

Inka Marter

**Recuerdo y voz.
La narrativa de Norah Lange en sus contextos.**

Dissertation zur Erlangung des Doktorgrads an der Philosophischen Fakultät der
Universität zu Köln

Palabras preliminares

En primer lugar quiero agradecer a mi tutora, Prof. Dr. Katharina Niemeyer de la Universidad de Colonia. Apoyó mi trabajo desde el principio, cuando todavía estaba en Hamburgo. Nunca dejó de alentarme y de creer firmemente en que lo terminaría bien.

Otras muchas personas hicieron posible este trabajo, por sus contribuciones de muy diversa índole, Susana Lange por proporcionarme el material de su archivo privado, Aida Hernández y Dr. Nelly Castro, por corregir el manuscrito una vez terminada la redacción, y mis amigas y amigos de Hamburgo y Colonia por su apoyo solidario y moral y alguna que otra discusión pertinente.

Después de mucha vacilación, finalmente decidí publicar esta tesis en el servidor de la Universidad de Colonia, donde en enero de 2009 rendí los últimos exámenes para graduarme de doctora. Opté por esta alternativa para facilitar el acceso libre a mi tesis y, en este sentido, espero encontrar muchos lectores y lectoras.

0. Índice

1. Introducción

1.1. Planteamiento del problema.....	8
1.2. Fundamentos teóricos.....	10
1.2.1. Teoría de lo mundos posibles.....	10
1.2.1.1. Organización intra-mundial	
1.2.1.2. Organización inter-mundial	
1.2.1.3. Modelo de mundo	
1.2.2. Una concepción de la memoria	23
1.2.2.1. Intertextualidad como „memoria del texto“	
1.2.2.2. Mímesis de la memoria	
Narración homodiegética y autobiográfica	
Narrativización del acto de recordar	
Un mundo recordado	
Memoria e identidad	

2. Textos

2.1. Cuadernos de infancia (1937).....	34
2.1.1. El contenido de <i>Cuadernos de infancia</i>	35
2.1.1.1. La quinta y la calle: La pérdida del orden	
2.1.1.2. La construcción del individuo	
2.1.2. Análisis del discurso.....	42
2.1.2.1. Análisis temporal	
2.1.2.2. La narradora	
2.1.3. Resumen.....	53
2.2. El recuerdo en <i>Antes que mueran</i> (1944).....	54
2.2.1. Los sujetos del recuerdo.....	54
2.2.1.1. Entre humana e inmortal	
2.2.1.2. La voz narradora: disipación y transformación	
2.2.2. Procesos de la memoria.....	63
2.2.2.1. Entre intención y azar	
2.2.2.2. Memoria entre varios sujetos	
2.2.2.3. El orden de la memoria	
2.2.2.4. El recuerdo y la identidad	
2.2.3. Resumen.....	67

2.3. El mundo ficcional de <i>Personas en la sala</i> (1950).....	67
2.3.1. La estructura modal en <i>Personas en la sala</i>	67
2.3.1.1. Los deseos de la protagonista: confusión de los mundos	
La observación	
Las visitas	
2.3.1.2. Los deseos de la protagonista: la identidad	
2.3.2. Los espejos del discurso.....	80
2.3.2.1. La estructura temporal	
2.3.2.2. Niveles narrativos	
2.3.3. Resumen.....	86
2.4. El mundo ficcional de <i>Los dos retratos</i> (1956).....	87
2.4.1. La estructura modal en <i>Los dos retratos</i>	87
2.4.1.1. Los deseos de la abuela	
La construcción de inmutabilidad	
El peligro del cambio	
2.4.1.2. Los deseos de la narradora: Identificación con la abuela	
2.4.2. El discurso fingido	96
2.4.2.1. La estructura temporal	
2.4.2.2. La narradora	
2.4.3. Resumen	102
2.5. Resultados.....	103

3. Contextos

3.1. Entre Borges, Sur y el realismo.....	105
3.1.1. Posicionamiento de Lange en el campo literario:	
La Vanguardia.....	105
3.1.1.1. Reseñas de las obras de Lange	
3.1.1.2. Posicionamientos explícitos de Lange	
3.1.2. Hegemonía del realismo.....	113
3.1.2.1. Roberto Arlt	
3.1.2.2. Jorge Luís Borges	
3.2. Recepción argentina de la obra de Marcel Proust.....	122
3.2.1. Crítica anterior a 1930	
3.2.2. Crítica a partir de 1930	

3.3. Recepción de autores realistas norteamericanos.....	136
3.3.1. Sherwood Anderson, John Steinbeck, Erskine Caldwell.....	140
3.3.2. Recepción de la obra de William Faulkner.....	147
3.3.2.1. Crítica anterior a 1950	
3.3.2.2. Crítica a partir de 1950	
3.4. Recepción de los géneros masivos.....	160
3.4.1. La novela policial.....	161
3.4.2. El cinematógrafo.....	165
3.5. Resultados.....	167

4. Intertextos

4.1. La narración del recuerdo, según el modelo proustiano.....	170
4.1.1. Autobiografías ficcionales.....	172
4.1.2. Ficciones autobiográficas.....	180
4.1.3. La verdad de los recuerdos.....	187
4.1.4. Resumen.....	195
4.2. Lo faulkneriano.....	196
4.2.1. Representación de contingencia, siguiendo a Faulkner	196
4.2.1.1. Falta de referencia a la realidad extratextual	
4.2.1.2. Decontextualización y fragmentación de la realidad representada	
Irrelacionabilidad de los sucesos	
Irrelacionabilidad de la percepción	
Irrelacionabilidad de los personajes	
4.2.2. Memoria en Faulkner - <i>Absalom, Absalom!</i>.....	205
4.2.2.1. Narradores	
4.2.2.2. Cronologías	
4.2.2.3. Estrategias desautenticadoras	
4.2.2.4. Difusión de las voces	
4.2.2.5. Imaginación	
4.2.2.6. Usos de la dialogicidad faulkneriana: <i>Antes que mueran</i> y <i>Los dos retratos</i>	
4.3. Géneros estereotipados.....	223
4.3.1. Citación de clichés en <i>Personas en la sala</i>	226
4.3.1.1. Las hermanas Brontë o las institutrices	
4.3.1.2. La novela sentimental	

4.3.2. Puesta en escena de clichés en <i>Los dos retratos</i>	233
4.3.2.1 Esquema argumental de la novela policial	
4.3.2.2. Escenas	
4.3.3. Los estereotipos.....	237
4.3.3.1. Función generalizadora de medios masivos	
4.3.3.2. Imágenes de mujer	
4.3.4. Resumen.....	240
4.5. A manera de suplemento: Construcciones de identidad.....	242
4.4. Resultados.....	246
5. La construcción de mundos ficcionales en la literatura argentina	
5.1. José Bianco.....	248
5.2. Estela Canto.....	252
5.3. Borges y Bioy Casares.....	255
5.4. Juan Carlos Onetti.....	257
5.4.1. <i>El pozo</i>	
5.4.2. <i>La vida breve</i>	
5.4.3. <i>Los adioses</i>	
5.5. Mundos ficcionales en Norah Lange.....	276
6. Conclusión.....	278
7. Bibliografía	
7.1. Obras de Norah Lange.....	281
7.2. Otros textos.....	282
7.3. Estudios.....	283
7.4. Reseñas / Crítica contemporánea.....	295

Siglas utilizadas

- AA** Faulkner: Absalom, Absalom!
- AM** Lange: Antes que mueran
- CI** Lange: Cuadernos de infancia
- CS** Proust: Du côté de chez Swann I y II– *À la recherche du temps perdu*, t. 1+2
- CV** Lange: El cuarto de vidrio
- DR** Lange: Los dos retratos
- EC** Lange: Estimados congéneres
- ID** Faulkner: Intruder in the Dust
- LA** Onetti: Los adioses
- LR** Bianco: Las ratas
- MM** Canto: El muro de mármol
- OJFF** Proust: À l'ombre des jeunes filles en fleurs I, II y III– *À la recherche du temps perdu*, t. 3, 4+5
- P** Proust: La Prisonnière I y II– *À la recherche du temps perdu*, t. 11+12
- Pozo** Onetti: El pozo
- PS** Lange: Personas en la sala
- Tlön** Borges: Tlön, Uqbar, Orbis Tertius
- TR** Proust: Le temps retrouvé I y II– *À la recherche du temps perdu*, t. 14+15
- VB** **Onetti: La vida breve**

1. Introducción

1.1. Planteamiento del problema

Conocí la obra de Norah Lange (1906 - 1972) hace algunos años, buscando un tema para mi tesis de maestría en la biblioteca del Ibero-Amerikanisches Forschungsinstitut (Instituto Iberoamericano de Investigación) en la Universidad de Hamburgo. En la época de la generación del Martín Fierro, Norah Lange era solamente una de esas mujeres que aparecían con los labios pintados de rojo intenso, en las fotografías de las reuniones literarias. Pero para mí, en realidad, era la mujer que había escrito dos novelas extraordinariamente misteriosas: *Personas en la sala* y *Los dos retratos*. En este momento era una escritora poco estudiada y casi totalmente desconocida en la Hispanística alemana, hecho que me incitó a elegir su obra como centro de mi interés.

Existían ya algunos estudios acerca de su obra y su persona. Beatriz de Nobile le había hecho una entrevista a la escritora, que se editó en 1968 junto con extractos de sus obras, bajo el título de *Palabras con Norah Lange*. A partir de los años 80 la crítica feminista y su proyecto de establecer un canon femenino, logró sacarla del olvido. Francine Masiello (1985 y 1991) examinó las características femeninas y feministas de su obra narrativa, Sylvia Molloy (1985 y 1991) investigó la escritura autobiográfica de *Cuadernos de infancia* y Adriana Rosman-Askot, en su tesis de doctorado (1988), se ocupó de toda la obra narrativa, dedicando atención especial a la crítica que se ha escrito sobre ella. Después, María Gabriela Mizraje (1995) investigó los vínculos de la obra temprana de Lange, incluyendo *Cuadernos de infancia*, con varias figuras „paternales“ como maestros, amigos y amantes, por ejemplo Oliverio Girondo y Jorge Luis Borges.

En los últimos años, Lange ha recibido más atención crítica. Legaz escribió una monografía que abarca toda su producción literaria, incluso los cuentos que todavía no han aparecido en forma de libros. Dicha monografía examina la estética de su obra y es la primera que destaca el significado del recuerdo (Legaz 1999). Algunos estudios se han dedicado a aspectos particulares como la visión o mirada (Klingenberg 2005, Sierra 2005), la puesta en escena del género (Domínguez 1996), la escritura autobiográfica (Hermida 1997, Catelli 2004) y la autobiografía de la infancia (Lopez-Luaces 2001). Existen otros estudios acerca de la participación de Lange en la vanguardia (Unruh 1998, Lindstrom 1983).

1.1. Planteamiento del problema

El presente trabajo tiene tres propósitos fundamentales. En primer lugar, busca emprender una lectura de los textos de Lange, centrándose en una poética de la memoria. Tal poética está relacionada con el uso de la voz narradora y la construcción de mundos imaginarios. Para ello se emplea el método analítico proveniente de la teoría de los mundos posibles. Se trata del análisis de la estructura modal (véase apartado 1.2.1.1.).

En segundo lugar, se propone ubicar a la obra de Lange dentro del contexto de la literatura universal de su tiempo. En las relaciones intertextuales de su narrativa y en sus pocas declaraciones críticas es posible reconocer su interés por textos de Faulkner, Proust y también por los géneros de difusión masiva. Es por eso que se investiga la índole de las relaciones que existen entre los textos de la autora argentina, y los textos mencionados. Más concretamente, se busca discernir los elementos de que se apropia y cuáles rechaza o no percibe. Para este discernimiento no solamente se tiene en cuenta la interpretación directa de los textos, sino que también se valora el significado que tuvieron los autores y géneros en cuestión para el campo literario argentino, es decir, su posición en él. Tal valoración se apoya en escritos críticos contemporáneos, dedicados a ellos.

El tercer propósito de este trabajo es comparar la obra de Lange con un grupo de textos contemporáneos a ella, desde la perspectiva de los mundos imaginarios intradieгéticos. Principalmente se trata de una comparación analítica con la obra de Onetti, la cual tiene preocupaciones semejantes, pero el uso de mundos imaginarios intradieгéticos es reconocible también en otros autores. Esto permite exponer la riqueza de vínculos existentes entre la obra de Lange y su contexto literario en Argentina.

Elegí los textos que la crítica ha reconocido como los más importantes y a los cuales le ha dedicado mayor atención. Me refiero a las dos autobiografías o autoficciones *Cuadernos de infancia* (1937), *Antes que mueran* (1944), y a las dos novelas *Personas en la sala* (1950) y *Los dos retratos* (1956). Considero también a *El cuarto de vidrio* (póstumamente editado en 2006), pero solamente en el apartado 4.1., que se ocupa de las relaciones intertextuales con la obra de Proust.

A continuación presento una sinopsis de la teoría de los mundos posibles, que me sirve como fundamento para mis análisis. Acto seguido expongo la concepción de la memoria

en la autora. En el capítulo dos analizo detalladamente los cuatro textos, mientras que el tercer capítulo está dedicado a la reconstrucción de su contexto literario. Allí realizo un esbozo del campo literario argentino y estudio la recepción que autores y géneros de importancia para Lange, tuvieron en la crítica contemporánea argentina. En el capítulo cuarto examino los textos de Proust, Faulkner y de los géneros populares, destacando los elementos relevantes para las cuatro obras de Lange. En el quinto capítulo, presento de manera suplementaria algunas obras de autores argentinos, (a Onetti lo considero también por su participación en el campo literario argentino), para indagar la forma en que se construyen sus mundos imaginarios y compararlos con la obra de Lange.

1.2. Fundamentos teóricos

1.2.1. Teoría de los mundos posibles

En este capítulo me refiero principalmente a cuatro obras que introducen la teoría de los mundos posibles en el ámbito de la teoría literaria: *Possible Worlds in Literary Theory* (1994) de Ruth Ronen, *Heterocosmica* (1998) de Lubomir Doležel, *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory* (1991) de Marie-Laure Ryan y *Lector in Fabula* (1990) de Umberto Eco. Las cuatro aproximaciones plantean la teoría de forma diferente y hacen hincapié en diferentes méritos de la misma. Ronen ofrece un panorama del desarrollo y de la adaptación de la teoría de los mundos posibles a las ciencias literarias. La autora explica cómo se diferencia esta teoría de los conceptos filosóficos originales y, también, cómo afecta la construcción y organización del mundo ficcional, deteniéndose en los aspectos de la organización de eventos, la focalización y el tiempo ficcional. Doležel y Ryan se concentran más en aspectos particulares de los mundos ficcionales, aunque también ofrecen una introducción al tema del desarrollo y la adaptación de la teoría. A continuación quiero introducir brevemente el origen y las particularidades de la teoría en cuestión, para después concentrarme en las partes que influenciaron en el procedimiento que sigo en este trabajo.

La teoría de los mundos posibles surgió en los años sesenta en el campo de la lógica modal, con el fin de definir la semántica de operadores modales, principalmente de necesidad y posibilidad (Ryan 1991: 3). Después de los setenta ganó más alcance interdisciplinario, influyendo también la teoría literaria. Según Ryan (*ibid.*) la teoría de los mundos posibles le aporta principalmente dos conceptos a la semiótica literaria: La

idea de un „mundo“ ficcional proyectado por el texto y la idea de la modalidad que es capaz de describir los elementos de un mundo dependiente de un operador modal. Aunque estos operadores normalmente designan *posibilidad* o *necesidad*, también es concebible un operador ficcional (*cf.* Doležel 1998: 10, Ronen 1992: 33)¹.

La concepción de un mundo literario como mundo de modalidad ficcional dio algunos impulsos para aclarar el problema de la referencialidad de los textos ficcionales² (*cf.* Ronen 1994: 29; Ryan 1991: 3, Doležel 1998: 12*sig.*). Doležel explica que los modelos anteriores son insuficientes para explicar la referencia ficcional por situarse dentro de un „One-World Frame“, un marco que admite solamente un mundo, nuestro mundo fáctico, que no admite la existencia de entes ficcionales. Según Bertrand Russell, las proposiciones ficcionales no tenían referencia, los términos eran „vacíos“ y falsos. Gottlob Frege propuso una distinción entre „Bedeutung“ (referencia) y „Sinn“ (sentido). Frege creó la noción de un lenguaje poético que se orienta por el sentido y que no se somete a las categorías corrientes de verdad y falsedad, al contrario del lenguaje normal y „cognitivo“, que se orienta por la referencia. Según él, aunque la referencia ficcional no existe, las proposiciones ficcionales sí tienen sentido. Ferdinand de Saussure definió el significado como la relación entre significado y significante al interior del signo, lo que deja postergado el problema de la referencia (Doležel 1998: 2-5). Otro concepto vinculado al problema de la referencia es la *mimesis*. El concepto de *mimesis* propone que un elemento ficcional representa un elemento real. En caso de que este elemento no exista, lo que se representa es un elemento universal real, que equivale a una generalización o un prototipo generalizado. Un texto ficcional en este sentido se refiere siempre al mundo real. Doležel, de todas formas, critica esa visión por la generalización que no tiene existencia efectiva, siendo siempre objeto de construcción del receptor (Doležel 1998 : 6-10).

A partir de los años setenta la noción de los mundos posibles fue sometida a algunas modificaciones que aportaron nuevas perspectivas en varios campos científicos (*cf.* Doležel 1998). En un primer momento se estableció la idea de que los mundos posibles

¹ Aunque el concepto de mundo ya había sido utilizado en la crítica anterior, por ejemplo por Roman Ingarden y Jurij Lotman, Ronen distingue el concepto de los mundos posibles como nuevo y diferente. Destaca que el nuevo concepto designa los mundos como modelos semióticos que además son ontológicamente diferentes del mundo actual (*cf.* Ronen 1998: 101-3).

² La cuestión de la referencia ficcional implica la posibilidad de hablar de elementos ficcionales, concediéndoles una existencia que se puede juzgar mediante las categorías de verdad y falsedad.

eran mundos creados por la actividad humana. Antes de eso, para Leibniz, a quién se remonta este concepto, tales mundos existían en la mente divina omnisciente y por lo tanto, solamente un intelecto o una imaginación extraordinaria tenía la capacidad de descubrirlos. Doležel afirma además: „Possible worlds of fiction are artifacts produced by aesthetic activities—poetry and music composition, mythology and storytelling [...]. Since they are constructed by semiotic systems – language, colors, shapes, tones, acting, and so on- we are justified in calling them semiotic objects“ (Doležel 1998 : 14-15). Esta modificación coincide también con una nueva concepción de la teoría de la *mimesis*. Gebauer y Wulf (1992) describen las formas históricas de *mimesis* como acto de creación de mundos simbólicos por medio de medios comunicativos, destacando que los mundos así creados existen autónomamente, aún teniendo alguna relación referencial con el mundo extraliterario fáctico (*ibid* : 431).

La segunda modificación afecta a la extensión de los mundos en cuestión: los mundos posibles de la lógica son estados totales e infinitos, imposibles de describir si no es mediante conceptos lógicos. Para superar este problema se propuso seleccionar un grupo delimitado y manejable de mundos posibles o de elegir un mundo pequeño, poblado por una cantidad controlable de elementos y caracterizado por un número delimitado de parámetros (Doležel 1998 : 15). Eco usa el término „amueblado“ para describir mundos literarios ficcionales (*cf.* Eco 1990).

Como ya dije, el estudio de Ronen es el que explica más detalladamente el significado de la *Possible-Worlds-Theory* en el ámbito de la teoría literaria. También ella destaca la importancia que la nueva teoría tiene para la legitimación de la referencia ficcional. Ronen, por su parte, se orienta hacia el interior de los textos, siguiendo el desarrollo de los métodos estructuralistas (Ronen 1998: 6-7). Sin embargo ella expone que el concepto de „mundo posible“ se convierte en una metáfora difusa que solamente sustituye conceptos tradicionales (*ibid.*: 7-8). Por una parte, la teoría de los mundos posibles permite ver un mundo ficcional como un universo discursivo que construye su propio mundo referencial y cuya autonomía y forma acabada, se encuentra garantizada por un operador ficcional que sostiene la estructura entera. Por otra parte, hay que distinguir claramente que los mundos posibles originariamente son una ramificación del mundo factual, ya que contienen un posible estado de este mundo, mientras que los

mundos ficcionales existen paralelamente al mundo factual (*ibid*: 28). Los mundos ficcionales son mundos posibles en el sentido en que constituyen constelaciones de estados que no se encuentran realizados en el mundo factual. A pesar de eso no se trata de estados alternativos del mundo factual, pues forman parte de él, es decir existen realmente en él a través de su forma impresa, aunque su realización sucede sólo ficcionalmente (*ibid*.: 51).

Ronen subraya claramente la utilidad de la teoría para la referencia ficcional. Según ella, los teóricos de los mundos posibles, para poder referirse a los mundos posibles, introdujeron un modelo pragmático de verdad que lleva a una relajación de las normas vigentes de la verdad (Ronen 1992: 36-37). La definición de verdad se rige más bien por su funcionamiento dentro de un contexto y no necesariamente a una referencia que resulta afortunada. La nueva teoría de referencia se distingue por algunos rasgos principales. En primer lugar, la referencia se vuelve variable y se la entiende regida por convenciones. Ella es posible sin necesidad de que se conozcan las características esenciales o existenciales de las cosas. Por último, según la teoría en cuestión, los nombres funcionan como „designadores rígidos“, y se refieren siempre a un individuo. (*ibid*: 42-3). Este modelo más flexible, posibilita la referencia a individuos incompletos o imposibles y a aquellos que son construidos por un discurso (*ibid*: 46).

Las nociones de modalidad, principalmente *posibilidad* y *necesidad*³, en la teoría literaria constituyen convenciones que rigen la construcción de los mundos ficcionales, mientras que el concepto de accesibilidad, normalmente sirve para aclarar las relaciones entre mundo factual y mundo ficcional (*ibid*.: 52-3, 72). Varios investigadores hacen uso diferente de esos términos. Ryan aplica el concepto de modalidad más bien a la estructura del mundo ficcional y no al acto de construcción del mundo de por sí. Muy importante para este trabajo es su modelo de acción que se basa en un concepto de estructura modal, aplicado al mundo ficcional. Más abajo expongo detalladamente tal modelo. Otro concepto modal que Ryan utiliza es el de accesibilidad. Un mundo es accesible desde otro mundo, si se encuentra a su alcance en algún sentido lógico. Ryan esboza una tipología de diferentes mundos ficcionales de acuerdo a diversas relaciones

³ En la teoría de los mundos posibles, la designación „posible“ se refiere a un estado que se manifiesta en al menos uno de los mundos posibles, mientras que *necesario* es un estado que se realiza en todos los mundos posibles (*ibid* : 52-3).

de accesibilidad entre ellos y el mundo factual; por ejemplo la identidad de propiedades o la compatibilidad lógica, lingüística o cronológica (Ryan 1991: 32-33). Para Eco (1990), algo es *necesario* cuando es esencial para un mundo ficcional (*ibid*: cap. 8 *passim*; Ronen 1998: 54), y un mundo es accesible cuando es susceptible de ser concebido desde otro (Eco 1990, cap. 8.8. y 8.9.).

En los últimos capítulos de su trabajo, Ronen se dedica a aspectos particulares de los mundos ficcionales, por ejemplo al carácter incompleto de los seres ficcionales, a la perspectiva y los eventos. Esto nos lleva otra vez a las teorías de otros investigadores que se orientan más hacia una elaboración de una teoría de la organización de los mundos ficcionales.

1.2.1.1. Organización intra-mundial

Ya dije que la teoría de los mundos posibles no solamente sirvió para explicar la modalidad de la ficción dentro de nuestro universo factual, sino también para considerar el mundo ficcional como mundo modalizado, como es estructura modal. Doležel aplica esa idea por una parte a la estratificación ontológica de los mundos literarios, distinguiendo partes reales y surreales del mundo, sea cual sea la índole de los estratos no-reales (Doležel 1998: cap. V *passim*). Por otra parte, la aplica al hecho de que un mundo ficcional es necesariamente producto de la narración de uno o varios narradores. Basándose en la teoría de los actos de habla de Austin, Doležel considera que las frases ficcionales también tienen la función de autenticar los hechos ficcionales: „If uttered felicitously, the literary performative changes a possible entity into a fictional fact. In other words, fictional fact is a possible entity authenticated by a felicitous literary speech act“ (*ibid*: 146). Austin recomienda „let it be“ como verbo performativo explícito. Para enunciar una frase ficcional con éxito performativo, el que habla tiene que cumplir con la condición de autoridad. Un texto ficcional puede ser resultado de la enunciación de diferentes tipos de voces con varios grados de autoridad de autenticación, es decir que la existencia ficcional ya por ese hecho equivale a una existencia modal (*ibid*: 147). Ronen subraya la preeminencia de la focalización ante el acto de narrar, para la autenticación de objetos ficcionales y la relación mutua entre narradores, focalizadores y objetos narrados y focalizados (Ronen 1992: 176-7), pero en realidad, Doležel ya se refiere a la focalización. Las categorías narratológicas que utiliza

abarcan la focalización, aunque no muy analíticamente. Doležel utiliza los conceptos „Er-Form“ (narración en tercera persona) y „Ich-Form“ (narración en primera persona) que se basan en las formas típicas de narración que elaboró Stanzel (1964). Adapto estos conceptos a las categorías de Gérard Genette (1994) para describir la focalización y la situación narrativa de las novelas en cuestión para analizar el grado de autenticación de que disponen.

Doležel distingue entre una forma dual y una forma graduada de autenticación. La primera designa el caso de una narración extradiegética heterodiegética de focalización cero: habla un narrador que por convención tiene la autoridad de autenticar el mundo novelesco. En este mundo hay personajes que con su discurso se refieren a los hechos ya creados, de forma correcta o falsa. La convención que otorga la autoridad de autenticación al narrador es tan fuerte que hasta en el caso de imprecisiones acerca de los hechos creados por él, los lectores no le quitan esa autoridad (Doležel 1998: 148-9). Esa distribución de voces lleva a una estructura dual de los hechos ficcionales, hay un dominio factual, presentado por la narración autoritativa, y un dominio virtual, agregado por el discurso de personajes. Sin embargo, un personaje también puede introducir hechos ficcionales si lo hace de modo creíble, si hay un consenso con otros personajes acerca del hecho que introduce y si éste no se desautentica. Entonces se puede hablar de una fuerza performativa de los personajes ficcionales y lo que en un principio se designa como virtual se vuelve factual (*ibid*: 150). La segunda forma, la forma graduada de autenticación, se da en textos narrados por narradores heterodiegéticos de focalización interna. En este caso es necesario distinguir entre las informaciones del narrador y las que se obtienen filtradas a través de la conciencia del personaje. Por otra parte, hay una autenticación graduada en el caso de narradores homodiegéticos, como en el caso de los textos de Lange (*ibid*: 152-154). Una narradora, que al mismo tiempo es personaje, tiene que demostrar su autoridad: tiene que limitar el alcance de su información e identificar sus fuentes. Tanto un acceso privilegiado a la información, como también su restricción y el poder de destacar sus límites, aumentan la credibilidad de la narradora. Principalmente se trata de experiencias propias, en otros casos es necesario que nombre sus fuentes, las cuales pueden ser testimonios de otros personajes, pero también, la interpretación de hechos visibles, como la mímica de otros personajes para obtener sus pensamientos o emociones. Otra estrategia que le otorga autoridad de

autenticación al narrador es el uso de formas no-literarias, es decir, cartas, diarios o manuscritos publicados por un editor. De todas formas, también la forma homodiegética se fue estableciendo como convencionalmente dotada de autoridad de autenticación. Los narradores homodiegéticos disponen de ella, siempre que no resulte eliminada por estrategias opuestas (*ibíd*: 155-156). Algunas estrategias que subvierten la autoridad de autenticación son, por ejemplo, la forma del *skaz* o formas metaficcionales que revelan el acto de autenticación. También la construcción de mundos lógicamente imposibles subvierte la autenticación (*ibíd*: 160-168). Por la importancia que tienen los mundos dependientes de personajes en la obra de Norah Lange, es útil aplicar el concepto de autenticación a los textos en cuestión.

Definiendo el mundo ficcional como estructura modalizada, los objetos ficcionales pueden existir dentro de diferentes dominios de mayor o menor factualidad. Marie-Laure Ryan aplica la modalidad al mundo ficcional para esbozar una teoría de acción ficcional. En su artículo „The Modal Structure of Narrative Universes“ (1985) integrado más tarde en el libro ya citado⁴, sostiene que dentro de un mundo ficcional se pueden distinguir diferentes mundos modales dependientes de personajes o de narradores y que forman una estructura de relaciones. La acción consiste en un cambio en uno de estos mundos o en el sistema de relaciones. Esta forma de describir la acción de un texto narrativo, es muy adecuada para la forma de acción que se da en las novelas de Lange, ya que ésta casi no se manifiesta en el mundo ficcional real, sino en la relación entre el mundo real y los mundos de percepción e imaginación de los personajes.

Según Ryan, y ella se refiere en parte a la investigación hecha por Doležel, hay diferentes formas de modalidad que organizan las relaciones entre diferentes hechos o mundos. Primero hay un sistema alético que consiste en las modalidades de posibilidad, imposibilidad y necesidad, que rige las relaciones entre mundo factual y mundo textual. Después hay varios sistemas que relacionan el mundo ficcional factual y los mundos de los caracteres ficcionales. Se distingue entre el sistema deóntico formado por obligación, permiso y prohibición, el sistema axiológico formado por conceptos de bien, mal e indiferente, y el sistema epistémico formado por saber, ignorar y creer. De la aplicación de estos sistemas resultan varios dominios, o mundos, diferentes, por

⁴ Formará los capítulos 6 y 7, „The Modal Structure of Narrative Universes“, y „The Dynamics of Plot: Goals, Actions, Plans, and Private Narratives“.

ejemplo el mundo de saber o epistémico que aparece como imagen fiel del mundo real ficcional, o los mundos de obligación o de deseo que aparecen más bien como modelos ideales de este mundo real ficcional (Ryan 1991 : 111). En lo siguiente voy a detallar la estructura modal que delinea Ryan, ya que me sirve como modelo para describir la forma particular de acción en las novelas de Lange.

El mundo ficcional constituye un universo global que contiene varios sub-mundos clasificados de la manera siguiente: Primero hay un mundo real (MR)⁵, el mundo que dentro del mundo ficcional es considerado real y verdadero. La constitución de ese mundo factual depende de los procesos de autenticación aclarados arriba. Además, puede estar conformado por varios dominios, por ejemplo una región natural y una región poblada por dioses (*cf.* también Doležel 1998: 185-198). Este mundo se complementa por los mundos dependientes de personajes: el mundo epistémico o de saber (ME) se constituye por lo que un personaje sabe, lo que cree o tiene por probablemente verdadero y lo que ignora. El mundo epistémico se amplía por hipótesis que tienen de base su mismo contenido. Intenta representar el mundo real tan fielmente como es posible. Siguen los mundos mucho más “modales” El mundo intencional (MI) surge si un personaje quiere llegar a una determinada meta y actuar en este sentido. La meta equivale a uno de los mundos modelos, las acciones se orientan al mundo epistémico. Los mundos modelos se diferencian en el mundo deseado, el mundo de valores morales y el mundo de obligaciones y representan estados ideales del mundo real. El mundo deseado equivale al estado deseado por un personaje. El mundo de valores morales y el mundo de obligaciones tienen en común que son estados compartidos por más personajes. Se construyen a base de los predicados axiológicos de bien, mal e indiferente, aplicados al individuo. El mundo de valores morales es un estado ideal compartido por todos los personajes, funcionando sobre los mismos predicados axiológicos que el mundo deseado, sólo que aquí se aplica a todo el grupo. El mundo de obligaciones consiste en principios de reglamentación que valen para los miembros del grupo que comparten este mundo. Esos principios se aplican por medio de recompensas y castigos. Todos esos mundos pueden aparecer en una forma pretendida. Para conseguir algo, puede ser, que un personaje decide simular una intención, una obligación o un deseo. Finalmente, hay mundos alternativos (MA) con

⁵ La traducción de los conceptos de Ryan es mía, las siglas se ajustan a la traducción.

respecto al mundo real. Se trata de sueños, alucinaciones o fantasías creados por personajes. Estos mundos pueden tener en sí una estructura equivalente al universo global⁶.

La constelación de estos mundos determina el estado del mundo ficcional, pero esas relaciones no son estáticas. El argumento, según Ryan (1991:119), es la huella que deja el movimiento de esos mundos dentro del universo textual. Para producir un movimiento, es necesario un conflicto entre el mundo real y un mundo dependiente de un personaje, o entre varios mundos dependientes de personajes. Normalmente conciernen a los mundos de deseos de los personajes, pero se pueden imaginar conflictos de todos los tipos (*ibid*: 121-123). Un mundo sin conflicto casi es imposible, consistiría en un universo textual en que los mundos dependientes de los personajes, sea de saber, sea de deseos o de obligaciones, coincidirían con el mundo real tanto como con los mundos de otros personajes.

Una constelación de los mundos modales de un universo textual representa un estado que cambia por algún evento y da resultado a una constelación diferente. Este evento puede ser puntual o desarrollarse en un proceso, en caso de que las diferencias entre evento y estado no se distingan tan claramente. Además, es posible diferenciar los eventos entre acontecimientos, acciones y movimientos. Un acontecimiento es algo imprevisible y no-intencional. Una acción es un evento motivado por la definición de una meta y la elaboración de un plan para obtenerlo. Comprende actos habituales, pero también actos únicos. Una categoría particular de acciones son, en la terminología de Ryan⁷, los movimientos. Se efectúan para resolver conflictos (conflictos en ese caso productivos) (*ibid*: 127-134).

La teoría de acción de Ryan es muy útil para explicar el argumento de *Personas en la sala* y *Los dos retratos*. En las novelas hay una acción muy reducida que gira sobre los mundos epistémicos y alternativos de la protagonista, difíciles de detectar por medio de otros métodos.

⁶ Ryan da una lista completa en la figura 12 en la pág. 123 (Ryan 1991), la descripción de los mundos se encuentra en las páginas anteriores.

⁷ Distingue entre „happening“, „action“ y „move“.

1.2.1.2. Organización inter-mundial

La teoría de los mundos posibles también me sirve de base para analizar las relaciones inter-mundiales, por una parte, las relaciones que el mundo ficcional mantiene con el mundo real, por otra parte, las relaciones entre varios mundos ficcionales - relaciones de intertextualidad.

Hrushovski (1984), por ejemplo, elabora un modelo de referencia biplano. En ese modelo los narradores y habladores dan información y construyen simultáneamente un campo de referencia interno, lo que equivale al mundo ficcional (Internal Field of Reference=IFR) y en el que se encuentran los referentes y marcos de referencia ficcionales⁸. Algunos de estos referentes son compartidos por campos de referencia externos (External Field of Reference= ExFR), como en una intersección de conjuntos: El texto refiere tanto a los referentes ficcionales en el IFR como a los referentes en el ExFR. Esos últimos pueden ser referentes reales, existentes en el mundo factual, pero ya que los ExFR comprenden todos los campos de referencia que no sean el campo de referencia interno, también abarcan los IFR de otros textos, de otros mundos ficcionales o simplemente del contenido de una superstición o de una corriente filosófica. Esos campos de referencia coinciden con el concepto de mundos referenciales de Umberto Eco (1990: 166) y se producen por una reducción del mundo factual, del mundo en que vivimos. Los mundos referenciales son construcciones culturales.

La conexión con el mundo extratextual permite el transporte de material semántico. Un elemento que existe en diferentes campos de referencia puede dar información acerca de la intención de la autora - ya que el mundo ficcional es una construcción intencional y la elección de un referente de un cierto mundo referencial y su re-colocación en el contexto nuevo cambia su significado. Además, el referente ficcional recibe una identidad por medio del referente extratextual –a pesar de que los dos no son idénticos. Al contrario, los referentes que existen solamente en el mundo ficcional, reciben su identidad por medio de su entrelazamiento en la estructura del mundo ficcional, es decir, por la relación que forman con otros elementos ficcionales (Eco 1990: 197).

Otra relación entre IFR y ExFR es el hecho de que el ExFR es molde del IFR. El *Principal of Minimal Departure*, de Marie-Laure Ryan, indica que en tanto que no se

⁸ Un marco de referencia es un continuo semántico de dos o más referentes (Hrushovski 1984: 230)

afirme lo contrario, las estructuras y características del mundo ficcional equivalen al mundo real. Leyendo reconstruimos el mundo de un universo textual conforme a nuestra representación del mundo factual, hecho que además soluciona el problema de que los mundos ficcionales son incompletos (Ryan 1991: 148 *passim*; 151). Cualquier mundo ficcional se ve dominado por las leyes físicas del mundo factual, lo cual cambia solamente si otras leyes se nombran explícitamente. Ya que el mundo extratextual está conformado necesariamente también por otros textos, una mención explícita del ambiente de una novela conocida de ciencia ficción también podría determinar las leyes físicas en un mundo ficcional. Además, el principio de mínima divergencia de Ryan no solamente vale para el mundo factual, sino también para lo que llama „paisajes genéricos“, es decir, información acerca de géneros literarios, lo cual nos sirve como punto de partida en algunos casos (*ibid.*: 154-6). Eco (1990) explica ese fenómeno a través de la existencia de una enciclopedia que contiene nuestra información sobre el mundo y que comprende un diccionario básico, competencia lingüística, conocimientos acerca de convenciones literarias y de escenografías generales y intertextuales. Escenografías generales son una forma de marcos, *frames*, que contienen informaciones pragmáticas acerca de situaciones particulares de la vida y que tienen la función principal de llenar huecos descriptivos (*ibid.*: 98*sig.*). Escenografías intertextuales, por otra parte, contienen la información acerca de situaciones ya muchas veces narradas y por eso supercodificadas. Se trata de esquemas de acción fuertemente estandarizadas como el de la novela policial clásica, pero también de esquemas más flexibles como motivos literarios, ciertas secuencias de acción, situaciones y topoi retóricos (*ibid.*: 101*sig.*).

Naturalmente, el potencial de la intertextualidad va más allá de la relación con un género, aunque en ese dominio tiene mucha eficacia semántica. Los lectores muy probablemente conocen un género y disponen de informaciones generales y típicas, mientras que la relación con una obra particular podría pasar desapercibida, sea porque no se marca explícitamente la relación, sea porque el lector no lo reconoce.⁹ Para explicar las relaciones intertextuales hay que considerar que se trata de una forma de

⁹La literatura científica acerca de la intertextualidad se divide entre los planteamientos que describen la intertextualidad como una función de los textos en general (p.e. Kristeva 1969, Barthes 1973) y los que intentan clasificar las relaciones en sus formas y funciones diferentes (*cf.* p.e. Helbig 1996, Genette 1982. Para un panorama de la investigación véase Beristáin 1996 y García Sánchez 1996).

referencia más compleja, ya que los textos no solamente se remiten a otros textos, sino también a sus discursos, a sus mundos ficcionales y también a las relaciones entre estos dos, es decir a las respectivas formas de construcción y referencia, además de una particular forma de relacionarse con el mundo factual. Por eso, según Orosz (1997), se trata de una meta-referencia.¹⁰

Esta meta-referencia es el aspecto intertextual más importante en este trabajo. En el capítulo cinco expondré algunos aspectos de los textos de Lange que se destacan en la escritura y en la construcción de mundos ficcionales, y que de tal forma fueron propuestos por otros autores, principalmente por Marcel Proust y William Faulkner.

1.2.1.3. Modelo de mundo

Ahora bien, todas esas relaciones entre mundos resultan de la selección de elementos de los diferentes mundos y de su combinación en el mundo ficcional. Esa construcción de un mundo ficcional es una acción humana productiva y, como tal, es una forma de apropiarse de la realidad, así que aunque no haya relaciones obvias o concretas con el mundo extratextual (todos los mundos referenciales posibles), el mundo ficcional siempre declara algo sobre este mundo, siempre emite un juicio (*Cfr.* Dill 1994: 14*sig.*). Sujeto de la apropiación es el autor/la autora del texto, o más bien su contraparte implícita, a la cuál se le atribuyen todas las intenciones textuales.

La construcción de un mundo ficcional viene dirigida por un modelo de mundo, determinado por el autor implícito. Este concepto ya había sido empleado por ejemplo por Lotman, quien ve al arte como modelización secundaria en relación con la lengua natural, el modelo de mundo sería el idioma artístico:

La lengua de un texto artístico, esencialmente, es un determinado modelo artístico del mundo y en este sentido pertenece con toda su estructura al “contenido”, es decir que transporta información. Ya comprobamos que el modelo de mundo creado por la lengua es mucho más general que el modelo profundamente individual de la comunicación en el momento de su creación. Ahora hay que agregar algo más: una comunicación artística crea el modelo artístico de cualquier fenómeno concreto – el lenguaje artístico, en cambio, modela el universo respecto a sus categorías más generales, que por su parte,

¹⁰ Orosz lo aclara con una ecuación: „Rit = R {Trg, [R (Trd, Wet)]} where Rit = the intertextual reference relation, Trg = the referring text, Trd = the text referred to, Wet = the text-external world.“ Un poco más abajo agrega otra posibilidad en la que el mundo exterior al texto va sustituido por el mundo posible construido por el texto (1997: 446).

como sustancia general del mundo, forman el modo de ser de las cosas y los fenómenos concretos (Lotman 1972: 34-35, traducción mía).

Tomás Albaladejo (1998) describe el modelo del mundo como categoría necesaria para obtener el mundo ficcional, lo cual denomina „estructura de conjunto referencial“. Este modelo del mundo contiene informaciones e indicaciones que dirigen la creación del referente ficcional, y que, al mismo tiempo, equivalen a la imagen de este mundo (Albaladejo 1998: 55-7)¹¹.

Además, Albaladejo distingue tres tipos principales de modelos de mundo que equivalen a tres tipos de relaciones con la realidad extratextual: el tipo I, de lo verdadero, forma un referente no-ficcional, es decir se refiere a los referentes de textos históricos, periodísticos y autobiográficos. El modelo de mundo tipo II, de lo ficcional verosímil, forma un referente ficcional similar al mundo factual. Se refiere a la así llamada literatura mimética del realismo o naturalismo. El modelo de mundo del tipo III, de lo ficcional no-verosímil, instruye la creación de un mundo ficcional que se diferencia de la realidad fáctica por elementos imposibles o fantásticos. Este sistema se diferencia por la ley de máximos semánticos que establece lo siguiente: basta con que aparezca un único elemento perteneciente al modelo de mundo tipo III en el referente de un texto, para que se considere que todo el mundo ha sido configurado según las instrucciones de un modelo de mundo tipo III. De igual manera, se considera que el referente en el cual aparece un elemento perteneciente al modelo de mundo tipo II, se formó de un modelo de mundo de este tipo¹². Esta ley se suspende si dichos elementos aparecen en submundos de fantasía, de sueños o de ficción. En estos casos no influyen en la adscripción a un determinado modelo de mundo¹³.

Definimos el modelo de mundo como una cosmovisión individualizada o especificada que se concretiza en el lenguaje y contenido de un mundo textual determinado. Digo „individualizada“ o „especificada“ para referirme al hecho de que un modelo de mundo, marcado e influenciado por cosmovisiones dominantes (que puede afirmar o negar) y

¹¹ En un estudio anterior elabora un modelo, colocando las diferentes categorías y componentes de la comunicación textual en un orden (*cf.*: Albaladejo 1983).

¹² Una narración fantástica es siempre ficcional y no-verosímil, por más que se desarrolle en un lugar real y en un momento histórico concreto. Y si no es fantástica sino realista, sigue siendo ficcional, a pesar de que la acción haya podido ocurrir realmente.

¹³ Es posible que un texto periodístico contenga una reseña de una novela fantástica o que en una autobiografía se cuente un sueño en el cual el protagonista sabe volar, sin que se tenga que suponer que, en el primer caso, el texto sea ficcional, o en el segundo caso, que todo el texto sea de índole fantástica.

que según las proposiciones de Albaladejo es clasificable según sólo tres tipos diferentes, contiene aún más informaciones e instrucciones, de índole más concreta, - para la formación del referente ficcional. Esto se refiere de igual manera al nivel discursivo como al nivel de la historia, y quiero destacar otra vez que el modelo del mundo no solamente rige la relación entre mundo ficcional y mundo factual, sino también la meta-referencia a otros mundos ficcionales y sus respectivas formas de construcción.

La apropiación específica de la realidad que se rige por el modelo de mundo, no sólo se presta para describir una determinada cosmovisión de una novela particular. De igual manera, es posible situar esa novela como una toma de posición particular dentro de un campo literario (*cfr.* Bourdieu 1992, Jurt 1995).

1.2.2. Una concepción de la memoria

La memoria en la literatura y en la cultura fue un tema muy discutido y trabajado en el ámbito académico de las últimas décadas. Erll y Nünning (2003), en un artículo introductorio a una publicación acerca del tema, distinguen entre varios conceptos fundamentales de memoria. Estos, en parte, se sitúan en el ámbito más general de los estudios culturales, ya que tanto un canon literario, como la literatura misma, además de influir con estructuras genéricas o narrativas en los procesos de las memorias individuales y colectivas, se encuentran vinculados a la memoria de una sociedad. Erll y Nünning proponen también dos conceptos, de efectos más limitados, que se refieren a la producción de un texto literario. Primero, la intertextualidad concebida como la „memoria de la literatura“, y segundo, la „mimesis de la memoria“, que abarca las formas diferentes de la representación de memoria y recuerdos en un texto literario. Ambos tienen una relevancia para este trabajo.¹⁴

1.2.2.1. Intertextualidad como „memoria del texto“

En el apartado anterior, que se ocupó de las relaciones del mundo ficcional con otros mundos, clasifiqué la intertextualidad como meta-referencia. Podríamos considerar el fenómeno de la intertextualidad con Renate Lachmann como la „memoria del texto“ (Lachmann 1990: 35). Lachmann considera, por una parte, la intertextualidad como un

¹⁴En un trabajo posterior, editado por los dos autores (Erll/Nünning 2005) se reúnen artículos introductorios a los conceptos de memoria empleadas en las ciencias literarias.

proceso general, necesario e inevitable en la construcción de un texto y por otra parte distingue entre varios tipos de relaciones, que pueden afirmar, transformar o negar el texto original, que en su terminología se describe por la participación, transformación o „Tropik“ (Lachmann 1990: 38-9). Normalmente, una relación intertextual –si no se marca de otra forma- se construye sobre un parecido entre dos textos y tiene un carácter afirmativo. Estas semejanzas se reproducen en un (con-)texto nuevo y pueden adquirir un significado distinto.¹⁵

En realidad, las diferentes concepciones de la intertextualidad, como „memoria del texto“ o como apropiación de una realidad exterior al texto en cuestión, son concepciones divergentes. Mientras que la concepción de la „memoria del texto“ implica una actividad latente no necesariamente regida por alguna intención, el concepto de la apropiación incluye siempre la intencionalidad. De todas formas, admito que la construcción de un texto abarca porciones no siempre del todo intencionadas. El trabajo con el lenguaje literario implica un sinfín de relaciones incontrolables y de ahí el concepto general de intertextualidad de Kristeva es siempre vigente.

Norah Lange se relaciona principalmente con dos autores por medio de sus textos, Marcel Proust y William Faulkner, y en particular, con las representaciones de la memoria que estos autores ofrecen en sus obras.

Marcel Proust es el escritor de la memoria por antonomasia. Esto se nota en primer lugar, en relación con la recepción ambivalente de su obra que oscila entre autobiográfica y ficcional. Él mismo subraya esta ambivalencia con algunas estrategias autoficcionales, refiriéndose tanto a la representación de la historia, como a la de su propia persona. Lo que más importancia tiene para la obra de Proust es sin duda la memoria involuntaria que tiene una función salvadora tanto para el individuo, como para la posibilidad de percibir o representar la realidad. Por una parte, se refiere a los recuerdos que logra sustraer intactos del olvido (e incluso más que intactos porque aparecen como más vivos y verdaderos que las percepciones anteriores). Por otra parte,

¹⁵Lachmann distingue principalmente entre dos formas de intertextualidad. Por una parte, la que implica una contigüidad y que comprende la citación de estrategias o elementos que señalan el texto referencial entero, o como participante de una poética particular. Por otra parte, la que implica una similitud y que no cita al texto referencial, sino que contiene estructuras que se señalan como propias de un texto referencial y que aunque implican una equivalencia formal cambian el significado de la función o al revés (Lachmann 1990: 60-61).

se refiere al individuo que pierde su identidad en la contingencia del tiempo y que solamente por el acto de la memoria involuntaria logra percibirse a sí mismo como idéntico al otro yo, agente de la percepción pasada y olvidada. La vida recordada finalmente sirve como material para la creación de una obra de arte, que contiene la historia misma de su creación y de la vocación de su autor para ser escritor. Para representar estos procesos propone el empleo de la metáfora, equivalente estructural a la memoria involuntaria, que es capaz de representar hechos transcendentales de una estructura profunda. En general, el estilo y el acto de escribir se señalan como complemento importante al mero acto de recordar. Además de un uso proliferante del iterativo para relatar las diferentes fases de su vida, Proust introduce un sujeto intermediario en la estructura clásica bi-polar de la escritura autobiográfica (donde el sujeto se escinde en narrador y protagonista). De este sujeto intermediario provienen los recuerdos. Mediante esta poética contradictoria, Proust, por una parte, participa en las preocupaciones de la estética modernista clásica de principios del siglo XX, ya que representa una alienación del individuo de sí mismo y del mundo, vinculado con una imposibilidad de captar la realidad circundante de una forma segura y sin fallo. Por otra parte, elude este mundo por medio de la *mémoire involontaire* y la actividad artística que logran instituir la identidad y alcanzar una realidad infalible y verdadera.

La obra de William Faulkner por algunas de sus obras más famosas y tempranas, como *The Sound and the Fury* (1929) y *As I Lay Dying* (1930) frecuentemente se concibe como relacionada con el intento de representar los sucesos presentes en la consciencia de sus personajes con una técnica de *stream of consciousness*. Este modo adquiere más eficacia porque los personajes mediadores de la realidad a veces no tienen muchas capacidades mentales, de modo que ni generalizan, ni abstraen conocimientos de lo que ven. Comparándolo con las posibilidades técnicas contemporáneas, funcionan como un escáner o como una cámara, percibiendo las superficies. Esta técnica lleva, por un lado, al „objetivismo“ que no distingue entre objetos muertos y seres vivos, y a la „irrelacionabilidad“, (traducción mía del término alemán „Uneinbezogenheit“, *cfr.* Peper 1966). De todas formas, las consciencias de los personajes son muy susceptibles a una irrupción de recuerdos de sucesos pasados - así que también el proyecto de representar el presente en Faulkner se ve marcado por la memoria. Para este trabajo es importante la representación del recuerdo como se organiza en la novela *Absalom, Absalom!* (1936).

Allí hay cuatro narradores intradieгéticos que se van contando la historia pasada de Thomas Sutpen, a quien solamente uno de ellos conoció personalmente. Los relatos se presentan como diálogos y los discursos de personajes no son fácilmente caracterizables, bien porque no se marca claramente si son hablados o pensados, bien porque no siempre se sabe exactamente quién habla. La memoria se representa marcadamente como objeto de reconstrucciones inseguras, regida por conjeturas, intereses y emociones de los personajes en cuestión.

Ambos escritores fueron ampliamente leídos, y no solamente en la Argentina, sino en toda la cultura occidental. Sus propuestas se encuentran entre las de mayor repercusión. Además, Proust y Faulkner, junto a otros escritores de la modernidad clásica, fueron muy leídos por los autores del Boom (Garscha 1994: 270). La recepción de estos autores de tanta importancia se explica, por una parte, a través de lo que Lachmann, valiéndose de una cita del poeta ruso Osip Mandelstam, denomina participación dialógica en la cultura, a veces motivada por una nostalgia de textualizar la cultura mundial (Lachmann 1990: 39). Lange, autora de vanguardia, quiere inscribirse en esta cultura y contribuir a las propuestas hechas. Proust, quien fue muy leído en algunos movimientos de vanguardia, ofrece una perspectiva muy interesante, ya que su obra es autoreflexiva y a la vez corresponde todavía a la intención de representar la realidad. Faulkner por su parte radicaliza en cierta forma algunas de las propuestas de Proust. Por ejemplo, el tratamiento del tiempo y la dislocación y disolución de las voces narradoras en *Absalom, Absalom!* (lo cual representa también para Norah Lange la preocupación más importante). Probablemente, de la vasta obra de Faulkner Lange leyó más atentamente dicha novela, en que la autoreflexión acerca de la construcción de la realidad novelesca aparece más explícita.

1.2.2.2. Mimesis de la memoria

El segundo concepto importante para este trabajo es la „mimesis de la memoria“, es decir, la representación del proceso de la memoria en los textos, que se construye sobre el fundamento de las propuestas hechas por los intertextos. En los textos de Lange que se analizan en este trabajo, la representación de procesos del recuerdo es una de las estrategias más importantes y se manifiesta en varios niveles textuales. Intento describir el concepto de la memoria que se desprende de los textos en cuestión y de la tradición

en la que se inscriben. Mientras que en *Cuadernos de infancia* y *Antes que mueran* la intención de representar el acto de recordar todavía tiene una mayor importancia, en las dos novelas esto cambia, aunque todavía se notan rasgos pertinentes a este tipo de ficciones.

La importancia de la memoria se ve a primera vista en el nivel del contenido. En todos los textos, el recuerdo tiene un papel importante para los personajes. *Cuadernos de infancia* y *Antes que mueran* ya de por sí colocan a la memoria en una posición central, por ser textos autobiográficos o autoficcionales, pero no solamente por eso: también los personajes descritos recuerdan y se tematiza ampliamente el acto de recordar. En *Personas en la sala* el recuerdo es tan importante que se puede afirmar que es el „oficio“ de las tres mujeres, y lo mismo pasa con los personajes de *Los dos retratos*. Lo que importa es el pasado, los recuerdos materializados en dos fotografías ampliadas y el dominio sobre ese pasado, el control del contenido de la memoria. También las narradoras recuerdan explícitamente lo que después será su narración. Pero vayamos por partes.

Narración homodiegética y autobiográfica

Todos los textos son narrados por una narradora homodiegética, lo que de por sí es una forma de poner en escena el acto de recordar, ya que esta forma de narración implica la escisión entre el yo-narrador y el yo-protagonista. El yo-narrador narra una historia que se sitúa temporalmente anterior a la narración, así que necesariamente la recuerda. La focalización en narraciones de recuerdos normalmente oscila entre el yo-narrador y el yo-protagonista. El primero tematiza el acto del recuerdo, ordena sus recuerdos y narra desde una perspectiva posterior, ligada a una mayor cantidad de experiencias. En cambio la focalización desde la conciencia del segundo representa la inmersión en el pasado. Esa forma, frecuentemente, se percibe como más auténtica y más cercana a los recuerdos (cfr. Basseler/Birke 2005: 134-140).¹⁶

Además de emplear la forma „autobiográfica“ de la narración homodiegética, la crítica concibe a *Cuadernos de infancia* y *Antes que mueran* como textos autobiográficos que

¹⁶ Otra característica de la „mimesis de recuerdos“ es la representación particular del tiempo que incluye frecuentemente la organización temporal en dos niveles, una narración analéptica y una narración iterativa que se detecta más frecuentemente en narraciones del recuerdo (cfr. Basseler/Birke 2005: 125-130).

representan los recuerdos propios de la autora, aunque no llevan explícitamente esta designación en el título¹⁷.

Podemos considerar ambos textos como autoficciones.¹⁸ Por lo general, la investigación reciente acerca del género de la autobiografía destaca siempre más la imposibilidad de reducir al protagonista y al autor de la obra a un mismo sujeto, y subraya la necesidad de ficcionalizar la experiencia. El concepto de autoficción va más allá y se refiere a las obras que emplean la ambigüedad entre novela y autobiografía como estrategia consciente, cumpliendo al mismo tiempo con el pacto autobiográfico de Lejeune y, por medio de otras señales, un pacto novelesco (*cf.* Alberca 2005). Para las obras llamadas „autobiográficas“ de Lange, frecuentemente se emplea el término de „autobiografía ficcionalizada“ (*cf.* p.e. Molloy 1985, 1991), mientras que el estudio de Proust llama la atención sobre su „ambigüedad referencial“. Ambos términos son subsidiarios de la autoficción.¹⁹

En *Cuadernos de infancia* se narran episodios de la infancia de la autora. Lange admite públicamente que se trata de experiencias propias y de su familia²⁰. Al mismo tiempo ficcionaliza estos hechos, cambiándoles, por ejemplo, los nombres a sus hermanas. En *Antes que mueran*, la cercanía a lo autobiográfico se marca de otra forma: en el primer capítulo, la voz narradora se llama a si misma por el nombre „Norah“, estableciendo de esa forma una identidad con la autora. Al mismo tiempo, no se construye ninguna forma de referenciabilidad con respecto a la vida de ella y no puede haber seguridad acerca de la identidad de la narradora en los capítulos restantes. De todas maneras, ninguna de las obras corresponde a la forma tradicional de la autobiografía, sino a formas más bien femeninas y/o privadas. Son recuerdos de infancia y juventud y tienen la forma de un diario, de un cuaderno con anotaciones sueltas y fragmentarias. Siendo „autobiografías“, estos textos construyen la identidad de la autora pero de manera fragmentaria, equívoca y abierta, equivalente a estrategias de autobiografías femeninas. Como la autobiografía tradicionalmente se identifica con la narración de la vida de un

¹⁷ María Elena Legaz, por ejemplo, trata a esos dos textos bajo el título „Autobiografías“, Véase Legaz 1999: 57-79.

¹⁸ Acerca de la autobiografía véase los estudios ya clásicos en Olney 1980, también Smith 1991 para la autobiografía de mujeres.

¹⁹ Para las estrategias autoficcionales, *cf.* cap. 4.1.1. de este trabajo.

²⁰ En un discurso en la cena que festeja su publicación, EC: 76-80. Dice en una entrevista que le hace Beatriz de Nobile, que *Personas en la sala* y *Los dos retratos*, en cambio, no tienen carácter autobiográfico. *Cfr.* de Nobile 1968).

hombre público y su inserción en el sistema simbólico y de poder masculino, las escritoras que se apropian de este género lo problematizan, insertando rupturas con este sistema simbólico (*cf.* Smith 1991 *passim*). Al admitir que la fragmentariedad se considera característica de la autobiografía femenina, Molloy relaciona no obstante la fragmentariedad de *Cuadernos de infancia* con la estética vanguardista del ultraísmo (*cf.* 1991: 132), destacando la autorreflexividad de la obra.

Narrativización del acto de recordar

En las novelas, que no tienen contenido autobiográfico, se emplea una estrategia narrativa para señalar más explícitamente el contenido como recuerdo narrado. En un primer paso se narra el acto de recordar que tiene lugar en un momento posterior a los sucesos. Solamente después se describen los acontecimientos, la historia pasada y recordada. Esta forma narrativa establece el lazo intertextual con la obra de Marcel Proust, cuyo inicio se narra de forma equivalente. Así, se pone de relieve y además duplica el hecho de que lo narrado consiste en recuerdos. Debido a la inserción del nivel adicional pseudodiegético se trata de recuerdos doblemente recordados, porque la forma homodiegética implica ya que se narran los recuerdos del narrador. Un primer yo narra la experiencia del acto de recordar de un sujeto intermediario que a su vez recuerda lo que el yo anterior experimentó.

Esa forma de narrar subraya el estado modal del contenido narrado que, por una parte, hace hincapié en la verdad de lo narrado por la función testimonial. Una narradora homodiegética no puede narrar nada que no sean sus recuerdos. Ya Doležel señaló la autoridad autenticadora convencional del narrador homodiegético.²¹ Por otra parte, esa forma subraya la inseguridad, característica inherente a la idea del recuerdo, siempre amenazado por el olvido. Basseler y Birke argumentan que la temática de la narración dudosa, insegura („unreliable narration“), se vincula estrechamente con la narración de la memoria. Hasta ahora la ciencia literaria no le ha prestado mucha atención a este hecho (2005: 140-1). Se podría hablar de una modalidad que depende de la narración del acto del recuerdo: la narración homodiegética y sus implicaciones ontológicas se ponen de relieve. Según la terminología de Ryan, las narradoras de las novelas de Lange construyen mundos epistémicos que en este caso pueden especificarse en mundos

²¹ Nathalie Sarraute en *L'Ere du soupçon* (1947) argumenta que la forma homodiegética tranquiliza la desconfianza general del lector del siglo XX, porque es la forma de una experiencia vivida.

recordados o mundos de la memoria, categoría que Ryan no toma en cuenta. Otro efecto de la introducción del yo intermediario es la disolución y dislocación de la voz narradora.

Un mundo recordado

¿Qué contienen esos mundos de la memoria? Por una parte, Lange en sus novelas hace uso del concepto de la memoria para nivelar modalmente los resultados de dos actos diferentes: la percepción y la imaginación. No se trata solamente de entremezclar los dos actos para obtener un resultado, sino de considerar tanto las imágenes obtenidas por la percepción, como las obtenidas por la imaginación, como pertenecientes a un mismo nivel ontológico o modal. En las dos novelas incluso la acción se rige por el deseo de mezclar o confundir estos dos modos. Así que la poética de la memoria tiene el fin de proyectar un mundo novelesco ambiguo: el mundo narrado está formado de sucesos percibidos, de imaginaciones, de ideas provenientes de libros leídos, de afirmaciones a veces reconocibles como mentiras y también de recuerdos, todos ellos enmarcados siempre por el recuerdo. Esta ambigüedad, que en las novelas se construye por medio del uso del recuerdo, se prepara ya de cierta forma en los textos autobiográficos. Por una parte, porque también allí se vinculan los actos de recuerdo e imaginación. Por otra parte, porque la mezcla entre recuerdo e imaginación repite la ficcionalización de la autobiografía, sólo en otro nivel textual.

Entre estos hechos percibidos se incluyen también hechos leídos, escuchados, es decir percibidos y mediados por otros personajes, que de igual manera forman el mundo recordado, lo que subraya el carácter dialógico del mundo recordado. Una parte de los elementos ajenos incluidos en el recuerdo son las voces ajenas, es decir, narraciones e historias de otros personajes que se incluyen más o menos deliberadamente. Otra parte de los elementos incluidos en el mundo narrado consiste en otros textos leídos o vistos. Se trata principalmente de novelas sentimentales y policiales, también de películas melodramáticas, es decir, de lecturas de medios masivos, lecturas de textos con contenidos y estructuras estereotípicos, lo que señala la dependencia de los recuerdos, imaginaciones y percepciones de un orden discursivo²². En es sentido la imagen del

²² Aludo aquí al concepto de orden discursivo de Michel Foucault.

mundo aparece como preestablecida, preformada, (remito aquí al concepto de intertextualidad general de Kristeva).

Aunque el recuerdo tiene un papel muy importante en las novelas de Lange, no me parece que tenga la intención de representar el funcionamiento de la memoria. Por más que dedique siempre un capítulo entero al acto de recordar, en el transcurso de las novelas no se problematiza mucho la confiabilidad del recuerdo. Las inseguridades y ambivalencias que surgen en los mundos ficcionales dependen de las percepciones, fantasías y afirmaciones de las protagonistas, que intentan negociar sus respectivas visiones -del mundo y de sus respectivas identidades personales- con su entorno. La modalidad del recuerdo -y del ser doblemente recordado-, ya por sí misma epistemológicamente problemática, solamente abarca estos problemas del conocimiento y no tiene una gran importancia propia.

Memoria e identidad

La identidad individual de una persona se encuentra estrechamente vinculada a los temas de la memoria y también de la autobiografía. Esto tiene validez tanto para la elaboración textual y literaria del tema, como también para modelos psicológicos y sociales (*cf.* Gymnich 2003 y Neumann 2005). El tema de la identidad en *Cuadernos de infancia*, texto tratado como autobiografía de la autora, ya fue investigado. Molloy (1991) destaca que la autora esboza allí una identidad de escritora vanguardista que se prefigura por la forma del texto y a nivel del contenido, por algunas de las manías y juegos infantiles y adolescentes (*cf.* también Hermida 1997).

Sin debatir este aspecto, indudablemente importante, quiero analizar más de cerca las identidades de las narradoras-protagonistas (dejando de lado a la autora real) y sus auto-construcciones en relación con la construcción de los mundos arriba mencionados. De cierta forma, la formación de esa identidad se vincula también a modelos propuestos. Se trata de un deseo de parecerse a otros personajes femeninos, los cuales a veces se asemejan a modelos provenientes de otros textos. Estos otros textos se identifican principalmente con la vida y obra de las hermanas Brontë y estereotipos femeninos, según aparece en *Personas en la sala* y *Los dos retratos*. No obstante, también en *Cuadernos de infancia* se mencionan textos que sirven de modelo, esta vez de la

literatura juvenil como *Oliver Twist* de Charles Dickens y, más significativo aún, *Little Women* de Louisa May Alcott, cuya protagonista también se hace escritora.

Como expliqué en el apartado anterior, la identidad de las protagonistas no se forma en el momento de recordar la historia pasada, negociando coincidencias y diferencias entre yo-narrador y yo-protagonista, lo que sería el procedimiento corriente en una narración del recuerdo (*cf.* Neumann 2005: 166). Es más bien el momento recordado el que se revela como crucial para la formación de la identidad de las protagonistas y que coincide con la llegada a la mayoría de edad. Este momento crucial se vincula solamente en *Los dos retratos* a la memoria de la familia, mientras que en *Personas en la sala* son las ambivalencias entre percepción e imaginación las que tienen importancia. En general, la identidad tiene que ver con la capacidad de construcción de mundos alternativos, manejando las propias imaginaciones igual que el lenguaje necesario para enunciarlas. El recuerdo, ya lo expliqué arriba, encuadra estos sucesos en una misma modalidad, nivelándolos de cierta forma, además de autenticarlos en su forma particular.

Considerando los diferentes elementos recordados, la imagen de la identidad transmitida por los textos se muestra por un lado como autoconstrucción hecha por las protagonistas mismas, aunque por otro lado es dependiente de un orden discursivo, ejemplificado por los medios literarios masivos que propagan formas estereotípicas de identidad femenina. Esta ambivalencia entre la dependencia del discurso y la activa autoconstrucción por medio de un mismo discurso, remite al concepto de construcción de identidad propagado por Judith Butler. Según ella, el sujeto se somete al discurso y sus posibilidades al momento de utilizarlo. Sin ese sometimiento no se hace sujeto, no puede existir.

El concepto de la memoria se desarrolla en toda la serie de las obras. Mientras que en la primera autobiografía, *Cuadernos de infancia*, la memoria narrada todavía sirve como autoconstrucción identificatoria para la autora misma, con *Antes que mueran* esto cambia, por la dislocación de las voces y la imposibilidad de identificar el sujeto que habla. El recuerdo en las novelas posteriores ya no tiene ni la función de constituir la identidad, ni se problematiza mucho sus capacidades de retener lo vivido, así que

tampoco funciona como problematización del conocimiento. Lo mismo vale para la noción de la representación del acto de recordar que en la serie de los textos pierde importancia. En este sentido se propone la posibilidad de leer la memoria con Terdiman (1993: 8) y Davilla Gonçalves (1997: 26) como algo ausente y posteriormente representado, acercándola metafóricamente a la escritura.

2. Textos

En un primer paso analizo los textos mismos. Ya que los dos primeros textos autobiográficos difieren mucho de las dos novelas siguientes, también los métodos empleados son diferentes. Uno de los objetivos de este trabajo es mostrar la utilidad del modelo de Marie-Laure Ryan para analizar las novelas en su particularidad. Sin embargo, teniendo en cuenta que el modelo no funciona de manera óptima para el caso de *Cuadernos de infancia* y *Antes que mueran* ha sido necesario valerme de otros métodos.

2.1. Cuadernos de infancia

Cuadernos de infancia es el primer libro que su autora consideró logrado, después de terminar el aprendizaje con *45 días y 30 marineros* (cfr. de Nobile 1968: 18). En general, ha sido considerado un libro autobiográfico. Lo componen 82 textos cortos que narran episodios de la infancia de la autora, entre 1910 y 1920. Lange misma autoriza el texto de autobiografía, dedicando un discurso a su familia que, según sus propias palabras, fue „protagonista de *Cuadernos de infancia*“ (es decir que establece muy remotamente un pacto autobiográfico según Lejeune) (cfr. EC: 76-80, Legaz 1999: 58). Las semejanzas entre tiempo y espacio narrados y la vida de la autora apoyan esta lectura. Se narran episodios privados, los únicos hechos históricos que aparecen son la primera guerra mundial y un suicidio colectivo con ocasión de una profecía del fin del mundo, vagamente ligados al transcurso de la vida de la familia. Sin embargo, los miembros de la familia Lange no aparecen con sus propios nombres en el texto, así que no son simplemente referenciables. Además, el texto no lleva designación explícita de „autobiografía“ o „memorias“. En general, los hechos narrados son de índole privada, así que es imposible comprobar su veracidad. Por la indecisión entre un género ficcional y la autobiografía, se puede hablar de una autoficción (cfr. Alberca 1996)¹. En el capítulo 4.1., que se ocupa de la relación intertextual con la obra de Marcel Proust, discutiré la cuestión de lo autobiográfico y todo lo que le concierne. Aquí me parece necesario e importante mencionarlo, primero, porque lo autobiográfico tiene una gran importancia para la construcción de mundos, segundo, porque parece indiscutible que demuestra la pretensión de representar la realidad.

¹Ya Molloy designa la obra de „autobiografía ficcionalizada“ (Cfr. Molloy 1985 y 1991).

2.1.1. El contenido de *Cuadernos de infancia*

Los fragmentos narrados que forman el conjunto de *Cuadernos de infancia* abordan un período que comienza con un viaje a Mendoza (CI: 9), cuando la niña protagonista tiene cinco años, y se cierra cuando tiene aproximadamente catorce. Se narran los seis años durante los que la familia vive en Mendoza (CI: 108) y otros aproximadamente tres o cuatro en la casa de la calle Tronador en Buenos Aires. En total, se trata de 8 o 9 años transcurridos.

2.1.1.1. La quinta y la calle: La pérdida del orden

El tiempo vivido en Mendoza se narra entre los fragmentos 1 al 45.² En muchos aspectos tanto del contenido como de la forma, este período se presenta más ordenadamente que los fragmentos posteriores. Allí se presenta la estructura familiar como correspondiente con el imaginario tradicional y ordenado de la familia. El espacio narrado es más bien cerrado y se controla el contacto con personajes que se encuentran fuera del núcleo familiar. En un libro conformado por muchos episodios, no es muy fácil describir los acontecimientos. Por una parte, parece que „algo pasa“ en todos los fragmentos, aunque mucho de lo que „pasa“ en los episodios no lleva a ningún cambio y sirve más bien para describir un estado, una situación. Sin embargo, hay un grupo de acontecimientos que llevan a un cambio: la muerte del padre, la vuelta a Buenos Aires y la muerte de la hermana menor, Esthercita, narrados en los fragmentos que van del episodio 46 al 49. Después, entre los fragmentos 49 y 82 la narración describe la vida en la calle Tronador. En esta parte, el espacio de la casa se abre y a partir de ahí cambian las formas de los contactos. En lo siguiente, describo en qué forma se manifiesta el cambio entre orden y desorden en las dos partes.

La familia está compuesta por la madre, el padre, Eduardo, el hijo varón y cinco hijas, o sea la niña protagonista y sus hermanas Susana, Georgina, Marta e Irene. En su viaje a Mendoza (CI: 9), los acompañan también una niñera y una institutriz, que se identifica más tarde como Miss Whiteside, y que se encuentra muy cerca al núcleo familiar. En Mendoza nacerá una hija adicional, Esthercita, que va a morir poco después del regreso a Buenos Aires.

² Una excepción es este último fragmento 45 en el cuál en parte se narran hechos que ocurrieron ya en Buenos Aires, mientras que el viaje entre Mendoza y Buenos Aires se narra después.

Madre y padre coinciden con los modelos genéricos ideales. La madre es un personaje tierno, cariñoso y dulce que cuida y protege a sus hijos³. El carácter maternal de ese personaje se destaca ante todo en el tercer fragmento, en el que la narradora describe el cuarto de costura de la madre como una de las tres „ventanas“ que dan sobre su niñez. Ese cuarto „acogedor“ (CI: 15) aparece como lugar de la maternidad por excelencia. Allí pasa mucho tiempo la embarazada, preparando la indumentaria para el niño que va a nacer y esperándolo de una manera muy consciente:

Mi madre no tejía los escaarpines ni los mantillones en los ratos de ocio. El ocio lo constituían otras cosas. Vivía la responsabilidad de lo que esperaba y lo esperaba todo el día, toda la noche. Al entrar a ese cuarto, impregnado de ternura, era como si cambiase de aire, de gestos (CI: 16-17).

En este mismo fragmento, se describe el escritorio del padre, que corresponde a la primera ventana. Esa habitación y también el personaje del padre, se describen como „severos“, relacionados con „cosas serias“, por ejemplo, con la despedida de empleados, así que se presenta como patrón. Las niñas entran pocas veces en este espacio que se encuentra separado por una „raya de luz, poco confortable, poco llamativa“ (CI: 15). Estas impresiones se repiten en varias ocasiones, por ejemplo, en la actitud severa con que a Marta le enseña el reloj (CI:19)⁴. Sin embargo, también se lo muestra como un padre generoso y tierno que cuida amorosamente a su tordillo (CI: 75-6), da regalos a sus hijas (CI: 69, 96) y muestra ternura para con su esposa (CI: 13, 72). Llama la atención que ambos personajes se presentan como sumamente positivos, incluso el padre, que ejerce cierto poder sobre los demás, no abusa nunca de éste. En comparación, la tercera „ventana“, que da sobre la niñez de la narradora, es la de la hermana mayor, Irene. De ella se esperaban „las más grandes sorpresas“ y se describe como „misteriosa“ (CI: 17), aunque este papel extraordinario desaparece cuando una noche finge escaparse para burlar a la narrador-protagonista. una noche en que finge escaparse (CI: 17-18). Esta tercera ventana de cierta manera prefigura ya la pérdida del orden que se lleva a cabo en la calle Tronador, en la segunda parte del texto.

Todos los padres y madres que aparecen en esa primera parte se representan como positivos. En el fragmento 39 se relata el episodio de una madre que busca bosta fresca

³ Cfr. las páginas 13 y 15 s. para la descripción general. Se narra que cuando los hijos están gravemente enfermos no deja que la institutriz le ayude en sus cuidados (CI : 58), también acostumbra a controlar si están bien tapados (CI : 20, 68) y les enjabona las espaldas (CI : 66-7).

⁴ Cfr. también la obediencia sumisa del caballo que se inclina tanto que no necesita estribos para ensillarse (CI: 13) o el hecho de que las niñas nunca hayan visto a su padre en mangas de camisa (CI: 104).

en el potrero de la casa para curar a su hijo enfermo. En este personaje se repiten los rasgos de la madre protectora, llevados al extremo. La narración representa a la mujer enloquecida e inconsciente en su afán de salvar a su hijo. Otro ejemplo son los padres de un niño enfermo que lo deponen en un cartón para que pueda participar en la vida de la calle. Lo que a primera vista parece un descuido, es en realidad un gesto de preocupación y cuidado por parte de los padres hacia su hijo, según se aclara (CI: 31). Todo esto contrasta con las figuras de los padres que aparecen en la segunda parte. Allí, una madre encierra a su hija en un cuarto oscuro y la recrimina constantemente (CI: 161). También se presenta a un padre que le prohíbe a la niña protagonista cuidar a su hijo, lo cual aparentemente es una decisión injusta y un abuso de su poder paternal (CI: 174). Un cambio semejante se da en la representación del personaje de la institutriz. En la primera parte Miss Whiteside es un personaje sumamente positivo (CI: 54, 99-100), mientras que en la segunda parte, la señora López pone tareas absurdas y representa una forma de autoridad pervertida (aunque cómica) (CI: 116-8).

Además, las relaciones entre hijos y alumnos, por un lado, y padres y profesoras, por otro, son de carácter jerárquico y forman parte de un orden que, en la primera parte del libro, es presentado de forma positiva y casi idílica⁵. En la calle Tronador, ese tipo de relaciones se representa menos frecuentemente y, además en su forma negativa. Los padres de la protagonista son la excepción. El padre muere, por lo cual no aparece en la segunda parte. Por su parte, la descripción de la madre ya no destaca tanto los rasgos maternos. En esta parte, la narración la describe más bien triste, debido a la pérdida de su marido y de su hija menor (CI: 106, 112-3). También en el personaje de la madre se nota la pérdida del orden y la inseguridad que causa en las hijas:

La muerte de mi padre, y de Esthercita, le confirieron una apariencia abstraída que alejaba, hasta tornarla irreal, la época en que era incapaz de tolerar una cinta ajada, una onda de su „bandeau“ fuera de sitio.

Acostumbradas a su pulcritud y a su belleza, nos rebelábamos contra ese principio de cansancio, y nos angustiaba pensar que podría acentuarse esa propensión al renunciamento y a la dejadez (CI: 138).

El cambio también se manifiesta en el espacio habitado. El espacio de la quinta en Mendoza es cerrado y algo apartado. Aunque se sitúa entre dos viajes, lo cual le hace perder estabilidad (*cfr.* Molloy 1985: 287). Casi todos los fragmentos narrados se

⁵ Una descripción de como se manifiesta ese orden se da por las noches de los sábados en el fragmento 27.

desarrollan en el interior de este espacio cerrado, con la excepción de algún paseo por la ciudad o las visitas en casa de la profesora de francés. A pesar de esto no se disminuye el contacto de las niñas con otros personajes, pero asume una forma particular. Más de la mitad de los personajes pertenecen al grupo de los sirvientes de la casa: una niñera, una institutriz, una cocinera y una mucama, además hay un cochero, peones y un jardinero. Estos contactos se rigen por una jerarquía explícita. En el caso de las sirvientas esto se manifiesta en el hecho de ser despedidas de la casa. A veces, Irene las hostiga o incluso le ruega a su madre que las despida (CI: 77). Otro ejemplo es el de la cocinera Josefa que deja de comportarse como sirvienta, dándose demasiada importancia, rompiendo así los límites de su lugar dentro de la jerarquía. (CI: 85, *cf.* también 15, 98). Como ya lo ilustra el ejemplo mencionado arriba, en algunos episodios se ilustra el hecho de que también las niñas se comportan de acuerdo con la jerarquía: Susana, por ejemplo, le ordena a Miss Whiteside con un „tono intempestivo“ retirarse o acudir de un momento al otro (CI: 26). Incluso la protagonista se comporta mal con un peón (CI: 28).

El otro grupo de contactos son gente pobre que llama a la puerta para pedir limosna (CI: 90)⁶, o visitas que vienen a ver principalmente a los padres (CI: 23, 61). Otros personajes se encuentran fuera de la casa, por ejemplo, la mujer más fuerte del mundo, sentada en el comedor del hotel en el viaje de ida (CI: 9, *cf.* también 30*sig.*, 45). En realidad, todos estos últimos personajes no entran en verdadero contacto con las niñas. El único personaje que tiene la misma edad que las niñas es Jacqueline Lagrange, la hija de la profesora de francés, y con ella tampoco hay contacto verdadero, sólo que la protagonista-narradora la admira por su constitución física débil que se manifiesta por desmayos frecuentes (CI: 34).

Aunque de cierta forma el texto se presenta como una negación de la novela regionalista (muy apreciada y en boga cuando apareció *Cuadernos de infancia*), aparecen rasgos que podrían interpretarse como vínculos con esta forma novelística. Uno de ellos se materializa en los personajes que aparecen en el espacio de Mendoza, quienes, a pesar de no presentarse como típicos, son auténticos habitantes del campo. Norah Lange afirmó en 1941 que *Tobacco Road* de Caldwell representa la miseria de una manera

⁶ También piden otras cosas: ya cité el ejemplo de la mujer que necesitaba acceso al potrero, y hay otro personaje, el vecino pobre, que pedía un alfiler de gancho para poder velar su esposa muerta con la camisa cerrada (CI: 36)

exagerada y por ende falsa. Este juicio crítico nos da pie a leer algunos episodios de *Cuadernos de infancia* como una representación auténtica de la miseria y del hambre. Además, en el texto se subraya la nobleza y la bondad de la gente pobre representada por ejemplo, el vecino que nada más pide un alfiler de gancho para velar a su mujer (CI: 36-7), o los padres del niño enfermo (CI: 30-31), o de la madre del bebé enfermo (CI: 90-91) o del peón (CI: 28-29)).

El espacio de la calle Tronador difiere mucho del espacio de Mendoza. La casa se sitúa en una calle en un barrio de la ciudad, las limitaciones del espacio cerrado son más visibles (más cercanas) pero también más franqueables para quienes vienen de fuera. Esto es observable, por ejemplo, durante el tiempo en que la familia comparte el espacio de la casa, con parientes (CI: 167); también cuando aparecen personajes extraños en el interior de la casa (CI: 136, 165) y en el jardín (CI: 121). La franqueabilidad del espacio también es evidente cuando los miembros de la familia conversan con personajes externos a la casa, por sobre el cerco, gracias a su escasa altura. Por otro lado, también para los que viven en la casa los límites son más permeables: las niñas van a la escuela pública (CI: 124, 165) y se encuentran mucho más en la calle:

A mí me atraían las calles bulliciosas donde charlaban los vecinos, donde corríamos carreras con los muchachos, donde tocábamos los timbres de las casas o engañábamos a los transeúntes con ramos de flores atados a un hilo, con paquetes que sólo contenían un cascote. A ella [una amiga], en cambio, le gustaba sentarse sobre unos adoquines arrumbados en un terreno baldío [...] (CI: 114)⁷.

Tal vez por esa apertura del espacio propio, que no proporciona la misma seguridad que la casa en Mendoza, sea necesario el recinto protector del sótano. Este, además, se menciona en el momento en que se abre un espacio mucho más amplio, el histórico, que aparece por medio de sucesos amenazantes como la primera guerra mundial y una profecía que anuncia el fin del mundo (CI: 123).

En la segunda parte también cambia la forma del contacto con otros personajes, si bien no aumenta. Son otros niños o adolescentes con quienes se establece un diálogo⁸. Se informa, por ejemplo, que la protagonista tiene amigas (CI: 125, 132), lo que se subraya, al hablar de su „mejor amiga durante dos años“ (CI: 114) precisamente en el primer fragmento que se ocupa de la vida de la familia en Buenos Aires.

⁷ Una vez los niños le roban huevos al vecino, quién después pone un alambre (CI: 171). De igual forma, se escuchan los ruidos de las casas vecinas (CI: 161). Cfr. además las páginas 154 y 172.

⁸ Cfr. los fragmentos 50, 53, 58, 59, 66, 71, 72 y 75.

También la forma de representar los personajes ajenos a la familia cambia en lo que se refiere a la calle Tronador: solamente dos personajes tienen nombre, Elvira Cabral y la señora López (CI: 116, 132). Aunque algunos personajes se identifican por sus características, por ser una amiga (CI: 114) o la „chica que veíamos pasar todas las tardes“ (CI: 161), muchas veces quedan anónimos (CI: 121, 130, 145, 155). Los personajes que aparecen en la primera parte, al menos se identifican por una denominación más general, como „niñera de Eduardo“ (CI: 98) o la „mucama“ (CI: 65) y también más frecuentemente tienen nombres⁹. Debido a esa manera de eponer a los personajes externos en la segunda parte, las formas de contacto que tienen las protagonistas con ellos, parecen mucho menos definidas. La jerarquía y el orden que rigieron la primera parte, desaparecen en la segunda, lo que no solamente se manifiesta por la apertura del espacio y los contactos „entre pares“, sino también por la creciente imposibilidad de nombrar, de ordenar por medio del lenguaje, a los personajes. De ahí que la segunda parte se acerque a la forma del discurso de *Antes que mueran*.

2.1.1.2. La construcción del individuo

Una autobiografía, por más que sea ficcionalizada, construye una cierta imagen de su narradora-protagonista, mostrando el desarrollo de su personalidad a lo largo de su vida, en este caso de su infancia. Sobre el trasfondo de los diferentes espacios que vimos en el capítulo anterior, ya se nota que este desarrollo está asociado a una pérdida del orden. Además, llama la atención que en la primera parte relativamente pocos capítulos se dedican a las diferentes idiosincrasias de la protagonista. Este tema se vuelve mucho más importante en la segunda parte, donde la voz narrativa ya usa con menos frecuencia la forma plural del „nosotras“, lo cual es indicio de una creciente individualización.

Por otra parte, algunos personajes de la segunda parte ostentan características semejantes a la personalidad de la protagonista o repiten tareas o preocupaciones suyas. Así, por ejemplo, el muchacho que quiere tener el puesto de comunicador de noticias graves (CI: 121) refleja una preocupación de la protagonista, como se puede constatar en un fragmento posterior, cuando tiene que comunicarle la muerte de alguien a un vecino (CI: 136). Otro caso es el de la amiga que siempre está triste (CI: 114) y que parece poner en escena un deseo anterior de la protagonista (CI: 54, 73). La individualización lleva a una identificación mayor con personajes que no pertenecen al núcleo familiar.

⁹ Además de los ya nombrados hay María y Josefa, las cocineras y el cochero Pascual (CI: 66, 77, 83).

Además, esas coincidencias delatan una estructura que desmiente la fingida contingencia del relato y cuestionan la misma individualidad que en un primer momento parece construirse.

En la crítica frecuentemente se destaca el hecho de que la narradora presenta a su protagonista como la futura escritora que es, sin hacer mención ninguna de los intentos tempranos de poesía (*cf.* Legaz 1999: 68, 72; Hermida 1997: 120-123, Molloy 1991: 132-135).¹⁰ En efecto, el texto termina con los 14 años de la protagonista momento en que Lange empezó a escribir, según afirma en la entrevista con Beatriz de Nóbile (1968: 10).

Esta característica se puede ver en dos aspectos diferentes. Por una parte, la niña demuestra características que anticipan el personaje particular de la autora, quién en el círculo literario vanguardista tiene el papel de musa extravagante. Muy claramente, los discursos y risas encima del techo anticipan los discursos que después da en los banquetes (Molloy 1991: 135, CI: 172). Los juegos de recortar palabras y amontonarlas (CI: 134) y de juntar tipos de juguetes o ropa (CI: 147) realizan una fragmentación o ponen las cosas en un nuevo orden. Esto remite a la poética de la vanguardia, propia de la escritora (Molloy 1991: 132-3). Ya el simple hecho de que la niña se presenta jugando con palabras y con tantos miedos y manías raras, prefigura un imaginario de escritora extravagante.

Además, algunas de las actividades de la niña son emblemáticas para la estructura del texto mismo y relacionan de esa forma a la autora con el personaje, incluyendo las idiosincrasias de la niña en el texto, en forma de una *mise en abyme* de la enunciación (*cf.* Dällenbach 1991). Como emblemático para el texto en que la mirada y la observación tienen un papel importante, Molloy (1985) destaca el juego con que se suele entretener la narradora y que consiste en mirar las caras de otras personas „escurriéndose“ con su propio cuerpo en el interior de ellas (CI: 24-25). Hermida (1997) destaca la importancia del juego con los pedazos de tierra (CI: 134) que remite a la

¹⁰ Según Legaz, la parte pública de la biografía de Lange se conoce por la historia del martinfierrismo (*cf.* Legaz 1999: 78). Quisiera agregar que también se la conoce por el viaje de lecturas que lleva el título de „Historia de una mujer“ (*cf.* 2. 1.1). Además, llama la atención que exactamente en el banquete en que le agradece el protagonismo a su familia, enumera varias escenas ocurridas en la calle Tronador que convierten el espacio construido como privado en el texto, en un espacio público, cuyos protagonistas son Jorge Luis Borges, Leopoldo Marechal, Horacio Quiroga, Raúl Scalabrini Ortiz y otros (*cf.* EC: 79-80).

estructura fragmentaria del texto mismo, como también lo hacen los juegos de recortar palabras que se mencionó más arriba (Hermida 1997: *passim*).

Las características de la protagonista se inscriben de forma más directa en el texto presente. En cuanto a las manías, quiero destacar que algunas tienen un rasgo común: emparejan cosas. La protagonista cuenta las sílabas mientras alguien le habla y se detiene sólo cuando la frase termina en un número divisible por diez (CI: 134-5), empareja los zapatos debajo de la cama (CI: 143-4) o junta juguetes o ropa semejantes (CI: 147). Además, afirma:

Nunca pude, tampoco, beber sólo un trago de agua o de cualquiera otra bebida. Era imprescindible que fueran dos, cuatro, seis. Hasta cuando me veía obligada a tomar un remedio de un sorbo, lo separaba en dos dentro de la boca, por desagradable que fuese. Con la cerveza me ocurría lo mismo; por mucha sed que tuviera, a medida que la bebía contaba los sorbos para detenerme siempre en un número par, y durante mucho tiempo, todas las noches, antes de acostarme, bebía cuatro traguitos de agua (CI: 148).

El sujeto que sufre de tantas manías, enuncia un texto que está marcado por ellas. El fragmento en el que habla de la manía de contar sílabas hasta llegar a un número divisible por diez, termina con una frase de diez sílabas: „Pero yo también la escuchaba“ (CI: 135). En cuanto a la estructura temporal, abundan indicaciones temporales pares: la permanencia de estados o personas en la mayor parte duran dos años¹¹, a veces cuatro o seis¹². Esta marcada dependencia de la estructura temporal de un sujeto maniático funciona como indicador de ‘irrealidad’¹³.

2.1.2. Análisis del discurso

2.1.2.1. Análisis temporal

Cuadernos de infancia tiene una estructura temporal bastante compleja. La narración está conformada por 82 fragmentos que temporalmente se relacionan entre sí, teniendo además su propia estructura temporal, así que las dos estructuras se sobrepone.

¹¹ Durante dos años, una mucama de Valencia queda en Mendoza (CI: 65), la protagonista tiene una cierta amiga (CI: 114), duerme en una cama jaula (CI: 149) y la familia comparte la casa en la calle Tronador con unos parientes con perros (CI: 167).

¹² Josefina, una cocinera, permaneció durante cuatro años en Mendoza (CI: 83) y Miss Whiteside durante seis años (CI: 99), el mismo tiempo que la familia vive en Mendoza (CI: 48).

¹³ También en las dos novelas posteriores, los sucesos narrados en general duran dos años o dos meses. El número dos, además, es el número que se relaciona con la dualidad y la duda y eso remite a la ambivalencia en la construcción del mundo ficcional (Endres, Franz Carl; Annemarie Schimmel: *Das Mysterium der Zahl. Zahlensymbolik im Kulturvergleich*. München. 1995, p.61).

Ya mencioné que los fragmentos narran un período de seis años que transcurren en Mendoza (CI: 108) y otro de tres o cuatro en Buenos Aires¹⁴. Se abarca un período que se inicia con un viaje a Mendoza cuando la protagonista tiene cinco años (CI: 9), y se cierra cuando tiene catorce años¹⁵. Las indicaciones temporales son muy vagas, porque el texto reúne fragmentos que no se relacionan entre sí por una deixis temporal y que a veces ni poseen indicación sobre el „cuándo“. No hay ni antes, ni después explícitos, muchas veces no hay ninguna información temporal. Las únicas referencias al tiempo histórico son la primera guerra mundial, cuyo comienzo coincide más o menos con la muerte del padre y un suicidio colectivo en España con ocasión de una profecía del fin del mundo, que no me fue posible identificar (CI: 123s).

Es posible percibir una vaga cronología por varias razones: En la primera parte, comenzando con el viaje de ida, los fragmentos narran episodios de Mendoza. A partir del viaje de vuelta en el fragmento 48, narran episodios de Buenos Aires. Este orden se irrumpe por muy pocas alteraciones temporales¹⁶. Los sucesos más importantes se narran sucesivamente: el viaje de ida (CI: 9), el nacimiento de Esthercita (CI: 71-2), la despedida de Miss Whiteside (CI: 88-9), la muerte del padre (CI: 103-5), el viaje de vuelta (CI: 108-9) y la muerte de Esthercita (CI: 110-13), y así confirman el orden cronológico. Muy pocos fragmentos rompen con esa vaga cronología. La partida de Miss Whiteside se narra en el fragmento 38, pero en el fragmento 42 „todavía“ está presente. Se trata de una narración iterativa que narra varias fiestas de navidad en Mendoza. Aparentemente la figura de Miss Whiteside pertenece al imaginario de navidades normales en Mendoza. También el fragmento 44 se refiere a su persona y se repite la descripción de su partida (CI: 89, 100), pero este fragmento tiene el carácter de un comentario de la narradora que destaca la importancia y las características positivas de su figura. Estos fragmentos por una parte alteran la cronología, pero por otra parte

¹⁴ La niña-protagonista tiene cinco años cuando viajan a Mendoza, después de 6 años, en el viaje de vuelta, tendrá 11 años. Pocos meses antes de volver, cuando muere el padre, no pasa de los diez años (CI: 103). Si la narración termina cuando la niña-protagonista tiene catorce años o un poco más, de los años pasados en la calle Tronador se narran tres o tal vez cuatro.

¹⁵ En el fragmento 80 la protagonista tiene catorce años (CI: 172). Es de suponer que en el fragmento 82 tiene más o menos la misma edad.

¹⁶ P.ej. en el fragmento 3, CI: 16, se anticipa la adolescencia de las dos niñas menores, que ocurrirá en Buenos Aires; en el fragmento 35, CI: 108, se anticipa la edad de diez años de Susana y la vuelta a la escuela, que también tiene que ser en Buenos Aires; el fragmento 45, narrado poco antes de la partida para Buenos Aires, se extiende temporalmente de un episodio en Mendoza por una ocurrencia repetitiva en Tronador, hasta llegar a un tiempo todavía „más tarde“ (CI: 101 s.); también hay alteraciones analépticas: el fragmento 76 se refiere a un evento de la edad de diez años de la niña protagonista, es decir, todavía en Mendoza (CI: 163);

destacan la estructura temporal propia de *Cuadernos de infancia*, que se distingue por la vaguedad y por la narración de períodos (identificamos lo narrado entre los fragmentos 38 y el 44 con el „período de la partida de Miss Whiteside“) ¹⁷. Ambas características subrayan tanto la afectividad como la vaguedad de los recuerdos.

Otro indicio de cronología son las informaciones sobre la edad de la niña-protagonista o de sus hermanas, que van creciendo paulatinamente durante el transcurso del texto ¹⁸. Es interesante que las informaciones sobre la edad de las niñas abundan más en la primera parte del relato. Esto subraya la perspectiva de la narradora adulta que se acuerda de varios episodios de la niñez e intenta ordenarlos. La distancia narrativa es mayor en la narración del período que temporalmente se halla a más distancia.

La mayor parte de los fragmentos que no tienen indicación temporal ¹⁹ se subordinan a esta estructura de vaga cronología. Diversos indicios indican la pertenencia de los fragmentos a cierto período: por ejemplo la presencia o ausencia de ciertos personajes ²⁰, o simplemente el hecho de no contradecir la estructura edificada. Sin embargo, este orden es vago y se debilita por varias estrategias narrativas.

Además del orden temporal que vincula varios fragmentos entre sí, también existe una estructura temporal interior, basada en la narración iterativa. Llama la atención la abundancia de su empleo, lo cual dificulta el establecimiento de un orden cronológico. La narración iterativa se da en distintas formas: Una estructura temporal bastante típica se ejemplifica en el cuarto fragmento (CI:19-20). Inicialmente una narración iterativa describe una actitud habitual de Marta ²¹: ella se arranca el pellejo de las manos. Esta

¹⁷ Otro período sería el período en que la niña protagonista identifica la belleza femenina con la debilidad y la palidez, lo cual se menciona en los fragmentos 18 (CI: 49), 21 (CI: 54) y 25 (CI: 62). Esto también forma un período por la relativa cercanía de los fragmentos.

¹⁸ En el primer fragmento la niña-protagonista tiene 5 años, en el décimo se puede deducir que tiene 6 años (Marta, cuatro años mayor, tiene 10 años), aunque están en Mendoza desde hace dos años y entonces tendría que tener 7, en el fragmento 13 tiene 7 años (Irene tiene trece), en el fragmento 18 tiene 8 años (CI: 48), en el fragmento 32 también (Irene tiene alrededor de catorce años, CI: 58), en el fragmento 46 no pasa de los 10 años (CI: 103). En la segunda parte hay menos indicaciones de edad: en el fragmento 76 tiene 10 años, (pero esto se refiere en una analepsis al tiempo en Mendoza), y en el fragmento 80 tiene 14 años (CI: 172).

¹⁹ P.ej. los fragmentos 8, 11, 12, 14 o 55, 61, 62, 68 y muchos más.

²⁰ Esthercita p.e. aparece solamente entre su nacimiento y su muerte (fragmentos 29, CI: 71s; frag. 34, CI:80; frag.38, CI:89; frag. 48, CI: 109; frag. 49, CI: 110ss).

²¹ Genette distingue tres conceptos para describir una narración iterativa. Llama determinación al período limitado en el cuál se repite el suceso narrado iterativamente (como p.ej. en el invierno de 1997, entre 1908 y 1914 o desde que cumplió los 30 años), especificación a la frecuencia con que se repite (dos veces, o todos los días) y extensión a la duración del suceso (sea lavar los dientes durante tres minutos o ver una serie televisiva durante media hora). Para dar un ejemplo: Desde que cumplió los 30 años se lavó los dientes 3 veces por día durante tres minutos.

2.1. Cuadernos de infancia

narración iterativa permanece bastante vaga, no se da ninguna determinación, pero se especifica por „a todas horas“ y dura „hasta que [...] un surquito de sangre [...] le hacía fruncir el ceño, para volver, de nuevo, sin decir palabra, a tironear un pellejo menos sensible ...“, es decir, se trata de una serie de acciones que se repiten casi sin cesar. Después de un comentario de la narradora-protagonista, sigue otra narración iterativa, narrando que el padre le obliga a estudiar el reloj. Aquí la narradora nos informa de que esto ocurre „todos los días“ (CI: 19), pero no sabemos cuanto dura ni en que período exactamente se repite el suceso. Después de inserta otra narración iterativa: „Algunas veces se despojaba de su apatía y se entretenía solita“, interrumpiendo la primera serie, y entonces una narración singulativa, introducida por la indicación temporal „una noche“, ejemplifica el entretenimiento, narrando el episodio en que Marta se pone todas las enaguas que encuentra y se duerme sobre la cama. El final del fragmento narra de manera singulativa que Marta vuelve a su comportamiento habitual, narrado ya iterativamente al inicio. Los fragmentos 3 y 5, que caracterizan a Irene y Georgina, tienen una estructura similar. Se emplea la narración iterativa para describir el comportamiento habitual de una persona, ejemplificando el carácter así descrito en la narración singulativa de un episodio particular²². En estos casos las narraciones iterativas y singulativas pertenecen al mismo período de tiempo, el vivido en Mendoza, pero hay también ejemplos en que la narración se extiende más: En el sexto fragmento la narración iterativa cubre un período de tiempo mucho más amplio, comienza cuando la niña-protagonista era muy pequeña y termina cuando tiene once años (CI: 25). El suceso repetido alcanza su forma definitiva cuando la niña-protagonista tiene seis años. Narra la costumbre de observar a los huéspedes de la casa y después intenta formar su cara con el propio cuerpo. Un episodio ejemplar, contado de manera singulativa cierra la serie de sucesos contados de manera iterativa, que, además, probablemente se extiende más allá del período vivido en Mendoza²³.

Considerando solamente los fragmentos, hay poca alteración del orden temporal, pero dentro del conjunto del texto completo se trata casi siempre de anacronías. Por una parte, esto se debe a la narración iterativa: los períodos narrados no se suceden, más bien se sobreponen. Además, las determinaciones son muy vagas, a veces se especifican

²² Cfr: también la descripción del peón en el fragmento 8, CI: 28s; la amiga de la niña-protagonista en el fragmento 50, CI: 114-5.

²³ Como ya mencioné más arriba, la niña protagonista cumple los once años poco antes de volver a Tronador.

el inicio y el final de la determinación, como en el sexto fragmento, a veces se especifica el inicio²⁴, a veces se menciona la determinación solo por la duración, muchas veces de dos años (*cf.* CI: 65, 114, 149, 167), otras de tiempo indeterminado²⁵. La narración iterativa contribuye a la confusión de los tiempos, pero esta también se debe a que dos estructuras se superponen, la estructura interna del fragmento y la estructura que vincula a los diferentes fragmentos entre sí.

Algunos fragmentos ya tienen de por sí una estructura anacrónica. Por ejemplo el fragmento 23, en el cuál se cuenta el contagio de tifus que sufren todas las hermanas. El episodio comienza con una narración singulativa de este hecho: „Irene contaría alrededor de catorce años cuando todas nos enfermamos de fiebre tifus“ (CI: 58). Sigue un párrafo iterativo sobre las enfermedades de la niña-protagonista durante el período de la infancia, pero no se determina más. Después la narración –singulativa– vuelve sobre el tifus y termina con las emociones de la niña-protagonista, quien hace un comentario que en parte es enunciado por la narradora-protagonista, en parte por la niña²⁶. En el párrafo siguiente se narra de manera singulativa otra enfermedad de la niña protagonista („Sólo una vez en que me hallaba muy grave“ CI: 59), sin indicar si esta otra enfermedad fue antes o después del episodio de la fiebre tifus. Los últimos dos párrafos narran la convalecencia de la fiebre tifus (narración iterativa y singulativa) y casi al final, la narradora se refiere a su ahora, indicando que aún existe una fotografía. La narración no sigue un orden temporal, sino más bien un orden temático. Representa el recuerdo instigado por la asociación – la fiebre tifus la lleva a otras enfermedades y fiebres (*cf.* también el fragmento 10, CI: 32-33).

La estructura temporal representa la vaguedad y afectividad del recuerdo, dependiente de asociaciones, y también subraya la diferencia entre las dos partes, subrayando la mayor presencia de la instancia narradora en la primera parte.

2.1.2.2. La narradora

La narradora extradiegética que narra *Cuadernos de infancia* es homodiegética o autodiegética porque cuenta su propia historia pasada, siendo la protagonista o, mejor dicho, una de las protagonistas de la historia. Ese tipo de narrador tiene una cierta

²⁴ P.ej. en el fragmento 15, CI: 42: „Desde que cumplí cuatro años...“.

²⁵ Véase „durante mucho tiempo“ (CI: 32), „durante un tiempo“ (CI:40), „durante algunos días“ (CI:73), „durante mucho tiempo“ (CI: 147).

²⁶ „Después he pensado, con frecuencia [...]“ (CI:59).

autoridad de autorización respecto al mundo ficcional. Tiene que atenerse a lo que una persona posiblemente puede saber y, si narra algo que supera este horizonte, dar sus fuentes de información.

En términos narratológicos equivale a una focalización interna consecuyente, sea a través de la conciencia de la narradora, o a través de la conciencia de la niña-protagonista. Ambas se distinguen principalmente por una diferencia del saber debida a la posterioridad temporal de la narradora. La narradora adulta sabe más que la niña, conoce su futuro, de ahí que pueda valorar su yo-pasado desde otra posición psicológica, ideológica o moral²⁷. La distancia entre las dos conciencias puede variar. A continuación examino la manera en que se relacionan y qué tienen que ver con la construcción del mundo, lo cual constituye mi objetivo principal. Aunque el mundo de *Cuadernos de infancia* no es tan ambiguo como el de las novelas posteriores, en él ya se pone en juego la autenticación de la realidad narrada.

En cuanto a la voz, cabe afirmar que la narradora homodiegética es la adulta que narra sucesos que recuerda de su infancia, dándole importancia a la perspectiva de la niña-protagonista, como puede leerse en los dos primeros párrafos del texto:

Entrecortado y dichoso, apenas detenido en una noche, el primer viaje que hicimos desde Buenos Aires a Mendoza, surge en mi memoria como si recuperase un paisaje a través de una ventanilla empañada.

Apoyados en un miedo, mis cinco años alcanzaron a retener la tarde en que llegamos a Monte Comán, para pasar una noche y proseguir, a la mañana siguiente, hacia nuestro destino. (CI: 9)

El primer párrafo describe una actitud específica de la narradora-protagonista: el viaje „surge“ en su „memoria“, como „a través de una ventanilla empañada“. Ella recuerda de manera más bien pasiva y no muy clara lo que pasó, es decir, su fuente de información, la memoria, es algo dudosa en cuanto a la exactitud de datos (lo que confirmó el análisis de la estructura temporal). A pesar de todo eso, distingue claramente el lugar presente, desde el cuál narra y recuerda. En todo el texto la narradora repite este acto de recordar²⁸, pero hay un cambio entre las dos partes: Contando las formas verbales que se

²⁷ Rimmon-Kenan explica estas facetas como parte de la focalización, ateniéndose a los estudios de Uspensky, como indicadores de la conciencia cuya perspectiva se narra (*cf.*: Rimmon-Kenan 1983: 79-81).

²⁸ P.ej. „surge en mi memoria“ (CI: 9), „La veo ribeteada“ (CI:13), „solo recuerdo“ (CI: 15), „ignoro“ (CI: 19), „no creo que“ (CI: 37), „cuando recuerdo“ (CI: 45), „ahora sé“ (CI: 52), „ahora sospecho“ (CI: 169), „me obliga, hoy mismo, a sonreír“ (CI: 173).

refieren al presente de la narradora, se nota una diferencia significativa entre las dos partes. La parte que describe la vida en Mendoza cuenta con 42, mientras que la segunda cuenta con 12, lo que significa que la distancia temporal entre narradora y protagonista se destaca mucho más en el periodo temporalmente más lejano. Esta actitud coincide con la mención de la edad de las protagonistas, que se describió en el análisis temporal.

El segundo párrafo destaca el papel activo de la niña que alcanzó a „retener“ lo que sucedió cuando tenía cinco años. Se describe un doble movimiento del recuerdo, la niña tiene que haber percibido y retenido lo que la adulta puede recordar. Así se anuncian los recuerdos que funcionan como base de la narración y que justifican la autoridad de autenticación de la narradora: Ella narra lo que sabe, lo que percibió cuando era niña, una distinción que corresponde a la forma de la autobiografía. Aunque en un principio se narran los hechos que la niña había percibido, prevalece la impresión de que las percepciones de la niña se narran a través del filtro del recuerdo de la adulta. Ya en el primer fragmento encontramos algunos indicios para la perspectiva de la narradora:

Los cinco pares de ojos agrandados por la curiosidad, se fijaron, simultáneamente, en la pareja. Como me encontraba de espaldas, tuve que darme vuelta para contemplar a la mujer. Mientras la miraba, creí percibir que su cuerpo, que su fealdad, aumentaban poco a poco, y me pareció incomprendible que el empresario pudiera reírse, verla comer, hallarse tan tranquila junto a ella (CI: 9-10)

La primera frase de la cita es un ejemplo para una focalización externa o cero. La narradora relata muy de cerca lo que se puede ver desde fuera. Solamente „por la curiosidad“ revela que la narradora sabe más que un simple observador, aunque bien podría ser una hipótesis sobre un hecho bastante evidente. A partir de la segunda frase parece que se trata de una focalización interna, se narra lo que la niña sabe y experimentó, pero a través del filtro de la conciencia de la narradora adulta. La niña *cree* percibir, es decir la narradora desautoriza sus percepciones.

La narradora se impone fuertemente, por la constante mención del acto de recordar y por la intercalación de comentarios y juicios que provienen claramente de su posición posterior.²⁹ También aparecen interjecciones que se refieren a la emoción de la adulta:

²⁹Por ejemplo, compara a Georgina con „uno de esos niños esmerados que tienen buena letra y que antes de leer sus libros los forran con papel maderado“ (CI: 21). También compara los juegos de Marta con „el espectáculo inaudito de un niño que no quiere jugar, que prefiere permanecer quietito...“ (CI: 46) y valoriza sus propios juegos, por ejemplo el de recortar las palabras en mayúsculas (CI 34-5) , o la actitud de la madre (CI: 16s).

¡Cuántas veces, caminando entre los álamos, dejé de pisar una de esas enormes baldosas de tierra, de bordes blancos y hendiduras profundas y precisas, acostadas en el camino como las grandes hojas que viven en los estanques! (CI: 52)³⁰

Una particularidad del texto es el hecho de que gran parte de las percepciones y acciones se narran desde una perspectiva colectiva, desde el „nosotras“ que designa el grupo de las cinco hijas de la familia³¹. Ya en el primer fragmento leemos: „Cuando, por fin, entramos al comedor, vimos una sola mesa ocupada por una pareja, y poco después de sentarnos, oímos que ...“ (CI: 9, subrayado mío).³² Este plural rompe totalmente con la convención de una posible focalización interna. Es posible narrar una historia a través de una conciencia, la focalización interna a través de más conciencias de manera simultánea le quita credibilidad a la narración³³. La forma de „nosotras“ se usa mucho más en la primera parte, lo que subraya la creciente individualidad y el desprenderse del núcleo familiar.

En otras partes se narran hechos que se encuentran fuera del alcance de la niña-protagonista. A veces se trata de sucesos que la narradora posiblemente supo después de la infancia, como p.e. conversaciones con sus hermanas „años más tarde“ (CI: 33)³⁴. Otras veces, la narradora-protagonista incluye sucesos en su narración que la niña-protagonista no había presenciado: la visita del padre en el rancho vecino (CI: 36), las actitudes de la institutriz Miss Whiteside junto a la cabecera de la Susana enferma (CI: 26-7), la madre que encuentra Marta vestida de enaguas (CI: 20). Estos sucesos ocurrieron en la familia y probablemente se contaron después. Su narración subraya otra vez la perspectiva de la narradora. Sin embargo, se narran sucesos que se encuentran fuera de los posibles conocimientos también de la narradora adulta, que en esos momentos aparece como una narradora cuyas posibilidades de percepción no son restringidas, es decir de focalización cero, lo que para una narradora homodiegética casi no es posible. Un ejemplo sería el llanto de la madre cuando se despide de Miss

³⁰ Otro ejemplo se encuentra en la segunda parte: „¡Cuántas veces perdí el significado de una frase, por esa costumbre de contar las sílabas mientras alguien me dirigía la palabra!“ (CI: 134)

³¹ Cfr. la descripción de la familia, de todos: „mis padres, Eduardito, nosotras cinco, la institutriz, la niñera“ (CI: 9).

³² Véase también „sentíamos“ (CI: 14), „nos sentíamos algo cohibidas“ (CI: 15), „nunca pensamos“ (p. 16s), „comprendimos“ (CI: 16), „Resentidas, acaso inconscientemente disgustadas, nos retiramos del cuarto. Nos pareció que ...“ (CI: 39), „no tuvimos tiempo de detenernos en ese detalle“ (CI: 72), „Presentíamos“ (CI: 88), „todas nos sentimos avergonzadas“ (CI: 146).

³³ El acceso a la conciencia de sus hermanas también se muestra de otra forma: „Georgina, con los ojos absortos en alguna visión terrible, parecida a la mía, exclamó bruscamente ...“ (CI: 40).

³⁴ Cfr. también CI: 16.

Whiteside. La despedida tiene lugar en el cuarto de costura, dónde la madre da de mamar a Esthercita, y „al diriginos a la terraza“, algunas „lágrimas rodaron, lentamente, sobre su pecho desnudo“ (CI: 89). La niña no vio esas lágrimas y aunque fuera posible, es muy improbable que la madre le contara eso a su hija. Tal vez supo que la madre había llorado, pero las lágrimas en el pecho son o producto de su imaginación o una indicación para una focalización cero. Esta inclusión de informaciones ajenas nos lleva a dos temáticas relacionadas. Por una parte, la narradora de *Cuadernos de infancia* parece velar casi celosamente sobre el predominio de su voz, por otra parte, las informaciones ajenas llevan a imaginaciones por parte de la narradora-protagonista.

La narradora pocas veces hace uso del discurso directo, solo en 44 de los 82 fragmentos se citan discursos de personajes. En primer lugar observamos que la indicación gráfica de los discursos directos en el texto depende de si éstos provienen de la narradora-protagonista o de algún otro personaje. Cuando habla un personaje que no es la narradora misma, generalmente su discurso directo se marca con guión y comillas adicionales, mientras que el discurso directo propio se indica solamente con guión³⁵. La narradora distingue de modo marcado el discurso ajeno. Con frecuencia, los discursos citados consisten solamente de una frase aislada. A veces, se representa la otredad de las voces incluidas, como en el caso del peón que repite siempre la palabra „muchas“ (CI: 28-29) o de la niñera que utiliza la palabra „disimular“ de forma incorrecta (98). Otras veces se citan expresiones muy características de las niñas u otros personajes, imposibles éstas de transformarse en palabras propias, como el „carnelenta“ (151-52), la repetición de „barriga marrón“, „Dios es malo“ (23-33) o la frase repetida „No son bonitas pero tienen tan lindo pelo“ (42, 81). Muy pocas veces se representan diálogos. El discurso ajeno en estos casos aparece más bien como objeto de la narración, lo que se evidencia por la brevedad de las citas; se representa pero no actúa como voz parigual, aunque por la inclusión de esas voces se da testimonio de ellas y de su posible otredad. En cuanto a las voces de los personajes mendocinos, del peón y la niñera ya mencionados, y también de otras cocineras y empleados, vemos la cercanía del texto al

³⁵ Algunas excepciones se observan en un discurso del grupo de las niñas: dos veces el discurso marcado explícitamente como propio está enunciado por el grupo de „nosotras“, por Susana y la protagonista (CI: 86) o por las niñas en general (139) lo que no sorprende si consideramos la identificación propuesta mediante el uso de ese pronombre se da. De hecho, la única verdadera excepción es un discurso directo de Susana que no se señala como ajeno: „¿Por qué no haces fuerzas para soñar? —me preguntó una vez en que [...] hablabamos de las imágenes que recorrían sus sueños [...]“ (125). La misma frase de Susana se repite poco después en la forma correspondiente al discurso ajeno: „—„Si no sueñas, es lo mismo que si estuvieras muerta. ¿Por qué no haces fuerzas para soñar?““ (126).

paradigma realista, ya que se representan personajes supuestamente auténticos de procedencia regional.

La narradora no comparte la función narrativa. A pesar de que en algunos fragmentos se narran historias que la narradora-protagonista no presencié y que en parte le fueron contadas por otros personajes, es siempre ella quien narra. Más de una vez se trata de testimonios de la madre, como en el episodio en que Georgina se tragó una hoja:

Cuando Georgina tenía un año —Susana y yo aún no habíamos nacido— la niñera que la paseaba [...] le dió una rama para que se entretuviese. Georgina, en un descuido, se tragó una de las hojas y, años después, la madre solía describirnos sus angustias creyendo que se moría. (CI: 50)

Pero también hay otros episodios ocurridos fuera del campo de percepción de la protagonista, y que la narradora relata con lujo de detalles, callando la fuente de sus informaciones. Al principio del texto la narradora legitimó su papel como tal, subrayando la escisión entre niña que percibe y adulta que recuerda y narra, de modo que se compromete a dar sus fuentes, sean percepciones de realidades o de otras narraciones. Al no cumplir luego con eso, usurpa la función narrativa de otros posibles narradores. Veamos un pasaje que narra la visita del padre al vecino:

Cuando mi padre fué a verlo, lo encontró solo en la pieza, de pie ante el cadáver que él mismo había envuelto en una sábana y acostado dentro de su cajón. Dos velas ordinarias iluminaban la cabecera. La luz salía a la calle por la ventana derruida y se llenaba de polvo. (36).

Lo que necesariamente corresponde a las percepciones del padre se relata detalladamente, lo cual implica una ruptura de la focalización interna, única posibilidad lícita para una narradora homodiegética. Aunque la situación narrativa implica que un miembro de la familia (el padre o en otros casos la madre o una de las hermanas) ha contado lo sucedido, la narradora asume la función narrativa sin marcar este hecho.³⁶

Hay un caso todavía más misterioso, la muerte del joven vecino de los barriletes:

Una tarde—ya de nuevo en la cama—, construyó un enorme barrilete verde. Después de pegar una cantidad de papeles hexagonales con un engrudo espeso, se echó, súbitamente, hacia atrás, cerró los ojos y dijo que se ahogaba porque las ventanas eran demasiado estrechas.

Cuando apartaron el barrilete que abarcaba casi todo el lecho, ya había muerto. (145) .

³⁶ Otros ejemplos para este comportamiento de la narradora se encuentran en el episodio en que Marta juega con las enaguas o con las cabras (20, 47), cuando las lágrimas corren sobre el seno desnudo de la madre (89), y cuando la protagonista conoce los pensamientos de Georgina durante el juego con los sombreros de papel (40).

La narración de este pasaje linda con lo imposible, ya que no se menciona la presencia de testigos en el momento de la muerte del muchacho. Podría tratarse de un rumor que se contó en el barrio y que da forma a una muerte adecuada para ese muchacho particular, pero igualmente la narradora lo relata como un cuento propio.³⁷

El testimonio de otros personajes se incluye en la narración de forma pseudodiegética y sirve como punto de partida de una imaginación de la narradora. Dos veces son recuerdos de la madre, la que contó que Georgina se tragó una hoja (CI: 50-51) y también cómo se bautizaron las niñas. Esto anticipa la relación que tiene la narradora-protagonista de *Los dos retratos* con su abuela. Ya se destacó la genealogía femenina en cuanto al oficio de la narración (Cfr: Hermida 1997, Domínguez 1996). . El segundo ejemplo, además, ilustra la costumbre de la narradora de apropiarse los recuerdos ajenos, lo que también es un rasgo que comparte con las narradoras de las novelas posteriores: „Apoyada en los recuerdos de la madre, me imaginaba a los dos años de edad [...]“ (CI: 79).

La mezcla de recuerdos e imaginación se ilustra también, cuando se imagina la matanza de una gallina, apoyándose en un recuerdo que ella misma tiene de lo ocurrido acerca de un pavo en navidades, confundiendo las dos aves, las dos situaciones

¿Si me casara con alguien que no tuviese cocinera y le gustase comer pollo alguna vez?

Recordé el aire alarmado con que una cocinera entró al comedor exclamando que el pavo, ya introducido en el horno, había lanzado un glogloteo, acaso el último, apresado en la garganta cuando lo estrangularon, y empecé a imaginar todos los detalles de esa matanza. Sentía el cuello blando, granulado, repulsivo, cubierto de pintitas rojas, de la gallina que se retorció para todos lados. (CI:94)

El entrelazamiento de recuerdo e imaginación por parte de la protagonista afecta el concepto del recuerdo subyacente de todo el texto. El recuerdo, que ya se representa como vago y difuso por varias estrategias textuales, ahora se ve desfigurado por una modificación intencional. Y también lo relatado por otros personajes se tiñe por la imaginación de la niña, lo que se manifiesta en el momento en que le describen la muerte del tordillo del padre:

Cuando me describieron su larga agonía, su cuerpo rodeado de brasas en el patio de la caballeriza, sus quejidos cada vez más separados y breves, me pareció que su muerte

³⁷Lo dicho ahora acerca del comportamiento de la narradora para con las voces ajenas ya se publicó en un artículo anterior (cfr: Marter 2005).

adquiría, exactamente, los contornos con que yo la hubiera previsto, de habérmela imaginado (CI: 75).

Se describe la agonía, sin que se mencione la presencia de la niña o alguna percepción de ella. Por una parte se trata del relato de lo que le contaron, por otra parte, este relato equivale a una versión imaginada (o mejor, imaginable), y es imposible distinguir la verdadera fuente de lo que leemos. Algo semejante ocurre cuando la niña ve a un niño muerto al que cuidaba frecuentemente: „Al alejarme me pareció que siempre lo había imaginado así, quietito, detrás de sus redondeles celestes“ (CI: 175). Se destaca la cercanía a la imaginación ideal y eso lo aleja necesariamente de la „realidad“.

2.1.3. Resumen

En el análisis del discurso describimos que el texto intenta representar el funcionamiento del recuerdo, con su vaguedad, su afectividad y su inverosimilitud (*unreliability*). La autoridad de autenticación de la narradora se establece porque en un primer momento la narradora presenta el esquema autobiográfico corriente. Este esquema se deconstruye, por ejemplo, por el uso del plural que no permite la escritura autobiográfica. Además, la narradora narra hechos que no puede saber y el personaje mezcla recuerdos e imaginaciones. Esto afecta la imagen que tenemos de la narradora, aunque al mismo tiempo la caracteriza como escritora imaginativa. La falta de confiabilidad que parece caracterizarla se evidencia, en primer lugar, por la coincidencia temática entre algunos fragmentos, que son poco probables y, segundo, por la abundancia de indicaciones temporales con números pares, que delata la falsificación maniática de los datos.

El análisis del contenido mostró que tenemos dos partes, separadas por un grupo de acontecimientos y que principalmente se caracterizan por el orden y su pérdida en cuanto a la estructura familiar, la seguridad del espacio, y al orden o la jerarquía que rige los contactos. Vimos que la forma destaca esta estructura, en la medida en que la narradora se muestra más presente y ordenadora en la primera parte. Dicha parte es por un lado, temporalmente más distante y por otro narra los recuerdos de la infancia más temprana, por lo cual resulta más difícilmente recordable.

Llama la atención que la narradora vigila sobre su posición de sujeto narrador, marcando otras voces como ajenas y usurpando la función narrativa de otros personajes,

lo cual es muy significativo para la comparación con el texto siguiente.

2.2. El recuerdo en *Antes que mueran*

Antes que mueran se considera generalmente como el tomo sucesor de *Cuadernos de infancia* y también como un libro autobiográfico. En la dedicatoria del ejemplar que Norah Lange le entregó a María Elena Legaz, ella misma escribe: „Esta continuación de mis Cuadernos“ (Legaz 1999: 58). Ambas obras están compuestas por 82 textos cortos y aunque la semejanza no va más allá de la concordancia general (no se dan paralelos entre fragmentos particulares, situados en posiciones específicas), la autora establece una relación estrecha entre los dos textos. *Antes que mueran* radicaliza la poética delineada por *Cuadernos de infancia*.

En *Antes que mueran* no se construye un mundo ficcional coherente, no hay ninguna historia. El texto consiste en episodios sueltos, fragmentos que representan pequeñas partes de una realidad opaca. La forma particular de este libro condiciona el cambio de método para mi análisis. Aquí no empleo la teoría de la estructura modal, ni de la estructura temporal porque no existen en esta obra. En una primera parte voy a concentrarme en las estrategias discursivas que Lange emplea para representar la realidad de los procesos del recuerdo, considerando el contenido de los fragmentos. Para ello presto atención especial a la voz narrativa y a la focalización. En un segundo apartado destaco algunas partes en las que se comentan el recuerdo, su funcionamiento y su significado, explícitamente.

2.2.1. Los sujetos del recuerdo

2.2.1.1. Entre humana e inmortal

En el caso de *Antes que mueran*, los fragmentos se hallan mucho más desligados que en el caso de *Cuadernos de infancia*. No hay estructura detectable, ni en cuanto al tiempo, ni a otros aspectos. Esto se refleja ya en el hecho de que la publicación previa, en el suplemento literario dominical de *La Nación* en dos números de julio y agosto de 1943³⁸, no considera el orden de la edición en la forma de libro. La selección muestra que las relaciones directas entre los fragmentos no tienen importancia, aunque hay que

³⁸ Cfr: Lange 1943 a y b. En julio se publican los fragmentos 1, 30, 13, 28, 44, 6 24, en agosto 7, 54, 5, 27, 53, en ese orden.

admitir la posibilidad de que se haya cambiado el orden hasta la primera edición, realizada un año más tarde.

Varios de los fragmentos guardan una relación con *Cuadernos de infancia*, lo cual apoya la lectura autobiográfica. Algunos fragmentos son narrados en primera persona del plural, y al menos el „nosotras“ muy probablemente se identifica con las hermanas de la familia Lange, como se va a mostrar más adelante. También la narración de manías o temores establece una relación con la narradora de la obra anterior (p.ej. fragm. 2, 13, 36, 44, 76). También hay fragmentos que vuelven sobre un tema o un episodio que ya se había narrado de manera semejante, como la mujer que quería ser desdichada o el dolor en el meñique (*cfr.* fragm. 18 y 20).

Sin embargo, la voz narradora contrasta con la de *Cuadernos de infancia*. Se distingue un yo-narrador que en el primer fragmento se llama a sí misma por su nombre, „Norah“ (AM : 8), así que se establece una relación de identidad con la autora y por eso un pacto autobiográfico con los lectores, aunque el nombre no vuelve a pronunciarse durante el resto del texto y tampoco se menciona el apellido³⁹. A pesar de que esa relación sea parcialmente implícita y de que la forma de la narración no siempre apoye esa visión, esta estrategia insinúa la lectura de los fragmentos como recuerdos de la autora. Y aunque se establece la identidad de narradora y autora en este primer fragmento, también se vuelve a cuestionar :

No sabes –me dijo– las posibilidades que se mueven detrás de las palabras. No sabes cómo cambia la palabra lámpara a la luz del día, delante de mucha gente, o cuando estamos solos, esperando. [...] A veces, en mi cuarto, pronuncio mi nombre en voz baja, cambiando de tono hasta que parece acudir desde sitios recién descubiertos para encontrarse conmigo. Ensáyalo con tu nombre y verás. (AM: 7-8)

La narradora lo prueba con su nombre, lo pronuncia, y este cambia, así que la identidad entre autora y narradora, persona y personaje, de recuerdo y recuerdo escrito y leído, también se cuestiona desde el principio⁴⁰. Además, igual que *Cuadernos de infancia*, la obra no lleva subtítulo u otra señal que lo marque como autobiografía.

³⁹ De todas formas, la identidad entre autora, narradora y protagonista se establece más explícitamente por el uso del nombre que por el reconocimiento posterior de la autora, como sucede en el caso de *Cuadernos de infancia*. A pesar de eso, Legaz considera el pacto autobiográfico para la obra anterior más fuerte. *cfr.* Legaz 1999: 58.

⁴⁰ La no-identidad entre los hechos pasados y el recuerdo se explicita otra vez en el fragmento 53: „Recuerda que esas palabras —repetidas ahora, pero distintas, porque sólo son recuerdo— sucedían en su antiguo cuarto [...]“ (AM: 135).

Contrastando el último fragmento del libro con este primero, se manifiesta una idea totalmente diferente del sujeto narrador. Allí se esboza la idea de una persona como un inventario de recuerdos. La narradora-protagonista se imagina que nunca va a morir y va llenando un espacio interior con recuerdos: Enumera de forma desordenada y caótica recuerdos que equivalen a lo representado en *Antes que mueran*, aunque se agregan acontecimientos de importancia histórica y hasta geológica. Estos no coinciden con el contenido íntimo y privado del libro pero ponen en escena la condición especial del sujeto inmortal imaginario. En el último párrafo de la obra, la narradora expresa su deseo de morir antes de que

[...] los recuerdos comenzaran a moverse, de uno en uno, en lentas convocatorias, cambiando de sitio, llamando mi atención a un rostro que aún me visitaba y que debía situar en línea recta con los muertos antiguos que me exigían ese orden, esa ternura despaciosa. Mi vida se transformaba, poco a poco, en una voz detenida junto a variables y perecederas ventanas, que repetía en pausada obstinación: „cuando yo me muera...“ Pero hasta esa frase apenas esperanzada convertíase en agigantado y desesperado recuerdo que ya poseía su sitio especial, reservado, desprendido de los otros, de todos los otros que querían vivir en mí, separados, ordenados, eternamente ordenados... (AM: 201).

Desde ese final se notan las referencias al texto anterior: los recuerdos se sitúan de veras en la „línea recta“ del texto y la frase „cuando yo me muera“ tiene su lugar entre los otros recuerdos. Por esas referencias, el texto antepuesto representa los recuerdos del sujeto inmortal e imaginario con el que la narradora se identifica en este momento. La narradora, que desde el primer fragmento se identifica con la autora, al final se acerca a la imagen de un sujeto que pasa de los límites de lo humano, convirtiéndose en un contenedor enorme de recuerdos⁴¹.

2.2.1.2. La voz narradora: disipación y transformación

Aun partiendo de la convicción de que todos los fragmentos están narrados por la misma voz, esa voz se transforma. Por una parte cambia la relación que tiene con lo narrado y con los narratarios. Por otra parte cambia su misma forma. A continuación describo las estrategias narrativas que la narradora utiliza para presentar los diferentes episodios.

⁴¹ María Elena Legaz llega por otro camino a una conclusión semejante, al considerar la dispersión del sujeto que se muestra por la forma diversa de los fragmentos. *cfr.* Legaz, p. 60.

La narradora, a veces, es homodiegética. De esa forma narra en ocasiones simples episodios pasados, que se prestan a la lectura mencionada arriba, es decir, son recuerdos narrados, aunque no explícitamente (*cf.* fragm. 1, 9 y 20, AM: 7-9, 30, 55-57). Otras veces narra episodios en forma de presente, probablemente histórico o dramático, por lo cual pueden incluirse en la serie de recuerdos narrados (*cf.* fragm. 2, 11 y 27, AM:10-11, 34, 71-73). En las primeras palabras del fragmento 34, por ejemplo: „Estamos quietas, sí, al margen de la calle y su lenta polvareda...“. El „sí“ marca la obviamente necesaria afirmación de un recuerdo inseguro o vacilante. La voz de la narradora se representa así evocando el pasado, colocándose en la situación pasada. También hay fragmentos en que un recuerdo explícitamente marcado como tal se narra en forma presente (*cf.* fragm. 4 y 50), así que para la mayor parte de los episodios en presente podemos afirmar que se trata de recuerdos narrados.

No todos los fragmentos redactados en presente se pueden leer como episodios pasados y recordados por la narradora. Algunos se dirigen a un tú en forma de imperativo y se relacionan más bien con el presente de la narradora⁴². Otros fragmentos dirigidos a un narratario se redactan en formas verbales del pasado, y por eso, además del contenido, aparecen como recuerdos narrados a un personaje que los comparte (*cf.* fragm. 18, 35, 68, 80, también Legaz 1999: 60). Otros aparecen como reflexiones de la narradora, lo que se debe principalmente al contenido (*cf.* fragm. 43, 57, 67). Algunos fragmentos incluso se refieren al momento mismo de la escritura, como el 15º:

Sí, debo retener bien este momento, este preciso instante en que estoy junto a mi mesa y que no se asemeja a ningún otro; este solo, solitario instante en que pienso en la vida frente a la hoja en blanco, en lo que queda de lo hecho y hasta en la muerte misma (AM: 43).

El aquí y ahora de la narradora, en el momento en que lo relata, forma un episodio al igual que todos los otros episodios y se convierte en nada más que un recuerdo, porque el instante presente „ya se aleja definitivamente“ (AM: 44).

El fragmento 44 constituye un caso especial, porque la identidad de la voz narradora es ambivalente. Posiblemente es la narradora, quien relata una pequeña historia de fantasmas a un narratario no identificado, es decir, al lector. Este fragmento se inicia en

⁴² P.ej. los fragmentos 6 y 63. En el caso del octavo fragmento se trata de la descripción del tú por medio de la fórmula „eres“ que enumera en parte costumbres que pertenecen tanto al ámbito del recuerdo, como al presente.

condicional: „De noche podría contarte muchas cosas [...]. Podría decirte, por ejemplo, que cierta vez cerré la ventana y sentí que algo permaneció encerrado dentro del cuarto.“ (AM: 114). La forma verbal subraya el presente de la situación comunicativa de la narradora, además incluye los lectores en el relato. De todas formas, también es posible que se trate de un discurso directo autónomo de un personaje que se dirige a la narradora, como sucede otras veces, en este caso, con el fin de infundirle miedo⁴³. Esa ambivalencia que surge de la imposibilidad de identificar inequívocamente la voz narradora se repite otras veces, aunque en partes más reducidas del discurso. Volveré más adelante sobre ese tema.

En algunos fragmentos la narradora utiliza la forma plural de la primera persona, el „nosotros“ o „nosotras“, lo que constituye una similitud con la narradora de *Cuadernos de infancia* (cfr. fragm. 12, 21, 29, 32-24, 37, 55, 69 y 70). También el contenido de esos fragmentos supone muchas veces que se trata de las mismas hermanas que protagonizaron el libro anterior. En el capítulo 32 se narra muy explícitamente cómo recuerdan juntas el pasado:

Procurábamos reconstituir todo desde el principio para establecer cómo habíamos comenzado a separarnos. Veíamos las cinco cabezas juntas, agazapadas en el juego, inclinadas sobre los mismos textos de historia, de geometría, sobre *Robinson Crusoe* y *L'auberge de l'ange gardien* [...] (AM: 84).

Además, se repite la expresión „Cinco cabezas juntas“, que de forma idéntica aparece en *Cuadernos de infancia* (CI: 92). Probablemente, también el „nosotros“ de otros fragmentos se identifica con las hermanas o hermanos y los episodios relatan recuerdos comunes de la infancia o más recientes⁴⁴, aunque también allí hay excepciones : En el fragmento 25 el „nosotros“ se opone a „voces“ y „rostros“ que representan lo banal y común y parece que el pronombre abarca más bien los simpatizantes, los que entienden

⁴³ Es interesante que se trata de la narración de un recuerdo que causó un miedo. La forma del condicional en este caso aparece como amenaza que se cumple, con el fin de generar miedo en el narratario/lector. Los miedos son un tema muy tratado en toda la obra de Lange y también en *Antes que mueran*. Además, muchos miedos se cuentan y al contarlo también lo contagia. Véase el fragmento 36 en que la narradora no quiere escuchar que le cuenten temores, „temo que lo suyo se mezcle con lo mío, se confunda con lo que me pertenece y yo no sepa luego cuáles son mis propios miedos, ya manejables“ (AM: 95). Más abajo se hablará de otros ejemplos de miedos contados.

⁴⁴ Esa identificación es importante para la comprensión de algunos fragmentos, el 34, p.e., se puede entender como la descripción de un juego de niños que vigilan a un hombre que pasa, inventándose historias para él. El fragmento 70, p.ej. habla de la muerte del padre, lo que sería imposible de entender sin la identificación del „nosotros“.

el asedio de esas „voces“, así que la forma sirve para la identificación ideológica de las lectoras con la narradora (*cf.* Legaz 1999: 60).

La narración en plural es un indicio para una focalización que se centra en la narradora, no en el personaje, porque necesariamente tiene más información que el personaje. Esto se ve muy claramente en el fragmento 37, que describe el acto de ruborizarse y que sugiere que las hermanas ya conversaron sobre esa experiencia compartida.

En algunos fragmentos la narradora también es heterodiegética, es decir narra episodios en los cuáles no participa. Un fragmento habla, por ejemplo, del comportamiento de una niña que siempre se va a un cuarto vacío de la casa (fragm. 66) o escenas de la vida de una pareja (fragm. 16, 26, 39, 41, 58, 61). En cuanto a este último grupo de fragmentos se puede afirmar que en parte se presentan como episodios generales, p.ej. el fragmento 40 en que se narra la tristeza de una madre a quién le dicen que el niño se parece al padre y no a ella, o el fragmento 39 en que se narra el pasar de un día en la vida de un viejo matrimonio. El hecho de que los personajes no tengan nombres sino que aparecen con los pronombres genéricos él y ella, apoya esta lectura, que de todas formas depende también de la percepción del contenido como algo „típico“, lo que es aplicable a los ejemplos mencionados arriba. Los episodios de los fragmentos 16 o 58, al contrario, se perciben como más particulares⁴⁵.

En un libro de recuerdos, tomando en serio la propuesta autobiográfica, la proveniencia de estos fragmentos tiene varias explicaciones. Es posible que se trate de recuerdos propios, disfrazados por la forma heterodiegética, es decir que la narradora en realidad es uno de los personajes, ya que hay fragmentos en que se destaca la costumbre de observación de la protagonista (*cf.* fragm. 28, 59, 64). También es posible que la narradora observara el episodio narrado, sin incluir su presencia y su papel en la narración, como por ejemplo, en el episodio ya mencionado de la niña que busca el cuarto vacío o el de la pareja que en el fragmento 16 toma unas copas de vino (*cf.* también fragm. 40, 53). Finalmente, los episodios en que la narradora no aparece como personaje se pueden identificar como vividos por otros, es decir, relatos que alguien le participó a la narradora, quien a su vez los incluye en su relato. Esto también puede indicar el carácter imaginado de los episodios. En diversos fragmentos (fragm. 13, 35, 51, 73) se encuentran indicios muy explícitos que corroboran ambas modalidades. A

⁴⁵ Estoy consciente que este juicio depende de la interpretación de cada lectora.

continuación ampliaré este aspecto. De todas formas, esta estrategia destaca más bien la perspectiva de la narradora posterior.

En general se nota la abundancia de voces diferentes en el discurso. Algunos de los fragmentos comienzan con el discurso directo de personajes, muchas veces se trata de una pregunta que le sirve a la narradora como punto de partida para su relato. Esta pregunta a veces es muy breve y en seguida marcada como discurso de personaje, como en el fragmento 50: „Te acuerdas? — me pregunta...“ (AM: 127, *cf.* también los fragm. 36, 47, 50). A veces esas voces ocupan más lugar, como en el primer fragmento, donde alguien le habla a la narradora acerca de las propiedades de las palabras. Otras veces se incluye una pregunta en el discurso de la narradora sin marcar que proviene de otra voz, como en el fragmento 60: „Como sabes que lo quieres? ...se equivocó; en vez de decirme *hasta mañana* murmuró *adiós*.“ (AM: 149, *cf.* también fragm. 59). Lo mismo ocurre en el fragmento 19, en que el discurso directo del inicio se identifica solamente como tal, cuando el personaje lo repite en el tercer párrafo, así que la voz del personaje se confunde en un primer momento con la voz de la narradora:

Alambicado. Todo es alambicado.

Describíamos el color árido del otoño —su aridez dorada—, esos instantes del amanecer desconocidos para quienes se levantan temprano, porque no regresan de esa parte más sola de la noche que es su derrota.

—Alambicado —repetía. (AM: 53)

Una estrategia que apoya esta ambivalencia acerca de las voces narradoras son las marcaciones gráficas del discurso directo de personajes. En el texto de *Antes que mueran* hay cambios continuos entre guiones, comillas o a veces la puesta en itálicas, muy al contrario del procedimiento en *Cuadernos de infancia*, donde se diferencia muy estrictamente entre el discurso directo de la narradora y el de los otros personajes. La narradora de *Antes que mueran* no marca inequívocamente el discurso de los otros.⁴⁶

Hay dos fragmentos, el número 13 y el número 51, en los que otros personajes no solamente expresan una reflexión o ponen una pregunta, sino que relatan experiencias propias: Se trata de personajes femeninos que cuentan episodios de su vida relacionados con miedos personales. El fragmento 51 llama la atención porque la voz del personaje lo narra completamente, con excepción de las palabras que marcan que se trata de un

⁴⁶ Elaboré este aspecto más detalladamente en una ponencia en Buenos Aires en el 2006 (*cf.* Marter 2006).

2.2. El recuerdo en *Antes que mueran*

discurso de un personaje: „me dijo, con su voz monótona“ (AM: 130). Como ya mencioné arriba, existe también la posibilidad de que el fragmento 44 constituya el discurso de un personaje que se dirige a la narradora.

Por lo analizado hasta ahora se puede afirmar que se presentan recuerdos propios, recuerdos de otros personajes que, una vez contados/escuchados, se han convertido también en recuerdos propios y, finalmente, aunque con menos frecuencia, en lo que podría llamarse recuerdos comunes, que se relacionan con experiencias reconocidas como muy generales. En ese sentido se ve claramente que el discurso de *Antes que mueran* es polifónico y que un aspecto terminante de esa polifonía es la dificultad de identificar las voces. Como expuse, casi todos los discursos directos inician la narración de un episodio y aunque sean breves y se aclare en seguida que se trata de otra voz, al menos para la duración de la primera frase se niega la univocidad –no se sabe a quién pertenece la voz–, o se supone que es la voz de la narradora que suele asumir diferentes apariencias.

Muchas estrategias narrativas subrayan la prevalencia de la perspectiva de la narradora posterior, bien sea el uso del „nosotros“, o la intercalación de recuerdos ajenos que probablemente le fueran desconocidas a la protagonista en su momento. Aunque se encuentran episodios con una focalización interna del personaje (*cf.*: fragm. 4, 20, 27, 54, 56), muchas veces la narradora irrumpe , imponiendo su perspectiva actual (Cfr. AM: 20, 62).

Además de los discursos intercalados de otros personajes, que constituyen narraciones intradiegticas, la narradora, dentro de un episodio recordado, narra a veces otra historia intercalada que igualmente constituye un nivel pseudodiegtico. Eso sucede por ejemplo en el cuarto fragmento, en el que la narradora-protagonista se encuentra en un velorio cuando recuerda un episodio de la vida de la muerta. Este episodio intercalado y recordado –aquí recordado por el personaje, no por la narradora– consiste en hechos que el personaje no presenci6 y que tal vez la muerta le habia contado. Adem6s, se trata de una escena importante para los recuerdos de la muerta, que visita por una 6ltima vez la casa y las calles de su infancia, as6 que el recuerdo aparece en varios niveles, proveniente de varios sujetos. Las narraciones pseudodiegticas no solamente son constituidas por recuerdos. En el fragmento 35 se trata de una escena expl6citamente

2.2. El recuerdo en *Antes que mueran*

imaginada por la protagonista.⁴⁷ En contraste con los ejemplos anteriores, en el fragmento 50, se cambia más rápidamente al segundo nivel. Solamente la pregunta „¿Te acuerdas?“ (AM: 127) constituye el nivel diegético e incita el recuerdo al momento de la muerte de un niño, que se narra focalizando de manera interna a la protagonista que presenció esa muerte. La mayoría de las veces, los niveles de recuerdo y recuerdo recordado no son tan claramente diferenciados como en estos casos, o cuando el recuerdo es narrado por otro personaje.

Frases, preguntas u objetos incitan recuerdos, sin que estos recuerdos constituyan relatos. En el fragmento 36, por ejemplo, es la frase: „Tengo que contarte algo“, que lleva a la enumeración de varios sucesos, unos que la hablante aparentemente ya le había contado a la narradora-protagonista, otros que son recuerdos propios de la protagonista relacionados con la hablante. En el tercer fragmento es un letrero rojo que anuncia „se vende esta casa“, el que incita el recuerdo a una multitud de episodios que solamente se mencionan, no se desarrollan en una narración: „La tela roja aproxima la sombra de las higueras, los cabellos recién lavados, la pared con sus dibujos húmedos, el pozo abierto del molino con su oscuro y lejano espejo“ (AM: 12).

Estos ejemplos muestran que la forma del discurso de la narradora se pone *en abyme*, los recuerdos intradiegeticamente recordados se asemejan a los fragmentos que constituyen el nivel diegético. Lo importante aquí es el hecho de que por este motivo los fragmentos se pueden identificar como recuerdos de otras personas, pero también como imaginaciones de la narradora.

Hasta aquí el análisis se ha concentrado en las formas de la mediación del contenido, mostrando que *Antes que mueran* intenta representar procesos diferentes de la memoria, y describiendo cómo se representan esos procesos. Llama la atención que la voz narrativa cambia de lugar, recordando y narrando desde varios niveles diegéticos, y que aparece como voz heterodiegética, pero también como homodiegética, es decir, que cambia su relación con lo narrado y lo recordado. Se transforma, narrando desde las primeras personas del plural y del singular, y se esconde entre otras voces a quienes transmite la función narrativa, aunque de forma no siempre fácilmente reconocible. Finalmente cambia el narratario a quien habla, dirigiéndose a varios personajes y/o al

⁴⁷ Cfr: también el fragmento 74, en que la narradora de manera semejante imagina una escena que no puede ver y que, además, después recuerda (AM:179).

lector. Partimos de la idea de que se trata principalmente de una voz que narra todo el conjunto de textos de *Antes que mueran*. Esa voz, mediante las estrategias analizadas, se dispersa y se transforma, no es identificable con seguridad y se mezcla con otras voces. El sujeto que al principio del texto se presenta como sujeto autobiográfico, deconstruye su identidad de manera radical.

2.2.2. Procesos de la memoria

Después de haber analizado cómo se representa el proceso del recuerdo en el nivel del discurso, vemos su descripción explícita en el nivel del contenido. A semejanza con el nivel discursivo, también las afirmaciones explícitas de la narradora muestran mecanismos y maneras contradictorias que coexisten.

A un nivel muy básico, eso se refiere a la eficacia misma del recuerdo. A pesar de muchos actos ineficaces del recuerdo, que se representan por las preguntas de la narradora que no puede recordar o que no está segura (*cf.* AM: 10, 20, 57, 120, 178), a veces se describe la posibilidad de un recuerdo que funciona, eficaz- y simplemente, sin obstáculos ni ambivalencias:

Era como si se aprontaran, cuidadosamente, para que yo los recordara. Y así fue. Historiados por el recuerdo, puedo describirlos sin olvidarme nada (AM: 157).

A continuación describo las diferentes formas de ese recuerdo, que puede ser tanto ineficaz como eficaz:

2.2.2.1. Entre intención y azar

En el décimo fragmento se narra cómo se recuerda a una persona:

Cuando quiero reconstruirla cumpliendo ese deseo, su recuerdo siempre acontece en esta forma; primero surge la huella honda que dejaban los carros, el árbol con sus raíces retorcidas y desnudas [...] Hasta ese momento su rostro no había comenzado. Acudía, repentinamente, cuando yo estaba segura de que la calle pasaría sola, y ya casi no extrañaba la posibilidad de su rostro (AM: 32).

El pasaje muestra que, al menos en parte, el recuerdo se construye intencionalmente, aunque también hay una parte no controlable, el rostro *surge*, o *acude*, dentro del margen de la reconstrucción.⁴⁸ Lo mismo sucede en el fragmento 27, donde un personaje reconstruye un rostro para sí mismo, indicando ciertas condiciones como, por ejemplo, el silencio, y después surge ese rostro, „verdadero“: „Su rostro verdadero

⁴⁸ *Cf.* también „surge el vestido de terciopelo azul“ (AM: 127)

aparecía así, cuando nadie lo esperaba“ (AM: 144), es decir, sin que se pueda influir en eso. También hay fragmentos en los que ambas maneras aparecen más bien separadas. A veces, el proceso del recuerdo está estructurado por preguntas, como en el fragmento 32 que se dedica al intento de las hermanas de recordar y „establecer cómo habíamos comenzado a separarnos“ (AM: 84) o en el fragmento 47, donde la narradora se dedica a extraerle memorias a otro personaje, probablemente a la madre o la abuela, conduciendo la conversación con prudencia. Otras veces, los recuerdos parecen más bien incitados involuntariamente por objetos, como en el ejemplo ya descrito del letrero rojo o por palabras o preguntas (*cf.*: fragm. 3, 36, 45, 50, 60). En el fragmento 65 el recuerdo surge sin que nada lo incite, pero en este caso es la escena recordada la que a su vez impulsa el acto de escribir (AM: 160). De todas maneras vemos que principalmente hay dos modos de recordar y que uno no excluye al otro.

2.2.2.2. Memoria entre varios sujetos

La memoria es individual y subjetiva. El fragmento 57 habla del recuerdo de una persona, de un rostro. En un primer momento se trata de la memoria del rostro que se construyó por varias voces, pero se afirma que no es su „rostro verdadero“, por depender de esas otras voces. El rostro verdadero se obtiene de otra forma:

Cuando nadie lo nombraba, cuando el rostro podía regresar tranquilo a su lugar apartado, tal vez apetecido, recién entonces se le podía mirar, despojarlo de las voces que lo rodeaban, desenmarañarlos de recuerdos ajenos, sin repetirlo en voz alta, reconstruyéndolo para uno mismo, nada más que para uno mismo. (AM: 144)

El „hablar“ sobre un recuerdo aparece aquí como la influencia ajena que encubre el recuerdo propio y verdadero. El hecho de pronunciar en voz alta el recuerdo, procura que la memoria se acerque a los otros, es decir, al posible peligro de ser escuchado y cambiado o negado⁴⁹.

Pero la calidad más o menos verdadera de un recuerdo no depende siempre de las mismas condiciones. En el fragmento 70 se describe la memoria que probablemente tienen las hermanas del padre muerto:

Y al quedarnos solas, cada una con su pedazo de rostro —el que veía más claro— entre las manos, ¿acaso supuso que era el comienzo del olvido porque ese trozo no bastaba?

⁴⁹ *Cfr.*: „El rectángulo rojo agrega un olvidado detalle envuelto en infinidad de noches que ha sido preciso agotar, alisar, para que cada una lo sitúe donde quiera o lo rechace y elija otro donde su nostalgia tenga más tiempo de acostumbrarse“ (AM: 15). También aquí se ve que „cada una“ guarda su propio recuerdo.

Pero no fué [sic] el olvido, sino cada una con su manera de recordarlo, tal vez menos discutida, sin correcciones, y el miedo, silenciado, de separarse (AM: 171-2).

Aquí también se destaca la diferencia entre la memoria entre un grupo y la memoria solitaria, pero no se valora de la misma forma. La memoria solitaria queda sin corrección, lo que no la lleva a ser falsa, pero tampoco a ser más verdadera. En el mismo fragmento se afirma que el recuerdo del padre „tampoco es un recuerdo completo, sino construido [sic] por detalles que nos dan los otros, pedazos que nos entregan para perfeccionarlo“ (AM: 171), así que la influencia de otros sujetos en el recuerdo también puede llevar a la perfección. Estas afirmaciones equivalen a la forma de mediación que analizamos: Los recuerdos a veces dependen de la narradora, es decir de una visión solitaria, a veces de un „nosotros“ o de otras voces, es decir, de una visión dependiente de un conjunto de personajes.

En el fragmento 45 aparece otra característica respecto al recuerdo del conjunto de personajes. Allí una persona dice: „Es inútil que no se haya muerto, porque ya estamos habituados a esa idea“ (AM: 117). El recuerdo compartido al que uno se acostumbra crea una idea casi más real que la realidad misma.

2.2.2.3. El orden de la memoria

La memoria está ligada a la ausencia y también, en su inicio, a una despedida. Tiene su comienzo en el momento en que se anuncia la muerte de una persona (cfr. fragm. 12), o en el momento próximo a la venta o derribo de una casa⁵⁰. Partiendo de allí, se describe el acto de „inventariar recuerdos“ (AM: 110), de seleccionar hechos y de ordenarlos, poniendo en un sitio las cosas negativas y en otro las buenas:

Tal vez esas dos palabras lo instalen definitivamente, de un modo u otro, preciso, sin porciones vagas o discutibles, del lado que lo queremos más o del lado que lo queremos menos, pero no es posible saber su rumbo en la memoria porque alguien anunció hace un momento: “murió anoche”, y aún no es la hora (AM: 37)⁵¹.

También el recuerdo del fragmento 57 se describe como „inmóvil, limitado [...] con esa nitidez que se concede a los rostros muertos porque ya no pueden contrariar al recuerdo enternecido [...]“ (AM: 143), o se dice que „el rostro se inmovilizaba“ (AM: 144).

⁵⁰ En los fragmentos 3 y 42. Cfr. también el fragmento 60 en que un „adiós“ malentendido lleva la narradora a percibir lo actual como recuerdo: „Pareció transformarse, de improviso, en una serie de recuerdos que debía habituarme a recorrer“ (AM: 149).

⁵¹ Véase también „cuando todo esté explicado y devuelto“ (AM: 35), „el comienzo de la selección“ (AM: 36) y „juntar todo, ordenarlo“ (AM: 13) y „recorríamos todo, poníamos todas las cosas en su sitio anterior, sin extraviar ninguna“ (AM: 86)

Parece que los objetos tienen un orden establecido en la memoria, semejante a una univocidad necesaria para obtener una imagen nítida⁵².

En el momento en que la narradora describe la memoria como orden fijo, establece una relación con el acto de hablar, que también ordena la realidad:

Los objetos regresaban a su sitio, dulcemente, memorablemente, en tanto pronunciábamos palabras que querían parecerse a la verdad, a alguna verdad recóndita, permanente. Pero al menor descuido, todo comenzaba a moverse de nuevo. Entonces decidíamos marcharnos y el alba recogía las casas anónimas, los techos transitables, el declive de alguna ventana y, condescendentemente, colocaba todo en su sitio seguro, pero no tan verdadero” (AM: 88)

En este pasaje, además de inmovilizar los objetos, las palabras llevan a la verdad de las cosas, al menos algunas. De todas formas, el concepto de la verdad se relaciona con las palabras y la acción humana de hablar, que no equivale al estado natural de las cosas. Por ende, también se destaca la importancia del oficio del escribir.

2.2.2.4. El recuerdo y la identidad

Finalmente vuelvo sobre la identidad, que se relaciona con el recuerdo y que también está afectada por la ambivalencia que concierne al recuerdo. Tal ambivalencia se manifiesta ya por la tensión entre las identificaciones del yo narrador con el sujeto autobiográfico y el sujeto inmortal, pero también, en un nivel más abstracto, la identidad oscila. A veces es fija, pero a veces el sujeto tiene miedo de perderla y carece de certeza respecto de ella.

La identidad está ligada al recuerdo que los otros tienen de una persona, es necesario que la puedan identificar, la aprendan „de memoria“ (AM: 82), pero también la persona misma tiene que recordarse. En el fragmento 54 por ejemplo, la narradora le infunde miedo a otro personaje, amenazándolo con la pérdida de su identidad que en este caso se manifestaría por la imposibilidad de recordar la forma de la propia cara. Vemos, además de aclarar los modos de constitución de la identidad, que su pérdida está relacionada con el temor. También en el primer episodio ahora citado en el fragmento 31, la narradora-protagonista siente temor, al no ser reconocida por su voz en el teléfono, lo cual implica la pérdida de identidad. De ahí su reacción defensiva al repetir: „Soy yo, soy yo“ (AM: 81). La posibilidad de la promesa y su cumplimiento aparece

⁵² Ese orden inmóvil se relaciona también con la muerte, que también lleva a la inmovilidad. *Cfr.* el fragmento 6.

2.2. El recuerdo en *Antes que mueran*

como condición necesaria y básica para que una persona sea la misma. En el fragmento 48 de *Antes que mueran* la narradora hace una promesa, que se empeña en recordar, con mucha dificultad. En cambio en el segundo fragmento no existe esa seguridad: „No puedo prometer nada ni recordar lo prometido“ (AM: 10), afirma ante la mancha de tinta, cuya profecía –cuyo significado e identidad, se puede decir– tampoco tiene una forma fija.

2.2.3. Resumen

En *Antes que mueran* se narran varios episodios que en gran parte tienen que ver con la memoria o con el acto de recordar - ya que también el acto de escribir se identifica con el acto de recordar y más en este caso, que desde una perspectiva pragmática es un libro de recuerdos. Estos episodios dejan entrever diferentes características del recuerdo: en primer lugar, que oscila entre una memoria voluntaria e involuntaria, en segundo lugar, que se describe como un inventariar y ordenar objetos y hechos y en tercer lugar, que tiene una función importante para la identidad.

Además, el recuerdo se describe como un acto entre varios sujetos, que se transporta por medio del lenguaje, y que tiene una cierta influencia sobre la percepción de la realidad de los demás.

La característica más llamativa del texto de *Antes que mueran* es la polifonía en el nivel del discurso. Esta se construye, primero, mediante la inclusión de diferentes voces en el texto que frecuentemente se confunden con la voz de la narradora. Segundo, a través de una narración que se efectúa en varios niveles narrativos, lo que también lleva a la disipación de la voz narradora. Además, no simplemente narra, sino que también recuerda o imagina. La difusión y ambivalencia de la voz narradora se hacen también explícitas en el contenido, principalmente porque es posible una memoria entre varios personajes, lo que el texto de *Antes que mueran* ilustra muy bien.

2.3. El mundo ficcional de *Personas en la sala*

2.3.1. La estructura modal en *Personas en la sala*

A continuación analizo la estructura modal en *Personas en la sala* y los acontecimientos y acciones que surgen de esta constelación. Para completar la imagen del mundo ficcional de *Personas en la sala* y para aclarar algunas otras estrategias que apoyan la

2.3. El mundo ficcional de *Personas en la sala*

construcción de un mundo ambivalente, seguiré con un análisis narratológico para después ocuparme de *Los dos retratos*.

En *Personas en la sala*, la única fuente de información sobre el mundo ficcional es una narradora homodiegética que narra la manera en que recuerda un episodio pasado determinado y el contenido de este recuerdo mismo. Este episodio incluye sus observaciones y también elementos que imagina, inventa o piensa. Al principio, estas invenciones se marcan inequívocamente como submundos imaginarios de la narradora, pero durante el transcurso de la novela los límites entre mundos imaginarios y mundo observado se confunden.

Todas las informaciones que tenemos sobre el mundo ficcional pertenecen al ámbito de los mundos dependientes de la narradora-protagonista. Luego, según la terminología de Ryan, no se construye un *mundo real*, sino un mundo que abarca lo que sabe y percibe ella, un *mundo epistémico*, que tiene la función de representar el *mundo real* tan correctamente como sea posible. El primer nivel lo constituye el mundo recordado que por su parte incluye las percepciones pasadas. Dentro de este mundo recordado, también hay un *mundo alternativo* que abarca sus fantasías y que depende de la protagonista. Ya que tanto las confusiones como la trama suceden en el interior del mundo recordado, omito en lo que sigue, esta „duplicación“ del *mundo epistémico* (homodiegéticamente narrado y recordado).

A pesar de lo ahora expuesto, sí se construye un mundo real en un primer momento. Se parte de la idea de que el mundo epistémico de la narradora cumple con su función de representar la realidad hasta que se señale otra cosa. Además, el mundo epistémico, dependiente de „los demás“, confirma el mundo epistémico de la narradora. Informaciones congruentes que proceden de diferentes mundos epistémicos producen hechos ficcionales. Los submundos solamente dependen de la narradora-protagonista y de „los demás“. Las tres personas observadas aparecen solamente como objetos de la fantasía y la percepción de la protagonista.

En un primer paso voy a presentar un esquema de los eventos como aparecen en el mundo epistémico de la narradora. Divido la historia en cuatro estados sucesivos que se transforman a causa de tres conjuntos de eventos. El último capítulo tiene una posición particular en este orden: no aparece en el índice y, en realidad, la historia también podría

2.3. El mundo ficcional de Personas en la sala

terminar con el final del capítulo 23. En este último capítulo, la narradora manifiesta sus dudas acerca de los hechos narrados lo que afecta a todo el mundo ficcional.

En el estado inicial, narrado en los capítulos 1 y 2, la protagonista, una chica de 17 años, vive con su familia en la calle Juramento. Un primer conjunto de eventos empieza con una tormenta. Durante ella, la protagonista se ve en un espejo iluminado por un relámpago y en la ventana de la casa de enfrente descubre tres personas femeninas, poco antes de cerrar las propias persianas. A la mañana del día siguiente está decidida a observar a dichas personas. Este conjunto de eventos lleva a la primera parte: todas las tardes durante aproximadamente un mes, la protagonista las observa (se sienta con un libro abierto cerca de la ventana) y simultáneamente inventa posibles situaciones, caracteres y vidas pasadas para las tres. En un segundo conjunto de eventos, la protagonista, por casualidad, encuentra a las tres mujeres en la oficina del correo. Allí descubre que una de ellas tiene „su propia voz“ y que esperan un telegrama. Intercepta el telegrama y lo lee. Lo devuelve a las destinatarias legítimas quienes la invitan a visitarlas. El telegrama había anunciado una visita para otro día, cuyo transcurso también observa. Además, se dirige al hombre que las visita, quién a su vez le aconseja visitar a las tres mujeres al día siguiente, cosa que efectivamente hace. Las visitas regulares –en que la protagonista visita a las tres mujeres dos o tres veces por semana clandestinamente, durante un mes– forman la segunda parte. En esta parte continúa con las fantasías acerca de las tres mujeres y se aísla de su familia. Un último conjunto de eventos transforma este estado: Una noche, la protagonista se encierra en su pieza, comportamiento que su familia considera extraño, por lo cual decide mandarla de viaje por unos días a Adrogué. La protagonista establece fecha y duración de su estadía cuando las tres mujeres le preguntan esa información. Después de regresar de Adrogué observa que las persianas de la casa de enfrente están cerradas. Las mujeres no se encuentran allí.

El contenido del capítulo vigésimo cuarto se puede poner de cierta forma en paréntesis: La protagonista duda de la realidad de su percepción acerca de las mujeres, se mira, otra vez, en un espejo y constata finalmente que las tres no están allí.

Elegí el término „conjunto de eventos“ para referirme tanto a movimientos y acontecimientos varios. Como se verá, no es siempre posible separar las dos formas de

eventos tan nítidamente. De todas formas, en *Personas en la sala* aparece un conflicto central: El mundo de los deseos de la protagonista no coincide con el mundo real.

2.3.1.1 Los deseos de la protagonista: confusión de los mundos

Antes del primer suceso, los deseos de la protagonista no están muy bien definidos. Ésta siente una cierta curiosidad acerca de la casa de enfrente, aunque inicialmente no parece de gran importancia, lo cual se manifiesta en la medida en que olvida su propósito inicial de pasar muy cerca de ella (PS: 13). Cuando descubre a las tres personas en la ventana, sin embargo, se da cuenta de que es exactamente lo que buscaba (PS: 17), y a partir de ese momento sus deseos y su interés se fijan en las personas de una manera muy heterogénea: La protagonista quiere visitarlas (PS: 18,37), quiere ver muerta a la mayor de las tres (PS: 20) y quiere que un mundo alternativo que inventa en cierto momento se convierta en realidad. En este mundo alternativo, las tres ocultan algo trágico y tienen recuerdos terribles (PS: 19, también 87).

Además, se forma un mundo intencional: La protagonista decide observar a las tres, fingiendo leer cerca de la ventana (PS: 21). Este plan de acción sirve para la meta siguiente:

Quería conocer innumerables pormenores silenciosos, sin anécdotas, sin nombres, para que sólo me faltara, cuando llegase el momento, el tono de sus voces, las mínimas diferencias de sus rostros. Sabía que, de ser paciente, obtendría sus retratos completos, de la manera que a mí me gustaban los retratos completos: que les faltara algo a fin de agregar lo que solamente yo conociese, ese detalle que se olvida a último momento y que puede ser un sollozo oculto, los sueños difíciles[...] y lo que falta casi siempre y debe agregarse, apresuradamente, cuando se quiere mucho: el recuerdo... (PS: 23).

El retrato completo es incompleto para que la protagonista pueda agregar algo: Eso significa que ella tiene un papel activo en la configuración del retrato, además del papel pasivo de observadora. Este „algo“ que agrega, puede provenir de un mundo epistémico o alternativo, así que no se trata explícitamente de una invención⁵³.

El mundo de los deseos consiste por una parte en la ampliación del mundo epistémico, de los conocimientos acerca las tres personas. Sin embargo, este deseo y su satisfacción

⁵³ Una información adicional en cuanto al conflicto central: Cuando empieza la observación, la protagonista se da cuenta de su tristeza, que surge del hecho de estar atada a la casa en frente (PS: 26), además, teme que las tres mujeres vuelvan a ser una obsesión para ella (PS: 51, 61). Vemos que también se da un conflicto entre el mundo de los deseos y el mundo intencional de la protagonista, pero no es motivador, por eso solamente lo quiero mencionar.

están siempre ligados a una ampliación paralela del mundo alternativo. Para aclarar bien las relaciones entre los dos submundos, divido tanto el mundo epistémico y el mundo alternativo en dos secciones, primero, los que se forman durante el período de la observación, segundo, los mismos mundos que cambian en el período de las visitas.

La observación

En el mismo momento en que la protagonista ve las caras de las tres personas, empieza a conjeturar acerca de sus caracteres y características, amplía su mundo epistémico por medio de hipótesis. Además, empieza a trazar posibles situaciones de vida e historias que les adjudica, inventando así un mundo alternativo. Estos mundos al principio se presentan claramente separados, aunque la frecuencia con que se describen hipótesis y fantasías subraya la importancia del mundo alternativo frente a la realidad. Informaciones imaginarias predominan sobre las pocas que aporta la observación. Además, las fantasías se forman orientadas por la realidad observada y coinciden en parte con ella o con sus ampliaciones hipotéticas. Para dar un ejemplo: la mujer que siempre está sentada apartada de las otras en el mundo epistémico, también en el mundo alternativo tiene características que la separan de las otras. Las primeras afirmaciones son sintomáticas para toda la primera parte:

mundo epistémico: ...las tres caras alineadas [...] Estaban sentadas en la sala, una de ellas apenas separada de las otras dos. [...] Sólo pude divisar los contornos oscuros de sus vestidos, las manchas claras de sus rostros y de las manos. La que se hallaba más lejos fumaba, o al menos así me pareció, pues su mano subía y bajaba monótonamente. Las otras dos permanecían quietas...(17)

hipótesis.: Me parecieron tan pasivas, tan despojadas de deseos inútiles o sorprendidos... (18)

mundo alternativo: ...pensé que ocultaban algo trágico, que lo hermoso sería que ocultasen algo terrible, preciso e inagotable, y me pareció que, para gustarme, ese algo -aunque en seguida pensé que era ridículo- debía ser algo aún no castigado, algo cometido en otra casa, y que solamente ella - la que estaba separada, con la mancha blanca del rostro a la cual se aproximaba la mancha clara de la mano que sostenía el cigarrillo- lo sabía; pero no era culpable, solamente lo sabía.(19).

Durante el período de la observación, la protagonista va ampliando los dos submundos: Se entera de que las tres, todas las tardes a partir de las cinco y media, se encuentran en el comedor; después las ve en la sala (PS: 22-23). Además, no salen nunca y no reciben visitas (PS: 39). A pesar de familiarizarse con ellas poco a poco y de tener más

2.3. El mundo ficcional de Personas en la sala

información, para ella son siempre los tres „rostros“, pues no ve mucho más. Sin embargo, la protagonista complementa su percepción incompleta en su mundo alternativo: Inventa la mesa del comedor, el mantel y la comida porque no puede ver estas cosas (PS: 22). Imagina lo que hacen las tres mientras que no las puede observar, sea durante el día o con la luz apagada (PS: 30, 27).

La invención del mundo alternativo se describe como un proceso consciente y abierto. Las tres personas le sirven como *materia prima*, como *dramatis personae*, y los mueve como fantoches, por ejemplo, las inclina „sobre repetidos desmayos“ (PS: 27) y habla de sus „caras obedientes“ (PS: 51). Además, describe sus fantasías mediante la construcción de una especie de película muda, eligiendo cuidadosamente el fondo y los accesorios que necesita para poner en escena a las tres personas (PS: 53). Este acto de fantasear casi siempre se realiza desde su habitación, un espacio donde no puede ver los objetos de su imaginación, mientras que la observación la realiza desde la sala (PS: 53).

Desde el principio los límites entre los dos submundos se borran. Esto se manifiesta a través de ciertas congruencias: la descripción de la mayor de las tres mujeres, a quien la protagonista ve siempre apartada de las otras dos, se corresponde con el mundo de las fantasías, en que ciertas características la separan también de las demás. A esto se le suma que los productos de la imaginación de la protagonista son en parte la interpretación de informaciones obtenidas mediante la observación: la regularidad de la vida diaria de las tres personas, el hecho de que no salgan ni reciban visitas y el hecho de que, aparentemente, sean mujeres solteras. En las fantasías se transforman en tres institutrices o aventureras (PS: 55, 57)⁵⁴. Las fantasías terminan con la llegada a la sala de enfrente (PS: 56-7) o se desarrollan allí (PS: 24), fundiéndose con el mundo epistémico. La narradora se refiere a ellas con verbos de percepción visual, como *ver* (PS: 54,55), *distinguir* o *vislumbrar* (PS: 55), lo que lleva a la confusión con lo observado. También quiere olvidar el contenido de sus fantasías, como si lo supiera de verdad (PS: 57). Paulatinamente, los mundos alternativos van independizándose, pensamientos y palabras de la protagonista se refieren a ellos como si fueran hechos del mundo real, aún sabiendo que no es así e intentando no hacer caso de las informaciones pertenecientes al mundo alternativo (PS: 32-3, 35). Así, algunos elementos de los

⁵⁴ La relación entre solteras, aventureras e institutrices la voy a explicar más detalladamente en el capítulo 4.3.

2.3. El mundo ficcional de Personas en la sala

mundos alternativos se establecen casi como hechos verdaderos, a saber: La mayor de las tres tiene la culpa de un crimen, es la más vulnerable de las tres (PS: 32-3), las tres son criminales (PS: 35) u ocultan algo.

El encuentro en la oficina de correo lleva a una ampliación del mundo epistémico, aunque no significa un verdadero cambio: la protagonista sigue observando a las tres personas, sólo en otro lugar. Se da cuenta de que una de las tres tiene su voz (PS: 39) y que esperan la llegada de un telegrama (PS: 41), pero no logra verles las caras (PS: 42). En esta ocasión la protagonista intercepta el telegrama y al devolverlo se produce un primer contacto que marca una ruptura, sobre la que reflexiona de antemano:

... despidiéndome de sus caras puntuales, aprendidas de memoria, tan dispuestas a aceptar los diversos destinos que yo les atribuía desde la ventana de mi casa, menos ese jueves prometido... (PS: 47).

Se despide de las caras que le servían como material para sus historias, porque va a conocer a las personas reales. El „jueves prometido“, es decir la visita anunciada para el jueves, explícitamente no forma ya parte del mundo alternativo. Sin embargo, también en este jueves se confunden los límites entre los submundos. La protagonista observa el transcurso de la visita desde la calle (PS: 69), conjetura acerca de la relación del visitante con las tres mujeres, acerca de sus caracteres (PS: 70), e inventa cosas (PS: 71). La ambigüedad que surge de esta confusión se subraya por la siguiente afirmación: „...me pareció que mientras yo fuese joven nunca podría repetir algo tan completo y perfecto“ (PS: 72), así se destaca otra vez que la protagonista tiene un papel activo en esta situación. Esta actividad puede significar que se trata de una imaginación suya, aunque también es posible que se refiere a la observación „activa“ desde la calle en un día de lluvia.

Las visitas

Al final de la novela, la protagonista duda de su percepción, su mundo epistémico no cumplió con su función de representar el mundo real lo más exactamente posible. Tampoco está confirmado por el mundo epistémico de los demás, como sucede en la primera parte. Los demás notan que las tres mujeres solteras viven en la casa de enfrente (PS: 34) y que la protagonista cambia, no haciendo más que leer sentada cerca de la ventana (PS: 159), pero no se percatan de las visitas que ésta les hace. Aunque las visitas se hacen clandestinamente, es tan improbable que pasan desapercibidos por „los

demás“, y parecen algo „casi milagroso“, como afirma la protagonista al final (PS: 206). En la narración de esa segunda parte encontramos varias afirmaciones que provocan dudas acerca de la percepción correcta de la protagonista: Al final de la primera visita, la protagonista teme que la situación „se destrozara o se volviese atrás o se equivocara en la penumbra“ (PS: 89-90), y durante la visita no está segura si se encuentra en la sala de su propia casa o en la de las tres vecinas⁵⁵. Se prepara para sus encuentros con las tres, hasta para experiencias que ni siquiera se dan y que solamente existen en su mundo alternativo, mientras que otras sí suceden en el mundo epistémico. Esto podría significar que presiente lo que pasa, pero más probablemente que su mundo epistémico se confunde con el alternativo:

Hubiera sido necesario -como ocurría siempre- que lo pensara la noche antes y me despertara preparándome desde una gran distancia, desde algún sueño no del todo recordado.[...] Yo pensé en el mazo de cartas y me olvidé de aprontarme para lo que podía acontecer al día siguiente, o quizá dentro de muchos días, cuando alguien me anunciara: -Hay una persona en la sala. Pero eso mismo ya no era tan importante y acaso ya no ocurriera (PS:118-19).

La ambigüedad así construida se apoya en las semejanzas entre los dos submundos. Poco antes de la primera visita, la protagonista-narradora describe sus expectativas en una fantasía:

...si valía la pena vigilarlas, si sobrepasaban mi minuciosa visión de tres mujeres que se entretenían con destinos parecidos; tres mujeres de blusa blanca que, al atardecer, bebían discretamente una copita de licor, tratando de no entregarme ninguna porción de su pasado cuando yo les dijera: „¿Recuerdan?“, sino guardaban nombres, permitiéndome entrever una fecha, una pared alta en Palermo, y, si yo insistía- porque ya poseía la clave de su permanencia en la sala-, alejándose hacia ásperos territorios imposibles de revelar (PS :78).

Exactamente esta visión se cumple después en el mundo epistémico: El hecho de que todas las noches beban la copa de licor equivale al mundo epistémico observado en la primera parte. De cierta forma, también la pregunta por los recuerdos muestra una equivalencia, ya que no las conoce ni antes, ni después⁵⁶. De todas formas, afirmando

⁵⁵ „¿Estaba sentada frente a las tres o sería desde mi ventana que las contemplaba..?“ (PS: 91). Más tarde menciona un comedor, y tampoco está claro a cual de los dos comedores posibles se refiere: „Alguien, en el comedor, tendía la mesa“ (PS: 125).

⁵⁶ Los paralelos se encuentran en los hechos siguientes: las tres ocultan algo, es decir su pasado (82, 98-100, 106-7, 118, 138, 172-3, 190). En el comedor se encuentran en seguridad, en la sala en peligro (19, 92, 118, 122), nadie tiene interés en ellas (64, 83), rechazan pruebas de amor (54, 73, 105, 147, 144). La mayor de las mujeres es vulnerable (32, 83), se retrata (49, 125). El paquete que la mayor devolvió al visitante en realidad contiene cartas. Estas características, además, forman paralelos entre las tres mujeres

que posee la „clave de su permanencia en la sala“, otra vez señala que también ella contribuye a la imagen.

Lo que sabe por las visitas se asemeja mucho a la información ya obtenida por la observación, los mundos epistémicos de la primera y la segunda parte se parecen. En su primera visita, la percepción de la protagonista no se distingue mucho de la observación anterior. Describe la disposición de las tres en el espacio de la sala (PS: 85-87), lo que refleja las relaciones entre ellas. No le es posible dar una descripción mejor y más detallada de las tres personas (PS: 143s). En comparación, los mundos alternativos cambian en la segunda parte. Contienen casi siempre fantasías de la muerte o del suicidio de las tres personas, visiones que las muestran como muñecas, o que contienen agresiones contra las tres⁵⁷.

Los mundos alternativos no son tan fácilmente distinguibles del mundo epistémico como en la primera parte. Ambos mundos se asemejan en la forma de presentación: Tienen el carácter de percepciones visuales (PS: 102) y también la función de complementar situaciones que se llevan a cabo fuera de la percepción posible⁵⁸. Ya no se construyen explícitamente. Con frecuencia aparecen de forma espontánea, los cambios entre ellos y el mundo epistémico son más rápidos y se dan interferencias, como ilustra el ejemplo que sigue:

-Casi no sale ya. Se pasa las horas mirando a la calle. Deben ser malas influencias. [...] Comprendí que ya me encontraba en medio del peligro y que sería mejor cruzarlo de una vez. Pensé en esa frase: „Del amor se pasa al odio“, y que podría odiarla, gritarle que no comprendía, [...] Ví las caras de enfrente al lado de cabelleras arrancadas, de largas rayas rojas sobre mejillas inexpresivas mientras las uñas me dolían esperando que le gritara:

y la narradora, hecho que voy a considerar en el siguiente subcapítulo.

⁵⁷ Se percibe la isotopía -[vida]. Destaco que esta isotopía también está presente en otros submundos, a las tres se las describe como inertes (PS:168), se comparan con retratos (PS:38, etc), con sombras (PS:54-5) o máquinas („se deslizaron, inmóviles, como sobre ruedas invisibles“ (PS:42)).

⁵⁸ Por ejemplo, la protagonista se imagina como la mayor de las tres llora. No puede verlo, pero ella se lo había contado (PS:163ss). También reconstruye o inventa el pasado de las tres (PS:103-105 o 130, 173). Además, en la segunda parte las imaginaciones a veces tienen la función de ilustrar ideas de la protagonista. En este caso no forman mundos alternativos: „Quise verla mejor, verificar cómo quedaba diciendo „vestido celeste“, iluminada por la lámpara grande. [...] El vestido celeste flotaba a lo lejos, haciéndome señas por encima de sus rostros...“ (PS:140-1). El vestido celeste en el segundo caso es una metonimia para la idea de prender la lámpara grande. Cfr: también en la p. 173: „Se está quemando por dentro“, pensaba y me parecía adecuado imaginar la gran lastimadura azul-violeta detrás de la garganta o dentro de un pulmón...“.

2.3. El mundo ficcional de Personas en la sala

-¿Malas influencias? ¿Qué malas influencias? - y los tres rostros asentían, se tornaban pasivos y distinguidos. ¿Qué querían decir con malas influencias? [...] Hubo un largo silencio con mi pregunta en el aire... (159-60, mis subrayado/negrilla) ⁵⁹.

Al final de la novela, la protagonista duda de sus percepciones. Después de volver de Adrogué, las tres personas ya no están, a pesar de que su familia no notó cambios en el barrio. En este momento, la protagonista admite la posibilidad de que ellas no pertenecieran al mundo real:

Sólo podía ser un retrato relatado, una hazaña para mi edad, una travesía por tres rostros de los cuales ni siquiera era capaz de indicar el color de los ojos... (PS: 203-4).

Sin embargo, la protagonista sigue refiriéndose a ellas, en parte como si formaran parte del mundo real, en parte como pertenecientes a su mundo alternativo, pero ya empieza a entremezclar los contenidos pertenecientes a los diferentes submundos. Finalmente ve el cartel que anuncia que la casa de enfrente está desocupada, que se alquila, y, después de imaginar la mudanza, constata:

..., Se alquila esta casa“ era para siempre los tres rostros que yo quería y yo estaba [...] tratando que mi mirada no las supiera de memoria. (PS:214)

Por este pasaje se supone que las tres pertenecen a la región del mundo alternativo, aunque eso no se afirma unívocamente.

No es posible reconstruir el mundo real ficcional. La casa se alquila, como al inicio de la novela. Si suponemos que las tres vivieron allí y que la protagonista las observó, nos tenemos que preguntar, cuándo se mudaron y desde que momento la protagonista ya no logra captar la realidad ficcional (¿Interceptó el telegrama? ¿Las visitó alguna vez?). Si suponemos que la casa estaba desocupada todo el tiempo, se cuestiona toda la realidad ficcional, ya que también „los demás“ afirman una vez que tres mujeres solteras vivían en la casa de enfrente. Si eso no fuera „real“, significaría que todo lo que dice la familia, y por ende todo, puede formar parte de un mundo alternativo de la protagonista⁶⁰. Si suponemos que el mundo epistémico de la protagonista corresponde a la realidad ficcional, es decir que las tres se mudaron durante su estadía en Adrogué, no se explica

⁵⁹ Las enunciaciones subrayadas se refieren a un mundo alternativo, las subrayadas con puntos marcan una hipótesis y las palabras en negrilla pertenecen a ambos mundos.

⁶⁰ También es posible suponer que vio los tres rostros durante la tormenta, mientras las tres solamente visitaban y miraban la casa para tal vez alquilarlo – cuentan una vez que les gusta hacer eso (PS: 106) –, aunque es muy improbable porque en las casas miradas así, uno no se sienta en la sala.

la afirmación de „los demás“ que no ha pasado nada en el barrio⁶¹. No es posible establecer límites definitivos y válidos entre los diferentes submundos, la realidad del mundo ficcional oscila entre varias posibilidades.

2.3.1.2 Los deseos de la protagonista: la identidad

El segundo tipo de deseos de la protagonista se mueve alrededor de su propia persona, de su relación con las tres personas y con su familia. Un motivo central es el parecido. Al principio, la protagonista afirma que no quiere parecerse a las tres, pero este deseo cambia en su contrario⁶².

Los tres conjuntos de eventos están acompañados por indicios acerca de la identidad de la protagonista. Dos veces se mira en el espejo, se percibe a sí misma. La diferencia entre estos dos actos de autopercepción es muy marcada: Al comienzo, poco tiempo antes de descubrir los tres rostros, ve su propio reflejo como algo separado de sí misma. No se mira en el espejo sino se ve allí, por casualidad, iluminada por un relámpago:

...me vi reflejada en el alto espejo de la consola, [...] Ignoro por qué me gustó ese espectáculo de mí misma reflejada en el espejo, arrojada al espejo por un relámpago .
(PS: 16)

Al final, antes de darse cuenta de que las tres ya no están y que la casa de enfrente se alquila, se ve otra vez en el espejo, pero esta vez se mira tranquilamente:

...me miré en el espejo sin relámpagos. Era mejor así, porque necesitaba mucha calma...
(PS: 212)

La diferencia en la representación de los dos momentos, entre el ver su imagen reflejada y el mirar su propia persona en el espejo, señala un desdoblamiento de su persona, en el momento en que descubre las tres mujeres. Este desdoblamiento se suspende otra vez al final, cuando desaparecen. El desdoblamiento se manifiesta en varios aspectos. Primero, encuentra su voz en otra persona, lo que la incita a dudar de su identidad:

...no puedo darme vuelta para averiguar quién usa mi voz, o si yo soy otra persona, o si yo no soy yo y estoy equivocada y quiero enviar un telegrama en vez de esperar . (PS: 39)

⁶¹ Umberto Eco (1990: 140s) describe esa forma de incluir la interpretación de lectoras y lectores. Las hipótesis de lectores y lectoras se forman con la ayuda de escenografías generales (*ibid.*: 98s), es decir con la ayuda de conocimientos sobre el mundo, sobre ciertas situaciones, como la vida familiar en general, y no en el sentido de una previsión de algo, sino como reconstrucción de los hechos.

⁶² „parecer“ es el término más utilizado, también hay otros (PS:47, 52, 135, 171-2)

2.3. El mundo ficcional de Personas en la sala

Pero existen más parecidos: ambas se sienten culpables de algo (PS:33,52,77), se parecen a personas que ocultan algo (PS: 53, 109) (en efecto, la protagonista oculta las visitas en la casa de las tres), y las dos las defienden y vigilan (PS: 84). Pueden percibir mutuamente sensaciones corporales o pensamientos⁶³ e, igual que la protagonista, que se desdobra, también esa mujer no es una: “...era incapaz de sentir su propia cara, [...] incapaz de parecerse” (PS: 159). Otros paralelos se extienden también a las otras dos: nadie se interesa para ellas (PS: 29, 83) y rechazan pruebas de amor⁶⁴. Igual que las tres, la protagonista es pasiva. Sus acciones pierden su carácter activo porque salen de decisiones inconscientes, producidas en parte en el sueño, así que aparecen casi como acontecimientos psíquicos⁶⁵.

También la situación espacial se dispone como un espejo. La protagonista-narradora está sentada en la sala, no sale, se aísla y observa a las tres mujeres en su sala que tampoco salen y viven aisladas. Las personas en la sala del título no solamente se refieren a las tres mujeres, sino también a la misma protagonista. Los dos grupos quedan anónimos los unos para los otros⁶⁶ y también, para el lector. El comedor es también para la protagonista una zona segura, porque no tiene ventana hacia la calle y porque allí está con su familia. En la sala está en peligro, como ellas (PS: 122), porque pierde el contacto con la familia y con la realidad.

El espejo es un símbolo central en la novela. La mirada en el espejo por una parte lleva al autoconocimiento, por otra parte, amenaza la unidad del yo con una disociación de la personalidad (*cfr.* Hartlaub 1951: 24s). La identidad en este símbolo se vuelve ambigua. Lo mismo pasa con la realidad: un espejo refleja perfectamente la realidad, aunque de lados invertidos, pero, al mismo tiempo, sirve para ver otras realidades, como en los

⁶³ „Ella bajó los brazos -casi sentí el reflujo agradable y prolijo de la sangre que volvía para apagarle el hormigueo- y me preguntó: -¿Es la primera vez que piensa en eso?“ (PS:120) La pregunta se refiere a un pensamiento no pronunciado por la protagonista.

⁶⁴ „Yo no podía soportar un nombre escrito en la ventanilla de un tren, un corazón con dos flechas hundido a cuchilladas en el tronco de un árbol...“, afirma en p.12. Las tres mujeres odian a una pareja de novios (54) devuelven cartas de amor o las queman (PS:73, 105, 147) y, además, se entristecen pensando en un posible matrimonio (PS:144). También, la protagonista toma vino, igual que ellas (PS:62-3, 84, 124).

⁶⁵ „Como si lo hubiese premeditado mientras dormía, ya había resuelto vigilarlas“ (PS:21), „Luego, sin saber bien lo que me proponía, tomé unas monedas y me asomé a la calle“ (PS:45). También pasa al revés. Algunos acontecimientos pierden su carácter de acontecimientos, porque antes los desea como por ejemplo el descubrimiento de los tres rostros o el encuentro que lleva a las visitas. Parece que fueron motivados por un conflicto entre el mundo de los deseos y el mundo real, es decir que tienen carácter accional.

⁶⁶ „...sería absurdo comunicarles que vivía enfrente- única señal de mi existencia en los momentos en que no me veían“ (PS: 132)

2.3. El mundo ficcional de Personas en la sala

espejos mágicos de brujas o sibilas, incluso creando otras realidades (*ibíd.*: 119). La esencia de este símbolo es exactamente la ambivalencia entre objetividad y subjetividad, entre visual y visionario, y eso vale tanto para la identidad como para la realidad (*cf.* *ibíd.*: 141)⁶⁷. En *Personas en la sala* se manifiestan ambos aspectos, por una parte por la mirada en el espejo que lleva tanto a la pérdida como al encuentro de la identidad, por otra parte por el reflejo de los dos espacios sobre la calle, que oscila entre el mundo alternativo y el epistémico, entre fantasía y percepción de la realidad.

Jacques Lacan describe el papel del espejo en la formación de la identidad individual (Lacan 1973: 61-70). En el espejo, el niño descubre la entereza de su cuerpo, antes sólo se percibió por partes. Por la identificación con su imagen reflejada en ese momento se crea un yo (je)⁶⁸ en su forma original. Así anticipa el sujeto que nace solamente en el momento en que domina el lenguaje. En *Personas en la sala*, la formación de la identidad sí tiene que ver con el dominio del lenguaje, al estar relacionada con el acto de relatar un retrato. Este retrato relatado se refiere a las imaginaciones acerca de las tres mujeres y, también, al relato que leemos, la novela (Voy a elaborar el tema de la identidad en relación con el lenguaje en 5.5.2.).

Frente a su familia, la protagonista tiene el deseo de darse importancia (PS: 60, 156), lo cual logra, en la medida en que la familia nota claramente su cambio de comportamiento. Sólo en este momento utiliza el término „mi familia“ (PS:156). Antes, la expresión habitual era „los demás“ que destaca más bien la distancia que siente hacia ellos⁶⁹. „Los demás“ representan „los propietarios de todo lo cotidiano y natural“ (PS: 204) al contrario que las tres personas „extrañas“ (PS:178) y „misteriosas“ (PS:33). La protagonista se siente impedida de hablar sobre sus experiencias con ellas, ya que el ritmo de la vida cotidiana no deja lugar y tiempo para su narración:

Pero yo les notaba la cita, el sombrero nuevo, los rezongos, y callaba lo que no era un retrato porque ni aun como retrato era posible relatarlo con tanto apremio, sin esas largas

⁶⁷ La relación entre la disociación de la personalidad y una realidad ambivalente ya se produce en la literatura romántica alemana, *cf.* Webber 1996: 24sig.

⁶⁸ Lacan distingue entre *je*, el sujeto de una frase dicha en discurso directo, y *moi*, la instancia psíquica del yo. (*ibíd.*: p. 61)

⁶⁹ Una vez, la protagonista hasta inventó un mundo alternativo en que su madre no es su madre. También eso se puede leer como rasgo paralelo a las tres mujeres, porque ellas no tienen parientes (PS: 95), las ve como mujeres sin padre (PS: 178-80).

2.3. El mundo ficcional de *Personas en la sala*

pausas que quizá convinieran para subrayar su recato y tornarlo más cotidiano y accesible (PS: 204-5).⁷⁰

La protagonista entiende esa cotidianeidad o normalidad como un *mundo de obligaciones*, es decir, el que comparte con su familia. La normalidad consiste, entre otras cosas, en una vida deseable para una chica de 17 años, una vida „normal“ femenina: enamorarse, tener un noviazgo, casarse, tener hijos⁷¹. Cuando ya no cumple con las exigencias de normalidad, la familia decide la estadía en Adrogué como sanción. Sin embargo, esto no lleva a la aceptación de este mundo de obligaciones, sino solamente a que se nombre el conflicto. Los mundos alternativos le habían dado otras posibilidades de identificación, aunque también estos desaparecen con la aclaración del conflicto. La única identidad que al final puede asumir es la de un sujeto narrador.

El gran significado que las tres personas tienen para la identidad de la protagonista, también les quita un poco de verosimilitud con respecto a su existencia en el mundo real ficcional de *Personas en la sala*. Al menos quita importancia a la cuestión de si existen o no.

2.3.2. Los espejos del discurso.

2.3.2.1. La estructura temporal

La estructura temporal apoya la construcción de un mundo ambivalente, además de tener un desarrollo paralelo a la organización de la estructura modal. En un primer momento, la narración se presenta como cronológica, impresión que se destruye durante el transcurso de la novela.

El primer capítulo empieza por narrar el acto del recuerdo en la casa en la calle Juramento, donde ocurre lo que constituye la narración principal. El proceso del recuerdo se narra de manera iterativa y sin determinar su temporalidad exacta, solamente sabemos que se sitúa en un momento en que la familia ya no vive en dicha calle. Después se mencionan ciertos episodios que ocurrieron en la casa en cuestión, pero de una manera fragmentaria y sin una cronología fija. Sin embargo sí se aclara la duración de la historia principal. La protagonista vivió con su familia en la calle

⁷⁰ A cierta normalidad banal ya antes se da un valor negativo, a la protagonista por ejemplo le parece terrible que alguien le mandase flores o una revista en vez de un libro (PS: 112-3).

⁷¹ La normalidad está representada fragmentariamente por metonimias: los primeros zapatos con tacón, bebés recién nacidos y sombreros nuevos (PS:204). Tampoco las tres mujeres caben en esa normalidad (PS: 194).

2.3. El mundo ficcional de Personas en la sala

Juramento durante dos años, y „se movían dos meses de rostros detrás de una ventana“ (PS: 14). La narración es posterior, tanto al acto del recuerdo como a la historia principal, pero aparte de esto no hay información más exacta sobre el presente de la narradora. En cuanto a la duración de los acontecimientos, solamente sabemos que se trata de dos meses, pero no se especifica más sobre su ubicación temporal respecto a los dos años que pasó la familia en la calle Juramento.

La narración principal, el contenido del recuerdo, comienza en el segundo capítulo con la descripción de la noche de la tormenta que lleva al descubrimiento de los tres rostros. El orden temporal es cronológico hasta que la protagonista comienza a visitar a las tres vecinas⁷². La víspera de la visita del jueves se narra en forma proleptica después de narrar acontecimientos del martes⁷³, creando así una expectativa: los lectores creen que el „jueves prometido“ (PS: 47) se va a narrar en seguida. Este procedimiento también subraya la espera tanto de la protagonista como de las tres personas. Sin embargo, la narración sobre dicho jueves no se realiza inmediatamente.

Aunque el orden temporal en un principio es más o menos estable, llama la atención que la mayor parte de las indicaciones temporales sean relativas o inexactas. Esto se manifiesta en la descripción de la observación, a cuya temporalidad se refiere la narradora por indicaciones temporales iterativas, como „durante muchas tardes“ (PS: 26) o singulativas no concretas, como „una tarde a la hora del té“ (PS: 34). Esta forma de representación temporal predomina todavía más en la segunda parte de la novela. Solamente la primera y la última visita, y también la anunciación de la última, once días antes, establecen la cronología. Las visitas se realizan dentro de este marco diacrónico, que abarca más o menos un mes. Ellas son narradas iterativamente o singulativamente. Las visitas narradas singulativamente, de todas formas se insertan en esa estructura iterativa, aparecen como episodios ejemplares que ilustran el carácter de las visitas⁷⁴. A veces se mezcla una narración iterativa con la singulativa⁷⁵. La representación temporal

⁷² Dentro de esa parte hay algunas prolepsis que, por ser vagas, no disturban la cronología, como por ejemplo: „...más tarde esa seguridad no las acompañó hasta la sala“ (PS: 19).

⁷³ La noche del miércoles se narra en el capítulo seis: „Había noches – como la que precedió al jueves“ (PS: 51), ya vemos que no es solamente esa noche que se narra sino varias noches que se generalizan en una narración iterativa. En el capítulo cinco se narran los sucesos del martes, en el séptimo la cena del martes, en el octavo la visita del jueves y en el noveno finalmente la primera visita.

⁷⁴ Las visitas en el discurso se narran en un orden arbitrario. La primera visita se narra en el capítulo noveno, la segunda y, en general, la costumbre de visitar a las tres personas, se narran recién en el undécimo capítulo.

⁷⁵ „...pensaba decirles a veces, pero alguien, en ese momento...“ (PS: 91, subrayado mío)

2.3. El mundo ficcional de Personas en la sala

iterativa de la segunda parte, a pesar de darse en un marco diacrónico es acrónica, porque no es narrada como un desarrollo temporal (*cf.* Genette 1994: 100-101). No se podría reconstruir el orden de la historia, se trata más bien de una narración de períodos entrelazados. Este procedimiento es muy adecuado para representar a las tres personas „invariables“ (PS: 47). En general, el tiempo da la impresión de estar detenido.

Esta ‘detención temporal’ se produce, entre otras cosas, por el fenómeno de la duración. El período de las visitas se narra en catorce capítulos (9-22), el período de la observación en solamente 7 capítulos (2-8), aunque en la historia ambos períodos duran un mes (PS: 59). En la primera parte ocurre mucho más. Así que el segundo mes parece durar el doble de tiempo. Vemos que, también en cuanto a la representación temporal, la novela tiene dos partes. La falta de cronología de la segunda parte promueve la confusión entre los mundos. Por otra parte, la ‘detención temporal’ corresponde mejor a la construcción de un retrato.

El orden de los capítulos también tiene otro significado posible. La novela consiste en 24 capítulos de los cuales solamente 23 se encuentran en el índice, lo que subraya la importancia del número de los capítulos. El siete y el catorce (2 veces 7) aparecen también en la única fecha mencionada en la novela, el 14 de septiembre, septiembre siendo antiguamente el séptimo mes, lo que todavía se nota por el nombre⁷⁶. El siete se considera número de la creación⁷⁷ y la protagonista es la creadora de las tres personas. Por otra parte, el dos, que aparece en los dos meses, dos años y la reduplicación del siete al catorce, es el número de la duda y de la discrepancia⁷⁸. La protagonista duda de su creación, duda si es su creación o realidad, y, además, se desdobra en el segundo capítulo.

2.3.2.2. Niveles narrativos

La narradora extradiegética es homodiegética y narra su propia historia con posterioridad. Ya aclaré que ese tipo de narradora tiene una cierta autoridad de autenticación siempre y cuando se cumplan ciertos criterios. Como es también

⁷⁶ Si suponemos que el 7 de septiembre fue el último día en que la protagonista vió a las tres personas, y si nos acordamos de que con observación y visitas ese período duraba dos meses, entonces es el 7 de julio, del ahora séptimo mes, el día en que descubre los rostros.

⁷⁷ El siete consiste en una „tríada de principios creadores (la conciencia activa, la subconsciencia pasiva y la fuerza ordenadora de la acción combinada“, y también de los cuatro elementos y las fuerzas sensuales asociadas de la inteligencia, la voluntad, la emoción y la moral. *Cfr.* Endres / Schimmel 1995: s.v. „Sieben“, mí traducción.

⁷⁸ *ibid.*, s.v. „Zwei“.

2.3. El mundo ficcional de *Personas en la sala*

personaje, su saber no puede exceder lo que un ser humano posiblemente puede saber. Cuando transgrede estas limitaciones, tiene que dar las fuentes de su información. En total, tiene que emplearse una focalización interna consecuente, que se puede centrar tanto en la conciencia de la protagonista como en la de la narradora. Ahora, la narradora-protagonista de *Personas en la sala* cumple con esas condiciones, sin embargo no es capaz de autenticar el mundo ficcional, así que no se construye un mundo novelesco fáctico y real (Doležel 1980: 20-21). Ya vimos las estrategias que llevan a la construcción de ese mundo en el capítulo sobre la estructura modal, ahora analizamos el papel que tienen los niveles narrativos.

Es importante que toda la narración principal consiste en una gran pseudodiégesis analéptica. La novela comienza con la narración del recuerdo:

Cuando los demás rememoraban la calle Juramento siempre me sorprendía la facilidad con que recobraban una fecha destinada a perdurar [...] A medida que alguien se equivocaba con un recuerdo y una voz paciente corregía el color de un vestido, la noche que se llamó al médico, yo me distanciaba, poco a poco, porque la calle Juramento siempre sería para mí [...] una sala a la calle, con rincones apenas más penumbrosos, y tres rostros claros que parecían vivir a gusto. (PS: 9-10)

La narradora sigue narrando episodios y fragmentos, tanto del tiempo en el que se sitúa el acto de recordar, como de la época de la calle Juramento. „Claro que todo no sucedió en seguida“ (PS: 10), afirma, refiriéndose al proceso del recuerdo, como también, con una frase casi idéntica, a los sucesos de narración principal (*ibíd.*), así que parece lógico que también la narración principal no empiece „en seguida“, sino solamente en el segundo capítulo. Se supone que es el recuerdo realizado que se narra, aunque aparentemente no cambia la voz narradora, por eso se trata de una pseudodiégesis.

En el segundo capítulo comienza la narración en imperfecto, lo que subraya el principio de la narración y su papel de narradora⁷⁹. A partir de ese momento, la focalización interna se centra en la conciencia de la protagonista, se narran sus percepciones y pensamientos⁸⁰. Sin embargo, la narradora, con poca frecuencia pero durante toda la narración, se refiere a los actos de narrar y recordar con formas verbales en presente (p.e. PS: 29, 37, 92). Estas formas se emplean a partir del segundo capítulo, lo que

⁷⁹ „Mi cuarto de pronto se iluminaba y el resplandor de los relámpagos invadía los rincones...“ (PS:15). La combinación con „de pronto“ subraya esa función del imperfecto.

⁸⁰ Frecuentemente aparecen verbos de percepción y de enunciación: *ver, oír, parecer, pensar*, en los tiempos verbales de imperfecto e indefinido y en primera persona, es decir que la protagonista es el sujeto. Muchas veces se narra en discurso indirecto e indirecto libre, también en discurso directo.

2.3. El mundo ficcional de Personas en la sala

subraya que en el primero se narra el proceso del recuerdo, y después los hechos recordados. Hay que agregar que la narradora no remite a su presente en todos los capítulos (solamente en los capítulos 2,4,10, 12, 15, 23 y 24). De todas formas, el empleo del verbo „recordar“ en presente, hace que las instancias de la narración y del recuerdo coincidan, así que desmonta otra vez la narración pseudodiegética.

También hay varias narraciones metadiegticas⁸¹: En las páginas de diario, que conforman el capítulo 17, la narradora escribe sobre un encuentro muy reciente con las tres mujeres y las sensaciones que tiene en el momento de escribir. Este pasaje se distingue de la narración principal por estar escrito en presente. Además, tiene las mismas características estilísticas que el resto de la novela. Eso reduce la distancia entre la narradora extradiegética y la narradora metadiegtica, lo cual se evidencia también por otra estrategia. Solamente en el capítulo 18 los lectores se enteran de que la narración del decimoséptimo capítulo es un pasaje de un diario, pues la narradora dice: „advertí el papel sobre mi mesa. No le tuve miedo al papel después de leer lo que había escrito“ (PS: 155). En un primer momento, el presente usado se puede entender como el presente del tiempo de la narración, se supone que narradora y protagonista coinciden en tiempo y lugar⁸². Esta ilusión se suspende, ya que en el capítulo 18 se establece otra vez la distancia entre las dos. Además, no está muy claro quién inserta el diario en la novela. La narradora extradiegética no lo hace explícitamente, es decir que otra instancia, la autora implícita, ordena el discurso. Las dos narradoras se ven alineadas en el mismo nivel de la jerarquía discursiva, y por eso la narradora extradiegética se ve privada de su autoridad autenticadora. Así también, el capítulo 17 en cuanto a la forma no se distingue del resto de la narración, así que tampoco los sujetos enunciadores se distinguirán mucho. El hecho de que la narradora del capítulo 17 sea una joven de 17 años, bastante confundida, le resta credibilidad a la narración de la narradora extradiegética.

Esa niña de 17 años, además, puede calificarse de fantasiosa, ya que los mundos alternativos construidos por la protagonista forman otro nivel metadiegtico en forma de

⁸¹ Por causa del nivel pseudodiegtico, los niveles narrativos se confunden de cierta manera. El nivel pseudodiegtico corresponde al nivel intradiegtico, a pesar de eso no es posible hablar de una voz narradora intradiegtica porque se trata siempre de la misma narradora responsable de esa narración.

⁸² Más tarde habrá otra narración en presente. El capítulo 22 comienza en presente lo cual le hace creer al lector que se trata nuevamente de una parte del diario, pero en este caso se trata de un monólogo interior que termina con una hipótesis.

2.3. El mundo ficcional de Personas en la sala

una pseudodiégesis. Aunque el contenido de las fantasías no aparece como una narración propia y explícita de la protagonista, ella sí reflexiona acerca de la manera de contarlas mejor y finalmente las llama „retrato contado“ (PS: 204). La protagonista que se vuelve narradora meta(pseudo)diegética, también asume funciones de narradora en otro nivel más, porque dentro de uno de los mundos alternativos se presenta como narrando una cosa (PS: 24).

Fuera de ese sistema complejo de niveles narrativos, los límites entre los niveles no aparecen como infranqueables. Por una parte, la narradora manifiesta actitudes de sujeto inventor, en la medida en que mueve y maneja a sus personajes (p.e. PS: 27). Por otra parte, en el caso en que la aparición de las tres mujeres fuese un invento suyo, la acción de visitarlas constituiría una transgresión metaléptica.

Debido a que las narraciones metadieéticas no se distinguen en forma y contenido de la narración extradiegética, ponen a ésta *en abyme*. Las reglas de su construcción permiten deducir reglas para la construcción de la diégesis principal. Afirma la protagonista:

Era como si construyese, lentamente, una película muda que podría durar indefinidamente; una película sin episodios ni paisajes; solamente una casa con su porción de calle necesaria... (PS: 53).

Esa frase podría referirse perfectamente al relato principal. La narradora también reflexiona sobre los narratarios de los diferentes niveles narrativos. Las afirmaciones sobre la actitud de un narratario metadieético. La familia de la protagonista, bien puede reflejar la actitud del narratario de toda la historia:

...mientras inventaba conversaciones con personas conocidas que no podían vislumbrar las tres caras, imposibles de señalar en distintos sitios que no fuesen la sala, sin suponer en seguida, que les contaba un retrato. (PS:203)

La protagonista en su papel de narradora, además del contenido (principalmente, los personajes envueltos), pone *en abyme* a la producción y recepción del texto mismo para poner de relieve estos procesos, en una *mise en abyme de la enunciación* (Dällenbach 1991: 95), es decir, hace observaciones metanarrativas. Por eso es interesante que esta protagonista busque modificar elementos de su narración para hacerla más presentable y fidedigna. Esta modificación se refiere tanto a la temporalidad (PS: 205) como al contenido:

2.3. El mundo ficcional de *Personas en la sala*

También reflexioné que a nadie podía confiarlos sin introducir un cambio que les agregara un encanto que no poseían, o quitándoles lo que para mí constituía su verdadera atracción. Incapaz de expresar esa parte que yo no deseaba corregir, nadie comprendería que las quería... (PS: 193-4)

Este cambio pone en juego los intentos de autenticación de la narradora extradiegética, quien se apoya en su recuerdo mejor o peor para subrayar la veracidad de la historia (Genette 1994: 184). Como las dos narradoras en rigor son el mismo personaje y, además, narran al menos en parte una misma historia, los intentos de autenticación son revelados como meras estrategias narrativas. Y lo más sorprendente es que la narradora metadieética es la que le quita las máscaras a la narradora extradiegética.

2.3.3. Resumen

En *Personas en la sala* se construye un mundo ambiguo. En todos los ámbitos analizados en un primer momento se construye un orden: La narración empieza cronológicamente, la narradora queda establecida como autoridad que narra sus recuerdos. Y aunque estos recuerdos no consisten solamente de experiencias „reales“, los elementos irreales son marcados explícitamente como tales, como una historia construida dentro de la historia. Este orden se deconstruye en el transcurso de la historia. La cronología se „detiene“ y se producen dudas acerca de la narradora y su autoridad, porque sus estrategias narrativas se subrayan como tales. Hay instancias en competencia con la narradora: el personaje, es decir, ella misma en otro nivel narrativo y en otro tiempo, y también la autora implícita que la instala como narradora. La distinción clara entre experiencia y fantasía se suspende, principalmente por el contenido semejante de los diferentes submundos alternativo y epistémico y las características de los personajes.

Aunque se quita la autenticación al mundo real ficcional, que al principio se construyó y autenticó, este mundo queda entre los dos estados, entre real y no real, entre autenticado y no autenticado. Parece existir un límite entre mundo real y fantasía, pero como no es posible distinguirlo, el mundo ficcional oscila entre varias posibilidades, combinaciones reconstruidas por lectoras y lectores, para obtener una solución satisfactoria que corresponda al orden o la lógica que se estableció al principio.

Así también la protagonista logra su objetivo: quiere desarrollar una imagen formada por realidad y fantasía y tanto ella misma como la narradora construyen esa imagen. La

2.3. El mundo ficcional de *Personas en la sala*

identidad de la protagonista está muy estrechamente ligada tanto a esa imagen como a su construcción. Por una parte, porque conlleva propuestas de identidad, por otra parte, porque al final solamente le queda una identidad de narradora.

En cuanto al contenido, se nota una oposición entre la normalidad representada por la familia de la narradora y que se identifica con los mundos real y epistémico, y la anormalidad de las tres personas, identificadas con los mundos alternativos.

2.4. El mundo ficcional en *Los dos retratos*

2.4.1. La estructura modal en *Los dos retratos*

La estructura modal del mundo ficcional en *Los dos retratos* se parece en algunos aspectos a la de *Personas en la sala*: Marta, la protagonista adolescente, es la narradora extradiegética y homodiegética y además, la única fuente de información acerca del mundo ficcional. Marta no logra construir un mundo fáctico y real dentro del universo ficcional.

Otra vez, la ambigüedad del mundo ficcional se da por la fusión de un mundo alternativo con un mundo epistémico, pero en este caso, el efecto se logra por la divergencia de dos mundos epistémicos diferentes, dependientes de personas diferentes. En esta novela las visiones distintas del mundo tienen una función más directa en el mundo ficcional: en algunos casos formular dudas sobre el orden reinante, en otros reafirmar el mismo.

Igual que en *Personas en la sala*, el primer mundo que se forma es un mundo epistémico del recuerdo. En él se encuentran todos los otros mundos y eventos y no participa en los conflictos narrados. Por eso lo dejaré de lado por ahora y procederé de la misma forma que en el capítulo anterior, es decir, daré primero un resumen de la trama, distinguiendo los estados y las acciones que llevan a los cambios según la teoría de Ryan.

En el estado inicial, Marta vive en a la casa de su abuela, a donde se ha mudado por petición de ésta. Allí convive también con Elena, la hermana del abuelo difunto. Desde hace dos años, los hijos de la abuela, Juan, Ernesto, Enrique, Roberto, Susana y sus nueras Teresa (casada con Juan) y María (casada con Ernesto) vienen cada domingo a cenar. Estas cenas dominicales tienen lugar en el comedor, el único espacio que se

describe con gran detalle. Allí se encuentra una mesa en cuyas cabeceras están sentadas la abuela y Teresa. En el espejo que pende de la pared ubicada detrás de la abuela se reflejan las personas sentadas a la mesa, y además dos fotografías ampliadas, que cuelgan de la pared de enfrente. En ellas aparece retratada toda la familia.

Las fotografías se hicieron alrededor de treinta años antes, en la terraza de una casa donde vivían la abuela y su marido en aquel entonces. Los personajes de las fotos son los mismos que se reúnen en el comedor. Teresa, la mujer de Juan, y Marta, la narradora, son las únicas que no aparecen allí, al contrario del abuelo ya muerto, y de Daniel, un amigo de la casa. Las dos fotografías tienen una mínima diferencia: en el segundo retrato, la abuela ocupa otra posición y, además, Daniel la mira (o mira a la puerta) en vez de mirar hacia la cámara. Cada personaje percibe esas diferencias de manera distinta, lo que lleva a la formación de mundos epistémicos diferentes y divergentes⁸³. Las versiones que los parientes tienen sobre las fotos se basan fundamentalmente en tres disyunciones: primero, si había un fuerte viento norte o no, segundo, si la abuela era hermosa o no, tercero, si Daniel miró a la abuela o a la puerta. De ahí resultan otros mundos epistémicos divergentes en torno a la razón por la cual la abuela abandonó la terraza, sugiriendo así un vínculo amoroso con Daniel.

En un único complejo de eventos las fotografías cambian (como resultado de los mundos epistémicos diferentes). Marta intenta detener este cambio mediante su reconstrucción de la tarde de las fotografías, creando un mundo adicional epistémico o alternativo. Una noche, la abuela retira la segunda fotografía, cuyas diferencias con respecto a la primera daban lugar a tanto hablar, y cuelga en su lugar un simple retrato de ella, explicando además que era Elena la que estaba enamorada de Daniel. De esa forma logra que termine la discusión. Elena se va de la casa y la abuela muere.

Las acciones de Marta y de la abuela están motivadas por un conflicto entre los mundos de sus deseos, parecidos entre sí, y el mundo real. Cada una desea que su mundo epistémico reciba aceptación general, con lo cual éste quedaría legitimado como mundo real. Precisamente tal deseo estructura los respectivos mundos del deseo de ambas. De

⁸³ Uso el término mundos epistémicos, porque finalmente está seguro que los diferentes visiones del mundo se refieren a un hecho, un mundo real ficcional, es decir que en parte se trata de ampliaciones hipotéticas del mundo epistémico que no se marcan como hipótesis. Ese término de todas formas es problemático en este caso porque en parte se trata de mentiras, y por eso más bien de mundos alternativos.

ahí se sigue que el mundo real depende de un consenso y, por lo tanto, no existe de por sí.⁸⁴ Como hay un conflicto entre las diferentes visiones del mundo, el mundo real cambia. En el caso actual el mundo real es solamente una versión „oficial“, un mundo epistémico generalmente aceptado. La acción de Marta no tiene resultado, solamente la acción de la abuela consigue que se imponga su visión del mundo. Además, el mundo de los deseos de Marta también abarca el deseo de parecerse a la abuela.

2.4.1.1. Los deseos de la abuela

La construcción de inmutabilidad

Los deseos de la abuela se muestran en la frase siguiente:

En realidad no había pedido algo imposible; sólo había proyectado – enterneciéndose, sin duda, a medida que se sucedían los domingos- que un sinnúmero de caras retratadas no se modificaran demasiado, ni siquiera cuando llegaba el momento de recoger sus caras sucesorias en torno de la mesa, para coincidir en el espejo. (176).

El mundo de los deseos de la abuela se basa en la proyección de inmutabilidad. No quiere que las caras fotografiadas hace 30 años cambien, tampoco en comparación con las caras actuales de los mismos personajes. Y, de hecho, las caras coinciden con sus imágenes fotografiadas en el espejo. En un primer momento parece que mundo de los deseos lograra realizarse: las fotografías son perfectas, la familia es casi idéntica a ellas⁸⁵. Esa semejanza se expresa principalmente por los adjetivos „hermosos“ y „distinguidos“, usados para describir tanto los personajes actuales como los retratados :

-Son las caras de siempre, las hermosas caras de siempre – canturreó Ernesto. –Las hermosas caras que no cambian –añadió [...] o hemos cambiado tanto... Eramos hermosos y aún quedan rastros [...] Eramos distinguidos, esbeltos, pero, sobre todo, hermosos, ... (150)⁸⁶

⁸⁴ Al principio del capítulo anterior expliqué, que mundos epistémicos congruentes llevan a la deducción del mundo real.

⁸⁵ „...eran casi idénticas a sus retratos“ (DR: 41). La proyección de la abuela, que hace de los retratos una imagen inmutable, ya aparece manifestada en el uso del lenguaje, porque normalmente son los retratos los que tendrían que ser semejantes a las personas y no al revés. *Cfr.* también: „...[los retratos] eran tan perfectos que, al principio, cuando yo retiraba la mirada de ellos para seguir mirando las mismas caras junto a la mesa, no percibía ningún cambio verdadero, ni el transcurso de los años“ (22). Los personajes presentes tienen que devolver sus caras a las fotografías, antes de irse (46).

⁸⁶ Véase también: „En realidad daba gusto mirarlos, tanto a los hombres como a las mujeres. Hermosos con movimientos pausados y precisos...“ (21), „...en la tarde de los retratos todas parecían pensar lo mismo, ligeramente vacías y distinguidas, ...“ (22).

Este pasaje también muestra que sus hijos comparten el mundo de los deseos de la abuela⁸⁷.

La constelación de la familia es casi idéntica a la que se ve en los retratos. María entretanto se casó con Enrique. Sólo Teresa, la mujer de Juan, y Marta, la narradora, no están retratadas. Ambas, de formas distintas, no pertenecen a la familia. La narradora lo dice explícitamente de Teresa (DR: 21) y además, no comparte las características arriba mencionadas (138)⁸⁸. En el caso de Marta su relación con la familia es ambigua. Aunque nunca se mencionan sus padres, tiene como lazo familiar siempre a sus abuelos. Esa inmutabilidad se logra, por una parte, a través de las comidas de los domingos, cuya repetición perpetua también es parte del mundo de los deseos de la abuela⁸⁹. Las cenas se parecen la una a la otra, igual que los personajes que no cambian. Desde hace dos años se observa esa costumbre, la disposición de los asientos está determinada desde aquel entonces (24) y los personajes son tan inmutables que, al percibir un cambio, en un primer momento Marta se lo atribuye a las fotografías y no a la personas vivas alrededor de la mesa (96). También el espejo construye inmutabilidad. No en vano es el deseo de la abuela que permanezca siempre en su lugar (44). Como ya lo explica la cita al comienzo de este capítulo, la igualdad de las caras se cumple en el espejo. Las caras fotografiadas „arrastran“ con ellas las caras de los presentes al espejo (18), se los „adjudican“ (40). El espejo casi comparte la perspectiva de la abuela y no solamente desde un punto de vista espacial, sino también psicológico:

...un espejo tan conocido, tan adaptado a las costumbres de la familia, y que no había aparecido en el comedor de un día a otro, sino mucho antes de la llegada de Teresa, un espejo adicto a la mesa larga [...] adicto a las caras que habían crecido, cambiando, enamorándose, contrayendo deudas, pidiendo perdón alguna vez, ... (117).

Además, la abuela tiene una fuerte influencia sobre la imagen reflejada, sobre quién logra verse en el espejo y quién no. Escolta las caras cuando entran (43) o salen (80) del espejo e impide o permite que Teresa llegue al espejo (23s). También influye en la

⁸⁷ La narradora compara los retratos con un pasado visible (44), los personajes actuales quieren parecerse a ese pasado: „...como si desearan seguir pareciéndose a una historia conocida y mantener intacto algo transformable y preferido, que bien podría ser mi abuela“ (42). Los miembros de la familia *proviene*n de los retratos (45).

⁸⁸ Teresa, por ejemplo, separa el meñique, una característica no-distinguida..

⁸⁹ Véase también: „...sólo le interesaba que no se interrumpiese esa excursión de rostros que emergían de los retratos para juntarse con las caras en torno de la mesa...“ (43), „[t]ambién era posible que vigilando las caras de visita mi abuela esperase evitar que se disgregaran, que alguien emprendiese un viaje o faltase una vez ...“ (45).

manera en la que las caras entran en el espejo. Cuando la abuela está, entran ordenadamente „en doble fila“ (DR: 43), cuando falta en la mesa, entran „en tropel“ (DR: 135). La visión de la abuela, según la cual los presentes se parecen a las fotografías, coincide con la imagen reflejada del espejo que reduce los presentes a las dos dimensiones que también tienen en las fotografías⁹⁰.

Esa situación que corresponde al mundo de los deseos de la abuela, depende de su presencia.⁹¹ Ella proyecta la situación y se ocupa de las condiciones necesarias para su realización, como la posición del espejo y las fotografías y las cenas dominicales, eso quiere decir que se puede hablar de un mundo de intenciones que lleva a la realización del mundo de los deseos. La abuela establece un orden⁹², un orden que le es necesario para sobrevivir.⁹³

El peligro del cambio

Como ya aclaré, las fotografías son una parte esencial del orden deseado y controlado por la abuela. Sin embargo, y a pesar de las características normales de fotografías, esas no son inmutables: Las fotografías tal vez representen un pasado real, pero su contenido depende de las diferentes visiones de los personajes que las perciben e interpretan, y por lo tanto, no son inmutables, sino que están expuestas a cambios. Para la abuela y sus hijos, las fotografías muestran las caras hermosas y distinguidas que se proyectan hacia el presente, y esa imagen se pone en juego. Elena, la hermana del abuelo, y Teresa, con sus mundos epistémicos diferentes, cuestionan las fotografías y el orden relacionado con ellas⁹⁴.

Mediante declaraciones explícitas, Teresa cuestiona activamente el mundo epistémico de la abuela. No es parte de la familia porque no está en las fotografías y porque se opone al orden (de mesa) de la abuela. Además, se sospecha que engaña a su marido

⁹⁰ „...todo [...] se allanaba dentro del espejo“, p. 41.

⁹¹ Los domingos en que no se sienta en la mesa, se distinguen de los otros: Ernesto bebe más y cuenta historias que no le gustan a la abuela. Juan mira menos frecuentemente a Teresa (es decir, hay menos control, p.134). También el comportamiento en la mesa es distinto (DR 148). La abuela controla la conversación con las palabras „en mis tiempos“ (DR: 87) que utiliza para interrumpir a otras personas. Estas palabras, como en el caso de las fotografías, traen el pasado hacia el presente.

⁹² „...lograba imponer orden a lo misterioso, a todo lo inconexo con ganas de desasirse...“ (DR: 137).

⁹³ Cito otra vez „...como si desearan seguir pareciéndose a una historia conocida y mantener intacto algo transformable y preferido, que bien podría ser mi abuela“ (DR 42).

⁹⁴ „...la voz de Teresa y la figura sigilosa de Elena acaso representasen, para ella [abuela], la manera solapada y progresiva mediante la cual alguien podría pretender hacernos dudar hasta de algo inamovible como un retrato“ (DR 38).

(DR 115). Elena aparece como personaje más bien pasivo, aunque la reconstrucción del pasado muestra que también ella se opuso al orden, en este caso del abuelo, y no solamente en relación con las costumbres de mesa (DR 53-55). Elena realizó algunos trabajos artísticos y se dedicó a la decoración de escaparates, una forma metafórica de construcción de mundos⁹⁵, lo que el abuelo le prohibió. Marta y la abuela ocupan la posición contraria a esta pareja. Ellas siguen el orden o, al menos, tienen la reputación de hacerlo, lo cual se manifiesta en su propia visión acerca de la tarde en que se hicieron los retratos.

Básicamente hay dos versiones diferentes de lo que ocurrió la tarde en que se tomaron las fotografías. Solamente una de las dos versiones se representa completamente, y es la que Marta reconstruye para contrarrestar las dudas de Teresa. Según esta versión, la abuela, agobiada por el viento norte que sopló ese día, entró en la casa para ponerse hielo en la nuca. No sabía que querían sacar una segunda foto y por eso tenía que darse prisa para volver a la terraza. Cuando salió de la puerta, Daniel la miró (DR 107ss.)

Teresa duda de la existencia del viento norte (DR 82) y afirma que Daniel, quien mira a la abuela en la segunda fotografía, sostenía una relación amorosa con ésta. Teresa supone que la abuela no dejó la terraza por el viento norte y que Daniel la mira por amor, no por su regreso inesperado.

La versión de Marta, a pesar de ser la única que se conoce, es dudosa, y no solamente por las afirmaciones de Teresa, sino porque se basa parcialmente en el relato de la abuela, aunque en gran parte es una reconstrucción explícitamente elaborada por ella misma, que no corresponde del todo a lo que dice la abuela.⁹⁶ La forma de reconstrucción se parece a la de las imaginaciones en *Personas en la sala*. Marta mueve a las personas presentes poniéndolas en la escena imaginada de los retratos. Esto marca claramente su actividad imaginativa (DR: 107). Además, la versión se subordina a la meta de liberar a la abuela de las incriminaciones:

⁹⁵ Novelas de mujeres del siglo XIX hablan muchas veces de espacios virtuales secundarios, como de pinturas, porque la forma femenina de expresión entonces era el pintar. Escribir, una forma mucho más explícita de contruir mundos, era oficio de hombres (*cfr.* Mitchel 1989: 98). Marta designa la decoración de Elena como „su única hechicería“ (DR: 55), la voz de Teresa se compara con maleficios (DR: 36-7), que solamente la abuela puede conjurar (DR: 37-9), a quien se compara con una adivina (DR: 181). Aquí, según la visión de la narradora, Teresa y Elena representan la magia negra, mientras que la abuela la magia blanca.

⁹⁶ „...solía interrumpirla porque prefería reconstruir por mi misma ese episodio...“ (DR: 109, *cfr.* también p.66).

2.4. El mundo ficcional en Los dos retratos

...reuní cuanto conocía acerca del primer retrato, decidida a ordenarlo de una vez por todas, a fin de silenciar cualquier pregunta que la empujase [a la abuela] a querer morir en paz. (DR: 71)⁹⁷

La reconstrucción de la narradora se marca como mentira, es decir que forma un mundo alternativo, porque ella misma en otros momentos duda de la existencia del viento norte (DR 82) y supone una posible relación amorosa entre la abuela y Daniel. La posibilidad de esa relación nunca se menciona explícitamente, solamente se insinúa por la mirada de Daniel que, en un primer momento, no parece tener importancia. Simplemente la obtiene porque todos se la dan⁹⁸. En cuanto a la versión de Marta, hay que agregar que también otras veces narra sucesos que obviamente construye (DR 102) o exagera (DR 115-6). Teresa, al contrario, tiene más credibilidad:

...su voz no permitía ningún margen a olvidos piadosos o delicados; su voz era como una tijera que separaba todo a pedazos informes. Nadie podía negar que entregaba todos los trozos, hasta el más insignificante, para que cada uno hiciera con ellos lo que quisiera (DR: 56)⁹⁹

Hasta Marta afirma que Teresa es la única que no podía equivocarse (DR 104).

El segundo aspecto que Teresa cuestiona en las fotos, es la belleza de la abuela: “-Nunca creí que fuese tan linda como dicen-“, frase que se repite cinco veces con variaciones (DR 99, 100, 103, 105, 151). En el momento en que Teresa la pronuncia por primera vez, Marta nota que los retratos están cambiando y que Teresa podría cambiar también otras cosas, solamente a fuerza de sus afirmaciones¹⁰⁰. Hay que destacar que Teresa, por una parte, duda de la existencia del viento norte, hecho invisible en una fotografía, y por otra parte, duda de la hermosura de la abuela, inequívocamente visible, pero dependiente de gustos individuales o colectivos. Sin embargo, al expresar su su visión,

⁹⁷ Poco antes la abuela había dicho que quería vivir o morir en paz, pues se sentía preocupada (69). También para la reconstrucción del segundo retrato se nombra una meta: „...a fin de tenerlo listo, explicado, si alguna vez me correspondía defenderlo...“ (DR 107).

⁹⁸ El abuelo hizo ampliar las fotos a pesar de la mirada (DR 113), Juan niega que Daniel mira conscientemente a la abuela (DR 151) y Marta relaciona las palabras „Te quiero“ con la mirada de Daniel (DR 65). Además, toda la familia parece ocultar un episodio desagradable (DR 20), a la vez que le da mucha importancia al viento norte: „...algo debió de ocurrir dentro de ellos para que todos adelantasen que fué una tarde de mucho viento, como si desearan conformarse con algún defecto o disculpar una actitud“ (DR 17).

⁹⁹ Véase también página 155: „También me había fijado en sus uñas, que tanto me disgustaban, porque eran uñas para deshacer nudos y siempre me irritó que alguien ordenara los piolines. Prefería que los cortaran“ (DR: 155-6). Hilos y tejidos muchas veces son metáforas para un texto ficcional o una historia (Dällenbach 1991: 119-20). Es posible leer que Teresa quiere ordenar la historia, pero la abuela la corta, cambiando el retrato que da lugar a dudas, por otro, para terminar así toda discusión.

¹⁰⁰ „...Teresa podría despojarlos de todo mediante empecinadas negaciones, cuando ellos fueron testigos...“ (DR 101).

Teresa cambia el mundo real, representado en las fotografías, que dependen de las visiones e interpretaciones. También la respuesta de Juan subraya este hecho: „...sobre eso hay mucho que hablar...“ (DR 170), aceptando la posibilidad de diferentes versiones.¹⁰¹

Ya desde el principio, la novela trata del cambio del mundo real (o de un mundo epistémico) por medio de palabras, es decir por la enunciación de otros mundos epistémicos. Alguién le dice a Marta: „Tienes la cara torcida“, y en seguida percibe su propia cara como torcida (DR: 7s). La enunciación de un mundo alternativo tiene los mismos efectos; Marta percibe alteraciones en la cara de otra persona que ella misma no advierte. Finalmente, ese procedimiento lleva a la disolución del mundo real: „...nadie hubiese podido asegurar quién de las dos mentía“ (DR: 9s).

El conflicto entre las dos versiones de la tarde de los retratos lleva a dos acciones: Marta construye un mundo alternativo, reconstruyendo los sucesos, y la abuela sustituye el segundo retrato por una fotografía de medio cuerpo de ella misma que proviene de la misma época. En cuanto a la foto nueva, Marta reflexiona que alguien podría compararla con un *affiche* (DR: 172). Con esto se alude al hecho de que este medio propaga el contenido de un mundo epistémico. Además, la abuela sostiene que Elena se había enamorado de Daniel, lo cual parece ser correcto. Después, ya no se habla de su propio papel en esos sucesos. Ambas acciones sirven para cumplir con los deseos de la abuela, es decir el reconocimiento general de su mundo epistémico. Al quitar la segunda fotografía, se eliminan los aspectos que generaban los mundos epistémicos divergentes: la mirada de Daniel y el movimiento de la abuela. Las fotografías, ahora el primer retrato de la familia y el retrato de la abuela, sirven mejor a la meta que la abuela se había propuesto, es decir, proyectar los rostros del pasado en el presente.

2.4.1.2. Los deseos de la narradora: Identificación con la abuela

Igual que la narradora de *Personas en la sala*, Marta tiene el deseo de parecerse a otra persona, en este caso su abuela¹⁰² y también Marta en parte construye el objeto de este

¹⁰¹Marta admite esta posibilidad, cuando se da cuenta de que Teresa puede ver algo en los retratos que ella mismo no percibe (DR 151). Y la abuela dice en un domingo: „cuando el río suena, agua trae“ (DR 89). Ese refrán significa por un lado que toda habladuría tiene un poco de verdad. Normalmente esa verdad sería la origen del chisme, pero igual podemos leerlo al revés, el chisme, el hablar mucho, origina un poco de verdad.

¹⁰² „...intenté parecerme a mi abuela...“ (DR: 50), véase también las páginas 27 y 114. Las características, a las cuáles Marta quiere parecerse son: „inteligente“, „distinguida“ (DR: 91), „irónica“, „precisa“ y „aferrada a visiones inamovibles“ (DR 102). Seguramente logra parecerse a la última característica:

deseo. Se imagina los pensamientos (DR: 133) y recuerdos de la abuela (DR: 63) y determina su imagen exterior, vistiéndola (DR: 185). Sin embargo es claro que la abuela no solamente es el objeto de la construcción y del deseo de parecerse a ella, por parte de Marta, sino que también tiene un papel activo. Es ella la que elige a Marta como sucesora, invitándola primero a vivir en su casa (DR: 33) y poniéndola después en una posición particular:

Cuando mi abuela me separó de los otros con un tono preciso que casi fué como retratarme aparte, o como si hubiese recortado mi cara y todos se olvidaran del espacio que ocupara antes... (DR 29).

Eso significa que ella de igual manera es objeto de la construcción de la abuela, como lo es también la familia que ambas, Marta y la abuela, reconstruyen ¹⁰³. En un primer momento, Marta solamente tiene el papel de observadora (DR 19) para ayudar a la abuela. Después, asume el lugar de la abuela en la reconstrucción de la tarde de los retratos, y – otra vez en su lugar – vuelve a vivir el pasado junto a ella¹⁰⁴. Finalmente, la abuela le entrega su posición en la mesa y con eso el control sobre el orden, mejor dicho, sobre el reflejo de la cara de Teresa en el espejo. Recién en ese momento, cuando le pide tomar su lugar, la llama por su nombre (DR 144)¹⁰⁵. Solo a partir de ese momento, Marta es percibida desde afuera, sea por sí misma en el espejo (DR 154) o por otros (DR 154, 148). Más tarde afirma:

...Y aunque yo también había aprendido a ser cara mirada, consciente de ser mirada [...] el temor volvía a agitarse a pensar que alguno me miraría para indagar, en mi cara, el retrato de mi abuela, y que mi cara conocería idéntica zozobra, perdida para siempre (DR 181).

La identidad que Marta desarrolla en el transcurso de la novela está ligada estrechamente al personaje de la abuela¹⁰⁶. Ambos se parecen en varios aspectos: Como ya dije, Marta se comporta conforme a las reglas de la abuela, fuma o bebe solo después

Tampoco a Marta le gustan los cambios (DR 13).

¹⁰³ Se olvida lo que Marta era antes, igual que lo que era Daniel, antes de que la abuela quitó el segundo retrato. Los personajes son lo que ven los otros. La familia es objeto de construcción de Marta y de la abuela.

¹⁰⁴ Otra vez entra metalépticamente en su mundo alternativo: „...para ir yo, yo misma, con todo lo escuchado, con todo lo preferido, en busca de mi abuela y demorarme...” (DR 76), y „quedábamos ella y yo a extraer el hielo...” (DR 112).

¹⁰⁵ Parece que el nombrar a la narradora le da poder sobre ella: „Marta- me dijo y yo permanecí inmóvil” (DR 182) o en otra ocasión: „...Teresa gritase mi nombre con distintos entonaciones, tornándolo absurdo, oponiéndose a mis pocos años...” (DR 144).

¹⁰⁶ Ese proceso no se desarrolla sin resistencia. Marta al inicio es disconforme (DR 31), siente compasión hacia Elena (DR 48-9) e intenta ser justa frente a Teresa (DR 46), aunque más tarde desea la muerte de ésta (DR 175).

de obtener su permiso, y hasta piensa lo que ella le propone (*cf.* DR: 27, 177, 159), muy al contrario de Teresa. De igual manera, la abuela antes, al contrario que Elena, había seguido las reglas que entonces dictaba el abuelo¹⁰⁷, todavía presente en su mitad de la cama matrimonial (DR 36,70). Así, también el conjunto de reglas de la abuela es un mundo de obligaciones que existió desde hace tiempo y que no solamente consiste en las buenas maneras en la mesa, sino también en normas de comportamiento matrimonial. Marta no forma parte de la familia, solamente la abuela la relaciona con ella, pero como sus padres no se encuentran entre los hijos de la abuela, sus relaciones son algo misteriosas. La abuela igual es de „ascendencia extraña“ (DR 92). Pero el parecido fundamental entre las dos es la capacidad de producir mundos epistémicos o alternativos:

...[la abuela] me iniciara en reclinar perfiles, de sacarlos de quicio, de hacer cuanto quisiera con sus caras manejables y complacientes (DR: 181).

La abuela había impuesto su mundo epistémico inmutable y Marta, con los mismos personajes, con las mismas caras, armó una reconstrucción de la tarde de los retratos. Pero también construye otra cosa: la novela que leemos. Marta se convierte en su narradora durante la última de las cenas dominicales:

...al llegar a mi asiento, que me pareció más iluminado, como si algo me señalara para relatar su historia, advertí que todos se habían acicalado más que nunca ... (DR:185).

Poco después, la abuela muere. Marta refleja su cuerpo entero en un espejo de mano. Finalmente, controla la entrada de su abuela en un espejo, como antes ésta lo había hecho con ella.

2.4.2. El discurso fingido

2.4.2.1. La estructura temporal

Igual que en *Personas en la sala*, en esta novela se construye una cierta cronología de los sucesos, pero también aquí, se narran largos periodos en forma iterativa y las indicaciones temporales son muy vagas. Pero en *Los dos retratos*, esa misma estrategia se emplea al revés y sirve a otra meta.

¹⁰⁷ El abuelo mandó a hacer los retratos (DR 72) y a ponerlos en la pared (DR 70,113). También la escena de dormitorio que se narra en las páginas 60-61 puede describir la convivencia de los abuelos. Muestra una mujer que sigue en todo a su marido y que ni siquiera tiene una propia lámpara en la mesa de luz.

2.4. El mundo ficcional en Los dos retratos

La narración analéptica de los dos años que la narradora convive con su abuela en su casa, comienza con la descripción del comedor (DR 15) y lleva a la narración iterativa de la situación en el comedor. Hay episodios incluidos en la narración iterativa, que se narran de manera singulativa pero que no se concretizan temporalmente, como por ejemplo un grito de Elena (DR 53). A veces, episodios singulativos se impregnan con formas iterativas, lo que tiene una función generalizadora. Eso pasa en el capítulo cuatro en el que Marta le pregunta a la abuela si la quiere. El episodio tiene un marco singulativo, marcado por la indicación temporal *esa noche* (DR 58), pero la narración reúne de forma iterativa otras ocasiones en que la narradora había formulado la misma pregunta.

De todas formas, dentro de la narración iterativa se marca el pasar del tiempo, por medio de indicaciones temporales relativas, como „el primer tiempo“ (DR 22), o „los últimos tiempos“ (DR 40, 114). Esta narración iterativa ilustra perfectamente el estado de inmutabilidad creado por la abuela, que a pesar de todo cambia paulatinamente dentro del período iterativo, del tiempo que no se desarrolla sino que permanece inmóvil. El marco diacrónico de la narración principalmente iterativa comprende dos años. Comienza cuando Marta se muda a la casa de su abuela, hasta 15 días después de darse cuenta del cambio. Al acabar con la situación inmutable, el cambio le pone fin a la narración iterativa. En el momento en que Marta ya desde hace dos años vive en casa de la abuela (DR 97), narra ese cambio de manera analéptica y singulativa, dos semanas después de que sucedió (DR 96). De esa forma, el cambio forma parte del período narrado iterativamente y al mismo tiempo lo termina. Así, la forma de la narración le quita la característica de evento al cambio. Inmediatamente después, sigue la narración de la reconstrucción de la tarde de los retratos, hecha por Marta, que intenta conservar el estado reinante, sin lograrlo¹⁰⁸.

El orden cronológico empieza en el capítulo 11, con la visita del médico. Es a partir de ese capítulo, que se construye una cronología completa por medio de indicaciones temporales: se indican días u horas¹⁰⁹. El médico viene un miércoles y a partir de este miércoles faltan 14 días para la muerte de la abuela y el final de la novela. El capítulo

¹⁰⁸ Este capítulo en parte se narra de forma repetitiva, la vuelta de la abuela a la terraza se narra varias veces (DR 109-111). La repetición subraya que se trata de un mundo alternativo a la reconstrucción, porque las repeticiones no son nunca iguales, es decir que se narran varias versiones.

¹⁰⁹ „al día siguiente“ (DR 133), „se sucedieron dos días“ (DR 141), „el viernes y el sábado“ (DR 183), „dos horas“ (DR 161).

10, todavía anterior al establecimiento de la cronología, se relaciona estrechamente al capítulo 12 en cuanto a la lógica de la acción: En el décimo, la abuela decide que Marta va a ocupar su sitio en la mesa la próxima vez que falte ella, lo cual se cumple en el duodécimo. Así, el texto se divide en dos partes, cada una de 9 capítulos: los primeros nueve capítulos narran de forma iterativa un período de dos años como estado inmutable, mientras que los siguientes nueve relatan las dos semanas en que suceden los cambios de forma singulativa .

Las dos partes se relacionan entre sí. Por ejemplo, por una afirmación de Juan que termina la conversación que se narra analépticamente en el octavo capítulo. El contenido de esa afirmación se conoce solamente en el capítulo 15, aunque desde la primera vez que se narra ya se anuncia que lo dice ¹¹⁰. Además, se repiten afirmaciones, por ejemplo, la que Teresa pronuncia en la misma conversación: „Nunca creí que fuese tan linda como dicen“ (DR 99), y que, casi idénticamente, la repite en otra conversación más tardía (DR 151). También, la frase de la abuela: „el próximo domingo no iré a la mesa“ se repite (DR 70, 118). Además, se dice que antes la abuela nunca hubiese anunciado su falta a la mesa (DR 134). Estas repeticiones que aparecen en la segunda parte, principalmente contada de manera singulativa, cuestionan la cronología. Es como si, aún en esa parte en la que predominan los eventos, no pasara mucho, porque las cosas que suceden están siempre bajo la sospecha de ser analepsis repetitivas de elementos de la parte iterativa. Así, también la segunda parte se vuelve una narración de un mero estado, sin incidentes. Al mismo tiempo, los elementos repetitivos o aparentemente repetitivos le quitan credibilidad a la narración, pues ellos se narran de forma diferente cada vez. De este modo no se da una información unívoca sobre el mundo real. Esto vale, principalmente, para las reconstrucciones de la tarde de los retratos que se repiten en su totalidad (DR 71s y 107s) y que hasta contienen partes contadas repetitivamente, como las molestias causadas por el humo (DR 107, 111) y el regreso de la abuela a la terraza (DR 110, 111, 112).

La historia se narra de forma analéptica. La narradora comienza refiriendo la manera en que sucede el proceso del recuerdo. Luego cuenta sus remembranzas de los

¹¹⁰ En el capítulo 8 la narradora dice: „Aún me aguardaba la segunda frase, pero en ese momento no me atreví a extraer lo que Juan murmurara...“ (DR 102) La frase anunciada es: „sobre eso hay mucho que hablar“ (DR 170). Esa forma de la analepsis es una analepsis en la paralipsis. Llena una elipsis parcial que es más bien de contenido que de tiempo. *Cfr.* Genette 1994: 34-35.

acontecimientos en la casa de la abuela, cuyo final casi parece conectar con el tiempo del recuerdo o de la narración. A su vez dentro de esa analepsis, muchos episodios se narran también analépticamente. Así se relata primero los sucesos de la tarde de los retratos, después el pasado de la narradora o la de Elena. En estos casos se trata de analepsis completivas y externas que sirven para explicar el comportamiento y el carácter de los personajes¹¹¹. Otras son las analepsis internas, acontecimientos que sucedieron dentro del marco de la narración principal. Muchas veces, Marta, la protagonista, los recuerda y los reconstruye¹¹², o los narra en una conversación con su abuela (Cfr. cap. 10 y 14). Describiré éste tipo de analepsis más detalladamente en el siguiente capítulo que se ocupa de los niveles narrativos.

2.4.2.2 La narradora

-A excepción de Teresa, soy la única que no está en los retratos; la única que puede mirarlos desde afuera.

Así podría comenzar la conversación que yo deseaba, sin demasiados oyentes (DR: 7).

La narración de *Los dos retratos* comienza con una frase en discurso directo en presente que forma parte del discurso de la narradora en potencial simple. Se trata de un discurso posible, una conversación posible. La narradora abandona este modo, narrando episodios del pasado reciente (DR: 8), para volver a emplearlo antes de comenzar la narración principal de los sucesos en la casa de la abuela con la descripción del comedor: „Si me viese obligada a describirlo no podría pasar por alto las dos ventanas...“ (DR: 15). También después, durante la narración, este modo se emplea a veces, como en otra conversación imaginaria de la narradora con Juan (DR: 80-82) o en una posible pregunta de un interlocutor imaginario (DR: 99). La narración designada como posible, se narra de hecho, por eso el modo utilizado señala otras posibilidades de cómo también podría narrarse la historia.

Esta introducción de la narradora extra- y homodiegética podría otorgarle autoridad de autenticación, porque subraya la subjetividad que caracteriza a una narradora-personaje¹¹³, pero la narradora misma deconstruye esta impresión:

¹¹¹ En analepsis externas se narran sucesos que pasaron antes de la narración principal. Cfr. Genette 1994: 32sig.

¹¹² Como por ejemplo el grito de Elena (DR 53), el primer domingo en que se notaron los cambios (DR 95s) y cuando imagina que la abuela cambia los retratos (DR 168).

¹¹³ Dolezel llama el mundo ficcional de un narrador homodiegético „authentic belief-world“, es decir mundo epistémico, si lo traducimos en las categorías de Ryan. (Dolezel 1980: 17)

2.4. El mundo ficcional en Los dos retratos

Aunque me había habituado a desechar toda sensación de culpabilidad al recoger ciertos sucesos de una manera que quizá no correspondió, o exagerándolos no cabía duda de que algo debió de ocurrir que explicase por qué el cuarto que abandoné durante dos años aún carecía de espejo. (DR:12-13)

Además, una de las versiones de las posibles narraciones no-narradas, se atribuye explícitamente a Teresa:

Estaba segura de que a todos les interesaría más la parte de Teresa, pero ello no les impediría sorprenderse ante una conversación que empezara así y acaso hasta dudaran de mis palabras. (DR: 19-20)

Marta, igual que la protagonista-narradora de *Personas en la sala*, es narradora intradiegética. Del mismo modo que en esa novela, toda la narración principal de *Los dos retratos*, que se presenta como resultado de un proceso de recordar (DR 14-15), podría considerarse como una narración intra- y pseudodiegética, porque la voz de la narradora no cambia marcadamente¹¹⁴. Dentro de esa narración, se encuentran pasajes metadieгéticos. Allí, las actividades de la narradora equivalen a la de una interlocutora en un diálogo imaginario. Ya que la narradora extradiegética también se imagina como interlocutora en un diálogo imaginario, considero la forma del diálogo, siempre que sea la voz de Marta la que lo emplea, como una forma narrativa importante: Ella le contesta una pregunta a su interlocutor imaginario (DR: 98) o sostiene una conversación imaginaria con el médico, aunque en este último caso la conversación, más bien, tiene la forma de un monólogo (DR: 128s). Además, le cuenta a la abuela el transcurso de conversaciones anteriores, en las que la abuela no pudo participar, respondiendo a sus preguntas (*cfr.* cap. 14). Muchas veces, esas narraciones metadieгéticas son la única información sobre los hechos, y la narradora misma nos hace sospechar que esas informaciones no son correctas¹¹⁵.

Uno de los diálogos metadieгéticos funciona de una forma semejante a la escritura de diario en *Personas en la sala*. Marta se aleja de la mesa para fumar y narra:

¹¹⁴ De todas formas considero el nivel pseudodieгético como nivel, así que las narraciones intradieгéticas que se dan a partir de este nivel, se denominan metadieгéticas. A pesar de eso la voz de la narradora parece siempre la misma, por eso voy a saltar la voz intradieгética y hablar solamente de la narradora extradiegética y de la metadieгética.

¹¹⁵ „...a menudo exageraba algún hecho con tal de entretenerla...” (115), „Teresa no había expresado precisamente eso...” (116). Ambos ejemplos se refieren al capítulo 10. La conversación que Marta refiere en el capítulo 14 se refiere a la noche narrada en el capítulo 13, así que las lectoras pueden comprobar su veracidad.

Después de aspirar algunas bocanadas -un poco incómoda porque alguien parecía vigilar-me- mi imaginario interlocutor volvía a formularme las mismas preguntas:
—¿Cómo empezó el cambio? ¿Alguién notó una diferencia? ¿Hubo una discusión?
—No. Habíamos terminado de comer y esperábamos el café. De pronto tuve la impresión.... (DR: 97-8)

Marta contesta en discurso directo a su interlocutor y por la forma de marcación gráfica no se puede distinguir inequívocamente dónde termina el discurso de la narradora metadieética y empieza el de la narradora extradieética. El discurso metadieético se funde con la narración principal, lo que cuestiona la procedencia de la última.

Otra forma de narraciones meta- y pseudodieéticas constituyen las reconstrucciones del pasado, de la tarde de los retratos (DR: 72 sig., 107 sig.) y de los episodios de la vida de Elena (DR 55). La abuela es otra narradora metadieética. Narra los sucesos del pasado, que Marta reconstruye después, el pasado de Elena (DR 53-4) y la tarde de los retratos (DR 68ss, 108s) en una versión que explícitamente difiere de la versión de Marta¹¹⁶. Es importante que la abuela sea la única narradora intradieética, además de Marta, porque es ella la que inicia a la narradora como tal (*cf.* 3.4.1).

Marta, ni como narradora metadieética, ni como narradora extradieética, tiene autoridad de autenticación. Primero, sus construcciones de mundos alternativos no son creíbles. Eso vale de igual manera para la abuela como narradora metadieética ya que reconstruye la tarde de las fotografías „a su gusto“ (DR: 66). Además, la narración, al menos en lo que concierne la reconstrucción de la tarde de los retratos, implica una segunda versión de Teresa que se supone más verdadera, como ya se aclaró en el análisis de la estructura modal. Esto afecta los otros niveles: la narradora extradieética tampoco tiene credibilidad, por ser a la vez un personaje algo mentiroso y con mucha fantasía, sólo que un poco más adulto. El vínculo entre narradora y personaje queda particularmente subrayado cuando Marta explícitamente es „intitulada“ narradora (DR: 185). Su narración desde el principio implica que Teresa cuenta una versión diferente. Y aún sin conocer ésta versión, se supone que tal vez sea más verdadera que la que leemos.

Igual que en *Personas en la sala*, es la *mise en abyme* de los procesos de construcción y recepción del relato lo que revela la poca credibilidad de la narradora.

¹¹⁶ „...estaba segura de que sus recuerdos nada tenían que ver con la visión que yo me había construido. Imaginé a Elena...“ (55), dice Marta referente a su reconstrucción del pasado de Elena. En cuanto a las fotografías expliqué ese punto exhaustivamente en el capítulo anterior.

2.4.3. Resumen

En *Los dos retratos* se construye un mundo ficcional ambiguo. Este difiere mucho del mundo construido en *Personas en la sala*, aunque hay varios rasgos comunes en ambas novelas. El mundo de *Los dos retratos* es inseguro desde la primera frase escrita, es un mundo marcado como una versión posible. Su ambigüedad, de todas formas, se apoya también en la mezcla de mundos alternativos y diferentes mundos epistémicos, lo cual en *Personas en la sala* era la estrategia principal.

Esto se refleja a través de las diferentes posiciones que asumen los espejos en las dos novelas. En *Personas en la sala* el espejo (en realidad los vidrios de las ventanas de las salas) separa dos espacios, mientras que en *Los dos retratos* se encuentra en el único espacio. Si el espejo marca la confusión entre mundos alternativos y epistémicos, en *Personas en la sala* esa confusión tiene lugar en el otro espacio, mientras que en *Los dos retratos* sucede en el mismo espacio. Esa mezcla tiene aquí el carácter de un hecho aceptado y ya no se tematiza tanto como en la novela anterior, lo que se manifiesta también en el hecho de ser un espejo verdadero, frente al espejo encubierto de los vidrios.

Esta estrategia se pone *en abyme*: la construcción de una versión que oscila entre mundo alternativo y epistémico se tematiza en la novela y es llevada a cabo por Marta y la abuela. Esta versión compite con otras versiones y eso explica otra diferencia entre las dos novelas. En *Personas en la sala*, la narración es un monólogo, lo que vale también para la parte narrada por la narradora metadieética, es decir, aquellas hojas sueltas en las que escribe. En cambio, en *Los dos retratos* tanto la narradora extradiegética como la metadieética narran en forma de diálogo o diálogo fingido .

La narradora extradiegética y protagonista Marta se caracteriza mucho más explícitamente como constructora consciente de mundos, lo que se muestra también en el hecho de que ninguna autora implícita cuestiona la autoridad de la narradora. La narradora en *Personas en la sala* también construye conscientemente mundos alternativos, pero en la mezcla con el mundo epistémico pierde el control.

Otra característica importante de los mundos construidos en *Los dos retratos* es el hecho de que, al contrario de *Personas en la sala*, tienen un sentido, una meta. Las reconstrucciones intradieéticas sirven para la formación de una identidad, tanto de la

abuela, como de la comunidad familiar y forman la base para excluir otros personajes de la comunidad y para establecer un cierto orden. Aunque también los mundos alternativos de *Personas en la sala* propusieron una identidad femenina, no se trató de una construcción consciente.

La oposición *normalidad vs. anormalidad* de la novela anterior reaparece bajo otra fórmula: los mundos epistémicos concurrentes forman la oposición *orden vs. amenaza del orden*; el orden está ligado al matrimonio feliz de la abuela y está en peligro por el posible adulterio. En ambos casos se trata de mundos obligatorios al que se atienen los personajes o son negados por ellos mismos.

Ambas novelas comparten el uso de varias estrategias narrativas. En ambos textos el uso del iterativo es muy frecuente. Por este medio se narran estados que cambian paulatinamente y que en parte coinciden con la pasividad de sus personajes. Además, ambas novelas introducen un 'sujeto intermediario', concepto que remite a la obra de Marcel Proust como se verá en el próximo capítulo. Este sujeto recuerda los hechos principales en una narración pseudodiegética y analéptica.

2.5. Resultados

Mirando bien los cuatro textos podemos constatar que, por una parte, forman dos grupos: los textos autobiográficos y fragmentarios (siempre con 82 fragmentos) y las novelas de otras semejanzas estructurales. Por otra parte, comparten tres preocupaciones centrales.

Los cuatro textos ostentan una preocupación por el poder y la posición de la voz narradora. En *Cuadernos de infancia* se defiende como única voz, en *Antes que mueran* se disuelve en una multitud de sujetos hablantes. En las dos novelas, las narradoras se instalan muy conscientemente como tales, en *Personas en la sala*, hablando en monólogo, en *Los dos retratos*, dialogando con diferentes interlocutores. Los textos forman dos series consecutivas en las que se nota un movimiento hacia la polifonía o dialogicidad, que en *Antes que mueran* y *Los dos retratos* es más visible.

Todos los textos muestran una preocupación por la memoria, los primeros dos en su función de autobiografías. Mientras que en *Cuadernos de infancia* se describen los recuerdos de la infancia, en *Antes que mueran* se negocia el tema del recuerdo, sus formas y posibilidades. Ambos textos en su estructura fragmentaria, representan el

funcionamiento de la memoria. También en las novelas se da una narración del recuerdo. En ambos textos, en un primer momento, se narra el proceso de un recuerdo que constituye un segundo nivel narrativo pseudodiegético. Por una parte, se produce una narración de unos hechos doblemente recordados, por otra parte, las narradoras extradiegéticas desdoblan imperceptiblemente sus voces y la narración principal se origina en un lugar en el interior de la diégesis. Además, en el contenido de ambas novelas el recuerdo también aparece como preocupación.

De ahí llegamos a la tercera preocupación que los textos tienen en común. Los personajes construyen mundos alternativos, frecuentemente apoyados en o mezclados con mundos epistémicos del recuerdo o de la percepción. En las dos novelas, este aspecto es tan importante, que incluso la propia trama consiste en la construcción y colocación de mundos que corresponden a narraciones intradiegticas. Estas construcciones ponen *en abyme* las reglas de la narración principal y sirven a un propósito autorreflexivo. Además, los mundos alternativos a veces tienen una función para las identidades de las protagonistas.

Tales aspectos esenciales de la narrativa de Norah Lange muestran, por una parte, una poética esencialmente subjetiva, que representa una realidad psicológica. Por otra parte, la puesta en escena de la construcción de sus mundos ficcionales revela una intención metaliteraria.

3. Contextos

3.1. Entre Borges, Sur y el realismo

3.1.1. Posicionamiento de Norah Lange en el campo literario: La Vanguardia

Norah Lange comenzó su carrera literaria con el grupo de *Martín Fierro*. También participó en otras revistas de vanguardia, como *Proa* y *Prisma* y la *Revista Oral* de Alberto Hidalgo. Además apareció en la Antología de César Tiempo y Juan Pedro Vignale (1927). Su primer libro de poemas ultraístas, *La calle de la tarde*, se editó en 1925, con un prólogo de Borges, quien – hecho muy comentado en los estudios sobre Norah – le quitó 4 años, hablando de una „chica de quince años“ que presenta por primera vez su poesía („de eficacia limpia“). No quiero detenerme más en esta curiosidad que principalmente nos cuenta algo sobre su posición de mujer en la sociedad argentina de principios del siglo XX –sin exceptuar los círculos vanguardistas¹. De todas formas, el lugar y la comunidad en que Lange presentó sus primeros textos fue importante para su formación literaria (al año siguiente da a conocer otro libro de poemas, *Los días y las noches* y sigue la novela epistolar *Voz de la vida* en el 27). De este modo Lange entró en contacto con las corrientes y posiciones centrales de la literatura argentina, vigentes también después de 1937, cuando empezó la producción que analizo en este trabajo.

La participación en las revistas de vanguardia le valió un posicionamiento claro en el campo literario argentino. Se trata de una posición que ocupó activa – y conscientemente. En el año 1934 – ya aparecieron su segunda novela y el último tomo de poemas – hizo un viaje por las provincias, leyendo una conferencia con el título „Historia de una mujer“. El título no sugiere que se trata de una autobiografía literaria dentro del contexto ultraísta. Gran parte del texto está dedicado a sus amistades literarias. En ese sentido, Lange se presenta arraigada dentro del movimiento vanguardista. Al menos eso es lo que se desprende de la información periodística que he revisado, ya que el texto de la conferencia no se conservó. También se puede leer que, en 1934, la vanguardia ya se percibe como „penúltima generación“ y sus integrantes,

¹ Aunque, como afirma Beatriz Sarlo, Norah Lange ya no pertenece al género de las „poetisas“, „poetisa“ siendo no sólo la designación de una mujer que escribe poemas, sino incluyendo el término también „valores estéticos y sociológicos“, Sarlo 1988: 71

aún perteneciendo al *establishment* literario, son considerados de un movimiento pasado, ya no existente, cuyas obras ni siquiera sobrevivieron „íntegramente“ su momento². Sin embargo, en los artículos acerca de este viaje de lecturas se presenta a Lange como „escritora de prestigio consagrado“, que forma parte de „un grupo de prestigiosos intelectuales“³.

Ya con anterioridad a esta fecha había publicado algunos artículos, en *El Hogar* (Lange 1931) y *La Nación*⁴. Además se le hicieron entrevistas, por ejemplo en *Rosalinda* (1933/1), una revista para mujeres y en *La novela semanal*⁵, lo que da cuenta de su popularidad, seguramente también debida a su papel de única mujer dentro del grupo, que le aportó el título de „musa del ultraísmo“, y de su presencia pública en comidas y recepciones, siempre comentadas por la prensa, que además eran parte de una vida dentro de la vanguardia tan inclinada a los espectáculos⁶.

Naturalmente, también los textos de Lange ostentan una poética vanguardista, principalmente por la fragmentariedad y autorreflexividad, rasgos que se mostraron ya en el primer capítulo de este trabajo y han sido ampliamente comentados por la crítica (cfr. Molloy 1985 y 1991, Hermida 1997, Miramontes 2005). Miramontes destaca que solamente los textos narrativos aquí analizados, a partir de *Cuadernos de infancia*, vuelven a la poética vanguardista, mientras que las novelas anteriores, *Voz de la vida*

² „La lectura de Norah Lange se limitó a dar cuenta anecdótica de una generación de poetas que en su fuga de una retórica húmeda y caliente vinieron a parar en otra, aséptica y angulosa. Fue unos fragmentos de su vida, encandilada por el descubrimiento plural de que se puede ser amiga de los hombres, como en la infancia, de que los intelectuales son seres al alcance de la mano y hospitalarios, de que es posible escribir sin ser escritora, hacer literatura sin ser literata. Pasó como un panorama breve, casi desmontado, la penúltima generación argentina, de la cual tal vez no subsistan íntegramente sino los versos de Ricardo Molinari y las prosas de Jorge Luis Borges“. Además, la llaman: „el más puro temperamento poético de las letras femeninas de la República“. Miguel Figueroa Román la presenta. (Cfr: „Ante una sala repleta...“)

³ Cfr. „Llegó de Buenos Aires...“, *El Liberal* (Santiago del Estero) 29.5.34, „Norah Lange se presenta“ *Nueva Época*, Salta, 6.6.34. y otros (había también conferencias en Jujuy y Tucumán). Las fuentes provienen de un álbum de recortes periodísticos que hizo Norah Lange y que por cortesía me permitió acceder su heredera Susana Lange (Cfr: „Ocupará la tribuna“).

⁴ En uno de los artículos sin fecha y lugar de la colección de Susana Lange („Ocupará la tribuna de La Brasa Norah Lange“ se habla de una serie de artículos que Norah Lange hubiera publicado en *La Nación* en el año 1929, fragmentos del fruto de estudios literarios que hubiera efectuado durante su estancia en Europa, centrándose en la literatura inglesa y noruega. Probablemente el artículo acerca del poeta noruego Herman Wildenwey (que encontré en la misma colección) hace parte de esa serie. Lamentablemente esa información la descubrí demasiado tarde, cuando ya no tenía más acceso al periódico.

⁵ „Talento, Ingenio y personalidad revelados de Norah Lange“ (sin fecha).

⁶ En cuanto a Norah Lange como escritora de la vanguardia ultraísta, cfr: la antología de García y Reichardt (2004).

(1927) y *45 días y 30 marineros* (1933) agregan elementos melodramáticos, lo que pone en peligro su „lugar de prestigio“ en el campo literario (Miramontes 2005: 71)⁷.

Así, el proceso de la canonización de Lange se consolida en 1937 con *Cuadernos de infancia*, libro con que vuelve a la estética vanguardista consagrada. Para ello le otorgan dos premios, el *Primer premio de la provincia de Buenos Aires* y el *Tercer Premio nacional*, según Miramonte un galardón estratégico para retener a la autora en el seno del *establishment* literario (*cf.* Miramonte 2005: 50, Molloy 1991). Sin embargo, ya antes de esa fecha sus libros se reseñaron por ejemplo en *Nosotros*, *Sur* y el suplemento literario de *La Nación*, donde también se dieron a conocer partes de *Antes que mueran* antes de publicarse como libro (Lange 1943, 1943a, 1943b). Después, Lange también participó como jurado de premios literarios. En 1941, por ejemplo, le otorgó el premio Güiraldes a Bernardo Verbitsky, junto con Borges y Guillermo de Torre.

Los periódicos en los que se publicaron partes de la obra de Lange o en los que se reseñaron, representan posiciones ya establecidas (*cf.* King 1986: 195 *passim*) y su trabajo y recepción en ellos muestra su posición, también intelectualmente reconocida y percibida como personaje público. La revista *Nosotros* buscó ser una „caja de resonancia“, es decir reflejar fielmente las corrientes actuales en cultura y literatura, presuponiendo la ausencia de cualquier toma de posición o preferencia política y estética (*cf.* Quatrocchi-Woisson 1999: 46). La revista *Sur*⁸ fue un proyecto cultural muy exitoso. Desde su fundación en 1930 hasta mediados de los años 50 fue la revista más influyente y prestigiosa en el campo argentino de letras (*cf.* King 1986: 2). En un primer momento *Sur* trató de proponer una imagen diferente de América, después asumió el papel de una élite minoritaria, con la inteligencia y la responsabilidad de difundir y enseñar cultura. Ambos temas, tanto el americanismo como el elitismo y el papel del escritor, también fueron discutidos en Europa (*cf.* Gramuglio 2004). Por lo demás, *Sur* se presentaba, al igual que *Nosotros*, como revista a-política, cuyas selecciones estéticas se orientaban nada más que por la calidad, aunque al mismo tiempo dejaba en claro su anticomunismo y antifascismo – y en su momento obstinadamente también su antiperonismo. La revista defendía valores políticos

⁷En cuanto a lo „melodramático“, *cf.* el capítulo 4.3. de este trabajo que se ocupa de los rasgos melodramáticos de las cuatro novelas aquí abarcadas.

⁸ Para las posiciones políticas y estéticas y la historia de la revista *cf.* King 1986, Zuleta 1999 y Gramuglio 2004

liberales sin apoyar ningún movimiento contemporáneo concreto. Por otro lado, a pesar de su anticomunismo declarado, está siempre María Rosa Oliver, comunista militante, lo cual se explica por su amistad con Victoria Ocampo. Sin embargo, la misma Ocampo no toleró que José Bianco aceptara un puesto en un jurado de la editorial Casa de las Americas en Cuba.

En cuanto a las selecciones estéticas se nota que hay varios escritores que no se mencionan, como Roberto Arlt o los escritores del grupo de Boedo. En general se evitaron escritores realistas o que fueran de alguna manera de la izquierda (King 1986: 84). Jorge Luis Borges hizo parte del núcleo de redacción que se formó a partir de la fundación de la revista.⁹ Con las palabras de Sarlo (2004: 20): „*Sur* era, como *La Nación*, más que *La Nación*, la casa de Borges.“, aunque él también trabajó para otras revistas, *El Hogar* y el suplemento *Revista Multicolor de los Sábados de Crítica*. A partir de la segunda guerra mundial, Borges estuvo más presente en *Sur*, donde publicó muchos cuentos centrales para su poética, como „*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*“, o „*Pierre Menard, autor del Quijote*“. En este tiempo, al lado de Borges también publicaron en *Sur* Silvina Ocampo, Bioy Casares, José Bianco y Juan Wilcock, representantes de la naciente literatura fantástica (*ibid.*: 95).

Muchos de estos autores, según Adriana Rosman-Askot, forman también parte de la tendencia de la *novela de ambigüedad*, inaugurada por las dos novelas cortas de José Bianco, *Sombras suele vestir* (1941) y *Las ratas* (1943). Esta tendencia novelística „considera el uso del lenguaje y distintos puntos de vista para presentar situaciones y estructuras intencionalmente equívocas, la profundidad psicológica de los personajes, y el problema de la identidad“ (1988: 179). En la nota al pie de página, Rosman-Askot menciona a Borges, Bioy Casares, Estela Canto, Silvina Ocampo, Felisberto Hernández y Onetti como participantes de la tendencia (*ibid.*). Bianco afirma que concordó con Victoria Ocampo en publicar más literatura de imaginación. Menciona tanto obras fantásticas o textos „que admitieran, como dije, dos interpretaciones [...], o poéticos, o realistas, o psicológicos...que de algún modo conmovieran al lector, o lo hicieran reflexionar, o lo sorprendieran, o se limitaran a interesarlo“ (Bianco/Torres Fierro 1991: 548).

⁹ Entre Guillermo de Torre, Pedro Henríquez Ureña, Alfonso Reyes, Eduardo Mallea, María Rosa Oliver y también, hasta 1960, José Bianco (Cfr. Zuleta 1999, p. 196)

3.1. Entre Borges, Sur y el realismo

Bianco fue secretario y después jefe de redacción de la revista entre julio de 1938 y abril de 1961. Sus textos aquí mencionados aparecieron en la revista *Sur* y en su editorial, al igual que los textos de Borges, quien, además, reseñó *Las ratas* para *Sur* (Borges 1944). Estela Canto empezó a colaborar durante los años del peronismo, ligada a la revista por su amistad con Borges (King 1986: 157). Bioy Casares publicó en otros medios, pero fue reseñado en *Sur*. Onetti, cuya novela *Los adioses* se publicó en la editorial *Sur* en 1954, también fue reseñado en la revista, tanto *Los adioses* como anteriormente *La vida breve* (cfr. Prior 1954, Solero 1951). Ya en 1953, había publicado su cuento „El album“ en la revista *Sur*. Otro relato de 1953, „Resurrección de Díaz Grey“, ha sido publicado en *Letra y línea*, una revista de vida corta que también había publicado previamente un capítulo de *Los dos retratos*. *La Nación* ya había publicado un cuento suyo en 1941, es decir que *Sur* empezó a valorarlo más tarde. En la reseña de *La vida breve*, Solero reconoció que la obra de Onetti había ascendido en comparación con *Para esta noche* y *Tierra de nadie*, pero le reprochó el uso exagerado de las técnicas narrativas, lo que, según él, estaba bien para Faulkner y Dos Passos, pero no para Onetti, porque

lo que en ellos es una adhesión condicionada por el ambiente, acto reflejo de liberación y de puesta en marcha, aquí, entre nosotros, no deja de ser una dispersión, un desconocimiento de nuestro mundo. Creemos que este camino no es verdadero y, para probármolo, *La vida breve* está ahí, delante de nosotros, envuelta en su fragor infinito (Solero 1951: 71).

En otra reseña, sobre *Los adioses* se escribió un juicio semejante, en el que se distinguía el autor entre el „novelista“ y el „viejo autor de *El pozo*“, adscribiéndole a este último la fábula central, al otro lo demás, „el arte“ (Prior 1954). Con esto se ve que la atención que Onetti recibió en *Sur*, en realidad no fue muy positiva.

Aunque el proyecto literario de Norah Lange está muy cerca a este ambiente intelectual, solamente se reseñaron sus obras, pero no colaboró directamente en la revista (tampoco lo hizo Oliverio Girondo, a pesar de haber sido miembro de la redacción).

3.1.1.1. Reseñas de las obras de Lange

En su reseña de 1943 sobre *Discursos* (1942) Canal Feijóo afirma que una mujer en el ámbito de lo cómico era una absoluta novedad para las letras argentinas. Además destaca que una „gracia“ de Norah „necesitaría ser ’recitada‘, es estrictamente formal,

inseparable del envase literario, tiene la forma y la medida 'del recipiente que la sobrelleva' (Canal Feijóo 1943), subrayando así la literariedad de los discursos. Por otra parte, hace hincapié en la calidad testimonial del libro, cuyos discursos fechados, en parte, son de mediados de los años treinta – el libro se había publicado casi diez años después de la pronunciación del primero de los discursos (en noviembre de 1934 a Amado Villar). Igual que la conferencia acerca de la „Historia de una mujer“, los *Discursos* sirven para recordar una época pasada, „época en que todavía acostumbraba la gente de letras de Buenos Aires profesar la amistad en compañía [...]. De esa dichosa época provienen los discursos de Norah Lange, que bien valen por el órgano de aquel extraordinario espíritu de antaño“ (Canal Feijóo 1943).

La publicación de este libro comprueba que Lange era un personaje literario establecido y reconocido, y que, además, en este libro se construye como tal: Contiene discursos de sobremesa que se pronunciaron en diferentes ocasiones. Por ejemplo en banquetes o comidas con motivo de algún suceso especial, ya sea de índole público (como la apertura de una exposición o la aparición de un libro) o privado (la despedida de una persona que emprende un viaje). En algunos casos *Discursos* ofrece más información acerca de las circunstancias, por ejemplo, menciona el regalo de una gallina Leghorn en una jaula decorada por Girondo a Rafael Alberti (EC: 114), o discurre sobre la decoración de „legumbres y hortalizas“ de la mesa en un banquete para Martha Brunet (EC: 121). Aunque en el caso de los banquetes no se menciona el lugar en que se festejan, lo que indica que pudo tratarse de eventos privados, al publicar los hechos allí ocurridos, Lange los volvió públicos. En los discursos mismos, menciona además otros banquetes y comidas, un número de la *Revista Oral* en el Royal Keller, porque allí conoce a Amado Villar y los encuentros de los sábados en su casa de la calle Tronador, donde se reunían los integrantes de la revista de *Martín Fierro*. Aunque en su momento los textos cumplieron ciertos fines, reunidos en el libro se presentan como „memorias“ –lo cual los diferencia de una autobiografía¹⁰, como ya percibe Canal Feijóo, destacando el valor testimonial del libro. De esa forma, *Discursos* se inserta perfectamente entre los dos textos autobiográficos *Cuadernos de infancia* y *Antes que mueran* que se ocupan del espacio privado.

¹⁰Proust distingue precisamente entre memorias y autobiografía (*cf.* Link-Heer: 21, 28; y en este trabajo, cap. 4.1.)

3.1. Entre Borges, Sur y el realismo

Antes que mueran tiene una recepción bastante favorable por Cesar Fernández Moreno, quien califica los textos como poesía en prosa y los relaciona con la Norah Lange „que marcó uno de los vértices de la generación Martín Fierro, vértice que vemos ahora redondearse y madurar“. Subraya por una parte que el libro construye „un ambiente tradicional argentino que no es 'el de la Colonia' ni 'el de Rosas'“, enunciación que ya establece alguna relación con cierto realismo. Hace hincapié en el aspecto de la intuición, que liga el libro a Bergson y Proust, [menciona Rilke (su *Malte Laurids Brigge*) y Felisberto Hernández como parentela literaria] y lo que parece importante, menciona la importancia de los materiales „muy simples, muy cotidianos, muy vulgares“ con que Lange elabora el libro, coincidiendo así con los conceptos que Borges critica en la novela psicológica. Sin embargo, agrega que la elaboración, a pesar de los hechos triviales y la intuición, era una elaboración inteligente (Fernández Moreno 1945)¹¹.

La reseña de Bernardo Canal-Feijóo acerca de *Personas en la sala* (Canal-Feijóo 1951) destaca el papel del misterio y de la magia en la novela que llama ejemplar, por su cortedad y por la „destreza artística“ con que fue escrita.

También la reseña de González Lanuza (1957), de *Los dos Retratos*, es muy positiva. Aquí llama la atención que con una afirmación suya construye un paralelo con la obra de Proust, sin nombrarlo, pero salvando a la autora de las posibles connotaciones negativas, al subrayar que su estilo es claro y simple:

Porque en este libro conviven dos estilos antagónicos. A veces Norah se solaza extendiéndose en largos párrafos cuyo fluctuante ritmo se desvanece en ocasiones para reencontrarse, como si también lo que dice estuviera en la riesgosa incertidumbre de lo soñado que puede modificarse o desaparecer de pronto. Esa búsqueda, más que del tiempo, del sueño perdido tiene sus riesgos, y cuando se parte en procura de lo mágico, una retórica prudente debe valerse más bien de elementos desnudos, claros y simples, tales como los que la autora de este libro maneja con auténtica maestría, y se me ocurre que por ello mismo sin darse cabal cuenta de ello, en contraste con lo que le sucede con los largos párrafos (González Lanuza 1957).

La novela *Los dos Retratos* también fue reseñada por Martínez Estrada (1957) en la

¹¹*Antes que mueran* también fue reseñado en *Contrapunto* (Krause 1945), que rotula el libro como inclasificable y que destaca tanto los aspectos del recuerdo y la aparición de lo cotidiano como material, y dice que era un libro que juega con la representación escrita misma; y en el *Correo Literario* (Larralde 1944). Ambas reseñas resaltan la poesía inherente del libro y por lo demás son poco críticos y poco informativos.

revista *Ficción*¹². De igual manera la califica de obra maestra y la compara explícitamente con varios autores:

Una relación sucinta de valores básicos me bastará; el ver lo que no existe, es de Virginia Woolf; el revivir lo vivido que está vivo, es de Hudson; el revivir lo que ha muerto, simplemente, es de Proust; el fantasmagorizar lo real sin alterarlo, de Rilke, el excluir lo ornamental y lo que ofusca, es de Mansfield; el hacer convivir a los vivos y a los muertos, enseres y cosas, es de Poe; el empavorecer lo cotidiano, es de Faulkner. [...] Todos ellos son autores medularmente realistas, en quienes la realidad se da en abstraídas imágenes especulares. Enfrente, pero en otro plano y en otro mundo, está la real realidad. (*ibíd.*: 149).

Vemos que Martínez Estrada recupera la obra de Lange como realista, esbozando en el mismo momento la idea de unos realistas „dogmáticos -de cuño historicista“ (*ibíd.*: 149), para poder destacar a Lange de esta corriente, junto con los autores ya citados y Kafka. Con diferentes palabras, los críticos que se dedican a la obra de Lange mencionan la cuestión que se encuentra en el foco de mi trabajo: la ambivalencia entre un proyecto mimético, de índole realista, psicológico, de frases largas y enredadas, y de una claridad y cortedad que en general se avecina a la obra borgeana. Esto no aparece explícito en la crítica contemporánea a Lange, aunque sí se destaca la afinidad con Kafka y Poe.

Una publicación previa de un capítulo de *Los dos retratos* se efectuó en la revista *Letra y Línea*, ya dos años antes de la publicación de la novela y bajo el título de „La mesa“ (Lange 1954). *Letra y Línea*, dirigida por Aldo Pellegrini, dió a conocer sólo cuatro números entre 1953 y 54. En su justificación se presenta como un forum para escritores y debates nuevos y propone la revista como campo experimental del arte (*cf.* „Justificación“, 1953). Pellegrini se conoce como poeta surrealista y crítico. Fundó el primer grupo surrealista argentino y perteneció a la vanguardia de los años cuarenta, es decir, el grupo que volvió a reivindicar las consignas del martinfierrismo y de otros *ismos* ligados a éste, el dadaísmo, futurismo y surrealismo. El grupo rescató también el creacionismo de Vicente Huidobro y a Roberto Arlt (*Cfr.* Cambours Ocampo 1963, p. 62s, 66). Eso muestra que Lange no solamente fue percibida entre los autores ya establecidos, sino que se le percibió también en publicaciones más actuales.

¹²*Ficción* aparece a partir de mayo 1956 bajo la dirección del emigrante español Juan Goyanarte, un escritor realista.

3.1.1.2 Posicionamientos explícitos de Lange

Norah Lange casi no dejó escritos metaliterarios, su posición literaria se desprende principalmente de la poética que subyace a sus textos y del contexto con el que se relacionan. De todas formas, viendo su pertenencia literaria al grupo de Florida, su filiación martinfierrista explícita y clara, sorprenden los temas que aparecen en estos escritos, por pocos que sean: Primero, hay una reseña acerca de *Tobacco Road* de Erskine Caldwell para la revista *Huella*, pero se trata obviamente de una excepción¹³. Segundo, podemos destacar una afirmación metaliteraria explícita en *Cuarenta y cinco días y treinta marineros*, en donde el segundo pasajero, Stevenson, dice que entre los escritores argentinos que le fueron recomendados, vale solamente Roberto Arlt (y que después ya no podía leer ni a Martínez Zuviría, más conocido como Hugo Wast, ni a Juan José de Soiza Reilly) (Lange 1933, en las *Obras Completas* p. 258).

Sorprende que Lange, en sus afirmaciones metaliterarias, menciona principalmente escritores que más bien pertenecen a la corriente realista, sea de la literatura argentina, sea de un ámbito internacional. Aunque es difícil deducir un mayor interés de tan pocos testimonios, la insólita elección de los autores, requiere detenerse en ellos un poco más, como también en la importancia del realismo en el momento de su producción literaria.

3.1.2. Hegemonía del realismo

El realismo fue la poética hegemónica durante los primeros cuatro décadas del siglo veinte¹⁴, y desde el principio tuvo un papel importante en la formación de la literatura nacional, y también en la formación de lo nacional en sí¹⁵:

...el momento del „imperio realista“ resultó decisivo en la formación de la literatura argentina moderna. Se verifica entonces un crecimiento efectivo del espacio de la cultura letrada, que se materializó en el aumento de la presencia del libro nacional y en la multiplicación de canales de difusión de la producción literaria, desde los teatros a las revistas; estos factores, sumados a otros proyectos editoriales y culturales, han sido unánimemente señalados por sus protagonistas y por los estudios posteriores como

¹³ Norah Lange coleccionó artículos suyos, entrevistas y reseñas de sus libros, en un álbum.

Lamentablemente, los recortes no siempre contienen la información bibliográfica exacta. En este álbum, al que tuve acceso por cortesía de su sobrina Susana Lange, se encuentra otro artículo acerca del poeta noruego Herman Wildenwey, al lado de unos artículos sobre la ciudad de Buenos Aires y una reseña acerca de un libro de Gina Lombroso. Además se sabe que escribió un prólogo para la primera edición de *La última niebla* de María Luisa Bombal, imposible de encontrar, así que no pude considerarlo para mi trabajo.

¹⁴ Acerca de la hegemonía del realismo, *cfr.* Gramuglio (2002a, b y c), el estudio de Foster (1986) y Perilli (2004).

¹⁵ *Cfr.* también las ideas de Anderson (1983).

indicadores elocuentes de la verdadera aparición del teatro y de la novela nacionales.
(Gramuglio 2002b: 7)

Por un lado, el cambio social fomenta la forma del realismo, porque posibilita a sus lectores una autoafirmación y reconocimiento necesitados. Por otro lado, el desarrollo de la literatura realista se debe también a las formas populares de folletos y folletines de finales del siglo XIX y la novela sentimental que obtuvo más importancia en la segunda y tercera décadas del siglo XX y que, utilizando igualmente una poética mimética, se dirigía más bien a los lectores nuevos de la clase media emergente. El realismo literario perteneciente al ámbito de la cultura letrada disfrutó así de las expectativas y hábitos de lectura de los nuevos lectores, formados por las literaturas populares (*cf.* Gramuglio 2002b: 8-9). Para la argumentación de este trabajo son de especial importancia las filiaciones con las formas populares, particularmente con la novela sentimental.

Después del proyecto realista (y nacionalista) de Manuel Gálvez, que representó una parte de la realidad argentina en sus novelas, fueron los participantes del grupo de Boedo, Elías Castelnuovo, Álvaro Yunque que, entre otros, defendían la poética realista, y que a partir de 1934 fueron fuertemente influenciados por la poética oficial de la Unión de Escritores Soviéticos. Este arte realista no solamente tenía que representar la realidad social -y preferentemente la realidad de las clases populares –, sino que además lo tenía que hacer con el fin de transformar esa realidad. Una de las primeras polémicas acerca de la poética del realismo se dio entonces entre los grupos de Florida y Boedo, (y ya también entre la revista Martín Fierro y Gálvez)¹⁶. Castelnuovo y Yunque en sus enunciaciones metaliterarias defendían una escritura sencilla que huía de innovaciones técnicas y estilísticas - estas pertenecían a una literatura burguesa que se centraba nada más que en el sonido (Gramuglio 2002a: 31-34).

Por más hegemónica que fuera la poética realista, desde muy al principio hubo rupturas y debates que le disputaron la supremacía. Como ejemplos de esa disputa, hay dos momentos que me parecen de mayor importancia para el entendimiento de la posición literaria de Lange. Por una parte, la ruptura con las tradiciones canónicas de la representación mimética de la realidad es una característica importante de la novela vanguardista¹⁷, entre la revelación de los funcionamientos de varios aspectos del

¹⁶Después, dentro de la izquierda, arreció otra vez el debate en los años sesenta, lo que para nuestras novelas ya no tiene importancia (Gramuglio 2002a: 29).

¹⁷En cuanto al cambio de la representación de la realidad, Niemeyer distingue tres tipos diferentes : los

discurso narrativo, la problematización del sujeto, en el nivel de personajes y de las instancias narrativas, sondeando las funciones de la novela y proyectando una remodelización de la modernidad con especial orientación hacia el mundo hispanoamericano (Niemeyer 2004: 137-50). Como representante de esta poética tratamos con más detalle a la obra de Roberto Arlt, que incluye cierta ambivalencia porque aunque algunos investigadores lo incluyen dentro de las novelas vanguardistas, parte de la crítica aún lo ve como representante de una poética realista que -por las mismas estrategias que llevan a las fisuras en la ilusión de la realidad- ostenta un realismo renovado y moderno (*cf.* Niemeyer 2004: 167-178 y Capdevila 2002). Por otra parte fue Jorge Luis Borges quién participó con algunos de sus escritos más conocidos en la revista *Sur*, en el debate acerca de la poética mimética (Gramuglio 2002c: 29), y más abajo vamos a considerar algunos rasgos sobresalientes de la poética que propone.

3.1.2.1. Roberto Arlt

Como he mencionado antes, en la novela *45 días y treinta marineros*, el pasajero Stevenson en una conversación con la protagonista Ingrid dice:

- [...] En la Argentina, donde estuve 5 años, proyecté al comienzo de leer los libros recomendados por el pueblo. Supe de Martínez Zuviría, en un sector, de Roberto Arlt en otro, de Soiza Reilly mas allá. Claro que me aparté. Leyendo a Arlt, que está muy bien, no tolero a Zuviría y menos, casi nada, a Soiza Reilly. Después me di cuenta que muy pocos se han regocijado con Horacio Quiroga, con un poema de Banchs, y de otros que para mí valen mucho.

-En mi país existe el prejuicio por lo nacional (Lange 1933: 258-9)

Esta afirmación tiene, por una parte, la función de criticar gran parte de los lectores argentinos -crítica subrayada por la respuesta de Ingrid-, por despreciar literatura buena y recomendar literatura mala. Por otra parte, la autora de la novela muy probablemente hace manifiesto un juicio de valor suyo. En primer lugar llama la atención el hecho de que se trata de escritores entonces identificados como realistas y además de escritores „de los cuáles ninguno pertenece a la sociedad“, como Arlt describe a sus colegas Martínez Zuviría y Soiza Reilly en uno de sus *aguafuertes* acerca de la fundación de la

textos que prescinden de toda ilusión de realidad (por ejemplo Macedonio Fernández), las novelas que construyen mundos „heterogéneos“, donde coexisten mundos de diversa procedencia cultural (por ejemplo en Carpentier o *El habitante y su esperanza* de Neruda), y las novelas cuyos mundos ficcionales son contradictorios y fragmentarios, en general subjetivos, es decir contruidos por un narrador homodiegético (Niemeyer 2004: 138).

SADE (Arlt 1928), lo que también es un hecho conocido acerca de él mismo.

Martínez Zuviría y Soiza Reilly fueron escritores muy populares. Juan José de Soiza Reilly era periodista y escribía crónicas y relatos para revistas y la radio (en dónde también hablaba), y publicó novelas en ediciones literarias económicas, como *La novela semanal* (Mizraje 2007: 21). En su estudio, Mizraje lo califica principalmente de autor de ruptura que escribe literatura de masas, de consumo, una corriente que se presenta paralelamente a la literatura seria. Soiza Reilly participó de la entonces estética hegemónica realista y contribuyó a la formación del género policial en la Argentina, aunque él –a diferencia de las requisiciones de Borges– fijó su atención más en las circunstancias económico-sociales de un crimen que en el enigma, lo que lo acerca más a la corriente estadounidense (*ibid.*: 65). Martínez Zuviría que escribió bajo su seudónimo Hugo Wast, de igual manera era un escritor muy popular, muy vendido, que publicó en las mismas ediciones baratas y revistas, y que produjo una cantidad enorme de novelas (Gramuglio & Rapalo 2002: 465). Aunque su obra fue premiada (en 1924 el Tercer, en 1927 el Primer Premio Nacional), la crítica contemporánea lamentó la baja calidad literaria de sus novelas, escritas para el goce de un público de masa (*ibid.*: 466). Según el estudio citado de Gramuglio y Rapalo, „Wast practicó una singular versión del realismo que, siempre a partir de situaciones y espacios reconocibles, combinaba elementos típicos de la novela sentimental con profusión de detalles costumbristas, golpes de efecto que a veces bordeaban el gótico y hasta algunos atisbos de ciencia-ficción“ (*ibid.*: 468). La crítica le censuró su uso particular del realismo, por falsear los procedimientos, reduciéndolos a meras fórmulas automatizadas (*ibid.*: 479). La popularidad de sus obras también se muestra en su éxito en el campo cinematográfico: *Flor de durazno* (1911) fue filmado por Defilippis Novoa en 1917, con Carlos Gardel que allí hizo su debut en el cine, y otras cinco novelas suyas se llevaron al cine hasta 1945, todas en Argentina menos la última, un *remake* de la primera, que se hizo en México¹⁸.

Vemos que estos dos escritores representan una escritura más bien de folletín, de literatura de masas y de baja calidad, que ni siquiera parece corresponder satisfactoriamente al género del realismo. El representante de la literatura realista por

¹⁸Francisco Defilippis Novoa: *Flor de durazno*, Arg 1917; José A. Ferreyra: *La que no perdonó*, Arg 1938; Carlos F. Borcosque: *La casa de los cuervos*, Arg 1941; Mario Soffici: *El camino de las llamas*, Arg 1942; Carlos F. Borcosque: *Valle negro*, Arg 1943; Miguel Zacarías: *Flor de durazno*, Mex 1945.

excelencia hubiera sido con mayor propiedad Manuel Gálvez -así que, si Lange hubiera querido desacreditar la corriente realista hubiera puesto a Gálvez, en vez de Wast y Soiza Reilly. De todas formas, en la cita destaca la calidad de la obra de Roberto Arlt:

Arlt, en primer lugar, fue conocido como cronista (igual que Soiza Reilly), por sus *Aguafuertes Porteñas* que se publicaban diariamente en *El mundo* a partir de su aparición en 1928 (Arlt 1992). Aunque generalmente fue considerado escritor realista y se le veía como integrante del grupo de Boedo, su poética no se corresponde totalmente con esta concepción. La editorial Claridad, o su director Elías Castelnuovo, en 1926 no quiso publicar su primera novela *El juguete rabioso* (Cfr. Capdevila 2002: 228-9). A pesar de que su afiliación en el grupo de Boedo no fue tan indiscutible, en los círculos de Florida ni se percibió. En las páginas de Martín Fierro se mencionó ocasionalmente apenas dos veces (cfr. *ibíd.*: 227), en las páginas de *Sur* nunca (cfr. Sarlo 2004: 22), aunque después Borges dijo que Arlt perteneció a los dos grupos (cfr. Sorrentino 1973: 16-17). Además, éste, en una encuesta en 1934 sobre la novela argentina, enunció un juicio positivo acerca de *El juguete rabioso*, mientras que *Los lanzallamas* no le gustó (Borges 1934)¹⁹.

Es curioso que Arlt parece compartir algunas de las opiniones borgeanas acerca de la novela. Aunque sus proyectos difieren tanto, ambos se dirigen contra la novela psicológica y realista, y ambos leen y escriben sobre novelas policiales y ven en ellas una forma de superar los problemas de la novela actual, sin embargo, Borges persigue más explícitamente esta posibilidad.

En 1937 Arlt escribió que hay „quien se avergüenza de confesar que lee al novelista policial Edgar Wallace“ (Arlt 1937: 205), confesando que le parece un escritor extraordinario. Lo que le parece importante en la obra de Wallace es la humanización de sus protagonistas, la descripción de la degradación gradual de los personajes, de hombres inteligentes a delincuentes profesionales, destacando de esa forma la importancia de la verosimilitud psicológica. En otro artículo posterior compara Wallace con Ponson de Terrail, y de ahí se abre una filiación de la novela policial muy diferente a la que le interesa a Borges, para quién los autores franceses son de menor interés (cfr. Arlt 1940; Borges 1942).

¹⁹Fernando Sorrentino detecta algunos paralelos el capítulo „Judas Iscariote“ de *El juguete rabioso* y „El indigno“ de Borges, cuento publicado en *El informe de Brodie* (cfr. Sorrentino 1999)

3.1. Entre Borges, Sur y el realismo

Entre agosto y octubre de 1941, Arlt en algunos de sus *aguafuertes* elabora unas ideas sobre la novela que principalmente se concentra en la falta de acción (*cf.* Arlt 1941, 1941a, 1941b, 1941c). Esta falta de acción, deficiencia frecuente en la novela contemporánea, que tiene su origen en la obra de Proust (Arlt 1941a) impide la determinación de la „constante psicológica del personaje“ (Arlt 1941: 246), porque son las acciones y no los pensamientos los que demuestran la psicología del personaje (Arlt 1941b: 255). Esto también se logra mediante la „constante profesional“, la profesión del personaje, que ciertamente importa porque ya determina gran parte de las acciones y que, según Arlt, se descuida, ya que en la novela contemporánea ya no se sabe de qué actividad profesional vive el héroe (*cf.* Arlt 1941b). La falta de acción también se traduce en una psicología particular del „héroe“, que ya no actúa para formar la vida según sus deseos: „La novela contemporánea casi ignora al héroe. Su material preferido son hombres y mujeres secos, aburridos, miopes, que narran con lágrimas de resina la historia de sus interiores de madera“ (Arlt 1941c: 260). Llama la atención, que Arlt relaciona esta crítica de la novela moderna a una crítica del realismo e, igual que Borges, critica el realismo por su medianía, por la pintura de un cotidiano mediocre:

La reivindicación de la medianía es un suceso cuya responsabilidad atañe en particular al realismo. La primera reacción del realismo fue sustituir al deforme figurón que animaba los lienzos del romanticismo con las meticulosas estampas amarillas que tejían las vidas de entonces. Este éxito del mediocre cotidiano en la novela, se debe a que el realismo no es un género sino una técnica que se limitó a describir lo que se hallaba debajo de sus narices con fidelidad del pantógrafo. Triunfo determinado por la facilidad de manejo del instrumento (Arlt 1941c: 259)

Con sus propuestas, igual que Borges, implícitamente critica la concepción que Ortega y Gasset expone en su ensayo *Ideas sobre la novela* (Ortega y Gasset 1925)²⁰. Allí describe la „decadencia“ del género de la novela y reduce la importancia de la acción y la trama, propone que seguimos a la acción por la simpatía que sentimos hacia los personajes, y afirma que es muy difícil „que hoy quepa inventar una aventura capaz de interesar nuestra sensibilidad superior“ (Ortega y Gasset 1925). Lo que en la crítica de Arlt se diferencia rígidamente de las concepciones de Borges, es que no distingue entre

²⁰Dice Arlt en el artículo „Galería de retratos“ (Arlt 1941a: 250): „Existen aún autores que preguntan si la acción dramática puede coexistir en las actuales condiciones bajo una forma apasionadamente novelística. ¡Claro que existe! Lo que ocurre es que el noventa y nueve por ciento de los novelistas contemporáneos carecen de sensibilidad expresiva para traducir dicha acción dramática, bifurcada en las diferenciadas corrientes de la vida actual“, y muy probablemente se refiere a Ortega.

„novela, relato o folletín“, que „a grosso modo' son definiciones de un solo género e informan más diferencias cuantitativas que cualitativas“ (Arlt 1941: 245), mientras que para Borges novela y cuento se rigen por poéticas diferentes.

En las primeras novelas, desde *El juguete rabioso* hasta *Los lanzallamas*, la escritura de Arlt en un primer momento afirma un apego a la verosimilitud realista (utilizo la palabra a pesar de su crítica), sea por la forma de la narración autodiegética de ficción autobiográfica en combinación con un relato de aprendizaje en *El juguete rabioso* (Capdevila 2002: 229), o por la forma del narrador heterodiegético en *Los siete locos* y *Los lanzallamas*. Esa poética se modifica en el transcurso de los textos. En *El juguete rabioso* aparecen „fisuras en la ilusión de realidad“ (Capdevila 2002: 229), por una parte éstas se dan por la confusión entre la realidad percibida y las creencias o recuerdos vagos del protagonista (Arlt 1985: 194), o por rupturas en la voz del narrador que al hablar en tiempo verbal presente, borra tiempo y lugar de la enunciación (*ibíd.*: 153). Por otra parte, la historia narrada muestra a veces una cierta ambivalencia²¹ (en cuanto a las estrategias arltianas para romper la ilusión mimética *cf.* también Niemeyer 2004: 175-178)

En el caso de *Los siete locos* y *Los lanzallamas* la verosimilitud se cuestiona principalmente por estrategias narrativas. El narrador que en un primer momento aparentemente narra desde la perspectiva de Erdosáin, después agrega perspectivas diferentes, lo que cuestiona la forma de la realidad de lo narrado. Además se introducen primero un comentador que comenta los hechos en notas a pie de página, después un comentarista, es decir el propio narrador que aparece como personaje, entrevistando a Erdosáin más o menos hacia la mitad del libro (*cf.* Capdevila 2002: 231-3). Otra estrategia de Arlt que amplía el concepto de realismo es la inclusión de experiencias fantásticas, como por ejemplo en las primeras páginas de *Los siete locos*, en el capítulo „El terror de la calle“, cuando Erdosáin imagina que una „doncella, una niña alta, pálida y concentrada, que por capricho maneje su Rolls-Royce“ se enamora de él, y lo salva de su vida triste y cotidiana (Arlt 2005: 12-13). De todas formas, esta imaginación se

²¹Por ejemplo, en el episodio de la visita del Dr. Souza, Silvio describe el recuerdo de cómo conoció a Souza, pero cuando lo visita, éste no lo conoce y lo echa agresivamente (Arlt 1985: 149-149). Viendo los caracteres de ambos participantes en el episodio, tanto es posible que Souza no quiere reconocer al muchacho, como que Silvio se soñó, recordó mal, o al menos exageró partes del encuentro descrito, así que la veracidad del episodio queda en la ambivalencia.

reconoce claramente como tal²².

Esta „corrosión“ de la forma más tradicional de la novela que la obra narrativa de Arlt lleva a cabo, lo equipara a una posición vanguardista (*cf.* Niemeyer 2004: 129-30).

3.1.2.2 Jorge Luis Borges

Borges propaga una poética antimimética que difunde en reseñas, prólogos y artículos. Esta poética se dirige contra el género mismo de novela que relaciona con una poética realista, oponiéndole el género del relato breve y económicamente escrito, aunque no lo conceptualiza definitivamente. Identifica la novela realista generalmente con una novela psicológica o „de caracteres“, que describe con los adjetivos „morosa“, „dilatada“ o „de cuatrocientas páginas“ (*cf.* Stratta 2004: 51). En contra de la riqueza de detalles de la novela realista decimonónica esboza un ideal de una prosa más concisa que no intenta *representar* los hechos, sino *contar* lo que pasó (lo que corresponde a la distinción que introduce Wayne Booth en *The Rhetoric of Fiction* (1961) entre el *showing* y el *telling* (Stratta 2004: 53)):

No es realmente expresivo: se limita a registrar una realidad, no a representarla. Los ricos hechos a cuya póstuma alusión nos convida, importaron cargadas experiencias, percepciones, reacciones; éstas pueden inferirse de su relato, pero no están en él. Dicho con mejor precisión: no escribe los primeros contactos de la realidad, sino su elaboración final en concepto. Es el método clásico, el observado siempre por Voltaire, por Swift, por Cervantes. (Borges 1931: 217-8)

Con esto se opone a las *Ideas sobre la novela* que Ortega y Gasset formuló en 1925, y que subrayó la supremacía del „presentar“ sobre el „narrar“, reduciendo así el papel de la trama que para Borges y Arlt tiene tanta importancia. En la diferenciación entre novela y cuento que Ortega y Borges compartían, había solamente una diferencia en la valoración:

Según esto, la novela ha de ser hoy lo contrario que el cuento. El cuento es la simple narración de peripecias. El acento en la fisiología del cuento carga sobre éstas. La frescura pueril se interesa en la aventura como tal, acaso porque, como he sugerido, el niño ve con presencia evidente lo que nosotros no podemos actualizar. La aventura no nos interesa hoy, o, a lo sumo, interesa sólo al niño interior que, en forma de residuo un poco bárbaro, todos conservamos. El resto de nuestra persona no participa en el apasionamiento mecánico que la aventura del folletín acaso nos produce. Por eso, al concluir el novelón nos sentimos con mal sabor de boca, como habiéndonos entregado a

²²De manera semejante se cuentan sueños (Arlt 2005: 86), o la aparición de Jesús al farmacéutico Ergueta (*ibid.*: 207-8) primera nota p. 80, cronista p.89

un goce bajo y vil. Es muy difícil que hoy quepa inventar una aventura capaz de interesar nuestra sensibilidad superior. (Ortega y Gasset 1925)

Ortega y Gasset aboga exactamente por aquello que Borges rechaza. También llama „moroso“ el género de la novela, pero dice que una novela tiene que ser morosa para que nos interese, al contrario del folletín, del cuento y del melodrama. Y afirma: „Una narración somera no nos sabe: necesitamos que el autor se detenga y nos haga dar vueltas en torno a los personajes“ (*ibíd.*).

Aunque la poética borgeana es antimimética, igual le importa la verosimilitud, pero subraya que ésta no depende de la relación que un texto tenga con la realidad, sino de estrategias narrativas que „postulan“ la realidad, que crean una „apariencia de veracidad“ y con ella, la confianza del lector en el lenguaje o sea que producen „esa espontánea suspensión de la duda, que constituye, para Coleridge, la fe poética“ (Borges 1931: 219-20; Borges 1929: 226). El artículo ya citado „La postulación de la realidad“ (Borges 1931) describe tres métodos de cómo lograr esta confianza del lector (*ibíd.*: 219-220). En el otro artículo ya citado, „El arte narrativo y la magia“ (Borges 1929), Borges distingue entre dos maneras diferentes de enlazar los hechos en una narración, es decir, diferencia distintas causalidades: por una parte la de „la morosa novela de caracteres“ que „finge o dispone una concatenación de motivos que se proponen no diferir de los del mundo real“ (*ibíd.*: 230). Por otra parte introduce la concatenación mágica que prevalece en los relatos breves, en la novela „de continuas vicisitudes“, y en „la infinita novela espectacular que compone Hollywood con los plateados idola de Joan Crawford“ (*ibíd.*), que Borges describe como si se tratara de una sola obra. Esta causalidad mágica está regida por las leyes de la analogía²³, y por ende de un artificio que supera la concatenación mimética poco perceptible, por lo poco clara.

Borges, después del ya mencionado prólogo para *La calle de la tarde*, también reseña ocho años más tarde la segunda novela de Lange, *Cuarenta y cinco días y treinta marineros*, en la *Revista Multicolor de los sábados* (Borges 1933), y según él „marca un fuerte adelanto“ en comparación a la novela anterior, porque se acerca a lo que para él es la novela imaginativa o de invenciones.

²³Borges en este punto se orienta en las ideas que introdujo Frazer en su estudio sobre magia y religión *The Golden Bough*. Allí distingue entre la magia homeopática (por analogía o semejanza) o contagiosa (por contacto). Borges, aunque nombra las dos y también las explica, da más ejemplos para el primer caso. Para acortar, yo omito el segundo.

Intentamos esbozar con pocas palabras el campo literario argentino y como Norah Lange se sitúa dentro de él. Ella se ubica claramente dentro de una posición vanguardista, aunque tiene también un interés en una poética realista. A continuación daré cuenta de la recepción crítica de Marcel Proust y de algunos autores realistas norteamericanos, principalmente de William Faulkner. Las obras de estos autores también en su recepción oscilan entre una recepción como realistas y como pertenecientes a una poética no-mimética.

3.2. Recepción argentina de la obra de Marcel Proust

La obra de Marcel Proust fue ampliamente conocida en Argentina, de lo que da cuenta la tesis doctoral de Herbert Craig: *The Presence of Proust in Argentine Narrative* (1983), único estudio que se ocupa del tema. Craig expone detalladamente la recepción proustiana en Argentina. Más tarde amplía sus consideraciones hacia todo el continente (Craig 2002). En su estudio intenta mostrar el progreso histórico de la crítica argentina proustiana, sin manifestar interés en el desarrollo de ideas específicas (Craig 1983: 29). Su estudio, sin duda muy informativo, y cuya bibliografía, casi completa, de artículos y reseñas acerca de Marcel Proust me fue extremadamente útil, da un panorama ecléctico de la crítica argentina entre 1919 y 1979, señalando los diferentes grados de aceptación y de admiración. La segunda parte de su trabajo trata de la influencia en la narrativa argentina, principalmente en la novelística de Manuel Mujica Láinez y en *Rayuela* de Cortázar.

En su segundo libro que trata del mismo tema, y que abarca obras de escritores no solamente argentinos, sino de toda América Latina, describe las relaciones intertextuales que se manifiestan entre las obras tratadas y la obra de Proust mediante los conceptos de influencia, inspiración, parodia y diálogo, definiendo así la relativa actividad o pasividad de los autores que se refieren a Proust. Su procedimiento se rige más bien por un orden temático: define diferentes rasgos de la escritura proustiana, como por ejemplo la descripción de la alta sociedad, el tratamiento de amor y enfermedad y la vocación del escritor, la descripción de arte, artistas y sus admiradores, y la descripción de la infancia como paraíso perdido o de la memoria. Craig describe cómo se reflejan estos rasgos en diversas obras hispanoamericanas. Lamentablemente no considera la estructura narrativa que tiene mucha importancia para el entendimiento de la *Recherche*,

3.2. Recepción argentina de la obra de Marcel Proust

y además, y será por esa cuestión, no trata la obra de Norah Lange que, según los análisis que efectuó en este trabajo, se apropia muy claramente de varias estrategias proustianas. Craig solo menciona brevemente *Cuadernos de infancia*, para mostrar la influencia del autor francés en la escritora argentina, pero se refiere solamente al uso de un imaginario semejante:

The idea of childhood as an earthly paradise, which entails a period of innocence, maternal protection, and essential things, was developed in many of the childhood memoirs of the 1930s and since. A characteristic example is *Cuadernos de infancia* (1937) by Norah Lange. Here even though this Argentine writer was describing actual events from her childhood, her manner of evoking the past was often quite Proustian. She began her text, for example, by alluding to the landscape that could be viewed only imperfectly through the seamed up windows of a train car: [...] Proust, who set portions of *A l'ombre des jeunes filles en fleur* and *Sodome et Gomorrhe* in train cars, at times referred to windows in his evocation of the past (e.g., 2:784-85). Also, he employed the image of fog over the sea to suggest how time obliterates memories and makes the past appear indefinite (3:593-94). (Craig 2002: 218)

También Niemeyer señala que Proust, al lado de Gide y de Girardoux, fue apreciado mucho, por una parte por los escritores pertenecientes a la vanguardia, por otra parte por los del *establishment* literario (*cf.* Niemeyer 2004: 41), lo cual he podido verificar. La crítica argentina contemporánea sobre Proust escribe en revistas de la más diversa índole e ideología.

A continuación examino la percepción que se tuvo de la obra proustiana en los textos críticos. Me interesa qué características se destacan en las lecturas que se hicieron de ella y de qué parte del campo literario proceden, qué significado tiene la lectura de Proust para los críticos y, cuál es el significado que después tendrá para Norah Lange.

A pesar de que posiblemente muchos de los intelectuales ya habían leído la edición francesa de *A la recherche du temps perdu*, que apareció a partir de 1913, ya que al principio del siglo Francia y París funcionaron todavía como modelo cultural, muy probablemente la recepción fue más intensa a partir de la aparición de la traducción española que además se publicó un año después de que Proust ganara el Premio Goncourt, lo que en general aumentó su fama. Los primeros tres tomos aparecieron en España, *Por el camino de Swann* en 1920 y *A la sombra de las muchachas en flor* en 1922, ambos traducidos por Pedro Salinas. Con algún retraso se editó *El mundo de Guermantes* en 1932, traducido por José María Quiroga Pla. No fue hasta 1952 que en

3.2. Recepción argentina de la obra de Marcel Proust

España se editó el resto de la obra.

Fue en la Argentina, donde se realizaron las primeras ediciones españolas de los últimos cuatro tomos. La editorial Santiago Rueda contrató al escritor Marcelo Menasché que tradujo para 1945 *Sodoma y Gomorra* y *La Prisionera*, y para 1946 *Albertina ha desaparecido* y *El tiempo recobrado*. En 1949 Santiago Rueda editó la obra entera en un volumen.

3.2.1. Crítica anterior a 1930

Una de las primeras reseñas es la de Antonio Herrero en *Nosotros* en 1923, y ya allí se mencionan dos características algo contradictorias que determinan la recepción de Proust. Por una parte, Herrero subraya el realismo de la *Recherche*: „Tan verdaderas y universales son sus observaciones psicológicas“ (*ibíd.*: 210). Se refiere a la muy detallada y prolija descripción del mundo interior del hombre. Hasta compara al autor con un entomólogo que „describe y vivisecciona“ los hombres como un insecto raro y dice que era el „tratado más vasto de psicología humana“ (*ibíd.*) que se publicó hasta ese momento. Este realismo se da también por la falta de estilo que lleva a un efecto realista:

En cuanto al estilo casi podría decirse que, en realidad, no lo tiene; pues no es más que una escueta, sobria aunque prolija narración donde para nada entran la retórica ni la literatura. Es únicamente el pensamiento el que se expresa, delineándose hasta en sus repliegues más recónditos.

Por otra parte ve la importancia de una dimensión profunda: el mundo narrado es un

mundo encantado en que lo invisible, lo interior, lo en apariencia irreal, tiene mucha más parte que lo visible y externo. El mundo aparental no le sirve más que como símbolo para descifrar lo interno. Aun cuando habita y describe el mundo de los fenómenos él no presta atención más que a los noumenos, el mundo de las causas, de los fenómenos interiores a los cuales persigue ahincadamente hasta que los cautiva y logra exponerlos. Así, son para él las cosas y las figuras, especie de palimpsestos vivientes, tras cuyas letras visibles él trata de penetrar el sentido de las leyendas más íntimas, de las ocultas realidades. Conviértese, de este modo, la existencia en una masa viviente, translúcida y compacta, de hechos espirituales, de concordancias y correspondencias, como un conjunto de cifras y de signos, de jeroglíficos legibles. Lo efímero y exterior reviste el valor de símbolo y se liga a los dos términos de pasado y futuro, adquiriendo el carácter de permanencia, y por tanto de inmortalidad, de omnipresencia, al despojarse de su máscara individual y transitoria, como granada madura que se abre, desgarrando su corteza, áspera y dura. (*ibíd.*: 211-12)

3.2. Recepción argentina de la obra de Marcel Proust

Aunque una novela de un realismo psicológico necesariamente tiene que narrar hechos no-visibles e internos, Herrero va todavía más lejos y atribuye características a Proust, la narración de „hechos espirituales“, „correspondencias“, „conjunto de cifras y de signos“ que más bien se atienen a una tradición simbolista, contraria a la idea del realismo.

Según la labor bibliográfica de Herbert Craig existen otros artículos anteriores al de Herrero, a los que lamentablemente no pude acceder. De todas formas no parece que introdujeron perspectivas muy diferentes. Lo que sí me parece más importante es que el escritor realista Manuel Gálvez fue, según su propio juicio, uno de los primeros que leyeron a Proust: Él mismo lo subrayó en una discusión que se dio con Alberto Prebisch, miembro del grupo de Florida, en la revista *Martín Fierro*, entre junio y agosto de 1925. Prebisch en un artículo del *Martín Fierro* (26.6.25) se opuso a una opinión de Gálvez, que había defendido un regionalismo literario, reprochando a los escritores jóvenes que admiraban con exceso la literatura europea. Gálvez, poco después (28.8.25), defendió su opinión en la revista, pero dice que él ya había leído a Proust mientras que todavía no estaba tan de moda. Según Prebisch, el modelo de Proust era un modelo para la generalización y la universalización de los hechos narrados por medio de la narración de la subjetividad, que incluso hace olvidar la „vida de salón frívola“ en que se desarrollan los hechos. De todas maneras, parece que los dos participantes de la discusión no estaban en desacuerdo en cuanto a la importancia y a contenidos de Proust (*cf.* Craig 2002: 77-8 y 1983: 38-9).

También, ya en 1923, *La Nación* había publicado un artículo de Ortega y Gasset sobre „Tiempo, distancia y forma en el arte de Proust“, que subraya otras particularidades de la obra proustiana, en primer lugar, el hecho de que por primera vez el acto del recuerdo mismo fuera el tema de una novela que normalmente narra los hechos recordados. Además, relaciona la forma de representar la realidad con el movimiento del impresionismo y así con el arte europeo finisecular, compara el mundo representado con las manchas en un cuadro puntillista. Se dan partes que en el conjunto formaban una imagen, lo que también otros críticos mencionaban y que relacionan generalmente con la multiperspectividad y el hecho de que el contenido de la novela cambia con cada lector, pues depende de su lectura interpretativa (*cf.* Dickmann 1927). Ortega y Gasset destaca otra característica de la novela de Proust: la falta de movimiento y acción que se

3.2. Recepción argentina de la obra de Marcel Proust

da por la descripción siempre más detallada de un cuadro, de un momento, que no avanza en el tiempo, que no desemboca en una acción²⁴. Finalmente hace hincapié en el detallismo excesivo en la descripción que atribuye a poca distancia frente a las cosas, diciendo que comparado con Proust „miope“, toda la novelística anterior „toma la perspectiva de un vuelo de pájaro“. Esta evaluación ya equivale a las características de morosidad y lentitud que detecta en la novela moderna en su obra posterior *Ideas sobre la novela* (1925)²⁵.

Estas son las ideas fundamentales que reaparecen en casi todas las reseñas y artículos con anterioridad de 1930. Proust escribe „literatura psicológica“ (Benedict 1927), se lo relaciona con Stendhal y Dostoievski. Su obra se identifica con el realismo, que se manifiesta por la universalidad y la verdad de la psicología, del mundo interior, representada por muchos detalles. Esta opinión se va completando por otros matices. Jaloux (1923) en un artículo necrológico reimpresso en *Nosotros* subraya que igualmente se da un realismo a otro nivel; dice: „Nadie ha descripto mundanos y burgueses con tanta verdad e ironía“.

Además, parece de mucho significado que en 1927 tanto Max Dickmann²⁶, como Roberto Mariani²⁷, del grupo de „Boedo“, es decir con más interés en una escritura mimética, escriban dos artículos más extensos sobre Proust. Mariani lo ve como un renovador del realismo. Por una parte afirma que tiene cierta técnica de mostrarnos la realidad:

ofrece [...] dos aspectos diferenciados de una misma realidad: uno, el amontonamiento de elementos componentes de la realidad; otro, el resultante de este amontonamiento, es decir, el paisaje, el suceso, el personaje, etc. (Mariani 1927: 21)

Valoriza muy positivamente que se dan las dos opciones, dándole la posibilidad al lector de percibir tanto los detalles, como también la forma sintética. En este sentido también parece que Mariani ve una cierta estructuración en la *Recherche*. No hace hincapié

²⁴ Herbert Craig menciona el artículo de Ortega y Gasset y creo que lamenta que tenga poca consistencia. A mí me parece que da un análisis inteligente de las características de la obra de Proust, al contrario de muchos de los otros artículos que además sufren de una actitud muy moralista frente a los hechos narrados.

²⁵ El ensayo se reeditó en Buenos Aires en 1942 en: José Ortega y Gasset: *Meditaciones del Quijote. La deshumanización del arte*, Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina.

²⁶ Fue Dickmann quien en 1949 escribió el estudio preliminar para la edición en un volumen que S. Rueda hizo de la *Recherche*.

²⁷ En 1955, en una reseña de su obra „La cruz nuestra de cada día“ en *La Nación* (9. oct) se menciona que Mariani admiró a Gorki, pero también a Marcel Proust.

3.2. Recepción argentina de la obra de Marcel Proust

especial en esta observación, pero sí compara estas dos formas de percepción con una situación en la naturaleza, viendo a una montaña desde su pie, o desde más lejos, afirmando que solamente desde más lejos „aparece la forma geométrica“ (*ibid.*: 22). Curiosamente más tarde algunos críticos describen la estructura de la *Recherche* con imágenes semejantes.

Por otra parte, sostiene que Proust nos muestra aspectos nuevos de la realidad, aunque subraya que su realismo psicológico consiste en una selección de partes de la realidad y que no intenta dar una imagen más completa, sino simplemente otra:

El realismo y el psicologismo no consisten, hoy, en el uso exacto y fiel de una Kodak y un metro para fotografiar a un individuo o medirle el tamaño de su dedo meñique; ni en el empleo de los curiosos métodos freudianos para explicar en largos capítulos por qué un día va uno paseando por la vereda de los números impares en vez de caminar por la de enfrente, y relacionar este acontecimiento con un impulso de orden sexual. El realismo es, primordialmente, desde el punto de vista técnico, selección, elección, preferencia de cierta realidad interior o exterior rica, característica, sintomática, sugeridora, sobre toda otra realidad inútil o vacía o pueril. Las gentes se resisten a creer que el realismo ha superado a Zola. En Proust existe, porque es artista, esa selección de la realidad, esa preferencia de unos detalles y el desprecio de otros. (*Ibid.*: 23)

Desde el comienzo de su artículo Dickmann deja ver en su posición crítica frente a Proust, que no lo acepta del todo, muy al contrario de la primera crítica sobre el escritor francés (Dickmann 1927: 24). Califica a Proust de realista, subrayando la „riqueza de observación“, pero que se derrocha en „detalles inútiles“. Además, lamenta un „realismo que toca los límites de la pornografía“ (*ibid.*:39), haciendo hincapié en el aspecto del feísmo y de la crudeza de esa corriente. En este caso se refiere al gran peso de lo sexual y sensual en la *Recherche*, unido a la falta de espiritualidad en el amor y a la perversidad de algunas de sus páginas. En otra parte declara el realismo por superado en algunos personajes, porque no los representa como posibles en la realidad. Dickmann se vale de una cita de Proust: „la realidad no se forma más que en la memoria“ (*ibid.*: 32), para explicar una característica de la recepción: Según él, Proust no describe consistentemente a sus personajes, dejándolos así en la ambigüedad de modo que son los lectores quienes en últimas deben construirlos, cada uno a su manera. En todo el artículo la cuestión de la presentación de los personajes y las respectivas estrategias tienen un gran peso.

Max Dickmann relaciona a Proust con la filosofía de la vida, igual que lo hace Arturo

3.2. Recepción argentina de la obra de Marcel Proust

Seeber de manera más profunda. Escribe dos artículos que se publican en *Fiesta* en 1927. „La novela psicológica“, según Seeber, „ha renovado su criterio en concordancia con el nuevo movimiento espiritual“ (Seeber 1927). Seeber afirma que la *Recherche* estaba sintonizada con el nuevo irracionalismo, por ejemplo el de las ideas de Bergson, que constituye la „manera de sentir de la época“. Lo que en este momento ya aparece como dado en la recepción de Proust, y que también viene mencionado por Seeber, es la perspectiva sobre su persona misma, dotada por una „sensibilidad particular“, una „exagerada susceptibilidad“ en una „naturaleza enfermiza“, juzgándolo con Jacques Rivière como una persona pasiva que carece de los filtros necesarios para protegerse de ciertos sentimientos, y que solamente se puede dedicar al análisis psicológico (*ibid.*: 11). Además, explica el funcionamiento de la memoria involuntaria, lo que viene a ser más importante en el segundo artículo (Seeber 1927a).

En 1930 aparece en *Síntesis* un artículo de Ulises Petit de Murat, quién pertenece a la vanguardia martinfierrista. Petit de Murat – a diferencia de muchos otros – subraya una construcción muy consciente, que se manifiesta en primer lugar por el desarrollo novelístico de la vida social que une a dos partes tan diferentes como la burguesía de Combray con los príncipes de Guermantes. Además, este autor resalta otra característica importante: señala que la novela es la historia de la vocación del autor. Llama la atención que Petit de Murat, escritor de filiación vanguardista, resalte la vocación y lo autobiográfico²⁸, en contraste con Mariani, escritor del grupo de Boedo, que tiene un interés mayor en la cuestión del realismo psicológico y las técnicas respectivas.

3.2.2. Crítica a partir de 1930

Si antes de 1930 la opinión crítica, por diversa que fuera, en general destacó unánimemente la calidad y la novedad de la obra proustiana, durante los años 30 se puso en tela de juicio su valor. Esto se debió parcialmente al libro de León Pierre-Quint que criticó la amoralidad de la *Recherche* y el hecho de que no se ocupara de la cuestión social (*cf.* Irazusta 1936)²⁹. Esto también aparece como punto importante en algunos artículos ya citados, principalmente la amoralidad de las relaciones amorosas (*cf.* Petit de Murat 1930, Dickmann 1927).

²⁸ Esto último posiblemente tiene que ver con el hecho de que Petit de Murat sufrió durante mucho tiempo de una enfermedad de los órganos respiratorios, igual que Proust, y que lo llevó a una identificación con el autor francés.

²⁹ *Cfr.* también „Correo literario francés“, en *La Nación*, 28.6.36, secc.2, p.4

3.2. Recepción argentina de la obra de Marcel Proust

A pesar de esta valoración negativa parece que la obra de Proust se percibía todavía como una „poderosa ola inspiradora“, como una moda de la que el mundo literario difícilmente podía sustraerse³⁰. En general, las opiniones críticas siguen el rumbo de lo ya expuesto, destacando el detallismo y la representación de los procesos psicológicos. También sigue el desacuerdo acerca de la estructura. En 1931, Anderson Imbert subrayó la arquitectura consciente y la unidad de la obra (Anderson Imbert 1931). Según él, todos los detalles que al inicio parecen disparatados, después adquieren sentido, juicio que repite otra vez 1957, siguiendo a la opinión de Petit de Murat. Al contrario, Julio Irazusta mantuvo la opinión de que la *Recherche* es „formalmente caótica“ y vaga en cuanto a su cronología (Irazusta 1936). Anderson Imbert describió la vaguedad con otras palabras, al destacar que Proust representa tanto los hombres y fenómenos, como también la sociedad, „como inestables y fluctuantes“ (Anderson Imbert 1931), o, dicho con palabras más positivas, en un proceso de transformación. Además declaró que es la „descripción más completa de las costumbres de una época“, destacando otra vez las calidades realistas. De todas formas también mencionó que Proust tenía la imaginación y memoria hipertrofiadas.

Este último aspecto, que sitúa al autor francés y su obra en un ambiente de enfermedades y anormalidad, como ya se mencionó, aparece varias veces en la crítica, también con anterioridad a 1930, y el mismo Anderson Imbert destaca en 1937 con respecto a los manuscritos de Proust que son „atormentados“, describe a la escritura como „hilos nerviosos“ y a Proust, sintiendo „temblar, en el borde de la conciencia, la emoción lírica“, lo que contradice mucho la imagen de un autor que logra construir un mundo coherente y ordenado dentro de una novela de esa amplitud. Esa imagen del autor „decadente“ se proyecta por medio de la mención de enfermedades nerviosas, como, por ejemplo, una „manía de escrúpulos“, o de la historia patológica en general y de la influencia de barbituratos que necesitaba para amainar el dolor (*cf.* Torre 1942). Además, la decadencia física y psíquica se relaciona con la cuestión de la moralidad, de la superficialidad de un autor que se movió en círculos muy mundanos y que se salva en las opiniones generalmente por su tenacidad frente a su obra que terminó aunque le amenazaba la muerte, y por la autenticidad y veracidad de ésta (*cf.* Petit 1932; Onetti

³⁰ „Reseña de Federico Mertens: El nido de las urracas“, en *La Nación*, 10.9.39.

1947)³¹

En 1936 aparece en la revista *Sur* la traducción española del estudio importante y amplio de Arnaud Dandieu, dividida en cuatro partes: „Marcel Proust, su revelación psicológica“, originalmente de 1929³². Este es el primer estudio extensivo que aparece en la Argentina. Solo años más tarde se tradujeron al español el libro de Curtius: *Marcel Proust y Paul Valery*, editado por Losada en 1941, y el de León Pierre-Quint: *Marcel Proust (Juventud-Obra-Tiempo)*, que Santiago Rueda publica en 1944, este último también con un prefacio de Max Dickmann.

El estudio de Dandieu se centra en el uso y significado de la metáfora. Por una parte, explica el funcionamiento de la metáfora y sus conexiones con la revelación de la „memoria involuntaria“. Traza una genealogía de la obra de Proust, señalando las influencias del romanticismo y de Ruskin, y la sitúa en el marco de la filosofía y la psicología contemporáneas. Por otra parte, da cuenta de la disolución de la unidad de la persona, como se da en el personaje de Marcel, pero también en los otros. Dandieu destaca un „antirrealismo“ (*ibid.*: I 46) de la obra proustiana, aduciendo su carácter de evocación, frente a la descripción (*ibid.*), y su carácter de artificio. Es uno de los pocos que subrayan que Proust incluye dentro del mundo novelesco la explicación de cómo se generó la obra de arte, lo que en este caso significa una poética antirrealista, porque el origen de los hechos narrados no se encuentra en la realidad:

Ahora nos es posible volver sobre el significado profundo de los reproches que hace Proust al realismo [...]. El estado de espíritu en que uno observa es infinitamente más pobre que aquel en que uno inventa, aun desde el punto de vista del conocimiento; es por eso que Proust creador conviene tan fácilmente en que le falta el don de observación, en que no ve el color de los ojos de las personas a quienes habla, y en que no se acuerda de ellas sino de una manera vaga o más bien sintética. (Dandieu 1936: III, 101)

Además, señala que es el arte el que revela y crea la individualidad del hombre (*ibid.*: III, 100). La argumentación de Dandieu, en gran parte, se refiere al nivel de contenido, al final no se refiere tanto al „realismo“ como estrategia literaria, sino al realismo psicológico y filosófico que se desprende de la historia narrada y que podemos identificar con la concepción del mundo subyacente.

³¹ Cfr. también la opinión de la profesora Simone Garma que se publicó en el siguiente artículo: „En el Instituto Popular de Conferencias Se Disertó Ayer Sobre Marcel Proust“, *La Prensa*, 11 de Junio de 1949.

³² José Bianco en un artículo de 1956 va a valerse todavía de los conocimientos de Dandieu.

3.2. Recepción argentina de la obra de Marcel Proust

Esto también se da en un artículo del mismo año del escritor uruguayo Carlos Reyles. Aunque aparece en un librito de ensayos en Chile, por la nacionalidad de su autor es muy posible que se hubiera leído también en Buenos Aires, así que lo incluyo aquí. Llama la atención el título del texto en que menciona el „mundo fantasmagórico y realísimo“ de Proust (Reyles 1936: 109), aparentemente paradójico, que explica con el cambio de la conciencia del hombre: „sabemos que somos fantasmas en un mundo fantasmagórico“ (*ibid.*: 109), dice, subrayando la „disociación del yo, la desintegración de la personalidad, la evanescencia de la verdad“ (*ibid.*: 109-10), así que las estrategias novelescas de Proust sirven para representar esta realidad cambiada que necesita un enfoque centrado en el interior del hombre y que además justifica los personajes que sufren un perpetuo cambio. En este sentido, inserta a Proust en una tradición de escritores realistas (Balzac y Flaubert), además de subrayar también su calidad de „historiador de una sociedad“ (*ibid.*: 121), comparándolo también con Saint Simon y Rousseau. En cuanto a la estructuración, que ya fue el tema de otros críticos, Reyles afirma que la estructura, „un sólido geométrico en el cual cada parte es indispensable al todo“ (*ibid.*: 119), se percibe solamente desde una perspectiva amplia: „si nos colocamos a conveniente distancia, la vasta tapicería de diez y seis nutridos volúmenes se anima como un mundo vivo admirablemente organizado, donde hasta el más ínfimo detalle tiene alta significación, se entronca al resto y está en su preciso sitio“ (*ibid.*: 112). Curiosamente, en su ensayo se refiere a las dos partes de la *Recherche*, la primera con el título de *A la recherche du temps perdu*, la segunda *Le temps retrouvé*, de modo que la primera trata de todo lo vivido, olvidado y recreado, mientras que la segunda explica el mecanismo de la memoria involuntaria, y sus implicaciones estéticas. También Reyles hace hincapié en el „esfuerzo durable“ que Proust dedica a la escritura de la *Recherche*, llamándolo „heroico“ y contrastándolo con los personajes cambiantes del mundo novelesco.

Relacionados a la cuestión de la moralidad, aparecen los aspectos destacados por Francisco Ayala, quien entendía que la novela de Proust se ocupa de las preguntas principales del pensamiento moderno, lo que por una parte sería la transformación de los seres y de las cosas en el tiempo, y por otra parte la desvalorización de la razón y el descubrimiento de las profundidades del alma (Ayala 1940). Según Carmen Gandara, la focalización en temas de introspección lleva a la creciente irresponsabilidad de los

3.2. Recepción argentina de la obra de Marcel Proust

personajes de ficción (*cfr.* Gandara 1950). De todas formas, para Ayala son solamente los hechos psicológicos los que tienen algún valor de veracidad, así que la novela de Proust sería la única solución para una novela realista (*cfr.* Ayala 1940).

En los años cuarenta se editaron los últimos cuatro tomos de la novela, a la vez que las reseñas destacaban las „características proverbiales“ de „finura expresiva“, „agudo análisis de sentimientos y hechos“, „cultura extraordinaria“, „sensibilidad morbosamente exquisita“ y la „noble melancolía hecha con lo menudo y cotidiano“³³. Al lado del siempre mencionado análisis psicológico y de la sensibilidad anormal, encontramos otra vez un aspecto importante de la escritura realista: lo cotidiano.

En su prefacio a *La invención de Morel* de Bioy Casares, Jorge Luis Borges, en 1942, otra vez equipara la novela „psicológica“ con la „realista“, identificando explícitamente la obra de Proust con ese género poco querido por él. Dice:

prefiere que olvidemos su carácter de artificio verbal y hace de toda vana precisión (o de toda lánguida vaguedad) un nuevo toque verosímil. Hay páginas, hay capítulos de Marcel Proust que son inaceptables como invenciones: a los que, sin saberlo, nos resignamos como a lo insípido y ocioso de cada día. (Borges 2001: 8)

En 1941, Roberto Arlt coincide con ese juicio en un *aguafuerte* suyo ya citado antes, acusando a Proust „de ser el responsable directo de que la novela contemporánea haya devenido una galería de retratos“ (Arlt 1941a: 249). Con una argumentación semejante a la de Borges, Arlt rechaza el realismo, al que considera una „medianía“ porque „no es un género sino una técnica que se limitó lo que se hallaba debajo de sus narices con fidelidad de pantógrafo.“ (Arlt 1941c: 259).

Craig afirma que Borges ya se había expresado antes en contra de Proust:

Even at the time of the Prix Goncourt, when Borges began to read the *Recherche*, he formulated a negative opinion of it. Although he did not mention Proust in his writings until after 1930, his early essay „La nadería de la personalidad“ (1922, 1925) seems to be directed at least in part against *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, and „Sentirse en muerte“ (1928) can be read as a response by Borges to the memory experiences found in *Le temps retrouvé*. (Craig 2002: 84)

Para fundamentar eso, Craig cita un pasaje de „Sentirse en muerte“:

Esa pura representación de hechos homogéneos -noche en serenidad, parecía límpida,

³³ „Marcel Proust: Albertina ha desaparecido“, en *La prensa*, 17.3.46. Otra reseña de *La prisionera* en *La prensa*, del 16.12.1945, principalmente no se diferencia de lo expuesto.

3.2. Recepción argentina de la obra de Marcel Proust

olor provinciano de la madre selva, barro fundamental- no es meramente idéntica a la que hubo en esa esquina hace tantos años, es, sin parecidos ni repeticiones, la misma (citado por Craig 2002: 85).

Craig sostiene que el juicio tan negativo de Borges se debe a una 'anxiety of influence', y que intenta liberarse de esta influencia por un cuento paródico que intencionalmente malentende al „modelo“ (Craig 2002: 86). Se refiere a „Funes el memorioso“, que interpreta como a una parodia de Proust y su obra. Argumenta que la parte introductoria del cuento, en forma de un artículo necrológico que se escribe para un volumen de homenaje en que „todos aquellos que lo trataron escriban sobre él“ (Borges 1971: 122), evoca el *Hommage à Marcel Proust* que la *Nouvelle Revue Française* publica en enero de 1923, y que fue reeditado en 1927. Según Craig, este homenaje fue muy conocido en Latinoamérica (Craig 2002: 87). La comparación que hace Craig es, en parte, algo especulativa. Compara, por ejemplo, la descripción que dio Reynaldo Hahn de la primera vez que vio a Proust, absorto en el acto de mirar un rosal con „attention appassionée“ (*ibid.*: 88) con la visión que el narrador recuerda de Funes, „con una oscura pasionaria en la mano“ (Borges 1971: 121), pero de todas formas menciona también paralelismos que parecen tener más fundamento (*cf.* Craig 2002: 89-91): Funes después de un accidente ecuestre pierde su movilidad y se queda la mayoría del tiempo en su habitación, igual que Proust en la famosa pieza de corcho. Además, Ortega y Gasset llama la novela de Proust „paralítica“ en su ya citado ensayo „Ideas sobre la novela“ (1925), formulación a que también podría dirigirse esa indirecta de Borges. Funes y Proust están obsesionados por los detalles e intentan reconstruir buena parte de sus respectivos pasados -aunque en el caso de Funes el problema sería más bien que los recuerdos son demasiado accesibles, mientras que Proust necesita que la memoria involuntaria los revele. Funes compara recuerdos aparentemente dispares como las „nubes australes“ de un cierto día con „las líneas de espuma que un remo levantó en el Río Negro“ en otra fecha (Borges 1971: 128), lo que, según Craig, es una interpretación intencionalmente mala de los acontecimientos que por su semejanza suscitan la memoria involuntaria en Marcel. Además, no es capaz de generalizar:

No sólo le costaba comprender que el símbolo genérico perro abarcara tantos individuos dispares de diversos tamaños y diversa forma; le molestaba que el perro de las tres y catorce (visto de perfil) tuviera el mismo nombre que el perro de las tres y cuarto (visto de frente) (Borges 1971: 130).

3.2. Recepción argentina de la obra de Marcel Proust

Esta oración se puede relacionar con la siguiente afirmación que Marcel hace en *À l'ombre des jeunes filles en fleur*, que ya se prepara por observaciones semejantes en el mismo tomo:

Para ser exacto debería dar un nombre distinto a cada uno de los 'yo' que en el curso de mi vida pensaron en Albertine; más todavía, debería dar un nombre distinto a cada una de estas Albertinas que aparecieron delante mío, nunca las mismas. (citado en *La Nación* En el Instituto Popular de Conferencias...“ 1949 y Craig 2002, 91, OJFF III: 295)

Finalmente, también podemos leer como indirecta al estilo complicado de Proust la carta „florida y ceremoniosa“ (Borges 1971: 124) que Funes dirige al narrador del cuento. A pesar del desprecio evidente que Borges sintió para con el escritor francés, parece que algunos de los aspectos de su escritura le incitaron para contestarle en esta forma.

En 1949, en el Instituto Popular de Conferencias la profesora Simone Garma comenzó su conferencia sobre la *Recherche*, destacando que „es una pintura de la sociedad en una época determinada.“³⁴ Después abordó aspectos de la obra proustiana, que ya habían sido acentuados por otros investigadores, como la disolución de la personalidad y la búsqueda de identidad por medio de la memoria involuntaria. Garma subrayó más bien el fracaso de la búsqueda de identidad, destacó los aspectos fugaces de la visión proustiana del mundo y cuestionó la posibilidad de escapar a la contingencia del tiempo. Según ella, la experiencia de la unidad es una ilusión por ser puramente psicológica.

En los años cincuenta la recepción no difirió mucho de lo que ya se expuso. En un artículo para *Sur*, Enrique Anderson Imbert repite parcialmente sus opiniones de 1932. Allí presenta a la *Recherche* como una obra muy construida, de tal forma que ostenta el „quehacer literario“, la creación de la obra y el artista consciente de ello, narrando la historia de la vocación del protagonista (Anderson Imbert 1957).

Mario Lancelotti, que reconoce el funcionamiento de la memoria como genérico de los hombres, subraya otra vez un aspecto que ya se expuso. Se trata de la importancia de la conciencia del protagonista en la cual se recrea la realidad. Dice que

tampoco sabemos en qué momento lo que llamamos realidad existe verdaderamente para nosotros, coincide con nuestra vida, quizá porque lo que en un momento dado es

³⁴ „En el Instituto Popular de Conferencias Se Disertó Ayer Sobre Marcel Proust“, en *La Prensa*, 11.6.1949.

3.2. Recepción argentina de la obra de Marcel Proust

tan sólo un suceso sólo adquiere plenitud en el plano de una conciencia cuyo tiempo es incalculablemente más largo y más complicado que el acontecimiento. Por esto es que, un buen día, ya lejano del hecho, y en el instante en que, todavía convaleciente, va a quitarse un zapato, descubre Marcel, bruscamente, que su abuela ha muerto. Y es que, como nos lo dice Proust en el mismo pasaje, la realidad no existe mientras no la recreamos en nuestra conciencia. Es allí, en el punto de coincidencia entre el hecho y nuestro yo, contacto que se traba irremediabilmente después, donde se constituye el verdadero sentido de toda relación, la experiencia, en fin, que tenemos de las cosas, y es respetando este principio cómo Proust nos ha dado una novela cuya trama no es otra que la del recuerdo y cuyo ámbito no es otro que el de una conciencia. (Lancelotti 1952)

Aunque la realidad en este sentido aparece como subjetiva, su descripción está regida de igual manera por las normas causales y naturales de la realidad, así que: „en Proust la ficción y la realidad conviven, pese a su increíble vecindad, en una pasmosa armonía“ (*ibid.*). La realidad se convierte en realidad sólo en el recuerdo .

Vemos que tanto escritores 'realistas' como Gálvez, Dickmann y Mariani se refieren positivamente a la obra de Proust, como autores del *establishment* literario (p.e. Antonio Herrero) y autores vanguardistas del lado del *Martin Fierro* o más tarde de *Sur*, como Prebisch, Petit de Murat, Anderson Imbert y Lancelotti. Las referencias negativas más destacadas son de Borges y Arlt, que representan dos lados más bien opuestos del campo literario argentino.

Constatamos que algunos de los autores destacaron más bien las calidades percibidas como „realistas“ en la obra de Proust – principalmente la riqueza en detalles y el desarrollo de la estética realista al realismo psicológico. Otros hicieron hincapié en aspectos del mundo novelesco proustiano, que reflejan una preocupación autorreferencial y por ende vanguardista, como la narración de la vocación del escritor, la subjetividad y la fugacidad de los hechos narrados. De todas formas, se observa que los aspectos autorreferenciales se destacan con posterioridad, y que al principio hasta los martinfierristas (es decir Prebisch) destacaron una cierta facultad generalizadora o universalizadora en el subjetivismo de la *Recherche*.

Esto llama la atención en comparación con la recepción mucho más activa que la novela de Proust tuvo en México. En el círculo de los Contemporáneos, le dedicaron un número entero de la revista homónima, ya en 1928, en el primer año de su aparición. Además publicaron tres novelas que re-escribieron *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, las que eran *Margarita de niebla* (1927) de Jaime Torres Bodet, *Dama de corazones*

3.2. Recepción argentina de la obra de Marcel Proust

(1928) de Xavier Villaurutia y *Novela como nube* (1928) de Gilberto Owen. Las tres novelas cuentan la historia de un hombre joven que encuentra a dos mujeres entre las que tiene que elegir, sabiendo que siempre iría a cuestionar su decisión; además, Craig menciona algunas semejanzas estilísticas (*Cfr.* Craig 2002: 71-77). Niemeyer (2004) analiza la novela de Villaurutia en el contexto de novelas vanguardistas y destaca que se vale del „tratamiento del tiempo subjetivo y la narración auto-pseudodiegética“ según propone la obra de Proust (*ibid.*: 110-111). Esta relación, que por una parte le sirve como marcador de modernidad al autor mexicano, además le sirve como material para inscribirse en el discurso contemporáneo con su propuesta individual que, por su parte, consiste en otro realismo, „subjetivo-fenomenológico“ (*ibid.*: 111) que integra los elementos como la „imaginación, la literatura y la autorreflexión en el mundo narrado como elementos no menos 'reales' que los convencionalmente tenidos por tales“ (*ibid.*:108). Además de la referencia positiva al modelo de Proust, tenemos otro paralelo directo con respecto a las estrategias y metas de la obra de Norah Lange que la destaca entre sus contemporáneos.

3.3. Recepción de autores realistas norteamericanos

La recepción de la literatura estadounidense en Argentina empezó a tener un impacto más fuerte a partir de finales de los años treinta. De todas formas también hay una crítica con anterioridad a esas fechas. Arnold Chapman (1966) en su estudio sobre la recepción crítica de la narrativa estadounidense aduce como primer testimonio -y de toda América Latina- un artículo de Pedro Henríquez Ureña en 1927 en *Nosotros*, con el título de „Veinte años de literatura en los Estados Unidos“, que inició el interés en la literatura del vecino del norte (*cfr.* Chapman 1966: 9-10). Chapman da un panorama amplio acerca de la recepción crítica de varios escritores. Lee la recepción de la narrativa norteamericana como un „self-appraisal“ por parte de los intelectuales latinoamericanos, una mirada en el espejo que muestra, si no la propia cara, la de un hermano mellizo o de un alter ego (*ibid.*: 2). Ve uno de los puntos esenciales en la atención persistente que los críticos prestan a las distintas formas del realismo ofrecidos por los novelistas americanos, por una parte de „straight-faced objectivity that seemed absolutely new; a coolness that the flames of social protest could not touch“, en su llamada generación de 1930 (*ibid.*: 6) y por otra parte de índole poética o subjetiva en

3.3. Recepción de autores realistas norteamericanos

Sherwood Anderson, William Faulkner y Erskine Caldwell, escritores de central interés para este estudio. Más abajo daré cuenta de la recepción crítica de estos autores, en parte con la referencia útil del estudio de Chapman, quien cita algunos textos a los que no tuve acceso.

Hay otro estudio más reciente, de Tanya Fayen (1995), quién se dedica solamente a William Faulkner. Fayen investiga la recepción crítica del autor norteamericano en las páginas de *Sur* (para más información también se vale de la labor de Chapman), comparándola con la crítica contemporánea en los mismos Estados Unidos y, por otra parte, analizando varias traducciones que se hicieron al español. Muy probablemente Lange, quién dominó el inglés, leyó a Faulkner en versiones originales, así que no voy a considerar las traducciones, a no ser que se trate de fechas y lugares, ya que una traducción siempre sirve para fomentar la difusión de un autor.

La recepción de la literatura estadounidense se intensificó hacia finales de los años 30, hacia 1940. En marzo de 1940, en la sección literaria de *La Nación*, donde antes había solamente el „Correo Literario Francés“, apareció el rubro de „Letras Norteamericanas“, lo cual es indicio del interés ya establecido en la producción literaria del vecino americano. Este interés también se debió a una actitud recíproca por parte de los Estados Unidos. Ya desde 1933 la *Good Neighbor Policy* de Roosevelt cambió el discurso prevaleciente de la superioridad anglosajona a uno de respecto mutuo y cooperación (Faber 2003: 261). En 1940, se fundó el „Office for the Coordination of Inter-American Affairs“, para la coordinación de programas culturales y económicos entre las dos Américas. La fundación de la organización se debió principalmente a la inquietud acerca de la seguridad por causa de la guerra. Las economías latinoamericanas a mediados de los 40 no eran muy estables y por eso los EEUU temían una creciente influencia nazi. Para contrarrestar esta posible amenaza el despacho creado prestó asistencia a programas que aseguraban la influencia cultural norteamericana, estabilizaban las economías latinoamericanas y combatían avances nazis (Cramer/Prutsch 2006: 786). Durante el período de su existencia (entre 1940 y 1946) el despacho alcanzó una enorme presencia y logró llegar a un público masivo. Aparte de la elaboración de programas visuales o de radio, se organizaron viajes de lecturas de autores latinoamericanos y se fomentó la traducción de literatura latinoamericana al inglés (*ibíd.*: 797). Seguramente, la literatura norteamericana se hizo más popular en

3.3. Recepción de autores realistas norteamericanos

Latinoamérica por varios programas de intercambio, pero también contribuyó el cambio de actitudes y la ideología panamericanista fomentada por la organización (*ibid.*: 795).³⁵ Además, las actividades del „Office for the Coordination of Inter-american Affairs“ ayudaron a establecer la carrera de „Latin America Studies“ en las universidades estadounidenses (Faber 2003: 274). María Rosa Oliver trabajó en el centro en Nueva York entre 1942 y 44 y Victoria Ocampo viajó a Nueva York en 1943 para preparar un número de *Sur* dedicado a la literatura norteamericana (King 1989: 96)³⁶. Ambas ayudaron a difundir el interés y al mismo tiempo su actitud sirve como prueba de que ya existió. Además, en 1941 la editorial Rinehart & Farrar abrió un concurso para la mejor novela inédita hispanoamericana. En jurados nacionales se pre-seleccionaron las novelas que iban a participar para los respectivos países.³⁷ Ya el primero de enero de 1940 *La Nación* dedicó su suplemento cultural a la literatura americana, publicando una serie de cuentos de autores americanos, de cada país un representante, incluyendo también un cuento canadiense (de Stephen Leacock) y de Haití (de Jean Fouchard). El representante estadounidense es Sherwood Anderson con „Inolvidable“.

En 1929 Waldo Frank, después de la publicación de una traducción española de su *Virgin Spain*, había hecho un viaje de lecturas que lo convirtió en una estrella entre los intelectuales latinoamericanos (Faber 2003: 260). En este viaje conoció a Victoria Ocampo, por mediación de Eduardo Mallea, encuentro que llevó a la fundación de *Sur*. Para el momento en que Mallea entró en contacto directo con Frank (Mallea lo recibió personalmente cuando desembarcó en el puerto de Buenos Aires), ya había leído sus obras. Después tradujo las charlas que dio en la ciudad, en estrecha cooperación con Frank. Según Chapman, Mallea era el único verdadero discípulo de Frank, lo que se nota claramente en algunos de sus libros de ficción (Chapman 1966: 65 *sig*)³⁸. Frank, en sus escritos anteriores, había desarrollado un pensamiento panamericanista, en el que se basa su obra *América Hispana* (1931)³⁹. Waldo Frank, en el curso del cambio político,

³⁵Según Chapman, otro motivo para el creciente interés en la literatura norteamericana fue la segunda guerra mundial que secaba las fuentes tradicionales de literatura extranjera, principalmente después del sometimiento de Francia en junio de 1940.

³⁶Es el número 113-114 que apareció en 1944.

³⁷Participó Onetti con *Tiempo de abrazar* en la pre-selección, pero finalmente no lo eligieron. El premio de la editorial se otorgó a la novela peruana *El mundo es ancho y ajeno*, de Ciro Alegría.

³⁸Mallea también leyó a Faulkner y aparece en el estudio de Mark Frisch (1993) como uno de los escritores „influenciados“ por Faulkner. De todas formas, los textos de Mallea no tienen mucho en común con los de Lange, y por eso descarté la posibilidad de considerarlos en este trabajo.

³⁹Acerca del panamericanismo de Waldo Frank, quién buscó un complemento espiritual en los estados

3.3. Recepción de autores realistas norteamericanos

hizo otro viaje de lecturas en 1942, esta vez pagado por el gobierno estadounidense, y con el fin explícito de contrarrestar la propaganda fascista (Faber 2003: 274). En esta ocasión, el gobierno argentino, que simpatizaba aún con los países del Eje, lo declaró *persona non grata*. Incluso desde las páginas de *Sur*, Patricio Canto criticó el libro de ensayos *Rough Waters*, en que Frank defendía la necesidad de participar en la segunda guerra mundial (Chapman 1966: 72-3, Faber 2003: 274). El proyecto político del escritor norteamericano también se manifestó en un artículo sobre la literatura norteamericana que publicó en *Sur* durante su estadía en Latinoamérica. Allí menciona la ausencia de escritores fascistas en su país, debido a su tradición democrática (Frank 1942a: 22).⁴⁰

En los artículos que aparecieron durante los años treinta y cuarenta acerca de la literatura norteamericana (*cf.* Munson 1931, Coindreau 1937, Adams 1938, Oliver 1939, Frank 1942a, Gide 1944, Zabel 1944), se destacaron generalmente las corrientes realistas, representadas por Theodore Dreiser, Sinclair Lewis y Sherwood Anderson, quienes a su vez eran descendientes del *American Realism* de finales del siglo XIX. Después de la crisis del 29 se volvieron a apreciar y por su parte, engendraron otros escritores „naturalistas“ o „realistas“, principalmente Hemingway y la escuela *hard-boiled*, Faulkner y Erskine Caldwell, Steinbeck y Dos Passos. Algunos críticos también mencionan otros nombres, pero generalmente los tratan con menos extensión. Llama la atención que los mismos críticos norteamericanos tienen una opinión menos favorable de su literatura (*cf.* Munson 1931, Adams 1938). Munson, por ejemplo, relaciona la característica misma del exceso del „periodismo novelesco“ con la mediocridad de la literatura estadounidense (Munson 1931: 113-4), contrastando la literatura descriptiva con el „arte clásico“ superior en una argumentación que recuerda las concepciones de Borges:

Se diferencia del arte clásico en que mientras éste encerraba un elemento de representación, el naturalismo aspira a ser por completo representativo, y en tanto que el

latinoamericanos para el materialismo estadounidense, una idea que combinó muy bien con el Arielismo, *cf.* Faber 2003.

⁴⁰Algo semejante ocurre en un artículo que escribe acerca de una película documental *The forgotten village* (1941) cuyo guión elaboró John Steinbeck, y en el que los habitantes de una aldea mejicana rechazan la ayuda de un grupo de médicos capitalinos para combatir una epidemia de tifus, optando por métodos de medicina tradicional. Según Frank el documental falsifica la realidad en los pueblos mejicanos que en realidad agradecerían ayuda profesional. Además, la película no respeta las tradiciones aldeanas. Frank detecta un fascismo inconsciente. Llama la atención su énfasis en la crítica al fascismo en los artículos que escribió durante su segundo viaje de lecturas (*Cfr.* Frank 1942).

3.3. Recepción de autores realistas norteamericanos

arte clásico colinda con el misterio, la tesis o el problema del naturalista es siempre perfectamente inteligible, nítida, antimisteriosa. Aún hoy pocos críticos comprenden que el naturalismo es una violación del alma misma del arte, que representa una lastimosa mengua de la imaginación (*ibíd.*)

Adams no es tan explícito; sin embargo las tres „fuerzas“ que según él dominan la literatura estadounidense actual son el „impulso hacia la exploración novelada en el pasado norteamericano“, el „apremio hacia la creación de una literatura definitivamente ‘proletaria’“ y un „naturalismo completamente fotográfico“ (Adams 1938: 51). Así que también se trata de géneros realistas o miméticos. Por una parte, resalta la vitalidad de esta literatura, por otra parte, se queja de que no lleva a ninguna parte. Al contrario, María Rosa Oliver destaca el „poder enorme de captar la realidad“ como algo positivo (1939: 46). Gide, por su parte, modera este „poder“, diciendo que la „rareza“ de estos autores (habla de Faulkner, Caldwell y Dos Passos) le espantaba y que eran realistas „a su modo“, que no reflejaban la realidad, sino que se oponían a ella (Gide 1944: 10-11). Otro aspecto que merece destacar es el hecho de que tanto Oliver como Frank aprecian un realismo humano. Para Oliver un libro realista necesita „lirismo“ o „rebeldía“ y subraya que a partir de Sherwood Anderson se logró la fusión entre lo real y lo lírico (1939: 35-7), mientras que Frank critica principalmente la estética de los escritores *hard-boiled* como „simulacro sin vida y sin valor reales“ y „onanismo estéril“ (1942a: 13).

Más allá de la recepción crítica, también hay testimonios acerca de una influencia en la producción novelística. En una reseña de 1944 de *Tierra ajena* de Luis Gudiño Kramer se menciona la moda del realismo integral, ligado al nombre de los autores aquí tratados:

Cunde entre nosotros la influencia de una modalidad literaria en boga en los Estados Unidos, la cual so capa de realismo integral concierta una cruda propensión a la escatología con una vaga vocación subversiva en material social. En la admirable república del Norte esa tendencia se ha perfilado en figuras de escritores de la reciedumbre y el interés de William Faulkner, John Steinbeck y Erskine Caldwell...

A continuación doy un panorama de los juicios críticos de una selección de los autores hasta ahora mencionados.

3.3.1. Sherwood Anderson, John Steinbeck, Erskine Caldwell

Sherwood Anderson perteneció, junto con Waldo Frank, a un grupo de escritores que con sus obras se dirigieron contra la creciente industrialización del país y la subsiguiente enajenación de sus habitantes. Arnold Chapman da cuenta de dos artículos que se publicaron sobre Anderson en Argentina antes de 1930. Henríquez Ureña lo incluye en la lista entre los mejores de los escritores menores, en el artículo ya mencionado de *Nosotros* que apareció en 1927. En *Síntesis*, en marzo de 1928, Aarón Spivak expresa que la novela de Anderson *Dark Laughter* le gusta y que ve en la pareja protagonista un „germen“ del „nuevo yanqui“, aunque aprovecha la ocasión para criticar a los Estados Unidos (Spivak en Chapman 1966: 80). Cita también un artículo de Benjamín Jarnés en la *Revista de Occidente* del junio de 1928, a quien entiende como descendiente literario de Walt Whitman, según Chapman, subrayando la serena energía no resignada de sus protagonistas (*ibid.*: 81-2). *La vida literaria*,⁴¹ revista literaria dirigida por Enrique Espinoza (Samuel Glusberg), que se publicó entre 1928 y 1932, dedicó en 1929 un número especial a la literatura norteamericana en el que dio a conocer la traducción de „Muchas botellas de leche“, un cuento de Anderson, (*ibid.*: 88). Otra vez en *Nosotros*, en diciembre de 1929, Víctor Max Wullich comentó positivamente la traducción de *Poor White* que en el mismo año apareció en Barcelona. Allí menciona que todo lo norteamericano es negado por algunos de los sudamericanos o argentinos „sistemáticamente“ (Wullich en Chapman 1966: 89), hecho que aparentemente irá cambiando en la década siguiente.

Muy poco después apareció la colección de ensayos intitulada *Realismo* de Julio Fingerit (1930), que dedica uno de sus textos a Sherwood Anderson. Según Chapman, Fingerit fue el primero en tratar su obra en términos de una escritura realista. En este sentido es interesante que Fingerit - al contrario de los juicios posteriores - lo juzgue negativamente. Pese a los detalles realistas, Anderson escribe principalmente de una forma subjetiva, lo que obviamente no encaja con el concepto estricto de realismo de Fingerit, consistente en dar una información objetiva que no dé lugar a ambivalencias.

⁴¹ *La vida literaria* fue dirigida por Samuel Glusberg bajo el pseudónimo de Enrique Espinoza. Publica 43 números entre 1928 y 1932 y colaboraron p.ej. Borges, Martínez Estrada, Mariátegui, Barletta, Gerchunoff, es decir partidarios de los más diversas proyectos literarios. Ya en su propósito subraya que quiere ser „completamente libre“ (*cf.* www.revistacontratiempo.com.ar/propuestas2.htm).

3.3. Recepción de autores realistas norteamericanos

Aunque a Anderson se le menciona generalmente en los artículos de panorama que cité más arriba, es a finales de la década del 30 cuando recibió una atención más particular, seguramente estimulado por el americanismo en boga. María Luisa Bombal informó en un artículo para *La Nación* en 1939 sobre su visita en Nueva York, con motivo del congreso mundial del P.E.N. club. Allí conoció a Anderson, aunque él no participaba en el evento. Además de presentarlo como una persona muy sencilla y natural, muy retirada de la vida pública – característica que al menos hasta cierto punto comparten todos los escritores norteamericanos – Bombal da una descripción muy positiva de la América del norte y su civilización. Anderson mostró un gran interés en conocer a los países del Sur y en una carta citada por ella le habla de la importancia de que las dos Américas se conozcan y de la necesidad de publicar más traducciones latinoamericanas en Estados Unidos. Además dice: „En estos momentos existe, sin duda alguna, un gran interés por la América del Sur. [...] que no es sólo un interés de orden comercial; hay en este interés una especie de sentimiento nuevo. Algo terrible parece haberse apoderado del viejo mundo. Ya no podemos seguir tomando nuestros impulsos culturales de allí. Algo está allí corrompido.“ Para hacer resaltar la mencionada corrupción, Bombal nos informa que los escritores europeos tienen sólo interés en sus derechos de autor (Bombal 1939).

Otro hecho que despertó nuevamente el interés en Sherwood Anderson, fue su muerte, ocurrida en Panamá en 1941, cuando acababa de emprender un viaje para visitar a Latinoamérica y encontrarse con otros escritores, una visita privada que había planeado durante mucho tiempo, aprendiendo español, pues quería conocer a la gente en su cotidianidad (*cf.* Chapman 1966: 75-8). Con motivo de su muerte se publicaron otros tres artículos sobre su obra y persona. Para María Rosa Oliver lo más importante en las obras de Anderson era su valoración del tema de la vida en los pequeños pueblos „tan falta de belleza y vida espiritual como un pueblo de nuestro campo“(Oliver 1941: 81). Los otros dos artículos, escritos por el mismo Waldo Frank (1941) para *Sur*, y por Mejía Nieto (1941) para *La Nación*, destacan otra vez una característica que también se atribuyó a otros escritores norteamericanos: la sencillez y la autenticidad construida a través de la imagen pública de un hombre humilde y poco formado. Frank toca el tema con cierta ambigüedad. Por una parte, narra que Anderson le había mandado manuscritos llenos de faltas ortográficas, mientras que por otra parte niega su ya famosa

3.3. Recepción de autores realistas norteamericanos

ingenuidad literaria, destacando que *Winesburg, Ohio* fue una obra bien elaborada (Frank 1941). Mejía Nieto da un informe más amplio sobre la obra y su „realismo poético“. Según él, son cuatro los elementos principales de la calidad de escritura de Anderson. Primero, la „reserva de elementos vitales“, es decir el material que reunió en sus más variados trabajos para escribir luego sobre ellos. Segundo, el „temperamento originalísimo y una gran penetración psicológica“. Tercero, los „valores americanistas“. Y cuarto, su calidad de „hombre ejemplar“ y „dueño de una ética“ que „no se rindió ni a las vanidades ni a las pesadas cargas de la civilización industrial y prefirió la gente humilde de pueblos y aldeas“ (Mejía Nieto 1941). Vemos que otra vez destaca los valores del hombre auténtico, aunque aquí enriquecido explícitamente por los „valores americanistas“. Mejía Nieto, en otro artículo anterior (1937), se había quejado de la falta de sinceridad en la literatura latinoamericana, dada por el exceso de técnica narrativa. Una de las características más importantes del realismo de Sherwood Anderson que resaltó Coindreau, un crítico y traductor que publicaba en la *Nouvelle Revue Française*, es su índole psicológica. A esta corriente „psicológica“ del realismo estadounidense solamente pertenece William Faulkner, heredero literario de Anderson (1937: 57). Esto es de especial importancia para la obra de Norah Lange, por lo cual se tratará en un capítulo aparte, más adelante.

Como discípulo suyo se menciona además a Hemingway (Oliver 1939: 43), quién no tuvo una amplia recepción ni tampoco fue valorado muy positivamente. Después del juicio positivo de Herminia Hipwell en 1932, quién elogió el estilo objetivo de *reporter* de *A farewell to arms*, que valorizó como obra maestra, Maurice Edgar Coindreau escribió algunos artículos en *La Nación*. Ya en el primero „La tragedia de Hemingway“ del 19 de abril de 1936, emite un juicio negativo sobre la obra de Hemingway, exepcto en lo que respecta a *The Sun also Rises* (cfr. también Coindreau 1937: 61-63). Es interesante que lo compara con un barman que usa ingredientes de baja calidad para sus cócteles, imagen que contrasta fuertemente con la sencillez de los hombres de campo, con que se describen frecuentemente sus colegas literarios. También hay críticos que lo elogian, principalmente *A farewell to arms* (Oliver 1939: 43, Frank 1942a: 13). Los otros dos autores que más se mencionan en los periódicos, son John Steinbeck y Erskine Caldwell. Se conciben como autores realistas cuyas obras critican más sistemáticamente la realidad social.

3.3. Recepción de autores realistas norteamericanos

En 1939 Maurice Edgar Coindreau en un artículo sobre Steinbeck lamenta que aparentemente todas las obras que aparecen en los Estados Unidos, tienen que ocuparse de algún problema social, aunque admite que *The Grapes of Wrath* es a pesar de eso una de las mejores novelas últimamente escritas. Es interesante que también Steinbeck, según Coindreau, ama la tierra, siendo por eso tan capaz de describirla. De manera semejante, ya un año antes Román Jiménez (1938), dando la más positiva valorización de la obra de Steinbeck, destacó que el escritor había trabajado durante largo tiempo „con sus manos y su cuerpo“. Ambos aspectos subrayan más la autenticidad de la persona del autor que su formación literaria.

Erskine Caldwell es tal vez el autor cuya escritura realista recibió más la caracterización de „brutal“ y „cruda“. Maurice Edgar Coindreau aportó mucho a la difusión de este escritor. Ya en un artículo del enero de 1934 en *La Nación* lo elogió sobremanera (*cfr.* Chapman 1966: 152). Después en una comparación de su *Trouble in July* con *Native Son* de Richard Wright, destacó el hecho de la brutalidad ya en el título „El culto a la brutalidad en dos novelas recientes“ (Coindreau 1940). Esta comparación se repite en un artículo de María Rosa Oliver del mismo año, algunos meses más tarde (Oliver 1940). Finalmente, Coindreau publicó un largo artículo de dos partes en *Sur* que abarca las opiniones más comunes sobre su obra. Allí caracteriza a Caldwell como una persona muy auténtica, un hombre sencillo que vive en el campo, que nunca dejó su patria amada, y que es autodidacta como la mayor parte de los autores norteamericanos actuales (Coindreau 1941: 77, 83 y 1941a: 59). Coindreau también destacó la parte satírica y grotesca del estilo de Caldwell (Coindreau 1941: 81 y 1940: 64) que la crítica hispanoamericana no entiende, según Chapman (Chapman 1966: 155-157). Coindreau dedicó la segunda parte de su artículo, principalmente, al trabajo documental de Caldwell que complementa su obra de ficción. Generalmente se ha aceptado que su obra tiene un fin extraliterario de crítica a la sociedad, lo cual elogiaron por ejemplo María Rosa Oliver en *La Nación* (1940) y Horovitz en el *Correo Literario* (1944), desde un horizonte socio-económico y moral. Coindreau le reprocha a Caldwell el hecho de ser „de izquierda y tendencioso“, aunque también lo justifica, aduciendo que ante todo fuera de „terruño“ (Coindreau 1941a: 59).

Parece interesante que Norah Lange, que escribió una reseña de *El camino del tabaco* para la revista *Huella* en 1941, no le reprochara a Caldwell este mismo hecho, a pesar

3.3. Recepción de autores realistas norteamericanos

de su dura crítica. Ella constató que la aparición de temas sociales y económicos en la literatura norteamericana sirvió muchas veces como pretexto para publicar una obra de mala calidad, pero no criticó el hecho en sí. También Morton Zabel opina que Caldwell, al igual que Steinbeck, se dejó corromper por la facilidad del sensacionalismo y sentimentalismo (p.e. Zabel 1944: 54) La crítica que Lange le hizo a la novela de Caldwell se refiere principalmente a la realización de su tema, el hambre, cuya expresión se perdió entre una enorme cantidad de detalles, por ella irónicamente titulados de „hondo realismo“ y „valiente crudeza“, pero inverosímilmente horrorosos.

Una vez ubicados los protagonistas en esa escena donde el hambre impera, parece que olvidara ese problema trascendental, (cuando se tiene hambre es casi imposible una distracción) para caer sorpresivamente en la descripción de unas escenas de desesperada y persistente lujuria minuciosa que asoma a casi todas las páginas del libro o que deja su recuerdo, descrita con una facilidad de recursos y un lujo de detalles que obliga a pensar en que fue esa la porción del libro que más atrajo, durante ocho años, a entusiastas espectadores (Lange 1941: 55).

Como ejemplo logrado de escritura realista y de crítica social menciona *The Grapes of Wrath*, de John Steinbeck, con lo cual, según expresa explícitamente en el texto, no quiere dar a entender que tenga „un prejuicio por las obras realistas“ (*ibíd.*). De manera que su crítica adquiere una intención moral. Se dirige, por una parte, contra la forma inadecuada que usa Caldwell para representar algo tan serio como el hambre y por otra parte, lamenta explícitamente la ausencia de cualquier „rasgo generoso“ (*ibíd.*: 56) por parte de los protagonistas. Otros críticos destacan más bien que Caldwell presenta a los personajes de sus ficciones como al margen de la humanidad, según describe Horovitz:

Fundamental es el conocimiento de este clima, para la comprensión integral de la psicología y la patología de sus protagonistas, que llevan encima el peso de una herencia de hambre, de depauperización, degradación física y moral, hasta convertirlos en los seres abyectos, brutales, sensuales y supersticiosos de la actualidad, que es lo que describe Caldwell (Horovitz 1944: t. 21).

También Coindreau le atribuye una „completa amoralidad“ (1937: 60, *cfr.* Coindreau 1941a: 86). La crítica de Lange resulta comprensible comparada con sus propias representaciones de la pobreza y del hambre en *Cuadernos de infancia*, que resaltan la dignidad y la modestia de los personajes. En su estudio Arnold Chapman menciona un artículo de un crítico colombiano, Jaime Jaramillo, quién ve en *Educación* de otoño de 1941, igual que Lange, una „novela del hambre norteamericana“ (Jaramillo en Chapman

3.3. Recepción de autores realistas norteamericanos

1966: 156). Jaramillo se queja de la falta de intención ideológica o moral de la gente y como único rasgo positivo destaca el amor a la tierra del protagonista que, según Chapman, no se representa de ninguna forma en la novela, delatando así una crítica también dirigida por valores morales (*ibid.*: 157).

Con motivo de la aparición de la traducción de *God's little acre* en 1943, Arturo Sánchez Riva escribe una reseña en *Sur* en la que pone en tela de juicio su carácter realista. Dice:

Aquí se parte de una situación real, concreta -la extremada miseria y promiscuidad de algunas regiones del Sur de los Estados Unidos- para en seguida desarrollarla fantásticamente, suprimiendo en sus personajes todo freno moral o convencional, como sólo puede lograrse en esa otra realidad que es la dimensión del sueño. (Sánchez Riva 1944: 85)

Sánchez Riva va tan lejos en su juicio que llama escritura onírica a lo que hace Caldwell, preguntándose por qué tantas personas polemizaban con el escritor „sobre si sus relatos falsean la realidad a causa de su excesiva crudeza“ (*ibid.*: 86), porque para él la poética mimética ya no existe de ninguna manera (*cf.* también Chapman 1966: 159). Es interesante que Caldwell mismo afirma algo semejante sobre la génesis de su novela *Poor Fool*, sólo que para el crítico argentino la parte onírica se encuentra en el hecho de que los personajes se deforman, quitándoles razón y la posibilidad de sublimar sus instintos reducidos a sexualidad y codicia, juicio otra vez fuertemente moral, mientras que para Caldwell lo onírico se encuentra en una historia loca e improbable:

Quise aplicar a un tema, imaginario de pies a cabeza, los procedimientos de la escritura realista. Cuando trabajaba en *The Bastard* me afanaba en no apartarme nunca, si no de lo real, por lo menos de lo posible. Buscaba ante todo un realismo verosímil. *Poor Fool*, al contrario, pertenece a la literatura de sueño. Es algo así como esas visiones diabólicas que puede proporcionar el opio, con la diferencia de que yo nunca he tomado opio. No hice más que soltar las riendas de mi imaginación para la cual, desde este momento, ya no hubo barreras ni sujeciones que valiesen. Sin embargo siempre procuré que mi historia no sonara a falso, y creo que si tiene algún interés es gracias al contraste que forma, con la locura del tema, un estilo frío y conciso, perfectamente razonable en su estricta objetividad (Coindreau 1941: 84-85).

La crítica en general ve en Caldwell un escritor realista que pinta la realidad de forma particular, por una parte de modo muy crudo y brutal, por otra parte, de manera grotesca, y finalmente ya no ve una poética mimética de ninguna forma. Lo que aparece como lo más importante es la concepción de sus personajes amorales.

3.3. Recepción de autores realistas norteamericanos

En general se puede afirmar que las obras de los escritores norteamericanos aquí mencionados se vieron como ejemplos para un realismo diferente, hasta poético. Sus autores se describen como personas poco letrados, con frecuencia autodidactas y así como auténticos representantes del pueblo. Además se les adjudican fines extraliterarios, políticos. A este grupo pertenece también William Faulkner, aunque su figura se destaca claramente de los otros.

3.3.2. Recepción de la obra de William Faulkner

La obra de William Faulkner fue muy leída en la Argentina y en Latinoamérica en general. Su influencia se hizo más fuerte y más reconocida en los autores del Boom, que lo reivindicaban como „uno de los nuestros“, según Mario Vargas Llosa en 1980, o como un autor latinoamericano, porque su inventado Yoknapatawpha County tiene orillas con el caribe, como adujo García Márquez (Ambos citados en Cohn 1999: 2, 43-4). Pero también con anterioridad a este período su influencia es detectable. Prueba de ello es, por ejemplo, el estudio ya clásico de James Irby: *La influencia de Faulkner en cuatro narradores hispanoamericanos* de 1956, que incluye a Onetti, Novás Calvo, Revueltas y Rulfo. Hay varias obras críticas que se ocupan de la influencia de Faulkner en la literatura latinoamericana, pero la mayor parte se centra en los años del Boom o se dedica al estudio de autores particulares.⁴²

En su estudio *Faulkner en España* (1985), María-Elena Bravo sostiene que la recepción empezó mediada por la *Revista de Occidente* cuya tirada en parte iba dirigida a la América de habla española, y en cuyas páginas el autor español-cubano Lino Novás Calvo en 1933 publicó por primera vez un artículo en español acerca de William Faulkner y Ernest Hemingway (*ibíd.*: 23): Esta opinión es también compartida por Chapman (1966: 127) y se explica seguramente porque Novás Calvo en su artículo afirma que era el primero. Según Bravo, el interés en la literatura norteamericana, o más

⁴²En cuanto a la influencia de la escritura de Faulkner en los escritores latinoamericanos, *cfr.* Márquez (1995), Fayen (1995), Cohn 1995 y 1999 -quién ve a Faulkner como un representante del Sur estadounidense-, Oberhelman (1978). En estos estudios se da un panorama más o menos detallado acerca de la recepción crítica en los países latinoamericanos y el acercamiento de Faulkner hacia ellos. Ya mencioné el estudio de Chapman quién amplía su visión a otros escritores norteamericanos. Otros estudios analizan la influencia de Faulkner en determinados autores, como el ya mencionado por Irby (1956) o el de Mark Frisch (1993), quién incluye en sus investigaciones a las obras de Mallea, Onetti, Manuel Rojas, Agustín Yáñez y García Márquez. Como ya dije, un eje de atención está en los autores del Boom y sus lecturas de Faulkner. Cohn en otro estudio más reciente (1999) en un primer capítulo da cuenta también de crítica más reciente acerca del tema.

3.3. Recepción de autores realistas norteamericanos

bien en Faulkner, fue adoptado después por la revista *Sur* en la que en marzo de 1937 apareció un „Panorama de la actual literatura norteamericana“ de Maurice Coindreau, un crítico y traductor que publicaba en la *Nouvelle Revue Française* y que allí ya había escrito acerca de Faulkner en junio de 1931 (*ibid.*:16). En realidad, *Sur* ya había publicado otros estudios con anterioridad a esa fecha: en 1931, en el cuarto número de la revista encontramos un artículo del joven crítico norteamericano Gorham Munson acerca de la novela norteamericana de postguerra, que junto a Dreiser, Lewis, Hemingway y Fitzgerald también se dedica a Faulkner y Waldo Frank (Munson 1931). Otro artículo de Herminia Hipwell (1932) habla - como después Novás Calvo- sobre Faulkner y Hemingway.⁴³ Teniendo en cuenta que la fundación de la revista *Sur* se debió a la idea y al apoyo del escritor norteamericano Waldo Frank y que además se concibió casi como un proyecto americanista (*Cfr.* la Carta a Waldo Frank de Ocampo en el primer número de *Sur*), no asombra mucho esa anterioridad (*Cfr.* Meyer 1982: 161-176).

De todas formas, la primera traducción de una obra de Faulkner al español, se hizo en España por el mismo Lino Novás Calvo. La segunda traducción, *Las Palmeras Salvajes*, hecha por Borges en 1940, se publicó ya en la Argentina. María-Elena Bravo en su estudio destaca que en los años cuarenta fue Argentina (junto con Francia), que quizá facilitó a España el contacto con la obra faulkneriana. En 1942 aparecieron traducidos *Luz de agosto* y *Mientras yo agonizo*, en 1944 una traducción de *These Thirteen* bajo el título *Victoria y otros relatos* y 1947 *El sonido y la furia* y *El villorrio* (Bravo 1985: 38).

Veamos primero la recepción anterior a 1950, es decir antes de la fecha en que Faulkner recibió el premio Nobel de literatura, para después dar un panorama de la crítica más detallada que apareció después.

3.3.2.1. Crítica anterior a 1950

Faulkner fue leído desde el principio en la Argentina como un autor realista. Por una parte se le menciona en conjunto con Ernest Hemingway y John Dos Passos, destacando su cercanía a la „lost generation“ estadounidense, generación cuya visión pesimista del

⁴³En realidad es posible que tanto Bravo como Chapman omitan los artículos que menciono, porque son traducciones de críticos estadounidenses y por eso no representan en sí una recepción española o latinoamericana. Para mis fines - dar cuenta de la crítica para ver las opiniones y juicios difundidos en los contemporáneos de Norah Lange, no tiene importancia el origen del crítico sino solamente el lugar en dónde publicaba.

3.3. Recepción de autores realistas norteamericanos

mundo había sido influenciada por las atrocidades de la guerra del catorce. Sus primeras novelas aparecieron a finales de los años veinte, con *Soldier's Pay* (1926), y *Mosquitoes* (1927), pero las obras que más llamaron la atención las escribió a partir de 1929. En este mismo año publicó *Sartoris* y *The Sound and the Fury*, en las que inventó su famoso espacio ficcional, el condado de Yoknapatawpha en Jefferson.

Por otra parte – aunque muchas veces le destacan como muy individual dentro de este grupo – se le menciona junto a algunos representantes de un grupo de escritores que empezó a surgir alrededor de 1930 en EEUU y que se distinguió por la creciente preocupación acerca de la cuestión social y racial, como Erskine Caldwell, John Steinbeck o Howard Fast. La preocupación social y política es un rasgo común de ambos grupos, al menos de los representantes aquí mencionados.

El primer artículo que mencionó a Faulkner fue escrito por el crítico norteamericano Gorham Munson (1931) y apareció en *Sur*. En realidad, Munson buscó ofrecer un panorama de la literatura estadounidense de postguerra a través de la influencia de cuatro escritores: Dreiser, Sinclair Lewis, Scott Fitzgerald y Hemingway. Se apartó de este tema principal solamente para lamentar que Waldo Frank ya no escribía más novelas y para destacar que siguiendo a la enorme popularidad de Ernest Hemingway ahora habría otra estrella, Faulkner. Menciona el juicio crítico de Arnold Bennet según el cual Faulkner „escribe como un ángel“ y destaca la influencia de Sherwood Anderson, Waldo Frank y James Joyce (Munson 1931: 111), pero después lamenta que

se deja atraer por temas lóbregos, por melodramas, por horrores, por caracteres patológicos. Sanctuary es un libro que sobresalta; pero sólo a la segunda lectura se ve cuán pesada, cuán innecesariamente y en demasía apela Faulkner a lo excepcional. Es un Gran Guiñol naturalista, lo cual hace que se dude de lo perdurable de su fama. [...] si bien es cierto que el gran arte trata lo excepcional, éste es de dos clases: sobrehumano y subhumano. (*ibid.*: 112)

El elemento subhumano lo detalla en seguida por „el desfile de cretinos, idiotas, toxicómanos, pervertidores, linchadores y demás ejemplares horripilantes, en calidad de dramatis personae principales y en mayoría“ (*ibid.*).

Herminia Hallam Hipwell (1932), valora positivamente características semejantes, adjudicándolas a una intención específica de sentido: Faulkner „estudia la desintegración social de nuestra época y se muestra obseso por las situaciones

3.3. Recepción de autores realistas norteamericanos

decadentes y los tipos humanos viciosos y perversos“ (192). Según ella, el mundo novelesco de Faulkner es tan „de espanto“ que el lector se pregunta si es posible tal horror. También le atribuye al estilo de su escritura el poder de crear una verosimilitud: „Solamente como Faulkner describe las cosas pudieran ellas haber sucedido“ (*ibid.*). Además, Hipwell destaca que Faulkner tiene una „sensibilidad intensa, casi hiperestesiada, de la belleza del mundo material“ en sus descripciones de la naturaleza y sus colores, sin excluir la ropa femenina (*ibid.*: 192-3). Quiero subrayar la calificación de hiperestesiado, que lo acerca a la persona de Marcel Proust.

En 1933 aparecieron dos artículos acerca de Faulkner en la *Revista de Occidente*. Las incluyo aquí, porque es de suponer que se leyeron en la Argentina. El primero fue escrito por Novás Calvo, traductor de *Sanctuary*. Allí se ocupa de Hemingway y Faulkner, como ya lo había hecho Herminia Hipwell en 1932, aunque Novás Calvo afirma no haber visto „un estudio en español sobre el autor“ (lo que en realidad señala que Europa persiste en un papel de metrópoli cultural) (Novás Calvo 1933: 98). El escritor cubano-español destaca elementos socio-económicos como trasfondo de la obra de Faulkner, por ejemplo el sur como „escenario de una sociedad en desintegración. Se refiere a la desintegración del puritanismo, la aristocracia feudal, la hegemonía agrícola“ y los nuevos conflictos entre negros y blancos que resultan de esta desintegración (*ibid.*: 99). Esto evidencia un interés por temas sociales y económicos en la España contemporánea. Novás Calvo también se refiere a las maneras particulares del realismo faulkneriano:

Puede que esta no sea una gran defensa, pues el realismo ha pasado de moda; pero el realismo de Faulkner nada tiene que ver con la forma notarial ni con la pintura literaria. Faulkner no pinta nunca, no *expone* nunca nada. De aquí parte su oscuridad. Faulkner nos *impon*e una emoción, nos hace presenciar y sentir *realmente* toda la intensidad dramática, cruda y cruel de sus emociones (*ibid.*: 101).

Describe al autor como una persona con una „sensibilidad torturada y deformada por el choque con el mundo exterior“ (*ibid.*), que intenta dejar de lado la poesía que normalmente escribiría, para volver por medio de su prosa realista y cruda „violencia a la violencia“ del medio brutal. Según Novás Calvo, sin embargo, la poesía irrumpe después en su estilo. De todas formas vemos que hasta ahora, es el primero que da un juicio positivo incondicional sobre la obra de Faulkner. Munson y Hipwell criticaron más los temas del horror - lo que también equivale más a la crítica estadounidense

3.3. Recepción de autores realistas norteamericanos

(Fayen 1995: 84) y le pronosticaron un éxito corto, a no ser que cambiara de temática para que pudiera salir la „ternura oculta“ (Hipwell 1932: 193).

En el mismo año, algunos meses más tarde apareció otro artículo en la *Revista de Occidente*, de Antonio Marichalar. Éste subraya otra vez las características particulares del realismo faulkneriano. En un primer momento incluso utiliza el término „novela de costumbres“ para referirse a Faulkner, aclarando después que „lo que refleja es, notoriamente, una visión deformada“ (Marichalar 1933: 78). Define lo real no como „lo más verdadero“, sino como „lo más auténtico“, diciendo que Faulkner „nos ofrece una realidad al sesgo“ (*ibid.*: 80). El concepto del realismo que se desprende de estas palabras se refiere más bien al nivel de la narración, al efecto que resulta de la narración, no al nivel de lo narrado. Y no solamente el realismo, también el horror (en un comentario de Levinson a *Sanctuary* que se menciona) „que este libro nos causa no proviene de las escenas en él contenidas (violaciones, asesinatos o linchamientos), sino de la calidad de la angustia que de cada página se desprende“ (*Ibid.*: 80, 84). Lo que en la recepción de Marichalar aparece como un tópico nuevo es la comparación con la obra de Joyce porque „la peripecia está superada por un contenido poético“ (*ibid.*: 80).

En *La Nación*, el 24 de junio de 1934, Julio Fingerit escribe una reseña a *Santuario* que poco antes se publicaba en Madrid, con el título „Los 'frankenstein [sic] de William Faulkner“, en el que critica la concepción de los personajes

El motivo que debía ser del personaje, no existe al parecer; no hay manera de dar con él; es que no existe realmente. Este es el secreto. No existe, ni siquiera obscuramente; no existe, ni racional ni irracional; no lo ofrece el personaje ni con su vida ni con sus actos (Fingerit citado por Chapman 1966: 132).

Los personajes le parecen meros „esquemas“ sin lógica interior de las cuales solamente se presenta su forma exterior (*ibid.*). Otro crítico, Enrique Azcoaga, publicó una reseña en *Atenea* de Santiago de Chile en que comparte el juicio de Fingerit, llamando „muñecos“ a los personajes, a quienes deniega un comportamiento adecuado, siendo los gestos y acciones exagerados y sin motivación (*ibid.*: 134).

Coindreau (1937) ya explícitamente lo compara con Marcel Proust (*ibid.*: 59), hecho que se repetirá varias veces. Cuenta a Faulkner entre los „psicólogos“, más bien como único psicólogo que deriva de Sherwood Anderson (*ibid.*). Compara el conjunto de novelas que se desarrollan en el ficticio Yoknapatawpha Country con la *comédie*

3.3. Recepción de autores realistas norteamericanos

humaine balzaciana. Coindreau señala, sin embargo dos diferencias. La gran limitación del espacio abordado por las novelas faulknerianas y la exploración de la interioridad de sus personajes:

Su universo es tan limitado como el número y el carácter de sus personajes: negros sentenciosos, fieles, perezosos, blancos corrompidos, presa de todos los vicios y del orgullo típico de las civilizaciones que mueren. Pero esa limitación se refiere a elementos puramente físicos y concretos, ya que psicológicamente, los héroes de Faulkner son abismos que el analista nunca había explorado del todo (*ibid.*)

Además, introduce un tema que también se había aludido con respecto a la obra de Proust: por un lado, a *The sound and the Fury* lo llama „libro de apariencia informe“ (*ibid.*: 58), mientras también elogia su composición musical y compleja y la maestría técnica de su autor (*ibid.*).

En un artículo publicado por *Sur* María Rosa Oliver (1939) expresó claramente la gran estima que le merecía Faulkner. Allí mencionó la atención que ya le habían dedicado críticos importantes como Sartre, Malraux y Coindreau (solamente nombra artículos que aparecieron en la *Nouvelle Revue Française* o en la misma revista *Sur*). Parece que la *Revista de Occidente* finalmente no tuvo tanta importancia para ella. Su juicio crítico ya prescinde de la repetición de los tópicos más frecuentes, aunque sí aduce dos para defender a Faulkner, diciendo que lo „anormal“, visto negativamente por la crítica, siempre saldría a la superficie en un hondo análisis psicológico, y lo compara con los personajes de Dostoievsky. Oliver afirma además que lo „hermético“ de su escritura es equiparable a la obra de Proust (*ibid.*: 44). Oliver da importancia a dos fenómenos temporales de la narración faulkneriana: En primer lugar se refiere al „montaje“ que carece de cronología, representando el trabajo del „recuerdo en la memoria de los protagonistas“, lo que lleva a una interferencia de varios relatos. En segundo lugar, señala que tales relatos son contados a veces por diferentes personajes desde varios ángulos, logrando así un „relieve estereoscópico“. Además, Oliver describe los personajes faulknerianos como „fantasmas“ y „sombras corporales“ (*ibid.*), lo que según Fayen cuestiona implícitamente la caracterización válida de los personajes faulknerianos (Fayen 1995: 103), con lo cual en cierta forma reproduce la argumentación de Fingerit de 1934.

Vale la pena esbozar aquí brevemente el juicio crítico que Jean Paul Sartre publicó en la

3.3. Recepción de autores realistas norteamericanos

Nouvelle Revue Française en 1939, sobre Faulkner (Sartre 1994), en virtud de la atención que le prestaron Oliver y otros críticos argentinos. En este artículo, Sartre presta atención principalmente a la representación caótica, no cronológica del tiempo medido. Destaca que se representa el presente de la percepción de los personajes, aunque este presente en el momento de la recepción ya siempre sea pasado. Además, los protagonistas que se mueven por un presente fluido y movable, frecuentemente caen en un pasado que tiene contornos fijos e inamovibles, caída que tiene motivos emocionales. Es interesante que Sartre entendiera el pasado de Sartoris como la construcción de una memoria familiar, que en la novela lleva el nombre de „the stories“. Según Sartre, Faulkner descarta esta forma de representar el pasado, al encontrar su estilo. Sartre compara Faulkner con Marcel Proust, por la obsesión respecto al tiempo pasado y la oposición entre los diferentes ordenes temporales, el emocional y el del reloj. Además, en ambos el tiempo es lo que separa al sujeto de sus hechos en el pasado, hechos que pasan a ser inconcebibles. También, en ambos se priva al tiempo de la dimensión futura que implica la posibilidad de actuar, planear una acción. Esto lleva a la noción de fatalidad, inherente a los personajes de Faulkner.

En un artículo publicado por *La Nación* en 1939, Carmen Gandara presenta la vida personal de Faulkner, y -a semejanza de la crítica acerca de Sherwood Anderson- lo describe como una persona auténtica y más popular que intelectual, debido a las vicisitudes de su existencia: su carrera de soldado en la primera guerra mundial, su carrera universitaria interrumpida y sus empleos varios más bien simples, cartero, sereno nocturno, entre otros más. Después focaliza principalmente la cuestión del desorden en el que Faulkner presenta su mundo novelesco. Gandara se refiere especialmente a la falta de elección, y con ello señala lo que yo llamaría una falta de síntesis racional o la representación de la contingencia de la vida. Este es uno de los rasgos de que se apropia Lange como se verá en el apartado 4.2. (*cfr.* también Fayen 1995: 105).

Entre 1937 y 1939 Borges publica tres reseñas de obras de Faulkner para *El Hogar*. En 1937 escribió muy positivamente sobre *Absalom, Absalom!*, elogiando que el escritor se interesara de igual manera por los personajes y su destino que por los „procedimientos verbales“ con que representarlos (Borges 1986: 76-7). Además vemos que Borges lo reseña en la versión original (la traducción se hizo solamente en 1950). En 1939 sobre

3.3. Recepción de autores realistas norteamericanos

The Unvanquished destaca que, aunque la historia fuera tan extraordinaria, logra que parezca real exactamente por eso. Algo semejante pasa con el intento de Faulkner de crear un „presente puro“. Aunque según Borges éste no existe de tal manera, admite que „ciertas descomposiciones de Faulkner resulten más confusas -y ricas- que los hechos originarios“. En esta reseña también subraya que el mundo que pinta Faulkner es „consanguíneo de esta América y de su historia, es criollo también“ (*ibid.*: 245-6). En 1939 reseñó *The Wild Palms*, obra que el mismo Borges tradujo un año más tarde. En su reseña Borges repite juicios de reseñas anteriores y lamenta un poco que las „novedades técnicas [...] son menos atractivas que incómodas, menos justificables que exasperantes“. Afirma además, que la novela es „la menos apta“ de sus obras para „trabar conocimiento“ con el autor, lo que en realidad plantea la pregunta acerca de la razón por la cual eligió precisamente esta obra para traducirla (*ibid.*: 319-20).

Maurice Edgar Coindreau, refiriéndose a *The Hamlet* (1940a) subraya el realismo y el realismo psicológico, a pesar de que se narren cosas y sucesos insólitos: „De las aventuras más extrañas logra extraer los elementos inesperados de la más estricta realidad“. Según Coindreau, la impresión de fidelidad que ofrece la novela respecto a la realidad, se debe a la representación de formas de hablar y vivir de la gente descrita. También menciona el „sorprendente virtuosismo técnico“, aunque al mismo tiempo lamenta la heterogeneidad de la narración, lo que según él depende de la composición que se basa en varios cuentos. Coindreau compara el proyecto de Faulkner con la *comédie humaine* balzaciana, explicando contenidos y relaciones entre las novelas.

Noemí Vergara-Misito (1942) en una reseña de *Mientras yo agonizo*, que en 1942 fue publicada por Santiago Rueda en una traducción de Max Dickmann, menciona que la representación de los problemas sociales y raciales de la región en que se desarrollan las novelas de Faulkner le mereció tantos elogios como críticas. Al realismo de Faulkner se refiere como la exhibición de una realidad „con una factura literaria distinta de la habitual“. Subraya en este sentido la forma del monólogo interior que se emplea „sin restricciones“, para mostrar la interioridad de esos personajes que aun siendo „opacos y raros“, son espejo de la realidad de la zona sur de los Estados Unidos. También Vergara-Misito llama la atención acerca de la supersensibilidad de Faulkner.

Max Dickmann, por su parte, escribe una introducción a su versión de *Mientras yo*

3.3. Recepción de autores realistas norteamericanos

agonizo, en la que elogia principalmente la innovación técnica en la novela.

Faulkner y Dos Passos son los dos técnicos más avezados de la novela contemporánea norteamericana. Si Dos Passos construye un mundo de formas sociales, con una técnica novedosa, Faulkner introduce en la novela nuevos tecnicismos, desarrollando formas apenas abocetadas por otros novelistas (Dickmann citado por Chapman 1966: 139).

Según Chapman, Dickmann se refiere principalmente al *stream of consciousness*, a la narración simultánea de dos historias diferentes y al movimiento hacia adelante o hacia atrás de los niveles temporales (*ibid.*). Con estas afirmaciones, Dickmann anticipa un aspecto de la recepción de los novelistas del Boom. Vargas Llosa por ejemplo afirma que lo que más le interesó de Faulkner fue su virtuosidad técnica y formal (citado por Márquez 1995: 83)

En 1942 apareció una traducción de *Luz de agosto*, editada por *Sur*. La reseña de Arturo Sánchez Riva (1942) que apareció en la revista, resalta un aspecto que volverá a aparecer con más frecuencia y que Fayen destaca como característica principal de la recepción latinoamericana de Faulkner: el fatalismo de los personajes y de la historia narrada. Sánchez Riva escribió mucho sobre la concepción inquietante de los personajes, que no parecen tener mucho contacto con su realidad (*ibid.*: 75), y por lo tanto los llama „zombies“ (*ibid.*: 76), lo que lleva a un resultado que ya habían expuesto Fingerit (1934) y otros críticos, es decir, la falta de motivación lógica de los caracteres, falta de integración con su alrededor. Sin embargo, Sánchez Riva no lo considera una falta. Lo describe como una cualidad particular que distingue al mundo ficcional faulkeriano.

3.3.2.2. Crítica a partir de 1950

En noviembre de 1950 se le otorgó a Faulkner el premio Nobel de Literatura del año 1949; en el mismo año en Buenos Aires se había publicado una traducción de *Absalom, Absalom!*. A estos dos acontecimientos siguen algunos artículos más largos, el primero en Montevideo. En 1950 Mario Benedetti escribió en *Número* „William Faulkner, novelista de la fatalidad“. Allí afirma que Faulkner todavía no había sido comprendido enteramente y aduce que para el crítico de Faulkner sería preciso que

aprenda a contradecir sus impresiones, porque éstas suelen basarse [...] en anécdotas parciales que fácilmente pueden tomarse por el total de la intriga, en actitudes aisladas de un personaje que a menudo pueden no responder a su actitud general. Por

3.3. Recepción de autores realistas norteamericanos

atentamente que se lea esa virtual crónica de Jefferson que constituye la mayor y la mejor parte de su obra, siempre existirá algo más: en la veta subterránea de la narración en otro libro publicado diez años atrás, en una biografía apócrifa de sus personajes [...]. (Benedetti 1988: 247).

Benedetti destaca otra vez el hecho de que los personajes se comporten de una manera que parece no tener relación con su realidad y su carácter. Además, menciona la contingencia incontrolable del mundo ficcional de Yoknapatawpha County. Llama a algunas obras de Faulkner „verdaderos prodigios de estructura narrativa“ (*ibid.*: 248), dedicándose principalmente a *¡Absalón, Absalón!*, la cual le parece la „mejor construida“ (*ibid.*: 249). Con respecto a la estructura hace hincapié en el tratamiento del pasado y la narración repetitiva desde diferentes perspectivas y en la revelación parcial del desenlace que se hace desde el principio, con lo que Faulkner da forma adecuada a la narración de un hecho fatal. Benedetti es el primero en mencionar la importancia de la imaginación y su confusión con el recuerdo (*ibid.* : 250-1), para lo cual cita una parte de *¡Absalón, Absalón!* en que Quentin Compson y Shreve reconstruyen la saga familiar de los Sutpen. Según Benedetti „Quentin y Shreve pueden imaginar, porque lo irremediable no admite variantes ni ilusiones“ (*ibid.*: 251). Yo diría más bien que esa forma de narrar cuestiona la veracidad de la saga, revelando su condición de ser construida, una construcción realizada por un grupo, una familia. Éste es uno de los aspectos narrativos que caracteriza a los textos de Norah Lange, como ha podido constarse en este trabajo (*cf.* cap. 5.2).

Benedetti señala que el título *¡Absalón, Absalón!*, ya indica a la fatalidad como tema central y lo relaciona con el carácter arbitrario y incomprensible de los personajes y del mundo ficcional („incontrable“, según Sartre, a quién cita). La actuación fatal de los personajes no necesita ninguna lógica o causalidad ya que está determinada, lo que corresponde a una visión del mundo completamente contraria a la de Sartre. Benedetti dice que „Faulkner no es un realista, en el sentido lato de la expresión, ni tampoco un narrador meramente objetivo“ (*ibid.*: 252). Más bien señala que Faulkner emplea un narrador subjetivo y compara los monólogos interiores con el famoso de Molly Bloom, destacando la coherencia del estilo de Faulkner. Según Benedetti, Faulkner no pretende representar la realidad del pensamiento, sino „reelaborar literariamente la desordenada materia prima, el caos verídico“ (*ibid.*: 254), hecho que más tarde en la parte del análisis tendrá más importancia. Finalmente relaciona a Faulkner con Virginia Woolf y Joyce

3.3. Recepción de autores realistas norteamericanos

porque comparte con ellos una „visión de la humanidad [...] limitada y fragmentaria“ (*ibid.*: 255). Vemos que Benedetti tiene una comprensión honda de Faulkner y en su artículo presenta una visión que va más allá de los juicios que generalmente se afirman en la crítica.

Explícitamente con motivo del premio Nobel, en julio 1951, se publicó en *La Nación* un artículo de Enrique de Ezcurra, que principalmente trae a colación los temas ya mencionados anteriormente, aunque en este caso agrega que Faulkner es autor de minorías, de intelectuales, y que aunque no se vendió mucho, sin duda ejerció influencia sobre otros autores, pero entre los ejemplos que da, no menciona la influencia en autores latinoamericanos. También Ezcurra ve a Faulkner como realista, pero lo diferencia del realismo crudo de Caldwell y Steinbeck y „los demás naturalistas americanos“. Además distingue un realismo más hondo, que al mismo tiempo linda con lo caricaturesco. Los personajes faulknerianos, según Ezcurra, son „verdaderos tipos psicológicos y literarios, que se proyectan desde lo regional a lo universal“, que viven su „tragedia humana“ delante del telón de fondo construido por la descripción folklórica de la región. En ese sentido contrasta con los que no conciben la psicología de los personajes de Faulkner. También destaca que el ritmo de las novelas logra reproducir el ritmo de pensar y hablar de los habitantes de su universo narrado, debido no sólo al modo empleado del „stream of consciousness“, sino a un conocimiento profundo de la mentalidad de los sureños. Según Ezcurra, el hecho de que los personajes reaparezcan en varias novelas con diferentes papeles le da a la obra un carácter inconcluso, con un „sabor de tránsito y perenne fluir“, lo que recuerda a la *comédie humaine*. También -agrego yo- recuerda a la *Recherche* con sus personajes que casi no se reconocen de tomo a tomo, lo cual es una posibilidad de representar la contingencia del mundo real. Al final Ezcurra sostiene que Faulkner tiene una preocupación moral fuerte, difícil de sostener, vista la concepción determinista de los personajes. De todas formas vemos que Ezcurra, aunque también destaca el momento determinista, no lo relaciona con la característica „zombiesca“ de los personajes.

Después de presentar la historia personal de Faulkner Harriet de Onis destaca en su artículo (1951) aspectos del contenido de su obra (relaciones entre hombres y mujeres, tratamiento de animales), y la importancia de la religión y la moral. Onis afirma que a Faulkner no parece preocuparse „por los estilos y modas literarias. Toma de cualquier

3.3. Recepción de autores realistas norteamericanos

fuelle lo que sirva a su propósito, y utiliza lo clásico, lo bíblico, lo isabeliano, lo barroco, lo romántico, lo ultramoderno, mezclándolos para hacer una cosa nueva, inconfundiblemente suya mediante el poder de su genio“ (p. 30). Onis también menciona la falta de cronología. En cuanto a la cuestión realista, destaca más bien el matiz grotesco: „Es más bien una versión grotesca, simbólica, en la cual las dimensiones de la realidad están desordenadamente deformadas para volverlas más vívidas“ (p. 24). Según ella, no es la vida regional la que se describe sino la vida moderna en general, lo que le da universalidad a las novelas de Faulkner. Menciona la influencia de Proust y de Balzac.

Luis Justo un poco más tarde en el mismo año explica la „Antropología de Faulkner“, que sitúa dentro de un paradigma „naturalista y positivo“. Algunos críticos habían mencionado la importancia de la psicología en Faulkner. También se leyó el concepto „realismo psicológico“, que Justo negó rotundamente, diciendo que Faulkner no solamente no profundiza en la psicología de los personajes, sino que a veces ni siquiera construye psicología alguna (Justo 1951: 128). Además subraya que la narración no distingue entre „seres vivos y cosas inanimadas“ (*ibíd.*: 127), dando a ambos la misma importancia y describiéndolos con el mismo dramatismo. Los „personajes poseen la fijeza psicológica de los fantasmas, que solo existen en función de quien los ve“ (*ibíd.*: 128), característica que comparten con los objetos inanimados. Todo se convierte en imagen, visto, por ejemplo, por la conciencia y subjetividad del idiota Benjy en *The Sound and the Fury*, que carece de una razón distintiva y sintetizadora y registra las formas de las cosas que allí están. Esta forma será utilizada fuertemente después en el *nouveau roman* francés y además por Norah Lange, como mostraré en el capítulo 5.2. Según Justo, la falta de psicología y la importancia de la superficie le sirve a Faulkner para convertir a sus personajes a seres meramente físicos y „de tal modo, iguala lo vivo y lo inerte“ (*ibíd.*: 129).

Según Angel Rama, la *nouveau roman* y su „objetivismo“ con el que la crítica hispanoamericana designa la técnica empleada por ésta, no fue muy estimada entre los escritores latinoamericanos, sino todo lo contrario (Rama 1986: 324-328). Rama afirma que esto se debe a que los autores escribieron crecientemente desde una perspectiva subjetivista, por más que emplearan técnicas literarias novísimas (en realidad, Faulkner emplea esta forma „objetivista“ para subrayar la subjetividad, como también lo hace

3.3. Recepción de autores realistas norteamericanos

Lange). Rama da como ejemplo concreto las construcciones de mundos „no desvinculados de la realidad pero cargados de ilusorias o soñadas eventualidades“ de la literatura fantástica argentina, que crearon un mundo ficcional ambiguo (*ibíd.*: 328-9). En general, Rama destaca que escritores y críticos latinoamericanos concibieron la técnica como una parte importada, hasta europea, de la escritura, distinta de la realidad muchas veces llamada „nuestra“, realidad que veían como materia prima, que estaba por elaborar en un texto literario. En la opinión de ellos, la técnica no surgió del medio latinoamericano de una forma orgánica o natural, sino que fue algo más bien trasplantado.

Entre 1951 y 1956 aparecieron varias reseñas en *La Nación*, acerca de las traducciones al español de *Gambito de Caballo* (22.7.51), *Luz de agosto* (reed.) (7.12.52), *Requiem por una mujer* (8.2.53), *Mientras yo agonizo* (reed.) (14.6.53), *La paga de los soldados* (31.1.54) y *Estos trece* (2.9.56). En general, estas reseñas destacaron la tendencia de Faulkner de hacer de sus novelas un alegato casi político, señalaron la concepción más bien superrealista o inverosímil de los personajes y hechos e incluso emplearon el término „onírico“. Solo una reseña describe a los personajes como típicos de la zona, aunque les concede a la vez un carácter simbólico.

En 1957 apareció un artículo de Emilio Sosa López sobre „El problema del mal en William Faulkner“, destacando algunos aspectos muy interesantes. En primer lugar, también él ve la obra de Faulkner como una crítica universal a la vida y la sociedad moderna, lo que por una parte implica que „el hombre moderno ha atrofiado deliberadamente sus sentidos naturales. Sólo cree en lo que lee, afirma Faulkner“ (Sosa López 1957: 58). En segundo lugar, destaca que la realidad narrada se presenta a través de la conciencia, como recuerdo o reflexión interna. La realidad equivale a su mera representación, compuesta por datos psicológicos (Sosa López 1957: 56-7):

Para Faulkner toda acción al transcurrir se absorbe en la dimensión del alma y ésta es la única rendición objetiva que la realidad le ofrece al hombre para su autoconocimiento. Indagar el pasado es indagarse a sí mismo. De allí que todo intento de comprensión se convierta para Faulkner en un método rememorativo. [...] el pasado está dentro de nosotros mismos y el tiempo es, en consecuencia, una forma de la interioridad (Sosa López 1957: 60).

La crítica ubicó a Faulkner, al igual que en el caso de Proust, entre el realismo y el superrealismo de índole diversa. Además lo percibió como escritor hipersensible y

3.3. Recepción de autores realistas norteamericanos

hiperestésico. A pesar de haber sido registrado como integrante de la así llamada „lost generation“ o como sucesor de Sherwood Anderson en materia de realismo psicológico, casi desde el inicio de su recepción, la crítica lo concibió como representante de un estilo bastante alejado de los „realistas“ estadounidenses. En general la crítica se abstuvo de etiquetarlo como realista, haciendo hincapié en los aspectos que lo distinguen de esa poética.

Algunos artículos se ocuparon de la personalidad autor, describiéndolo como persona auténtica con una enorme experiencia de vida. Por otro lado, lo veían como un escritor del sur de los Estados Unidos y a su obra, como una representación bastante fiel de las condiciones socio-económicas de la región.

Ya desde las primeras críticas se destacó el carácter extraño de los personajes de Faulkner. Muchas veces los describieron como „fantasmas“, „zombies“, „sombras“ y hasta „mostruos de Frankenstein“ por una de las características que Jürgen Peper en 1966 sintetizó bajo el término *irrelacionabilidad* (mi traducción de la palabra alemana *Uneinbezogenheit*), el que designa una carencia de síntesis razonable. Este concepto abarca también la falta de motivación lógica de las acciones de los personajes, hecho vinculado a su supuesta „fatalidad“, y la semejanza en el tratamiento de seres vivos y cosas inertes.

Muy importante es el tema de la subjetividad. La conciencia de los personajes le sirve de filtro a la realidad subjetiva, lo que se logra a través del monólogo interior, del perspectivismo y en gran medida por el tratamiento del tiempo no-lineal que logra además una integración del pasado en el presente. He ahí una relación con otros escritores de la modernidad clásica, como Proust, Joyce y Virginia Woolf. En general se admira la virtuosidad técnica del escritor.⁴⁴

3.4. Recepción de los géneros masivos

Dos géneros juegan un papel importante en las relaciones intertextuales de las novelas de Lange. Se trata, en primer lugar, de la novela sentimental que durante las primeras

⁴⁴ Fayen destaca también otros puntos centrales de la crítica: el hecho de que frecuentemente se subraya el origen puritano de Faulkner, la fatalidad o la falta de libertad individual de sus personajes y su carácter demoníaco, pero siempre auténtico (Fayen 1995: 128). Chapman en general destaca que el concepto de realismo en Latinoamérica era más estrecho y que muchos críticos le niegan tanto a Faulkner, como a Caldwell y Anderson también, la calidad de autores realistas (Chapman 1966: 90-91, 133, 159). Vemos que los escritores y críticos argentinos propagan una opinión diferente.

décadas del siglo veinte se divulgó enormemente, y cuya forma e importancia analiza Beatriz Sarlo en su estudio *El imperio de los sentimientos* (1985). Este género no recibió atención por la crítica contemporánea. Formas y temas del género se encuentran también en el melodrama filmico sobre el que sí se encuentran opiniones en los periódicos consultados. El otro género es la literatura policial que cobró un creciente interés durante los años cuarenta y cincuenta.

3.4.1 La novela policial

„La Argentina es uno de los países del continente americano donde más se ha desarrollado la ficción policial“, así comienza David Lagmanovich su estudio reciente acerca del género (2007: 6). Ya a finales del siglo XIX se escribieron cuentos policiales, según el modelo de Poe. Lagmanovich hace mención de Groussac, Holmberg y Quiroga (*ibíd.*: 8-16). La primera novela se identificó hasta ahora normalmente con *El enigma de la calle Arcos* (1933), de „Sauli Lostal“ (aparentemente se trata de un pseudónimo), pero Lagmanovich halló una novela anterior, *El crimen de la mosca azul* (1919) de Ricardo Lavalle, que se denominó „romance científico-policial“. Para los años cuarenta y cincuenta Lagmanovich habla de un apogeo del género. Se refiere a la producción de Borges, principalmente a los *Seis problemas para don Isidro Parodi* (1942) que escribió en colaboración con Bioy Casares bajo el pseudónimo de H. Bustos Domecq, al clérigo Leonardo Castellani, que, siguiendo el ejemplo de Chesterton inventó al padre Metri en *Las nueve muertes del padre Metri* (1942), a Roberto Arlt, quién entre 1937 y 1940 publicó 8 cuentos policiales y a las *Variaciones en rojo* (1953) de Rodolfo Walsh (*ibíd.*: 21-30). En 1943 y 1953 respectivamente, se publicaron las dos primeras antologías del cuento policial. La primera, *Los mejores cuentos policiales*, editado por Borges y Bioy Casares, reúne en su mayoría, obras de autores extranjeros, aunque también se consideraron autores argentinos como Manuel Peyrou, Silvina Ocampo, Pérez Zelaschi y Bustos Domecq. La segunda, *Diez cuentos policiales argentinos* de Rodolfo Walsh, contiene cuentos de Peyrou, Bustos Domecq, Abel Mateo, Pérez Zelaschi y Walsh mismo (*ibíd.*: 30-39). Lagmanovich menciona otros textos que aparecieron durante los años cuarenta y que consolidaron la ficción policial, como *La espada dormida* (1944) de Manuel Peyrou, o *El perjurio de la nieve* (1946) de Bioy Casares (*ibíd.*: 40-54).

Afirmaciones de la crítica y el periodismo confirman la documentación de

3.4. Recepción de los géneros masivos

Lagmanovich. Ya durante los años cuarenta, la novela policial empezó a recibir mayor atención, lo que se nota en un primer momento por algunas reseñas que se publicaron en el suplemento dominical de *La Nación*. Allí se menciona que el género estaba muy en boga, hasta que ya en 1943 se habla del „auge de la novela policial“ (Selva 1943). Juicios semejantes se repiten hasta mediados de los años cincuenta. En 1955 incluso se lee en una reseña que el género está „hoy tal vez demasiado en boga“⁴⁵. De todas formas, obviamente esa moda no fue tan omnipresente, porque en 1942, Borges con *El jardín de senderos que se bifurcan*, que sí contiene cuentos que se pueden clasificar como policiales, no ganó el *Premio Nacional de Literatura*, decisión que irritó bastante a la élite cultural cercana a la revista *Sur*⁴⁶.

Ya en 1941 había un interés teórico por ese tipo de novelas. Entre marzo y mayo de ese año *La Nación* publicó tres artículos de Roger Caillois, titulados „Evolución“, „Juego“ y „Drama“ (Caillois 1941a, b y c), que fueron parte de su libro *Le roman policier* editado el mismo año en Buenos Aires en lengua francesa y reseñado por Borges en *Sur* (1942). En los artículos publicados, además de dar un panorama de la evolución y de diferentes tipos y procedimientos de la novela policial, Caillois sostiene principalmente que ésta se distingue de la novela „a secas“, por no interesarle tanto el elemento humano, sino más bien la lógica.

El valor de una novela policial se define bastante bien por el carácter escandaloso, para la razón y la experiencia, de su punto de partida, y por la manera más o menos completa y plausible con que se encuentran satisfechas al llegar a la meta. En el fondo, el descubrimiento de un culpable tiene menos importancia que la reducción de lo imposible a lo posible, de lo inexplicable a lo explicado y de lo sobrenatural a lo natural. (Caillois 1942b)

Allí se refiere a las novelas policiales de índole clásica en las que un detective, empleando la razón y su sentido común, tiene que descubrir lo que en realidad pasó. Otra característica que distingue el género de la novela „normal“, sería el orden. Al investigador, quien es el representante del orden, lo describe de la forma siguiente:

enemigo nato de las pasiones, de la acción y hasta de la vida, el perfecto cultor de la lógica que con elementos dispares forma un mundo ordenado y que jamás se lanza a la

⁴⁵ „Reseña de Stanley Ellin: El crimen de la calle Nicholas“, *La Nación*, 2 de enero de 1955, secc. 2, p. 4. Cfr. también : „Reseña de Juan Agustín Correa: Un tiro a medianoche“, en *La Nación*, 11 de noviembre de 1945, secc. 2, p. 4 ; „Reseña de María A. Bosco: La muerte baja en el ascensor“, *La Nación*, 12 de junio 1955.

⁴⁶ „Los Premios Nacionales de Literatura“, en *Nosotros*, julio 1942, no 76, p. 115-116.

agitación plena de los dramas y de los misterios que contempla y se encarga de dilucidar (Caillois 1942c).

En este sentido, la trama se puede describir como una lucha entre los representantes del orden y del desorden, la ley y su infractor (*cf.* Caillois 1942c). Además, en la novela policial se inventan reglas siempre más estrictas en cuanto a la estructuración de la trama, así que el género en sí ya se puede describir como ordenado (Caillois 1942a). Al contrario, la novela que no sea policial es el género que más licencias, más desorden se permite. Una novela supuestamente policial que no se atiene a esas reglas, ya no la percibe como tal.

La reseña de Borges critica principalmente el hecho de que Caillois le atribuya la génesis de la novela policial a un hecho histórico, es decir, al sistema de espías anónimos que Joseph Fouché introdujo en los métodos de trabajo de la policía en Francia, bajo Napoleón. Además, Caillois señala a Émile Gaboriau como precursor, cuyas novelas, en parte, se orientan por los principios de la novela naturalista. Según Borges, debemos la novela policial únicamente a la mentalidad y fantasía de Edgar Allan Poe. En cuanto a la elaboración de la estructura, Borges apoya a Caillois en su opinión (*cf.* Borges 1942).

Ernesto Sábato en su artículo „Geometrización de la novela“ (1945), sostiene la misma opinión que Caillois, aunque distingue entre diferentes líneas del relato policial, del más psicológico, cuya culminación sería *Crímen y Castigo* de Dostoievski, al más lógico y matemático, culminado en „La muerte y la brújula“ de Borges. Allí, hasta la locura y la irracionalidad sirven a la lógica específica que estructura el universo del relato.

El mismo Borges subraya esa distinción entre los dos tipos de novelas policiales, de índole psicológica o „de caracteres“ y el cuento breve, de „carácter problemático, estricto“ (Borges 1935: 127). En este mismo artículo propone reglas para la redacción de un cuento policial, sea la limitación del número de personajes y de los medios, o la transparencia acerca de los hechos, es decir, que el lector sepa tanto como el detective acerca del crimen, o sea, una solución necesaria y en su necesidad maravillosa. Finalmente propone la renuncia a demasiada sangre en la „narración policial, cuyas musas glaciales son la higiene, la falacia y el orden“ (*ibíd.*: 129).

El orden también lo considera importante en una reseña ya mencionada del libro de Caillois: „Mediocre o pésimo, el relato policial no prescinde nunca de un principio, de

3.4. Recepción de los géneros masivos

una trama y de un desenlace. Interjecciones y opiniones, incoherencias y confidencias, agotan la literatura de nuestro tiempo; el relato policial representa un orden y la obligación de inventar“ (Borges 1942: 56-7). En el prólogo a *La invención de Morel*, en 1940, Borges destaca características semejantes en la novela de aventuras. Subraya que no tiene la intención de transcribir la realidad y que por eso „es un objeto artificial que no sufre ninguna parte injustificada“ (Borges 2001: 8), es decir una trama lógica y motivada. Borges diferencia esos dos géneros de la „novela psicológica“ y además „realista“, que en su opinión no tiene mucho interés y que, además, relaciona claramente con el nombre de Marcel Proust. En otro lugar repite esta opinión acerca del género policial, diciendo hasta que demasiada verosimilitud o realismo lo perjudican.

Llama la atención que en los años cincuenta se publican muchas novelas policiales, muchas traducciones del inglés y algunas pocas argentinas. La editorial Emecé publicó una serie de novelas policiales, „El séptimo círculo“, cuya selección estuvo a cargo de Borges, y que también otorgó un premio. En esa serie de todas formas se publicaron principalmente traducciones. Entre 1945 y 1956, de 139 novelas publicadas solamente cuatro fueron escritas por autores rioplatenses: la primera fue *El asesino desvelado*, del uruguayo Enrique Amorim en 1945, le siguió *Los que aman, odian*, de Bioy y Silvina Ocampo en 1946, después *El estruendo de las rosas* de Manuel Peyrou en 1948 y en 1955 *La muerte baja en el ascensor* de María Angélica Bosco, que recibió el premio de la editorial.⁴⁷ También en otras editoriales se establecieron series policiales (como la *Serie Naranja* de Hachette o *Rastros* de Acme Agency, *cfr.* Lagmanovich 2007: 31).

En 1951, se publicó otra contribución crítica, de Luis de Elizalde y Renato Ghiotto, quienes en *Sur* en forma epistolar dieron sus opiniones acerca del género. Elizalde rechazaba la común equiparación de la novela policial con el juego. Según él, ésta fue siempre novela y la lógica no tenía tanta importancia como la parte humana consistente en la identificación del lector con un personaje que se ve expuesto a peligros (Ghiotto / Elizalde 1951: 83). En realidad, ya Caillois – a pesar del resto de su teoría – había agregado que era muy importante que se trataba de un homicidio que iba a ser castigado con la pena de muerte, admitiendo que por eso no se trataba de un puro ejercicio de la razón, porque entonces el contenido no tendría importancia (Caillois 1942c).

⁴⁷ *Cfr.* „Reseña de María A. Bosco: La muerte baja en el ascensor“, *La Nación*, 12 de junio de 1955, secc.2, p.4

Ya en 1948, Manuel Peyrou incluyó en su novela policial *El estruendo de las rosas* un capítulo de un tratado teórico escrito por el protagonista de la misma novela. Se intitula: „Hamlet y la novela policial“ y propone lo siguiente:

El género policial, pues, se enriquece por medio de estos avances y conquistas dentro de la novela psicológica o del teatro clásico. En compensación sería plausible que los novelistas psicológicos o realistas se dedicaran a la novela policial. Muchos de ellos probarían, sin duda, su dominio de las difíciles leyes que rigen la intriga, el engaño, el suspenso y el desenlace lógico. Esperaríamos con un interés indudablemente insólito un relato policial de André Maurois, o un crimen perfecto de Ernest Hemingway (Peyrou 2001: 22-3)

Esta cita confirma la distinción ya hecha por Borges, entre la novela psicológica o realista y la policial. Además, destaca el grado de reflexividad del género que incluye en sus páginas pensamientos teóricos.

A partir de los años cincuenta, la crítica consideró algunas novelas como una mezcla entre las dos formas, por ejemplo *Rosaura a las diez*, de Marco Denevi, que fue juzgada una novela que vincula los procedimientos de las novelas policial y la psicológica⁴⁸.

3.4.2. El cinematógrafo

No quiero detenerme mucho en el contenido de las películas mostradas, sino en la enorme influencia que el cinematógrafo tuvo en la sociedad, en las personas, según críticos de la época.

Ya Francisco Ayala en su *Indagación del cinema* de 1929⁴⁹ señalaba una dimensión social del cine, en la que subsumía la influencia de las imágenes sobre el comportamiento de las personas: „No es caso extraordinario sorprender en un cualquiera -a la salida el Metro, en el hall de un Banco- tal movimiento de clara estirpe charlotesca. O en una cualquiera, el gesto de la vampiresa, la sonrisa estereotipada de la mujer fatal“ (Ayala 1996: 17). Al lado de estas influencias en los individuos, que además señala como estereotipo, también supone que el cine cambia el folklore (*ibid.*:18).

⁴⁸ „Reseña de Marco Denevi: Rosaura a las diez“, *La Nación*, 18 de diciembre de 1955, secc. 2, p.4. Véase también „Reseña de Luisa Mercedes Levinson: Concierto en mí“, *La Nación*, 24 de junio de 1955, secc.2, p.4. También esta novela es considerada más bien psicológica, pero „rompe en el enlace de una novela policial“.

⁴⁹Aunque aparece en Madrid, ya que Ayala vivió un tiempo en Buenos Aires, creo que sus escritos fueron conocidos. De todas formas, el contenido de este apartado es corrobora sus opiniones.

3.4. Recepción de los géneros masivos

En 1938 apareció en *La Nación* el artículo „El cine en la psicología de las masas“⁵⁰, que veía una influencia de imágenes cinematográficas en los luchadores de la guerra civil española. Sorprendentemente, no se refiere al cine ruso, sino siempre al de Hollywood, cuyos „gangsters“ y „contrabandistas de alcohol“ fueron imitados en su uso de la pistola, motivado por deseos engendrados durante un largo tiempo: „Era el antiguo sueño que se realizaba. Lo que habían visto hacer en la pantalla, lo que habían admirado tantas veces en la obscuridad de la sala de cine, entonces podían ejecutarlo a su gusto y actuar como verdaderos actores de película“ (*ibid.*).⁵¹

El mismo año Margarita Abella Caprile escribió dos artículos en *La Nación*, en los que lamenta la mala calidad de las obras cinematográficas que según ella se regían demasiado al gusto del público. Allí se queja del afán de mostrar personajes femeninos de apariencia bella, que no siempre representaban adecuadamente un carácter particular y que además se parecían entre sí (Abella Caprile 1938). Por otra parte, destaca de una manera muy ilustrativa la influencia que el cinematógrafo tiene en el comportamiento de las mujeres:

Nadie desconoce, actualmente, la influencia que ejerce el cinematógrafo sobre la humanidad. Sin hablar de las modas de vestidos, peinados, cejas y expresiones que se han impuesto en el mundo femenino, fácil es de observar, por tratarse de un hecho objetivo, el extraño fenómeno que se ha producido entre muchas de las personas que concurren asiduamente a esta clase de espectáculos. Me refiero a la lentitud de los movimientos. Desde que actores y actrices, sugestionados sin duda por el estilo de Greta Garbo, empezaron a adoptar, en la pantalla, actitudes mucho más pausadas y armoniosas que hace diez años, las niñas ya no se dejan caer, de cualquier modo, en un sillón, sino que procuran instalarse en él con ritmo [...]. En suma: que gran parte del público de nuestros días obedece, inconscientemente, a este curioso mimetismo: „piensa“ sus movimientos, como lo hacen „astros“ y „estrellas“ cuando se encuentran ante la mirada avizora de las cámaras. (Abella Caprile 1938a)

Teme también una influencia en la moral, el espíritu y el conocimiento, ya que la influencia en lo corporal era tan poderoso. Subraya varias veces que las influencias fueran „sutiles“ e „imperceptibles“ (*ibid.*), es decir, que fueran difíciles de controlar. En

⁵⁰ Lamentablemente solamente pude leer la segunda parte del artículo cuyo principio se hallaba en una página que faltaba. Por eso también me es desconocido el autor.

⁵¹ Es interesante que Cabezas San Deogracias (2005) muestra comportamientos semejantes de soldados republicanos de la guerra civil española con soldados rusos de la película *Los marinos de Kronstadt (My Iz Kronshadta, 1936)* de Efim Dzigan. Y la problemática todavía parece actual. Roberto Saviano en su estudio acerca de la mafia neapolitana también se dedica a la influencia de las imágenes cinematográficas sobre el comportamiento real de miembros de la sociedad mafiosa (*cf.* Saviano 2008).

el mismo artículo habla de una imagen de una película en la que una mujer de la sociedad porteña vuelve a casa después de un baile a las siete de la mañana y acusa esta imagen de ser falsa, no representativa y peligrosa, porque estaba segura de que iba a ser concebida como imagen típica. Vemos así, que la preocupación de fondo de todas sus reflexiones es el poder estereotipador del cinematógrafo.

Alberto de Zavalia, en 1939, también destacó la estrecha vinculación del cine con la sociedad contemporánea, en cuya vida influye de la misma manera que el diario - y más que el libro (lo que es interesante como comparación, ya que el cine es generalmente género ficcional y en este sentido tiene más rasgos en común con el libro). Por su capacidad de infundir cultura, de civilizar y de pervertir (*ibid.*), y porque es la industria cinematográfica estadounidense más poderosa, Zavalia recomienda apoyar la formación de un cine argentino para contrarrestar esta influencia, emplear este „importante elemento social y cultural“, ese „poderoso medio“ (*ibid.*).

Más tarde en 1939 se imprimió en *La Nación* un artículo del estadounidense Charles F. Hoban Jr., director del Plan Cinematográfico del Consejo norteamericano de Educación. Allí estima que el cine es un instrumento de educación de gran fuerza, „debido a su influencia sobre la acumulación de conocimientos e ideas, el desarrollo de las actitudes y la dirección de las emociones y sobre la conformación de tales otros moldes de conducta humana como formas de comportamiento, estilos de vestir, modos de jugar, etc.” (*ibid.*). En su artículo describe el empleo del cinematógrafo en la educación en escuelas y universidades.

Juan Turín, en 1943, en un análisis que intenta abarcar diferentes funciones del cine, distingue entre los críticos de cine a un grupo de „contenidistas“ que ven al cine principalmente como instrumento de propaganda (Turin 1943: 148). Muy probablemente juzgó los artículos que acabamos de mencionar, como pertenecientes a tal grupo. De todas formas, llama la atención el hecho de que muchos artículos se centran en la supuesta influencia del cine en el comportamiento de las personas.

3.5. Resultados

Las investigaciones de este capítulo confirman que Lange tiene un pasado bien delineado como autora de vanguardia ultraísta. También en años posteriores, esa identidad literaria quedó válida y bien valorada. Más tarde no se afilió explícitamente a

otros grupos. En general, llama la atención la ausencia de cualquier tipo de afiliación. Por ejemplo, no fue nunca activa en *Sur*, revista en la que solamente se reseñaron sus obras, lo que tampoco se compensó por un trabajo crítico en revistas menores. Sus colaboraciones fueron tan esporádicas que tienen escaso significado. Sin embargo, podemos afirmar que Norah Lange se mantuvo activa en el campo intelectual. Por la falta de una labor crítica, consideramos sus textos narrativos, y las tendencias y relaciones que ellos evidencian, como proposiciones literarias en el campo literario argentino.

Norah Lange siguió un camino muy autónomo. Con sus obras se relacionó con corrientes literarias internacionales y nuevísimas. Esto es visible a través de la apropiación de estrategias literarias de Proust y de Faulkner. En un primer momento parece que sus textos literarios aparecieron demasiado tarde como para representar una apropiación nueva, pero no es así. Aunque ya había habido recepción crítica muy contemporánea a las primeras ediciones de Proust y Faulkner, las apropiaciones literarias de sus textos tardaron más. Craig (1983) en su investigación sobre la influencia proustiana en la Argentina, presenta principalmente a Mujica Láinez y Cortázar y no habla de sus primeras obras sino de las que aparecieron entre 1952 y 1963 -así que Lange se encuentra entre la vanguardia de los autores proustianos, junto a los autores del Boom. En cuanto a la recepción de Faulkner ocurre lo mismo. En 1956, James East Irby señaló la influencia de Faulkner en Onetti, autor contemporáneo de Lange, no anterior.

Aunque Proust fue ampliamente leído en la Argentina, su lectura intensiva contradice fuertemente las opiniones de Borges quién, por una parte, tuvo mucha influencia en el campo literario argentino y por otra parte, durante los tiempos de la vanguardia, casi desempeñó un papel de mentor para Lange. En la Argentina, la crítica que destacó en Proust rasgos que superaron una lectura realista, fue más tardía, y no hubo una apropiación masiva como sí ocurrió por ejemplo, por parte de los „Contemporáneos“ mexicanos.

En realidad, sorprende que Lange se valiera de aspectos de la obra de Faulkner, a quien la crítica leyó inicialmente como escritor realista de tendencia social, muy al contrario de los caminos literarios de Lange. Más tarde se comenzó a elogiar la maestría técnica de Faulkner, pero la apropiación de esta técnica no fue siempre tan bien vista ya que se

valorizó como contraria a la autenticidad. De todas formas, parece que las apropiaciones de Lange pasaron desapercibidas, nunca se le reprochó una exageración técnica o una adhesión al „objetivismo“. También la lectura de Faulkner sitúa a Lange entre los autores del Boom, quienes lo aprecian explícitamente.

Otra referencia de Lange es la novela policial, lo que en realidad corresponde a una moda bien divulgada en el campo literario argentino. Lo que sorprende, es más bien la referencia a otro tipo de textos de índole trivial y de divulgación masiva, la novela sentimental. Ahí se manifiesta un rasgo decididamente femenino en su obra. En vez de orientarse hacia la novela de aventuras y la policial, como tantos de sus colegas, o la misma novela *hard-boiled* que fue una referencia para Faulkner, Lange incluye la referencia a la novela sentimental. Esas lecturas femeninas no estaban revestidas de ningún prestigio literario, como sí era el caso de los géneros que de alguna manera pueden considerarse como equivalentes masculinos. A ellos se les elogió la fábula bien inventada de una aventura o un crimen, como tantas veces manifestó Borges.

Las referencias literarias que Lange recoge en su obra provienen de autores que generalmente fueron leídos por la crítica como pertenecientes al paradigma realista, lo que corresponde también al único juicio crítico que ella misma publicó después de *Cuadernos de infancia* y que se ocupa de Erskine Caldwell. Pero tanto a Proust como a Faulkner se les cuestionó su presunto realismo. La crítica reconoció que Proust empleaba muchos artificios técnicos. A Faulkner, junto con Caldwell y otros, lo percibió más explícitamente como representante de un „realismo integral“ que superaba la forma tradicional decimonónica. De ahí se revela el interés realista de Lange, cuya propuesta literaria va más allá de los juegos literarios vanguardistas que encontraron una continuación en los cuentos de Borges, aún haciendo parte de esta misma tradición.

4. Intertextos

4.1. La narración del recuerdo, según el modelo proustiano

Tanto el nombre de Marcel Proust, como su obra principal *À la recherche du temps perdu*, son casi emblemáticas para el recuerdo. Lo es también la escena muchas veces citada en la que el protagonista Marcel moja una *madeleine* en una taza de té. El sabor de la *madeleine* hace surgir delante de él el recuerdo de su infancia, devolviendo un momento pasado a la actualidad. Entonces, su tía le había ofrecido un pedazo de *madeleine* mojada en una „infusion de thé ou de tilleul“ (CS I: 79). La *madeleine* es casi un símbolo para el recuerdo, sin embargo, en la novela *Los dos retratos* aparece el otro ingrediente necesario, el té de tilo¹:

[...] tuve tiempo suficiente para [...] recordar que lo importante, lo que me incumbía, era impedir que algo desordenado, inútil, sin gracia, la buscara una noche, se arrimase a ella bajo el mosquitero desplegado, mientras bebía su té de tilo para los recuerdos que rechazaban explicaciones recientes, porque ya se habían acostumbrado (DR: 70-71).

Ésta es una marcada referencia a la obra de Marcel Proust y su poética de la memoria. En los textos de Lange se perciben varias semejanzas con la obra de Proust, que se van a describir y explicar en los próximos subcapítulos: la escritura autobiográfica ficticia, la correspondiente situación narrativa, la narrativización del recuerdo, la narración polimodal y, en cuanto a la representación del tiempo, el uso proliferante del iterativo. Estos aspectos logran establecer una relación intertextual marcada que concierne la poética de la memoria. Además, conlleva preguntas acerca de otros temas relacionados, como el conjunto recuerdo e imaginación, el nexo entre la *mémoire involontaire*, la metáfora y la verdad y, finalmente, la cuestión de la representación de la realidad novelesca.

Como ya expuse en el capítulo tres de este trabajo, *A la recherche du temps perdu* fue ampliamente leída y comentada en la Argentina. A continuación, voy a aclarar cómo se relacionan los textos de Lange con esa obra y en qué forma ponen en juego su poética de la memoria. Por una parte, es posible considerar a la novela de Proust como un proyecto de representación de la realidad. Además, la primera recepción destaca

¹ Por ejemplo, en la película *Le cri du hibou* (1987) de Claude Chabrol, el comisario le ofrece una *madeleine* a un sospechoso, diciendo que es buena para el recuerdo. En cuanto al té de tilo, Richard Terdiman (1993) menciona que Frédéric Paulhan, un psicólogo de la memoria del fin de siglo, relaciona el tilo con el recuerdo. (cfr. Terdiman 1993: 186).

4.1. La narración del recuerdo, según el modelo proustiano

claramente esta lectura. En este sentido, se lee como una propuesta que tiene la intención de superar las poéticas realistas de Balzac y de Zola². La inserción de una estructura profunda debida a la *mémoire involontaire* y la reducción de la cronología pueden leerse como elementos de una poética realista, como estrategias que crean un efecto de lo real (*cf.* Küpper 1987, Link-Heer 1988). Por otra parte, algunos aspectos de la novela de Proust se oponen a una lectura realista. Se trata de la autorreflexividad, que se manifiesta por la enunciación del mismo programa en el último tomo de la obra, y por el „novelar la génesis de la obra”. También la crítica argentina destacó estos aspectos. Además, llama la atención la disipación del sujeto. Esto se debe a la introducción de un tercer nivel intermediario entre el yo-narrador y el yo-protagonista. De ahí que el yo-narrador reduce sus tareas ordenadoras y el sujeto carece de una identidad estable, lo que se repite en el nivel del contenido. Ya la necesidad del suplemento incontrolable de la *mémoire involontaire* para otorgar identidad al sujeto, destaca esta carencia (*cf.* p.e. Klinkert 1996: 53, Warning 1988).

En la primera fase de la recepción proustiana, más o menos hasta entrados los años cincuenta del siglo veinte, la novela de Proust se leyó como autobiografía, hecho que todavía no ha cambiado del todo (Link-Heer 1988: 13). Proust mismo no estuvo muy claro acerca del género a que pertenecía su obra, como se ve, por ejemplo en esta carta a Louis de Robert:

J'ai travaillé [...] depuis que je suis si malade, à un long ouvrage que j'appelle roman, parce qu'il n'a pas la contingence de Mémoires (il n'y a dedans de contingent que ce qui doit représenter la part du contingent dans la vie) et qu'il est d'une composition très sévère, quoique peu saisissable parce que complexe; je serais incapable d'en dire le genre.³

Al lado de la indecisión acerca del género me parece importante destacar, con Link-Heer, que Proust distingue entre novela y memorias, independientemente de la relación referencial que la obra tenga o no con la realidad. Link-Heer destaca la oposición entre la contingencia contenida en la obra, que lo identificaría como relato de memorias, y la composición severa, que lo identificaría como una novela. La oposición equivale a la

² *Cf.* el estudio de Joachim Küpper para esta forma de lectura. Küpper muestra que, en una línea con Balzac y Flaubert, Proust proyecta una forma nueva para representar la realidad, superando principalmente la poética de Balzac (Küpper 1987: 142-150). Link-Heer destaca que es principalmente el naturalismo de Zola que le sirve como modelo negativo a Proust (Link-Heer 1988: 319-10).

³ Carta a Louis de Robert, del octubre de 1912, *Correspondance*, tomo 11, carta 133, p. 250-253, aquí p. 251, citado según Link-Heer (1988: 21).

4.1. La narración del recuerdo, según el modelo proustiano

diferencia entre vida y arte (*ibíd.*: 21s). En realidad, llama la atención que Proust no menciona la autobiografía, cuyo género parece el más adecuado para describir su punto de partida, ya que no se trata de cautela en cuanto a la referenciabilidad. Proust destaca la estructura de su novela, creando, al mismo tiempo, con mucha habilidad la ilusión de contingencia (*ibíd.*: 223, Küpper 1987: 150s).

Analizando las relaciones que se extienden desde la narrativa de Lange hacia la obra de Proust, es adecuado distinguir dos fases o conjuntos que reflejan exactamente esa oposición. Primero, Lange escribe las obras autobiográficas *Cuadernos de infancia* y *Antes que mueran*, que más bien intentan crear un mundo contingente, valiéndose también de la ambivalencia ontológica propia de una autobiografía ficcionalizada o autoficción. Después escribe las dos novelas *Personas en la sala* y *Los dos retratos*, que asemejan la estructura autobiográfica que Proust elaboró en la *Recherche*: la estructura narrativa de tres niveles y la narración de la vocación para ser escritor. Aunque no la incluí en los análisis, para estas cuestiones quiero considerar también la última novela de Lange *El cuarto de vidrio*, que se publicó póstumamente en 2006. La protagonista de esa novela no escribe ni tematiza la narración, pero parece que el sujeto intermediario se esparce de una manera más radical que en los textos anteriores.

4.1.1. Autobiografías ficcionales

Como ya se ha mencionado, *Cuadernos de infancia* y *Antes que mueran* son generalmente considerados como autobiográficos. En el caso del primero, la autora lo afirma públicamente, ofreciendo „[a] la familia Lange“ un banquete y un discurso por haber sido protagonista de sus *Cuadernos de infancia* (EC: 76). Según el estudio de Legaz, el texto establece un „pacto autobiográfico“ según Lejeune, identificando lo narrado con la realidad (Legaz 1999: 58). En realidad, la eficacia de ese pacto es limitada, ya que según Lejeune es necesaria la identificación entre autora, narradora y protagonista, que en el caso ideal se daría por la identidad del nombre propio (Lejeune 1975: 19). Además, el libro no lleva ninguna marca de género, como un subtítulo „autobiografía“ o „mi vida“, lo que según Lejeune valdría como un pacto limitado (Lejeune 1975: 27). La protagonista de *Cuadernos de infancia* no lleva el nombre de la autora, aunque hay que admitir que no lleva ningún nombre, dejando abiertas las posibilidades de identificación y no-identificación. Sin embargo, los nombres de las

4.1. La narración del recuerdo, según el modelo proustiano

hermanas no coinciden con la realidad, por lo que el vacío del nombre de la narradora-protagonista tiende a la no-identificación. A pesar de que falte una identificación directa, las semejanzas de tiempo y espacio narrado con la vida de la autora apoyan la lectura autobiográfica⁴. Se narran episodios privados. Los únicos hechos históricos que aparecen son la primera guerra mundial y un suicidio colectivo con la ocasión de una profecía del fin del mundo, que vagamente se ligan al transcurso de la vida de la familia. Pero a pesar de la coincidencia general con la vida de la autora, los hechos referidos en *Cuadernos de infancia* casi no son referenciables. Por una parte, debido al cambio de datos provenientes de la „realidad“, especialmente los nombres, por otra parte, por la índole privada y por eso desconocida y no comprobable de lo narrado. Según Arthur C. Danto, un texto histórico, al contrario de un texto ficcional, –y una autobiografía pertenece a este grupo de textos– narra hechos que tienen una relación mimética con hechos reales, lo que tiene que ser comprobable por medio de varias formas de control y de testimonio (Danto 1974: 186-80, citado por Link-Heer 1988: 45). Visto de esta forma, el texto de Lange pierde claramente el carácter autobiográfico, lo que vale todavía más para *Antes que mueran*. En este segundo texto, no aparece ningún dato histórico referenciable, los episodios ni siquiera se sitúan en el espacio, solamente una vez se menciona un barrio de Buenos Aires, „Palermo“ (AM: 121). Sin embargo, en *Antes que mueran*, el pacto autobiográfico se establece por la identidad del nombre, pero tampoco de forma inequívoca: En el primer fragmento, la narradora pronuncia su propio nombre, „Norah“, que coincide con el nombre de la autora. Hay que advertir que se trata solamente del nombre, sin apellido, y que es la única vez que se nombra la narradora. Ya que la forma de narrar difiere en los distintos episodios, no es posible estar segura de la identidad de la narradora. Además, en el momento en que pronuncia el nombre en este primer fragmento, la narradora advierte que el nombre „cambiaba de sentido, no parecía un nombre“ (AM: 8). La identidad, una vez establecida, ya se cuestiona.

Podemos considerar ambos textos como autoficciones, ya que hay una ambigüedad entre autobiografía y ficción que se establece intencionalmente, utilizando varias estrategias.

⁴ Para más información acerca de la biografía de la autora *cfr* la entrevista que Beatriz de Nobile (1986) le hizo. También existe una biografía de María Esther de Miguel (1991), pero al emplear a *Cuadernos de infancia* como fuente de información, no sirve para comparar los hechos reales con los representados en este libro.

4.1. La narración del recuerdo, según el modelo proustiano

La ambigüedad entre ficción y autobiografía también se da en la *Recherche* de Marcel Proust. El estudio ya citado de Link-Heer (1988) muestra que Proust utiliza la forma de la autobiografía, cuyo prototipo identifica con las *Confessions* de Rousseau, implicando una relación mimética con la realidad. Esa lectura se apoya en el topos del yo-narrador envejecido o al menos adulto que se decide a narrar su vida, creyendo haberla vivido. Esta decisión, en la *Recherche*, se narra al final de la obra, así que no sirve como indicador para la recepción (*cf. ibid*: 28). También en la *Recherche* se establece el pacto autobiográfico lejeunesco de una manera dudosa⁵:

Elle retrouvait la parole, elle disait: „Mon“ ou „Mon chéri“, suivis l'un ou l'autre de mon nom de baptême, ce qui, en donnant au narrateur le même prénom qu'à l'auteur de ce livre, eût fait: „Mon Marcel“, „Mon chéri Marcel“. (P I: 112)

Poco después, Albertine repite el nombre en una carta dirigida al protagonista, así que de cierta forma se confirma la identidad del nombre del protagonista con el del autor.⁶ Sin embargo, el uso que se muestra en el pasaje citado, al mismo tiempo establece y destruye la identidad de personaje y autor. Esos dos pasajes son los únicos en que el protagonista se nombra, y Lejeune mismo consideró esta estrategia como ejemplar para un pacto ambiguo (Lejeune 1975: 29). En *Los dos retratos* se alude a esta estrategia. En toda la novela, solamente una vez se llama a la protagonista por su nombre, „Marta“. Además, „Marta“ se asemeja fonéticamente a Marcel, de forma que se marca una vez más el lazo intertextual. Proust mismo es ambiguo en sus referencias al estatus ontológico de su obra. En una entrevista, se refiere a su protagonista de la manera siguiente: „le personnage qui raconte, qui dit: ‚Je‘ (et qui n'est pas moi)[...]“⁷, pero en otra ocasión utiliza el pronombre „mon“, cuando habla de la infancia del protagonista⁸. Más allá de una ambivalencia, estas afirmaciones señalan también la consciencia de Proust acerca del carácter de instancia textual del narrador autobiográfico, y su necesaria no-identidad con el autor. Besa Camprubí (1996) destaca los rasgos autoficcionales de la *Recherche* al lado de otras ambigüedades genéricas.

⁵ Link-Heer se dedica a las diferentes formas de transgresión entre la ficción y la forma pragmática en la páginas 271-288

⁶ La carta en que Albertine otra vez utiliza el nombre Marcel pone : „Mon chéri et cher Marcel, j'arrive [...] Quelles idées vous faites-vous donc? Quel Marcel! Toute à vous, ton Albertine.“ (P I: 248).

⁷ Entrevista de Élie-Joseph Bois en *Le Temps* del 13. November 1913, también en „Swann expliqué par Proust“, en : Contre Sainte-Beuve et al., p. 557-559, aquí p.558 citado en Link-Heer (1988: 23).

⁸ Contre Sainte-Beuve et.al., p. 64, nota al pie de página, citado en Link-Heer (1988: 281).

4.1. La narración del recuerdo, según el modelo proustiano

En cuanto a las múltiples interferencias que en la *Recherche* existen entre realidad y ficción, Link-Heer habla de una ambigüedad referencial. Por una parte, se refiere a la ambigüedad ya mencionada del pacto autobiográfico (Link-Heer 1988: 276-8). Por otra parte, se confunden en el texto las referencias a otras obras del autor. En la novela Marcel hizo una traducción de *Sesame and Lilies* de Ruskin, que en realidad es obra de Proust⁹. También, aparecen repetidamente personas reales en el texto de la obra, sea abiertamente, sea de forma disimulada¹⁰. La ambivalencia se muestra muy explícitamente en las afirmaciones del narrador acerca de la referenciabilidad o no-referenciabilidad del mundo ficcional. En el pasaje siguiente, el narrador de Proust afirma que todo el libro fue inventado:

Dans ce livre où il n'y a pas un seul fait qui ne soit fictif, où il n'y a pas un seul personnage „à clefs“, où tout a été inventé par moi selon les besoins de ma démonstration, je dois dire à la louange de mon pays, que seuls les parents millionnaires de Françoise ayant quitté leur retraite pour aider leur nièce sans appui, que seuls ceux-là sont des gens réels, qui existent. Et persuadés que leur modestie ne s'en offensera pas pour la raison qu'ils ne liront jamais ce livre, c'est avec un enfantin plaisir et une profonde émotion que ne pouvant citer les noms de tant d'autres qui durent agir de même et par qui la France a survécu, je transcris ici leur nom véritable: ils s'appellent, d'un nom si français, d'ailleurs, Larivière (TR I: 243-4).

Ya el pasaje mismo aparece como contradictorio porque en el momento en que el narrador-personaje afirma que inventó el contenido del libro, se identifica con el autor, lo que lógicamente comprobaría lo contrario. En otro pasaje, además, se contradice. En el pasaje siguiente se establece bastante explícitamente la identificación de un personaje novelesco con una persona real:

Swann était, au contraire, un remarquable personnalité intellectuelle et artistique ; et bien qu'il n'eût rien „produit“ il eut la chance de durer un peu plus. Et pourtant, cher Charles Swann, que j'ai si peu connu quand j'étais encore si jeune et vous près du tombeau, c'est déjà parce que celui que vous deviez considérer comme un petit imbécile a fait de vous le héros d'un de ses romans, qu'on recommence à parler de vous et que peut-être vous vivrez. Si dans le tableau de Tissot représentant le balcon du Cercle de la rue Royale, où vous êtes entre Galliffet, Edmond de Polignac et Saint-Maurice, on parle

⁹ (TR I: 222; cfr. Link-Heer 1988: 251) Otro ejemplo sería el texto sobre las torres de Martinville que escribe el joven Marcel y que Proust de veras publica (CS I: 304-6; Link-Heer 1988: 281-282).

¹⁰ P.e. Bertrand de Fénelon, amigo de Proust (Link-Heer 1988: 273, 279-288). En muchos casos se conocen modelos reales para los personajes de Proust. En *La Nación* del 26.10.1952 (secc. 2, p. 4) por ejemplo, se anuncia la muerte de la condesa de Greffulhe que sirvió de modelo para la duquesa de Guermantes, y hasta hay literatura que se ocupa de la identificación de los personajes, cfr: Adams (1985).

4.1. La narración del recuerdo, según el modelo proustiano

tant de vous, c'est parce qu'on voit qu'il y a quelques traits de vous dans le personnage de Swann. (P I: 319).

Esta cita muestra dos aspectos: por una parte confirma que los personajes novelescos de la *Recherche* se refieren a personas reales, sin llevar el mismo nombre. En este caso es Charles Haas quien aparece en el cuadro mencionado de Tissot y cuyos rasgos se encuentran en el personaje de Swann (Link-Heer 1988: 279s). Por otra parte, el narrador aquí se dirige a una persona real, utilizando el nombre del personaje ficcional, y se refiere simultáneamente a hechos de ambos ámbitos, confundiéndolos intencionalmente. Según Link-Heer, las huellas de algunos modelos reales le sirven al autor para representar la vida real con su contingencia (*ibid.*: 280). De todas formas, en la novela proustiana la representación de la contingencia se logra principalmente por dos estrategias. Primero, por el repertorio enorme de personajes que aparecen y desaparecen, sin que el narrador ofrezca más información acerca de su relevancia dentro de la historia (*ibid.*: 223) y, segundo, por las anacronías (*ibid.*: 257-8).

En *Cuadernos de infancia*, Lange se vale de procedimientos semejantes: En el fragmento 46 se describe a la institutriz Miss Whiteside. En un primer momento, la narradora dice de ella que „surge y se recrea con nosotras en cada episodio remoto“ (CI: 99), refiriéndose directamente a la producción o recepción del libro y sus episodios. Después, alude a la actualidad de Miss Whiteside:

Es por eso que, al recordarla, mientras acaso nos esté escribiendo desde la Isla de Man o alguna aldea remota de Inglaterra, queriéndonos todavía, necesito destacar su figura para que su sonrisa, habituada al recuerdo, se detenga una vez más en el nuestro, si llega a leer su nombre en este libro (CI: 100).

Aunque no se dirige directamente a ella, y aunque no se revela ninguna identidad „real“ de ella, como se hizo en el caso de Swann, de cuya existencia casi se dan pruebas, la narradora en el pasaje citado habla simultáneamente de Miss Whiteside como personaje y como persona real, que probablemente lee el libro presente. El pasaje proclama que la institutriz Miss Whiteside existe, pero también en cuanto a obra y vida de Lange aparecen algunas ambivalencias. Según la entrevista que Lange le concedió a Beatriz de Nobile, Miss Whiteside es el nombre real del personaje (de Nobile 1968: 10). También de Miguel (1991) utiliza el nombre „Miss Whiteside“, pero ya mencioné la poca confiabilidad de su texto. De todas formas, también el texto dado en el libro de de Nobile no parece del todo confiable, porque se repiten frases que de forma idéntica

4.1. La narración del recuerdo, según el modelo proustiano

aparecen en *Cuadernos de infancia*: „Mi madre no tejía los escaarpines ni los mantillones en los ratos de ocio; el ocio lo constituían las otras cosas“ (de Nobile 1968: 10; CI: 16) o también: „Mi padre la llamó por un año, pero permaneció seis entre nosotros. Debajo de sus ojos vivimos las cinco durante todo ese tiempo, viéndola desde su cotidiana dulzura, desconociendo —gracias a su pudor— si un cansancio la aislaba alguna vez, si una tristeza la retenía en su cuarto“ (*ibid.*; CI: 99)¹¹.

En el fragmento 59 la narradora se dirige a otro narratario, al personaje Elvira Cabral (CI: 132-33). Aunque otra vez implica un acto de lectura por parte de este personaje (qué sentido tendría dirigirse a ella si no leyera este fragmento), no se concretiza su existencia extra-ficcional tan explícitamente como en el caso de la institutriz. De todas formas, el hecho de que ya una vez la narradora transgredió los límites entre realidad y ficción, aumenta la disposición de los lectores a identificar también a Elvira Cabral como persona real.

Link-Heer subraya otra forma de interferencia referencial: los datos históricos son, por una parte, referenciables, por otra parte, son imposibles de localizar. Proust integra varios sucesos importantes y conocidos a la historia de la *Recherche*, como los casos Dreyfus y Eulenburg y sucesos de la primera guerra mundial, pero a veces habla de sucesos menores cuya cronología, a veces, el lector no puede conocer. Aunque no siempre se representa de manera correcta en la novela, eso no es comprobable en un acto normal de lectura (Link-Heer 1988: 288-9)¹². El trasfondo histórico en que abundan las referencias le sirve para crear la impresión de contingencia y por otra parte, le sirve para aclarar que la contingencia no representa miméticamente la realidad, sino que es posible construirla (*ibid.*: 322).

Norah Lange se aparta de la construcción de un mundo que incluye la historia. De los dos sucesos que menciona, la primera guerra mundial que tuvo mucha repercusión en la sociedad argentina, sirve apenas para situar los hechos narrados en el tiempo histórico:

Durante los pocos meses que permanecemos en Mendoza después de la muerte de mi padre, los episodios de la guerra del 14 poseyeron, para nosotros, la inconsistencia de

¹¹ Susana Lange, sobrina de la autora, me confirmó que el nombre de Miss Whiteside es el nombre correcto de la persona real.

¹² Según Link-Heer, Proust construyó una cronología que no coincide con la de su propia vida, pero que en parte re-cae en una cronología más conforme a su biografía real (1988: 289).

4.1. La narración del recuerdo, según el modelo proustiano

una realidad lejana, y al instalarnos en Buenos Aires, vivimos tan apartadas de cuanto acontecía en el mundo que hasta llegamos a olvidarnos de su existencia (CI: 123).

Ya que no se aclaran las correspondencias temporales exactas entre la historia narrada y la guerra, sólo sabemos que después de la muerte del padre aparece como una realidad inconsistente, bien porque la muerte del padre era más cercana, bien porque el padre les había informado más sobre la realidad de la guerra. El período de la guerra del 14 dura cuatro años y medio, así que lo narrado se sitúa sólo vagamente. El otro hecho histórico aparece en el mismo fragmento 54. Una serie de personas se suicidan para salvarse del fin del mundo anunciado por alguna profecía¹³. Esta noticia aparece como histórica, leída en el periódico (*ibid.*), pero no es tan fácilmente referenciable por la escasa importancia del hecho. Esta selección de los hechos históricos construye una impresión de contingencia, porque los hechos no constituyen una serie lógica o causal. La historia aparece como referencia episódica, regida por el miedo de unas niñas apenas adolescentes. Además, la expresión „los episodios de la guerra“ refleja la organización del mundo ficcional entero en „episodios“. Es la forma principal que Lange elige para construir un mundo contingente¹⁴.

Quiero destacar una vez más la estructura temporal y episódica que tiene el relato de la infancia. Ya el título, *Cuadernos de infancia*, subraya la falta de cohesión y estructura del texto. Esta forma lo acerca al género de memorias del que Proust se distanció en la carta que citamos más arriba y que según él contiene más contingencias, al ser menos estructurado. La estructura temporal relaciona los episodios sueltos en un orden que se construye principalmente por la narración iterativa de períodos (*cfr.* cap. 3.1.2.1.). En este orden se sobreponen dos cronologías, una al interior de los episodios, otra que se refiere a la narración entera. Ambas estrategias llevan a la construcción de una estructura temporal compleja que no es cronológica, pero que permite una impresión de cronología. Esa particular forma de cronología remite también al modelo de Proust. Según Küpper (1987), una de las estrategias principales de Proust para lograr una representación de la realidad más „real“, es la estructura temporal, cuyas características son semejantes a la que acabamos de describir. Se aleja de la narración cronológica,

¹³ Según Molloy (1985) en este pasaje el dato histórico sirve de forma paradójica para más bien subrayar la no-integración de la narración en un marco histórico (*cfr.* Molloy 1985: 286).

¹⁴ En *Antes que mueran* ya no aparecen referencias a la historia. En el último fragmento se mencionan „guerras“ (AM: 198-9) enumeradas junto con sucesos geológicos, así que una guerra aparece como parte de sucesos incontrolables que se encuentran fuera del alcance de la narradora y no como hecho histórico.

4.1. La narración del recuerdo, según el modelo proustiano

rompiendo con los modelos realistas de Balzac, Flaubert y Zola. Pero aún no deconstruye la cronología de tal manera que dificulte la lectura y la percepción de la realidad novelesca. Eso lleva a la impresión de una reducción del nivel de la mediación, de una reducción del control del narrador, lo que en la serie de las novelas realistas vale como un acercamiento a la „verdadera realidad“, más subjetiva y menos estructurada (Küpper 1987: 151-3). Aunque también las novelas de Lange utilizan ese modo de representación temporal propia de la *Recherche*, el uso del iterativo en ellas tiene otra función. Crea la ilusión de inmovilidad, de la falta de sucesos y causalidad, lo que apoya la construcción del „retrato relatado“ igual que la construcción de un mundo ficcional ambiguo.

Otra estrategia proustiana tiene el efecto contrario. Si la estructura temporal lleva a la percepción de la obra como muy subjetiva, el cambio entre varios tipos de focalización rompe con esa percepción. Genette juzga la narración de la *Recherche* como „polimodal“, cambiando entre varios modos de focalización (*cf.* Genette 1994: 141-149). Muchas veces se atiene a una focalización interna, focalizando estrictamente desde la conciencia del personaje, por ejemplo en las historias de amor y en los momentos en que la memoria involuntaria le sorprende (*ibid.*: 142), pero también aplica la focalización desde la conciencia del narrador (*ibid.*: 145-6). Incluso se narran informaciones que ni siquiera el narrador podría saber, siendo también un personaje, como los pensamientos de Bergotte en el momento de su muerte, que no pudo haber contado a nadie (*ibid.*: 147). Lange también utiliza esa estrategia en *Cuadernos de infancia*. En algunos pasajes se atiene a la focalización interna de la protagonista, pero muchas veces es la narradora adulta cuya perspectiva se da en una variedad de afirmaciones. Además narra hechos que muy improbablemente conoce (*cf.* capítulo 3.1.2.2). Este procedimiento subraya la ambigüedad de la narración y del carácter ficcional de los recuerdos.

Hasta ahora, mostramos que Lange se apropia de la ambigüedad referencial, aunque no se vale de las estrategias de Proust para construir un „sustrato“ histórico, como dice él (*cf.* Link-Heer 1988: 289). El mundo ficcional de *Cuadernos de infancia* es de índole expresamente privado. Representa hechos y lugares accesibles para una niña, lo que todavía subraya la intimidad. La ambigüedad referencial casi aumenta por esta estrategia, ya que virtualmente ningún hecho es comprobable. Sólo se puede confiar en

4.1. La narración del recuerdo, según el modelo proustiano

la palabra de la narradora. La ambigüedad del estado ontológico de los hechos narrados refleja las varias mezclas entre narraciones, recuerdos e imaginaciones de la niña que se explicaron en el capítulo 3.1.2.2 y que plantean un concepto de realidad que no distingue entre estos modos. Todos los textos de Lange se basan en este mismo concepto de realidad, como pudo mostrar el análisis de la estructura modal.

Lange persigue el proyecto de representar la contingencia también de otra forma. Lo lleva a cabo por medio del carácter episódico e incoherente de lo narrado. Además, para la construcción de contingencia sirven también otros rasgos de la narración, como la irrelacionabilidad, la fragmentación y la descontextualización de lo narrado en diferentes niveles, como se verá en el subcapítulo 4.2. cuando nos ocupemos de los vínculos de Lange con Faulkner.

4.1.2. Ficciones autobiográficas

Las novelas de Lange comparten otro rasgo autobiográfico con la obra de Proust: Lo narrado se presenta como recuerdo y el proceso de recordar se incluye en la misma narración. Las páginas introductorias de la *Recherche* narran el proceso de recordar durante el insomnio nocturno. El sujeto narrador se pasa la noche recordando, instigado por la imposibilidad de ubicarse en una habitación oscura que le parece a las varias habitaciones en que durmió durante su vida:

je passais la plus grande partie de la nuit à me rappeler notre vie d'autrefois, à Combray chez ma grand'tante, à Balbec, à Paris, à Doncières à Venise, ailleurs encore, à me rappeler les lieux, les personnes, que j'y avais connues, ce que j'avais vu d'elles, ce qu'on m'en avait raconté (CS I: 16).

El primer episodio que recuerda y narra es el drama de acostarse de niño, que durante mucho tiempo era lo único que recordaba. Después sigue el episodio de la *madeleine* mojada en una taza de té, que suscita el recuerdo de una parte mucho más amplia del pasado. El proceso, o mejor, los procesos de recordar, están integrados en el mundo narrado. En la narración de la *Recherche*, la típica estructura autobiográfica que consiste en un yo-narrador y un yo-protagonista, se aumenta por un „sujeto intermediario“¹⁵. Desde esta instancia se origina el recuerdo, en parte desde la habitación oscura (CS I: 9-16, 74, 312-14) en parte desde el episodio de la *madeleine* (CS I: 76-81). Ambos lugares o momentos del recuerdo no se ubican en un tiempo preciso. Tendrían que situarse en

¹⁵ El primero en destacar esa estructura y bautizarla fue Muller (1965), citado por Link-Heer (1988:18).

4.1. La narración del recuerdo, según el modelo proustiano

un momento posterior a la historia narrada y anterior al momento de la narración, pero las indicaciones temporales no permiten una ubicación lógica del acto del recuerdo¹⁶. Aunque es el sujeto intermediario quien recuerda, no cambia la voz narradora: Genette llama la *Recherche* una „inmensa analepsis pseudodiegética“, es decir una forma reducida de la narración intradiegética, porque los recuerdos del „sujeto intermediario“ en seguida vienen recogidos en la narración extradiegética del narrador del primer nivel (Genette 1994: 172). La escisión del sujeto en este modelo de narración subraya la inseguridad o inverosimilitud de los recuerdos, ya que se encuentra dentro del mundo ficcional. Además, representa la difusión o dislocación del yo moderno (*cf.* Klinkert 1996: 36 *passim*). Según Warning, la misma escisión lleva a la imposibilidad del sujeto de organizar el discurso narrativo, ya que la narración finge tener su punto de partida en el sujeto intermediario. Es el discurso que complementa el vacío epistemológico del sujeto ausente (*cf.* Warning 2000: 81). De esa forma se logra otra forma de representación de contingencia. Se prescinde de un yo narrador que teleológicamente reconstruye su propia vida, reemplazando esa instancia por el personaje intermediario que se abandona al recuerdo (*cf.* Klinkert 1996: 46-8; Link-Heer 1988: 329).

Ese modo de la narración se emplea en las novelas de Lange, en formas ligeramente diferentes. Aunque ya antes, en *Cuadernos de infancia*, se menciona el acto de la memoria, todavía se encuentra en el mismo nivel de la narradora que se refiere a él con formas verbales del presente, que se corresponden con la estructura autobiográfica clásica. En *Antes que mueran* también se mencionan actos de la memoria, pero en este texto, por la estructura fragmentaria y suelta, un acto de la memoria no necesariamente se refiere a los recuerdos narrados en otro fragmento. Aunque el recuerdo en parte se aleja del momento de la enunciación, no se da una estructura de tres niveles como en las novelas. En *Personas en la sala*, la narración comienza cuando la narradora ya no vive en la calle en que observaba a las tres personas, sino que se encuentra en otro lugar, que no define. Así, el primer capítulo se dedica a narrar la manera en que los demás y ella misma recuerdan la casa en donde realizó la observación:

Cuando los demás rememoraban la calle Juramento siempre me sorprendía la facilidad con que recobraban una fecha destinada a perdurar, algún episodio sin interés, el júbilo

¹⁶ Acerca de la discusión de la ubicación temporal de la „secuencia del ensueño“, como lo llama, *cf.* Link-Heer 1988: 171-178. Según ella no es posible situar esta secuencia. Le parece más bien una narración paradigmática que además describe una „cámara obscura“, el lugar en donde se revelan los recuerdos, según una metáfora muchas veces utilizada por Proust.

4.1. La narración del recuerdo, según el modelo proustiano

aquietado de cuanto aconteció en ella. Apenas se apartaban de la casa donde vivimos dos años, y, cuando lo hacían, era para alejarse de ella, definitivamente, hasta que un día cualquiera, sin querer, alguien la acercaba de nuevo. Para mí, en cambio, aquella casa sólo constituyó el sitio más cómodo y propicio para vigilar la otra. A medida que alguien se equivocaba con un recuerdo y una voz paciente corregía el color de un vestido, la noche que se llamó al médico, yo me distanciaba, poco a poco, porque la calle Juramento siempre sería para mí –al menos en el primer momento, no bien escuchaba su nombre, aunque después pudiese ser otras cosas– una sala a la calle [...] Por eso durante mucho tiempo parecí distraída, como si llegara tarde cuando recordaba la nuestra, porque primero debía apartar la otra, entera e intacta en mi recuerdo, para que no me molestara. (PS: 9-10)

Aunque al principio del pasaje parece que el recuerdo se realiza con una frecuencia desconocida y durante un período todavía inacabado, la expresión „durante mucho tiempo“¹⁷ señala un cambio y separa el sujeto intermediario (adoptamos el término de la investigación proustiana) definitivamente del yo narrador. Sigue la narración de algunos aspectos de la historia recordada, de forma fragmentaria y metonímica, como para representar el proceso del recuerdo con sus lagunas, sin explicitar lo. El segundo capítulo ya narra la historia que recordó en ese primer momento, sin que explícitamente se marque la relación entre el acto del recuerdo y la historia. De igual manera, en la *Recherche* la narración de los recuerdos se separa solamente por un párrafo marcadamente más apartado (CS I: 16).

En *Los dos retratos*, el recuerdo de la protagonista se realiza desde su pieza en la casa de su familia, dónde se había vuelto a instalar después de la muerte de la abuela. Desde ese lugar recuerda la casa de la abuela y cuanto allí había sucedido. Llama la atención, que el lugar desde el cuál se recuerda aquí es mucho más definido. Hay un lugar y un tiempo concretos, la casa de sus padres, su propia pieza y un sillón. Se acerca más al modelo de Proust y las noches de insomnio en el dormitorio de Marcel.

En ambas novelas, el proceso de la memoria se narra como una acción repetida. En *Personas en la sala* parte de los otros, como se ve en el pasaje citado arriba. En *Los dos retratos*, en cambio, empieza siempre cuando la narradora se encuentra sola. Lo describe como la última vez en una serie de repeticiones, pero como eso lo afirma el sujeto intermediario, recordando, podría haber otros actos del recuerdo en un futuro que se encuentren fuera del marco de la narración:

¹⁷ Utiliza la misma expresión de la novela de Proust que comienza „Longtemps, je me suis couché de bonne heure“ (CS I: 7)

4.1. La narración del recuerdo, según el modelo proustiano

Regresé a mi sillón junto a la cómoda, sin poder apartar los recuerdos que parecían aprovecharse porque tenían toda la noche por delante. Como siempre, sin proponérselo, me obligaban a regresar a la casa de mi abuela, [...], me pareció que esa noche bien podría detenerme en ella una vez más; hasta podría introducirme en el comedor y colocar las caras, con muchas precauciones, en sus sitios de antes. Quizás esa última recorrida me ayudara [...] (DR: 15s)

Ambas características „proustianas“ de los procesos del recuerdo, tanto su integración a la narración, como también la repetición del momento del recuerdo aparecen también en la última novela de Lange, *El cuarto de vidrio*. La protagonista recuerda su casa en la que sucedió lo que después se va a contar como historia (CV: 565-6). Junto con la casa recuerda fragmentos de acontecimientos o escenas que todavía no se concretizan y que serán el contenido de la historia narrada después, de una manera semejante que en *Personas en la sala*. El momento desde el que narra se sitúa en un momento muy posterior, cuando ya no vive en esta casa, pero el proceso de recordar se inicia desde varios momentos. Al principio, se insinúa que la protagonista recuerda desde una perspectiva muy cercana a los acontecimientos, desde la quinta a dónde los personajes van a vivir durante algún tiempo (CV: 566), o incluso desde la casa misma, aunque es necesario estar ausente:

Claro que todo eso podía pensarlo desde afuera. A veces me daba lástima perder tanto tiempo, cuando hubiese resultado tan fácil recordarla mientras me encontrase en ella. Necesitaba salir. Bastaban una o dos horas; cuando lo simple hubiese sido pasar de un cuarto a otro y rememorar, de inmediato, el que acababa de abandonar (CV: 566).

Los lectores solamente se dan cuenta después, de que el acto de recordar se efectúa desde varias perspectivas dispersas:

Se notaba a las claras que la casa no había ayudado mucho, pues aunque era una casa fácil, sin misterios evidentes, podía desesperar a cualquiera; no mientras la habitamos, sino más tarde, al recordarla desde otros cuartos, donde hasta las conversaciones habían cambiado fundamentalmente. [...] Tampoco nos atrevíamos a admitirlo ni siquiera la primera vez que la abandonamos durante tres meses, para vivir cerca del río. [...] Mucho tiempo después, cuando la abandonamos para siempre, ocurrió lo mismo.” (CV: 602) ¹⁸

Además, se recuerdan hechos que acontecieron antes de vivir en la casa, y el acto repetido de este recuerdo se sitúa ya durante la estadía en ella (CV: 578). También en *Los dos retratos* se integra otro acto repetido de recuerdo. La protagonista recuerda dos episodios relacionados con el personaje del médico, cada vez que éste visita a la abuela.

¹⁸ Además, la narradora recuerda desde su origen, p.e. en „no recuerdo“ (CV: 578), „recuerdo que“ (CV: 579).

4.1. La narración del recuerdo, según el modelo proustiano

Sin embargo, parece que en *El cuarto de vidrio* los diversos momentos del recuerdo adquieren una dispersión más radical, el recuerdo se efectúa desde varios lugares y tiempos imposibles de ubicar. En las novelas anteriores el proceso de recordar solamente se repite, pero desde un mismo lugar. Como destacué antes, me parece adecuado ver la novela como inconclusa y, por eso, esa radicalidad puede ser el resultado de una apertura involuntaria. Sin embargo, también es posible valorar este hecho como estrategia consciente, ya que también en *Los dos retratos* pudimos señalar un hecho semejante.

La repetición del acto del recuerdo aumenta la ambigüedad de las novelas. La historia narrada no se presenta como lo que pasó, sino como lo que el sujeto intermediario está recordando repetidamente. Se implican otras versiones de la historia recordada, cuya diferencia, aún mínima, cuestiona la „realidad“ de lo representado. Particularmente en *Los dos retratos*, este efecto se hace más explícito por la repetición de la reconstrucción de la tarde de los retratos. En la *Recherche* tiene los mismos efectos, cuestionando la realidad de los hechos, pero allí se asegura la realidad de los hechos de otra forma.

El proceso de recordar en *Los dos retratos* y en *El cuarto de vidrio* se asemeja con la de Proust también en otro aspecto: El recuerdo se describe como un movimiento del yo a otros espacios. En la *Recherche*, Marcel despierta en la oscuridad y no identifica el espacio actual en seguida. Mentalmente se sitúa en otros espacios, en otras camas y dormitorios, lo que suscita sus recuerdos. La protagonista de *Los dos retratos* se introduce mentalmente en el comedor de la abuela para „colocar las caras, con muchas precauciones, en sus sitios de antes“ (DR: 15). Describe el comedor en sus rasgos más importantes y: „En cuanto al resto del mobiliario, necesitaba recapacitar antes de rever las sillas, el aparador, la araña de muchos brazos que iluminaba de lleno casi todo el largo de la mesa“. La protagonista de *El cuarto de vidrio* describe el acto de recordar la casa como un acto de „recorrerla“, como un ambular por la casa para después dejarla otra vez „como si realmente apagara la luz“ (CV: 566). Mientras que en Proust el recuerdo tiene un aspecto espacial por una semejanza del espacio oscuro con un espacio pasado, en las dos novelas de Lange, se trata de un acto de transponerse a los espacios del pasado, sin que haya alguna motivación especial.

Un rasgo esencial de la estructura de la *Recherche* es el hecho de que la historia narrada, presentada como recuerdo contingente del sujeto intermediario, al final recibe

4.1. La narración del recuerdo, según el modelo proustiano

retrospectivamente su sentido teleológico. El protagonista de la *Recherche* experimenta una serie de revelaciones semejantes a la de la *madeleine* en un momento hacia el final de sus recuerdos, poco antes de reencontrar en el salón de los Guermantes muchos de los personajes de la historia, envejecidos grotescamente en el tiempo. En este momento se le revela como funciona la *mémoire involontaire*, como tendría que „traducir“ los signos que percibe en su interior y decide crear una obra de arte. En este momento entiende toda su vida como el proceso de su vocación, dándole así un sentido, una teleología posteriormente aplicada. El comienzo de la redacción de la obra de arte lo proyecta para el día siguiente, el mañana. En ese momento, se convierte en el futuro (y pasado) escritor; la obra que está por realizarse es el libro que acabamos de leer¹⁹. Durante el transcurso de la novela, pocas veces se mencionan los ensayos literarios del protagonista (*cf.* Link-Heer 1988: 248-258). Escribe cartas y tiene interés en literatura, después se sabe que tiene intención de escribir un libro y, también, que abandona un libro que estilísticamente se parece a la obra de Bergotte (CS I: 162). Se mencionan artículos y traducciones, por ejemplo, la traducción de *Sesame and Lilies* de Ruskin o el poema en prosa sobre las torres de Martinville que ya se mencionaron arriba. Una única vez, posiblemente, se refiere a la redacción del texto mismo de la *Recherche*:

J'ai trouvé une fois Françoise, ayant ajusté de grosses lunettes, qui fouillait dans mes papiers et en remplaçait parmi eux un où j'avais noté un récit relatif à Swann et à l'impossibilité où il était de se passer d'Odette (P II: 263).

Dentro del corpus enorme de la novela, esas pocas menciones de actividad literaria del protagonista casi desaparecen. De esa manera no disminuyen la grandeza de la revelación final, aunque sí cuestionan su lógica, al menos el pasaje citado: según él, la *Recherche* no es el producto de esa revelación, ya que Marcel ya había comenzado el trabajo.

En *Personas en la sala* y *Los dos retratos* se tematiza el proceso de narrar y también una suerte de revelación, pero se distinguen del modelo de Proust: En *Personas en la sala* se pone una imaginaria e hipotética pregunta acerca de cómo la protagonista podría describir las tres personas, visto que casi no es capaz de percibir las o recordarlas (PS:

¹⁹ Genette subraya que protagonista y narrador de la *Recherche* nunca coinciden, los separa siempre la distancia temporal que equivale al tiempo necesario para escribir el libro proyectado. (*cf.* Genette 1994: 162). También Jauß destaca el hecho de que la redacción de la obra se encuentra siempre en el futuro, aunque para él la importancia reside en el hecho de que la distancia épica por este hecho se disminuye (Jauß 1986 : 281-2).

4.1. La narración del recuerdo, según el modelo proustiano

143s). Por una parte, esta pregunta tematiza la inconcebibilidad de las personas, por otra parte, se da una respuesta que se propone como lectura autoreflexiva de la novela. A la pregunta de ¿cómo son? sigue un capítulo en forma de una hoja escrita sola de noche, que se presenta como respuesta ejemplar. Esta parte, como ya expliqué antes, no se distingue del resto de la narración, sino por el tiempo verbal del presente. Por eso funciona como una imagen emblemática del texto entero. Así se implica que toda la novela, igual que esa hoja escrita por la protagonista, está redactada de la manera específica que la narradora eligió para describir las tres personas.

En *Los dos retratos*, la narradora también se pregunta cómo podría narrar ciertos hechos. En este caso, la pregunta se da más explícitamente en el marco dialógico de conversaciones imaginarias y preguntas de posibles interlocutores. La novela ya comienza como un diálogo ficticio, y se advierte que la narración depende de las preguntas de un interlocutor. Se intercala un pasaje que funciona como respuesta a las preguntas del interlocutor imaginario. Este pasaje tiene la forma de un discurso directo de la protagonista (DR: 98). El final de esa parte no se marca, es decir que los dos discursos, la respuesta intercalada y la narración principal, formalmente no son distinguibles. En ambas novelas, la narración se pone *en abyme*; las partes implícitamente señalan el texto entero como producto de las narradoras-protagonistas.

Hacia el final de *Personas en la sala*, la protagonista admite que las tres mujeres observadas son un *retrato relatado* :

Claro, claro, yo era desdichada y me reconfortaba la pared blanca [...] por culpa de un retrato. Sólo podía ser un retrato relatado, una hazaña para mi edad, una travesía por tres rostros de los cuales ni siquiera era capaz de indicar el color de lo ojos, la manera de peinarse, la forma prudente de una sonrisa [...] (PS: 203s).

Aquí, la protagonista explícitamente se señala como sujeto de una narración. Sin embargo, el acto de narrar se describe como un acto desesperado cuya función en el mundo narrado podría ser el de darse importancia o el de explicarse la propia confusión. Esto difiere mucho de la vocación de artista que experimenta Marcel. De todas formas, el acto de narrar se describe como una hazaña, y con esas características (ilustre, heroica o señalada, *cfr.* DRAE) supera el ambiente meramente privado.

De manera semejante, hacia el final de *Los dos retratos*, la narradora habla de una iluminación especial, „como si algo me señalara para relatar su historia“ (DR: 185). En

4.1. La narración del recuerdo, según el modelo proustiano

ambos casos se implica que son las novelas mismas que representan los respectivos proyectos de narrar, el retrato relatado o la historia de la abuela. Mientras que en *Personas en la sala* el acto de narrar aparece más disimulado (el retrato relatado se identifica con los mundos alternativos de la adolescente y la relación con el texto entero es solamente implícita), *Los dos retratos* se acerca más a la estrategia de Proust. La protagonista va a narrar la historia en el futuro, la iluminación de su silla hace pensar en una evocación. La relación con el texto de la novela es más explícita, aunque tampoco se habla de un libro, de una obra de arte. Además, para Marta tampoco tiene la misma implicación que para Marcel. El proyecto de narrar la historia de la abuela se le revela a manera de un destino melodramático, sin motivo, sin que la forma de la revelación tenga que ver con el proyecto, sin sustraerse a la contingencia. No es una decisión que toma ella, sino que viene señalada desde afuera. De todas formas, las identidades de las narradoras se convierten en exactamente eso: identidades de narradoras, de sujetos que hablan y que pueden construir una realidad por medio de su narración.

La vocación de Marcel va mucho más allá: Marcel no relata solamente una historia o un retrato sino que proyecta un libro, una obra de arte. Además, en la *Recherche* se narra casi la vida entera del protagonista, mientras que en las novelas de Lange el objeto de la narración son siempre períodos cortos de dos años o dos meses. Y la vocación de Marcel no solamente abarca la existencia del escritor, pues decide escribir el libro porque descubre la absoluta verdad (Genette 1994: 182). A continuación se aclara el concepto subyacente a esta verdad.

4.1.3. La verdad de los recuerdos

Aunque varios investigadores destacan que la *Recherche* no cumple con la „poética oficial“ que Marcel formula en el último tomo (*cf.* Genette 1981, Warning 1993 y 2000), tal vez por el hecho de ser formulada, prevaleció en las primeras lecturas críticas (*cf.* capítulo 3.2.).

El elemento más conocido de esta poética es la *memoire involontaire*, la memoria que surge sin control, instigada por una sensación parecida a una sensación pasada. El ejemplo de la *madeleine* humedecida en el té es emblemático para esa forma de la memoria. El parecido transporta al presente la sensación pasada y olvidada, junto con las circunstancias de su experiencia. El pasado se rescata del olvido de una forma

4.1. La narración del recuerdo, según el modelo proustiano

completa y esencial. Esa forma de la memoria tiene varias funciones: de ella depende por ejemplo la identidad del yo. El individuo que vive en el tiempo se divide en *états qui se succèdent en moi* (CS I: 308), lo que significa que la conciencia está encerrada en el respectivo estado actual. No es un ser idéntico a sí mismo sino que consta de varios yos que se van sustituyendo (*moi successifs*) y que por eso no pueden entender el yo anterior con sus emociones y acciones; solo pueden recordarse a ellos. Este hecho se ilustra por la forma de narrar estados sucesivos. Los acontecimientos que llevan al cambio de un estado al otro son vacíos, se narra solamente el antes y después (Jauß 1986: 141s). El recuerdo, solamente el recuerdo involuntario y espontáneo, suspende esa fragmentación del yo. La identidad se produce y experimenta por la igualdad de las sensaciones en dos experiencias diferentes. En este momento aparece una parte constante del yo y lo libera de la contingencia del tiempo:

[...]au vrai, l'être qui alors goûtait en moi cette impression la goûtait en ce qu'elle avait de commun dans un jour ancien et maintenant, dans ce qu'elle avait d'extra-temporel, un être qui n'apparaissait que quand, par une de ces identités entre le présent et le passé, il pouvait se trouver dans le seul milieu où il pût vivre, jouir de l'essence, des choses, c'est-à-dire en dehors du temps (TR II: 13).

Además, en esa forma de la memoria se encuentra el origen de la verdadera realidad: Inicialmente, Proust quería dividir la novela en tres partes para ilustrar las tres edades del desarrollo de la relación entre sujeto y objeto: *L'Age des Noms* es la primera; aquí el sujeto cree que las características atribuidas a los objetos y los otros existen independientemente de él. Eso se revela como un planteamiento falso, el mundo de los objetos es siempre inaccesible. En el *Age des Mots* las características de los objetos se desvanecen, porque no son más que imágenes generalizadas o tipos. La realidad verdadera se encuentra solamente en el *Age des Choses*, cuando el sujeto *recuerda* los objetos percibidos con las características atribuidas en el *Age des Noms*, el recuerdo dándose siempre de manera espontánea e involuntaria. Y por medio del recuerdo, por el re-situar la percepción una vez experimentada en la presencia, se encuentra la verdad: la única verdad que puede existir para el sujeto (Jauß 1986: 214s). En la novela se ilustra eso por medio de la imagen de la fotografía: la percepción es como tomar una foto que existe solamente como negativo. Solamente el recuerdo revela la imagen para verla como es (TR II: 54, OJFF 3: 173-4).

4.1. La narración del recuerdo, según el modelo proustiano

Esa forma del recuerdo tiene un paralelo en el arte. Recapitulamos: la verdad es una percepción subjetivamente experimentada y después recordada. Un individuo tiene acceso a la verdad por la *mémoire involontaire* que se da cuando una impresión sensorial por una semejanza con otra impresión sensorial hecha en el pasado, hace surgir la situación y las circunstancias en que se hizo la experiencia pasada. Así, dos objetos diferentes se relacionan y – igual que la parte constante del yo – se liberan de la contingencia temporal. Eso funciona igual que una metáfora, que relaciona dos objetos distintos por una relación de semejanza. Mario Benedetti incluso llama semimetáfora al efecto de la *mémoire involontaire* (cfr. Benedetti 1995: 63). Y la metáfora, para Proust, es la única posibilidad para describir o para captar la verdad. Una descripción realista tiene que ser necesariamente deficiente.

On peut faire se succéder indéfiniment dans une description les objets qui figuraient dans le lieu décrit; la vérité ne commencera qu'au moment où l'écrivain prendra deux objets différents, posera leur rapport, analogue dans le monde de l'art à celui qu'est le rapport unique de la loi causale dans le monde de la science, et les enfermera dans les anneaux nécessaires d'un beau style. Même ainsi que la vie quand en rapprochant une qualité commune à deux sensations, il dégagera leur essence commune en les réunissant l'une et l'autre, pour les soustraire aux contingence du temps, dans une métaphore (TR II: 44).

Esta cita muestra que, por una parte, es exactamente la metáfora la figura que sirve para describir la esencia de las cosas. La metáfora y la memoria involuntaria son dos aspectos del mismo sistema: los recuerdos son metáforas de la vida, las metáforas son recuerdos del arte, porque las dos determinan una relación entre dos cosas totalmente diferentes y las sustraen a la contingencia temporal. Nos revelan el „miracle d'une analogie“ (TR II: 14), un otro mundo fuera del tiempo, el mundo de las esencias, de la verdad y de la identidad (En cuanto a esta temática cfr. Deleuze 1993, caps. IV y V). Por otra parte, se aclara que la calidad de la realidad no solamente depende del recuerdo, sino de igual manera de la acción del artista que tiene que la elabora.

Proust acerca este recuerdo re-encontrado y re-escrito a un concepto de mundo. Subraya que solamente la acción del artista puede posibilitarnos la visión de otros mundos:

Ressaisir notre vie; et aussi la vie des autres; car le style, pour l'écrivain aussi bien que pour le peintre, est un question non de technique, mais de vision. Il est la révélation, qui serait impossible par des moyens directs et conscients, de la différence qualitative qu'il y a dans la façon dont nous apparaît le monde, différence qui, s'il n'y avait pas l'art, resterait le secret éternel de chacun. Par l'art seulement, nous pouvons sortir de nous, savoir ce que voit un autre de cet univers qui n'est pas le même que le nôtre et dont les

4.1. La narración del recuerdo, según el modelo proustiano

paysages nous seraient restés aussi inconnus que ceux qu'il peut y avoir dans la lune. Grâce à l'art, au lieu de voir un seul monde, le nôtre, nous le voyons se multiplier, et autant qu'il y a d'artistes originaux, autant nous avons de mondes à notre disposition, plus différents les uns des autres que ceux qui roulent dans l'infini, et qui bien des siècles après qu'est éteint le foyer dont ils émanaient, qu'il s'appelât Rembrandt, ou Ver Meer, nous envoient leur rayon spécial (TR 2: 54-5).

De todas formas, los aspectos de identidad y verdad se cuestionan por el efecto del tiempo. Eso funciona, por una parte, en cuanto a la fragmentación del yo ya descrito. Por otra parte, también una estética contraria al momento fugaz y de la percepción superficial de momentos, se determina por la sucesión de impresiones en una línea temporal. Se relaciona con la pintura impresionista y se manifiesta principalmente en el segundo tomo, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*²⁰. Según Genette, allí las impresiones se superponen, superando una simple superficialidad de otra forma, aunque solamente por el movimiento continuo de estados y perspectivas. Las impresiones no pueden tener ninguna semejanza; imposibilitan una síntesis, o la visión profunda de la esencia de las cosas. En la poética proustiana, una estructura profunda que llega hasta el centro de la verdad y que puede crear significado verdadero, se opone a una estructura superficial, en la que se sobreponen varias visiones sin que haya equivalencias, sin que se tenga acceso a la realidad.

Aunque Lange se vale del procedimiento del recuerdo narrado para representar la realidad novelesca, éste le sirve para mostrar la inseguridad de lo percibido y recordado y para subrayar la absoluta subjetividad de su modelo de mundo. Aquí se reconocen también los aspectos de la poética oficial proustiana.

La narradora en *Personas en la sala* tematiza su deseo de representar su observación (las tres personas) adecuadamente y lo hace de una manera semejante a una operación metafórica, utilizando parecidos y destacando una vaga trascendencia relacionada con las tres. Las tres se presentan como una llave a algún sentido, a una trascendencia. Lo que dicen tiene un significado, en su cercanía todo se impregna de sentido (PS: 111, 140, 171, 197). Además, la protagonista-narradora intenta describir las tres por cosas semejantes:

²⁰ Véase Warning 1993: 166sig.. Al contrario al sistema metafórico ligado a la memoria, en donde predominan metáforas espaciales (minas, archivos), este fenómeno se ilustra por metáforas que describen superficies (fotografías, cuadros) (*ibid.*: 162 y 167).

4.1. La narración del recuerdo, según el modelo proustiano

Solo me era posible rodearla de acontecimientos parecidos a su manera de estar en la sala, y aun así era tan difícil que debía anotar muchas cosas para tratar de entenderlas cuando tuviese tiempo (PS: 167).

El parecido es muy importante: La protagonista quiere parecerse, o no parecerse, a las tres mujeres, y ellas se parecen a varias cosas, por ejemplo a „una avenida de álamos, a una casa sobre fondo amarillo“ (PS: 52). A pesar de esas tentativas, es imposible describirlas. Ya mencioné el capítulo decimosexto, que se dedica enteramente a la pregunta de „¿Cómo son?“, imposible de responder.

En general, los recuerdos en las novelas de Lange se describen de forma metonímica, muy al contrario de la metáfora transcendental proustiana. En *Personas en la sala* las tres mujeres narran trozos de sus recuerdos cuando la narradora-protagonista las visita. Esos recuerdos tienen ciertas características: ellas „enumeraban, de memoria, todas las cosas, más o menos queridas, de un catálogo que sólo ellas conocían“ (PS: 100). Las cosas se mencionan de manera fragmentaria, en forma de palabras sueltas. En otra parte, los recuerdos están como guardados en un desván, dentro o fuera de un baúl: „un contradictorio y dichoso inventario rehecho innumerables veces. Ignoro si ellas advertían la imposibilidad de que en ese baúl conviviesen tantos recuerdos tangibles y desteñidos“ (PS: 177). El acto de recordar se representa como el revolver o re-ordenar este conjunto de cosas, recordando el lugar justo donde se guardaron:

Las puntillas están enrolladas en un cartón sobre el vestido de abuelita y los abanicos. Yo misma las guardé. Todavía recuerdo que las coloqué encima de todo porque pensabas usarlas algún día...

Pero la primera voz insistía removiendo rasos, asomada a balcones de minucioso horario; cruzando una estación que un tren expreso dejaba estremecida y polvorienta, pero casi siempre en un balcón, al atardecer, cuando aún era improbable un baúl inventariado por la nostalgia de mujeres extrañas (PS: 178).

Junto con algunas escenas del pasado, que aparecen como imágenes sueltas, se guardan objetos, trajes, gemelos, la Biblia, botas, los uniformes del colegio y otras cosas (PS : 181). De esa forma, los recuerdos se representan como fragmentos sinecdóquicos, partes del pasado entero que representan de forma alusiva, incompleta. Vemos que la memoria no consiste en nada más que en objetos desteñidos e inútiles, de paradero dudoso -muy al contrario del mundo perfecto, recordado por Marcel.

El baúl desordenado casi aparece como una alusión irónica a la mnemotécnica con sus lugares imaginarios bien estructurados, que en este caso no funciona. Falla porque las

4.1. La narración del recuerdo, según el modelo proustiano

tres mujeres guardaron cosas diferentes en su memoria/en el baúl, y la comparación de las tres versiones revela que no representan la realidad, sea del pasado reciente en el que los objetos se guardaron, sea del pasado lejano en que todavía se usaron.

En *Los dos retratos* los recuerdos se representan de una manera semejante. Hay imágenes o fragmentos de episodios que se enumeran como palabras sueltas, significando algo que pasó de manera sinecdóquica. El pasado de Elena narrado por la abuela se describe, por ejemplo, como una „serie de inesperadas instantáneas“ (DR: 54). En otro lugar es un posible pasado secreto de la familia entera, que se representa por una enumeración: „un episodio sin orgullo, un viaje precipitado, la carta interceptada“ (DR: 20). Otro pasaje representa el acto de recordar de la narradora-protagonista y de la abuela como un volver en el espacio –de manera semejante a la descripción del recuerdo que lleva la narradora al comedor de la casa de la abuela. Ya que entre las dos hay una enorme diferencia de edad, de tiempo vivido, el recorrido que tienen que hacer difiere en extensión. También en este caso, los recuerdos se describen por medio de sinécdoques que representan partes de la vida:

Claro que mi abuela se demoraba mucho en volver porque poseía más recuerdos. En cambio, yo solo atinaba a llegar hasta mi cuarto para reabrir un libro, recordar una muerte que nunca mencionaba, un gesto más cariñoso y regresar en el acto. [...] Ella se demoró aún un rato [...] así lo creí siempre—porque debía de regresar de diferentes lugares, reintegrarse a su jardín más reciente, a la terraza en sombra, apartándose de muebles guardados o regalados, de alfombras con grandes rosas gastadas de un solo lado, abriéndose paso entre consolas que luchó tanto por conservar, acercándose a diversos nacimientos, recuperando un importante velorio, cinco años con su repetida y puntual neuralgia, retrocediendo todavía más... (DR: 59-62).

La abuela se mueve en la „profundidad“ de sus recuerdos, aunque se representa más bien como algo yuxtapuesto, recuerdo al lado del recuerdo. Es como si siguiera una línea, como si se hubiera agregado una cuarta dimensión a la existencia normal y actual. Un procedimiento semejante encontramos en *Antes que mueran* (cfr. los fragmentos 85 y 47).

Los recuerdos no llevan a ninguna revelación en las novelas de Lange. Aunque la narradora experimenta algo semejante a la memoria involuntaria cuando sin querer recuerda dos episodios de su niñez y juventud en que su médico la „abandonó“, los resultados son diferentes. Primero, porque el recuerdo le resulta molesto (DR: 122). Segundo, la protagonista en el segundo de los episodios pasados empieza a inventar una

4.1. La narración del recuerdo, según el modelo proustiano

conversación con el médico ausente, en un momento de enfermedad grave. Este discurso se presenta como un monólogo „que ya duraba seis años“ (DR: 127) y que la narradora protagonista termina en casa de la abuela, desde la cual recuerda. Pasado y presente se conectan por una frase larga, y esta frase y el momento en que empieza, simplemente no se olvidaron. El recuerdo como está representado en las novelas de Lange, se asemeja a una línea que no lleva a la profundidad, sino que sigue a lo largo de una superficie.²¹

En ambas novelas, la percepción de las narradoras se rige por la necesidad del recuerdo posterior. Las palabras „recolectar“, „recoger“, „retener“ y „reservar“ subrayan el carácter de reunir o coleccionar de impresiones sensoriales, como si se coleccionasen mariposas o buscaran cosas para un archivo. Aparecen „manos que parecían moverse para ser recordadas“ (DR: 21) y también una de las tres personas „parecía hecha para ser recordada, nada más que recordada“ (PS: 163) y situaciones se describen como „recordables“ o „memorables“ (DR: 37).

Pero no son solamente percepciones que la memoria abarca. Casi todos los personajes de alguna u otra manera falsifican la memoria: las tres habitantes de la casa de enfrente son „tres recopiladoras de recuerdos con algunas equivocaciones“ (PS: 172). En *Los dos retratos*, la abuela y su familia recuerdan la tarde y la época en que los retratos se hicieron, teniendo recuerdos diferentes. El pasado recordado de la familia desde el principio se representa como „ligeramente erróneo[...]“ (DR: 20) y de varios personajes se dice que quisieron „modificar“ (DR: 37) o „transformar“ (DR: 49) los recuerdos de la abuela. Finalmente, también la narradora modifica los recuerdos de ella, porque las reconstrucciones las hace explícitamente por su propia cuenta (DR: 109). Comienza con el recuerdo de la abuela pero lo mezcla con su imaginación. También en otras ocasiones la narradora construye los recuerdos de la abuela o al menos tiene influencia sobre ellos:

También era cierto que mi abuela no requería retroceder así, ni dejarse aprisionar por semejantes situaciones; que era yo, sin su aquiescencia ni su resentimiento, quien la inducía a recoger sus trenzas con el aire resignado de quien nunca oye decir „que lindos cabellos tienes“, segura de que no se resentiría aunque sospechase que yo la obligaba a

²¹ Eso también tiene paralelos en otros aspectos de la descripción: los personajes se describen como manchas, pedazos de mejillas, partes de rostros, es decir como cosas que se encuentran una al lado de otra, vistas fragmentariamente, casi como a través de una mirilla que restringe el campo visual. Este aspecto se detallará más en el capítulo 5.2.1.

4.1. La narración del recuerdo, según el modelo proustiano

deambular entre remotas solicitaciones y miradas y escasos acontecimientos, hasta retornar a la terraza... (DR: 63).

La realidad del recuerdo se vuelve incierta por el hecho de que los dos personajes que no estuvieron presentes en la terraza aquella tarde, son precisamente quienes mayor influencia tienen sobre el recuerdo.

Si leemos otra vez el pasaje que inicia este capítulo, vemos otro detalle : la abuela bebe su té de tilo para los „recuerdos que rechazaban explicaciones recientes, porque ya se habían acostumbrado“. La reinterpretación de los recuerdos se rechaza por no querer cambiar la costumbre y no por la certeza de que sean verdaderos y correctos.

En *Personas en la sala* la narradora también tiene influencia sobre los recuerdos de las tres personas. En general, se describen muy brevemente y se confunden con la imaginación de la narradora que comenta „...me contaron lo sucedido, de a pedacitos, mientras yo agregaba su indignación, el viento, los golpes del llamador, la mujer que se reía...“ (PS:105, *cf.* también p.102). La narradora-protagonista inventa varios pasados para las tres mujeres. Las representa como aventureras, suicidas o institutrices (PS: 35, 55 ,57, 152). Estas vidas pasadas, además, en parte se construyen por medio de fragmentos sinecdóquicos que remiten a diferentes intertextos, de la literatura sentimental, policial o la vida y obra de las hermanas Brontë (*cf.* cap. 4.3.), así que la narración no es nada más que algo ya de antemano construido, un texto que ya existió.

También para *Cuadernos de infancia* mostré en el análisis en el capítulo 2.1.2.2 que los recuerdos, tanto ajenos como propios, en general se usan como vehículo para imaginarlos de forma propia, recuérdese el ejemplo de la matanza de la gallina que se construye sobre el miedo de una empleada ante el glogloteo de un pavo o el recuerdo de la madre al bautizo de la niña, que después imagina ella misma (*cf.* CI: 78-9, 94-95). Además, se narran hechos que la niña protagonista no pudo haber presenciado, así que el recuerdo de la autora, considerando que se trata de una autobiografía, está en parte imaginado. En *Antes que mueran* este hecho se ilustra por la inclusión de recuerdos de otras personas en la narración considerada autobiográfica (*cf.* capítulo 3.2.1.2).

4.1.4. Resumen

Las obras de Norah Lange se relacionan con Marcel Proust, cuya novela *A la recherche du temps perdu* nutre su propia producción y su poética de la memoria.

4.1. La narración del recuerdo, según el modelo proustiano

La ambigüedad ya destacada de los textos de Lange se subraya por la relación que tiene con varios aspectos ambiguos de la obra de Proust, como por ejemplo los rasgos autoficcionales y la indecisión entre los géneros de autobiografía y ficción. Además, oscila entre el intento de reducir el nivel de la mediación por medio de la estructura temporal y de imponerlo otra vez, por medio de la polimodalidad que introduce en algunas partes un narrador omnisciente.

A diferencia de Proust, Lange prescinde de situar su historia en un contexto histórico. La representación de la contingencia, que Proust logra, entre otras estrategias, por medio de la construcción de un universo histórico denso y amplio, cuya correspondencia con el mundo empírico es imposible de comprobar, dicha representación se da en la autobiografía de Lange explícitamente por el carácter episódico y desordenado, tanto de la historia de ella, como de la Historia de los historiadores.

Además, Lange se vale de la introducción del sujeto intermediario y la narrativización del recuerdo. Esto tiene la función de construir una contingencia en otro sentido –no existe un yo fuera de la narración, sino que éste hace parte del mundo narrado y prescinde de la función ordenadora-, subrayando la subjetividad de lo narrado. La repetición del acto de recordar subraya la ambigüedad del mundo narrado que se presenta como una posible versión. Destaqué la diferencia entre las diversas cualidades de la vocación narrada que en Lange se presenta en su forma minimal, las protagonistas se vuelven sujeto narrador/hablador. No encuentra ninguna verdad oculta en las profundidades de algún recuerdo olvidado, los recuerdos son viables como una habitación vecina, y si no, son objetos de construcción.

Lange se relaciona con Proust y utiliza algunas de sus estrategias para radicalizar el modelo de mundo subyacente. La salvación que Proust le concede al sujeto y a la realidad de la contingencia enajenadora del tiempo, en la obra de Lange no existe ni tampoco se necesita. Es necesaria la constitución como sujeto por medio del uso del lenguaje, pero esto no lo salva de la contingencia, más bien la aumenta, ya que el orden que el sujeto le da al mundo no es menos contingente y absurdo. Este hecho ya se perfila en el sujeto maniático de *Cuadernos de infancia* que cuenta sílabas y junta objetos semejantes.

4.1. La narración del recuerdo, según el modelo proustiano

Vemos que Lange se vale tanto de estrategias proustianas que persiguen un proyecto realista, como también de estrategias que sirven para destacar la autoreflexividad de los textos y la calidad particular de la voz narradora.

4.2. Lo faulkneriano

4.2.1. Representación de la contingencia, siguiendo a Faulkner

4.2.1.1. Falta de referencia a la realidad extratextual

Tanto las novelas como también el texto autobiográfico *Antes que mueran* no ofrecen ninguna referencia a la realidad extratextual, a tiempos y espacios históricos. *Cuadernos de infancia* es el texto más situado en la realidad histórica, aunque ya destacamos las escasas referencias. En los tres textos posteriores se mencionan nombres de calles (Juramento, Cabildo y Arcos) y de barrios (Belgrano y Palermo), que se pueden identificar como partes de la ciudad de Buenos Aires. También se nombran lugares cercanos (Adrogué y Montevideo), pero no Buenos Aires. Lectores que conocen la ciudad de Buenos Aires pueden decodificar esos nombres, otros probablemente no. Tampoco se menciona la palabra „ciudad“. Los espacios explícitamente nombrados son las casas de una calle en cuya vecindad se encuentran otras calles con otras casas y barrios. Los lectores por su competencia enciclopédica pueden completar este vacío con la información que se trata de una ciudad mayor (Eco 1991: 95s, 240), pero en la narración misma las partes no se relacionan de esa forma.

Tampoco se insertan referencias temporales precisas en la historia. En *Personas en la sala* se nombran una fecha sin año y los días de la semana. Es posible situar el marco temporal en algún momento entre 1910 o 1935²², pero en realidad no es necesario relacionar las novelas con fechas históricas que tan explícitamente omiten. En *Los dos retratos*, existe un pasaje que sitúa la novela en el mundo, aunque también muy vagamente:

Sabía -no podía dejar de saberlo- que en otros lugares se sucedían las catástrofes, que morían innumerables personas, que muchas carecían de razones para seguir viviendo .
(DR: 142).

²² En el mundo ficcional todavía se usan coches victoria en función de taxímetro, además existen teléfonos. En Buenos Aires había coches de alquiler todavía en 1935, aunque en números muy reducidos. No me fue posible determinar la fecha exacta de su desaparición (cfr. Parapugna, Alberto 1980: 302).

Esas catástrofes no se pueden descodificar, podría tratarse de la semana trágica, de la crisis económica del 1930 o de la primera guerra mundial.

En *Personas en la sala*, los tres personajes se describen como apartados de la historia, o más bien de la historiografía nacional oficial a que se alude: „Me parecieron el comienzo de una biografía inesperada, sin gloria, sin álbumes ni vitrinas, pero minuciosa de vestidos con anécdota...“ (PS: 17s). Esa falta de contextualización de los elementos ficcionales se percibe también en otros niveles del texto, como vemos a continuación:

4.2.1.2. Descontextualización y fragmentación de la realidad representada

Jürgen Peper (1966) en su estudio sobre el estilo de William Faulkner describe diferentes formas de narración en la novela estadounidense, por medio de la representación de diferentes formas de *síntesis mental*, del proceso de la conciencia que integra las percepciones sueltas en un contexto razonable, concretizando y comprendiéndolas. Analiza de manera ejemplar la novela de Faulkner *Absalom, Absalom!* (1990 [1936]) que, además, se asemeja a *Los dos retratos* en cuanto al contenido, como se verá más adelante. Dentro de un corpus de textos escritos entre 1678 y 1936, Peper documenta una reducción de la síntesis mental en la representación de la realidad (Peper 1966: 10s) que ve como equivalente a la búsqueda de una realidad independiente de un sujeto. Es importante destacar que *independiente de un sujeto* no equivale a *no-subjetivo*, porque este desarrollo refleja en primer lugar una creciente subjetividad. El sujeto, en este caso, se identifica como conciencia ordenadora y sintetizadora de la narración. Una narración considerada como subjetiva, se caracteriza como independiente del sujeto, porque prescinde de una síntesis objetivadora (*ibíd.*:8). En el fondo, el análisis de Peper tiene una preocupación semejante a la que Küpper (1987) detecta en algunos narradores de la novela realista, acerca de la reducción del nivel de la mediación. Peper muestra que se reduce la presencia del sujeto ordenador que necesariamente se encuentra en el nivel de la mediación.

Según Peper, la forma de narrar de Faulkner se caracteriza por una *irrelacionabilidad*²³, es decir por una falta de *síntesis mental*. El concepto de *síntesis mental* se compone de otras características más, quiero destacar ésta por tener más importancia para la forma

²³ El concepto original en alemán sería „Uneinbezogenheit“, que significa no estar relacionado, no tener referencia, estar suelto o descontextualizado.

de narrar de Norah Lange. Irrelacionables son hechos, acciones, cosas y discursos que existen desprendidos de un contexto lógico o cronológico, lo que lleva a su inexplicabilidad, a su falta de sentido (Peper 1966: 152, 155f, 197-207, 272). Una de las formas de síntesis mental se refiere a la representación del espacio que relaciona los elementos percibidos dentro de un contexto, tanto entre ellos como en relación con el sujeto que los percibe. La síntesis espacial ayuda a concretizar y diferenciar lo percibido. Prescindir de ella significaría una falta de diferenciación (Peper 1966: 214). Los elementos del mundo ficcional se representan aislados de sus contextos lógicos y espaciales, como una yuxtaposición de objetos o ideas abstractas. El mundo representado así se fragmenta. La falta de una síntesis, además, impide la construcción de una realidad única y válida, porque el „saber“ se obtiene mediante procesos de síntesis de percepciones. La realidad, en este caso, existe solamente a través de versiones (*ibid.*: 150s)²⁴.

La renuncia de la síntesis mental lleva a la representación de realidad fragmentada y irrelacionada. Con Norman Holland (1975) podemos relacionarla con la falta de identidad, ya que equipara la totalidad o la unidad con la identidad. Ambos conceptos valen tanto para un texto o para un sujeto (*ibid.*: 815). Georg Lukács, por su parte, identifica lo fragmentario con lo extraño y lo total o lo uno con lo propio (*cf.* Dill: 15), así que la renuncia de síntesis mental conlleva la renuncia de identidad y de apropiación²⁵.

²⁴ La ya descrita no-referenciabilidad de los textos de Lange, en Faulkner no se encuentra. Faulkner construye una región imaginaria en sus novelas, Yoknapatawpha County que se sitúan en el sur de Estados Unidos, en Mississippi. También la historia de las novelas se sitúa históricamente y socialmente en esta región. (Peper 1966: 226, 263; AA: 303, 314s)

²⁵ Legaz (1999), por una parte, menciona la relación de la narrativa de Lange con la obra de Faulkner, por otra parte, menciona la descripción fragmentaria de la realidad. En cuanto a Faulkner, ve la persistencia del pasado sobre el presente (Legaz 1999: 155), en cuanto a la fragmentación de lo representado lo relaciona en parte con el collage y en parte con la estética cubista (*ibid.*: cap. V „Estética”, págs. 135-155)

Irrelacionabilidad de los sucesos

La irrelacionabilidad le concierne a los sucesos de los niveles del discurso y del contenido. Ya se mostró en el análisis de la estructura temporal que en las novelas la forma iterativa lleva a una ruptura con la cronología. La representación de las diferentes visitas en *Personas en la sala* no sigue un orden cronológico, y por ende tampoco lógico o ‘relacionado’, los episodios se yuxtaponen arbitrariamente. Las narraciones de las tres personas corresponden a esa yuxtaposición:

...pasaban de una escena remota a otra que podía ser reciente, y entre las cuales yo no hallaba ninguna conexión. [...] ...enumeraban, de memoria, todas las cosas [...] de un catálogo que solo ellas conocían (PS 100)²⁶.

En las autobiografías, la estructura fragmentaria del texto transporta la impresión de irrelacionabilidad, aunque en *Cuadernos de infancia*, por su estructura cronológica, también vale lo que acabo de exponer.

También el cambio de las fotografías en *Los dos retratos* lo causó una conversación fragmentaria, una „serie de frases inconexas“ (DR: 96) y las frases en el nivel de la mediación también son inconexas, ya que la última se menciona solamente varias páginas más tarde²⁷. Las acciones a veces no se describen como una actividad íntegra, sino a través de pasos puntuales, a veces sin una síntesis final que explica el objetivo de una acción, como por ejemplo el extraviar del telegrama en *Personas en la sala* (PS: 45). La falta de contexto y de motivación de las acciones se encuentran a lo largo de los textos, formando una isotopía en expresiones como „inconexo“ (PS: 161), „inexplicable“ (PS: 163,164), „inútil“ (PS: 121, 131, 150; DR: 60, 71), „inmotivado“ (PS: 125; DR: 51) o „innecesario“ (PS: 34, 114). Aunque la perspectiva sintetizadora es necesaria para denominar los actos de esa forma, las acciones mismas no llegan a ese nivel (*cfr.* Peper 166: 272).

Las historias de los personajes frecuentemente se mencionan apenas metonímicamente, por aspectos sueltos enumerados, como en el caso de Teresa: „...sus años de inútil conservatorio [...] , porque contaba quince años menos con meñiques separados de los otros dedos, los domingos...“ (DR: 100), o „los demás“, quienes „...enumeraban imposibles fines de semana, puestos, niños recién nacidos [...] los primeros tacos altos

²⁶ *Cfr.* también: „Yo la imaginaba pronunciando „treinta y dos“ [...], y reconocía que era la única persona capaz de decir algo así, inconexo, e interesarnos en el acto“ (PS: 125).

²⁷ Otras conversaciones se notan también como inconexas (*cfr.* DR: 51).

[...] el apuro de llegar a sus casas [...] el último estreno [...] la cita, el sombrero nuevo, los rezongos...” (PS: 204), o también se representan escenas sueltas, como en el caso de Elena, cuya descripción además es una „serie de inesperadas instantáneas“ (DR: 54). Como en el caso de las acciones inconexas, la narradora tematiza esa forma de la representación de personajes. Vemos que también para con este procedimiento muestra su autorreflexividad:

En vez de expresar sus sentimientos o sus opiniones, casi siempre se referían a hechos tangibles, a situaciones o actitudes, y, para adivinar si eran buenas, si habían sido felices, si anhelaban días menos serenos, yo debía dilucidarlo por su manera de volver a una calle, o de mirar una puerta, o al describir, sin alterarlo, un retrato amarillento (PS 100).

Otra forma de descontextualización se muestra en el tipo de emociones que ocurren y que muchas veces son inexplicables, como „manía“ (PS: 51; DR: 13), „obsesión“ (PS: 51; DR 72) y „locura“ (DR: 72), o son muy extremos y por eso se identifican como inadecuados, exagerados y de ahí se desprenden del contexto, como „odio“ (PS: 49, DR: 52), „inquina“, „ira“ (DR: 101), „encono“ (PS: 120; DR: 130), „miedo“ (PS: 30, DR: 8), „temor“ (PS: 26, DR: 50), „ansiedad“ (PS:13), „horror“ (PS: 91) y „angustia“ (PS: 213; DR: 189). En parte ya se caracterizan por sí mismos de inadecuado o sin sentido como „tirria“ (DR: 127)²⁸ y „no propalado odio“ (DR: 153) (*cf.* Peper 1966: 155s, 272s).

Irrelacionabilidad de la percepción

Esta forma de descontextualización se manifiesta muy generalmente en la forma de representación de la realidad. Tanto la percepción de las protagonistas como la decisión estética de las narradoras confluyen en ella. Las narradoras de las novelas se interesan principalmente por „pormenores“ (PS: 99; DR: 884, 156) y „detalles“ (DR: 47, 60, 81).

Los personajes de ambas novelas se representan frecuentemente por las partes de su cuerpo, que, además, no siempre se relacionan con todo el cuerpo o el personaje. En *Personas en la sala* muchas veces se perciben voces (PS: 10), rostros o caras (PS: 17) y manos (PS: 85). En *Los dos retratos* los personajes se representan por fragmentos, como una superficie que se mira pedazo por pedazo. Así se subrayan las distintas partes y no

²⁸ „Antipatía injustificada o irracional hacia algo o alguien“ (Moliner 1991: s.v. „tirria“).

su contexto, es decir el personaje o al menos el cuerpo entero²⁹. La narradora-protagonista muy conscientemente percibe de esa manera:

Daba gusto mirar, por separado, cada uno de sus rasgos. Con el mismo placer con que contemplaba -al lustrar la platería- la moldura más simple, el florón solitario y orgulloso en medio del brillo cada vez más intenso, me entretenía mirar su boca de labios lisos y rosados, sin una grieta, demorándome un rato en el mentón, tan suave que parecía pulido, antes de subir a los ojos, verdes o grises -nunca pude precisarlo-, con un reborde más oscuro que solía acentuarse cuando se enfadaba, o cuando vertía su fina y certera ironía (DR: 35)³⁰.

Los fragmentos corporales funcionan a veces como metonimias para el personaje, aunque algunos también llevan una vida propia, existiendo independientemente del resto del cuerpo:

La vena celeste junto a las sienes pareció descender hasta la línea que se abría en tres sobre el dorso de su mano en alto (DR: 190)³¹.

Peper destaca principalmente que partes del cuerpo humano se transforman en algo inorgánico, pero ya en la representación de partes apartadas se manifiesta la irrelacionabilidad (Peper 1966: 169). También, los fragmentos de personajes realizan acciones, funcionando en este caso como metonimias para los personajes que actúan con sus respectivos miembros, por ejemplo el médico con sus manos (DR: 123), o la misma abuela:

...el índice y el meñique, en despaciosa maniobra, se extendían rígidos, mientras los otros tres se apretaban a la palma a fin de dejarle amplio espacio a los cuernos invisibles con que señalaba a alguien... (DR: 38s).

Sin embargo, sucede algunas pocas veces que los fragmentos corporales actúan independientemente (*cfr.* Peper 1966: 169s):

...sus facciones se dividían, separándose en pedacitos asimétricos -como un juego de paciencia-, mientras los cabellos se estiraban, súbitamente, hasta tornarse lacios. [...]

²⁹ La protagonista después de la muerte de la abuela mira su cuerpo entero en un espejo de mano, „como un mapa“ (DR: 195)

³⁰ *Cfr.* también el pasaje siguiente : „[Juan].estaba formado de muchas partes llamativas y de otras rezagadas que, de pronto, se adelantaban a último momento. Sus cabellos eran negros como los de Elena, pero sin su brillo. Yo solía mirar sus dedos nerviosos, las falanges tan nítidas como un dibujo, sobre las cuales se destacaba un mechoncito de vello“ (DR 77s).

³¹ *Cfr.* también: „...dejaba la mano junto a la otra que parecía vivir besada...“ (PS: 87), o: „La mano que se destacaba sobre el respaldo de mimbres seguía pareciendo de más junto al hermoso brazo que era imposible adjudicarle“ (DR 58). *Cfr.* ese pasaje de Faulkner: „...heard him speak to Judith now, heard Judith's feet, saw Judith's hand, not Judith -...“ (AA: 133).

Entonces la pregunté [...] si lo hacía a propósito o era su propio rostro el que obraba independientemente (DR: 10).

A veces, las partes del cuerpo se fragmentan todavía más:

No pude ver sus caras, salvo un pedazo de mejilla a ambos lados de la que escribía, [...] el pedacito más hundido de la nuca...” (PS: 41; *cfr.* también PS 31, 120, DR 24, 41, 88, 102, 178).

Aquí, la representación de fragmentos equivale a una percepción delimitada por sombras y otros obstáculos. Los personajes se representan como objetos visibles. Esa fragmentación de la percepción se repite en el nivel del contenido. En los mundos alternativos dependientes de las protagonistas, tanto las tres mujeres como también Teresa se despedazan hasta los huesos: „[...] seguí destruyendo, casi tiernamente ya, una clavícula, un fémur, las falanges de Teresa [...]“ (DR: 179; *cfr.* también DR: 175-179; PS: 65, 104, 147-8, 173). El hecho de que la fragmentación se repita en el nivel del contenido refuerza la representación de los personajes como objetos abstractos y inanimados. Y, la fragmentación de la percepción tiende a ser leída como fragmentación „verdadera“. Ambos procedimientos se apoyan mutuamente. la característica de ser „abstracto“ y „sin vida“ se subraya también por otros aspectos. En *Personas en la sala* los personajes y las partes de sus cuerpos se describen como „inertes“ (PS: 109, 168) o „muertas“ (PS: 147) y en enumeraciones se juntan objetos vivos y muertos³². Seres vivos se objetifican por la cercanía a cosas:

Estaban [...] borrosas pero al mismo tiempo nítidas, como si no pudiesen evitar que los respaldos de los sillones confundieron sus contornos (PS: 80)³³.

Los cuerpos mismos se vuelven objetos. Los rostros se vuelven máscaras por medio de varios tipos de revestimiento. Son „escarchados“ (PS: 143, 198), „encerado[s]“ (PS: 142) o recubiertos con „pátina“ (DR: 49). Las personas se convierten en muñecas de porcelana rellenas con aserrín (PS: 144, 167s, 208) o en retratos (*cfr.* Peper 1966: 209)³⁴. Una vez las tres personas se mueven como máquinas: „se deslizaron, inmóviles, como sobre ruedas invisibles“ (PS:42)³⁵.

³² „Su cara se agitó, de pronto, como si los ojos, la boca, la nariz, los aros de perlas antes que los dientes insípidos fueran a separarse para pasar volando, sobre mi hombro“ (DR: 151), *cfr.* también DR: 46, 83.

³³ *Cfr.* también: „...un respaldo de mimbre con su necesaria mano...“ (DR 37) y PS: 149, 151.

³⁴ La equiparación entre retratos y los personajes en *Los dos retratos* ya lo describí en el capítulo 3.4, en *Personas en la sala* también se da (PS : 24,26, 44, 49, 55, 125, 170, 195, 201).

³⁵ *Cfr.* el pasaje siguiente de *Light in August* de Faulkner : „[...] all her frozen and mechanically moved inercia [...]“ citado por Peper 1966: 166.

Además, los personajes muchas veces se describen de forma abstracta e inmaterial, frecuentemente mediante conceptos como „presencias“ o „sombras“ (PS: 278) o como en este pasaje Teresa:

[...] no era de su misma sangre ni manchaba la servilleta con la boca y siempre lo destacaba, porque parecía que comiese sin emplear sus dientes blancos; sin tocar con los labios el trozo preparado, la salsa última, el último sorbo de vino que no le rozaba los labios ni la sangre [...] (DR: 103).

Las estrategias de representación muestran que los mundos ficcionales de *Los dos retratos* y *Personas en la sala* representan la realidad de manera irrelacionada y fragmentaria. La realidad no aparece como apropiada en su totalidad, lo que subraya la ambivalencia de los mundos ficcionales. Los elementos que existen dentro de ellos casi no se proveen de una identidad. Esa falta de identidad tiene su forma paralela en la falta de totalidad que caracteriza todo el texto. A continuación voy a mostrar como afecta a los personajes.

Irrelacionabilidad de los personajes

Los personajes tampoco se relacionan con su contexto ficcional. En *Personas en la sala* eso vale para el mundo ficcional entero, para los mundos epistémicos y alternativos. Las tres mujeres en *Personas en la sala* aparecen de pronto en la casa de enfrente, no tienen conocidos ni parientes, no hacen parte de ninguna historia y desaparecen de la misma manera. También la narradora está aislada de su entorno. Vive en una casa con su familia que llama „los demás“, subrayando esa falta de relación³⁶.

En *Los dos retratos* las cuatro protagonistas, Marta, su abuela, Teresa y Elena se representan como aisladas. Marta no tiene relación con la familia a no ser por su abuela. Se encuentra „separada“ (DR: 19) o „aparte“ (DR: 29). Teresa también se describe como no-perteneciente a la familia y ambas no aparecen en las fotografías, no forman parte del pasado de la familia. La abuela es de „ascendencia extraña“ (DR: 92) y Elena está aislada dentro de los que viven en la casa, ya que la mayor parte del tiempo se encuentra sola en su habitación. Todos esos personajes son mujeres. Peper subraya en su

³⁶ Masiello (1985) escribe que la narradora de *Personas en la sala*, igual que las personas de enfrente, no tiene padre y que vive con parientes lejanos. No creo que sea verdad porque una vez ella dice que dejaría a sus padres bajo ciertas condiciones (PS: 160). Sin embargo no cambia el hecho de que se represente como si no tuviera padre ni familia (cfr. Masiello 1985: 810).

investigación que las mujeres en las novelas de Faulkner tienen un mejor acceso a la realidad pre-racional (Peper 1966: 155), lo que se manifiesta de dos maneras diferentes:

They lead beautiful lives -women. Lives not only divorced from, but irrevocably excommunicated from, all reality. [...] You had an aunt once [...] who was faced with a serious operation which she became convinced she would not survive, at a time when her nearest female kin was a woman between whom and herself there had existed for years one of those bitter inexplicable (to the man mind) amicable enmities which occur between women of the same blood, whose sole worry about departing this world was to get rid of a certain brown dress which she owned and knew that the kinswoman knew she had never liked, which must be burned [...], because she was convinced that after she died the kinswoman, the logical one to take charge, would bury her in it (AA: 156)³⁷.

Eso significa que las acciones de mujeres pertenecen a otro orden que las de hombres, identificándose ese último con la „realidad“. Eso implica otro hecho

Young folks and womens, they aint cluttered. They can listen. But a middle-year man like your paw and your uncle, they cannot listen. They aint got time. They're too busy with facks. In fact, you mought bear this in yo mind; someday you mought need it. If you ever needs to get anything done outside the common run, dont waste yo time on the men folks; get the womens and children to working at it [sic!] (ID: 56)³⁸.

También en las novelas de Lange, los personajes femeninos tienen otras capacidades, aunque sean relacionadas con condiciones particulares. En todo caso, las mujeres en las novelas de Lange no contrastan de esa forma con los hombres y, además, no perciben ninguna realidad pre-racional, sino que crean otras realidades.

Todos los personajes que se muestran de alguna u otra manera como aislados, tienen una característica en común. Con mayor o menor éxito, ellos intentan producir o imponer mundos alternativos o epistémicos. El éxito en estos casos depende del grado de irrelacionabilidad. Elena es la única, cuya falta de relaciones no se refiere a la familia, hecho que probablemente explica su falta de éxito en imponer su mundo epistémico. En el pasado, su hermano en el papel de cabeza de familia impidió su realización personal. Teresa es la única mujer casada y tampoco tiene éxito, aunque al menos produce una versión que cuestiona el texto de Marta³⁹. La capacidad de crear una realidad, en los mundos ficcionales de las novelas de Lange se relaciona con la

³⁷ El pasaje también muestra ciertas paralelas con lo que pasó entre Elena y la abuela.

³⁸ Efectivamente, en esta novela se les encomienda una tarea excepcional a un muchacho, su amigo y una señora anciana.

³⁹ Masiello subraya que en las novelas se evita un compromiso erótico, para preservar la libertad de las protagonistas, mujeres solteras, viudas o muchachas jóvenes.

femineidad y la irrelacionabilidad que se manifiesta como la falta de padre o hermano, de marido o de familia en general.

4.2.2 Memoria en Faulkner - *Absalom, Absalom!*

También la memoria tiene un papel muy relevante en la obra de Faulkner, aunque no obtuvo tanta recepción crítica como algunos de los elementos con ella relacionados, sea la temporalidad desordenada o la preocupación con el pasado (Fennell 1999: 35)⁴⁰. En realidad, en las obras más conocidas de Faulkner y vistas como representativas de lo faulkneriano, principalmente *The Sound and the Fury* ([1929]) y *As I Lay Dying* (1965 [1930]), la narración consiste en un *stream of consciousness* enunciado por varios personajes. Este representa más bien las percepciones inmediatas, mezcladas con recuerdos espontáneos que se insertan en los pensamientos de los personajes (cfr. Fennell 1999: 35-6). Por ejemplo, Benjy Compson en *The Sound and the Fury* es un hombre mentalmente enfermo y tiene poco control sobre sus enunciaciones y pensamientos. En su narración frecuentemente se introducen elementos del recuerdo, suscitados por elementos presentes (1999: 36). También la narración del hermano mayor, Quentin, quien se encuentra en Cambridge para estudiar, contiene muchos recuerdos, en su caso motivados por la tristeza por la pérdida de su hermana Caddy (*ibid.*: 45). Este procedimiento lleva a una narración temporalmente caótica.

Moulinoux (1993) compara el tratamiento de la memoria en Faulkner y en Proust. Destaca que ambos están obsesionados con el tiempo y que para ambos el tiempo aparece en su dimensión interna de la *durée* bergsoniana y en su dimensión pasada - se vale extensivamente del artículo de Sartre de 1939 (Moulinoux 1993: 33-4, cfr. Sartre 1994). A pesar de estas características comunes, los conceptos de memoria difieren mucho en los dos escritores. Moulinoux aduce que también en Faulkner existe el concepto de la memoria involuntaria - le adscribe a la planta de la glicina y su olor en *Absalom, Absalom!* la función de desencadenar los recuerdos (*ibid.*: 36), pero aun siendo cierto, la memoria recuperada nunca adquiere un significado tan positivo como en el caso de Proust. El pasado en Faulkner generalmente no se olvida del todo, es más frecuente el caso en que los protagonistas se obsesionan con su memoria y se definen por medio de ella, aprisionándose en el pasado (Cfr. Moulinoux 1993: 36). Para Fennel,

⁴⁰Acerca de la memoria en Faulkner escriben Fennell 1999, Moulinoux 1993, la última comparándolo con Marcel Proust.

la obsesión con el pasado tiene una influencia fuerte en la identidad de los personajes. También la sensación de fatalidad de muchos de ellos depende de los recuerdos y la incapacidad de soltarlos (*cf.* Fennel 1999: 37-8, 40-1).

Algunas de las diferencias más sobresalientes entre los conceptos de la memoria de Proust y de Faulkner se desprenden de una lectura de la novela *Absalom, Absalom!* (1990 [1939]). En ella se emplean varias estrategias narrativas que podemos reencontrar en dos textos de Norah Lange, *Antes que mueran* y *Los dos retratos*. Por una parte, está la construcción dialógica de la memoria, sea por el empleo de varios narradores que narran principalmente la misma historia en versiones ligeramente diferentes, sea por la situación misma del diálogo en el cual estos narradores se encuentran. Por otra parte, está la superación de la individualidad. La historia narrada no es un recuerdo personal, sino una memoria colectiva sobre la que solamente algunos de los narradores tienen recuerdos también personales, mientras que otros ni siquiera vivieron durante el momento histórico en que se sitúa el recuerdo.⁴¹ Lo que finalmente se reconstruye como memoria no es algo determinado, sino que se trata de una historia inconstante, voluble, que se somete a interpretaciones en tanto que alguien se dedique a esa labor (*cf.* Fennel 1999: 36-7).

En *Absalom, Absalom!* se narra la historia de Thomas Sutpen, hijo de una familia de pobres blancos. En vista del agravio que le causa un sirviente negro de una plantación, decide hacerse rico. Con ese fin compra tierras cerca de Jefferson, donde construye su propiedad, a la que llama „Sutpen's Hundred“. No es necesario reproducir aquí todas las peripecias de la historia. Baste señalar que ésta se inserta explícitamente en la historia del sur de los Estados Unidos, con lo cual representa a su vez una parte de la historia nacional y regional- muy al contrario de la trama de los dos textos de Lange. Sin embargo, las novelas de la autora argentina contienen varios paralelos con respecto a *Absalom, Absalom!*. Igual que Rosa Coldfield llama a Quentin para que la escuche y la acompañe a Sutpen's Hundred, la abuela de *Los dos retratos* pide a su nieta Marta que le haga compañía. Ambos jóvenes reconstruyen respectivamente las historias pasadas. Ambos se inician en el acto de contar y, muy probablemente, de manipular historias. Estas iniciaciones se distinguen de la vocación de Marcel en la *Recherche*.

⁴¹ Según Moulinoux, la dimensión histórica es más amplia en los escritos de Faulkner, pero para este trabajo, lo importante es solamente la superación de la memoria individual (*Cfr.* Moulinoux 1993: 37)

Marta es la narradora de la historia que leemos, así que, al menos implícitamente, también Marta se vuelve escritora, mientras que Quentin solamente se coloca entre los otros narradores, superando su posición de mero oyente. Sin embargo, al principio Rosa Coldfield insinúa que Quentin podría convertirse en escritor algún día y redactar la historia que ella le empieza a contar en este momento (AA: 5). Quentin Compson se suicida medio año después del último día aquí narrado, lo sabemos por la novela anterior *The Sound and the Fury*, con lo cual se anula toda expectativa acerca de un proceso creativo en el futuro. Rosa Coldfield y la abuela de Marta mueren, una vez aclaradas las historias.

A continuación presento las estrategias narrativas de *Absalom, Absalom!* que sirven para la construcción de la memoria tal como lo esboqué. Describo los narradores, la cronología de los diferentes niveles narrativos y, finalmente, algunas estrategias que se emplean, primero, para quitarles autoridad de autenticación a los narradores y segundo, para borrar la identidad y el origen de las voces.

4.2.2.1. Narradores

Cuatro narradores intradieгéticos narran la historia de Sutpen desde sus marcadas perspectivas y van agregando informaciones. La primera es Rosa Coldfield (en los capítulos I y V), quien conoció personalmente a Sutpen, marido de su hermana. Rosa sufrió un fuerte agravio por parte de su cuñado cuando -ya viudo- le propuso intentar engendrar un hijo y casarse si saliera varón, hecho que se aclara más tarde, en el capítulo 5. Rosa narra en un estilo muy personal y sus palabras traicionan claramente su emoción, el odio que siente hacia Sutpen (*cf.* Parker 1991:19-28). Rosa convida a Quentin Compson, el mismo personaje de *The Sound and The Fury*, como oyente de su historia y le pide también que la acompañe en su último viaje a Sutpen's Hundred para aclarar algunas cosas. El segundo narrador es Mr. Compson (en los capítulos II-IV), el padre de Quentin. En la crítica se subraya frecuentemente su carácter cínico y escéptico, y su formación clásica, formación que se percibe en su narración, por sus comparaciones frecuentes de los sucesos narrados con hechos de la mitología griega. Mr. Compson no conoció a los personajes de la historia narrada, generalmente se refiere a la autoridad de su padre, el General Compson, quien había sido amigo de Thomas Sutpen. También apoya su relato en el saber colectivo del pueblo o de algunos de sus

integrantes (*cf.* Parker 1991: 33-44). Quentin es el interlocutor de Mr. Compson, sólo en los últimos cuatro capítulos se vuelve narrador, cuando le cuenta su versión de los hechos a su compañero de habitación en Cambridge, Shreve, quién por su parte se convierte en el cuarto narrador. No es siempre posible distinguir las voces de estos dos narradores, lo que se verá más abajo. Aunque los dos jóvenes tienen aún menos contacto con los hechos narrados, en la crítica su versión se considera generalmente la más verdadera y objetiva (Young 1978: 82-3). Por último, existe un narrador extradiegético heterodiegético que narra los diálogos y, a veces, partes de la historia de Sutpen. Sin embargo, sus informaciones no parecen ser más auténticas que las de los narradores intradiegéticos. Este narrador, aunque muchas veces se acerca a la perspectiva de Quentin, a veces utiliza una focalización cero.

4.2.2.2. Cronologías

La historia de Thomas Sutpen se narra cronológicamente. La narración de Rosa del primer capítulo abarca un largo período desde junio de 1833 hasta 1866 de manera selectiva y fragmentaria (para las fechas *cf.* el apéndice de Parker 1991: 167-9). Los capítulos 2 a 6 tratan del mismo período, pero con más detención y dando un vistazo hasta la muerte de Sutpen en 1869 (en el capítulo 3). En el capítulo 7 se narra la vida de Sutpen desde la infancia (ca. 1817) hasta su muerte. En el capítulo 8 Shreve y Quentin se dedican a la vida de Charles Bon, hijo ilegítimo de Sutpen, y a su relación con los hijos legítimos, Henry y Judith. Ya que los narradores tienen intereses y fuentes de información diferentes, cada narración agrega otros detalles a la historia, aunque todas cubren casi el mismo período desde 1833 a 1869. Cada narrador narra su versión de los hechos.

Ninguno de los narradores intradiegéticos tiene mucha autoridad autenticadora, ya sea porque conocen la historia solamente de segunda mano (esto vale también para el caso de Rosa, que no siempre presencié los episodios que narra), o porque tienen un interés propio en la historia, Rosa por ejemplo odia a Sutpen⁴².

⁴²Durante mucho tiempo, la crítica intentó reconstruir la verdad de los hechos narrados o al menos establecer una jerarquía entre las versiones, aunque se reconoció que las versiones no cuentan una historia consistente y verdadera (*cf.* la bibliografía de Engler 1988: 165). Sólo a partir de los años ochenta con el postestructuralismo aumentaron las lecturas que subrayan la imposibilidad de conocer la verdadera historia (*cf.* Lynch 2001, quién explica cómo el énfasis en el proceso de la narración muestra la formación de verdad y saber en una comunidad, Dalziel 1992, quién destaca la dialogicidad de la obra, además de Engler 1988, Basset 1985, y Matthews 1982).

Las diferentes versiones se contradicen en algunos detalles, y ni el narrador extradiegético, ni la cronología y la genealogía adjuntas en el apéndice, confirman una de las versiones (*cf.* Dalziel 1992: 280). Sin embargo, las contradicciones no impiden una lectura coherente (*cf.* Lynch 2001). De esa forma se construye una historia no del todo asegurada, hecha de diferentes narraciones.

Las situaciones narrativas intradiegticas se presentan como diálogos, aunque los interlocutores generalmente hablan poco. A veces interrumpen la narración solamente con una palabra (AA: 13) o el narrador extradiegético la interrumpe con una frase repetida⁴³. Los respectivos diálogos se inician en una tarde de septiembre de 1909 en Jefferson, Yoknapatawpha County, en la casa de Rosa Coldfield. Siguen en la veranda de la familia Compson hasta después de la cena del mismo día y continúan una noche de enero de 1910 en Cambridge, Massachussets, en una habitación compartida por Shreve y Quentin. Aunque la cronología aquí esbozada es claramente reconocible, el nivel diegtico, desde el cual narran los narradores intradiegticos, no se presenta de manera cronológica: En el primer capítulo se narra el encuentro de Quentin con Rosa pero ya muy al principio se narra una parte del diálogo siguiente entre Quentin y su padre, que está puesto entre paréntesis (AA: 7-8). Entre los capítulos dos y cuatro se sigue la narración de Mr. Compson. En el quinto capítulo sigue la narración de Rosa y en un primer momento, el lector cree que Quentin ya ha regresado a su casa para acompañarla en su excursión a Sutpen's Hundred, lo que se descarta al final de su narración. Rosa recién entonces le explica por qué quiere ir a la casa de Sutpen. Se trata de una analepsis, volviendo al encuentro anterior de Rosa y Quentin. Entre los capítulos seis y nueve se representan las narraciones de Shreve y Quentin, una tarde de enero de 1910 hasta bien entrada la noche. En el último capítulo, finalmente, el narrador extradiegético narra analépticamente la excursión nocturna de Quentin y Rosa a Sutpen's Hundred, donde encuentran a Henry Sutpen, y una segunda ida de Rosa en diciembre del mismo año. Una analepsis más se encuentra en el capítulo seis, donde se representa un diálogo entre Quentin y su padre (AA: 152-179) que encuentran las tumbas de la familia Sutpen durante la caza en una fecha desconocida.

La falta de cronología del nivel diegtico lleva a un desplazamiento de las voces narradoras. La historia se enuncia desde varios lugares y varios tiempos, y no solamente

⁴³ P.e. „,Yes,' Quentin said“ (AA: 144, 145, 146, 147, 150, 174)

la historia pasada misma se somete a una reconstrucción y narración posterior, sino que incluso los momentos de la enunciación misma se reconstruyen y recuerdan. En el capítulo 5.2.2.4. se verán otras estrategias con la misma función.

4.2.2.3. Estrategias desautenticadoras

Los narradores intradieгéticos se valen de estrategias diferentes para marcar como inseguras a sus respectivas versiones. El padre de Quentin deja entrever que su historia no es confiable, por ejemplo, por la repetición de „perhaps“ (AA: 69, 76, 86). Además, sus preferencias personales son explícitas en afirmaciones como „I like to think this“ (AA: 76) o „I believe“. También, se refiere a cuestiones de verosimilitud o lógica, por „You can not even imagine“ (AA: 77) o „I can imagine“ (AA: 86). A veces también Rosa marca su inseguridad acerca de su propia experiencia con la palabra „perhaps“ (AA: 112), y la duda sobre lo que sabe con la expresión: „I don't know“ (*ibid.*). Además, Rosa remite a otras fuentes no muy seguras: „So I have heard“ (*ibid.*). Vemos ya, que sobresalen expresiones relacionadas con la imaginación y el saber de oídas. Varias veces, Rosa Coldfield remite al saber de oídas, no siempre para marcar sus propias fuentes de información como tal, sino distinguiendo su narración de lo que probablemente Quentin ya sabe gracias a las habladurías de la ciudad o a la versión de su padre. Rosa hace esto con la expresión „So they will have told you doubtless already“, que se repite con ligeras variantes en todo el capítulo 5 (*cf.* AA: 107, 136, 137, 138). Todos los narradores se refieren a lo que se dice, a lo que dijeron o lo que van a decir, y no a los hechos. Principalmente, Quentin incluye los discursos de otros narradores en sus narraciones. Cuenta, por ejemplo, una conversación entre su abuelo y Thomas Sutpen, citando el discurso de Sutpen en forma directa (AA: 195-196). El narrador extradieгético cuenta una conversación entre Quentin y su padre, y aunque la voz narradora es claramente el narrador extradieгético, se insinúa que es Quentin quien relata dicha conversación en voz alta, ya que Shreve ha preguntado por ella y también contesta después de esa narración (*cf.* AA: 152 y 174).

También en el discurso del narrador extradieгético abundan las menciones de fuentes orales⁴⁴. Éste habla de lo que Miss Coldfield contó a Quentin (AA: 24, 26, 27, 28, 30, 31), lo que Sutpen contó al abuelo de Quentin (AA: 27, 30-1), lo que este abuelo le contó al padre de Quentin (AA: 27, 31) o lo que dijo el abuelo sin precisar el

⁴⁴Me refiero a la primera parte del segundo capítulo (AA: 23-32)

interlocutor (AA: 28-9). También subraya el saber o las creencias y percepciones de los personajes y frecuentemente el „they“ aparece como sujeto, remitiendo a los habitantes de la ciudad que saben o no saben detalles de la historia. Cuando aparece Sutpen, „they saw him [the stranger]“ (AA: 23), al principio no saben nada de él y van aprendiendo algo acerca de sus motivaciones (AA: 24, 26), mientras ya el General Compson, el abuelo de Quentin, sabe más, aunque no solo porque Sutpen le contó, sino también a causa de sus interpretaciones, „as General Compson computed“ (AA: 25).

Mr. Compson no incluye el discurso directo de otros personajes en forma extensa, pero sí se refiere a su padre, General Compson, quién fue amigo de Sutpen y quién supuestamente le transmitió oralmente sus informaciones. Además, afirma que la historia consiste en diferentes narraciones:

It just doesn't explain. Or perhaps that's it: they dont explain and we are not supposed to know. We have a few old mouth-to-mouth tales; we exhume from old trunks and boxes and drawers letters without salutation or signature, in which men and women who once lived and breathed are now merely initials or nicknames out of some now incomprehensible affection which sound to us like Sanskrit or Chocktaw; [...] Yes, Judith, Bon, Henry, Sutpen: all of them. They are there, yet something is missing, they are like a chemical formula exhumed along with the letters from that forgotten chest, carefully, the paper old and faded and falling to pieces, the writing faded, almost indecipherable, yet meaningful, familiar in shape and sense, [...] you bring them together in the proportions called for, but nothing happens; you re-read, tedious and intent, poring, making sure that you have forgotten nothing, made no miscalculation; you bring them together again and again nothing happens: just the words, the symbols, the shapes themselves, shadowy inscrutable and serene, against that turgid background of a horrible and bloody mischancing of human affairs (AA: 80).

La cita aclara que no solamente la historia narrada se revela como integrada por varios textos, de viejos cuentos o cartas, sino que estos textos ni siquiera cobran significado, sino que forman nada más que una superficie enigmática. El concepto de la memoria que se desprende de ahí difiere totalmente de la revelación proustiana, ya que la recuperación del pasado se vuelve imposible.

4.2.2.4. Difusión de las voces

Además, llama la atención que no siempre es posible distinguir claramente la procedencia de las diferentes voces, al menos no siempre desde el principio, lo que depende entre otras cosas de la marcación gráfica de los diferentes discursos:

En los primeros dos capítulos, igual que en el cuarto, los discursos directos de Rosa y de Mr. Compson se ponen entre comillas, los pensamientos representados como monólogo interior de Quentin se ponen en cursiva, igual que otros cortos discursos, o el texto de cartas representadas, así que se introduce una distinción clara⁴⁵. En el tercer capítulo sigue la narración de Mr. Compson, aunque esta vez su discurso se marca por la puesta en cursiva de los *verba dicendi*, lo que quiere decir que es más bien la voz del narrador extradiegético que se marca, mientras que la de Mr. Compson sigue sin marcación gráfica, obteniendo una autoridad, que en el texto restante le corresponde al primer narrador de la historia (*cf.*: también Parker 1991: 34). En el capítulo quinto, el narrador extradiegético solamente aparece al final. Rosa Coldfield empieza directamente con su narración puesta en cursiva, sin que un *verbum dicendi* la introduzca. Sólo al final del capítulo el narrador interrumpe su discurso: „But Quentin was not listening“ (AA: 139). En seguida representa una escena imaginada por éste en focalización interna y finalmente, narra un diálogo corto entre Rosa y Quentin, esta vez los discursos directos aparecen marcados entre comillas. Basset clasifica el discurso de Rosa como una representación de sus palabras en la conciencia de Quentin, lo cual corresponde al uso de las cursivas en el resto del texto (*cf.*: Basset 1985: 288) y aunque su juicio no me parece consistente, muestra que también la puesta en cursiva se percibe como la dislocación del discurso o de la voz. Mirando el contenido sabemos que Quentin no escucha a Rosa porque no puede pasar por un momento particular de la historia pasada, por el momento en que Henry anuncia a Judith que mató a Bon, escena que Quentin recrea en su imaginación (139). Ya que el contenido de la narración de Rosa empieza algunas horas después de este acontecimiento, deducimos que Quentin no escuchó nada de lo que dijo Rosa en todo el capítulo, así que no puede ser que se representen sus palabras en su conciencia. Parker (1991), además, alega que por el vocabulario y la estructura el discurso no puede ser del personaje de Rosa Coldfield. Lo juzga como un texto que supera su realidad psicológica y social y la letra itálica sirve para marcar su extraño carácter. Parker denomina esta narración de Rosa su „unspeakable monologue“ (*ibid.*: 63), concepto que de cierta forma tiene paralelos con mi lectura de monólogo no-escuchado.

⁴⁵En realidad, ya en el segundo capítulo se borran los límites entre el discurso del narrador extradiegético, quien cuenta una parte de la historia de Sutpen, y el discurso de Mr. Compson, quien sigue en esta narración sin llamar mucho la atención sobre el cambio del narrador (*cf.*: AA: 33).

Además, el hecho de que Quentin aparentemente no escuchó, (más tarde sabemos que tampoco escuchó siempre a su padre, AA: 142), lo cuestiona como narrador fiable, por alejarse de sus fuentes principales. De todas formas, repito, las formas diferentes de la representación del discurso de los personajes borran el lugar exacto de su proveniencia, que el narrador extradiegético no siempre aclara.

Las estrategias que sirven para una confusión de las diferentes voces se vuelven más explícitas y más confusas en los capítulos narrados por Quentin y Shreve. A este respecto quiero destacar tres aspectos: la confusión entre diferentes tipos de discurso, el uso de los paréntesis y la confusión entre las voces de Quentin y Shreve.

Por una parte, se borra la distinción entre pensamiento y discurso hablado. Al principio del capítulo seis, después de haber aclarado la situación narrativa en la habitación común de Quentin y Shreve, el narrador extradiegético narra el viaje de Rosa y Quentin a Sutpen's Hundred con una focalización interna en Quentin. El pasaje termina con unos pensamientos de Quentin, representados en discurso directo -explícitos por el *verbum cogitandi* y puestos en cursiva- que Shreve interrumpe, como si hubiera sido un discurso pronunciado:

he (Quentin) [...] sitting in the buggy [...] thinking *Good Lord yes, let's dont find him or it, try to find him or it, risk disturbing him or it:* (then Shreve again, „Wait. Wait. Your mean that this old gal, this Aunt Rosa-“ (sic) (AA:143)

Hay otro fenómeno semejante. El narrador extradiegético cuenta analépticamente una conversación entre Quentin y su padre, que tenía lugar cuando cazaban cerca de las lápidas de la familia Sutpen. Este discurso del narrador extradiegético funciona como respuesta a una pregunta de Shreve (a partir de p. 152). Ya que Shreve al final de esta narración (AA: 174) se dirige otra vez a Quentin, refiriéndose al contenido anteriormente expuesto, es como si Quentin mismo lo hubiera dicho en voz alta.

También los paréntesis tienen una función para la dislocación de voces. Aparecen en varias formas en el texto. A veces, después de un pronombre personal equívoco, el nombre de la persona se pone en paréntesis, para aclarar de quién se trata „she (the Aunt Rosa)“ (AA: 175). En este caso la aclaración es siempre de la voz de Shreve, ya que es el único que llama „Aunt Rosa“ a Rosa Coldfield. El extracto citado más arriba es otro ejemplo (*cfr.* también AA: 72, 73).

A veces, los paréntesis contienen una parte de la frase que de igual manera podría apartarse con una coma, o ni siquiera eso, por ejemplo „you call that a marriage, when the night of a honeymoon and the casual business with a hired prostitute consists of the same suzerainty over a (temporarily) private room“ (AA: 93). Muchas veces, los paréntesis contienen alguna duda acerca de lo narrado, por ejemplo, „the child, the boy, sleeping in silk and lace to be sure yet complete chattel of him who, begetting him, owned him body and soul to sell (if he chose) like a calf or puppy or sheep“ (AA: 91). Lo que se pone dentro del paréntesis aparece siempre como dislocado, como agregado después, de otra fuente, de otro nivel, impresión que se refuerza cuando su contenido contradice en parte a la narración.

En el capítulo siete en el que Quentin se vuelve narrador, todas las afirmaciones de Shreve y también los diálogos de Shreve y Quentin se ponen entre paréntesis. Así dan la impresión de estar excluidas de la narración. La narración adquiere una unidad que la aparta de la situación narrativa dialógica.

A veces, son partes enormes de la narración que se ponen entre paréntesis, casi todo el capítulo seis (AA: 143-175) que, por su parte, también contiene otros paréntesis de extensión menor. Uno de ellos interrumpe una narración de Mr. Compson y, siendo él mismo la voz narradora del paréntesis en cuestión, queda la impresión de que Mr. Compson se interrumpe a sí mismo, seguido por un monólogo interior de Quentin:

„[...]almost exactly as the demon himself might have done it. (*Because there was love* Mr. Compson said *There was that letter she brought and gave to your grandmother to keep* He (Quentin) could see it, as plainly as he saw the one open upon the open text book [...]) (AA: 167-8).

En este caso el uso del paréntesis casi no se distingue del paréntesis de pocas palabras que viene incluido por la misma voz, siendo acá también la misma voz que agrega algo a su discurso. Ya que después sigue la narración de Quentin y por la extensión del paréntesis se subraya el efecto de interrupción y del cambio de voz. Aunque lo podemos percibir como un cambio, no lo podemos situar en un tiempo o un lugar diferentes. Esto sucede con otra paréntesis que abarca el diálogo entre Mr. Compson y Quentin que se narra prolepticamente en el primer capítulo, interrumpiendo la conversación de Rosa y Quentin.

Las voces de Shreve y Quentin se confunden y hasta se mezclan: En el capítulo 6 Shreve narra en discurso directo, marcado entre comillas, interrumpido por un repetido „'Yes,' Quentin said“, lo que confirma que la voz del narrador pertenece a Shreve. En un momento, Quentin interrumpe el discurso de Shreve usando la misma expresión, continuando el monólogo interior puesto en cursiva (147). Luego el mismo Quentin interrumpe su mismo monólogo con un „'Yes,' Quentin said“ (150), confundiendo el lector que necesariamente tiene que suponer que había continuado el discurso de Shreve. Continúa el discurso en cursiva, ya de procedencia insegura. El autor de la siguiente interrupción es Shreve, con sus palabras en discurso directo, puesto entre comillas. Esa forma de representación crea una inseguridad acerca de quién habla, Shreve o Quentin. Además, también aquí la puesta en cursiva hace sospechar que se trata de un monólogo interior no pronunciado. Este diálogo entre Shreve y Quentin se interrumpe por la narración analéptica de la conversación de Quentin y su padre en la caza, que termina con un monólogo interior de Quentin, puesto en cursiva y marcado como tal: „thinking (Quentin) *Yes. I didn't need to ask who invented that.*“ Este monólogo, aunque no cambia la forma de letra itálica, se transforma en un discurso que se dirige a Quentin:

But you were not listening, because you knew it all already, had learned, absorbed it already without the medium of speech somehow from having been born and living beside it, with it, as children will and do (AA: 172).

Ya que no es totalmente imposible que un personaje se dirija a sí mismo en un monólogo interior, este procedimiento no llama tanto la atención, pero a su final, Quentin responde otra vez, con la expresión ya familiar: „'Yes,' Quentin said“ (174) y sigue un discurso directo de Shreve también dirigido a Quentin, lo que hace suponer que el sujeto cambia en medio del discurso. Y no solamente cambia el sujeto. Por ser desconocido el momento en que cambia, no queda claro quién habla realmente.

Esta confusión se hace más explícita en un pasaje del capítulo siete: En un cierto momento, Shreve toma el hilo de la narración durante un párrafo y después lo retoma Quentin, sin vacilar, continuando las palabras de Shreve:

„No,“ Shreve said; „you wait. Let me play a while now. Now, Wash. Him (the demon) standing there with the horse, the saddled charger, the sheathed sabre, the gray waiting to be laid peaceful away among the moths [...] —“ [...]

There was no harm intended by Shreve and no harm taken, since Quentin did not even stop. He did not even falter, taking Shreve up in stride without comma or colon or paragraph:

„—no reserve to risk a spotting shot with now so he started this one like you start a rabbit out of a brier patch, [...] (AA: 224-5)

Otra estrategia que difunde la linealidad de la narración consiste en la falta de conexión entre las diferentes partes. La narración retomada por Quentin no tiene conexión semántica con lo anteriormente dicho por Shreve, ni con lo que Quentin mismo narró antes, aunque sintácticamente se conecta con las palabras de Shreve por el guión.

En el capítulo octavo, la fusión entre Quentin y Shreve se hace explícita. Al principio se manifiesta en el hecho de que ambos opinan y piensan juntos (236), luego se hace evidente mediante sus voces. Shreve cuenta la mayor parte de los hechos pasados en este capítulo, pero vemos que ya se confunden, no solamente entre sí, sino también con los personajes cuya historia se cuenta:

Shreve ceased. That is, for all the two of them, Shreve and Quentin, knew he had stopped, since for all the two of them knew he had never begun, since it did not matter (and possibly neither of them conscious of the distinction) which one had been doing the talking. So that now it was not two but four of them riding the two horses through the dark over the frozen December ruts of that Christmas eve: four of them and then just two— Charles-Shreve and Quentin-Henry, [...] (267).

En esta cita vemos otra estrategia que también Norah Lange usó en *Los dos retratos*. Los narradores se incorporan metalépticamente dentro de la historia que cuenta, lo que ocurre también cuando Marta acompaña a su abuela en la tarde en que se hicieron las fotografías.

Finalmente quiero destacar que igualmente entre Shreve y Quentin la historia se narra varias veces, además de la repetición que se da entre todos los narradores. Shreve, en un cierto momento comenta: „'How was it?' Shreve said. 'You told me; how was it?‘ (AA: 152). Este comentario insinúa que la narración que sigue ya se había contado otra vez. Esta repetición insinuada, aunque no conocemos su contenido exacto, aumenta la inseguridad de la historia, ya que no es posible hacer dos repeticiones idénticas. La misma estrategia forma parte de las novelas de Lange y también está presente en Proust (*cfr.* cap. 4.1.).

4.2.2.5. Imaginación

Arriba mencioné otra característica importante, la imaginación que también se vuelve más explícita en el octavo capítulo, cuando Shreve y Quentin narran juntos. En los capítulos anteriores, Quentin imagina algunas escenas a manera de una reconstrucción visual del pasado. Sin embargo, tenemos que considerar estas imaginaciones como mundos alternativos por él contruidos. Ya cuando escucha a Rosa, Quentin „seemed to watch“ (p.4) la construcción de Sutpen's Hundred. Quentin literalmente ve lo que le cuenta Rosa, con su voz que va desapareciendo, dejando lugar para una visión del pasado más material y sólida (p.8). Un poco más tarde se imagina visualmente a Rosa que lo está esperando (p. 70-71). Después, Quentin se imagina repetidamente escenas que tienen que ver con la muerte de Charles Bon, asesinado por su hermanastro Henry Sutpen. Ve la escena del asesinato (p. 105-6) y el momento en que Henry se lo confiesa a su hermana (p. 139-49 y 142). Tal hecho señala su preocupación por este acontecimiento. Cuando *ve* -, „It seemed to Quentin that he could actually see them“ (p. 154) - que Sutpen vuelve a su casa con las dos lápidas para las tumbas de su mujer y de sí mismo, piensa: „*No. If I had been there I could not have seen it this plain*“ (p. 155). Esta afirmación concede una cierta supremacía a la visión posterior en relación con la percepción inmediata.

Ya expuse que todas las versiones narradas contienen señales que indican su respectiva inseguridad. Implícitamente, las narraciones detalladas de hechos necesariamente desconocidos para el narrador-personaje infringen las reglas de la ficción realista y tienen el efecto de restarle autenticación. Ahora, en las versiones contadas por Shreve y Quentin, este carácter imaginado se expone más explícitamente. Por una parte, porque Shreve es el narrador que menos conexión tiene con lo que pasó. Todo lo que dice necesariamente tiene que ser solamente una repetición de lo anteriormente narrado por Quentin. Esto también se hace explícito en una cita de arriba, cuando Shreve retoma el hilo de la narración queriendo jugar (p. 224). Lo narrado se señala varias veces como imaginado por los dos. Se hace explícito en la descripción de un

...drawing room of baroque and fusty magnificence which Shreve had invented and which was probably true enough, while the Haiti-born daughter of the French sugar planter [...] (the slight dowdy woman with untidy gray-streaked raven hair coarse as a horses's tail, [...] whom Shreve and Quentin had likewise invented and which was likewise probably true enough) told them nothing... (AA: 268)

Lo que pasa en estos últimos capítulos, cumple con lo anteriormente prefigurado. La creación explícita del pasado se efectúa cuando al mismo momento las voces de Quentin y Shreve se unen. También antes, las imaginaciones de Quentin habían sido instigadas por situaciones o escenas que le fueron narradas por otros. Además, la creación se efectúa con base en las narraciones ajenas que son la materia con la cual se forma la historia reelaborada. También este uso de la imaginación se da en los textos de Lange.

They stared -glared- at one another, their voices (it was Shreve speaking, though save for the slight difference which the intervening degrees of latitude had inculcated in them (differences not in tone or pitch but of turns of phrase and usage of words), it might have been either of them and was in a sense both: both thinking as one, the voice which happened to be speaking the thought only the thinking become audible, vocal; the two of them creating between them, out of the rag-tag and bob-ends of old tales and talking, people who perhaps had never existed at all anywhere, who, shadows, were shadows not of flesh and blood which had lived and died but shadows in turn of what were (to one of them at least, to Shreve) shades too) quiet as the visible murmur of their vaporising breath. (AA: 243)

Finalmente, la transmisión de la información no se hace necesariamente en voz alta, se transmite a través de los pensamientos. Ya antes se menciona explícitamente que el conocimiento se transmite por el aire en el lugar en que uno nace y crece (AA: 23, 172). En este sentido, carece de importancia si la procedencia de las voces se aclara bien en el texto, o si una historia se narra o solamente se piensa.

4.2.2.6. Usos de la dialogicidad faulkneriana: *Antes que mueran* y *Los dos retratos*

Más arriba ya mencioné algunas semejanzas entre *Los dos retratos* y la novela de Faulkner. Además, me parece que desde la construcción particular de *Antes que mueran* también se le pueden seguir las huellas a algunos aspectos ahora destacados.

El concepto de la memoria subyacente a la novela *Absalom, Absalom!* consta principalmente de dos aspectos: primero, depende de una comunidad, aunque al mismo tiempo es subjetiva e individual, vista en sus partes. Segundo, se encuentra bajo continua construcción, lo que implica tanto la reconstrucción, como también la imaginación. Ambos aspectos son difícilmente separables. La continuidad se refiere, por una parte, a la construcción en diálogo que permite e implica agregar aspectos siempre nuevos y diferentes. Por otra parte, significa que las distintas versiones coexisten sin

que se valore ninguna como la más verdadera, lo cual conlleva una oscilación entre varias posibilidades que no desembocan en una versión final y estable.

Memoria colectiva

Como ya expliqué en el apartado 3.2.2.2., también en *Antes que mueran* la memoria se construye entre varios sujetos. Sin embargo, en este texto se subraya más bien el significado que este hecho tiene para un sujeto particular: si aprecia la colaboración de otros o si le molestan las intervenciones ajenas.

Varias estrategias narrativas se emplean para representar la „dialogicidad” de la memoria. Se trata de la inclusión de diferentes voces al discurso de la narradora, que, además, no siempre se distinguen muy claramente de su propia voz. Esto llama aún más la atención, porque contrasta tan fuertemente con la narradora de *Cuadernos de infancia*, quien marca prolijamente cada discurso directo que no fuera pronunciado por su propia voz. En parte, este efecto se logra por medio de la marcación gráfica y la disposición ambigua de los discursos directos, igual que en *Absalom, Absalom!*. Sin embargo, la ambigüedad en *Antes que mueran* se refiere al sujeto del discurso y al nivel narrativo desde el cuál viene pronunciado (intra- o extradiegético), mientras que en la novela de Faulkner se refiere también a la forma pensada o hablada del discurso.

Ya expuse que la narradora de *Antes que mueran* pasa de ser un sujeto autobiográfico a ser un sujeto sobrehumano (cfr. 3.2.1.1). Este último se caracteriza por ser una especie de contenedor de recuerdos de la más diversa índole que se acumulan dentro de él (AM: 198-9). Aunque en parte contiene recuerdos que superan lo individual y que se pueden caracterizar como recuerdos históricos y casi geológicos, también remiten al texto que se acaba de leer y a sus historias de ámbito privado e íntimo. De tal manera, es la memoria de la narradora -el espacio en el que se encuentran sus recuerdos- que viene representado por el texto y de ahí es ella quien contiene todas esas voces ajenas.

Aunque en *Absalom, Absalom!* la situación narrativa es totalmente diferente, Quentin al principio del texto se caracteriza de una forma semejante.

Quentin had grown up with that; the mere names were interchangeable and almost myriad. His childhood was full of them; his very body was an empty hall echoing with sonorous defeated names; he was not a being, an entity, he was a commonwealth. He was a barracks filled with stubborn back-looking ghosts still recovering... (AA: 7)

Se presenta como un contenedor de nombres -también una vez pronunciado por otras voces. El espacio identificable también con su memoria, se describe de forma diferente. Es su cuerpo que forma una sala grande, además de ser un cuartel o una confederación, es decir un espacio público, relacionados con la guerra y la nación. Eso contrasta con el espacio interior abstracto de la narradora de *Antes que mueran*.

Además, aunque la narradora de *Antes que mueran* también menciona los hechos históricos y geológicos, por más que sea de manera general y metonímica, el conjunto de los fragmentos se dedica siempre a historias cotidianas y privadas. Muchas veces hablan de personajes relacionados personalmente con la narradora, aunque esto no es siempre verificable por su anonimato. Los recuerdos enumerados en el último fragmento mencionan muchas muertes, junto con nacimientos y fechas. Se trata de hechos familiares tradicionalmente guardados por las mujeres. Al contrario, Quentin está lleno de nombres *sonoros*, probablemente ligados a la guerra civil norteamericana y la derrota del Sur, nombres de importancia histórica. Esos nombres solamente a nivel histórico o geográfico tienen una relación con él.

Otra diferencia entre Quentin y la narradora de *Antes que mueran* es la forma de transmisión de información. Quentin tiene informaciones de sucesos en los que no estaba presente sin haber estado presente, los acogió con el aire que respira (AA: 7), es decir, por alguna transmisión misteriosa. Esto también corresponde a la ambivalencia entre el discurso hablado y pensado en el texto. En el texto de Lange, el papel del lenguaje se destaca más. La memoria de los otros sujetos se manifiesta por „voces“, por alguien que „nombraba“ lo que esta por recordar, hasta el sujeto mismo necesita „repetirlo en voz alta“ para reforzar el propio recuerdo (AM: 144). El sujeto narrador de *Antes que mueran* se presenta como contenedor de voces, principalmente por medio de la estructura del texto. El último fragmento apoya esta lectura. Los recuerdos que el sujeto acumula en este último fragmento no solamente se componen de voces, y no olvidemos que dicha parte tiene lugar en un futuro imaginado, de una inmortalidad hipotética. De todas formas, no hay ningún indicio de una transmisión de información que no se dé por medio de la percepción del sujeto mismo o por medio del lenguaje.

En el análisis de *Antes que mueran* mencioné unos fragmentos que podrían representar escenas tipificadas de la vida familiar o matrimonial, que se narran a manera de representaciones de una experiencia general (fragm. 16, 26, 39, 41, 58, 61). Estos

fragmentos son los que más se acercan al saber transmitido sin voz, que experimenta Quentin. Sin embargo, no se relacionan con una historia con mayúscula, sino a la historia de personajes desconocidos, generalmente femeninos. Lange no toca el ámbito de lo histórico, lo nombra apenas como algo que existe. De todas formas, la narradora de *Antes que mueran* demuestra muchas semejanzas con el personaje de Quentin en *Absalom, Absalom!*.

En *Los dos retratos*, como ya dije, los paralelos son más obvios, ya que la historia se asemeja, pero también la estructura narrativa guarda una serie de similitudes con la novela de Faulkner. *Los dos retratos* se organiza en torno a unos diálogos que equivalen más bien a una narración enunciada en presencia de un interlocutor, aunque diga poco, como en *Absalom, Absalom!*. Las narradoras de ambos niveles narrativos se sirven de este procedimiento. Esa forma dialógica forma la estrategia narrativa principal para construir un mundo ficcional inseguro e inverosímil, dependiente de narradores de poca autoridad autenticadora. La repetición de diferentes versiones, implícita o explícita, hace parte de esta estrategia.

En ambas novelas la reconstrucción intradiegética del pasado se mezcla más o menos explícitamente con actividades de imaginación. En el caso de Lange, a partir de *Cuadernos de infancia* esto se vuelve una estrategia importante. La imaginación de cierta forma es siempre necesaria para narrar hechos en los que los narradores no estuvieron presentes, como la vida de Thomas Sutpen o en el caso de *Los dos retratos* la vida de Elena o la tarde en que se hicieron las fotografías. En ambos casos se incluyen personajes que explícitamente se caracterizan como ajenos a la historia pasada y quienes tienen un papel importante en la reconstrucción de la misma, como la narradora Marta o Teresa o, en *Absalom, Absalom!* el canadiense Shreve.

En las dos novelas se construyen varios niveles narrativos que contribuyen a una difusión o dislocación de las respectivas voces narradoras. En *Los dos retratos* siempre aparece un nivel más por el carácter pseudodiegético de la narración principal, pero también en *Absalom, Absalom!* las narraciones intradiegéticas abren otros niveles, representando conversaciones que por su parte se refieren a un nivel hipodiegético ⁴⁶.

⁴⁶ También en *Los dos retratos* aparece el fenómeno de una conversación narrada en otra conversación, *cfr.* cap. 14.

Lange renuncia a cualquier contenido histórico en cuanto historia nacional o internacional. La intención de representar una realidad extraliteraria parece mucho menos vigente que en los textos faulknerianos. Desde *Cuadernos de infancia* hasta *Los dos retratos* Lange proyecta un mundo privado, poblado mayoritariamente por mujeres y hasta de niñas y adolescentes. Las formas de construcción de realidad que se exponen en estos libros por una parte tienen un significado más general. Los contenidos extremadamente reducidos exhiben la importancia del nivel del discurso y sus implicaciones epistemológicas y ontológicas. Además, en los textos se describe una forma esencialmente femenina de vivir en la sociedad.

La diferencia fundamental entre las dos novelas - al igual que con el texto de *Antes que mueran* - se manifiesta en los narradores. Lange se vale siempre de narradoras homodieéticas, mientras que en *Absalom, Absalom!* tenemos un narrador extradiegético heterodieético. Lange opta siempre por una narración homodieética que subraya el papel del sujeto en la construcción de mundos. Esa opción no lleva automáticamente a un mundo menos verosímil, ya que el narrador de *Absalom, Absalom!* tampoco tiene autoridad de autenticación, su versión de los hechos pasados no es más que una entre muchas. Creo que Lange buscó perfeccionar su poética, elaborando un modelo que fue desarrollando a lo largo de varios años y que es el de la narración homodieética. Lo empleó para sus textos autobiográficos fragmentados (y con anterioridad también en la forma epistolar de *Voz de vida*) y lo siguió aplicando en sus las novelas, mediante la exploración de varias posibilidades. Lange se nutre de las estrategias narrativas de *Absalom, Absalom!* para dialogizar sus textos. Siempre el segundo de las dos series introduce las técnicas correspondientes a este fin.

En el capítulo siguiente se examinará el papel de los siguientes géneros masivos: la novela sentimental, el cine y la novela policial. Ya varias veces se destacó el significado de un saber colectivo en la construcción de los mundos ficcionales y como parte de la memoria. Este saber está representado por los géneros estereotipados.

4.3. Géneros estereotipados

Martínez Estrada en su reseña de *Los dos retratos* escribió que en las novelas de Lange se representa feminidad auténtica (Martínez Estrada 1957: 152). No da más razones para su juicio que se inserta a una actitud crítica frente a obras de mujeres bastante

difundida en la época (*cf.* Rosman Askot 1988). De todas maneras, el capítulo siguiente pone la noción de femineidad representada bajo otra luz. Se relaciona con varios intertextos que se caracterizan por trivialidad, por una mayor estandarización y por la representación de estereotipos, además de haber sido muy populares.

El primer grupo de intertextos son novelas de amor. Una novela de amor, en cuanto a su argumento es una novela cuyo tema central es el amor (*cf.* p.ej. Wilpert 1979: s.v. „Liebesroman“). En un sentido más restringido se trata de una parte de la literatura trivial del siglo veinte que se ocupa del tema y que se escribió principalmente para un público femenino, y cuyas raíces se ubican en la literatura amena decimonónica (*cf. ibid.* „Trivialroman“ y „Unterhaltungsroman“). En la Argentina de los años veinte había varias series de novelas de amor semanales que se vendían en quioscos y que fueron leídas mayormente por muchachas y mujeres jóvenes de la clase media (Sarlo 1985 : 19, 28-9). Las novelas tenían una estructura lineal y monocausal y trataban del amor y su único fin feliz y aceptable, el matrimonio burgués (*ibid.*: 138s).

El segundo intertexto citado es el melodrama filmico, que tiene sus raíces en el teatro burgués posterior a la revolución francesa y en el teatro popular de la misma época. Entró en la literatura trivial del siglo veinte y también en las representaciones cinematográficas, principalmente del cine de Hollywood y de Latinoamérica (*cf.* Romero 1996: 240s). Un subgénero, la película de mujeres (*woman's picture*), se dirige a un público femenino. El género del melodrama se define por medio de criterios estéticos y temáticos. La trama se motiva frecuentemente por la pureza o inocencia de la heroína, desconocida por los otros personajes y escondida intencionalmente por ella misma. Su carácter y algunos elementos de la trama justifican esta actitud de la heroína que no se defiende y permanece en un papel de víctima. Una antagonista culpable normalmente abusa de esta situación. La narración describe el desarrollo hacia una identificación moralmente correcta y termina con el reconocimiento público de las posiciones verdaderas de lo bueno y lo malo (Gledhill 1994: 30). Frecuentemente el melodrama trata de un pasado oculto, un crimen o una identidad verdadera que al final se revela (Meisel 1994: 79). En cuanto a su forma, el melodrama se caracteriza por el uso de efectos espectaculares tanto visuales como musicales en sus puestas en escena, que subrayan el carácter y los pensamientos de los personajes (Gledhill 1994: 21s; Meisel 1994: 66).

4.3. Géneros estereotipados

El tercer grupo de intertextos es la novela policial⁴⁷, otro género fuertemente estandarizado. Especialmente el tratamiento de la realidad es un aspecto muy interesante en la novela policial. Depende fuertemente de la colaboración de los lectores que, como el investigador, forman hipótesis acerca del mundo real ficcional (*cf.* Nusser ²1992 : 28s). El mundo ficcional depende de los cambios perpetuos que resultan de la pesquisa lo que se manifiesta, por una parte, concretamente en el texto, por otra parte, implícitamente en los mundos hipotéticos formados por los lectores. Al final de la novela policial se revela el mundo real ficcional, restableciendo el orden dentro de este mundo. Es posible ver la novela policial en relación directa con el melodrama.

The mysteries of traditional melodrama often had to do with lost or concealed identities or with hidden crime, revealed or exposed at the critical juncture by the hand of something like providence. The detective mystery tale, with roots in scientific rationalism, could bring about the same result, but without that apt and marvellous agency of coincidence which fostered the effect of wonder in melodrama, and overcame its diversions and discontinuities... (Meisel 1994: 79)

Así que en la novela policial es el investigador, quien se adjudica el papel del destino, quien descubre los secretos que en el sistema melodramático se hubieran revelado sin su ayuda.

Tanto la novela policial como el melodrama no pertenecen al paradigma de una representación realista. La novela policial narra acciones improbables y extraordinarias, pero explica al mismo tiempo su posibilidad de existir (Nusser ²1992: 207). El melodrama ni siquiera parte de la premisa de que el mundo posiblemente sea representable o explicable por medio del lenguaje. En él se representan emociones y acciones carentes de una explicación racional, aunque la duda de la representación adecuada se supera. En el melodrama el lenguaje se fuerza, arrancándole significados e identidades, por el hablar mismo se monta la coincidencia entre significado y significante (*cf.* Gledhill 1994: 31-33).

Ya en el capítulo 3.4. referí la recepción de la novela policial en la Argentina y su carácter antirrealista que tiene por ejemplo para Borges. La recepción del melodrama no fue ni tan explícita ni tan amplia. El melodrama filmico y la novela sentimental tuvieron un papel intertextual muy importante para la obra de Manuel Puig. Hay que aclarar que éste no coincidió temporalmente con la obra de Lange. Borges y Bioy

⁴⁷ También Legaz 1999 menciona la influencia de este género.

Casares editaron dos guiones y ya en el prefacio revelan el carácter estereotípico del género del guión⁴⁸. También Puig señala lo estereotípico por medio de ese grupo de intertextos, otorgándole varias funciones. Representa un discurso hegemónico que por medio de los estereotipos presenta modelos de identificación a los cuales los personajes se atienen como a la única posibilidad de existir. Esto implica una crítica a la ideología subyacente (*cf.* Castillo Durante 1995: 87s, 94; Romero 1996: 243, 245). En este capítulo voy a referir las funciones que tienen los estereotipos en la obra de Lange, los cuales no se diferencian esencialmente de las funciones señaladas para la obra de Puig.

En general, me parece difícil señalar la así llamada escritura fílmica, aunque también Legaz afirma que el universo de las novelas de Lange tiene características cinematográficas (Legaz 1999: 150). Para el trabajo presente la cuestión no es tan problemática, porque me ocupó de coincidencias de contenido, a representaciones estereotípicas que en cierto momento fueron muy divulgadas, en gran parte por medio de las películas, aunque también por medio de los otros medios masivos mencionados. De todas maneras, en los textos de Lange hay referencias explícitas al medio cinematográfico. En *Los dos retratos* la situación de la cena dominical se describe como „semejante a esas películas donde una mesa rodeada de invitados se aleja hacia el pasado“ (DR: 120). Lamentablemente no pude identificar cuáles eran „esas películas“ a no ser que se trate de películas que narran una historia policial en que en una escena final se descubre el culpable y se narran analépticamente los sucesos correspondientes a los varios personajes. Posiblemente, también la descripción de Elena como „serie de inesperadas instantáneas“ se refiere a la sucesión de las imágenes sueltas de una película. También en *Personas en la sala* se mencionan películas, comparando la construcción de mundos alternativos con una película muda (PS: 53, 142). En *Cuadernos de infancia* se describe la primera visita de las niñas al cine, seguida por una escena digna de una película. La noche después de esa primera experiencia con el cinematógrafo, un hombre a caballo pasa delante de la granja, llevando un muerto en la grupa de su animal (CI: 44-45). Realidad novelesca „real“ y realidad cinematográfica se entremezclan.

⁴⁸ Los guiones de Bioy Casares y Borges se intitularon *Los orilleros* y *El paraíso de los creyentes* (Bioy Casares/Borges 1955). También en „Las previsiones de Sangiácomo“, uno de los problemas de don Isidro Parodi (Bioy Casares/Borges 1942) abundan comparaciones con el cine. En cuanto a Puig y el melodrama *cf.* Romero (*ibid.*) y Castillo Durante (1995).

Llama la atención, que muchos autores en los años cuarenta y también en los anteriores se relacionaron con otro género más, que por una parte puede considerarse trivial: me refiero a la novela de aventuras. Por otra parte –igual que la literatura sentimental– la novela de aventuras también es una lectura de adolescentes. Borges, en el prefacio a *La invención de Morel* que ya se citó en otras ocasiones, elogia a la novela de aventuras (cap. 2.1.2.1. y 2.4.1.). El escritor aprecia la invención que implica la aventura, y contradice la opinión de Ortega y Gasset, según la cual ésta ya no le interesa al hombre moderno (cfr. 2.1.2.1.). Repito esta argumentación porque me parece importante resaltar el interés de Norah Lange en la aventura femenina, que tiene una acepción distinta, más bien sexual. Esta forma literaria no recibió mucho interés por parte de la crítica. Muchos de sus colegas varones por su parte se valieron de rasgos de la novela de aventuras - lectura decididamente masculina: el mismo Borges en algunas de sus ficciones, Bioy Casares, tanto en la novela prologada por Borges, como también en *Plan de Evasión* (1945) y Juan Carlos Onetti cuyos usos del género, que se verán más abajo, se asemejan mucho al empleo de Lange de la novela sentimental.

Lange se orienta hacia las lecturas femeninas y adolescentes femeninas y también hacia un canon de literatura femenina representada por los textos de las hermanas Brontë o de Louisa May Alcott. Veremos a continuación cómo integra estas relaciones.

4.3.1. Citación de clichés en *Personas en la sala*

Las tres mujeres en *Personas en la sala* tienen algunas características esenciales, de las cuales ya describí una parte en los capítulos anteriores. A pesar de que se les adjudican algunos rasgos psicológicos, en general se describen por medio de fragmentos de historias que la narradora inventa para ellas o que ellas mismas mencionan. Estos fragmentos remiten a los mundos referenciales que acabo de presentar. En *Personas en la sala* se trata principalmente de novelas de amor y melodramas. Las referencias son indirectas, consisten en fragmentos que citan partes de escenografías de estos mundos referenciales. A continuación, se aclaran las funciones de ese tipo de intertextos y, en su contexto, también el papel de vida, obra y recepción de las hermanas Brontë.

4.3.1.1. Las hermanas Brontë o las institutrices

Según Lange, un artículo de Luisa Sofovich sobre las Brontë, ilustrado con un retrato de las tres hermanas (de Nobile 1968: 22), sirvió de inspiración para la idea de la novela

Personas en la sala.⁴⁹ Efectivamente, las tres mujeres se pueden comparar con las hermanas Brontë, tanto en cuanto a sus vidas, como también a su representación en el artículo de Sofovich y a su obra literaria.

Las hermanas no eran „mujeres sin padre“ como las tres personas en la novela de Lange, pero su padre, que enterró a todas las tres, tiene tan poca importancia para sus vidas que casi se pueden considerar „sin padre“. Todas trabajaban porque el padre no contaba con muchos medios económicos y porque no se casaron, o se casaron tarde. Además, los paralelos entre la vida de Charlotte Brontë y su primera novela *Jane Eyre*, son tantos que los lectores terminan siendo dispuestos a transferir la situación de orfandad a la autora real y a sus hermanas. En realidad, las tres mujeres de *Personas en la sala* tampoco son „mujeres sin padre“. Solamente la narradora-protagonista las ve explícitamente como tales (PS: 179). En el artículo de Luísa Sofovich las tres hermanas se describen como „tres rostros borrosos“. Narra su vida, subrayando su soledad y su silencio. Además de la representación de algunas anécdotas y detalles de la biografía de las tres, es principalmente la última frase la que señala una relación intertextual:

Mujeres intuitivas, creadoras en borbollones cósmicos, en ramaje subterráneo, en aéreo cáliz del rosa más rosa, ahora que tienen sus verdaderos lectores parece que desaparecieron todas juntas una tarde, reunidas en un largo silencio, sin arraigo en el suelo y acaso frente a la aprietada careta de su infancia encontrada en algún cajón, muriendo todas a la vez, después de haber bebido del mismo irisado vaso de agua (Sofovich 1950: 227, mi subrayado)⁵⁰.

Este pasaje subraya también otra característica de las Brontë: son creadoras aunque, al mismo tiempo, son objetos de creación. Dos años después de la muerte de Carlota se inició una producción amplia de textos que se ocuparon de las vidas de las tres hermanas, convirtiéndolas virtualmente en una leyenda (*ibíd.*: 226). Más tarde, las novelas de las hermanas se utilizaron para hacer varias películas, entre otras *Wuthering Heights* 1939 dirigida por William Wyler y *Jane Eyre* 1944 por Robert Stevenson. La película de Wyler explícitamente se considera un melodrama (*cf.* Romero 1996: 241).

⁴⁹ No pude ubicar el artículo, pero en 1950 Sofovich en una colección de ensayos publicó un artículo que posiblemente es el mismo o que tal vez tenga semejanzas —no hay indicios acerca de una publicación anterior que podría probar la identidad de los dos textos (*cf.* Sofovich (1950): 179-227)

⁵⁰ *Cfr.* también „...Carlota [...] busca el confesionario más apartado“, (Sofovich 1950: 194) y „Quizás era injusta al imaginarla en diferidos confesionarios...“ (PS: 52). Charlotte Brontë después de la muerte de sus hermanas tenía dos retratos en su cuarto, uno de sí misma, otro de Thackeray. Estos se personifican, como los retratos que tienen las tres personas (Sofovich 1950: 223s; PS: 146s). La representación de la muerte de Emily, que padeció de tuberculosis: „...Emilia, está bien claro que fué una suicida, una lenta y hermética suicida“ (Sofovich 1950: 227), se reencuentra en la expresión „muertes preparadas“ (PS: 152s).

También *Jane Eyre* posiblemente funciona como intertexto para *Personas en la sala*. Rosman Askot (1988) señala las funciones semejantes que las alucinaciones y las ensoñaciones, es decir los mundos alternativos, tienen para la formación de ambas narradoras-protagonistas (Rosman-Askot 1988: 181s.). La narración de *Jane Eyre*, que lleva el subtítulo *An Autobiography* es, además, una narración de memoria que frecuentemente se refiere al acto de recordar y a la distancia entre el yo-narrado y el yo-narrador (Gymnich/Lazarescu 2003: 130-1). La narradora homodiegética relata su vida a un narratario, frecuentemente dirige la palabra a él, lo que finge una conversación privada entre lector y narrador. Esta forma, y en general la de la autobiografía ficcional, en el siglo XIX se consideró una forma muy femenina para escribir, que no implicaba una amenaza de penetración de la mujer escritora en el ámbito masculino de la producción literaria (*ibid.*: 128). De todas formas, Charlotte Brontë y su protagonista *Jane Eyre* se sublevan contra los modelos femeninos de su época, reclamando educación y posibilidades de empleo para el sexo femenino (*ibid.*: 125-6).

Varios fragmentos de los mundos alternativos que la protagonista inventa acerca de las tres personas se parecen al contenido de *Jane Eyre*. Las tres son institutrices que llegan a una casa ajena, cuidan a un huérfano y se van de la casa para olvidar el nombre de un hombre, lo que equivale a la estadía de Jane en la casa del señor Rochester (PS: 55s). Estos fragmentos, cada uno por su parte, señalan elementos de *Jane Eyre*, pero no forman una relación total y explícita porque en *Personas en la sala* no se narran en el mismo orden en que suceden en *Jane Eyre*. De todas formas, solamente por la palabra *institutrices* y por los fragmentos correspondientes, se implica un imaginario general de la vida de una institutriz que tiene analogías con Jane Eyre o con la vida de Charlotte Brontë –todas las hermanas habían trabajado durante un tiempo de institutriz o de maestra. No se trata de una relación intertextual concretizada, sino de un topos literario o de un cliché real que fue marcado tanto por la *governess novel*⁵¹ del siglo XIX inglés o también por las leyendas que se crearon acerca de las hermanas Brontë.

La relación intertextual de esa forma es muy ambivalente. Por una parte vemos la relación positiva con unas mujeres y escritoras excepcionales de su tiempo y la relación

⁵¹ En la *governess novel*, una huérfana está obligada a buscar un empleo de institutriz, en donde sufre humillaciones. Finalmente se libera de la dependencia económica por medio del casamiento con un *gentleman* o un clérigo (cfr. Kohl 1986: 617).

con una de las más famosas autobiografías ficcionales escritas por mujeres, por otra parte, la escenografía de las institutrices literarias remite a la novela sentimental.

4.3.1.2. La novela sentimental

Topoi semejantes se encuentran también en la *novela sentimental* de los años veinte en la Argentina, por ejemplo el cliché de la bella pobre, una mujer pobre pero hermosa que por su belleza inspira amor a un hombre de una clase social más elevada. También aparece el tema de mujeres que tienen que trabajar en casas ajenas, por ejemplo de acompañante (Sarlo 1985: 13, 90s). El hecho de que estas *novelas sentimentales* funcionan como intertextos para *Personas en la sala*, se ve por una parte en los pasajes que mencionan los co-textos de esas novelas. Algunas de las series de novelas sentimentales agregaron rúbricas fijas que trataron temas como fenómenos parapsicológicos, el mundo del cinematógrafo –para el cuál además se hizo propaganda– o los problemas de la vida sentimental (*ibíd.*: 55-57). En la misma época se empezaron a difundir con mucho más impacto revistas como *Caras y Caretas* o *Fray Mocho*, que además de consejos para el hogar, la psicología y la higiene, también publicaron novelas de folletín (*ibíd.*: 21s). En *Personas en la sala* aparecen algunos elementos que remiten a este co-texto: revistas (PS: 112s), horóscopos (PS: 24), la quiromancia (PS: 61, 123) y el uso de la mesa volante (PS: 101s)⁵².

Algunos fragmentos del texto remiten a escenografías intertextuales que pertenecen al mundo referencial de las novelas sentimentales o del melodrama⁵³: En el mundo novelesco de *Personas en la sala* aparecen escaleras de mármol, guirlandas, columnas, helechos húmedos, un vestido celeste que se esconde detrás de ellos, nucas descubiertas y brazos desnudos, los últimos hasta „recorridos de esclavas“ (PS: 44, 138, 140s), lo que evoca un baile en un ambiente de lujo situado en un tiempo anterior. Cartas que no

⁵² Cfr. algunos anuncios de Fray Mocho del 16.3.1917 en que adivinos anuncian sus artes (cfr. AA.VV. 1967: 99-101). En los años veinte sociedades ocultas eran muy difundidas y frecuentadas, también había sociedades exclusivamente para mujeres (cfr. Masiello 1992: 177). Los horóscopos no se mencionan directamente como co-texto, pero también Sarlo los compara con las novelas amorosas (Sarlo 1985: 14s).

⁵³ Hablando de la novela sentimental, quiero referirme también a las adaptaciones filmicas correspondientes. En los años treinta y cuarenta tanto Argentina como México produjeron algunas películas de ese tipo, por ejemplo *Los martes orquídeas* (1941) o *Cristina* (1946) del director argentino Francisco Mujica o *Aventurera* (1949) del director mejicano Alberto Gout. *Aventurera* narra la historia de una muchacha que se ve obligada a trabajar de secretaria después de que el padre se suicida por causa del abandono de su mujer. Después cae en las manos de un proxeneta. Al final logra descubrir la doble vida de la jefa del burdel que en otra ciudad lleva una vida de lujo en un ambiente de alta burguesía. En las series de novelas sentimentales también se hizo publicidad para películas y algunas de las novelas se adaptaron para el cine.

se terminaron, se quemaron o todavía no se devolvieron, despedidas y citas que no se dieron (PS: 27, 103s, 105s, 167) y también la visita del hombre al que se devuelven unas cartas (PS: 71) evocan historias de amor infelices. El gesto de una mano que toca el cuello se compara en seguida con un acto mucho más significativo: „...como si tratara de arrancarse un medallón“ (PS: 142) y se acerca al campo semántico del amor infeliz. Voces que repetidamente hablan de amor en un verano feliz y un matrimonio que parece feliz (PS: 130, 134) evocan historias de amor felices, aunque no aparece tan frecuentemente como la versión infeliz. Una de las tres mujeres habla explícitamente de una novela que podría pertenecer a este grupo de textos:

Cuando leo un libro me gusta que todos recuerden, en plena tragedia, que es necesario sentarse a la mesa, y si la protagonista se sirve más o menos como siempre, no me parece superficial y fría, sino que se prepara para seguir sufriendo, con entereza, sin quedarse dormida, ni desfallecida, fortificándose para sufrir de veras y sin molestar a nadie (PS: 186).

También con referencia a su propia persona, la narradora inventa fragmentos de historias que remiten al mismo mundo referencial. Tiene miedo de sufrir de una amnesia pasajera y no reconocer su casa (PS: 30), se imagina que llega una desconocida y dice que es su madre (PS: 62) o que es tan linda y triste que su madre la sienta en la ventana para que los vecinos la vean (*ibid*). Esta impresión se subraya por un estilo particular⁵⁴. Vemos la descripción de una mirada:

[...] lo miró toda entera con una mirada espaciosa, tan extendida y desde adentro y como pensativa por empezar desde tan lejos, que pensé que nunca terminaría (PS: 74)⁵⁵.

Cuando la protagonista espera poder quedarse en su cuarto en una noche de tormenta y teme que alguien la pida cerrar las persianas, piensa: „Si ellas me hubiesen visto [...] tal vez me habrían dicho que era inútil luchar contra el destino“ (PS: 15). La mención del destino en esta situación más bien insignificante, descubre la retórica de la narradora como exagerada y cursi. También frases como „ocultaban algo trágico“ (PS: 19), „tendrá un dolor oculto“ (PS: 51), o „ella se quemaba por dentro“ (PS: 172) son bastante huecas y convencionales. En el último de estos casos también la narradora se da cuenta de ello:

⁵⁴ En cuanto a la retórica convencional de la novela semanal *cfr.* Sarlo (1985): 145s.

⁵⁵ *Cfr.* el capítulo V en Sarlo (1985): „Los ojos que hablan: Códigos del cuerpo y la mirada“ (*ibid.*: 121-136).

Sabía que esa frase se usaba mucho sin explicar nada, pero no encontraba otra que se asemejara tanto a lo que yo deseaba expresar (PS 172).

Además de las novelas sentimentales, también hay referencias a otro género popular, a la novela policial. Las tres personas se denominan criminales (PS: 35), la protagonista-narradora se imagina una escena de detención y en esa ocasión enuncia „esa frase tan conocida“ que reza: „[e]l criminal retorna al lugar del crimen“ (PS: 32). Después se imagina un cuarto en que nada se debe tocar para poder reconstruir un crimen (PS: 34).

Los elementos melodramáticos consisten por ejemplo en situaciones cuando algo se esconde, sea una identidad verdadera como de una de las tres personas (PS: 172s) o lo trágico callado por las tres (PS: 19). También la mención del destino o la pasividad de las tres mujeres (que voy a describir más detalladamente en el apartado 3 de este capítulo), son características de trama y personajes melodramáticos. Además, las fantasías de la narradora-protagonista se comparan con una película muda (PS: 53) cuya estética se relaciona con lo melodramático, representando la realidad con acompañamiento musical y con medios visuales muy extremos, prescindiendo mayormente de palabras (*Cfr.* Elsaesser 1994: 50, también PS: 50).

En *Personas en la sala* también hay referencias a otros medios, que no propiamente dicho son medios masivos, aunque tienen una difusión muy amplia. La frase citada por la narradora „que lindos ojos tenía, soñaban todos contigo“ (PS: 154) podría ser un verso de una canción⁵⁶, mientras que el episodio de la araña en el capítulo 13 connota un refrán. Una de las tres personas afirma: „—Esta tarde encontré una araña sobre mi cómoda...“ y especifica todavía: „—Tengo treinta años y encontré una araña...“ (PS: 126). Aunque no se expone explícitamente el significado (PS: 119), el encontrar una araña a los treinta años aparece como horrible, ya que la narradora-protagonista huye por causa de eso (PS: 126). Parece que se trata de un refrán o una superstición, como existen varios acerca de las arañas⁵⁷. Aunque no se trata de un refrán particular, la manera de dar significado a los hechos es la de los refranes y supersticiones .

⁵⁶ También el „vestido celeste“ (PS: 140) podría ser parte de las letras de una canción. *Cfr.* la canción „La vestido celeste“ de Pedro Rodríguez de Cervi: „La vestido celeste / todos la llaman, / y para ella va mi canción. / Es de miel el besar de mi correntina / y de fuego sus labios son “ (Ferrando 1973: 418).

⁵⁷ Existen por ejemplo los refranes siguientes: „Cuando veas arañas en el suelo, habrá nubes en el cielo“ o „Araña muerta, visita cierta“. Además significa buena suerte ver tejer una araña por la mañana o verla ascender por un hilo, mientras que matar una araña, y peor de noche, es de mal augurio. Ver una araña al mediodía significa una alegría próxima y encontrar una araña entre la ropa de alguien significa que recibirá dinero.

Las referencias a los mundos referenciales tienen la función de acercar las tres mujeres al ámbito de representaciones estereotípicas femeninas⁵⁸. Además tienen características que aparecen como calidades abstractas de caracteres estereotípicos. Por ejemplo, son invariables, lo que se manifiesta en varias características:

„despojadas de deseos inútiles o sorprendidos“ (PS 18), „sus tardes sin episodios“ (PS 22), „sus casi rituales presencias“ (PS 33), „sus rostros conocieron idéntico itinerario“ (PS 38), „como en sucesivas y perseverantes penitencias, no se movían“ (39), „reintegrándose a sus sitios habituales“ (PS 44), „invariables“ (PS 47), „idénticas“ (PS 80), „sus días iguales“ (PS 93), „lo que quedaría siempre“ (PS 117), „hermoso espectáculo que podía prolongarse indefinidamente“ (PS 177), „sus reiteradas e infalibles presencias“ (PS 196), „las caras como en su retrato de siempre, perentorias“ (PS 201), „un retrato que casi no cambia“ (PS 204).

Además, no son espontáneas, sus acciones son estudiadas y fijadas de antemano:

...sus rostros distinguidos. Pero nadie comprendería por qué me gustaba calificarlos así, o se reírían suponiendo que implicaba seriedad y decoro; cuando yo sólo deseaba expresar generaciones de gestos que se parecían a esos rostros, gestos elegidos y perfeccionados... (PS 87)⁵⁹.

Otro elemento de caracteres estereotípicos es la fijación exagerada de algunas características de los personajes, mientras que otras no son muy elaboradas, ya que precisamente no son personajes en todos los sentidos. Las tres personas muchas veces se describen como bien definidos y imprecisos a la vez:

„empañadas e intensas“ (PS: 42), „eran muy prolijas“ (PS: 54), „rostros definitivos“ (PS: 57), „borrosas pero al mismo tiempo nítidas“ (PS: 80), „y eran minuciosamente intensas y vagas“ (PS: 102).

La procedencia ‘literaria’ de las tres personas y su carácter estereotípico se subrayan por el hecho de que la narradora, mientras las observa, tiene un libro en la mano y finge leer (PS: 21). Como se mostró en el análisis de la estructura modal, las tres personas son creadas y contempladas por la narradora-protagonista. A pesar de que tienen una existencia propia, ella las controla⁶⁰. Esa relación de la narradora-protagonista con las tres personas se aclara por el siguiente pasaje: „yo siempre sería la forma, el testigo de

⁵⁸ ¿Cómo funciona eso? Las lectoras reconocen las escenografías intertextuales y las adjudican a un mundo referencial, en este caso al mundo referencial de la literatura popular o trivial. De esa forma, las afirmaciones de la narradora acerca de estas partes del mundo ficcional se relativizan porque se reconocen como partes de otro código.

⁵⁹ *Cfr.* también „decisión largamente estudiada“ (PS: 94), „se vigilaban“ (PS: 93), „ensayadas conversaciones“ (PS: 124), „su vida dibujada desde pequeña“ (PS: 125), „llanto desganado, ritual“ (PS: 163), „llanto no era imprevisto“ (PS: 166), „me corregían sin tan siquiera permitirme el consuelo de un imprevisto apremio“ (PS: 169) y „eran incapaces de realizar algo que no fuese premeditado“ (PS: 185).

su manera de pensar“ (PS: 146), es decir, la protagonista es una parte de las tres personas, las forma esencialmente y además es el testigo que se encuentra fuera de ellas. Eso equivale al funcionamiento de un modelo, un ideal o un tipo que, en un primer momento, se perciben para después reproducirse, en este caso en la propia vida, la propia identidad. La narradora tiene diecisiete años, está a punto de convertirse en una mujer adulta y necesita un modelo para este paso. Además, afirma que una parte de las tres mujeres („lo duradero“) es „capaz de transformar mi vida“ (PS: 189). Como ya expliqué, ella quiere, y al mismo tiempo, no quiere parecerse a las tres personas. Finalmente la protagonista se desprende de las imágenes, los tres rostros desaparecen y ella se queda „tratando que mi mirada no los supiera de memoria“ (PS: 214), posiblemente liberándose de la influencia de estos modelos de identidad sexual.

4.3.2. Puesta en escena de clichés en *Los dos retratos*

En *Los dos retratos* cambia el manejo de los medios en cuestión, solamente pocos pasajes recuerdan las estrategias descritas en la parte anterior⁶¹. A pesar de eso el texto remite a formas „triviales“, pero las referencias se integran de otra forma en el texto, como el esquema de acción que remite a la novela policial. Se representan escenas completas que remiten a las escenografías intertextuales, al contrario de los fragmentos de frases que tenían esa función en *Personas en la sala*. Estas escenas, en parte, se representan de forma irónica. Otras se presentan como clichés por medio del vocabulario usado. Además, la referencia a la novela policial es mucho más central, aunque hay partes que recuerdan el melodrama.

4.3.2.1. Esquema argumental de la novela policial

El argumento de *Los dos retratos* corresponde a una novela policial clásica: Se comete un crimen misterioso, un investigador intenta reconstruir lo que pasó por medio de la observación y de interrogatorios, con el fin de averiguar quién es el malhechor (*cf.*

⁶⁰ El análisis de la estructura modal mostró que no se puede definir si las tres eran el producto de la fantasía de la narradora o si existían en el mundo real ficcional. En el contexto del capítulo presente quiero admitir las dos posibilidades como dos hechos que no se excluyen.

⁶¹ En cuanto a las alusiones a escenografías *cf.* „...el viaje precipitado, la carta interceptada“ (DR: 20) o „...la conversación se detenía demasiado en un suicidio, en una novia que regaló su traje la noche anterior a la boda“ (DR: 137). También la reconstrucción del pasado de la abuela corresponde a esta estrategia (*cf.* DR: 63). En cuanto a la retórica cursi o patética *cf.*: „...Gracias a Dios que me dí cuenta“ (DR: 30), „Usted me abandonó, doctor“ (DR: 124) y la mención del destino en las páginas 50 y 105.

Nusser 1992: 26, 28). En particular se trata de la „novela conceptual de misterios“⁶², como, por ejemplo, los textos de Agatha Christie, que tienen un esquema formal rígido. Este tipo de novela contiene elementos como un espacio artificialmente limitado, un medio ambiente limitado y al final siempre se reconstituye el orden de la convivencia humana (*ibíd.*: 101). Todos esos elementos se encuentran en *Los dos retratos*. Marta, a quien corresponde el papel de investigadora, observa y realiza interrogatorios reales e imaginarios. Le formula preguntas a su abuela y a los hijos de ella y aunque a sus tíos no los interroga directamente sobre los acontecimientos del pasado, el hecho de imaginarse a llamarlos uno después de otro a su habitación, remite explícitamente a la práctica de un interrogatorio policial (DR: 77s). Finalmente, reconstruye los detalles de lo ocurrido, del ‘crimen’, es decir del supuesto adulterio de la abuela, e incluso examina la dirección del viento norte en la terraza, el ‘lugar del crimen’, que constituye la ‘coartada’ de la abuela (DR: 136). Los investigadores clásicos son personajes solitarios y aislados, que investigan en un círculo cerrado de personas. Normalmente son sexualmente abstinentes, las investigadoras femeninas son vírgenes o solteras (*cf.* Nusser 1992 : 44). Otro elemento de la „novela conceptual de misterios“ es el desenlace inesperado de los hechos, porque el investigador, además de la investigación metódica, sigue su intuición (*ibíd.* :101). En la última cena representada, la abuela explica que Elena se había enamorado de Daniel, lo cual ya había sido sugerido por las preguntas de la narradora (DR: 152, 167, 170). A pesar de eso la hipótesis no estaba completamente fundamentada⁶³. Esta última cena corresponde a la escena final, en que el investigador reúne a todos los personajes, para aclarar lo que investigó y descubrir al culpable. Elena, por su reacción emocional ante la sustitución de uno de los retratos, se delata delante de todos los otros y así la abuela prueba su „culpabilidad“ (*cf.* Nusser 1992: 28, 32).

Al final de las novelas policiales se sabe cual es el mundo real y se restablece el orden de la convivencia humana. En cambio, en *Los dos retratos* lo que se restablece es el orden de la abuela que no depende de un mundo real sino de una afirmación, de un mundo epistémico.

⁶² Mi traducción del concepto de Nusser (1992: 101): „pointierter Rätselroman“.

⁶³ Desde el principio la abuela quiere que se preste más atención a Elena y la narradora-protagonista menciona una vez que Elena tiene suficientes recursos como para dejar de convivir con la abuela (DR: 47).

4.3.2.2. Escenas

Los estereotipos en *Los dos retratos* se integran de forma diferente en comparación con *Personas en la sala*. Se describen algunas escenas que parodian o generalizan. Tal es el caso de la representación del comportamiento de un matrimonio. Hay, por ejemplo, la representación de una escena que no se adjudica a ninguno de los personajes de la novela. Se introduce con una pregunta acerca de la vida de los demás (DR: 60) pero parece que se refiere a los matrimonios en general. Los demás, al igual que en *Personas en la sala*, se identifican con la normalidad, representada por los miembros de la familia.

...eran los demás quienes debían de inspirar lástima, con sus programas asépticos y egoístas de cinematógrafo y noviazgos y algún viaje... (DR 143).

Al mismo tiempo, se produce una referencia a Juan y Teresa, porque una parte de la pregunta que introduce la escena se repite casi literalmente acerca de los dos („cómo se conocieron“, DR: 60 y 67). Además, se narra una situación semejante que describe el comportamiento de los abuelos (DR: 81). La escena en cuestión narra cómo se prepara un matrimonio para la noche. La mujer se ve afectada por el hecho de que la única lámpara de cabecera se encuentra en la mesita de noche del marido, lo que acepta con una explicación muy general: „porque era el hombre“ (DR: 60-1). Otra escena, en que la narradora-protagonista se imagina a Juan quitándose la corbata, también se generaliza para describir ciertos hábitos de hombres burgueses⁶⁴:

...me lo imaginaba de pie [...] acercándose al espejo bajo, doblando un poco las rodillas para verse mejor, las manos afanadas junto a la garganta con ese ademán de ahogo que tienen los hombres cuando se aproximan a la muerte mientras no consiguen deshacer el nudo de la corbata, porque aún después de separar los lazos no pueden considerarse a salvo si todavía falta el botón del cuello... (DR 118s).

El acto cotidiano de sacarse la corbata se describe de manera exagerada, parodística, relacionándolo con un ahogo. La parodia podría referirse tanto a una escenografía cotidiana y general como a una escenografía intertextual, a lo mejor del mundo referencial del melodrama filmico.

Es en particular la última cena que recuerda la escena final de una película. Ya mencioné la semejanza con las escenas en que el detective revela al culpable. Además,

⁶⁴ Cfr. también la maliciosa descripción de un padre de familia en *Personas en la sala*: „...adicto a sus domingos con gemelos de plata, a sus pañuelos, a sus zapatos para los días de lluvia, al hijo tan precoz para el dibujo y la idiotez, a su mujer hacendosa...“ (PS: 46).

llama la atención que todos los personajes aparecen muy engalanados (DR: 183, 185) y que Elena se presenta en escena, como si se tratara de una grandiosa aparición de cierre. Su descripción recuerda un personaje de una película muda, subrayando los contrastes: „con la cabellera negra ayudando, lo más posible, a su rostro blanco“ y además, se describe como „vidente“ y „trágica“ (DR: 188). Elena se levanta, dice su discurso y se aleja hacia la puerta. La narradora menciona la acción que tendría que seguir en la escenografía de una película melodramática, pero que no se realiza: „[...] me dispuse a perdonarle todo con tal de que se desmayara...“(DR: 189). También la silla de la narradora-protagonista le parece iluminada (DR: 185), lo que recuerda los medios filmicos (y teatrales) de iluminación y la estética del *chiaroscuro* melodramático (*cf.* Meisel 1994: 65). También los otros personajes presentes tienen rasgos filmicos, porque mueven sus ojos de una manera que recuerda el slap-stick:

Entonces todos miraban hacia la pared y, simultáneamente, se dieron vuelta otra vez para escudriñar el espejo y, en seguida, como si fuese algo imposible de creer volvieron, pesadamente, a la pared... (DR 187).

La acentuación de lo visual en esas escenas remite a la puesta en escena melodramática. De cierta forma se complementa por la representación visual de la realidad ficcional como se describe en el capítulo 4.2.1.2.

Algunas escenas, por medio de generalización, construyen clichés que se refieren a hombres en general. Estas escenas pueden ser escenografías generales. Otras en cambio, por la manera de la representación y el contenido, se refieren a películas melodramáticas y por eso acercan algunos personajes, o mejor, todo el mundo ficcional a ese género.

4.3.3. Los estereotipos

4.3.3.1. Función generalizadora de medios masivos

Las diferentes referencias en las novelas señalan mundos referenciales textuales que en parte se distinguen por su alto grado de popularidad, por la representación estereotipificadora de la realidad y finalmente por la afirmación de cierto sistema de valores y normas (exceptuando la referencia a las hermanas Brontë de estas características). Todos los mundos referenciales muestran una relación particular entre realidad y ficción. Empezamos por las hermanas Brontë, cuya vida real se convirtió en objeto de la formación de leyendas, descuidando la diferencia entre sus vidas y sus

obras. Horóscopos, supersticiones y refranes forman mundos ficcionales que se emplean para dar significado a la realidad. Las *novelas semanales* están circundadas de co-textos que se dirigen como consejeros a sus lectoras reales y que corresponden al sistema de valores de los mundos ficcionales, igual que las revistas femeninas que tenían una intención de educación femenina y que propagaban un modelo de mujer ideal (*cf.* Montes de Oca Navas 2003). Esos medios tenían una tirada enorme y por eso la posibilidad de establecer y difundir normas y valores de la clase media en formación (*cf.* Sarlo 1985:145). Según Nusser, también la novela policial, en la que siempre se reestablece el orden, en la Inglaterra de la primera posguerra gozó una enorme popularidad entre la clase media que anheló un orden social jerárquico y valores morales fijos (*cf.* Nusser 1992: 101s). El melodrama filmico en los Estados Unidos se declaró género ficcional y por eso se consideró un instrumento para el control social, después de haber temido su posible mala influencia (*cf.* Maltby 1994: 220). También la recepción argentina del medio cinematográfico destaca sus calidades de gran difusión e influencia que se podría aprovechar para la educación (*cf.* capítulo 3.4.). La literatura trivial o de diversión de cierta manera corresponde al proyecto de las vanguardias históricas de suspender la autonomía del arte y hacerlo pasar a la práctica vital. La literatura de diversión, por su transmisión de valores, de todas formas, hace parte de la práctica vital, aunque no en el sentido vanguardista, es decir para emanciparse de la sociedad burguesa, sino al contrario, como instrumento de sumisión (Bürger 1974: 72s).

Las normas también contienen una imagen femenina que se distingue de las formas anteriores por su concepto más amplio: Amor y sexualidad, ámbitos de la vida que antes hacían parte de la intimidad, se hicieron públicos por los nuevos medios, fuera de novelas y revistas se publicaron por ejemplo manuales de salud para mujeres. Los textos por una parte señalan el lugar tradicional para la mujer, como esposa, actuando en la casa y la familia, y además proscriben la forma de la vida privada (*cf.* Masiello 1992: 170s).

La imagen ideal del matrimonio no se encuentra solamente en las novelas de amor de los años veinte, sino se subraya también —especialmente durante crisis económicas— en discursos políticos⁶⁵. Fryda Schultz de Mantovani escribe sobre la *burguesita*: „su destino es casarse joven“ (Schultz de Mantovani 1959: 44). A pesar de su difusión, el

⁶⁵ En cuanto a los derechos de la mujer *cf.* Vain (1989) y Caro Hollander (1972).

matrimonio no tenía muchas ventajas para una mujer. Antes de una nueva legislación en 1926, una mujer se privaba de varios derechos cuando se casaba. No podía aceptar un empleo ni firmar un contrato sin el permiso del marido. Además, no tenía el derecho de disponer sobre posibles ingresos. Eso cambió en 1926, pero el marido se quedó con la administración de los bienes de su esposa. Si la mujer deseaba compartir ese derecho tenía que reclamarlo judicialmente, así que la realidad no cambió en forma decisiva (cfr. Caro Hollander 1972: 145s).

4.3.3.2. Imágenes de mujer

Las características concretas de las tres personas en *Personas en la sala* se podrían relacionar con una imagen de mujer propagada por los medios en cuestión.

Por las estrategias descritas, las tres se presentan como un cliché y una ficción que salió de la fantasía de una chica de diecisiete años que tal vez leyó demasiadas novelas. La imagen femenina presentada se descarta por ser negativa y trivial.

Una característica central es la pasividad (PS: 18) que también se manifiesta como fatalismo (PS:15), resignación (PS: 33, 42) o desaliento (PS: 42). Butler Flora señala que la pasividad es una característica femenina en diferentes formas de literatura popular para mujeres. Aunque investiga sobre fuentes más recientes es bastante probable que se da también en las novelas de amor de los años veinte (Cfr. Butler Flora 1972: *passim*). Otra forma de pasividad son los modales contenidos y discretos de las tres⁶⁶. Contrastando, también se caracterizan como egoístas (PS: 72), aunque ese egoísmo se castiga. También Butler Flora señala que en los textos por ella analizados, mujeres arrogantes y orgullosas son castigadas por personajes masculinos, mientras que mujeres pasivas reciben su recompensa (Cfr. Butler Flora 1972: 69s). En *Personas en la sala* es la egoísta de las tres mujeres la que „pierde“, „ganan“ su hermana y el visitante anónimo, la hermana actuando muy pasivamente:

El señor se inclinó, le tomó la mano asustada, la levantó un poco, lo suficiente, y la besó lentamente mientras ella lo miraba, ganando todo el tiempo. [...] Después el señor no abandonó la mano que había besado, sino que pareció devolvérsela, acostarla sobre la falda con mucho cuidado, al lado del sobre blanco (PS: 73s).

⁶⁶ Cfr. „decentes“ (PS: 42, 122), „con parsimonia“ (PS: 55), „discretamente“ (PS: 78), „reservadas“ (PS: 100), „se comportan bien“ (PS: 134), „pálidamente distinguidas“ (PS: 150), „su gesto sobrio“ (PS: 174), „mesurada“ (PS: 209) o „lisito y agradable“ (PS: 123).

También el silencio es una forma de pasividad que significa la renuncia de hablar o hasta de lamentos o gritos⁶⁷, y también la falta de efectividad. Las tres personas en el texto se caracterizan como incapaces (PS: 43, 71, 195; *cf.* Butler Flora 1972: 66s), vulnerables (PS: 32, 83) e indefensas (PS: 43, 64).

Naturalmente, las tres mujeres no son ejemplos adecuados para el estereotipo propagado por la novela semanal y las revistas femeninas, porque no logran ni quieren lograr el ideal correspondiente, el matrimonio feliz. Son „solteronas“ y hasta „aventureras“. Como describí en el capítulo 3.3.1., las tres mujeres rechazan el amor, mientras en las novelas semanales el amor, el deseo y la pasión son los únicos temas e intereses de las mujeres. El único final feliz es el matrimonio (*cf.* Sarlo 1985: 12, 139), y las tres mujeres no son felices, todo lo contrario (PS: 52, 134, 154, 163, 167). La narradora-protagonista vive en un mundo en que también vale el ideal de la felicidad del matrimonio, como se ve por la „normalidad“ de „los demás“. Ella se parece a las tres mujeres e inventa un mundo alternativo que en un primer momento le parece preferible pero que al final no se distingue demasiado del mundo del que quería escapar. La posibilidad de identificación alternativa revela su invalidez, al final se descarta. Las tres personas del mundo alternativo „debían morir a no ser que transformaran sus vidas“ (PS: 146). De esa forma, se señala la falta de modelos femeninos de identificación.

También en *Los dos retratos* el ideal del matrimonio tiene importancia, el orden de la abuela depende de su identidad de esposa fiel, aunque se sospecha que es adúltera, al igual que su antagonista Teresa. Por lo demás, los personajes femeninos corresponden a otros estereotipos. Todas las mujeres que intentan enunciar o imponer un mundo epistémico o alternativo se comparan con brujas o adivinas, con excepción de la narradora-protagonista que tiene el papel de detective: La voz de Teresa parece de mal augurio (DR: 37), Elena se describe como una „bruja moderna y estilizada“ (DR: 55) y la abuela hace recordar una „adivina“ (DR: 181). Además, en el texto se describen prácticas supersticiosas o mágicas, como por ejemplo los cuernos de la abuela (DR: 37, 39, 129) y otros (DR: 37s, 69). Con la imagen de la bruja se relaciona la idea de una vida fuera de los roles convencionales (*cf.* Jaquette 1972: 20) que se realiza bajo la

⁶⁷ *Cf.* „quietas,, (PS: 38, 92), „calma, excesiva calma“ (PS: 94), „entregadas a un silencio“ (PS: 98), „una pregunta que muchas veces se parecía a un grito que debió escucharse hacía mucho tiempo“ (PS: 121s), „voces que no se atrevían a gritar“ (PS: 123), „grandes hermosos silencios“ (PS: 124), „esmerados silencios“ (PS: 196) y „silencio“ (PS: 122, 210).

condición de evitar contacto con hombres (*ibíd.*: 23). Esto corresponde a la caracterización de las tres mujeres de *Personas en la sala* como „aventureras“ o „criminales“⁶⁸. Las „brujas“ en *Los dos retratos* superan los papeles estereotípicos. Una característica de las brujas es la capacidad de poder ver otros mundos en bolas de cristal, espejos mágicos o semejantes accesorios. La imagen de la bruja se reinventa en *Los dos retratos*, siendo una mujer capaz de construir mundos, aunque también en el imaginario presentado en esta novela, la constructora de mundos tiene que prescindir de relaciones con hombres.

4.3.4. Resumen

Las relaciones intertextuales con las novelas sentimentales, el melodrama y los mundos relacionados con las hermanas Brontë, aclaran las maneras de construcción de mundos en las novelas de Lange. Gran parte de estos mundos se forma por medio de escenografías intertextuales o generales, por existencias e ideologías ya existentes. Estas se citan de diferentes maneras, en *Personas en la sala* de forma fragmentaria, en *Los dos retratos* por medio de escenas enteras y la estructura argumental. Esas escenografías señalan mundos referenciales que borran los límites entre realidad y ficción, tal como en las dos novelas se borran los límites entre mundos epistémicos y mundos alternativos. También forman estereotipos, es decir, siempre son contruidos y de naturaleza ficcional, en el mismo momento haciendo parte de un sistema simbólico de valores y categorías en la realidad. Eso también vale para las Brontë o los personajes femeninos de las novelas de amor. Las escenografías señalan géneros que juegan con diferentes mundos ficcionales, como la novela policial. Los clichés representados aumentan el carácter irreal del texto porque se representan como tales, es decir como elementos ya de antemano ficcionales. También la realidad misma se marca como ficcional por la estructura narrativa puesta *en abyme*, lo que se subraya por la citación de los textos referenciales mencionados.

La integración de los intertextos, ya que aparecen como fragmentos, se facilita por la representación de realidad irrelacionada y fragmentada, analizada más arriba en este

⁶⁸ Simone de Beauvoir describe la bruja en el contexto de novelas triviales en las cuales la mujer aparece como bruja o maga que atrae y le chupa la sangre al hombre (*Cfr.* Beauvoir 1992 : 226) y también con la imagen de la *femme fatale* de las películas de Hollywood (*ibíd.*: 258). Gloria Durán (1993) describe los paralelos entre los estereotipos femeninos de „víctima“ y „bruja“.

capítulo. La realidad aparece como una colección de pedazos sueltos que se integran a un todo, sean ficcionales o reales, bi- o tridimensionales, vivos o inertes.

Las escenografías en *Personas en la sala* solamente se actualizan por medio de frases o partes de frases y finalmente se desenmascaran y se descartan. En *Los dos retratos* se integran más fuertemente en el mundo ficcional, por medio de la representación de escenas completas y la estructura argumental. Eso apoya la ambigüedad del mundo ficcional que ya se describió en el análisis de la estructura modal. En *Personas en la sala* se construye por medio de una tensión entre los mundos alternativos y epistémicos de la narradora-protagonista, perdiendo ella misma el control sobre los submundos al principio inequívocamente separados. El mundo alternativo consiste en gran parte de una relación a clichés. En *Los dos retratos*, al contrario, la ambigüedad se construye por mundos epistémicos en competencia y la mezcla de mundos alternativos y epistémicos dentro de cada uno de esos mundos competentes. La narradora aquí no pierde el control sino que controla conscientemente sus construcciones en las que tienen su lugar los mundos alternativos y epistémicos y también elementos ficcionales como los clichés.

El nivel del control se caracteriza también por medio del tipo de mundos referenciales. En la novela policial prevalece el esclarecimiento investigador de la verdad, en el melodrama prevalece el esclarecimiento fatal. *Los dos retratos* se relaciona más con la novela policial, *Personas en la sala* con la novela sentimental que no corresponde exactamente con el melodrama aunque coincide en parte.

El sujeto narrador de *Personas en la sala* lucha todavía para liberarse de los clichés que él mismo enuncia, el sujeto narrador de *Los dos retratos* los utiliza para sus fines, para su construcción de mundos. No en vano las mujeres en esa novela se equiparan con brujas. Se recurre a mundos referenciales burgueses para desenmascarar el sistema inherente de valores, ante todo el ideal del matrimonio y los clichés acerca de mujeres no-casadas y de la imagen de la mujer pasiva. Los estereotipos se marcan y se vuelven perceptibles como tales.

4.4. A manera de suplemento: Concepciones de identidad

La ficción de recuerdos frecuentemente sirve para negociar la identidad en el acto de recordar hechos pasados o hasta una vida entera. Lo recordado se expone como momento importante. En los textos de Lange, estos momentos importantes tienen que

4.4. A manera de suplemento: Concepciones de identidad

ver con la construcción de mundos ficcionales, o del uso del lenguaje para enunciar estos mundos. Además, como vimos, en los mundos construidos por las narradoras se ofrecen identidades femeninas. Esas identidades, al final, no constituyen verdaderas opciones. La identidad que las protagonistas-narradoras finalmente asumen, es la de narradora, la de sujeto del discurso, con excepción de la narradora de *Antes que mueran* que parece prescindir exactamente de esta identidad, de una manera llamativa.

Según Jacques Lacan, la lengua corresponde al orden simbólico de las cosas. El mundo de las palabras crea el mundo de las cosas, otorgándole significado. Este orden lo denomina la „ley del padre“⁶⁹. Según Emile Benveniste, la lengua forma parte de la naturaleza humana, fuera de ella no hay nada humano. Solamente en el discurso, en el uso de la lengua, tiene carácter instrumental. El discurso es lengua convertida en acción pero tiene que reproducir necesariamente las categorías y condiciones fijadas en su sistema (*cf.* Benveniste 1974: 287*sig.*), lo que comprende naturalmente significaciones de femineidad y masculinidad. El sujeto se constituye por el uso de la lengua en el discurso:

En la lengua y por medio de la lengua el hombre se coloca en el lugar de sujeto; porque en realidad solamente la lengua establece el concepto del „ego“, en *su realidad* que es la del ser (*ibid.*: 289, mi traducción)

La instancia del „yo“ se identifica doblemente, como instancia del discurso y como referencia de una frase actual que contiene la forma „yo“. Es sujeto y objeto de la frase a la vez (*cf.* *ibid.*: 281). Aunque, en un primer momento, el „yo“ aparece como universal y exterior a identidades genéricas, sin embargo en español y varias otras lenguas el género del sujeto se marca por formas lingüísticas (*cf.* Wittig 1985) o otras características contenidos en el orden lingüístico (que casi no permiten identificaciones más allá de la dicotomía hombre-mujer). Así, cada sujeto asume un género al hablar.

El concepto de 'discurso' no solamente se refiere a un discurso individual, sino también a un discurso general de índole cultural, política, científica o jurídica en el sentido de Michel Foucault. La producción de este discurso, que según Foucault corresponde con un poder, viene controlada por varios mecanismos que regulan el discurso mismo, los sujetos habladores y excluyen ciertos discursos (Foucault 1991). Judith Butler, que se

⁶⁹La primera prohibición que se sobrepone al comportamiento sexual prelingüístico del niño es la prohibición del incesto que se activa mediante la denominación lingüística de las relaciones de parentela. Esta prohibición aparece en la vida del hombre con la segunda persona de referencia, el padre, quien interrumpe la relación prelingüística del niño con la madre (*cf.* Lacan 1973: 118*sig.*).

4.4. A manera de suplemento: Concepciones de identidad

refiere tanto al concepto del discurso de Foucault como a las afirmaciones de Benveniste acerca de la constitución del sujeto por medio del uso de la lengua, desarrolló el concepto de un sujeto imposible de pensar prelingüísticamente. Se constituye en la lengua y las posibilidades de sus acciones, representaciones y afirmaciones en ella se limitan. Lo define de la manera siguiente:

Estar constituido por la lengua quiere decir estar producido, y precisamente dentro de un tejido dado de poder y discurso, que está abierto para re-significaciones, re-formaciones y citaciones subversivas desde adentro, y para rupturas y correspondencias inesperadas con otras redes (Butler 1993a: 125, mi traducción del alemán).

Re-define la „capacidad de agencia“, para utilizar el concepto jurídico, como una re-significación que puede pasar por medio de citaciones hiperbólicas, parodias y repeticiones desde el interior del discurso. Eso le garantiza una „capacidad de agencia“ al sujeto, con las limitaciones que implican su situación dentro de aquél (*cf. ibid.* y Butler 1990). El discurso es crucial para la definición del sujeto, pues por una parte lo limita, pero por otra es a través de su uso que se construye el sujeto. No hay ninguna posibilidad de sustraerse a las limitaciones/significaciones del discurso sin privarse de la posibilidad de constituirse como sujeto. Butler explica este fenómeno por medio del concepto de la performatividad (*performativity*), en la cual la repetición tiene un papel importante.

Performativity cannot be understood outside of a process of iterability, a regularized and constrained repetition of norms. And this repetition is not performed by a subject; this repetition is what enables a subject and constitutes the temporal condition for the subject. This iterability implies that ‘performance’ is not a singular ‘act’ or event, but a ritualized production, a ritual reiterated under and through constraint, under and through the force of prohibition and taboo, with the threat of ostracism and even death controlling and compelling the shape of the production, but not, I will insist, determining it fully in advance (Butler 1993: 95).

Ahora bien, la categoría „feminidad“, modelos de comportamiento y vida para mujeres y la identidad genérica, *gender*⁷⁰, se encuentran masivamente sometidas a discursos culturales, políticos y científicos.⁷¹ En los textos de Lange se investigan las identidades femeninas posibles dentro de este universo simbólico, sea en cuanto a su contenido, sea

⁷⁰En general se distingue entre *sex* y *gender*, el sexo biológico y el social/cultural. Butler en sus textos duda que esta distinción sea razonable y amplía el poder constructivo también a la aparición material de los cuerpos (*cf. Butler 1993*).

⁷¹Guerra (1995) ofrece un panorama de estos discursos, *cf. también Beauvoir (1992)*, principalmente la tercera parte de su primer libro.

4.4. A manera de suplemento: Concepciones de identidad

en cuanto a la construcción de los sujetos, que pone en escena el concepto de Butler de diferentes maneras.

Las narradoras de los cuatro textos aquí analizadas de Lange están muy conscientes de sus respectivas posiciones de sujeto. Es principalmente en *Cuadernos de infancia* y *Los dos retratos*, que las narradoras hacen uso de la lengua, enfrentándose con otros sujetos hablantes. La narradora de *Cuadernos de infancia* vigila su posición del sujeto narrador, otros personajes casi no hablan en discurso directo. Cuando se les concede la palabra, sus discursos se marcan de forma diferente que los discursos directos de la narradora, procedimiento algo inusitado. La narradora vigila sobre la función narrativa y la usurpa también para situaciones en las que no estuvo presente (*cf.* cap. 3.1.2.2). También en *Los dos retratos* la narradora calla otras voces. Su narración, la única que se nos presenta, insinúa otras versiones calladas. En ambos textos, además de la imposición llamativa del sujeto narrador, también tiene importancia la construcción de los mundos alternativos. En *Cuadernos de infancia* la narradora empieza a hacer uso de su imaginación para detallar recuerdos y experiencias de otros. En *Los dos retratos* construye principalmente un mundo alternativo, la reconstrucción del pasado de la abuela en la tarde de los retratos, basada en los recuerdos de ella. También para la narradora de *Personas en la sala* se puede afirmar que la construcción de un mundo alternativo tiene mucha importancia, ya que lo califica como „una hazaña para mi edad” (PS: 203). Pero este texto es menos ejemplar para la imposición del sujeto, porque se presenta como texto solitario, como un diario. El sujeto no se impone sobre otros. De todas formas, las narradoras muy conscientemente hacen uso del discurso.

La narradora de *Antes que mueran*, por medio de unas estrategias totalmente contrarias, casi se disuelve en un conjunto de otras voces. También esta estrategia, contraria a la imposición de un sujeto, lleva a la construcción de un sujeto inmortal y sobrehumano. Sin embargo, por medio de esta estrategia se pone en escena la poca autonomía de la voz de la narradora y su inmersión en un universo discursivo que consiste en las enunciaciones de una multitud de sujetos. La dialogicidad polifónica (faulkneriana) del texto da una forma al concepto de discurso y revela, otra vez y desde otro ángulo, la consciencia del posicionamiento del sujeto narrador.

Principalmente en las novelas, se muestra la inserción de los sujetos dentro del discurso. Por una parte, se ilustra mediante el ‘sujeto intermediario’ proustiano, ya que el sujeto

4.4. A manera de suplemento: Concepciones de identidad

fingidamente enuncia la mayor parte del discurso, encontrándose dentro de este mismo discurso como en el caso de una narradora extradiegética. Por otra parte se muestra en las imaginaciones adolescentes, regidas por modelos provenientes de medios masivos: Esto, además, ya se nota en *Cuadernos de infancia*, donde la narradora cuenta sus deseos de seguir un modelo de feminidad ideal (CI: 54-55), aunque se trata de un modelo finisecular, ya no válido. Los modelos provenientes de los medios masivos aparecen más marcadamente en *Personas en la sala*, dónde las fantasías acerca de las mujeres de la casa de enfrente se forman sobre los modelos ofrecidos en los medios masivos como cine y novelas sentimentales (cfr. cap. 4.3.).

En cuanto a la identidad femenina, ya vimos lo que proponen los modelos propagados. Además, podemos nombrar algunas condiciones a que las narradoras-protagonistas tienen que someterse. Masiello (1985) alega que Lange cuestiona en sus novelas el *logos* dominante, que, según ella, se identifica con el orden simbólico y con el paradigma realista que rige la novela tradicional (cfr. *ibíd.*: 807*passim*). Un aspecto importante de esta empresa es la ruptura en la genealogía de las narradoras-protagonistas que las presenta en condiciones de usurpar el *logos* de los padres (*ibíd.*: 811). Al menos en las novelas, la posibilidad de la construcción de mundos está relacionada a la ausencia de personajes masculinos y de padres. La narradora de *Cuadernos de infancia* pierde su padre más o menos a mitad del período relatado. Si consideramos a *Antes que mueran* como continuación autobiográfica del primer texto, se sobreentiende que la narradora no tiene padre, éste al menos no aparece en el texto. En *Personas en la sala* la narradora vive en una familia, pero el padre no aparece como tal – el único personaje masculino es el personaje que visita a las mujeres. En *Los dos retratos*, los padres de la narradora no aparecen, su parentela más cercana son sus hermanos (no se explicita su género) y su abuela. Además, llama la atención que las narradoras, fuera del acto de construir mundos ficcionales, no tienen mucha autonomía. La narradora adolescente de *Personas en la sala* está siempre dependiente de su familia, cuyos miembros no escuchan su narración más bien clandestina. También Marta, en *Los dos retratos* tiene que atenerse a ciertas reglas de la familia: La abuela tiene una posición de sujeto bajo la condición de someterse al orden, mediante la ficción de un matrimonio ejemplar que llevó con el abuelo. La narradora ayuda a mantener este orden y se comporta según las reglas de la abuela. Teresa y Elena, los dos personajes

4.4. A manera de suplemento: Concepciones de identidad

femeninos que no siguen las reglas, no consiguen una posición de sujeto, sus enunciaciones se sancionan.⁷²

Ambas narradoras utilizan su capacidad de ejercicio en el sentido que le da Butler. Por medio de repeticiones, citas hiperbólicas visibilizan y re-significan identidades. En eso particularmente el intertexto melodramático es muy útil, ya que siempre se presenta como hiperbólico.

4.5. Resultados

Lange se apropia de aspectos de las obras de Proust y de Faulkner (principalmente de *Absalom, Absalom!*), que nutren las indagaciones centrales de su propia obra.

Primero están el recuerdo y la voz. Lange se apropia de la poética de la memoria proustiana, principalmente del sujeto intermediario, que inserta en la estructura narrativa de la autobiografía clásica. También se relaciona con la memoria involuntaria, pero de una manera negativa. Por el sujeto intermediario, la voz narradora aparece como escindida en dos y ubicada en niveles diferentes. Ya que la historia principal consiste en la narración pseudodiegética, parece ser enunciado de un sujeto que ya no es dueño del relato. En *Absalom, Absalom!* el recuerdo se presenta como un recuerdo colectivo que se va construyendo dialógicamente. Este diálogo lleva a la dispersión o difusión de las voces narradoras y sus respectivos lugares o niveles de enunciación. En ambas propuestas, las voces narrativas se ponen en escena como constructoras de mundos. En Proust, el mundo del recuerdo se revela al escritor quien lo elabora escribiendo. Ambos aspectos, revelación y elaboración artística, son necesarios en su poética. En la novela de Faulkner, se trata de una construcción dialógica de varias versiones de un mundo histórico pasado que explícitamente se arma de conjeturas e imaginaciones.

Segundo, Norah Lange se apropia también de maneras de la representación de una contingencia que valorizamos como preocupación de un proyecto realista. Los mundos ficcionales de Lange, a pesar de tener un grado muy elevado de autorreflexividad, también responden a una intención de representar una realidad subjetiva o psicológica. Lange, aparentemente, se apropia de estrategias de autores considerados como realistas

⁷²El control del discurso corresponde a lo afirmado por Foucault: la calificación de Teresa se cuestiona porque no pertenece a la familia y por su comportamiento que destaca este hecho (*cfr.* Foucault: 27sig.), le prohíben decir ciertas cosas (*ibid.*: 11). El discurso del matrimonio ejemplar se mantiene por la repetición incesante de comentarios acerca del texto de las fotografías (*ibid.*: 18sig., *cfr.* también Butler 1990, acerca de la repetición como característica del discurso hegemónico).

„diferentes“, como en el caso de Faulkner se nota hasta en la denominación de „realismo integral“. Las formas de representación de la realidad corresponden a una forma de creciente subjetividad.

Un tercer punto importante se refiere al último grupo de mundos relacionales, los géneros estereotipados de la literatura de difusión masiva. Estos, en lo que concierne las imágenes de mujeres, se confunden también con el imaginario perteneciente a las hermanas Brontë. Las referencias a este mundo relacional, por una parte, señalan la preocupación de crear una literatura femenina, ocupándose del tema de la identidad femenina, y de inscribirse en una tradición de escritoras. Por otra parte, revelan el mundo como esencialmente medial, ya que partes de este mundo se amoldan sobre modelos existentes con anterioridad o de otros textos. Ambas características sirven para poner en escena un modelo de identidad femenina que corresponde a los conceptos de Judith Butler.

5. La construcción de mundos ficcionales en la literatura argentina

En la literatura argentina contemporánea a la obra de Lange, la construcción intraficcional de mundos alternativos, de ficción o de fantasía, aparece como una estrategia muy común y frecuente. Más arriba mencioné que ya Roberto Arlt en *El juguete rabioso* se vale de la confusión entre la percepción y las creencias o recuerdos vagos del protagonista para crear una realidad ambigua (p. 46).

En 1988, Rosman-Askot destaca la relación de la obra de Lange con la así llamada „novela de ambigüedad“. Ya que según mis análisis la ambigüedad creada en las novelas de Lange está vinculada estrechamente a la construcción de mundos ficcionales por parte de los personajes, en este capítulo quiero describir algunas obras pertenecientes a esta tendencia para destacar brevemente estrategias, motivaciones y objetivos de la construcción de mundos y relacionarlas con la obra de Lange. Aunque en un principio me apoyé en lo mencionado por Rosman-Askot, es en parte coincidencia que los autores correspondan a su enumeración, ya que ella tampoco aclara sus categorías de análisis. Además, quiero destacar que no todas las obras de los autores mencionados se caracterizan por una ambigüedad. A veces son simplemente mundos imaginarios intradieгéticos o paralelos, cuya existencia como tales parece de todas formas asegurada.

5.1. José Bianco

En 1943, Bianco publica *Las ratas* en la editorial de la revista *Sur*. Esta novela, en algunos aspectos, se parece a *Personas en la sala*. El narrador homodieгético, Delfín Heredia, describe y recuerda una serie de hechos pasados que principalmente sucedieron cuando él tenía unos catorce años. Los dos actos de escribir y recordar coinciden temporalmente (LR: 49-50). Motivo y objetivo de la narración son las circunstancias de la muerte de su hermanastro Julio, quien, como sabemos desde el principio, se suicidó (LR: 49). El narrador y otros personajes se refieren a esta circunstancia como a un hecho. Al final de la novela esta información se revela como falsa. Es el protagonista quien mata a su hermano, echándole veneno en un vaso de agua: „tomé un frasco [...], levanté el tapón y eché en el vaso la mitad de su contenido“ (LR: 91). Sin embargo, al

final de la novela afirma otra vez: „Se había envenenado con una solución de aconitina al diez por ciento“ (p. 91).

Esta confusión de los agentes se explica de la manera siguiente: Delfín tiene una relación inusitada con su hermanastro. Isabel le regala un piano nuevo que se coloca en el vestíbulo. En la pared encima del piano se pone un autorretrato de su padre que se parece mucho a Julio. Ahora, cuando por primera vez sube „como si fuera sonámbulo“ (LR: 59) a tocar el piano nuevo, empieza un diálogo con el retrato. En realidad es el retrato, a partir de este momento identificado como Julio, quien empieza el diálogo, expresando su admiración por el pianista:

Y mientras tocaba eché la cabeza hacia atrás, detuve los ojos en los ojos de Julio. [...] Hablaba despacio, y las palabras no alteraban el tono de su voz, una voz blanda, dúctil, que seguía los delicados arabescos del cantabile y me inducía a responder: en un determinado instante, era yo quien hablaba (LR: 59).

El ruido de la conversación se confunde con el sonido del piano. Antes se había escuchado una conversación de Julio con la madre desde el vestíbulo, sin poder entender el contenido, y de la cual el narrador se sentía excluido, mientras escuchaba con „el oído en acecho“, mirando otra cosa (LR: 56). Además, el inicio del diálogo no está emprendido exactamente por una voz: „Y entonces pude oír, no precisamente aplausos, pero sí un murmullo de admiración, un aliento“ (LR: 59). El narrador, un adolescente que obviamente está celoso de su hermano, narra un diálogo que por varios indicios parece ser imaginario, una invención inconsciente.

En la conversación se revela un Julio absolutamente diferente del hombre real: por ejemplo, le confiesa al narrador su admiración (LR: 60), mientras que en público no le presta atención ni al narrador ni a su música (LR: 62). El narrador menciona orgullosamente la cercanía a su hermano y al mismo tiempo lo desplaza al ámbito de la fantasía: „Y era, por antonomasia, el diálogo entre hermanos: de una fraternidad absoluta, genérica, como sólo puede concebirse entre dos hermanos. Como en la vida, entre dos hermanos, no se puede concebir“ (*ibíd.*).

Una vez establecido el diálogo que prosigue todas las tardes (LR: 60), el comportamiento de Julio cambia: en vez de retirarse después de la cena se queda en la sala para escuchar música y charlar con Cecilia, una joven cantante que temporalmente

está viviendo con los Heredia. Esta misma Cecilia es juzgada de manera poco favorable en las conversaciones fraternales. Por esa discrepancia llamativa, Delfín cree que Julio cambia su comportamiento para hacerle un favor o porque „en la disyuntiva de oponerse a mis deseos o a su íntimo sentir, tironeado entre el amor fraternal y el amor a la verdad, Julio había llegado a crearse una verdad ficticia. En ese momento expresaba lo que creía sentir” (LR: 73).

Irónicamente, la verdad ficticia es la buena relación que Delfín tiene con su hermano, creada por él mismo. Julio viene a ser un recipiente para la proyección del carácter de Delfín. En la percepción de Delfín vuelven a ser como uno: los dos se enamoran de Cecilia y una noche Julio va a su habitación. Delfín, después de estar como narcotizado del olor de las tumbergias, sigue a la silueta de un hombre:

Yo la seguía muy despacio, como un genio protector, temeroso de que alguien pudiese descubrirla. Éramos, puede decirse, una sola presencia humana avanzando entre las cálidas corrientes de la noche. Desde arriba, inmóvil, esperaba que la silueta cruzara el jardín para volver a mi dormitorio. Es posible que ambos, simultáneamente, cayéramos en la cama, que un minuto común nos cerrara los ojos y nos hundiera en el sueño (LR: 81).

También los diálogos con el retrato se presentan como monólogos, el protagonista se mira como en un espejo (p.82).

A la noche, irremediamente, me conducían los gestos, las palabras de Julio. Y yo me asociaba a sus gestos, a sus palabras. Una vez, de sobremesa, mientras Julio retenía una mano de mi madre entre las suyas, me sorprendió como la cara de un desconocido mi propia cara, proyectada sobre los vidrios de una puerta, entre las luces del comedor. [...] A partir de entonces, mi apariencia física empezó a molestarme como si fuera un disfraz (LR: 82).

Cuando la madre e Isabel se dan cuenta de la aventura amorosa de Julio y Cecilia así como de algún comportamiento raro en Delfín, emprenden un viaje para ver una quinta en Las Flores, en donde planean veranear. En este viaje, cuando unos Jesuitas emborrachan a Delfín, se ve reflejado en la ventanilla del tren y piensa: „Soy Delfín Heredia [...] No lo puedo negar“ (LR: 85). Parece que vuelve a su propia identidad, pero antes de la muerte de Julio llega a „desdoblarse” otra vez. Esto se manifiesta al principio por la sensación de repugnancia hacia Julio, una sensación que, como dice, solamente siente hacia su propia persona (LR: 88). Después, „se adueñaba de mi alma el

personaje identificado con Julio“ (*ibíd.*). En este estado, cuando Julio finalmente lo descubre en el laboratorio y lo amenaza, Delfín narra que le dictaba los insultos que Julio le dirige y que echa el contenido de un frasco en el vaso de Julio, mientras este no lo ve. Este líquido aparentemente fue la solución de aconitina que causó la muerte de Julio. La ambigüedad entre suicidio y homicidio en el discurso del narrador se explica en la medida en que es un personaje identificado con Julio, quién se adueña de Delfín y mata a Julio.

Después de la muerte de Julio, también la madre nota el parecido entre los dos hermanos. De cierta manera Delfín consigue su objetivo, la madre le reconoce sus cualidades, en este caso el parecido con Julio (LR: 54 *sig*).

Algunos procedimientos que crean la ambigüedad son semejantes a las estrategias empleadas en *Personas en la sala*. Se trata de un narrador autodiegético, que narra los sucesos de tal manera que no le creemos. Los hechos difieren de su narración, se insinúan a través de las palabras. Otro rasgo paralelo es el doble. Delfín encuentra su doble en Julio, y el mismo doble antes tiene el papel de amigo y de interlocutor, así como la narradora de *Personas en la sala* encuentra su doble en una de las tres mujeres. Las preocupaciones y temas de las conversaciones, además, se ligan al proceso de la adolescencia y la iniciación, en el caso de *Personas en la sala* por la identificación con varios modelos de mujer, en el caso de Delfín por la identificación con el hermano mayor y la historia de amor o atracción hacia Cecilia, consumada a través del personaje de Julio. Paralelamente Delfín se desarrolla como pianista, y trabajando la Sonata de Liszt, Nuñez, el profesor de piano le dice: „Has aprendido a equivocarte, ya eres un verdadero pianista“ (LR: 57).

Igual que en las novelas de Lange, en *Las ratas* se construye un mundo recordado en el que se mezclan realidad e imaginación de una manera ambigua, aunque la ambigüedad de los hechos narrados se aclara, es decir, el lector se puede formar una idea de lo que verdaderamente pasó. Solamente Delfín, por algún desajuste psicológico, no logra confesar su culpabilidad. La aclaración no del todo explícita del final incita a una segunda lectura. Esto no significa que queden abiertas varias posibilidades de los hechos. La narración tiene la meta final de descubrir la culpabilidad de Delfín. El narrador escribe para lectores que tienen un verdadero interés en los hechos (LR: 50) y „que

conocieran los motivos de mis actos, lectores clarividentes, justicieros, feroces, casi divinos, que no vacilaran en escupirme si llegara a mentir“ (LR: 83).

La otra novela corta de Bianco, *Sombras suele vestir*, construye una realidad ambigua por una estrategia semejante, a pesar de ser narrada por un narrador heterodiegético. Un hecho muy importante se revela al final de la historia, así que todo el universo narrado cambia y la relectura revela otra historia y otro mundo novelesco.

5.2. Estela Canto

Estela Canto, también perteneciente al círculo de *Sur*, escribió tres novelas que recibieron poca atención por parte de la crítica, aunque la primera recibió el Primer Premio del Concurso Literario de la Imprenta López en 1945. En las dos primeras novelas, *El muro de mármol* (1945) y *El retrato y la imagen* (1950)¹, la construcción de mundos alternativos ficcionales tiene una cierta importancia. *El muro de mármol* consiste en un mundo recordado por un narrador autodiegético, Damián Carman. Damián recuerda desde un momento posterior lo que pasó en 1922, cuando él todavía era adolescente. Recuerda repetidamente, „[a] veces, en esos días de principios de otoño llenos de niebla“, cuando „el olor peculiar de las calles [...] me recuerda vivamente aquellos episodios, y me estremezco un poco con el estremecimiento de entonces, aunque amortiguado“ (MM: 7). Además, el olor que instiga el recuerdo es una referencia a la *memoire involuntaire*.

Damián es adolescente en el momento en que pasan los hechos. Admira a un amigo de la familia, Marcos Mañé. Los dos encuentran y después visitan un viejo amor de Mañé, Lucrecia Gallarte, quién hace 16 años no había huido con Marcos, quién le había prometido amor, pero sin proponerle matrimonio. Mañé se va de viaje y reaparece en un retiro en el campo. Damián, quien vuelve a visitar sólo a Lucrecia, interpreta mal algunas acciones y palabras de Mañé, mata a Lucrecia y la lleva muerta al retiro de Mañé dónde los dos hombres la entierran clandestinamente.

Damián no solamente narra su propia historia, sino también, en una narración pseudodiegética, la del pasado de Marcos Mañé (MM: 54-135). El narrador, por una parte, realza la autenticidad de este relato, al nombrar sus fuentes y subrayar que sabe

¹Su tercera novela se llama *El hombre del crepúsculo* (1953).

más que el protagonista de esta historia, por sus relaciones con otras participantes en la historia. Por otra parte, revela su parte activa en la construcción del relato:

Lo que antecede me lo contó Marcos Mañé en 1922, después de nuestra visita a Belgrano, donde vivía Lucrecia Gallarte de Morea. Hubiera querido poner el relato en primera persona, tal como me lo contó Mañé en nuestra larga caminata por Cabildo, por Santa Fe, hasta los bancos de la Plaza del Retiro. He tomado yo, Damián Carman, la narración, por dos motivos. El primero es que soy imaginativo, veo las cosas y las proveo de detalles que escapan a un narrador común. El segundo es que la amistad de mi madre con las Dix me permitió conocer hechos que, contribuyendo a la unidad del relato, no podían ser conocidos por Marcos Mañé. No pretendo, sin embargo, que el relato sea exacto en todos sus puntos. Mañé se interrumpía, al hablar. Había grandes momentos de silencio. Yo he llenado sus silencios, he procurado poner coherencia en los hechos. Esto es doblemente difícil, porque los hechos eran de por sí incoherentes, y las acciones se basaron a veces en una palabra o en un ademán. (MM: 135)

Un poco más abajo admite más explícitamente que había creado su propia „verdad“ (MM: 136) y que incluyó detalles suyos:

Los detalles —que tal vez hayan existido sólo en mi mente— contribuyen a aclarar. Marcos Mañé no me los reprocharía. Si algo he inventado estoy seguro de que, para Marcos, lo inventado hubiera formado parte de la trama : una parte aclaratoria (*ibíd.*).

Vemos que Damián justifica su re-construcción de la historia de Mañé como superior, alegando que tiene acceso a informaciones complementarias y presentándose como un narrador descomunal con mucha imaginación.

También Damián, igual que la narradora de *Personas en la sala*, está expuesto a la influencia de diferentes medios. Por una parte, lee novelas de aventuras siendo Marcos Mañé quien le provee de libros nuevos (*cf.* MM: 16, 19, 20) y por otra parte, es un aficionado del cine (MM: 149, 168-9). Es principalmente el cine el que influye en sus percepciones y acciones: la película *Jazzmania* con Mae Murray le recuerda la voz de Lucrecia Gallarte (p. 153), cuando ve una película con Alice Terry, decide visitarla (p. 204) y cuando huye con su cadáver hacia la casa de Marcos Mañé se imagina perseguido de un policía en motocicleta, „como en la última película de Cullen Landis“ (MM: 220)². Varias veces, el narrador compara una distancia emocional hacia los sucesos y un cierto sentido de irrealidad, con la situación en un cinematógrafo (MM: 44, 153, 199). Además, menciona muchas veces sus sueños que en parte también influyen en su percepción de la realidad. Una noche sueña con Marcos Mañé, quién mata a su

² Se trata de *Watch Your Step* (USA 1922, dir. William Beaudine).

primera mujer, y empieza a reinventar la historia soñada repetidamente „y siempre nuevos estremecimientos acompañaban las creaciones“ (MM: 19). También construye ensoñaciones a partir de una imagen pornográfica de una mujer que proviene de un álbum del padre (MM: 15). Al final, todos los sucesos se acercan al ámbito de los sueños por la última frase de la novela: „Puede que todo esto no haya sido más que un sueño confuso en 1922, para llenar ahora papel“ (MM: 227). Aunque en un primer momento es principalmente la historia intradiegetica la que se construye como ambivalente y inverosímil por las estrategias de quitarle autoridad de autenticación al narrador, por esta última frase y el hecho de que siempre se trata del mismo narrador, la ambivalencia se transmite también a la historia del primer nivel.

Damián demuestra otro paralelo con la narradora de *Personas en la sala*: „el cotidiano“ le es „ajeno“. Afirma: „Yo lo detestaba por representar a mi padre y a los sombreros de mi madre“ (MM: 16), así que se vale de una expresión semejante a la usada en *Personas en la sala*. En cambio, se da una identificación con otros personajes de la historia que representan una ruptura con el mundo de lo normal y cotidiano. Por una parte se trata de Marcos Mañé mismo, que tiene casi el papel de un héroe romántico y apasionado - lo que causa también los malentendidos que llevan a la muerte de Lucrecia Gallarte. Otro personaje de identificación sería Aníbal Gallarte, hermano menor de Lucrecia y parecido a ella, quién, además, murió el mismo día en que nació el narrador, hecho que hace suponer una continuidad entre los dos personajes. Éste, cuando Lucrecia declinó irse con Marcos, ofreció acompañarlo lo que por su parte Marcos rechazó. Aníbal en ese momento le dijo a Marcos -en el relato de Damián-: „Alguna vez un muchacho hará algo heroico por usted“ (MM: 134). Se sobreentiende que el „muchacho“ aludido será Damián mismo, le sirve para justificar el homicidio y apoya la impresión de que es Damián quien reencarnó a Aníbal. A parte de la coincidencia en cuanto al día de muerte y nacimiento no hay parecido explícito entre los dos, pero sí entre otros personajes. Aníbal se parece a su hermana Lucrecia (MM: 132, 156) y hay también un parecido de las facciones exteriores de la madre de Damián con Lucrecia (MM: 44, 143). De ahí es posible suponer también un parecido de familia entre Aníbal y Damián.

De modo similar en „Sombras suele vestir“ (1941) de Bianco, y *El retrato y la imagen* (1945) de Canto, los personajes construyen mundos imaginarios. Difieren en la manera de construcción, además de no tratarse de mundos recordados, porque son relatados por narradores heterodiegéticos. Las ambigüedades se crean por la percepción equívoca de algunos personajes, motivada psicológicamente.

5.3. Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges

Bioy Casares y Borges son de gran importancia para la tradición del relato fantástico. Los mundos alternativos dependientes de personajes que se construyen en sus textos son muy diferentes de los de las obras de Norah Lange. Sin embargo, quiero incluirlos aquí, muy brevemente, ya que muestran la continuidad general de una estrategia.

5.3.1. Bioy Casares

Leyendo principalmente dos novelas de Adolfo Bioy Casares, *La invención de Morel* (1940) y *Plan de Evasión* (1945) se observa un concepto muy diferentes de mundos imaginarios. Por una parte se trata de narradores homodiegéticos y en parte autodiegéticos que nos informan de los hechos pasados. En *La invención de Morel*, el narrador cuenta su propia aventura en un informe escrito, atravesado en parte por notas de un fingido editor. También se incluyen partes de otro informe del mismo Morel, del inventor de unas máquinas de retención y proyección que se encuentran en la isla. En *Plan de evasión* se da una situación narrativa semejante: El narrador de primer grado es el tío del protagonista, a su narración incluye citas de las cartas del protagonista, que sirven como información de base, pero que a veces desacredita por fantasioso (PE: 147), por imprudente (PE: 141) y también le critica el estilo (PE: 61). Las cartas reproducen a su vez una parte del informe escrito del comandante de la isla, quien, como Morel, es otro inventor de un mecanismo para evadir la realidad. En ambos casos, se subraya la subjetividad de la narración por encajar varios niveles narrativos, más acentuadamente en la segunda novela. Además, el narrador de *Plan de Evasión* - hablo del segundo narrador, no del tío-, compara lo sucedido en la Isla del Diablo a veces con los sueños (*cf.* PE: 62, 110). De esta forma, los mundos creados por los informes, mundos epistémicos o del saber, también se acercan a una idea de mundo alternativo. Sin embargo, los principales mundos alternativos en las novelas se crean en el nivel del

contenido y no dependen tanto de la percepción errada o de las fantasías de algún personaje o narrador, sino de una invención técnica. Las invenciones respectivamente permiten la creación de un mundo alternativo por un medio, o la creación de un mundo imaginario por medio de la manipulación de los órganos de la percepción.³

La invención de Morel quiere lograr la eternidad por medio de una grabación y subsecuente e incesante proyección de una imagen tridimensional y material. La grabación conduce a la muerte del ser grabado, es decir que el mundo se intercambia por su imagen. La imagen es de tal perfección que el protagonista, solo después de algún tiempo y porque encuentra informaciones escritas por Morel, se da cuenta de su naturaleza.

En *Plan de evasión*, el comandante de la isla del Diablo desarrolla un sistema para cambiar las facultades de percepción de algunos presos, para crearles la impresión de libertad, precisamente de una vida en una isla tropical, lo que no se distingue tanto de la realidad circundante, en un ambiente visualmente manipulado: Un cuarto con las paredes pintadas con manchas coloradas, dispuestas de una forma determinada, es percibido como playa, mar, cielo etc.

5.3.2. Borges

En los textos de Jorge Luis Borges, los mundos ficcionales adquieren un matiz diferente. Se trata más bien de mundos que se basan en cuestiones filosóficas o lógicas. Un ejemplo destacado sería el cuento „Tlön, Uqbar, Orbis Tertius“. En este cuento, Borges describe la invención de un mundo en el que categorías de la realidad, como la lengua o la causalidad, se definen como ficcionales, lo que cuestiona la forma de su existencia en „nuestra“ realidad extratextual (del Río 1983: 165sig). Del Río habla hasta de una „tlönización“ del mundo para dar nombre a la revelación del carácter construido de aspectos de la realidad (*ibíd.*: 44).

De todas formas, una frase al principio del cuento hace posible que lo relacionemos con las otras narraciones aquí tratados:

³ No solamente Bioy Casares ofrece aspectos interesantes para una investigación que se centra en los medios (*cf.*: p.e. Nitsch 2004), también sería útil la investigación de las obras de Estela Canto y de Lange, en cuyos universos las imágenes, las fotografías y los espejos tienen tanta importancia.

5.3. Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges

Bioy Casares había cenado conmigo esa noche y nos demoró una vasta polémica sobre la ejecución de una novela en primera persona, cuyo narrador omitiera o desfigurara los hechos e incurriera en diversas contradicciones, que permitieran a unos pocos lectores -a muy pocos lectores- la adivinación de una realidad atroz o banal (Tlön: 13).⁴

El narrador homodiegético, una contraparte ficcional de Borges mismo, y la contraparte ficcional de Bioy Casares descubren después de la cena casualmente que solamente en una cierta edición de una enciclopedia con el nombre de *The Anglo-American Cyclopaedia* se encuentra la voz adicional de „Uqbar“. Tampoco aparece en el índice de la obra y no estaba previsto por la indicación alfabética del tomo, que iba hasta „Ups“. En las cuatro páginas adicionales de este tomo particular se describen algunos de sus rasgos. En una segunda parte la contraparte ficcional de Borges encuentra por medio de un amigo difunto de su padre un tomo de una „*Encyclopaedia of Tlön*“, que en el artículo mencionado en la primera parte era una de las regiones imaginarias de Uqbar a las que se referían sus epopeyas y leyendas. Después describe idiomas y filosofías de Tlön según la enciclopedia encontrada, y discute su existencia o no-existencia. En una posdata aclara que Tlön fue inventado por una sociedad secreta, que ya había escrito una enciclopedia y que tenía el plan de redactar otra, en una de las lenguas nativas. El narrador describe luego cómo irrumpe el mundo fantástico de Tlön en la realidad del narrador. Aparece una brújula con letras de un alfabeto „tlönense“, un pequeño y pesado cono, imagen de la divinidad. En la última frase de la narración, el narrador mismo delata la influencia de Tlön porque su lógica no se rige según las leyes temporales y causales terrestres. Ya que el relato se construye como ficción autobiográfica, es el mundo actual extratextual al que se le revela como afectado por las ficciones de Tlön.

5.4. Juan Carlos Onetti

El escritor uruguayo Juan Carlos Onetti desde el principio de su trayectoria literaria publica también en la Argentina. Por ello lo considero como perteneciente al campo literario argentino.⁵ Las novelas de Juan Carlos Onetti que voy a considerar en este

⁴Cierto que este inicio recuerda las palabras de Delfin Heredia, narrador de *Las ratas*, quien busca un lector „clarividente y feroz“ (Cfr. p. 252 de este trabajo, LR: 83)

⁵En 1941 tuvo un contacto algo más directo con Norah Lange, cuando ella participó, al lado de Jorge Luis Borges y Guillermo de Torre en el jurado del premio Güiraldes que le otorgó a Onetti el segundo premio a *Tierra de nadie*, el primero a la novela perteneciente a la corriente del realismo social *Es difícil empezar a vivir* de Bernardo Verbitsky (Ferro 2001: 15). Aparte de esto, de todas formas es probable que Lange y Onetti se conocieran. Además, Onetti le dedica la novela *La vida breve* (1950) a ella y a Oliverio Girondo.

trabajo, están claramente marcadas por la construcción de mundos ficcionales de diversa índole. Ya que el interés principal de este trabajo es la investigación de la obra de Norah Lange, me limito a las primeras obras, que aparecen con anterioridad a *Los dos retratos*.

5.4.1. *El Pozo* (1939)

El pozo (1939) fue el primer libro publicado por Onetti. La crítica frecuentemente lo lee como manifestación de una nueva estética y de su programa literario (Rama 1986: 123, Millington 1985: 20). *El pozo* es una narración autodiegética. Su narrador, Eladio Linacero, empieza a escribir sus memorias poco antes de cumplir cuarenta años. Teniendo en consideración el concepto de memoria, sorprende en primer lugar la brevedad del relato que cubre apenas 35 páginas, además de su carácter fragmentario. Narra unos pocos episodios, mayoritariamente situados en los últimos años, con excepción del encuentro con Ana María, que sucedió cuando el narrador tenía 15 o 16 años. En segundo lugar, sorprende que el narrador incluya „sueños“ en su relato, mientras decide no narrar los sucesos de la infancia ni del tiempo de la Universidad. Él quiere:

...algo distinto. Algo mejor que la historia de las cosas que me sucedieron. Me gustaría escribir la historia de un alma, de ella sola, sin los sucesos en que tuvo que mezclarse, queriendo o no. O los sueños. Desde alguna pesadilla, la más lejana que recuerde, hasta las aventuras en la cabaña de troncos. (*Pozo*: 9).

Finalmente decide narrar un sueño particular que le obliga a contar también un suceso real. El narrador afirma que “todos quedaríamos contentos” con la posibilidad de „ir contando un ‘suceso’ y un sueño“ (*Pozo*: 10). Además agrega sucesos del mundo de los hechos reales para contemporizar con las expectativas del lector o con el concepto común que él mismo tiene del género de „memorias“. Pero, por más que se distancie del mundo de los hechos reales, poniendo la palabra suceso entre comillas, lo reconoce como una entidad existente y definida. Además, hace hincapié en su capacidad de vivir, no quiere ser un simple „soñador“ (*Pozo*: 9, 18). Linacero, y allí cabe otra vez el concepto de „memoria“, narra, por una parte, sus recuerdos que provienen tanto de la experiencia vivida como del mundo de la imaginación, de los sueños, ensueños y aventuras, programa que corresponde al concepto de la memoria de Norah Lange. Por

otra parte, narra su situación actual, es decir su condición de vida, la realidad de su alrededor y su opinión acerca de esta realidad, relatando el acto mismo de narrar.

A diferencia de las novelas de Lange, en *El Pozo* no se crea ninguna ambivalencia, los mundos de la experiencia y de la imaginación se señalan como tales, no hay equívocos. Pero, aunque distinga bien entre sucesos y sueños, ambos se pueblan con los mismos personajes. El narrador habla de la Ester del suceso real como de la Ester imaginada. De Ana María dice que „era grande. Es larga y ancha todavía cuando se extiende en la cabaña [...]“ (12), como si la misma persona se moviera en dos mundos ontológicamente diferentes. Eso sucede también en *Personas en la sala*: la protagonista usa las personas que ve en la ventana de la casa de enfrente como material de base para sus imaginaciones, aunque la inserción de los personajes en el ámbito de la invención resulta ser más complicada, no siendo claramente definidos los límites entre ficción y „realidad“ (cfr. 2.3).

En *El pozo*, el mundo de la imaginación consiste en varios „sueños“, „ensueños“ o „aventuras“, que se distinguen de las „pesadillas“, los sueños propiamente dichos. Estas „aventuras“ por lo general le llegan a Linacero, él no asume un papel activo en su desarrollo (*Pozo*: 24, 27, 35), aunque también menciona que pudo suprimir partes de una aventura (*Pozo*: 39). Sólo al final se caracteriza a sí mismo como un „pobre hombre que se vuelve por las noches hacia la sombra de la pared para pensar cosas disparatadas y fantásticas“ (*ibid.*), lo que indica su actividad en la elaboración de los sueños: es él quien los piensa. Esta actitud recuerda a la protagonista de *Personas en la sala*, quien se vuelve de noche hacia la pared por razones algo similares: quiere olvidar la “aventura” que inventó, pero la olvida inventando otras cosas: „[...] quería ver la pared antes de dormirme de nuevo, inclinada sobre mi vacío sin testigos, parecido a la pared, mientras inventaba conversaciones conocidas que no podían vislumbrar las tres caras [...]“ (*PS*: 203). La pared aparece como hoja en blanco que representa la inconsistencia de la historia imaginada que no anotó, pero también le sirve para re-llenarla con nuevas invenciones. De todas formas, tanto la protagonista de *Personas en la sala* como Eladio Linacero se sitúan „de cara a la pared“, es decir, se privan de toda perspectiva hacia la „realidad“, tanto en el sentido ontológico, como en el sentido de la „vida social“ que comprende. Optan por la imaginación y la soledad.

Los „sueños“ tienen la función de compensar la vida del narrador de dos formas: Hay un tipo de ensueños en los que Linacero repite encuentros con personajes de su „realidad“, pero de manera positiva: en el mundo de los hechos reales Ester no quiere contar ninguna imaginación, en el mundo soñado cede voluntariamente al pedido de éste: „hay una aventura en que Ester viene a visitarme o nos encontramos por casualidad, [...] Ella me cuenta entonces lo que sueña o imagina y son siempre cosas de una extraordinaria pureza, sencillas como una historieta para niños“ (*Pozo*: 30). El otro tipo de ensueños se forma sobre el modelo de novelas de aventura. Eso se sabe ya por los títulos „El regreso de Napoleón“ o „Las acciones de John Morhouse“ (*Pozo*: 18), pero también por el contenido de „La bahía de Arrak“, contada al poeta Cordes (*Pozo*: 37) y que remite a ese género. En el mundo de estas novelas por lo general actúan hombres que dominan sus vidas y el mundo. Aunque sufran de soledad, esta es siempre preferible a la sociedad corrupta. El héroe solitario (fuerte, honrado e inteligente) se pone encima de los hombres. Linacero se proyecta como imagen heroica en esos cuentos y revaloriza su propia soledad. Solamente la „aventura de la cabaña de troncos“, ensueño que combina los dos aspectos que acabo de destacar, se narra completamente. Allí, Ana María, fuertemente ofendida por el Linacero adolescente de la vida real, entra corriendo en una cabaña de troncos, desnuda a pesar de que afuera hay nieve, se tira sobre la cama, sonriendo al narrador que la mira. Este encuentro se sitúa en lugares variados pero siempre más o menos desiertos e inhóspitos, como por ejemplo Alaska. El encuentro con Ana María en el mundo de los hechos reales era feo y negativo, la aventura contiene un encuentro amoroso y hermoso, aunque raro. La muchacha le sonrío, es decir que perdona al narrador. Y todo eso en un ambiente y paisaje de aventuras.

Según Ludmer, el encuentro „real“ con Ana María tiene lugar cuando Linacero tiene 15 o 16 años, en un momento de iniciación erótica que „se muta, en la aventura, en otro momento de iniciación: la entrada en la literatura mediante los relatos de aventuras“. La iniciación sexual y la iniciación literaria coinciden y están ligadas – a partir de *El pozo* – a la „invención de otro espacio“, a un „cambio de lugar que define la literatura en Onetti“ y a la „negación de la muerte, la obscenidad y la sordidez de este lado“ (Ludmer 1977: 39). También aquí es posible trazar un paralelo con las novelas de Lange. En el

mundo de la imaginación de la protagonista, las *personas en la sala* se describen varias veces como „aventureras“. Aunque la forma femenina tiene una acepción diferente a la forma masculina, sus características, y de manera más limitada también las de algunos personajes de *Los dos retratos*, provienen de un mundo de novelas sentimentales o de amor y de películas melodramáticas de Hollywood, México y de la Argentina, que funcionan como iniciación a la lectura femenina.

Como expuse en un capítulo anterior, las características de los personajes femeninos de estos medios pertenecen a cierto modelo de feminidad. En las novelas de Lange, los mundos imaginados tienen la función de construir la identidad de las narradoras/protagonistas adolescentes, de la cual la identidad femenina es una parte. Ellas subvierten los modelos para construirse como escritoras, mejor dicho, como sujetos del relato. Igualmente, Linacero se construye sobre el patrón de la novela de aventuras, que por su parte presenta un modelo de masculinidad, pero utiliza el modelo para reforzar su posición de sujeto activo y para revalorizar su vida solitaria. Los dos casos muestran que la imaginación se construye sobre posibilidades dadas: estas posibilidades se dan por medio de géneros muy divulgados, leídos durante la adolescencia: la novela sentimental y la novela de aventuras. Ambos géneros tienen su origen en el realismo decimonónico, por ejemplo en las novelas de las hermanas Brontë, de Alexandre Dumas, Emilio Salgari y Jack London, pero además, a inicios del siglo veinte empezó una industria de novelas de folletín o de producción más barata y la producción cinematográfica (*cf.* Sarlo: 1985). La aparición de las novelas sentimentales y de aventuras remiten por una parte a la forma determinada de representación de realidad del realismo decimonónico y por otra parte al impacto de la lectura masiva y los modelos de género que transmiten.

Ya que nos referimos al sentido de compensación que tienen los sueños para el narrador, será necesario dirigir nuestra atención a su „realidad“. El relato nos informa sobre algunos recuerdos y sobre la realidad actual que le circunda en el momento de escribir. Los recuerdos aparecen como episodios, fragmentos de una vida de la cual apenas se logran trazar los rasgos más generales: un período estuvo en la Universidad, se casó y se divorció y tuvo contacto con militantes políticos a través de Lázaro, el hombre con quien comparte la habitación. Vive en condiciones materiales muy pobres, lo que se ve

por la descripción de la habitación. También las condiciones sociales se pueden clasificar más bien de pobres: tiene escaso contacto con otras personas, los encuentros que narra dan lugar a malentendidos y no disminuyen la soledad. El ejemplo más negativo de un contacto con otra persona es el encuentro con Ana María: Linacero le tiende una trampa, la maltrata y humilla sexualmente aunque dice que no pretendió violarla (12-13).

Linacero demuestra una actitud negativa frente a algunas instituciones de la vida burguesa: la institución del matrimonio, la familia y la procreación. Esa actitud también se manifiesta a través de su inclinación por elementos que se perciben tradicionalmente como marginados en la sociedad. Huye mediante la imaginación, que ya por el vocabulario que utiliza, está ligada a las aventuras. Además, tiene contacto con personajes del mundo de los hechos reales que configuran un espacio diferente, un escritor y una prostituta a quienes narra una „aventura“ (*Pozo*: 18). La figura de la prostituta y su relación con el escritor remite a una bohemia de origen romántico-simbolista que representa una „protesta contra el orden, la honradez, la familia, la reproducción capitalista“ (Ludmer 1977: 126). También en *Personas en la sala* se proyectan dos espacios diferentes: el que está ligado a las tres mujeres de la casa de enfrente, las aventureras, que son personas circundadas de misterios, secretos y anormalidad, y contrastando con esto, el ámbito de la propia familia, que contiene el interés normal y las actividades cotidianas de una muchacha adolescente. La narradora adolescente se distancia de su familia, denominándola „los demás“. En ambas novelas la imaginación tiene lugar en un espacio alejado de lo normal. Linacero imagina y escribe en un espacio marginalizado en la sociedad burguesa. La protagonista de *Personas en la sala* tiene que alejarse de su familia y su cotidianidad para ejercer la imaginación y la escritura.

A esto se une una actitud anti-literaria. Por una parte, Linacero admira la literatura y especialmente el trabajo de Cordes: „Tiene talento, un instinto infalible, más bien, para guiarse entre los elementos poéticos y escoger en seguida, sin necesidad de arreglos ni remiendos.“ (35). Esta citación demuestra que, para él, la literatura tiene que ser auténtica, instintiva. No es el fruto de un trabajo sino de un genio. Un „plan para un cuento“ (38), la calificación que Cordes da a la aventura de Linacero, es todo lo

contrario. Como ya vimos más arriba, Linacero no muestra mucha actividad en la elaboración de las aventuras, tampoco las „arregla“ o „remienda“. Es más: ni las escribe. Todo lo escrito por Linacero, que guarda en valijas, no le parece digno para mostrárselo a Cordes: „Pero qué ofrecerle de toda aquella papelería que llenaba mis valijas? Nada más lejos de mí que la idea de mostrar a Cordes que yo también sabía escribir. Nunca lo supo y nunca me preocupó“ (*Pozo*: 37). Sólo la aventura de la Bahía de Arrak merece ser contada. El ensueño se da como una forma superior o anterior a la literatura y no es posible registrarlo por escrito: „Es como una obra de arte. Hay solamente un plano donde puede ser entendida. Lo malo es que el ensueño no trasciende, no se ha inventado la forma de expresarlo, el surrealismo es retórica“ (*Pozo*: 21).

Finalmente escribe sus „memorias“ (*Pozo*: 8) o „confesiones“ (41), a pesar de juzgar tan negativamente todo lo escrito. Para salvarse de su propia crítica, se sirve de una forma poco elaborada: Ya la situación material en que escribe es marcada por una espontaneidad auténtica. De un momento a otro decide escribir sus memorias, exactamente en el momento en que se da cuenta que cumple 40 años. Encuentra papel, el revés de panfletos políticos, y lápiz por casualidad debajo de la cama de su compañero de piso. Relee lo escrito “sin prestar mucha atención, porque tengo miedo de romperlo todo” (*Pozo*: 17), es decir que no reelabora el texto. Igual se sirve de un código bastante coloquial, el relato no aparece muy estructurado, narra hechos y ensueños pasados alternándolos con descripciones del momento actual y reflexiones.

Aquí se manifiesta otro paralelo con los textos de Lange. La protagonista de *Personas en la sala* imagina historias cortas, o más bien fragmentos de aventuras vividas por las tres personas de la casa de enfrente, pero no las registra por escrito. El único texto que escribe es el fragmento de diario del capítulo 17. La forma elegida también es una forma auténtica y no-literaria de escribir, el texto revela muy poca estructura o elaboración y el estilo de este fragmento no se diferencia del resto del texto. Las narradoras de *Cuadernos de infancia* y *Los dos retratos* tampoco escriben sus invenciones.

Resumiendo, hay algunos rasgos comunes entre *El pozo* de Onetti y *Personas en la sala* de Lange. Se narran sucesos tanto reales como imaginados, aunque en *El pozo* los

límites entre los dos ámbitos no son borrosos. Los sucesos imaginados se orientan en modelos estereotípicos provenientes de lecturas para adolescentes. Los textos que se escriben se presentan como no-elaborados y no-artísticos.

Omito la segunda novela de Onetti, *Tierra de nadie* (1944), ya que la construcción de mundos ficcionales allí no es de tanta importancia. Los sueños tienen un papel importante pero una función diferente. No aparecen como mundos ficcionales sino como obsesiones perseguidas por algunos de los personajes. Las semejanzas entre *Tierra de nadie* y las novelas de Lange las encontramos en otro nivel de la escritura: se presenta de forma extremadamente fragmentaria. Los capítulos no se conectan bien entre sí, las descripciones de personas o cosas se destacan por una visión fragmentaria y las acciones no tienen una motivación aparente (*cf.* Millington 1985: 54*sig*, 67*sig*). Esas características remiten a la obra de William Faulkner y la „irrelacionabilidad” de su escritura (*cf.* 4.2.1).⁶

5.4.2. La vida breve (1950)

En la novela *La vida breve* las relaciones entre los mundos de la realidad y de la imaginación son mucho más complicadas. Se distinguen tres niveles diferentes de „realidad“, lo que se manifiesta en tres líneas argumentales. En un primer nivel extradiegético, el narrador homodiegético, Juan María Brausen, narra su historia „real“ que se desarrolla en Buenos Aires. Empieza en el momento en que a su esposa Gertrudis le amputan el seno izquierdo⁷. De ahí resulta una ruptura con la vida habitual de Brausen. El matrimonio se separa y además, Brausen pierde su trabajo. En el mismo período una mujer, Queca, se muda al departamento vecino, en donde se desarrolla el segundo nivel de „realidad“. Brausen escucha su voz y otros ruidos a través de la pared y, poco a poco, se acerca a ella. El primer contacto lo constituye una carta que llega a Brausen por error del cartero. Después, al encontrar la puerta abierta, entra clandestinamente a su departamento hasta que finalmente la visita, utilizando como pretexto una información que había escuchado a través de la pared. Se introduce como

⁶ Ya se señalaron otros paralelos entre las obras de Faulkner y de Onetti. Se destacan la perspectiva, la concepción ambigua del mundo y relaciones más concretas como la creación de Santa María y Yoknapatawpha County, las relaciones entre Larsen y Flem Snopes o entre los textos „A Rose for Emily“ y „La novia robada“. *Cfr.* principalmente Rodríguez Monegal (1966), Prego (1995) y Ludmer (1977).

⁷ Josefina Ludmer explica todo el sistema de ficciones a partir de la falta de este seno, *cf.* Ludmer 1977.

Arce, sinécdoque (fonética) de „Brausen“ (subrayado mío), y empieza a tener una relación íntima con ella. Lentamente asume otra personalidad, más activa y más brutal (Millington 1985: 170) que coincide con el imaginario de un rufián o un macró en un ambiente de criminalidad y prostitución. Empieza a abusar del alcohol, se compra un revolver y decide finalmente matar a Queca, después de golpearla violentamente, como para justificar su entrada en este mundo nuevo (*cf.* Verani 1974: 242). Ernesto, otro amante de ella, se le adelanta en el homicidio. Después de descubrir el crimen, Brausen le ayuda a encubrirlo y juntos huyen a la ciudad ficcional, Santa María, en donde la policía los detiene. Los sucesos del departamento de Queca y la nueva identidad, Arce, constituyen el segundo plano de „realidad“. Estos primeros dos planos ya se introducen al inicio de la novela:

-Mundo loco –dijo una vez más la mujer, como remedando, como si lo tradujese. Yo la oía a través de la pared. Imaginé su boca en movimiento frente al hálito de hielo y fermentación de la heladera [...]. Escuché, distraído, las frases intermitentes de la mujer, sin creer en lo que decía. (VB: 13)

El espacio al otro lado de la pared se introduce como espacio susceptible a la imaginación. Brausen escucha ruidos y palabras que no cree y que completa visualmente, imaginando, de una manera semejante que la protagonista de *Personas en la sala*. Ésta ve a las tres mujeres a través del ventanal de la sala, pero por un obstáculo físico, no puede observarlas bien, ni tampoco puede escuchar lo que dicen, así que complementa la falta de información por medio de su imaginación (*cf.* 3.3). Empieza por observar a las tres mujeres, después se encuentra con ellas y las visita, también utilizando como pretexto una información que obtuvo por medio de la observación. Antes de la primera visita intercepta un telegrama, es decir que en ambas novelas los primeros contactos son establecidos mediante correspondencias postales equivocadas.

El departamento de Queca funciona como espejo negativo del departamento de Brausen y Gertrudis. Primero por la disposición de los espacios, pero también por las deformaciones del „contenido“ del departamento y de la vida de Brausen. El matrimonio vive una existencia „normal“ mientras que Queca ejerce un oficio que se encuentra al margen de la sociedad: la prostitución. La cama de Queca, donde trabaja, un lugar de „amoralidad“, aparece como la prolongación de la cama de Brausen, lugar de unidad matrimonial, al otro lado de la pared. En el espacio de Brausen reina una vida

pseudo-respetable y conforme con las leyes y normas de la sociedad. En el espacio que pertenece a Queca se encuentran los elementos ilegales, criminales y sucios. Su departamento se encuentra fuera del mundo „normal“, debido a su situación social marginada y también debido a su misma locura: Cuando está sola, aparecen „ellos“, seres que solo ella es capaz de percibir y que son productos de su fantasía. La crítica señala una relación marcada entre la figura de la prostituta, que en Buenos Aires se denomina „loca“, y el desarrollo de la imaginación. Brausen tiene que entrar en este otro mundo desordenado y clandestino (Millington 1985: 162, Mattalia 1990: 79 *sig*) y tiene que desdoblarse antes de poder crear el mundo ficcional, y se convierte en el macró Arce. La prostituta tiene una función iniciadora (Mattalia 1990: 90 *sig*). En tanto que Brausen va entrando cada vez más en el mundo de Queca y va adquiriendo su segunda personalidad, es decir la de Arce, el mundo de la ficción se va constituyendo cada vez más detalladamente.

Este mundo ficcional constituye el tercer plano de realidad: El colega y amigo de Brausen, Julio Stein, le encarga escribir un argumento cinematográfico: „Algo no demasiado bueno, pero tampoco irremisiblemente tonto“ (VB: 27). Brausen narra la historia que inventa y narra también el proceso de su invención. En el capítulo cuatro de la primera parte, intitulado „La salvación“, se sienta para empezar a escribir: „Tenía bajo mis manos el papel necesario para salvarme, un secante y la pluma fuente“ (p. 43). Se sienta y espera „confiado las imágenes y las frases imprescindibles para salvarme“ (p. 46). En este acto acuden imágenes de la memoria, por ejemplo, cómo conoció a la joven Gertrudis en Montevideo, que se integran en la historia que está por inventar. El protagonista del argumento, el médico de la ciudad de Santa María, Díaz Grey, se presenta como *alter ego* adicional de Brausen. La protagonista femenina, Elena Sala, tiene como modelo la joven Gertrudis: „Entraría sonriente en el consultorio de Díaz Grey-Brausen esta Gertrudis-Elena Sala, la que conocí aquella noche y que me había estado examinando mientras yo bebía y discutía con Stein [...]“ (p. 47). Es interesante que el que ahora es inventor, Brausen, entonces fue inventado por Stein: „Le hablé de vos [a Gertrudis], inventé un Brausen inmejorable“ (p. 46).

En el capítulo quinto Brausen imagina la primera escena de la historia y sólo después de algunos momentos cede el lugar a su personaje, volviéndose narrador heterodiegético:

Abrió la puerta para dejarla entrar y me volví a tiempo para descubrir su sonrisa, la burla anticipada que estaba descargando en los muebles y en la luz del mediodía de las ventanas. –Por favor, un minuto. Puede sentarse –dije sin mirarla. Me incliné sobre el escritorio para anotar en la libreta un nombre y una suma de dinero, después el médico, Díaz Grey, se acercó con frialdad a la mujer que no había querido sentarse. (VB: 51)

Elena Sala le pide al médico que le recete morfina (también es morfina lo que Brausen le administra a su esposa enferma), y el médico cede a su pedido. Se desarrolla una amistad un poco ambigua. Díaz Grey desea a Elena Sala, pero ella no le corresponde, además, está casada con Lagos. En la segunda parte, Díaz Grey y Elena Sala emprenden un viaje para buscar a Oscar Owen, el inglés, un gigoló que había desaparecido después de haberse hecho amigo de Elena Sala y que ella recordaba con mucho dolor. En este viaje Díaz Grey desarrolla su propia imaginación, inventando otro viaje a Buenos Aires que emprende con la joven violinista (inglesa), Annie Glaeson, que conocen durante la búsqueda. Cuando Elena Sala se suicida con una sobredosis, Lagos, Owen, Annie y Díaz Grey de veras viajan a Buenos Aires para „vengar“ la muerte de Elena Sala con un fraude a gran escala: Díaz Grey firmará recetas de morfina para hacer compras masivas en las farmacias de la ciudad. En el último capítulo, Díaz Grey asume la función narrativa y relata su estancia en Buenos Aires hasta que llega la policía para detenerlos, el último día de carnaval. Sólo él y Annie pueden huir. La independización del personaje Díaz Grey, que se vuelve narrador, ya se prepara desde capítulos anteriores. Primero intuye la existencia de su creador, de un Brausen-Diós superior al nivel de realidad en el cual se encuentra el médico (VB: 204-5). Después imagina el viaje que emprende con Annie a Buenos Aires, lo que también narra. Es decir que narra toda la parte de su historia ocurrida en Buenos Aires.

El tercer nivel de realidad también funciona como un espejo (un „espacio análogo/inverso“, según Ludmer 1977: 59) de los primeros dos niveles de la realidad „real“. Los personajes, Elena Sala – Gertrudis – la Queca y Díaz Grey – Brausen – Arce demuestran semejanzas y además, como lo explica Ludmer⁸, se repiten cinco momentos fundamentales de la narración: (1) la llegada / visita de una mujer (la Queca llega al departamento vecino y Ernesto la visita; Elena Sala visita a Díaz Grey), (2) la constelación triangular de dos hombres y una mujer (Brausen – Queca – Ernesto, ;

⁸ Cfr. Ludmer 1977: 48-54. Describe toda la construcción de *La vida breve* como un juego de similitudes, repeticiones y equivalencias.

Lagos – Elena Sala – Díaz Grey), (3) un viaje y la búsqueda de una persona joven (Brausen y Queca viajan a Montevideo, él busca a Raquel, hermana menor de Gertrudis; Elena Sala y Díaz Grey están viajando por los alrededores de Santa María, ella busca a Owen), (4) la muerte de una mujer (Queca es asesinada por Ernesto; Elena Sala se suicida) y (5) una huida (Arce y Ernesto huyen a Santa María y allí están detenidos, Arce ya otra vez como „el otro“, Brausen; Lagos, Owen, Díaz Grey y Annie huyen en Buenos Aires de la policía y son detenidos – con excepción de Annie y Díaz Grey – como „otros“, es decir disfrazados en este último día de carnaval). En el primer momento no parece extraordinario porque se trata de una construcción hecha por Brausen que tiene como modelo la „realidad“ circundante de él. Pero finalmente no es posible decir cuál de los dos niveles funciona como modelo. Tal es el caso del viaje: la escena del triángulo y la muerte de la mujer se realizan primero en la serie supuestamente „ficcional“. La ficción imita a la realidad (*cf.* Millington 1985: 158).

Comparando la actitud de Linacero frente a los mundos imaginarios con la de Brausen, podemos destacar una diferencia: Linacero escribe sus „memorias“, es decir escribe lo que es la narración de primer grado, los mundos imaginarios intradieгéticos hacen parte de esta narración, los inventa pero no los registra por escrito. A diferencia de él, Brausen escribe, al menos en parte („A veces escribía y otras imaginaba, las aventuras de Díaz Grey, aproximado a Santa María...“, VB: 271) el mundo de Santa María y de Díaz Grey⁹, que por eso no es solamente imaginario sino propiamente ficcional. En este contexto también es interesante que en el último capítulo empieza la narración homodieгética de Díaz Grey, después de que Brausen destaca el comienzo de la tarea de escribir (VB: 379) Según Mattalia, *La vida breve* inaugura un nuevo *ethos* de la escritura:

El salto que Linacero no daba en *El pozo* condenaba su actividad – la escritura – a un nihilismo autodestructivo; Brausen, en *La vida breve*, pasa al otro lado, destruye la cárcel del imaginario al elaborarlo y desplazarlo hacia la ‘ficción’ (Mattalia 1990: 103).

⁹ Ludmer destaca que no se tematizan los esfuerzos de escribir: el relato de segundo grado no se elabora, está ya constituido (1977: 71). Además, señala que los relatos enunciados por Brausen y por Díaz Grey son homogéneos, no se marca diferencia formal en los textos (*ibid.*: 72). De ahí sabemos que lo importante ya no es la forma de la elaboración textual sino más bien los niveles y sujetos narrativos creados por la escritura, lo que Mattalia destaca como preocupación principal de *La vida breve* (Mattalia 1990: 109)

La ficción tiene una función diferente a la de una imaginación privada. Mediante la escritura, la ficción se desprende de su creador. Ya no pertenece solamente a él, sino que se vuelve de todos, de quién quiera leerla. En el caso de la ficción de Santa María, se convierte en un lugar tan „de todos“, que incluso Brausen/Arce y Ernesto pueden pisar este suelo ficcional. Un desarrollo semejante se da en las dos novelas de Norah Lange, aunque ninguna de las dos trata de la creación de un mundo propiamente ficcional. En *Personas en la sala*, la imaginación es una actividad privada y solitaria. En *Los dos retratos* la misma imaginación adquiere una función en el diálogo con otras personas y tiene más poder. Ya no se trata de la percepción individual de la „realidad“ sino de la influencia que el mentir y contar tienen en la percepción colectiva.

De todas formas, destacamos una diferencia fundamental entre las dos novelas de Lange y de Onetti hasta ahora consideradas: En Onetti, los límites entre lo „real“ y lo imaginario son visibles, aunque no sean insuperables. Abundan los saltos metalépticos: Brausen entra en su mundo ficcional, Díaz Grey usurpa la función narrativa y además conoce nombre y existencia de su creador, y el mismo Onetti subalquila la mitad del despacho de Brausen. También se crea una cierta ambigüedad por las relaciones de semejanza entre mundos de estado ontológico diferente. Sin embargo, la construcción del conjunto de mundos estables que permite la transgresión entre el mundo ficcional y el mundo „real“ en el caso de *La vida breve*, también tiene la función de anular la ambigüedad. Por su parte, en el caso de *El pozo*, la ambigüedad se anula en la medida en que desde el inicio se afirma que los hechos narrados pertenecen al mundo „real“ y a mundos imaginarios. En las últimas novelas de Lange la ambigüedad se forma de manera diferente, por una parte, porque los límites entre mundos de „realidad“ y imaginación no están claramente definidos, por otra parte, porque los mundos no son estables. De todas formas, en ambas novelas hay transgresiones metalépticas; en *Personas en la sala* si se considera la posibilidad de que las tres mujeres no existieron, pues la protagonista es la única figura que las visita; en *Los dos retratos*, en el momento de la reconstrucción de la tarde de los retratos, porque Marta acompaña a su abuela en su itinerario. En *Los adioses*, la última novela de Juan Carlos Onetti que voy a considerar en este trabajo, los mundos tampoco son estables.

5.4.3. *Los adioses* (1953)

En *Los adioses*, el narrador extradiegético es homodiegético.¹⁰ Se trata del propietario de un almacén en un sitio de recreo para enfermedades pulmonares, que narra sus observaciones acerca de la historia de otro personaje. Llega un hombre enfermo que comienza un tratamiento en el lugar. Desde la primera vez que ve a este hombre, el almacenero está seguro de que va a morir porque „no le importaba curarse“ (LA: 11) y además asevera que él nunca se ha equivocado (LA: 9). El hombre se caracteriza por no integrarse bien en la comunidad de los enfermos del lugar, por usar ropa diferente (LA: 11), por la indecisión en cuanto a su domicilio („No estaba en el hotel, no vivía en el pueblo“, LA: 12) y porque es poco sociable (LA: 16, 17). La única información que tenemos de su pasado es el hecho de que jugó en el equipo nacional de baloncesto. Este hombre recibe en el almacén cartas de dos mujeres, que después también le visitan. Una de las dos tiene un hijo, se supone que es la esposa del enfermo. La otra es muy joven y parece ser la amante. Visitan alternadamente al enfermo que respectivamente cambia sus circunstancias de vida: con la mujer adulta vive en el hotel, con la joven en un chalet alquilado. Cuando las dos mujeres se encuentran, y supuestamente se pelean, la mujer adulta se va y el hombre sigue con la muchacha en el chalet, lo que provoca un cierto escándalo entre los habitantes del lugar. Después de algún tiempo y de una conversación de la muchacha con el médico, el hombre se traslada al sanatorio, emprendiendo un esfuerzo más grande para curarse, pero después de dos semanas huye de allí para suicidarse en el chalet, pegándose un tiro. Se realiza así el pronóstico del narrador, es decir, la muerte por falta de esperanza, por falta de ganas de vivir.

Poco antes de que el hombre se mudara al sanatorio, el almacenero encuentra dos cartas, de cada una de las mujeres, que no se habían entregado y que decide leer: Ahí se entera de que la muchacha no es la amante, sino la hija del hombre que quiere gastar su herencia en la curación de su padre. La mujer adulta es entonces la amante. Eso significa que todo lo narrado hasta ese momento no coincide con la „realidad“, pues el

¹⁰ Según Millington se trata de un narrador heterodiegético, afirmación incorrecta. El narrador participa en la narración como personaje, por eso es un narrador homodiegético (Millington 1985: 189). A pesar de este error terminológico, consideré algunos de sus observaciones acerca de *Los adioses*. Cfr. Millington 1985: 180-200.

contenido de la narración consiste mayormente en conjeturas acerca de las relaciones, pensamientos y vidas de las tres personas, basadas a su vez en informaciones escasas.

Las fuentes de información del narrador dependen primero de sus propios encuentros con el hombre. Lo ve casi todos los días. El almacén funciona como estafeta de correo y queda al lado de la estación de autobuses, con lo cual es paso obligado para todo transeúnte y punto de observación del narrador. Pero ya desde el inicio completa sus observaciones más o menos abiertamente con conjeturas e imaginaciones propias. En un primer momento, las conjeturas interpretan de manera bastante probable lo que el hombre podría pensar (*cf.* LA: 10). Se presentan como conjeturas por un „tal vez“ (LA: 13), un verbo que indica una suposición (LA: 21), o a veces se presentan como juicios que tampoco transgreden los límites entre lo imaginario y lo „real“. Una forma ya más explícitamente identificable como imaginación se da cuando después de enterarse de una acción o un movimiento del hombre, el narrador ilustra esa acción por una visión imaginaria, haciendo hincapié en lo visual:

Venían y charlaban; y poco a poco empecé a verlo, alto, encogido, con la anchura sorprendente de su esqueleto [...] siempre junto a una ventana, siempre torciendo la cabeza hacia la indiferencia de la sierra y de las horas, huyendo de su condición, de caras y conversaciones recordatorias. (LA: 15)

En algunas partes imaginadas se narran escenas cortas como en el pasaje citado, en las cuales el hombre se dedica a una actividad supuestamente „típica“, que tienen una función caracterizadora. En otras partes, se ilustran detalladamente secuencias de la historia de las cuales el narrador solamente tiene la mera información, por ejemplo el hecho de que alquila un chalet (LA: 18), o la caminata del hombre y de la muchacha hacia el chalet (LA: 37-38).

Varios críticos señalan la continuidad de los espacios onettianos de la ficción (*cf.* Molloy 1987: 262-3, Millington 1985: 182). El sitio de recreo, donde se desarrolla la historia se encuentra algo apartado, tanto de la ciudad a que pertenece, como de Buenos Aires o de Rosario (LA: 12, 27). Este espacio ya propicio para la imaginación por ser tan apartado, se divide aún más en el espacio del hotel, en donde viven todos los pacientes, y el chalet que nos recuerda la cabaña de troncos. Sin embargo, comparado con la cabaña de troncos y las regiones despobladas de *El pozo* y con la Santa María de

La vida breve, el espacio ligado a la imaginación parece más cerca y más accesible, de límites menos definidos.

La posición de almacenero tiene otra función más¹¹: Muchas informaciones son de segunda mano. El hombre se encuentra durante mucho tiempo en el centro del interés de los empleados, principalmente de un enfermero y Reina, una mucama del hotel. „Hablaban del hombre porque durante muchas semanas, aunque llegaron otros pasajeros, continuó siendo „el nuevo“;...“ (LA: 15). En parte, el narrador incluye esa información en su propia narración¹², en parte reproduce el discurso directo de sus informantes.¹³ De todas maneras la información consiste en cotilleo, en chismes. El carácter de rumor que tienen las informaciones se refuerza por la historia peculiar. El hombre y la muchacha supuestamente transgreden las normas de la sociedad y por eso el interés en su comportamiento es enorme. El narrador se vale de las observaciones de los otros para construir su relato, aunque en un cierto momento duda de la realidad de las palabras ajenas. Cuando el enfermero y la mucama quieren contarle el „epílogo“, el encuentro de las dos mujeres en el hotel, la siguiente partida de la mujer adulta y la mudanza de los dos restantes al chalet, el narrador piensa : „Un epílogo [...], un final para la discutible historia, tal como estos dos son capaces de imaginarlo“, relacionando la narración con la imaginación. Más tarde la „verdad“ de los chismes se pone en duda por la existencia de versiones diferentes: Reina y el enfermero ya no cuentan la misma historia después de haberse separado como pareja, antes ella le había corregido un detalle (LA: 59), ahora transmite su propia versión de los hechos (LA: 66).

A pesar de que la imaginación contribuya muy aparentemente a gran parte del contenido narrado, solamente en el momento en que se aclara la situación de las tres personas, la realidad de la historia narrada se pone en duda. Por una parte, el narrador homodiegético se autoconstruye como conocedor de los hombres y del mundo, una estrategia para autentificar su narración. No recuerda haberse equivocado en cuanto a sus pronósticos de curación (LA: 9) y adivina la hora antes de mirar el reloj (LA: 41). El narrador también duda a veces de sus propias percepciones (LA: 30), pero esto más bien aumenta

¹¹ También Molloy destaca la posición privilegiada del almacén (Molloy 1987: 263).

¹² „Supe por el enfermero que iba a la ciudad para despachar dos cartas...“ (LA: 12)

¹³ „-¿A que no sabe? – empezó por fin el enfermero -. Es de no creer. Se acuerda del tipo, ¿no? Parece que se va del hotel, parece que se fatigó de tanto conversar o ya no le queda más por decir...“ (LA: 17)

la autenticidad de un personaje narrador. Las imaginaciones, como describí antes, pasan de ser meros juicios para convertirse en fantasías detalladas. De este modo se insertan paulatinamente en la narración y complementan, sin contradecirles, las observaciones. En tanto que la narración construye un mundo ficcional coherente y estable, no es necesario dudar de la credibilidad del narrador.

En el mismo momento, el narrador nos da lugar a dudas que pesan más a partir del momento en que nos revela su error. Ya mucho antes había admitido su propia actividad en la construcción del relato:

Esta ignorancia profunda o discreción, o este síntoma de la falta de fe que yo le había adivinado, puede ser recordado con seguridad y creído. Porque, además, es cierto que yo estuve buscando modificaciones, fisuras y agregados y es cierto que llegué a inventarlos (LA: 43).

Además, destaca repetidamente que conoce el final de la historia y no lo dice desde la perspectiva retrospectiva del yo narrador: „Sabía esto, muchas cosas más, y el final inevitable de la historia cuando le acomodé la valija en la falda [...]“. (LA: 34s). Esta oración puede referirse a dos niveles diferentes: a la historia del hombre y de la muchacha que, según la profecía del almacenero, termina con la muerte del hombre y por lo tanto su afirmación „sabía“ resulta exagerada. De igual manera, „final de la historia“ se refiere al final de la narración, información que no puede tener en el momento en que enuncia la frase.

Finalmente, el narrador se delata. Después de haber leído las cartas, y de haber descubierto su error, se entera del suicidio del hombre. Entonces, el narrador se „rehabilita“ por causa del fracaso, la muerte, del hombre, „diciendo en voz baja, con esforzada piedad, con desmayado desprecio, que al hombre no le quedaba otra cosa que la muerte y no había querido compartirla“ (LA: 70). Esta frase se vuelve el eje de la narración entera. Por una parte, se refiere al juicio del principio del relato, pero sigue otra observación:

Me bastaba anteponer mi reciente descubrimiento al principio de la historia, para que todo se hiciera sencillo y previsible. Me sentía lleno de poder, como si el hombre y la muchacha, y también la mujer grande y el niño, hubieran nacido de mi voluntad para vivir lo que yo había determinado (LA: 70).

Para autoconstruirse como personaje sabio y conocedor, ordena el relato tal como es. Su interpretación del carácter del hombre, que data después de su muerte, la antepone, haciéndola profecía¹⁴. Y el relato casi se vuelve más enigmático. Un narrador que tiene el poder de ordenar la sucesión temporal de los hechos, ¿por qué no elimina el error que tanta vergüenza le causa (LA: 69)? ¿Por qué no reelabora toda la trama según las informaciones exclusivas que tiene? Dos facetas del personaje-narrador se manifiestan a la vez: el yo-narrador que retrospectivamente da cuenta de la historia y de la construcción del relato y el yo-personaje que sí observa e imagina, pero cuyo nivel de información corresponde a su situación dentro del mundo narrado: No sabe todo, al menos no conocía el contenido de las cartas. Por una parte el narrador pierde autoridad de autenticación porque aparentemente construyó el relato tal como es, para tener una ventaja, por otra parte, parece más auténtico porque no utiliza su poder para cubrir su error. No es posible resolver esa contradicción y el mundo ficcional se desestabiliza¹⁵. Esta forma de ambivalencia equivale a la oscilación de varias versiones del mundo novelesco de *Personas en la sala*. Se construye un orden del mundo ficcional que se desestabiliza al final.

El narrador admite su actividad constructora, y además nos revela el objetivo de esta actividad. Primero, se trata de una simple experiencia de poder, como se manifiesta en el pasaje citado más arriba. Segundo, nos informa de la lucha particular que lleva con el hombre¹⁶:

Así quedamos, el hombre y yo, virtualmente desconocidos y como al principio; muy de tarde en tarde se acomodaba en el rincón del mostrador [...] para forcejear conmigo en el habitual duelo nunca declarado: luchando él por hacerme desaparecer, por borrar el testimonio de fracaso y desgracia que yo me emperraba en dar; luchando yo por la dudosa victoria de convencerlo de que todo esto era cierto, enfermedad, separación, acabamiento (p. 23).

El testimonio vuelve a ser instrumento de poder, „sirve para dar seguridad de la existencia de cierto hecho, la verdad de cierta noticia [...]” (Moliner 1991: s.v. „testimonio“). Basta pensar en el hombre (LA: 43) o recordarlo (LA: 24) para hacer

¹⁴ En la última frase otra vez se refiere a la profecía como tal (LA: 73)

¹⁵ Cfr: también Luchting 1970, quién muestra cómo la labor de interpretación lleva a la ambivalencia, a la duda sobre el contenido del mundo ficcional.

¹⁶ También la descripción en parte imaginada de la muchacha parece ser guiada por una emoción hacia el objeto de su narración, en este caso por el deseo (LA: 32, 35).

más verdadera la catástrofe final, el suicidio. Y el almacenero recurre explícitamente a la imaginación: quiere “asustarlo” y dice que para eso “habría que inventar otro mundo, otros seres, otros peligros” (LA: 24).

El narrador, el sujeto del relato, pone en escena esa misma posición de sujeto. Utiliza varias formas de enunciación para dominar la vida del otro, testimonia, piensa, recuerda, imagina y finalmente narra su fracaso. Según las palabras del narrador, el hombre lucha por hacer desaparecer el narrador y por borrar su testimonio (LA: 23), pero la única forma de lograrlo sería establecerse como sujeto de un relato. Así se insinúa otra versión de los hechos, la del hombre. Aunque en realidad el hombre no narra su versión, sí utiliza el poder del discurso para construirse: „conversaba con vertiginosa constancia [...], creyendo que los montones de palabras modificaban la visión de su cara enflaquecida” (LA: 20)¹⁷, pero hay que destacar que en total habla tan poco que llama la atención (LA: 17), las informaciones son contradictorias.

Tanto el poder del discurso, que se hace manifiesto en la repetida enunciación, como la posición del sujeto nos remiten a la lógica del chisme. Según Molloy, el „ser chismoso implica un ejercicio del poder: es chismoso quien detenta el discurso, quien quiere imponer ese discurso al otro“ (Molloy 1987: 266. Molloy analiza la novela según esa lógica del chisme. *Cfr.* pp. 265-269). Esta forma de instrumentalizar el discurso, se asemeja a su uso en *Los dos retratos*: La repetición de ciertos hechos, sea por la presencia de los retratos, sea por las enunciaciones de algunos de sus protagonistas, sirve para imponer una determinada versión del pasado. El lugar de estas enunciaciones, la conversación de sobremesa, las acerca al concepto del chisme. Además, por la forma de la narración se infiere que hay otra versión de los hechos, desconocida pero existente, no-narrada de otro personaje.

La construcción de los mundos imaginarios en *Los adioses* se asemeja más a las estrategias empleadas por Lange en sus dos novelas. Sin embargo, en las obras de Lange y Onetti se observa una preocupación constante por la construcción de mundos imaginarios intradieгéticos, sujeta a un desarrollo y a cambios.

¹⁷ En otro lugar se construye como perteneciente al grupo normal de los pacientes por medio de formas de conversación (LA: 54-55).

5.5. Los mundos ficcionales de Norah Lange

La comparación con los textos contemporáneos permite destacar algunos rasgos de la obra de Lange. Ya sustenté que la estrategia de la construcción de mundos ficcionales alternativos e intradieгéticos se relaciona con la construcción de un mundo ficcional ambivalente. Esta estrategia también aparece en Bianco, en *Los adioses* de Onetti y de una forma menos consecuente en Estela Canto. Como en *Personas en la sala* de Lange al final de los sucesos se revela un indicio que cuestiona el orden antes establecido. Otra forma de ambigüedad, más parecida a las estrategias de *Los dos retratos* (y *Cuadernos de infancia*), quitándole autoridad de autenticación a la narradora autodieгética por medio de la revelación de su actitud mentirosa o fantasiosa en la construcción de mundos alternativos o la cercanía de estos a los sueños, es semejante en *El pozo*, *Los adioses* y *El muro de mármol* de Estela Canto.

En muchas obras, es la desestabilidad del mundo ficcional la que lleva a la ambigüedad. Algo diferente ocurre en *La vida breve*. Allí los mundos ficcionales se construyen como universos paralelos que en sí son estables. Lo que allí aumenta una cierta ambigüedad son las metalepsis, la posibilidad para ciertos personajes de pasar de un mundo a otro y los paralelismos entre los mundos. En *Personas en la sala* se dan los tres fenómenos: el mundo ficcional no es estable ya que oscila entre dos versiones y en una de las versiones, en la que consideramos las tres mujeres como inventadas por la narradora, hay una metalepsis. Además, el mundo inventado se asemeja al mundo ficcional real.

En gran parte, la construcción de mundos alternativos se motiva psicológicamente. Responden a deseos acerca de su propia persona (envolviendo frecuentemente la ideación de algún doble de características mejores, *cf.*: MM, LR, VB, Pozo, LA) o a la mitigación de un sentido de culpa (*cf.*: LR). En realidad, solamente en Bioy Casares y Borges la motivación psicológica no tiene esa importancia, aunque en Borges la creación de un doble aparece frecuentemente. Por otra parte, los mundos ficcionales tienen en Lange una función metaliteraria, su construcción aparece relacionada al acto de escribir que sin embargo no se efectúa. Algo semejante ocurre en *La vida breve* y *El pozo* de Onetti.

5.5. Los mundos ficcionales de Norah Lange

Uno de los aspectos importantes en este trabajo era el concepto particular de la memoria de Lange, que sirve para nivelar los mundos alternativos con los mundos epistémicos. Este concepto se explica en *El pozo*. El narrador Eladio Linacero conscientemente propone narrar sueños y sucesos en sus memorias, alternando los unos con los otros. De todas formas, también en *Las ratas*, *El muro de mármol* y hasta en „Tlön, Uqbar, Orbis Tertius“ se narran mundos explícitamente recordados y en *El muro de mármol* se trata de un recuerdo narrado pseudodiegéticamente por un sujeto intermediario, por más que no se elabore tanto la estrategia.

Al principio de este capítulo ya dije que me parece necesario cuestionar el rótulo de „ambigüedad“ que da Rosman-Askot, ya que la construcción de mundos imaginarios no lleva siempre a esa. Bien es posible que Rosman-Askot refiere esta ambigüedad a una presuposición realista, siendo ambiguo todo lo que no es estrictamente realista. De ahí vemos que es importante distinguir entre los varios modos de crear mundos alternativos ficcionales.

6. Conclusión

El proyecto literario de Norah Lange fue muy pensado y elaborado. Esto se manifiesta en la repetición de las mismas preocupaciones y temáticas que se indagan en sus obras y en el desarrollo que se nota en ellas. En todos los textos de Norah Lange se manifiesta un concepto de la memoria subyacente de funciones y formas diferentes. Siempre sirve para construir un mundo ficcional subjetivo. Los mundos ficcionales dependen explícitamente del recuerdo de una persona, lo que equivale en parte a una situación narrativa homodiegética. Este mundo recordado es narrado por una voz narradora de características diferentes, que vigila su poder narrativo, defendiéndolo ante otras voces, o dispersa su voz entre una multitud de otras voces. Siempre se nota la consciencia acerca de la forma y de la posición de la voz narradora. En las dos novelas, la relación entre el concepto de la memoria y la voz se acentúa aún más. Se introduce el sujeto intermediario proustiano y casi desde el principio de la narración, la voz narradora se escinde, se parte en dos. Y a partir de ahí, también se parte en tres, ya que las protagonistas se convierten también en narradoras metadiegticas.

Además, los recuerdos siempre se relacionan con la creación de mundos imaginarios de diferentes maneras y en diferentes grados. Ya en *Cuadernos de infancia*, la protagonista-narradora impone su propia imaginación (y voz) a los recuerdos de los otros, que reinventa y llena de detalles. En *Los dos retratos* aplica la misma estrategia, sólo que allí es más central para la trama (trama además inexistente en *Cuadernos de infancia*).

Lange sitúa su concepto de la memoria entre otras propuestas. La más emblemática es la de Proust, con su memoria involuntaria, cuya posibilidad de encontrar una verdad en Lange, se niega y transforma. Principalmente, las relaciones intertextuales se rigen por el interés en narraciones del recuerdo y técnicas que revelan las características de las voces narradoras. Lange se apropia de la estrategia proustiana de desdoblar la voz narradora en un sujeto intermediario que recuerda desde el interior del relato. También

se vale de varias estrategias faulknerianas, por una parte, para aumentar la polifonía del relato, por otra parte, para borrar la reconocibilidad del origen de la voz. Con todo esto, la narrativa de Lange muestra una atención particular en procedimientos autorreflexivos que indagan en las formas de construcción narrativa.

Norah Lange se ubica en el campo literario argentino como novelista de origen vanguardista. Lo es y se nota por su afán de acercarse a propuestas nuevas, a Proust y a Faulkner, para sutilmente elaborar su propia proposición. Se apropia de técnicas y estrategias literarias que le sirven para perseguir sus propios proyectos, mientras que los contenidos no le interesan, con excepción de alguna referencia muy abstracta. De todas formas, las técnicas apropiadas no pertenecen exclusivamente a estrategias que sirven para la autorreflexión de la escritura. También muestra un interés en formas de representar la realidad como mundo contingente y subjetivo. Este mundo, de todas formas no supera los límites de un mundo esencialmente privado y subjetivo, una realidad muy limitada.

Las lecturas y las estrategias de Norah Lange la acercan a los escritores del Boom, cercanía que ya quedó confirmada por medio de las semejanzas sorprendentes de su obra con la de Juan Carlos Onetti. Hablo del interés en Proust y Faulkner, junto a otros autores de la modernidad clásica, y en formas narrativas nuevas, tanto en cuanto a la representación del tiempo, como a las voces narradoras, y más.

A pesar de eso, Norah Lange no recibió más atención en el período del Boom. Tal vez porque no publicó más textos después de 1956. En realidad, considero que algunas características de sus obras la apartan de esa corriente. El mundo que se representa en sus textos es un mundo de extensión muy limitada. No proyecta un mundo „latinoamericano“, como en gran parte lo hicieron los textos del Boom, además de la ideología americanista de sus autores. Sus historias, fuera de su contenido metaliterario, narran cómo muchachas adolescentes encuentran su identidad. Son historias de iniciación, semejante a un „Bildungsroman“, pero la iniciación de las mujeres no lleva a

la participación en el mundo histórico. Este mundo, argentino o americano, queda excluido de los textos de Lange. Los mundos relacionales, de novelas sentimentales y melodramas filmicos, tampoco corresponden a los textos „en boga“, igualmente „masculinos“, lo que se ve muy bien en la comparación con la obra de Onetti.

De todas formas, por sus preocupaciones, los textos de Norah Lange se encuentran entre la estética de la vanguardia y las proposiciones nuevas del Boom. Ellos prepararon el terreno para el éxito de este último.

6. Conclusión

7. Bibliografía

7.1. Obras de Norah Lange

- Lange, Norah (1927): *Voz de vida*. Buenos Aires: Proa.
- Lange, Norah (1931): „El amor de Camilla Collett“, *El Hogar*, 20.2.1931.
- Lange, Norah (1933): „Traducción de cuatro poemas de Herman Wildenvey“, *Poesía*, no. 6-7, nov. 1933
- Lange, Norah (1933): *Cuarenta y cinco días y treinta marineros*. Buenos Aires: Tor.
- Lange, Norah (1934): „El vacilante juego mortal“, *Revista multicolor de los sábados*, abril 1934, p.
- Lange, Norah (1941): „Erskine Caldwell: El camino del tabaco. Ed. Sudamericana“, *Huella* 2, julio de 1941, p.54-56.
- Lange, Norah (1943): „Hojas de espejo“ (partes de *Antes que mueran*), *La Nación*, junio
- Lange, Norah (1943a): „Hojas del espejo“ (partes de *Antes que mueran*), *La Nación*, 4 de julio, secc.2, p.2
- Lange, Norah (1943b): „Hojas del espejo“ (partes de *Antes que mueran*), *La Nación*, 1 de agosto, secc. 2, p.1
- Lange, Norah (1944): *Antes que mueran*. Buenos Aires: Losada.
- Lange, Norah (1948): „Las trenzas“, *La Nación*, 15 de agosto de 1948, secc.2, p.1
- Lange, Norah (1950): *Personas en la sala*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana.
- Lange, Norah (1954): „La mesa“ (de *Los dos retratos*), *Letra y Línea* 4, julio de 1954
- Lange, Norah (1956): *Los dos retratos*. Buenos Aires: Ed. Losada.
- Lange, Norah (1957): *Cuadernos de infancia*. Buenos Aires: Losada. [1937]
- Lange, Norah (1968): *Estimados congéneres*. Buenos Aires: Losada.
- Lange, Norah (1969): „El juego“, *La Nación*, 1969.
- Lange, Norah (1969): „La mano en el retrato“, *La Nación*, 28.12.1969
- Lange, Norah (2005): *Obras completas*, Tomo 1, Rosario: Beatriz Viterbo.
- Lange, Norah (2006): *Obras completas*, Tomo 2, Rosario: Beatriz Viterbo.
- Lange, Norah (2006a),: „El cuarto de vidrio“, en: *Obras Completas*, Tomo 2, Rosario : Beatriz Viterbo, p. 563-641.
- Lange, Norah (s.a.): „Gina Lombroso“ (recorte incompleto/cortesía de Susana Lange)
- Lange, Norah (s.a.): „Riqueza de nombres y un gran poeta noruego“, *La Nación*.

Lange, Norah (s.a.): „El rol de las calles del suburbio“ (recorte incompleto/cortesía de Susana Lange)

Lange, Norah (s.a.): „Rasgos de Buenos Aires“ (recorte incompleto/cortesía de Susana Lange)

7.2. Otros textos

Arlt, Roberto (1985): *El juguete rabioso* (Ed. de Rita Gnutzmann), Madrid: Cátedra (LH 222). [1926]

Arlt, Roberto (2005): *Los siete locos*, Buenos Aires: Santiago Rueda [1929]

Bianco, José (1988): „Sombras suele vestir“, en: *Ficción y Reflexión*, México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1988, pp. 19-46

Bianco, José (1988a): „Las ratas“, en: *Ficción y Reflexión*, México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 47-91.

Bioy Casares, Adolfo (1994): *Plan de evasión*, Barcelona: Plaza y Janes [1945].

Bioy Casares, Adolfo (2001): *La invención de Morel*, Buenos Aires/Madrid: Alianza/Emecé (Biblioteca de autor) [1940].

Bioy Casares, Adolfo; Jorge Luis Borges (1955): *Los orilleros. El paraíso de los creyentes*. Buenos Aires: Ed. Losada.

Borges, Jorge Luis (1971): *Ficciones*, Madrid: Alianza [1941].

Canto, Estela: *El muro de mármol*, Losada 1945

Canto, Estela: *El retrato y la imagen*, Losada 1950

Faulkner, William (1950): *Intruder in the Dust*, New York: Signet Books [1948]

Faulkner, William (1956): *As I Lay Dying*, Harmondsworth: Penguin Books [1930]

Faulkner, William (1990): *Absalom, Absalom!*. New York: Vintage [1936]

Onetti, Juan Carlos (1977): „El pozo“, en: *El pozo. Para una tumba sin nombre*, Montevideo: Arca Editorial [1939].

Onetti, Juan Carlos (2003) : *La vida breve*, Barcelona [1950].

Onetti, Juan Carlos (1970): *Los adioses*, Montevideo: Arca Editorial [1953].

Onetti, Juan Carlos (1996): *Tierra de nadie*, Barcelona [1941].

Onetti, Juan Carlos (1941): „Un sueño realizado“, *La Nación*, 6.7.1941.

Onetti, Juan Carlos (1953): „El álbum“, *Sur* (219-110), en.-feb. 1953, p. 66-79.

Peyrou, Manuel (2001): *El estruendo de las rosas*, Buenos Aires: Colihue [1948]

Proust, Marcel (1946-47): *À la recherche du temps perdu*, Paris: Gallimard
(<http://jydupuis.apinc.org/Proust/index.htm>, consultado el 5.9.2008) [1913-1927]

7.3. Estudios

AA.VV. (1967): *Buenos Aires: de la fundación a la angustia*, Buenos Aires: Ed. de la Flor.

Adams, William Howard; Nadar, Paul (fotógrafo) (1985): *En souvenir de Proust: Les Personnages du temps perdu photographies*. Lausanne: Edita.

Anderson, Benedict (1983): *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London: Verso Editions and NLB.

Albaladejo Mayordomo, Tomás (1983) „Componente pragmático, componente de representación y modelo lingüístico-textual“. *Lingua e stile* XVIII. I: 127-179.

Albaladejo Mayordomo, Tomás (1998): *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante.

Alberca, Manuel: „¿Existe la autoficción hispanoamericana?“, *Cuadernos del CILHA (Centro Interdisciplinario de Literatura Hispanoamericana)*, no. 7/8 (2005-2006), p.

Basseler, Michael; Dorothee Birke (2005): „Mimesis des Erinnerns“, en: Erll, Astrid y Nünning, Ansgar (eds.): *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven*, Berlin: de Gruyter.

Barthes, Roland (1973): *Le plaisir du texte*, Paris: Seuil.

Beauvoir, Simone de (1992): *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau*. Reinbek: Rowohlt [Le deuxième sexe, Paris 1949].

Beristáin, Helena (1996): *Alusión, referencialidad, intertextualidad*, México: UNAM.

Besa Camprubí, Carles (1996): „Los géneros de la Recherche“, en *Revista de Filología Francesa* 10, Publicaciones Universidad Complutense, Madrid, p. 27-54,
(<http://revistas.ucm.es/fil/11399368/articulos/THEL9696220027A.PDF>)

Bianco, José / Torres Fierro, Danubio (1991 [1976]): „José Bianco habla de sus novelas (entrevista)“, en Klahn, Norma y Corral, Wilfrido H. (comp.): *Los novelistas como críticos*, México: Fondo de cultura económica / Ediciones del norte (Colección Tierra firme), pp. 545-554.

Bourdieu, Pierre (1992): *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris: Seuil.

Bratton, Jacky; Jim Cook, Christine Gledhill (eds.) (1994): *Melodrama: Stage Picture Screen*. London: British Film Institute Publishing.

- Bravo, María Elena (1985): *Faulkner en España. Perspectivas de la narrativa de postguerra*, Barcelona: Ediciones Península.
- Bürger, Peter (1974): *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Butler, Judith (1990): *Gender Trouble: feminism and the subversion of identity*. New York, et. al., Routledge.
- Butler, Judith (1993): *Bodies that matter: on the discursive limits of „sex“*. New York, et.al., Routledge.
- Butler, Judith (1993a): „Für ein sorgfältiges lesen“, en Benhabib, Seyla; Judith Butler; Drucilla Cornell; Nancy Fraser: *Der Streit um Differenz. Feminismus und Postmoderne in der Gegenwart*, Frankfurt/M.: Fischer, p. 122-132.
- Butler Flora, Cornelia (1972): „The Passive Female and Social Change: A Cross-Cultural Comparison of Women's Magazine Fiction“, en Pescatello, Ann (Hrsg.) (1972): *Female and Male in Latin America*. Pittsburg: Pittsburg University Press, p. 60-85.
- Cabeza San Deogracias, José (2005): „Buscando héroes: la historia de Antonio Col como ejemplo del uso de la narrativa como propaganda durante la Guerra Civil española“, *Revista Historia y Comunicación Social* 10 (2005), p. 37-50.
- Cambours Ocampo, Arturo (1963): *El problema de las generaciones literarias*, Buenos Aires: A. Peña Lillo.
- Capdevila, Analía (2002): „Las novelas de Arlt. Un realismo para la modernidad“, in Gramuglio 2002a, p. 225-242.
- Caro Hollander, Nancy (1972): „Women: The Forgotten Half of Argentine History“, en: Pescatello, Ann (ed.) (1972): *Female and Male in Latin America*, Pittsburgh: Pittsburromergh University Press, p. 141-158.
- Carrizo, Jesús María (1971): *Folklore Argentino. Refranes, Frases y Modismos. Creencias y Supersticiones de la Región N.O.*, Buenos Aires.
- Castillo Durante, Daniel (1995): „El estereotipo como condición de posibilidad de la identidad argentina. La interacción entre cultura, identidad y estereotipo en las novelas de Sábato y Puig“, en: Spiller, Roland (ed.): *Culturas del Río de la Plata (1973-1995)*, Frankfurt/M.: Vervuert.
- Catelli, Norah (2004): „La veta autobiográfica“, in: *Historia crítica de la Literatura Argentina*, t. 9 (dir. Noé Jitrik). *El oficio se afirma* (dir. Sylvia Saïtta), Buenos Aires 2004, p.154-169.
- Chapman, Arnold (1966): *The Spanish American Reception of United States Fiction, 1920-1940*, Berkeley, Los Angeles: University of California Press.

- Cohn, Deborah (1997): „'He was one of us': The Reception of William Faulkner and the U.S. South by Latin American Authors“, en: *Comparative Literature Studies*, 34, 2, p. 149-169.
- Cohn, Deborah (1999): *History and Memory in the Two Souths. Recent Southern and Spanish American Fiction*. Nashville, Tennessee: Vanderbilt University Press.
- Cohn, Deborah (2003): „Faulkner and Spanish America: Then and Now“, en Hamblin, Robert W.: *Faulkner in the twenty-first century*, Jackson: University Press of Mississippi
- Craig, Herbert Eugene (1983): *The Presence of Proust in Argentine Narrative*, Univ. of Wisconsin, Madison.
- Craig, Herbert Eugene (2002): *Marcel Proust in Spanish America. From Critical Response to Narrative Dialogue*. Lewisburg: Bucknell UP, London: Associated UP.
- Cramer, Gisela & Ursula Prutsch (2006): „Nelson A. Rockefeller's Office of Inter-American Affairs (1940-1946) and Record Group 229“, *Hispanic American Historical Review* 86 (4) 2006, p. 785-806.
- Dällenbach, Lucien (1991): *El relato especular*, Madrid: Visor Distribuciones.
- Dalziel, Pamela (1992): „Absalom, Absalom!: The Extension of Dialogic Form“, *Mississippi Quarterly*, 45:3 (1992 Summer), p. 277-294
- Danto, Arthur C. (1974): *Analytische Philosophie der Geschichte*. Frankfurt/Main.
- Dávila Gonçalves, Michele C. (1997): *El Archivo de la memoria: La novela de formación femenina de Rosa Chacel, Rosa Montero, Rosario Castellanos y Elena Poniatowska*, Ph.D. University of Colorado, Dep. of Spanish and Portuguese. UMI 1997 Ann Arbor (posteriormente publicado en New Orleans: University Press of the South 1999)
- Dill, Hans-Otto; Gründler, Carola; Gunía, Inke; Meyer-Minnemann, Klaus (eds.): *Apropiaciones de realidad en la novela hispanoamericana de los siglos XIX y XX*, Frankfurt, Madrid, 1994.
- Doležel, Lubomír (1980): „Truth and Authenticity in Narrative“, en: *Poetics Today* 1(1980)3, S. 7-25.
- Doležel, Lubomír (1998): *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*, Baltimore and London: John Hopkins UP.
- Domínguez, Nora (1996): „Literary Constructions and Gender Performance in the Novels of Norah Lange“, en Brooksbank Jones, Anny (ed. y introd.); Davies, Catherine (ed. y introd.); Franco, Jean (epílogo): *Latin American Women's Writing: Feminist Readings in Theory and Crisis*. New York, NY: Oxford UP, p. 30-45.

Durán, Gloria (1993): „From Victim to Witch: The Evolution of Woman's Role in Spanish American Fiction as a Clue to Negative Social Change“, *Discurso*, 1993, 10(2), p. 85-95.

Eco, Umberto (1990): *Lector in fabula*. München: dtv.

Endres, Franz Carl; Annemarie Schimmel (1995): *Das Mysterium der Zahl: Zahlensymbolik im Kulturvergleich*, München: Diederichs.

Elsaesser, Thomas (1994): „Tales of Sound and Fury. Observations on the Family Melodrama“, en Gledhill, Christine (ed.) (1994): *Home is Where the Heart is. Studies in Melodrama and the Woman's Film*. London: British Film Institute Publishing, S. 43-69.

Engler, Bernd (1988): „Kontingenz und Kohärenz: Zur Problematik fiktionaler Sinnkonstitution in William Faulkners *Absalom, Absalom!*“, *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch der Görresgesellschaft*, Bd. 29, 1988, p. 159-187.

Erll, Astrid; Gymnich, Marion; Nünning, Ansgar (eds.) (2003): *Literatur - Erinnerung - Identität: Theoriekonzeptionen und Fallstudien*, Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier.

Erll, Astrid; Nünning, Ansgar (2003): „Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft: Ein Überblick“, en Erll, Astrid; Marion Gymnich; Ansgar Nünning (eds.): *Literatur - Erinnerung - Identität: Theoriekonzeptionen und Fallstudien*, Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, p. 3-27.

Erll, Astrid; Nünning, Ansgar (2005): *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven*, Berlin: de Gruyter.

Faber, Sebastiaan (2003): „Learning from the Latins: Waldo Frank's Progressive Pan-Americanism“, *The New Centennial Review*, Vol. 3, núm. 1, Spring 2003, pp 257-295.

Fennell, Lee Anne (1999): „Unquiet Ghosts: Memory and Determinism in Faulkner“, *Southern Literary Journal*, 31(2), 1999 Spring, p. 35-49.

Ferrando, Rodolfo (1973): *Argentina, canciones tradicionales y contemporáneas*, Buenos Aires: Ed. Crisol.

Foster, David William (1986): *Social Realism in the Argentine narrative*, Dept. of Romance languages, University of North Carolina.

Frisch, Mark F. (1993): *William Faulkner. Su influencia en la literatura hispanoamericana. Mallea, Rojas, Yáñez y García Márquez*. (Trad de: Rolando Costa Picazo), Buenos Aires: Corregidor.

García, Carlos; Reichardt, Dieter (eds.) (2004): *Las vanguardias literarias en Argentina, Uruguay y Paraguay, bibliografía y antología crítica*, Frankfurt/M.: Vervuert.

- García Márquez, Gabriel y Mario Vargas Llosa (1968): *La novela en América Latina: Diálogo*, Lima.
- García Sánchez, Franklin (1996): *Estudios sobre la intertextualidad*, Ottawa: Dovehouse.
- Garrels, Elisabeth (1987): „El ‘espíritu de la familia’ en La novia del hereje de Vicente Fidel López“, *Hispanamérica* 16, núm. 46-47, pp. 3-24.
- Garscha, Karsten (1994): „Apropiaciones de realidad en la novela hispanoamericana entre 1940 y 1968/1973. Caracterización de la cuarta fase (1940-1968/1973)“, en Dill, Hans-Otto; Gründler, Carola; Gunía, Inke; Meyer-Minnemann, Klaus (Hrsg.): *Apropiaciones de realidad en la novela hispanoamericana de los siglos XIX y XX*, Frankfurt, Madrid.
- Gebauer, Günter, Christoph Wulf (1992): *Mimesis. Kultur – Kunst – Gesellschaft*. Reinbek: Rowohlt.
- Genette, Gérard (1981): „Proust Palimpsesto“, *Voces*, tomo 3 (1981), p. 5-12
- Genette, Gérard (1982): *Palimpsestes: La littérature au second degré*, Paris: Seuil.
- Genette, Gérard (1994): *Die Erzählung*. München: Fink.
- Girbal-Blacha, Noemí; Diana Quatrocchi-Woisson (dir.) (1999): *Cuando opinar es actuar. Revistas Argentinas del siglo XX*, Buenos Aires: Academia Nacional de la historia.
- Gledhill, Christine (1994): „The Melodramatic Field: An Investigation“, Gledhill, Christine (ed.) (1994): *Home is Where the Heart is. Studies in Melodrama and the Woman's Film*. London: British Film Institute Publishing, p. 5-39.
- Gledhill, Christine (ed.) (1994): *Home is Where the Heart is. Studies in Melodrama and the Woman's Film*, London: British Film Institute Publishing, 1994⁴.
- Gramuglio, Teresa (dir.) (2002a): *El imperio realista*, Jitrik, Noé (dir.): *Historia crítica de la literatura argentina*, t.6, Buenos Aires: Emecé.
- Gramuglio, María Teresa (2002b): „Introducción“, en: Gramuglio, Teresa (dir.) (2002a), p. 7-12
- Gramuglio, María Teresa (2002c): „El realismo y sus destiempos en la literatura argentina“, en: Gramuglio, Teresa (dir.) (2002a), p. 15-38
- Gramuglio, María Teresa (2004): „Posiciones de *Sur* en el espacio literario. Una política de la cultura“, *Historia crítica de la Literatura Argentina*, t.6 (dir. Noé Jitrik), *El oficio se afirma* (dir. Sylvia Saïta), Buenos Aires, p.93-

- Gramuglio, María Teresa y Rapalo, María Ester (2002): „Pedagogías para la nación católica. Criterio y Hugo Wast“, en *El imperio realista*, Jitrik, Noé (dir.): *Historia crítica de la literatura argentina*, t.6, Buenos Aires: Emecé, p. 447-475.
- Guerra, Lucía (1995): *La mujer fragmentada: Historia de un signo*, Santiago de Chile.
- Gymnich, Marion (2003): „Individuelle Identität und Erinnerung aus Sicht von Identitätstheorie und Gedächtnisforschung sowie als Gegenstand literarischer Inszenierung“, en Erll, Astrid; Marion Gymnich; Ansgar Nünning (eds.): *Literatur - Erinnerung - Identität: Theoriekonzeptionen und Fallstudien*, Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, p. 29-48.
- Gymnich, Marion / Andreea Lazarescu (2003): „'A shock, of which I feel the reverberation to this day': Memory and Identity in Charlottes Brontë's Fictional Autobiography Jane Eyre“, en Erll, Astrid; Marion Gymnich; Ansgar Nünning (eds.): *Literatur - Erinnerung - Identität: Theoriekonzeptionen und Fallstudien*, Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, p.125-141.
- Helbig, Jörg (1996): *Intertextualität und Markierung: Untersuchungen zur Systematik und Funktion der Signalisierung von Intertextualität*, Heidelberg: Winter.
- Hermida, Carola (1997): „Cuadernos de infancia de Norah Lange: Convertir la propia historia en literatura“, *Celehis: Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas* 6, 9, p. 117-32.
- Holland, Norman (1975): „Unity / Identity / Text / Self“, en *Publications of the Modern Language Association of America* 90, 1 (oct. 1975).
- Hrushovski, Benjamin (1984): „Fictionality and Fields of Reference. Remarks on a Theoretical Framework“, en *Poetics Today* 5 (1984) 2, p. 227-251.
- Jaquette, Jane S. (1972): „Literary Archetypes and Female Role Alternatives: The Woman and the Novel in Latin America“, en Pescatello (1972), op. cit., S. 3-27.
- Jauß, Hans Robert (1986): *Zeit und Erinnerung in Marcel Prousts 'A la recherche du temps perdu'*. Frankfurt/M.
- Jurt, Joseph (1995): *Das literarische Feld: das Konzept Pierre Bourdieus in Theorie und Praxis*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- King, John (1989): *Sur: A study of the Argentine literary journal and its role in the development of a culture, 1931-1970*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Klingenberg, Patricia Nisbet (2005): „Uneasy Visions: Mirrors, Photographs and Narrative in Los dos retratos by Norah Lange“, *Latin American Literary Review* 33 (65), enero/junio 2005, p. 27-46.

- Klinkert, Thomas (1996): *Bewahren und Löschen. Zur Proust-Rezeption bei Samuel Becket, Claude Simon und Thomas Bernhard*, Tübingen: Narr.
- Kohl, Norbert (1986): „Aschenputtel und der lädierte Prinz“, en Brontë, Charlotte: *Jane Eyre*. Frankfurt/M.: Insel (it 813).
- Kristeva, Julia (1969): *Semiotiké. Recherches pour un sémanalyse*, Paris: Seuil
- Küpper, Joachim (1987): *Ästhetik der Wirklichkeitsdarstellung und Evolution des Romans von der französischen Spätaufklärung bis zu Robbe-Grillet: ausgewählte Probleme zum Verhältnis von Poetologie und literarischer Praxis*. Stuttgart: Steiner-Verlag-Wiesbaden-GmbH.
- Lachmann, Renate (1990): *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*, Frankfurt/M.
- Lafleur, Héctor René; Sergio D. Provenzano, Fernando P. Alonso (1968): *Las revistas literarias argentinas 1893-1967*, Buenos Aires: CEAL, Biblioteca de la Literatura, Ediciones Culturales Argentinas.
- Lagmanovich, David (2007): *La narrativa policial argentina*, Köln: Arbeitskreis Spanien, Portugal, Lateinamerika (Kölner Beiträge zur Lateinamerikaforschung).
- Legaz, María Elena (1999): *Escritoras en la sala. Norah Lange (Imagen y memoria)*. Córdoba: Alción Editora.
- Lejeune, Philippe (1975): *Le pacte Autobiographique*. Paris.
- Lindstrom, Naomi (1983): „Norah Lange: Presencia demonumentalizadora y femenina en la vanguardia argentina“, *Crítica Hispánica*, 5 (2), p. 131-148.
- Link-Heer, Ursula (1988): *Prousts „A la recherche du temps perdu“ und die Form der Autobiographie*. Amsterdam: B.R. Grüner.
- López-Luaces, Marta (2001): *Ese extraño territorio: La representación de la infancia en tres escritoras latinoamericanas*, Santiago de Chile: Ed. Cuarto Propio.
- Lotman, Jurij (1972): *Die Struktur literarischer Texte*, München: Fink.
- Luchting, Wolfgang (1970): „El lector como protagonista de la novela“ y Onetti, Juan Carlos: „Media vuelta de tuerca“, en: Onetti, Juan Carlos: *Los adioses*, Montevideo: Arca, pp.75-93
- Ludmer, Josefina (1977): *Onetti. Los procesos de construcción del relato*, Buenos Aires: Ed. Sudamericana
- Lynch, Michael Stuart (2001): „The Narrated Truth about Sutpen, Absalom, Absalom!“, *Colloquy* 5, September 2001, sin paginación,
<http://www.colloquy.monash.edu.au/issue005/lynch.html>, consultado el 22.8.08

- Maltby, Richard (1994): „The Social Evil, the Moral Order and the Melodramatic Imagination, 1890-1915“, en: Bratton, Jacky; Jim Cook, Christine Gledhill (eds.) (1994): *Melodrama: Stage Picture Screen*. London: British Film Institute Publishing, p. 214-230.
- Márquez, Antonio C. (1995): „Faulkner in Latin America“, en: *The Faulkner Journal* 11 (1-2), pp. 83-100.
- Marter, Inka (2002): „Lindenblütentee für die Erinnerung. Bezüge und Kontraste zu Marcel Prousts Erinnerungspoetik in zwei Romanen der Argentinierin Norah Lange“, en: Meyer, Nicole & Kaputanoglu, Anil (eds.): „*Nur das Auge weckt mich wieder*“: *Erinnerung - Text - Gedächtnis*. Hamburg. págs. 117-136.
- Marter, Inka (2006): „Formas de polifonía. Ensayo hacia las representaciones de realidad en la narrativa de Norah Lange“, ponencia en las *Jornadas Homenaje a Norah Lange* (coord. Nora Domínguez y Adriana Astutti), 3 de mayo de 2006, publicación planificada
- Martínez, Carlos Dámaso (2004): „La irrupción de la dimensión fantástica“, en: *Historia crítica de la Literatura Argentina*, t. 9 (dir. Noé Jitrik). *El oficio se afirma* (dir. Sylvia Saítta), Buenos Aires 2004, 171- 191.
- Masiello, Francine (1985): „Texto, ley, transgresión: especulación sobre la novela (feminista) de vanguardia“, *Revista Iberoamericana* 51, núm. 132-133, S. 807-822.
- Masiello, Francine (1992): *Between Civilization & Barbarism. Women, Nation & Literary Culture in Modern Argentina*. Lincoln, London: University of Nebraska Press.
- Mattalia, Sonia (1990): *La figura en el tapiz (teoría y práctica narrativa en Juan Carlos Onetti)*, London: Tamesis Books.
- Matthews, John T. (1982): *The Play of Faulkner's Language*, Ithaca and London: Cornell University Press.
- Meisel, Martin (1994): „Scattered Chiaroscuro. Melodrama as a Matter of Seeing“, en: Bratton, Jacky; Jim Cook, Christine Gledhill (eds.) (1994): *Melodrama: Stage Picture Screen*, London: British Film Institute Publishing, p. 65-81.
- Meyer, Doris (1982): *Victoria Ocampo. Gegen den Wind und die Zeit*, Frankfurt/M.: Fischer Verlag. [traducción alemana de *Victoria Ocampo. Against the Wind and the Tide*.]
- Miguel, María Esther de (1991): *Norah Lange*. Buenos Aires: Planeta.
- Millington, Mark I. (1985): *Reading Onetti*, Cairns.
- Miramontes, Ana M. (2005): *Oscilaciones estéticas. La narrativa de cuatro autoras sudamericanas: Norah Lange, María Luisa Bombal, Armonía Somers y Clarice*

- Lispector, University of Pittsburgh, Electronic Theses & Dissertations, http://etd.library.pitt.edu/ETD/available/etd-04112006-194713/unrestricted/ETD_Miramontes.pdf (
- Mitchel, W.J.T. (1989): „Space, Ideology and Literary Representation“, en: *Poetics Today* 10(1) 1989 Spring: S. 19-102.
- Mizraje, María Gabriela (1995): *Norah Lange. Infancia y sueños de walkiria*, Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires (Hipótesis y Discusiones 6).
- Mizraje, María Gabriela (2007): „Perdularios, perdidos y emprendedores (los irrecuperables de Soiza Reilly)“, en Soiza Reilly, Juan José de: *La ciudad de los locos*, Córdoba: Adriana Hidalgo, p.21-79.
- Moliner, Maria (1991): *Diccionario de uso del español*. Madrid.
- Molloy, Sylvia (1985): „Dos proyectos de vida: *Cuadernos de infancia* de Norah Lange y *El archipiélago* de Victoria Ocampo“, *Filología* 20,2, p.279-293.
- Molloy, Sylvia (1987): „El relato como mercancía: Los adioses“, en: Verani, Hugo (ed.): *Juan Carlos Onetti*, Madrid: Taurus (El escritor y la crítica)
- Molloy, Sylvia (1991): *At face value: Autobiographical Writing in Spanish America*. New York: Cambridge University Press.
- Molloy, Sylvia (2005): „Prólogo“, Lange, Norah: *Obras Completas*, Rosario: Beatriz Viterbo, p. 9-28.
- Montes de Oca Navas, Elvira (2003): „La mujer ideal según las revistas femeninas que circularon en México. 1930-1950“, *Convergencia*, mayo-agosto, año/vol. 10, núm. 032, p. 143-159 (<http://convergencia.uaemex.mx/>, consultado el 31.8.2008).
- Moulinoux, Nicole (1993): „The Enchantments of Memory: Faulkner and Proust“, en: Zacharasiewicz, Waldemar (ed.): *Faulkner, His Contemporaries and His Posterity*, Tübingen, Basel: Francke, pp. 32-40.
- Muller, Marcel (1965): *Les voix narratives dans la „Recherche du temps perdu“*, Genève: Librairie Droz.
- Neumann, Birgit (2005): „Literatur, Erinnerung, Identität“, en Erll, Astrid; Nünning, Ansgar (2005): *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven*, Berlin: de Gruyter, p. 149-
- Niemeyer, Katharina (2004): *Subway de los sueños, alucinamiento, libro abierto. La novela vanguardista hispanoamericana*. Madrid: Iberoamericana, Frankfurt: Vervuert.
- Nobile, Beatriz de (1968): *Palabras de Norah Lange*. Buenos Aires.
- Nusser, Peter (1992): *Der Kriminalroman*. Stuttgart, Weimar: Metzler.

- Oberhelman, Harley D. (1978): „William Faulkner's Reception in Spanish America“, *The American Hispanist* 3, 26, p. 13-17.
- Olney, James (1980): *Autobiography. Essays theoretical and critical*. Princeton.
- Orosz, Magdolna (1997): „Intertextuality and Meaning Construction in Literary Texts: A Semiotic Analysis“, en Rauch, Irmengard; Carr, Gerald F. (eds.): *Semiotics around the World: Synthesis in Diversity*, I-II, Berlin: Mouton de Gruyter, p. 445-48.
- Orosz, Magdolna (1999): „Narrator and intertextuality“, en Carr, Gerald; Harbert, Wayne; Zhang, Lihua (eds.): *Interdigitations. Essays for Irmengard Rauch*, New York: Lang, p. 657-666.
- Ortega y Gasset, José (1941): „Historia como Sistema“, en: *Obras Completas, t. VI*, Madrid, 1958⁴, p. 13-50.
- Parapugna, Alberto (1980): *Historia de los coches de alquiler en Buenos Aires*. Buenos Aires.
- Parker, Robert Dale (1991): *Absalom, Absalom! The Questioning of Fictions*, Boston: Twayne.
- Peper, Jürgen (1966): *Bewußtseinslagen des Erzählens und erzählte Wirklichkeiten. Dargestellt an amerikanischen Romanen des 19. und 20. Jahrhunderts, insbesondere am Werk William Faulkners*. Leiden.
- Perilli, Carmen (2004): „Reformulaciones del realismo: Bernardo Verbitsky, Andrés Rivera, Juan José Manauta, Beatriz Guido“, en Jitrik, Noé (dir.): *Historia crítica de la literatura argentina*, t.9, Buenos Aires: Emecé, p. 545-569.
- Pescatello, Ann (ed.) (1972): *Female and Male in Latin America*. Pittsburgh: Pittsburgh University Press.
- Prego, Omar (1995): „William Faulkner and Juan Carlos Onetti: Revisiting Some Critical Approaches“, en *The Faulkner Journal* 11(1-2), p. 139-48.
- Quatrocchi-Woisson, Diana (1999): „Estudio preliminar“, en Girbal-Blacha, Noemí; Diana Quatrocchi-Woisson (dir.): *Cuando opinar es actuar. Revistas Argentinas del siglo XX*, Buenos Aires: Academia Nacional de la historia, p. 32-49.
- Rama, Angel (1986): „La tecnificación narrativa“, en *La novela en America Latina. Panoramas 1920-1980*, Montevideo: Fundación Angel Rama, p. 294-360.
- Rimmon-Kenan, Shlomith (1983): *Narrative Fiction. Contemporary Poetics*, London: Routledge.
- Río, Carmen M. del (1983): *Jorge Luis Borges y la ficción: el conocimiento como invención*, Miami, Florida.

- Rodríguez Monegal, Emir (1966): *Literatura uruguaya del medio siglo*, Montevideo: Alfa, p. 243-60.
- Romero, José Luis (1956): *El desarrollo de las ideas en la sociedad argentina del siglo XX*, México, Buenos Aires.
- Romero, Julia (1996): „La imaginación melodramática: sentimiento y vida nacional. Sobre la escritura de Manuel Puig“, *Orbis Tertius*, año 1 (1996) núm. 2/3, p. 237-253.
- Ronen, Ruth (1994): *Possible worlds in literary theory*, Cambridge: Cambridge UP.
- Rosman-Askot, Adriana E. (1988): *Aspectos de la escritura femenina argentina: La obra narrativa de Norah Lange*. Phil. Diss., Princeton University.
- Ryan, Marie Laure (1985): „The Modal Structure of Narrative Universes“, *Poetics Today* 6,4. p. 717-755.
- Ryan, Marie Laure (1991): *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory*, Indiana: University Bloomington & Indianapolis Press.
- Sáitta, Sylvia (dir.) (2004): *El oficio se afirma*, Jitrik, Noé (dir.): *Historia crítica de la literatura argentina*, t.9, Buenos Aires: Emecé
- Sarlo, Beatriz (1985): *El imperio de los sentimientos*. Buenos Aires: Catálogos Editora.
- Sarlo, Beatriz (1988): *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Sarlo, Beatriz (2004): „Una poética de la ficción“, *Historia crítica de la Literatura Argentina* (dir. Noé Jitrik). Tomo 9: *El oficio se afirma* (dir. Sylvia Sáitta), Buenos Aires, p.19-38.
- Sarraute, Nathalie (1963): *Zeitalter des Argwohns. Über den Roman*, Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Saviano, Roberto (2008): *Gomorra*, Milano: Mondadori (Strade Blu).
- Sierra, Marta J. (2005): „Oblique Views: Artistic Doubling, Ironic Mirroring and Photomontage in the Works of Norah Lange and Norah Borges“, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 29 (3), Spring 2005, p. 563-84.
- Smith, Sidonie (1991): „Hacia una poética de la autobiografía de mujeres“, en *La autobiografía y sus problemas teóricos, Estudios e investigación documental*, Barcelona: Anthropos (Suplementos Anthropos 29).
- Sofovich, Luísa (1950): „Las Brontë“, en *Siluetas en negro*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, p. 179-227.
- Sofovich, Luísa (1972): „Retrato con pelo dorado“, en Lange, Norah: *Páginas escogidas*, Buenos Aires: Kapelusz, pp.137-148.
- Sorrentino, Fernando (1973): *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges*, Buenos Aires, Casa Pardo.

- Sorrentino, Fernando (1999): „Borges y Arlt: las paralelas que se tocan“, en *Espéculo*, núm 11 (mar-jun 1999), año IV, http://www.ucm.es/info/especulo/numero11/arlt_bor.html (en el 5.3.2008), sin paginación. (antes se publicó bajo el mismo título en: *Anthropos. Revista de documentación científica de la cultura* (director: Ramón Gabarrós Cardona), Nos. 142-143, Barcelona, marzo-abril 1993 y en *Proa* (director: Roberto Alifano), No. 25, Buenos Aires, septiembre-octubre 1996, págs. 47-55)
- Stratta, Isabel (2004): „Documentos para una poética del relato“, *Historia crítica de la Literatura Argentina* (dir. Noé Jitrik). *Tomo 9: El oficio se afirma* (dir. Sylvia Saítta), Buenos Aires, p. 39-63
- Terdiman, Richard (1993): *Present Past: Modernity and the Memory Crisis*. Ithaca.
- Tiempo, César; Vignale, Pedro Juan (Comp.) (1927): *Exposición de la actual Poesía Argentina*, Buenos Aires: Ed. Minerva.
- Unruh, Vicky (1998): „Las ágiles musas de la modernidad: Patricia Galvao y Norah Lange“, *Revista Iberoamericana* 64 (182-183), enero/junio 1998, p. 271-86.
- Vain, Leonor (1989): *Evolución de los derechos de la mujer*, Avellaneda (Buenos Aires): Ed. Besana.
- Verani, Hugo J. (1987) „Teoría y creación de la novela: La vida breve“, en: Juan Carlos Onetti, Madrid: Taurus (El escritor y la crítica), p. 217-251 (originalmente en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 292-294 (1974), pp. 433-464)
- Warning, Rainer (1993): „Vergessen, Verdrängen und Erinnern in Prousts *A la Recherche du temps perdu*“, en Anselm Haverkamp et.al. (Hg.): *Memoria: Vergessen und Erinnern*, München, p. 160-194
- Warning, Rainer (2000): „Supplementäre Individualität: „Albertine endormie“, en: *Proust-Studien*. München: Fink, p.77-107.
- Webber, Andrew J. (1996): *The Doppelgänger: Double Visions in German Literature*, Oxford: Clarendon Press.
- Wilpert, Gero von (1979): *Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart: Kröner.
- Young, Thomas Daniel (1979): „Narration as Creative Act. The Role of Quentin Compson in Absalom, Absalom!“, en: Harrington, Evans & Ann J. Abadie (eds.): *Faulkner, Modernism and Film: Faulkner and Yoknapatawpha Conference 1978*, Jackson: University Press of Mississippi.
- Zuleta, Emilia de (1999): „Sur entre cultura y política: 1931-1960“, en: Girbal-Blacha, Noemí; Diana Quatrocchi-Woisson (dir.): *Cuando opinar es actuar. Revistas Argentinas del siglo XX*, Buenos Aires: Academia Nacional de la historia, p.193-221.

7.4. Reseñas / Crítica contemporánea

- „Ante una Sala Repleta Narró Norah Lange un Haz Breve de su Vida“, *El diario de ??*, Tucumán, ??6.34 (recorte incompleto / cortesía de Susana Lange)
- „Correo literario francés“, en *La Nación*, 28.6.36, secc.2, p.4
- „El cine en la psicología de las masas“, en *La Nación*, 20.2.38, p.4
- „En el Instituto Popular de Conferencias Se Disertó Ayer Sobre Marcel Proust“, *La Prensa*, 11 de Junio de 1949
- „Justificación“, *Letra y Linea*, núm 1, octubre de 1935.
- „Llegó de Buenos Aires un grupo de prestigiosos intelectuales“, *El Liberal* (Santiago del Estero), 29.5.34
- „Los Premios Nacionales de literatura“, en *Nosotros*, julio 1942, no 76, p. 115-116
- „Marcel Proust: Albertina ha desaparecido“, *La prensa*, 17.3.46
- „Marcel Proust: La prisionera“, *La prensa*, 16.12.1945
- „Norah Lange se presenta esta tarde en el Cine Teatro Alberdi“, *Nueva Época* (Salta), 6.6.34.
- „Norah Lange“, en *Rosalinda, revista mensual ilustrada para la mujer y el hogar*, enero 1933. (recorte incompleto / cortesía de Susana Lange).
- „Ocupará la tribuna de La Brasa Norah Lange“, Santiago del Estero 1934 (recorte incompleto / cortesía de Susana Lange)
- „Reseña de Federico Mertens: El nido de las urracas“, en *La Nación*, 10 de septiembre de 1939.
- „Reseña de Juan Agustín Correa: Un tiro a medianoche“, en *La Nación*, 11 de noviembre de 1945, secc. 2, p. 4
- „Reseña de Luis Gudiño Kramer: Tierra ajena“, *La Nación*, 9 de abril de 1944, secc.
- „Reseña de Luisa Mercedes Levinson: Concierto en mí“, *La Nación*, 24 de junio de 1955, secc.2, p.4
- „Reseña de Marco Denevi: Rosaura a las diez“, *La Nación*, 18 de diciembre de 1955, secc. 2, p.4
- „Reseña de María A. Bosco: La muerte baja en el ascensor“, *La Nación*, 12 de junio 1955, secc.2, p.4.
- „Reseña de Stanley Ellin: El crimen de la calle Nicholas“, *La Nación*, 2 de enero de 1955, secc. 2, p. 4

- „Talento, ingenio y personalidad revelados de Norah Lange“ (Entrevista) en *La Novela semanal* (recorte incompleto / cortesía de Susana Lange).
- Abella Caprile, Margarita (1938): „En torno a la evolución del cinematógrafo“, *La Nación*, 14 de agosto de 1938, p. 1, secc. 2
- Abella Caprile, Margarita (1938a): „Teatro y cinematógrafo“, *La Nación*, 9 de octubre de 1938, secc. 2
- Adams, James Donald (1938): „La novela en los Estados Unidos“, *Sur* (41), feb. 1938, pp. 51-56
- Anderson Imbert, Enrique (1931): „El mundo de Guermantes“, *La vanguardia*, 16.9.31, p.6-7
- Anderson Imbert, Enrique (1957): „El taller de Proust“, *Sur*, núm. 246, mayo-junio 1957, p.13-20-
- Arlt, Roberto (1928): „Sociedad literaria, artículo de museo“, *El mundo*, 11.12.1928, en: *Aguafuertes porteñas: cultura y política* (comp. y prol. de Sylvia Saítta), Buenos Aires: Losada, 1992, p. 57-60-
- Arlt, Roberto (1937): „Un protagonista de Edgar Wallace“, *El mundo*, 23.7.37, en: *Aguafuertes porteñas: cultura y política* (comp. y prol. de Sylvia Saítta), Buenos Aires: Losada, 1992, p. 205-208.
- Arlt, Roberto (1940): „Vidas paralelas de Ponson du Terrail y Edgar Wallace“, *El mundo*, 20.8.1940, en: *Aguafuertes porteñas: cultura y política* (comp. y prol. de Sylvia Saítta), Buenos Aires: Losada, 1992, p. 240-242
- Arlt, Roberto (1941): „Confusiones acerca de la novela“, *El mundo*, 22.8.41, en: *Aguafuertes porteñas: cultura y política* (comp. y prol. de Sylvia Saítta), Buenos Aires: Losada, 1992, p. 245-248
- Arlt, Roberto (1941a): „Galería de retratos“, *El mundo*, 16.9.1941, en: *Aguafuertes porteñas: cultura y política* (comp. y prol. de Sylvia Saítta), Buenos Aires: Losada, 1992, p. 248-50
- Arlt, Roberto (1941b): „Irresponsabilidad del novelista subjetivo“, *El mundo*, 2.10.41, en: *Aguafuertes porteñas: cultura y política* (comp. y prol. de Sylvia Saítta), Buenos Aires: Losada, 1992, p. 253-256
- Arlt, Roberto (1941c): „Literatura sin héroes“, *El mundo*, 13.10.41, en: *Aguafuertes porteñas: cultura y política* (comp. y prol. de Sylvia Saítta), Buenos Aires: Losada, 1992, p. 259-261
- Arlt, Roberto (1992): *Aguafuertes porteñas: cultura y política* (comp. y prol. de Sylvia Saítta), Buenos Aires: Losada

- Ayala, Francisco (1940): „Proust en la inactualidad“, *La Nación*, 5.5.1940, recogido en: Id.: *Histrionismo y representación*. Buenos Aires: Sudamericana, 1944, p.
- Ayala, Francisco (1996): *El escritor y el cine*, Madrid: Cátedra.
- Benedetti, Mario (1988): „William Faulkner. Novelista de la fatalidad [1950]“, *Crítica cómplice*, Madrid: Alianza, p. 247-257
- Benedetti, Mario: „Marcel Proust y el sentido de la culpa“ [1950], en: *El ejercicio del criterio*, Madrid: Santillana, 1995.
- Benedict, Miguel Alfredo (1927): „Notas de Arte“, en *Fiesta*, 10 de julio de 1927, año 1, núm. 1, p.7-12
- Bianco, José (1956): „Proust y su madre“, en *La Nación*, 5.5.1956.
- Bombal, María Luisa (1939) : “ „En Nueva York con Sherwood Anderson“, *La Nación*, 8 de octubre de 1939, secc. 2, p. 3.
- Borges, Jorge Luis (1929): „El arte narrativo y la magia“ [1929], en *Discusión*, en *Obras Completas*, Buenos Aires: Emecé, 1996, p. 226-232
- Borges, Jorge Luis (1931): „La postulación de la realidad“ [1931], en *Discusión*, en *Obras Completas*, Buenos Aires: Emecé, 1996, p. 217-221.
- Borges, Jorge Luis (1933): „Norah Lange. 45 días y treinta marineros“, *Crítica, Revista Multicolor de los Sábados*, Año 1, n.18, 9 de diciembre de 1933, en Borges, Jorge Luis: *Textos recobrados 1931-1955*, Buenos Aires: Emecé 2001, p. 77-78.
- Borges, Jorge Luis (1934): „Encuesta sobre la novela“, *Gaceta de Buenos Aires, letras, arte, ciencia, crítica*, Año 1, núm 6, sábado 6 de octubre de 1934, en: Borges, Jorge Luis: *Textos recobrados 1931-1955*, Buenos Aires: Emecé 2001, p. 346-347.
- Borges, Jorge Luis (1935): „Los laberintos policiales y Chesterton“, *Sur*, n.10, julio de 1935), reimpresso en: *Borges en Sur 1931-1980*, Buenos Aires: Emecé 1999, p. 126-129
- Borges, Jorge Luis (1942): „Roger Caillois: Le roman policier (Editions des Lettres Françaises, Buenos Aires, 1941)“, *Sur* (91) abr. 1942, p. 56-57
- Borges, Jorge Luis (1944): „José Bianco: Las ratas (Ed. Sur, Buenos Aires, 1943)“, *Sur* (111), enero 1944: p. 76-77.
- Borges, Jorge Luis (1986): *Textos cautivos. Ensayos y reseñas en El Hogar (1936-39)*, Barcelona: Tusquets.
- Borges, Jorge Luis (2001): „Prólogo“, en: Bioy Casares, Adolfo: *La invención de Morel*, Alianza / Emecé, Biblioteca de autor, p.8
- Caillois, Roger (1942a): „La novela policial. Evolución“, *La Nación*, 2 de marzo de 1941, secc. 2, p.1;3

- Caillois, Roger (1942b): „La novela policial. Juego“, *La Nación*, 30 de marzo de 1941, secc. 2, p.2
- Caillois, Roger (1942c): „La novela policial. Drama“, *La Nación*, 4 de mayo de 1941, secc. 2, p.2.
- Canal Feijoo, Bernardo (1943): „Discursos“, *Sur*, dic. 1943, núm. 110, p. 103-107.
- Canal Feijoo, Bernardo (1951): „Personas en la sala“, *Sur*, abr. 1951, núm. 198, p.65-69.
- Coindreau, Maurice Edgar (1936): „La tragedia de Hemingway“, *La Nación*, 19.4.1936, secc.2.
- Coindreau, Maurice Edgar (1937): „Panorama de la actual literatura joven norteamericana“, *Sur* (30), p. 49-65.
- Coindreau, Maurice Edgar (1939): „John Steinbeck y la novela social“, *La Nación*, 13 de agosto de 1939, secc.2, p.1.
- Coindreau, Maurice Edgar (1940): „El culto a la brutalidad en dos novelas recientes“, *Sur* (71), ag. 1940, p. 64.
- Coindreau, Maurice Edgar (1940a): „Los campesinos vistos por William Faulkner“, *La Nación*, 9 de junio de 1940, secc. 2, p.1.
- Coindreau, Maurice Edgar (1941): „Erskine Caldwell“, *Sur* (76), en. 1941, pág.
- Coindreau, Maurice Edgar (1941a): „Erskine Caldwell“, *Sur* (77), feb. 1941, pág.59
- Dandieu, Arnaud (1936): „Marcel Proust: Su revelación psicológica“, parte I en *Sur*, sept. 1936, núm. 24, p.40-79; parte II en *Sur*, oct. 1936, núm. 25, p. 25-49; parte III en *Sur*, nov. 1936, núm. 26, p. 74-108; parte IV en *Sur*, dic. 1936, núm. 27, p. 88-104.
- Dickmann, Max (1927): „Por el camino de Proust“, en *Nosotros*, abril 1927, núm. 215, p. 24-42
- Ezcurra, Enrique de (1951): „William Faulkner“, *La Nación*, 29 de julio de 1951, secc. 2., p.1
- Fernández Moreno, César (1945), „Antes que mueran“, en *Sur*, enero 1945, n. 123, p. 96-98.
- Fingerit, Julio (1930): „Sherwood Anderson“, en *Realismo*, Buenos Aires: Gleizer, p. 107-109.
- Frank, Waldo (1941): „Sherwood Anderson; veinte años después de Winesburg, Ohio“, en: *Sur* (85), oct. 1941, pp. 15-22
- Frank, Waldo (1942): „Steinbeck. Informe de la minoría“, *La Nación*, secc. 2, 14 de junio de 1942.

- Frank, Waldo (1942a): „El corazón de la literatura norteamericana moderna“, *Sur* (95), ag. 1942, pp. 7-23
- Gandara, Carmen (1939): „Al margen de la última novela de Faulkner“, *La Nación*, 8 de octubre de 1939, secc.2, p.1.
- Gandara, Carmen (1950): „Vicisitudes de la novela. El hombre y sus actos“, en *La Nación*, secc.2, 15.10.1950, p.1
- González Lanuza, Eduardo (1957): „Los dos retratos“, *Sur* (244), en./feb. 1957, núm. 244, p. 63-65.
- Ghiotto, Renato, y Elizalde, Luis de (1951): „Sobre la novela policial“, *Sur* (202), ag. 1951, p.83
- Herrero, Antonio (1923): „La obra de Marcel Proust“, en *Nosotros*, junio 1923, núm. 169, p. 208-215
- Hipwell, Herminia Hallan (1932): „La America del Norte vista a través de los ojos de su juventud; notas a las obras de Ernest Hemingway y William Faulkner“, *Sur* (5), verano 1932, p. 186-194. (tambien accesible en www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/acadLetArg/67927393210369673743457/p00000008.htm, visto el 16.6.08)
- Hoban, Charles F. (jr.) (1939): „La función educativa del cinematógrafo“, *La Nación*, 18.6.1939, p.18.
- Horovitz, S. (1944): „Erskine Caldwell y su mundo“, *Correo Literario* 19 (15.8.1944, p.2), 20 (1.9.1944, p.3), 21 (15.9.1944, p.2).
- Irazusta, Julio (1936): „Proust, ayer y hoy“, *La nación*, 22 de noviembre de 1936, secc 2, p.1
- Jaloux, Edmond (1923): „La obra de Marcel Proust“, en *Nosotros*, febrero 1923, núm. 165, p. 258-260, Reimpresión de *Les nouvelles litteraires*, 25.11.1922.
- Jiménez, Román (1938): „John Steinbeck. Un gran valor nuevo en la literatura norteamericana“, *La Nación*, 17 de abril de 1938, pág. 3.
- Justo, Luis (1951): „La antropología de Faulkner. A propósito de 'Gambito de Caballo'“, en *Sur* (206) dec. 1951, p.126-130
- Krause, Alejandro Denis (1945): „Antes que mueran“, *Contrapunto 2*, enero de 1945, p.11.
- Lancelotti, Mario (1952): „Volviendo a Proust“, *La Nación*, 23.11.1952, secc.2, pág.1
- Larralde, Pedro(1944): „Antes que mueran por Norah Lange“, *Correo literario* 25, 15.11.1944, p.6

- Mariani, Roberto (1927): „Introducción a Marcel Proust“, *Nosotros*, abril 1927, núm. 215, p. 16-23
- Marichalar, Antonio (1933): „William Faulkner“, *Revista de Occidente*, t. XLII, no. 124
- Martínez Estrada, Ezequiel (1957): „Con motivo de *Los dos retratos*“, *Ficción*, no. 6 (marzo-abril), p. 148-154.
- Mejía Nieto, Arturo (1937): „Las técnicas literarias en América“, *La Nación*, domingo, 24 de enero de 1937.
- Mejía Nieto, Arturo (1941): „El realismo poético de Sherwood Anderson“, *La Nación*, domingo, 6 de abril de 1941, secc.2, p.2
- Munson, Gorham (1931): „La novela norteamericana de postguerra“, *Sur* (4), primavera 1931, p. 107-117.
- Novás Calvo, Lino (1933): „Dos escritores norteamericanos“, *Revista de Occidente*, t. XXXIX, n. 115, p. 92-103.
- Ocampo, Victoria (1935): „La mujer y su expresión“, *Sur* (11), p. 36.
- Oliver, María Rosa (1939): „La novela norteamericana moderna“, *Sur* (59), pp. 33-47.
- Oliver, María Rosa (1940): „Dos novelas norteamericanas“, *La Nación*, 3 de noviembre de 1940.
- Oliver, María Rosa (1941): „Sherwood Anderson“, en: *Sur* (78), mar. 1941, págs. 80-82.
- Onetti, Juan Carlos (1947): „Marcel Proust. Nota para un Aniversario“, *Clarín*, 16 de noviembre 1947
- Onis, Harriet de: „William Faulkner y su mundo“ (Trad. de Alfredo J. Weiss), en: *Sur* (202), ag. 1951, p.24-33.
- Ortega y Gasset, José (1925): „Ideas sobre la novela“, http://www.ieslaasuncion.org/castellano/ideas_sobre_la_novela;_Jos%C3%A9_Ortega_y_Gasset.htm, página consultada el 12.3.2008)
- Ortega y Gasset, José (1923): „Tiempo, distancia y forma en el arte de Proust“, *La Nación*, 14 de enero 1923.
- Petit, Magdalena (1932): „Proust, snob y servil“, en *Nosotros* (1932) 282, p. 211
- Petit de Murat, Ulises (1930): „Concepción proustiana de la novela“, en *Síntesis*, año 3, núm. 36, mayo de 1930, p. 231-234.
- Prior, Aldo (1954): „Juan Carlos Onetti: Los adioses (Sur, Buenos Aires, 1954)“, *Sur* (230), sept. oct. 1954, p. 110-111

- Reyles, Carlos (1936): „Marcel Proust y su mundo fantasmagórico y realísimo, surgido de la memoria del olvido“, en *Incitaciones. Breves ensayos*, Santiago de Chile: Ercilla, p. 109-125.
- Sábato, Ernesto (1945): „Geometrización de la novela“, *Contrapunto 3*, enero 1945, p. 3.
- Sánchez Riva, Arturo (1942): „Luz de agosto, Buenos Aires, Sur 1942“, *Sur* (98), nov. 1942, págs. 75-77.
- Sánchez Riva, Arturo (1944): „Lo onírico y Erskine Caldwell“, *Sur* (112), p. 85-86.
- Sartre, Jean Paul (1994): „On The Sound and the Fury: Time in the Work of Faulkner“ en: Faulkner, William: *The Sound and the Fury* (edited by David Minter), New York, London: Norton (A Norton Critical Edition), p. 265-271 [1939]
- Seeber, Arturo (h) (1927): „Marcel Proust y el momento actual“, *Fiesta*, 30 de agosto de 1927, núm.IV, p. 9-15.
- Seeber, Arturo (h) (1927a): „El artista de la memoria“, en *Fiesta*, 15 de octubre de 1927, núms. VI y VII, p.32-36.
- Selva, Manuel (1943): „Nuestros libros en el último año“, *La Nación*, 19 de septiembre 1943, secc.2, p.4
- Solero, F.J. (1951): „Juan Carlos Onetti: La vida breve, Sudamericana, Buenos Aires, 1959“, *Sur* (199), mayo 1951, p. 69-71.
- Torre, Manuel (1942): „Proust, Fotógrafo del tiempo“, en *La Vanguardia*, 4.10.42.
- Turin, Juan (1943): „Cinematógrafo y literatura“, *Nosotros VIII*, feb de 1943, Núm.83, p. 113-148
- Vergara-Misito, Noemí (1942): „Mientras yo agonizo, por William Faulkner, Ed. Santiago Rueda, Buenos Aires, 1942“, *Nosotros* (77), agosto 1942, págs. 215-217
- Zavalía, Alberto de (1939): „Nuestro cinematógrafo“, *La Nación*, 1.1.1939, secc. 3, p.3