

**Adriana Astutti y Nora Domínguez (comps.), *Promesas de tinta. Diez ensayos sobre Norah Lange***

**Rosario, Beatriz Viterbo, 2010, Ensayos Críticos, 256 páginas**

El libro que reúne diez ensayos dedicados a Norah Lange se inicia con el prólogo de Nora Domínguez, quien elige detenerse en la imagen de un cuadro, dibujado por la autora. A tono con los principios de la vanguardia histórica y el modelo europeo, Lange y su esposo, Oliverio Girondo, promueven un vínculo estrecho entre arte y vida tramando simultáneamente las escenas sociales de los brindis y homenajes, los géneros “literarios” de estas mismas puestas, la escritura y la experimentación visual, no tan solo desde la exhibición festiva de convites, premios y despedidas, sino también desde el dibujo y la pintura, algunos de los cuales formaron parte de la casa conyugal de la calle Suipacha. De esta manera, Domínguez concentra su lectura con precisión lúcida sobre las marcas del rostro y sigue las huellas que deja una fisonomía entregada al cansancio y a la espera, suspendida, de algo incierto. Vacilación y “hambre”, dirá Domínguez, de una sensibilidad volcada a la experiencia pública y privada, cultural e íntima, y que necesariamente, como lo veremos en la escritura (de la crítica y de la autora) involucra al semblante, al cuerpo y a la voz. Tratándose de un libro que reelabora el proceso de construcción de la subjetividad, los críticos en su conjunto advierten una doble perspectiva, esto es, el lazo ineludible que Norah trama en torno de la mirada y del secreto, con las implicancias y los efectos que tal posición permite asumir; me refiero al yo que se constituye en el acto de observar y de espiar entre líneas de gestos y palabras, de presencias y de ausencias, las cuales, con frecuencia, colocan a la narradora en el lugar del objeto de enunciación. Como veremos más adelante, si ese mecanismo la sitúa, en más de un sentido, como diferencia, eso mismo funcionará como síntoma cuando la sintaxis de una prosa genuinamente experimental insista en el desdoblamiento de la imagen. Porque allí donde la flexión entre poesía y novela parece inscribir el abandono de los versos, la escritura de Norah Lange, sinestésica por excelencia, insiste en un trabajo inacabado sobre estética de la percepción. Percepción que se orienta hacia los confines, siniestros, extraños, sugestivos de las cosas, historias inciertas, contadas (y cortadas) en el frágil suspenso del hiato. Si el relato arma su mundo, lo realiza desde el movimiento subjetivo, partiendo de la búsqueda de la centralidad del yo. Así desfilan los viajes, las salas, los seres amados y los desconocidos, o aquellos apenas vislumbrados en el gesto especulativo de la fantasía y la invención. El modo de narrar se vuelve lúdico de a ratos, y otras veces reflexivo, solitario, expectante o “abatido”. Es allí donde, junto con lo que se muestra y se esconde, cerca de la marca indeleble del pasado contenido en fragmento único de la fotografía, aparece la muerte. El “esto ha sido” como resto singular que devuelve su mirada atravesando a quien ve siluetas pasajeras envueltas en un viento fantasmal. Resulta notable la coincidencia entre los críticos, no casual sino congruente, con el recorte del objeto de estudio. Posible y probablemente por la ascendencia nórdica de la autora, ante el final óptico más extremo, no surge el drama estridente y lacrimógeno, sino el tono resignado y vibrátil del dolor aceptado, en convivencia con la cotidianeidad de la vida misma. Entonces, las lecturas registran ante todo, la materialidad del acto que se propone retener la imagen en fuga, mediante la captación de los detalles como el nonsense de una puesta deliberadamente histriónica y absurda (el espejo que la nieta desliza sobre el rostro de la abuela moribunda, la visión del abuelo y su caballo en los fondos de la casona). Los motivos del ojo-espejo cumplen el instante inconcluso del yo espectador y expectante, doble operación de una espera que ausculta el impasse del pasaje, transformador de mirada y actuación. Se trata del yo narrador que se quiere fuera de marco, en posición sesgada y a su vez, privilegiada para armar sus mínimos e intensas escenas familiares.

La actividad de Norah Lange como escritora, su propio empeño en forjarse una imagen acorde a la práctica artística, plantea el lugar del yo en la vida y en la letra lo cual, en medio de la brillante visibilidad de los banquetes, deja afuera o al margen, los textos que realizan gradualmente el progresivo camino de la experimentación. Cultura y contexto social, posición y política de género, son las condiciones que enfrenta el sujeto en la búsqueda de su singularidad y su legitimidad, más allá de las marcas identitarias que la sitúan y reconocen, en un espacio colectivo. Así, el yo sujeto se acopla a las reservas de una identidad común. Por ello, como dirá Nora Domínguez, la mirada es un estado, no solo perspectiva y condición de ser sino una forma radical de la experiencia: reconocer un objeto o no, quedar dentro o fuera de la foto familiar.

Sylvia Molloy escribe sobre Norah reconstruyendo el recuerdo de su propia mirada adolescente, respondiendo al impacto visual que produjo la figura de aquella paseante por las calles porteñas. Y en ese gesto de detenerse en los modos de ver y de mirar, advierte el contraste entre el desenfado excéntrico que

nunca dejó a Norah pasar desapercibida, y su obra que tuvo una recepción, si no resistida, al menos incompleta, lectura parcial de sus contemporáneos que no escatimaban rótulos y etiquetas para alabar la grácil feminidad de las “poetisas”. Sabemos que el campo artístico asigna roles, funciones y coloca en lugares convenientes a aliados y oponentes. La respuesta de Norah es desde sus comienzos, plantear una estrategia compensatoria del estilo y la imagen que cultiva como auténtica escritora de vanguardia: la vida es la obra y la obra es la vida. Así habrá de desplazarse entre lo público y lo privado, como texto legible desde la literatura. En esa línea, Molloy traza un recorrido cultural donde lee las variaciones estéticas que unen sus novelas, sus primeros ejercicios en prosa con su poética a tono con la vanguardia, como si consumara la promesa de volcar la tinta dócil que el canon ultraísta le impuso en sus inicios. Entre los silencios y los cortes, Molloy detecta el ejercicio gradual de la escritura que acontece como desasosiego y eco de un procedimiento de composición que niega el plano psicológico; de este modo, ella propone el ultraísmo como antecedente de *Cuadernos de infancia* (1937), aclamado por sus congéneres como inequívoco gesto de una política cultural. Cuadernos... alivia la hostilidad inevitable que Norah provocó con dos primeras novelas, *Voz de la vida* (1927) y *45 días y 30 marineros* (1933).

A partir de *Personas en la sala* (1950) Liliana Ponce observa el movimiento de la narración en primera persona, y la conciencia, donde visión y experiencia dan cuenta de la transformación de la subjetividad, lo cual da cuenta de una novela de iniciación que superpone sueño y realidad, “pensamientos y deseos” con los que la joven protagonista irá construyendo los sentidos de un pasado. Evitando la linealidad, el pretérito que la narradora elige desdobra su propia mirada, entre lo “ocurrido” y la pregnancia que asume el acto de una observación especulativa; la adolescente recuerda el modo en que ella misma se impuso mirar. De eso se trata el abandono progresivo de la inocencia.

El último punto que señalé sobre el trabajo de Ponce, tiene una conexión con la lectura de Nora Domínguez ya que la visibilidad es el espacio del yo y de la letra; tal como lo define, se trata de modelos y orientaciones que los textos proporcionan y concentran en torno del mito de autor (Aira), y que abarcan figuraciones sobre la condición de acceso a la literatura y su circuito. Del problemático ingreso femenino Norah forja, sin embargo, “frangas de visión” que ella misma autoriza; y en esos lugares para declamar, escandalizar u ocultarse, modela un tono y una voz. Domínguez plantea a partir de Agamben la formalización de una exterioridad con el mismo estatuto de lo que no se ve, doble aspecto que encarna la pasión del lenguaje y la presencia insistente del rostro en la producción de Lange. A partir del rostro y sus puntos de enigma, rostro y mirada interpelan su vínculo con el modo de representación y en este mismo sentido, Domínguez pone junto al mito de autora, la elaboración de una teoría de la escritura y la lectura en los textos de Lange. Así, entre imágenes y voces que se reparten los matices del erotismo, Domínguez define la práctica y el estilo de Lange en términos de políticas del pudor donde la imposibilidad de identificación y las pulsiones inconclusas rechazan de plano cualquier índice de realismo.

En *El cuarto de vidrio* (novela póstuma) Adriana Astutti indaga los sentidos que surgen en torno de los rituales atávicos de expectativas inconclusas en la casa familiar; en cada repetición de actos mínimos, como astillas de un destino incompleto, se instala el motivo matriz de la vergüenza que Astutti evita con inteligencia dejarlo caer en la sanción moral. Porque si bien, desde la mirada de Levinas (presupuesto filosófico que acá maneja Astutti) tal estado y condicionamiento tiene que ver con aquello que creemos necesario ocultar, el deber, podríamos decir como imperativo moral, se impone no solo en función del cuerpo y la desnudez sino con algo que desvela lo recóndito del ser; menos el decoro y la corrección ante los demás que la escandalosa revelación de “ser ahí” ante uno mismo, impotente para esgrimir alguna improvisada máscara defensiva. Extrema vulnerabilidad de la exposición y la extrañeza que implica, sin normas colectivas, la paradoja de ser yo como otro.

Delfina Muschietti explora el contexto cultural de Norah a partir de sus textos que se inscriben en zonas comunes con Alfonsina Storni; con reminiscencias de Sylvia Plath, Muschietti da cuenta de la línea de fuga que se vuelve legible retrospectivamente cuando los detalles advierten movimientos contra la hegemonía de la voz masculina. De este modo, la escritura de Lange sale indemne del tono sentimental que se quiso imponer a la literatura hecha por el sujeto mujer, cuestión que la crítica aborda desde un minucioso estudio del sentido en la sintaxis. Desde la torsión pronominal que desplaza la posición enunciativa de sujeto a objeto (*Voz de la vida*), pasando por las sugestivas elipsis que funcionan como planos de lo siniestro (*Cuadernos de infancia*); de la distancia que la autora inscribe cuando se refiere a “la madre” a la ubicuidad que asume en *45 días y 30 marineros*, el espacio saturado de ambigüedades parece asimilar una de las propuestas de Rilke: alejarse de la lengua propia para volver a la morada sintiéndose extranjero.

María Elena Legaz aborda los asedios de la muerte, en el mítico mundo de la infancia pero también, la experiencia silenciosa cuando lo que se intenta es dar forma a los recuerdos antes de su desaparición. Otra vez, espejo y retrato integran la zona fantasmal, como puede notarse en Los dos

retratos o *Antes que mueran* o *Cuadernos de infancia*, allí donde Legaz coincide con Muschietti en evocar los ecos de Rilke. Pero Legaz también incluye los relatos que Norah publicó en distintos medios y que toman este mismo sentido. Vacilación, planes y secretos de la institución matrimonial donde las mujeres son confinadas y de la que se evaden con los secretos y la imaginación; pero también los niños, con curiosidad implacable y ceremonias iniciáticas que procuran un “parecido”, como el de Ernesto con su padre. Allí también podemos leer signos que nos llevan a Silvina Ocampo o Marosa di Giorgio.

Adriana Mancini toma el corpus novelístico para trabajar la fotografía como imagen y huella y con los referentes teóricos de Roland Barthes, John Berger y Susan Sontag indaga las posibilidades de la técnica para capturar el íntimo secreto familiar. Allí donde la narradora está dentro y fuera del cuadro, es ese límite el que le permite preguntarse por las historias no contadas y el logra visualizar apariencias incompletas y sugeridas por gestos residuales.

Celina Manzoni establece un vínculo textual y cultural entre los brindis de Norah y los de Macedonio Fernández, con lo cual reorganiza la tenue frontera entre lo público y lo privado. Y con tal enfoque plantea los discursos como formas autobiográficas, o como escrituras del yo que son testimonios de la construcción de la subjetividad, no en términos lineales sino en situaciones que dan cuenta parcialmente de su presente, cuyos sobreentendidos cómplices y señas implícitas por lo general dejan fuera al lector de la actualidad. Más allá del chisme y las figuraciones epocales que convocan los nombres propios de la tertulia cultural, hay imprecisiones temporales, sucesos históricos soslayados que hacen pensar en la organización de un mundo atemporal. A su vez, resulta interesante seguir el modo en que Manzoni reconstruye los discursos de Norah, entre la elocuencia retórica (Quintiliano y Cicerón) y el desmontaje de las normas que sostienen la solemnidad y el decoro, a partir de los experimentos significantes que devalúan los conceptos y las funciones sociales: así, ejemplo, opera el cambio de “gratitud” por “gutapercha”. También son precisas las observaciones sobre la noción de amistad que arma para concluir el círculo de pertenencia y propiedad que reafirma la imagen de autora.

Susana Scramim por su parte se detiene en la categoría de frontera entendiéndola como diferencia que define la posición de Lange en el movimiento de vanguardia. Es así como, con el marco filosófico de Agamben y de Massimo Cacciari, Scramim reflexiona en la frontera que implica la textualidad como cuerpo (corpus), y que desde los nombres citados piensa menos en términos de separación que de contacto. Así, el confín, lejos de ser división, instaura la otredad. Desde esta perspectiva, Lange es leída en el contexto relacional con Brasil. Por un lado, Oswald de Andrade da cuenta de la visita del matrimonio Lange-Girondo mediante la utópica mirada de los que abogan por un nuevo lenguaje; por otro, Mario de Andrade, quien también tuvo estrechas relaciones con la cultura argentina, resalta el habla nueva de estas figuras pero sin la conciencia nacional que había caracterizado al modernismo brasileño. De cualquier manera, el habla de la infancia que los escritores reconocen como secuestrada, en Norah se registra como pasaje y mutación al mundo adulto, lectura que Aira reconoce en Norah y Scramim advierte en *Cuadernos de infancia*, con el uso y profanación de los cánones.

Raúl Antelo conjuga una trama textual con fotos, cartas y escritos, con los cuales funda un punto de partida para repensar la subjetividad de Norah, interrogando la intimidad más elemental (por básica y compleja a su vez); quién es Norah Lange? Y qué quiere? Mientras Federico Ferrari y Jean Luc Nancy organizan una teoría del cuerpo y de un autor disuelto en la consistencia de la escritura que atenta contra la iconicidad, Antelo vuelve a los textos para reconstruir la voz y la imagen de quien persiguiendo la palabra, se encuentra impregnada por las voces de sus congéneres femeninas. Desde los *Discursos* (1942) a los *Estimados Congéneres* hasta *Antes que mueran*, Antelo se detiene en la voz como la estela sonora del yo captado en sensaciones cromáticas hasta llegar al nudo de la poética y la experiencia: el agotamiento, el cansancio. Esto no se trata, quizá solo en parte, de un tópico de época, sino de la distancia y de la ausencia que Norah puso en juego, con el viaje, la escritura y la traducción, esto último como apropiación de la voz ajena. Así, el crítico propone una pasarela o mejor, una “sala”, de voces femeninas que ejecutan los tonos y contrastes de un repertorio cultural. Amparo Mom, Luisa Sofovich, Maruja Mallo y Nydia Lamarque deparan entonces, diferentes salidas éticas a los impasses de la historia. Espejos y potencia de reproducción de los semblantes (como el rostro de Greta Garbo) que inscriben la mirada, deliberada y consciente, de las mujeres en la modernidad.

*Nancy Fernández*