzo ni fin sino un “entre las cosas, inter – ser, intermezzo” (Deleuze et. al, 1988, p.29). Cada nuevo injerto, cada nuevo fragmento resignifica y se dispara como una nueva línea de fuga, una multiplicidad que se lee en y desde la simultaneidad, un texto – *pliegue* (Derrida, 1975) que se retuerce, expande, acumula y repliega de manera incesante provocando la afirmación de una lectura simultánea e infinita que promoverá el estallido del sentido. Armonía Somers labra en *La mujer desnuda* el refinamiento de su escritura. Si el volver a narrar comenzó, acaso, como necesidad de aquilatarse ahora, la tarea se impone como rumbo. Una puesta en práctica de un modo de

escribir que atravesará toda su obra y que llegará a su puesta en abismo en *Sólo los elefantes encuentran mandrágora* (1986).

Referencias bibliográficas

- Aínsa, Fernando (1977). *Tiempo reconquistado*. Montevideo: Editorial Géminis
- Bellemin-Noël, Jean (1972). *Le texte et l'avant-texte. Les brouillons d'un poème de Milosz*. Paris: Larousse.
- Borges, Jorge Luis [1932] (2001). Las versiones homéricas en *Discusión*. Buenos Aires: Editorial Emecé.
- Bourdieu, Pierre (2002). *Campo de poder, campo intelectual*. Buenos Aires: Editorial Montessor.
- Campodónico, Miguel Ángel (1990). Diálogo. En: Cosse, Rómulo (Coord.) *Armonía Somers. Papeles Críticos*. (pp. 225 – 245) Montevideo: Librería Linardi y Risso
- Cosse, Rómulo (1990). De La mujer desnuda a Sólo los elefantes encuentran mandrágora o el monstruoso esplendor del relato. En: Cosse, Rómulo (Coord.) *Armonía Somers. Papeles Críticos*. (pp.197 – 221). Montevideo: Librería Linardi y Risso.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. (1985). *El anti – Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, Gilles (1978). *Kafka. Por una literatura menor*. México: Era.
- Deleuze, Gilles (2002). *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. (1988). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos
- Derrida, Jacques (1971). *De la Gramatología*. Buenos Aires: Siglo XXI
- Genette, Gerard. (1989). *Palimpsestos*. Madrid: Taurus
- Guattari, Félix. (1995). *Cartografías del deseo*. Buenos Aires: La marca.
- Kristeva, Julia (1981). *Semiótica 1*. Madrid: Fundamentos.
- Rama, Ángel. (1966). *Aquí cien años de raros*. Editorial Arca: Montevideo.
- Somers, Armonía [1966] (1990). *La mujer desnuda*. Uruguay: Arca
- Somers, Armonía (octubre – diciembre 1950). La mujer desnuda. *Revista Clima*. Montevideo. *Número 2 -3*. Pp. 73 – 126.
- Somers, Armonía (1986). *Solo los elefantes encuentran mandrágora*. Buenos Aires: Legasa.