

ARMONÍA SOMERS

CUENTOS COMPLETOS

PRÓLOGO DE MARÍA CRISTINA DALMAGRO



Hija de un padre anarquista y una madre católica, la escritora Armonía Somers (1914-1994) es una de las propuestas más estimulantes del siglo XX literario en Latinoamérica. Una escritura que se expande y se libera de ataduras para subvertir las tradiciones, desmoronar mitos, fracturar estereotipos, trascender los recursos expresivos o explorar una imaginación sin límites. Una narrativa en la que aflora siempre el coraje para cuestionar prejuicios sobre la homosexualidad, el aborto, la violencia de género, las maternidades, la identidad y la fe. Una escritura que no requiere más explicación: «El cuento, y también la novela deben llegar vírgenes al lector. A quien no capte hay que dejarlo en su penumbra mental. Yo tengo muchos de esos con la candileja a media luz».

Prologado por la especialista María Cristina Dalmagro, el presente volumen reúne su narrativa breve completa constituida por *El derrumbamiento* (1953), *La calle del viento norte y otros cuentos* (1963), *Todos los cuentos* (1967), *Muerte por alacrán* (1978), *Tríptico darwiniano* (1982), *La rebelión de la flor* (1988) y *El hacedor de girasoles* (1994). Como *bonus track* una miscelánea de diversos textos que profundizan en la reflexión y el análisis de la escritora sobre las luces y las sombras de su escritura y su lectura, destacando la inclusión del inédito guion cinematográfico de su reconocido cuento *Muerte por alacrán*.

PRÓLOGO

MARÍA CRISTINA DALMAGRO

Y entonces sucedió que...

En algún momento el acto de epifanía iba a suceder... en algún lugar del mundo se iba a tomar en cuenta una narrativa inquietante, desconcertante, ambigua, a la cual he dedicado muchos años de mi tarea investigativa.

Y entonces sucedió que, en España, de la mano de la editorial Páginas de Espuma, y a partir de la publicación de los cuentos completos de Armonía Somers, se pone de nuevo en el candelero la obra de una escritora uruguaya cuya trayectoria ha tenido derroteros difíciles de describir y, por momentos, de comprender.

Dejo de lado las discusiones y opiniones diversas vertidas desde el inicio de sus publicaciones porque son materia común de varios artículos ya conocidos. Lo mismo sucede con la biografía de Armonía Liropeya Etchepare, nacida en los albores del siglo XX y fallecida en el año 1994, en Montevideo, un país pequeño del Cono Sur. Solo destaco algunas cuestiones de su biografía que, a mi juicio, tuvieron impacto en su narrativa.

En primer término, la tensión profunda entre sus dos vertientes genealógicas, vigentes y presentes a través de líneas de sentido que atraviesan la totalidad de su narrativa: el anarquismo paterno y la religiosidad católica de su madre. En donde esta tensión se manifiesta con mayor fuerza es en su novela suma *Solo los elefantes encuentran*

mandrágora (1986), pero es una latencia permanente en toda su obra, sobre todo por el lugar crítico, desafiante y tenso que ocupa la religión en su narrativa, a través de una mirada deconstructiva, desmitificante.

Otro aspecto muy importante, y al cual la crítica no ha dedicado la importancia suficiente, es la impronta de su «otra» actividad: la magisterial. Armonía Somers fue maestra durante muchos años de su vida, actividad que fue más allá de su tarea como docente en el aula pues trabajó y llegó a dirigir la Biblioteca y Museo Pedagógico de Uruguay, a realizar investigaciones y publicaciones varias, tanto pedagógicas cuanto de documentación bibliográfica.

La tensión entre su ser docente y su ser escritora la llevó a elegir un seudónimo para su actividad literaria, el cual comenzó a usar en 1950, fecha en que publicó su primera novela *La mujer desnuda*, que tanto impacto produjo en el Montevideo cultural de la época y de la cual se ha ocupado mayoritariamente la crítica. Es más, en la actualidad, más de setenta años después, esta novela corta continúa desvelando a los estudiosos y continúa motivando trabajos de investigación académicos en diversas universidades del mundo.

Es interesante plantear, en relación con la crítica que, en general, endilgaba la falta de transparencia o su rareza, la dificultad para comprender el mensaje de sus textos o sus rupturas desconcertantes. Debo decir que la autora siempre que tuvo ocasión dejó en claro su convicción de que nunca un texto literario debía o podía ser explicado sin perder su capacidad simbólica. Armonía Somers siempre confió en su lector, y eligió, a consciencia, un lector particular. En cada ocasión en la que le fuera solicitada una explicación, sus respuestas se orientaban en este sentido: «Leed y os responderé. Pero nunca al tanteo, sino, si podéis, tirando al fondo...» (*Revista Iberoamericana*, 1992); lo mismo sostiene hasta su última publicación, la «autoentrevista» publicada en su libro póstumo *El hacedor*

de girasoles (1994). Ante la pregunta: ¿Explicaría uno por uno sus tres cuentos?, la respuesta es contundente: «¡Jamás! El cuento, y también la novela deben llegar vírgenes al lector. A quien no capte hay que dejarlo en su penumbra mental. Yo tengo muchos de esos con la candileja a media luz». (p. 468).

Mantuvo esta convicción a lo largo de toda su trayectoria, en cada oportunidad que la incitaban a realizar una autorreflexión sobre su peculiar narrativa. Me interesa rescatar en este prólogo un texto especial, publicado en la *Revista Marcha*^[1] con el título de «En la morgue con mis personajes», escrito a solicitud de Ángel Rama y tras la publicación de *La mujer desnuda*, y los cuentos de *El derrumbamiento* y *La calle del viento norte*. Corría el año 1964 y la narrativa de Armonía Somers emergía en el escenario literario uruguayo como una piedra lanzada a contramano de la corriente dominante en el momento.

Ángel Rama realizó entrevistas a distintos escritores a partir de una misma pregunta: —¿De dónde los sacó?—, con el fin de inquirir sobre la gestación de los personajes y publicar las respuestas en la revista cuya sección cultural dirigía. En el Fondo Armonía Somers^[2] se conservan cinco borradores (algunos incompletos) de este artículo, lo que evidencia la dificultad de nuestra autora por volverse sobre sus pasos y repensar su acto creativo, sino que también proporcionan algunas claves iluminadoras de la matriz creadora, además de proveer líneas semánticas que persistirán más allá de esos diez cuentos analizados (a los que se suma *La mujer desnuda*). La cantidad, calidad y características de las intervenciones de la escritora en los borradores manuscritos dan cuenta de las múltiples tensiones en la formulación definitiva de la respuesta a la pregunta formulada por Rama, lo que no se puede leer en la versión definitiva publicada del texto. Solo esbozaré algunas líneas, a modo de ejemplo, que permitan visualizar este arduo proceso de escritura y reescritura, siempre ten-

dente a reducir, simplificar, adecuar el texto a una publicación no literaria. De allí la innumerable cantidad de tachados, sustitución de palabras, eliminación de párrafos, unión de otros, agregados, que generan la necesidad de reescribir una y otra vez dicho texto hasta lograr la versión final. Los manuscritos permiten adentrarnos en procesos insospechados por el lector que solo tiene frente a sus ojos las versiones editadas de los textos.

Es por ello también que se decidió que en esta edición de los cuentos completos de la autora se reproduzcan algunas páginas manuscritas de los cuentos, extraídas también de los archivos del Fondo Armonía Somers, y que evidencian el arduo trabajo de autocorrección, de pulido, de perfeccionamiento de cada texto.

Volviendo al artículo en cuestión, llama la atención que el primer borrador se inicia sin título y con una carta: «Carta a los amigos...» y, debajo, «Mis queridos amigos Ida Vitale y Ángel Rama», ambos encabezamientos tachados. El comienzo dice lo siguiente: «A raíz de los cuentos del viento norte, ustedes me preguntaron algo que parecía traerlos preocupados: mis puntos de partida en la narrativa, es decir, de qué cantera privada en la que cada uno debe ir en busca de la cosa concreta que será siempre el material de la narrativa, aun de la imaginaria. Bueno: por si me muero –literaria o físicamente, o de las dos muertes juntas– les voy a contar primero algo que sucedió en la esquina cósmica de la vida... el requerimiento de ustedes me resultó tan lleno de gracia y de candor como la de cierto chico que un día vino a preguntarme cómo se hacían las nueces. Resultado: que por un tiempo no pude comerlas sino como las veía Baudelaire (creo que era él) con forma de cerebro y encima, una insidiosa mirada infantil burlándose de mi ignorancia y mi nervosismo. Pero luego pensé: cuidado con estos que se hacen los tontos... Son creadores maduros, saben lo que se puede investigar y lo que no, lo que semeja, como el misterio de la metáfo-

ra, por ejemplo, al estertor en que parimos para quedarnos luego tan en ayunas sobre su origen que solo podríamos atestiguar con un “padre desconocido” la pregunta inocente del juez. Entonces me he sentado a reconstruir la manufactura de las nueces, pero en el único aspecto lícito, el de las génesis de mis más o menos verosímil de los sujetos que se mueven cuando...».

Y continúa hablando acerca de la dificultad de escribir sobre las génesis de los relatos, de la imposibilidad de descifrar misterios.

Estos párrafos desaparecen a partir del segundo borrador (razón por la cual he citado *in extenso*) donde se da prevalencia al sentido del título, «algo sombrío», que atribuye a que, cuando pensó en sus personajes, los supo muertos. Y les da cita entonces en ese lugar en donde están: la morgue. Metáfora de gran potencia, pues allí se suele producir el acto de autopsia que la autora asimila a su autorreflexión: «Fue ese balance en cierto modo macabro, pero que coincide con los caracteres más específicos de la vivencia (sus verdaderos saltos ecuestres a través del tiempo), lo que me obligó a citarlos en un lugar afín en su actual estado. Algo tan funcional y tan decente como para poder trabajar en el clima perenne de imputridez y mansedumbre que se han ganado».

Las primeras versiones son más extensas y permiten a la autora explayarse mejor sobre las características de sus personajes, pero los límites de este prólogo impiden que nos detengamos en estos detalles. Elijo citar algunas de sus palabras, que permiten trazar una línea de coherencia entre estas sus primeras reflexiones sobre su obra y las que citamos *ut supra*. Escribe Armonía Somers: «Reafirmo mi voluntad antiinterpretativa en este ensayo».

Pese a ello, proporciona algunas claves de lectura, condensadas también en los títulos de cada apartado, que fue precisando con metáforas acertadas a través de las distintas versiones. En la primera versión solo utiliza los títulos

de los cuentos y, a partir de la segunda, ensaya diferentes títulos, que dan algunas pistas de lectura. Por ejemplo, «Los peripatéticos puros: los de “Saliva del paraíso”»; o bien «Los ángeles tienen plumas: ¿Por qué También “El ángel planeador”?». Y así sucesivamente hasta llegar a la versión final en la cual privilegia detalles significativos para el cuento. Me referiré, en forma breve, y a modo de ejemplo, al apartado dedicado a «Muerte por alacrán» dada la importancia que este cuento cobra en la presente publicación, en la cual se incorpora también el borrador del ejercicio inédito de su transformación en guion cinematográfico, apoyado en una reflexión teórica sobre el traspaso de un texto literario a su posibilidad de visualización, documentos que también fue posible incorporar gracias a su conservación en el Fondo A.S.

En la versión publicada del artículo, titula el apartado: «Los de *Muerte por alacrán*: una flora de balneario». En un momento esboza una afirmación que tiene que ver con la imposibilidad del narrador de controlar todas las variables. Afirma: «... A veces sucede... que el personaje ~~man-~~ de decida, que el autor ya no pueda mover los hilos» (primer borrador). Sin embargo, en los sucesivos borradores se enfoca en el perfil de la figura del mayordomo como una de las más importantes del cuento: «~~Repito~~ Insisto, pues, en que fue el mucamo el gran creador de las tres piezas de alta sociedad que figuran en *Muerte por alacrán*. Las verdaderas víctimas propiciadoras, la picadura fatal, los camioneros, o sea, en una palabra, mis pobres gentes, se hallarán a la mano de cualquiera que intente procesar a la justicia en un mucamo que la ha extraviado, también en forma difusa, entre la inmensidad de la leña».

En el apartado introductorio del breve ensayo está la clave, que hemos relevado como una constante de su modo de concebir la narrativa: «Imposible pues, la reseña lineal, limpia y fácil de cada uno, aun con el modelo inspirador a la vista. Es que, (...) el *homo fictus* se elabora, vale

decir, surge a la superficie tal un producto de increíbles combinaciones, tanto de la verdad como de sus opuestos, que se desafían por implantar la mejor calidad del componente. Aunque solo el volcán que se ha provocado conciencia adentro del escritor sea lo que produzca la síntesis. Y esa síntesis solo tenga buen mercado cuando, por paradoja, acuse el rostro de la vida».

Y, cierra la presentación con la especie de «autodefensa» que, nota tras nota, entrevista tras entrevista, le permite plantarse frente a las distintas acusaciones de sus críticos: «Nos deshilacha como la carne que se da a los niños pequeños, dijo hablando de mi impiedad una anciana lectora, que, por vivir muchas millas del área de los críticos, y a causa de esa misma incontaminación en el oficio, ha tenido la virtud de caerme en gracia. Mi querida señora: es el mundo donde el escritor ocupa el puesto de primer testigo el que hace las menudas hilachas. Hilachas de soledad, de angustia, de amores y alegrías estrechamente vigilados por una especie de genio del despeñadero, tan parecido a un inocente lago azul que el hombre se sigue arriesgando a reproducirse en su orilla, con la dulce indolencia de una antigua familia de sapos» (*Marcha*, p. 29).

Son, justamente, estas «... hilachas de soledad, de angustia, de amores...» que conforman el mundo narrativo concebido por la escritora, las que se «dicen» a partir de un modo particular y complejo de narrar, del cual procuraré esbozar algunas pinceladas.

Frank Kermode en *El sentido del final*^[3] denomina «peripeteia» a un tipo de relato donde la originalidad consiste en que el texto traza sus propios diseños inesperados; hay desviación en el paradigma básico de comienzo/medio/fin y esto supone un desafío para el lector. El final, al cual se dirigen todos los relatos, resulta inesperado porque falsea nuestras expectativas como lectores.

En las narraciones somersianas el viraje de sentido, el traspaso de los umbrales, el quiebre sintáctico y semánti-

co; la sorpresa, la incertidumbre, lo insólito, la reflexión, el absurdo... suceden, por lo general, a partir de un «momento epifánico» que otorga el carácter de peripateia a la narración. En todos los cuentos, desde «*El derrumbamiento*» hasta «*El hacedor de girasoles*», este momento epifánico otorga una particularidad a la poética somersiana y permite trazar una hilación que instala a este rasgo peculiar como uno de los más destacados y persistentes en su trayectoria narrativa. También está presente en sus novelas, aunque no me refiera a ellas en esta instancia.

Nuria Girona Fibla (2019)^[4] se refiere a «alertas» frecuentes en los relatos. Dice: «El hecho insólito advierte de la apertura textual a una dimensión extraña en la que la repetición de un acontecimiento excepcional impone un orden desconocido». Y, continúa: «Los avisos funcionan como indicios para una revelación de la voz narrativa (a la vez que actúa como corte del relato) pero no nos prepara para el contragolpe de sentido que enuncia».

Estos momentos epifánicos, estas alertas, son zonas liminares que permiten el traspaso de fronteras, el quiebre del relato, la inmersión en la incertidumbre, la reflexión punzante y profunda o la caída en el vacío o el absurdo. Así, en «*El derrumbamiento*», leemos: «Fue entonces cuando sucedió aquello, lo que él jamás hubiera creído que podría ocurrirle...»; o en «*Réquiem por Goyo Ribera*»: «... fue precisamente entonces cuando el del coche empezó a ver claro». En «*La calle del viento norte*» se anuncia la caída con la expresión epifánica: «Hasta que sucedió lo que no se piensa casi nunca. Que ese algo que configura el armazón de la fe, la parte material del mito se derrumbe de golpe».

A veces lo que se anuncia es a un Dios que actúa en la vida de los hombres, pero sin la misión o la función que habitualmente le atribuye la religión católica (y aquí la interferencia del anarquismo paterno, siempre subyacente). Es «el de arriba» de «*El ángel planeador*», que, de pronto

y sin aviso previo, «decidió hacer retemblar de nuevo con un trueno brutal el armazón de la casa, la mesa servida y hasta su propia efigie de la repisa...», o bien es el instante de lucidez que permite entender un mensaje o vislumbrar un peligro latente, como en «Muerte por alacrán»: «Fue cuando el camión terminó de circunvalar la finca, que el hombre que había quedado en la tierra pudo captar el contenido del mensaje. Aquello, que desde que se pronuncia el nombre es un conjunto de pinzas, patas, cola, estilete ponzoñoso...».

En otra ocasión deja trasuntar el momento en el cual el personaje adquiere el saber sobre una situación que no puede dominar: «Fue entonces cuando comprendí que jamás, en adelante, debería comunicar a nadie mi mensaje». («El hombre del túnel»).

Es el inicio de lo insólito en «Salomón»: «Y fue precisamente desde allí, su primera incursión a pie descalzo en una zona jalonada con hitos de su propia vida, donde comenzó a suceder, a producirse en serie el hecho insólito...»; «el principio del desastre» en «El entierro», el comienzo de lo inexplicable o cuando se decide «dar a luz la mentira» en «El memorialista».

El «momento epifánico» atraviesa en forma transversal toda la narrativa de Armonía Somers como una estrategia que le otorga su peculiaridad. Sucede, de repente sucede que se sabe, que se conoce, que se vivencia, que se capta la verdadera esencia humana, que se profana, que se cae en el vacío o en la soledad más absoluta, que es la soledad sin Dios.

Hay un texto breve de Somers que también contribuye a delinear su poética. Se trata del «Posfacio» de la antología *Diez relatos y un epílogo* (1979)^[5], en el cual la escritora analiza cada uno de los cuentos de distintos autores allí recopilados. De este texto me interesa rescatar la importancia que Somers otorga a la noción de «vivencia» –tomada de Dilthey y Ortega y Gasset– como elemento deto-

nante de los relatos. A veces surgen, dice, como un pasado reactivado; otras, como reelaboración de experiencias o reflejos, pero siempre juegan un rol muy importante en el proceso creador. Considera valiosa, en la narración, «la vivencia desencadenante» (analizada en cada uno de los cuentos). Se apoya también en Freud cuando sostiene que: «... las vivencias se dan... pura y exclusivamente en el yo individual: son su patrimonio privado (...). De ahí, al fin, su poder inmanente cuando entran en contacto con la atmósfera creativa» (p. 520).

Por eso hace hincapié en la transformación estética de las vivencias personales, al punto de que un artista puede, una vez integradas a la trama y urdimbre del yo íntimo, hacerlas explotar armónicamente estructuradas (arquitectura del relato): «... fundamentalmente, ha jugado su rol la vivencia de unos pocos: tantos mirarían la estrella de la Osa y solo Leopardi iba a transformarla en *Le Ricordanze...*» (p. 523).

Y es aquí, justamente, en donde reside la originalidad y la transgresión. Traigo a colación fragmentos de una conferencia de Armonía Somers en Punta del Este (*Brecha*, 1990) cuyo título ya anticipa la idea central sostenida: «La realidad de lo imaginario» y que resulta clave para comprender la óptica desde la cual concibe su literatura:

Pero ocurre que junto o por debajo de ese mundo tan claro de lo real (el naturalismo lo rodeó de espejos durante siglos) existe la realidad de lo imaginario, la única y verdadera según la mente creadora, y de la cual la objetivación masiva solo será su sombra.

Hay varias notas importantes en esta cita en relación estrecha con los efectos de extrañamiento o de sorpresa que genera su lectura. Es la escritora quien tiene el don de transitar por el mundo aparente y por el ampliado de la

imaginación; no inventa nada nuevo, sino que puede leer en las profundidades o expandir los horizontes de un lector ingenuo. Pero, además, puede también crear, transfigurar lo que percibe, lo que vivencia e interpreta. Y para ello se vale de diversas estrategias narrativas.

Así, por ejemplo, en una carta inédita enviada a Arturo Carril el 9 de junio de 1981, Somers hace una referencia a su predilección por los epílogos. Dice: «... que por algo me gustan tanto cuando los escribo. En realidad, el epílogo es la mejor flor que la planta nos ofrece cuando se va la estación...». Esta predilección evidencia otra de las modulaciones de su narrativa sostenida a través de toda su trayectoria literaria. Varios de sus cuentos y *nouvelles* tienen epílogo, y, en general, sirven para subvertir los posibles significados alcanzados por el lector hacia los finales, para crear incertidumbre, para desmontar la armadura coherente, para modificar versiones, entre otras posibilidades. Ofician también la función de «peripateia». En algunos relatos no se coloca la palabra «epílogo», pero hay un texto breve, separado por blanco tipográfico del resto de la narración; a veces es un título diferente, otras un documento, una carta o algún papel escrito el que subvierte o completa el desenlace de la historia, o bien se permite una reflexión que generaliza la situación planteada en el relato.

Así, en el cuento «Jezabel», incorporado en la antología *La rebelión de la flor* (1988), se presenta una plegaria del protagonista, en un breve apartado, separado del cuerpo del relato, con tipografía y marginado diferente y con su comienzo en latín. Aquí se condensa el significado del relato. El cuento «El memorialista» plantea una situación retórica similar. Finaliza con un apartado titulado «Quod prodes?», especie de monólogo del protagonista que apela a un «otro»: «—miren, miren... huelan, huelan...» para compartir su reflexión sobre el alma humana.

Lo mismo sucede en el cuento «La inmigrante». Se cierra con el fragmento «Ensayo de experiencia telepsíquica»

firmado por una figura similar a la de Victoria von Scherrer de *Solo los elefantes encuentran mandrágora*, «Juan Abel Grim, Conservador y anotador de las cartas». En él, mediante una acumulación de vocablos inconexos, se concentra la desesperación del protagonista por resolver su situación afectiva desarrollada a lo largo de la narración. De igual manera, los tres relatos de *Tríptico Darwiniano* presentan finales con características similares. «Mi hombre peludo» se cierra con una nota al director del diario donde trabaja la protagonista desde el lugar donde permanece secuestrada por un mono; un párrafo representado con marginado menor en el «El eslabón perdido» da cuenta del final de la historia, cargado de reflexiones antropológicas. «El pensador de Rodin» culmina de manera semejante, con un monólogo del protagonista en el que hace un recuento y cierre de la historia, aunque, como en los casos anteriores, deja al lector con la incertidumbre de una reflexión acerca de la vacuidad y el misterio del mundo.

De modo más particular aún se presentan los epílogos en dos de los cuentos de *El hacedor de girasoles* (1994). En «Un cuadro para El Bosco» es también una oración dirigida hacia «El Dios» donde el protagonista pide perdón por la historia profana relatada. Culmina con una referencia histórica con fechas y nombres. El efecto de verosimilitud logrado con estos datos contrasta con la ficcionalización de los hechos narrados. En «El hacedor de girasoles» una carta dirigida a Vincent [Van Gogh] y la cita de una definición del diccionario (de la palabra girasol) cierran el cuento, no así el sentido, que permanece inasible.

También la muerte y sus rituales, en muchos casos desacralizados, es otra constante de la narrativa somersiana, presente en varios de sus cuentos y expresada a través de múltiples recursos. Los enterradores toman su trabajo como una tarea rutinaria, ordinaria, sin respeto ni afecto; el acto de enterrar se homologa con el de tirar «cosas» a la tierra; los restos son cosificados también, como son desa-

cralizadas todas las instancias funerarias. «Réquiem por Goyo» es un claro ejemplo de este procedimiento y lo es también el velatorio del padre de la niña en *Un retrato para Dickens*. Otros cuentos como «El entierro», «La subasta» y «El ojo del Ciprés» también dan cuenta de esta desacralización de la muerte.

En varios relatos de Somers se reitera una situación análoga, la de la muerte de un personaje en un accidente callejero. Citemos como ejemplo al motociclista de «Las mulas», estrellado contra un camión cuando una maniobra imprudente del protagonista para acceder a una farmacia le hizo hacer un movimiento que le costó la vida. En «El ojo del Ciprés» una «anciana perteneciente por su posición social al territorio capitalista del Sombra fuese arrollada en la calle por un autobús... trasladada al hospital más próximo, campo de maniobras del Ciprés...»; en «El hombre del túnel» es la protagonista la que cruza la calle en una alocada carrera y termina bajo las ruedas de un vehículo.

Hay en estas escenas una idea del absurdo que convoca al existencialismo –sobre todo el sartreano–, dominante, por otra parte, en el contexto de la época. Las reflexiones en torno al absurdo, la soledad existencial, el vacío y la nada remiten a *El ser y la nada* de Sartre, de mayor presencia en la *nouvelle* de Somers *De miedo en miedo* (1965) y en algunos de sus cuentos publicados durante la década del sesenta, en especial los de «Mis hombres flacos», entre ellos «Las mulas», «La subasta» o «El hombre del túnel», en donde la protagonista afirma: «Entré así otra vez en el túnel. Un agujero negro bárbaramente excavado en la roca infinita. Y a sus innumerables salidas, siempre una piedra puesta de través cerca de la boca. Pero ya sin el hombre. O la consagración del absoluto y desesperado vacío».

«Saliva del paraíso» forma parte también de esta misma constelación. El vacío y la soledad es lo que identifica