



Te haré ver lo que recuerdo haber visto...  
Memoria, percepción y escritura en  
*Cuadernos de Infancia* de Norah Lange

Christina Komi

Universidad de Dijon - Francia  
[komichris@yahoo.fr](mailto:komichris@yahoo.fr)

---

[Localice en este documento](#)

**Resumen:** Este trabajo se centra en *Cuadernos de Infancia* (1937) de Norah Lange. El paso de la poesía a la prosa parece liberar la creatividad de esta figura femenina de la vanguardia, la llamada “musa del ultraísmo”. *Cuadernos de infancia* se aleja de las formas tradicionales de representar la niñez. Es un relato fragmentario de lo cotidiano en el que se juntan el proceso de la memoria -la reconstrucción de una realidad a partir de la observación y la lujuria de espiar- con el de la autobiografía -el hacer de la propia vida un relato - a través de los ojos de una niña que cultiva rituales y obsesiones. La manera de pegar los fragmentos de la memoria, o de dejarlos sin pegar, permite la emergencia de un mundo desasosegante, perturbador que impone a la realidad otro orden. Nuestra lectura focaliza los mecanismos de la memoria, de la percepción y de la imaginación. Vemos cómo, sin más excentricidades formales, este texto participa plenamente de la estética vanguardista.

**Palabras clave:** Norah Lange, Ultraísmo, vanguardias

Asociada con los años del fervor vanguardista porteño, Norah Lange formó parte de los colaboradores de la revista *Martín Fierro* y de la bohemia inteligente y jovial que caracterizó a ese grupo. Su amistad con Jorge Luis Borges, que a finales de la década de los 20 estaba de vuelta de su viaje por Europa, sus largos paseos y charlas por los barrios porteños en las apacibles horas del crepúsculo marcaron la escritura de la joven poeta. Borges, uno de los primeros lectores de los versos de Norah, escribió el prólogo a su primera colección de poemas, (*La calle de la tarde*, 1925), y destacó los aspectos del libro que lo vinculan con la estética ultraísta, sobre todo el uso de la metáfora y el minimalismo de materiales [1].

En un primer tiempo, Lange escribe poesía, luego pasa a la prosa, manteniendo, sin embargo, el mismo espíritu poético que recorre sus versos [2]. Ella misma reconocerá que gracias a su marido, Oliverio Girondo, su escritura ganó en afianzamiento estilístico y rigor de lenguaje [3]. En 1937 publica *Cuadernos de infancia*, un libro de memorias infantiles, de género híbrido e indeterminado - entre biografía de la familia, autobiografía de la autora y ficción poética [4].

En América Latina, el estudio del discurso y del sujeto autobiográfico ha sido generalmente descuidado, hasta el punto de haber llegado a la negación del género mismo (Cfr Molloy 1991). El hecho de que tal discurso no encajara con los supuestos modelos de género -los textos autobiográficos europeos del siglo XIX- ha generado su desdén como forma híbrida, en lugar de considerar ese rasgo como su esencia [5]. Puesto que en la América latina de los siglos XIX y XX, las autobiografías femeninas no abundan, se podría hablar de una doble marginación: la de la autobiografía, y la del yo femenino. En Argentina, país de numerosos autobiógrafos y memorialistas, el nombre de Norah Lange figura al lado de apenas tres otros nombres de mujeres: Victoria Ocampo, Delfina Bunge, Maria Rosa Oliver [6].

*Cuadernos de infancia* aporta una renovación dentro del género de las memorias de infancia, inaugurando una estructura antilineal y un lenguaje poco convencional que debe mucho al ultraísmo, como también a otras corrientes vanguardistas -por ejemplo, al surrealismo. Logra trasladar el elemento poético y la estética vanguardista a la prosa, y eso sin modificar el aspecto formal de ésta -la ilusión de continuidad y la secuencia narrativa. En el presente trabajo, intentamos destacar algunos aspectos vinculados con la estética de la rememoración en *Cuadernos de infancia*.

## El yo infantil, entre la niña bien y la vanguardia

Suspendido en la atemporalidad, contado por una niña innominada, y muchas veces evocando figuras anónimas, este relato autobiográfico comporta una memoria principalmente visual, carente de linealidad y de evolución. No incluye ni una fecha ni una mención de hechos exteriores que permitieran anclarlo desde un punto de vista histórico. En este sentido, confirma la idea de Bachelard, según la cual la memoria-imagen no tiene tiempo, es ahistórica, atemporal [7]. En vez de demarcar el origen, la patria, el linaje, la continuidad de la vida lo que sería propio de una autobiografía convencional- comienza por un corte, un cambio: el traslado de la familia de Buenos Aires a Mendoza.

Entrecortado y dichoso, apenas detenido en una noche, el primer viaje que hicimos de Buenos Aires a Mendoza surge en mi memoria como si recuperase un paisaje a través de una ventanilla empañada. (p. 373) [8].

Entrecortado, fragmentado, en pedazos, como si fuera un paisaje incluido en un encuadre empañado, brumoso, vaporoso, así surge el primer plano de este relato hecho de una serie de imágenes yuxtapuestas sin más explicación, como una sucesión de viejas fotografías encontradas en un cajón, que de repente adquieren valor de revelación. Una detrás de otra, las ochenta y dos cortas secuencias narrativas, cuya extensión en su mayoría no ocupa más de una página (la más larga llega a cuatro) se suceden, y son nada más que escenas vistas por el ojo de un observador-fotógrafo que las fija y las inmortaliza.

El diario íntimo es una de las formas posibles del discurso autobiográfico -de la transcripción de la vida en relato- y brota ahí donde se juntan el mundo ficcional con el extraficcional. Presupone la identidad entre el autor, el narrador y el personaje, y el relato retrospectivo. En otras palabras, opera la conversión del autor en entidad ficcional, convierte la vida individual en tema principal del relato, y establece correspondencias entre la vida real del autor y la de su reconstrucción ficcional, el personaje (Lejeune 1996: 14-15).

La autobiografía es siempre una re-presentación -el prefijo “re” indica la repetición y la palabra representación designa “otra presentación”- una narración en segundo grado, ya que la vida misma es de por sí una narración en primera potencia: uno se la cuenta a sí mismo (cuando se trata de la propia), la lee o la escucha por boca de otros (cuando se trata de la vida ajena). Este narrar en segundo grado, más que en los hechos se apoya en una determinada articulación que de esos hechos se mantiene en la memoria, y en su reproducción por medio de la rememoración y la palabra [9]. Más allá del grado de correspondencia con la identidad del pasado, la construcción del yo autobiográfico obedece a los imperativos de una imagen del pasado desde el presente. Es una reconstrucción del *allá lejos* a partir del *aquí y ahora*, que incorpora la circunstancia cultural y social del yo autor y, también, todos los posibles modelos, influencias y lecturas que el autor se apropia para llegar a construir la propia voz y organizar el texto. Tanto la disposición del material anecdótico como la elección de la postura enunciativa, incluyen implicaciones ideológicas y estéticas.

Para indagar en la organización de *Cuadernos* habría que recordar el contexto de la inserción de Norah Lange dentro del mundo literario de la época, y en particular en medio de las vanguardias argentinas. Proveniente de una numerosa familia de clase media-alta con tierras, mucamas, peones, institutrices, gobernantas, Norah vive su libertad de mujer en el marco de restricciones, como correspondía a una joven perteneciente a esa clase social [10].

La casa paterna de la calle Tronador, donde pasó sus años de juventud, era un espacio abierto a las tertulias literarias y a los *happenings* martinfierristas. Las muchachas podían tener amigos o frecuentar jóvenes del otro sexo pero todo se desarrollaba bajo la mirada escrutadora de los padres y sus estrictas normas morales. Los territorios peligrosos, como la sexualidad, eran filtrados por medio de la literatura y las reglas que imponían las costumbres aceptadas.

Los primeros lectores de los poemas que escribía la joven Norah eran los amigos de la familia y la misma familia, lo que hacía que la autora adoptara una actitud de autocensura que consistía en alejar y eliminar los sentimientos peligrosos, privando sus primeros escritos, sus poemas de amor, de libertad sentimental y erótica. Estas condiciones indujeron a la autora a una actitud que Sarlo califica de “mujer-niña”, que en su apariencia y manifestaciones mantendrá siempre algo de una “eterna respetable y decente post-adolescencia” (1988: 72).

La organización de *Cuadernos de infancia* tiene que ver con la puesta en escena de ese yo entre pasado y presente, con la fundación del recuerdo como presente de la escritura. Lo primero que se destaca en la organización de ese texto es que en el proceso de identificación entre autora y narradora-personaje interviene una distancia adicional. A diferencia de una autobiografía clásica, en la cual las miradas del autor y del narrador coinciden, aunque nunca de manera absoluta, y siempre con distancias y desajustes, aquí, el hecho de que la narradora vea y hable desde los tiempos de la infancia inserta un corte significativo en el proceso de identificación de ésta con la autora. *Cuadernos* es el diario de una niña, de la niña que fue la autora, pero que no lo es más en el momento de la redacción del diario. Objeto de rememoración constituyen no sólo los hechos y personajes recordados - el contenido del diario - sino también el yo de la narradora que, en la mayoría de los casos, habla en nombre de un “nosotras” que incluye a las cinco hermanas.

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. [...] Las cinco, vestidas de marinera blanca, aguardábamos [el acontecimiento de cenar con los mayores en el comedor de un hotel] con tal impaciencia, que nos parecía que la madre tardaba mucho en arreglarse, que la niñera tardaba más que otras veces en acostar a Eduardito (p. 373).

En realidad, todo el proceso de rememoración de la autora se condensa en la construcción del yo infantil, y el personaje de la niña adquiere valor literario por sí mismo, se convierte en un espacio narrativo específico en el que coexisten diferentes discursos, ya que encarna a la vez:

el tópico romántico de la infancia como utopía perdida; la concepción de la niñez como etapa mágica; el tópico surrealista de la infancia como estadio de inocencia primera donde el sujeto, no

contaminado aún por los prejuicios del mundo adulto, puede acceder a otra realidad; el mito rousseauniano del niño como pequeño salvaje al que la sociedad quiere domesticar; por no mencionar la performance dadaísta (...) (López Luaces 2001: 47)

En este sentido, el juego que se instaura entre la construcción del yo infantil y la posición social de la joven-mujer-autora en el ámbito familiar y literario es significativo. La mujer-niña en vez de contentarse con la inocencia y el candor que implica, desde cierto punto de vista, la edad tierna de la infancia, trastorna y hasta invierte los equilibrios establecidos. La infancia, edad tradicionalmente considerada como inocente y carente de sentimientos peligrosos, se convierte aquí en instrumento de ruptura, en un laboratorio de miradas novedosas, caleidoscópicas, en un medio vanguardista que lleva la pluma de la autora a superar la banalidad y los límites que impedían el desarrollo completo de su escritura hasta aquel momento. En armonía con esta idea, Nora Catelli ve en *Cuadernos* una “pastoral doblemente rota” marcada por “una soterrada desazón tras la mascarada del candor” (2004: 151).

Recordar consiste en restaurar lo ausente, lo que dejó de estar presente, lo que dejó de pertenecer a la esfera de la inmediatez que delimitan el cuerpo y la acción (Bergson). La creación de una prosopopeya equivale a la restauración de lo ausente por medio de una figura. En este caso, se trata de la figura de la niña que lee e interpreta el mundo a partir de los intereses y los valores del mundo infantil, como por ejemplo, el fijarse en descubrir cosas y momentos que para un adulto pasan inadvertidos. Objetos como piedras, pedazos de tierra seca y quebrada, la trenza de una mucama, situaciones como el orden de los zapatos debajo de la cama, la postura de las muñecas guardadas en el armario, irrumpen en el centro de las escenas y se convierten en tema principal de la narración, cambiando el orden de prioridad en la representación del mundo.

Cuando llegamos a Tronador las descubrí en seguida. Después, todos los días, en mis viajes de ida y vuelta a la cocina o al baño, me era imposible dejar de verlas. Eran las únicas tres baldosas rojas que se destacaban en el patio viejo. Ignoro cómo sobrevivieron al tiempo, cómo no se destiñeron al sol. Recuerdo que de buen o mal humor, obligada a cruzar el patio cuando anochecía, temiendo todas las sombras que querían asaltarme, vigilando desde lejos la gran higuera del fondo que sospechaba siempre poblada de hombres, nunca pude abstenerme de dar el paso pequeño que unía a las dos primeras, el paso alargado que apenas me permitía tocar la última (p. 486).

Podemos señalar otro ejemplo:

Antes de acostarnos debíamos de poner los juguetes en su sitio. A mí no me bastaba agrupar las muñecas, procurarles la ternura suficiente del contacto de sus brazos. Cuidaba además sus posturas. A veces era necesario que me levantase de noche, para ir, a escondidas, al cuarto de los juguetes y cerciorarme de que ninguna mantenía un brazo en alto, la cabeza agachada o dada hacia atrás. No hubiera podido dormir pensando en que se pasaría toda la noche con una pierna encogida, sentada de costado, en una posición incómoda (p. 520).

El resultado consiste en recobrar la utilidad de lo inútil, en ver lo que los grandes no ven. Las tres baldosas son más que eso; las muñecas también pueden sufrir físicamente; un juego de sombreros puede tener escondido el presagio de la muerte de una de las hermanas. Esta memoria opera también en la construcción de historias e interpretaciones propias sobre el cómo y el porqué de las cosas. Lo visto por los ojos infantiles se completa con las hipótesis explicativas de la mente infantil, que no tienen por qué respetar las leyes de la racionalidad adulta. Esa conciencia está sedienta de explicaciones insólitas a propósito de los fenómenos que observa alrededor, y está dispuesta a aceptar cualquier teoría, cuanto más rara, mejor.

Frente a una de esas viviendas siempre nos encontrábamos con una criaturita acostada dentro de un cajoncito de madera, apenas de un tamaño mayor que el de una caja de zapatos. La primera vez que la vimos recostada dentro del cajón, nos imaginamos que jugaba a ser muñeca. [...] Un día supimos la verdad. A pesar de las apariencias tenía cuatro años y medio. A cumplir quince meses, súbitamente dejó de crecer, y ya habían transcurrido dos años sin que se advirtiera en ella ningún cambio. Cuando sus padres descubrieron que se quedaba muy quietita y se distraía tanto mirando a los chicos y a la gente que pasaba por la calle, la pusieron dentro de una caja, para que no se cayera, junto al umbral de la puerta, y como parecía que eso le gustaba, al comenzar por las tardes el trajín en la Avenida del Algarrobo, la sacaban a la vereda acostada en su cajoncito (p. 394).

Cuando los acontecimientos no están entendidos ni jerarquizados de manera convencional en cuanto a su importancia -a veces el hecho de tocarse la nariz puede tener consecuencias fatales mientras que la muerte carece de peso lúgubre-, lo visto adquiere dimensiones nuevas: las cosas -como el piano, los árboles, los zapatos, las camas- no son simplemente objetos inertes puestos al servicio de los humanos, sino que poseen cualidades ocultas, y se les asignan tendencias humanas; mientras que las personas, familiares o desconocidas, carecen de profundidad, no tienen más que una dimensión, como si se tratara de daguerrotipos o de retratos.

## La recuerdo mirando...

La mémoire est un champ de ruines psychologiques, un bric-à-brac de souvenirs. Toute notre enfance est à réimaginer.  
Gaston Bachelard, *Poétique de la rêverie*

Al crear la figura de la niña, la autobiógrafa adulta actúa desde una posición doble: la de productora y a la vez de lectora del relato de la voz infantil. Se podría hablar aquí de una *mise en abyme* enunciativa, según lo entiende Lucien Dällenbach, en el sentido de la “presentificación diegética” del productor y del receptor del relato (1977: 100). La Norah adulta está, por momentos, en posición de receptora visible y, otros, en la de productora o co-productora del relato contado por la niña. Por eso, a veces, el proceso de recordar es uno solo y simultáneo para ambas y otras se desdobra en memoria y percepción: la adulta recuerda a la niña que ve. La frontera entre estas dos posiciones es inestable y en varias ocasiones se esfuma. Expresiones del tipo “aún hoy” o “hacia mí” recuerdan al lector la proximidad/identidad que el relato autobiográfico implica entre autora y narradora. Así es cuando por ejemplo se habla de la aparición de la pequeña hermana en la vida de la familia, acontecimiento rememorado de la manera siguiente:

Los años me van separando de su nacimiento, del regocijo siempre nuevo a que me habitué, de su muerte tan a destiempo, tan apurada. Pero su nombre -aún hoy- lo remueve todo, de golpe, y compruebo cómo, al lado de su figura pequeña, la madre recupera, desde tan lejos, los gestos que acaso fluyen con más fuerza, desde ella hacia mí (p 436).

A modo de un prólogo o de un epílogo a las escenas evocadas, este tipo de enunciados aparecen al principio o al final de las secuencias. Podríamos proceder aquí a una comparación de ese vaivén entre el *aquí* y *ahora* y el *allá lejos*, con el movimiento de una cámara cinematográfica. A cada uno de estos núcleos espacio-temporales corresponde un verbo: *allá lejos*, recuerdo; *aquí* y *ahora*, veo.

La mirada es el segundo elemento que se destaca en este diario. El proyecto de la construcción del yo infantil pasa principalmente por el dispositivo del ver. El joven personaje no sólo impone al texto el ritmo de su propia voz y modo de hablar: lo que cuenta es lo que ve, lo que observan sus pequeños ojos de ocho, diez, doce o catorce años, según el caso. El texto en su totalidad está marcado por el acto de mirar, observar, fijarse, en las personas y en las cosas.

Desde muy pequeña me gustaba mirar con mucho detenimiento a la gente. A los seis años, ésta era ya una costumbre bien arraigada en mí. Después me reía; me reía tanto, que la madre hubo de prevenir a los que visitaban la casa que yo era muy “cheeky”. Aunque, en inglés, esto quiera decir insolente, yo sé que no era ni insolencia ni agresividad, porque ese hábito me siguió hasta que tuve más años y pude analizarlo. (p. 387)

El acto de rememorar está asociado con el de mirar, salvo que el sujeto de esos dos actos no es el mismo. El yo que recuerda es distinto del yo que mira. El verbo “veo” en el fragmento siguiente plantea ese dilema de la subjetividad oscilante.

La veo [a nuestra madre] ribeteada de una ternura que nadie podría tocar sin deshacerle algo, sin agregarle más gracia de la que era necesaria y real. Montaba su caballo, vestida con esos faldones amplios, opacos, que se usaban en aquella época (p. 377).

El movimiento de la cámara va del “recuerdo” al “veo” y del “veo” al “recuerdo” introduciendo dos planos, uno dentro del otro con cambios constantes en la pareja *regardant/ regardé* (sujeto/ objeto de la mirada). La subjetividad doble, la conciencia doble implica entonces dos planos visuales, un *cadraje* doble (un *champ/contrechamp* doble, según la terminología cinematográfica): un primer marco que incluye lo visto por la niña, y un segundo que incluye lo visto por la autora-lectora-espectadora de la niña. Dos miradas, una dentro de la otra, el personaje en primera persona y el otro que asiste a su creación y lo pone en escena. Este desdoblamiento no es nunca definitivo, sino más bien una oscilación de la cámara entre las dos posiciones, entre dos puntos de vista posibles.

Recuperar la memoria consiste en recuperar lo visto y lo sentido por la figura creada, apropiarse de la percepción de esa figura por medio de la escritura. En el espacio creado por la distancia entre ver y recordar, entre la memoria y la percepción, brotan las experiencias físicas y emocionales, las sensaciones, obsesiones, impresiones de la niña - la angustia y el miedo que le ocasionó un juego o un gesto, la tristeza que le causa el

caballo del padre, el temor por los bichos pequeños, la pudorosa falta de tristeza frente a la muerte, la obsesión por no dejar nunca un objeto solo, entre otras cosas.

Las tres baldosas me angustiaban y me cansaban. Cierta vez decidí hacerme la distraída, y caminando ligero, atravesé el patio en línea recta. Pero sentí, al alejarme, que las baldosas me esperaban y tuve que retroceder para cruzarlas dos veces, como si les hubiera escamoteado algo, como si hubiese cometido alguna falta u olvidado una promesa (p. 486-487).

Si el recuerdo es lo que ya no es acción y lo que ya no es cuerpo (Bergson), en *Cuadernos de infancia* observamos una tendencia contraria a esta idea, puesto que el pasado del yo-autor es el presente de ese otro yo-narrador-personaje, en cuanto experiencia física y emocional. Como lo especifica Bergson, “*Il n’y a pas de perception sans affection [...] Il n’y a guère de perception qui ne puisse [...] devenir affection et plus particulièrement douleur*” (2004 [1939]: 53). La apropiación de la percepción de ese otro yo, de su cuerpo y de sus experiencias emocionales y afectivas, es el nudo central de *Cuadernos*, que busca fundar una memoria no por medio de la ausencia sino de la presencia: por medio de la sensibilidad corporal, del detalle cotidiano, propios del momento presente.

Bergson subraya también la relación estrecha entre memoria y percepción. En todo acto de percepción hay una porción de memoria puesto que lo percibido pertenece ya al pasado, a un pasado inmediato (2004 [1939]: 167). Más que un simple contacto del Espíritu con el mundo de los objetos presentes, la percepción está en su totalidad impregnada de recuerdos-imágenes que la completan y la interpretan (2004 [1939]: 147). En este sentido, entre las dos conciencias de *Cuadernos*, entre memoria y percepción, hay un fondo común, otra memoria, no la del yo adulto, sino del yo infantil, sobre la cual reposa la percepción que es el reconocimiento de algo ya conocido. Es un tipo de substrato que yace en el fondo del mecanismo de percepción de la niña y del mecanismo de rememoración de la adulta. Ese fondo común de una memoria primordial e intuitiva, es quizás lo que quiere rescatar la autora.

Habría que completar la pareja memoria-percepción con un tercer concepto, el de la ensoñación -que es una de las vertientes de la imaginación. Hay un solo plano en que la infancia permanece viva y útil desde un punto de vista poético: es el plano del ensueño y no el de los hechos reales [11]. La memoria es un campo de ruinas psicológicas que no pueden adquirir identidad y sentido sin la mediación de la imaginación. Sólo ésta puede devolver a los recuerdos su ambiente de imagen (“*leur atmosphère d’image*”). El recuerdo brota del ensueño que da el motivo para recordar, que saca a la luz esas ruinas dispersas y olvidadas (Bachelard 2005 [1960]: 84-99). En un estado entre sueño y vigilia, llegan a la autora fragmentos, imágenes de objetos aislados, a partir de los cuales se pone a reconstruir todo un ambiente:

Recuerdo las noches de los sábados [...] De las grandes y pequeñas realidades que retengo: los minúsculos delantales de organdí blancos que la madre se ponía para servirnos el té; el momento siempre regocijante en que yo colocaba un pie sobre el primer peldaño del break; las anchas tajadas de sandía que nos daba el cochero Pascual; la casa de cemento dividida en secciones, donde vivían doscientos conejos; el cuello lustroso y húmedo de los caballos; las uvas en caña que la madre preparaba en grandes frascos [...] nada, ninguna reminiscencia revive en mí -con una verdad tan nítida- alcanzándome el sentido perfecto de esa época, como las noches de los sábados. (p. 432).

La imaginación interviene tanto en el *aquí y ahora* de la adulta haciéndola recordar como en el *allá lejos* de la niña completando su percepción y organizando su sentido.

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 estrangulaban, y empecé a imaginar todos los detalles de esa matanza. Sentía el cuello blando, granuloso, repulsivo, cubierto de pintitas rojas, de la gallina que se retorció para todos lados. Me veía aprisionándole el cuerpo entre las rodillas, procurando tirarle la cabeza hacia atrás, pero el cuello se estiraba como un elástico, y al interrumpir el tirón, la cabeza regresaba, con un ruidito seco, a su postura habitual (p. 462).

Esta imaginación acompaña tanto lo visto como lo recordado, cruza la frontera entre pasado y presente y restituye la imagen y los estados emocionales vinculados con ella.

### **Para una estética activa: percibir en fragmentos**

Sólo pues hay dos estéticas: la estética pasiva de los espejos y la

Las reflexiones de carácter filosófico presentadas hasta aquí tienen sus implicaciones estéticas en *Cuadernos*, que se inspira tanto en el ultraísmo, en su vertiente argentina, como en el surrealismo y el cubismo. La frase citada pertenece al texto programático "Anatomía de mi Ultra", que incita contra el arte imitativo, a favor de la deformación [12]. El contraste entre la estética pasiva de los espejos y la activa de los prismas nos recuerda la búsqueda de la "cuarta dimensión" intentada por los pintores del movimiento cubista, un esfuerzo por captar esa otra verdad que es algo como la "realidad interna de las cosas" (De Micheli 2006 [1979]: 178).

En esa dirección van las tres opciones estéticas que se destacan en *Cuadernos*: las vistas parciales, vinculadas a una actitud de voyerismo; la percepción fragmentada; la composición de marcos perceptivos a partir de elementos dispares, pertenecientes a órdenes diferentes. En el libro, estas opciones estéticas adquieren un aire de naturalidad: un niño nunca percibiría el mundo de la misma manera que un adulto. Prescindir de las premisas de linealidad, de continuidad y de lógica es propio de esa edad del ser humano. Frente a esa "realidad" de la percepción infantil, no se busca agregar ningún comentario, interpretación o racionalización. Así, como al tratar de componer un dibujo, por ejemplo, la imagen de la madre montando a caballo surge de la manera siguiente:

La veíamos toda entera de un lado del caballo, la cara escondida bajo el ala del chambergo negro. Del otro, una sola mano enguantada; el perfil tan claro, como si de pronto se acercara a una lámpara. Parecía que toda la figura hiciera contrapeso, desde un flanco del caballo, al otro, al luminoso, al integro de su rostro. Montando así, nos alcanzaba una doble dulzura: podíamos verla de un costado, del costado de la sombra, del menos conocido, y del otro, en donde estaba toda, la recuperábamos intacta, idéntica al panorama de cariño que nos mostraba todos los días (p. 377).

El chambergo, el guante, el perfil, la luz y la sombra fragmentan la integridad de la imagen de la madre y revelan cada uno de sus lados por separado. Lo mismo ocurre con los demás personajes: sus cuerpos rara vez se presentan bajo la perspectiva de la unión y la integridad. La mirada se fija en partes del cuerpo aisladas, como si fueran amputadas: los brazos del jardinero ("Las manos pesadas y parsimoniosas, como si toda la vida dependiera de uno de sus gestos, movía los brazos, uno después del otro, hasta cuando necesitaba emplear los dos para levantar algún objeto", p. 391); el dedo herido de la narradora ("De pronto, me pareció que un cosquilleo me levantaba el dedo anular, separándolo de los otros, y que ese cosquilleo se traducía en una palabra: 'Tilínikili'"); los ojos de un desconocido ("No le bastaba con hacer girar sus pupilas constantemente. Cada mirada provocaba un movimiento simultáneo de la cabeza, como si sus ojos descoloridos pretendieran no dejar nada sin captar", p. 528); los labios y las manos desolladas de Marta debajo de la mesa ("Se mordía los labios hasta hacerlos sangrar y, despacito, se arrancaba con las uñas todo el pellejo de las manos. La retengo aún en esa actitud que solía producirnos un estremecimiento", p. 382). Las cinco hermanas son cinco cabezas rubias rojizas, cinco nuca, diez manos y uno de sus juegos preferidos es poder reconocer una la identidad de las otras nada más que tocando un fragmento de su cuerpo en la oscuridad:

Cinco cabezas juntas. Un aire frío se detenía en la nuca. Cinco cabezas juntas: una oscura, dos rubias, dos rojizas. El aire glacial en la nuca, todo el tiempo, y abajo, la manta [...] Las manos resguardadas debajo de la manta, nos entreteníamos en adivinar a quien pertenecía la que estrujábamos (p. 459).

Varias veces, los fragmentos percibidos por la mirada pertenecen a órdenes distintos y a sistemas de sentido que, según la lógica de la representación realista, no tienen nada que ver uno con otro y, por consiguiente, no tienen por qué aparecer juntos [13]. En una de las escenas, la niña va con sus hermanas a la casa de un fotógrafo. El fotógrafo las hace posar en grupo para sacarles el retrato de familia. Sin embargo, cerca de la cámara fotográfica hay una caja con un conejo moribundo:

Susana y yo permanecemos junto a la caja en tanto que las hermanas procuraban mantenerse en pose. Cuando oí el obturador de la máquina, mi mirada pasó, instintivamente, del conejo a la figura blanca y vaporosa de Georgina. No sé por qué, me pareció que Georgina tenía que ver con el conejo grande y blanco y necesité cerciorarme que sus ojos no eran rosados, sino azules y relucientes. Mientras acariciaba al conejo comencé a tener miedo y decidí acercarme a Susana para preguntarle si ella no advertía ese parecido... (p. 428).

Como lo observa M. López-Luaces, "la asociación de la hermana con el conejo trae consigo el desorden, en un momento en que se esperaba todo lo contrario: la armonía, el gesto más o menos estático, la pulcritud del retrato familiar" (López-Luaces 2001: 48). Este proceso recuerda no sólo las indagaciones pictóricas que los cubistas proclamaban a principios del siglo XX, sino que remite también a las teorías de Bergson sobre la duración y el simultaneísmo. Muchas imágenes sacadas de órdenes de cosas muy diferentes, podrán, con la convergencia de su acción, dirigir la conciencia hacia el punto preciso donde haya cierta intuición que captar.

El juntar imágenes y perspectivas lo más dispares posibles en un mismo campo visual es un ejercicio que impide que sólo una de ellas usurpe la posición privilegiada (Bergson 2008 [1938]: 177-182).

De hecho, toda focalización en un determinado marco crea dos categorías de sentido: el sentido de los elementos relacionados dentro del marco y la de éstos con lo que ha quedado afuera. En el caso de juntar escenas dispares en un solo plano, la imaginación interviene para dar sentido a lo que está dentro del marco, mientras que en el caso del voyerismo y de una imagen incompleta, espiada desde la abertura de una puerta, la imaginación interviene para instaurar el sentido entre lo visto y lo no-visto, restaurando lo ausente. El campo visual de lo percibido/ recordado funda un marco (y por consiguiente un dentro/ fuera del marco) a partir del cual se define el espacio de lo no visto /no percibido, libre y abierto al ensueño y la imaginación. “*Tout cadrage détermine un hors-champ*”, dice G. Deleuze. Toda materia se define por la tendencia de constituir sistemas cerrados y también por lo inacabado de esta tendencia ya que todo sistema es a la vez cerrado y comunicante (1983: 29). El fragmento implica la existencia de un todo, del cual se encuentra extraído y por eso crea una tensión entre *champ* y *hors-champ*. Esta tensión está en el corazón de la actitud del *voyeur*, ese observador perseguido por la idea del obstáculo, del biombo que esconde una parte de la imagen.

Volviendo al espacio de *Cuadernos*, la casa de la infancia es el lugar privilegiado de la intimidad, la caparazón inicial (“*la coquille initiale*”) nuestro rincón en el mundo, “*le pays de l’Enfance Immobile, immobile comme l’Immémorial*” (Bachelard 2001 [1957]: 25, 26-28.). Con sus distintos compartimentos, fronteras y aberturas -paredes, puertas, ventanas, dormitorios, pasillos, jardín- ofrece a la mirada un espacio propicio para el juego de la memoria, la percepción y la imaginación. Las puertas y ventanas semiabiertas del espacio doméstico dan acceso parcial a la imagen y se podría hablar de una niña-voyeur, con todas las connotaciones que eso implica: un plano visual aislado y cortado del resto, un *aquí* y un *allá*, un agujero (real o imaginario) por el que la mirada intrusa penetra y descubre el lado de *allá*, la sensación de lo prohibido. La niña ve y sabe lo que los adultos ni ven ni saben. Se introduce en espacios ajenos, y conoce en todo detalle la vida de los sirvientes, los secretos de la hermana mayor que toma baños de luna desnuda en el jardín por las noches; evoca la imagen de la madre embarazada a través de la puerta semiabierta del cuarto de costura. “*La maison est un être vertical*” afirma Bachelard y cada uno de los distintos sitios, del sótano al techo son, a la vez, lugares y símbolos de estados de ánimo. Los sótanos de la casa, dice la niña, “siempre representaron para nosotras el único sitio seguro ante cualquier riesgo, y [...] la certidumbre de su cercanía, de sus puertas disimuladas bajo la alfombra, aminoraron en dos circunstancias el miedo frente a un peligro que creíamos inminente” (p. 490).

De la misma manera, la imagen-recuerdo de las ventanas iluminadas por una lámpara, ojos de la casa en vigilia, resaltan como manchas en el tejido homogéneo de ese tiempo lejano creando el efecto de *disociación*, necesario según Bergson para que puedan emerger los recuerdos, separándose del indiferenciado entramado de ruinas que es el pasado. Así se despierta el recuerdo de la adulta e invita la mirada de la niña a penetrar en el interior de la casa.

Tres ventanas dan sobre mi niñez. La primera corresponde al escritorio de mi padre. Las pocas veces que entramos en ese cuarto, nos sentimos algo cohibidas frente a los muebles severos, de cuero frío y resbaladizo, y las paredes cubiertas de planos y mapas de distintos países. En las casas donde hay muchos chicos, los cuartos de costura siempre son los más dulces, los más buscados. (...) La ventana de mi madre era más acogedora, pertenecía a un cuarto de costura (...) La tercera ventana era la de Irene. Yo siempre tuve por ella un poco de admiración y un poco de miedo. Me llevaba seis años. A veces le permitían que se sentara a la mesa, en el comedor grande, cuando las visitas eran de confianza. (p. 381).

La tierra incógnita del *hors champ*, del cuarto contiguo, de lo que está más allá de la vista, es un desafío para el voyeur, que está en la posición privilegiada de poder acceder a los secretos ajenos mientras él mismo queda invisible. Este espectáculo ritualizado de la privacidad constituye una transgresión, un robo cometido por la mirada, practicado tanto por la niña como por las demás hermanas, que se convierte en una técnica magistral de inversión de los signos: el mundo infantil es un conjunto de imágenes transgresoras, su territorio no es el de la ingenuidad y la inocencia sino el de lo extraño y hasta lo perverso, un universo impregnado por revelaciones ajenas al mundo ordenado de los adultos [14].

En puntas de pie avanzamos por el corredor hasta asomarnos al dormitorio de la madre. Sentada sobre la cama, en una actitud de sacrificio y misterio, Irene mantenía a Eduardito entre los brazos. El camión desabrochado descubría su pecho desnudo. Sólo contaba trece años y a pesar de haberla sorprendido, algunas veces, a medio vestir, las hermanas nunca le habían visto más que esa leve curva que provocó tantos cuchicheos y comentarios burlones. Estupefactos comprobamos que introducía una mano en la misma forma que lo hacía la madre y levantaba, un poco, la pequeña redondez de su seno contra el cual se hallaba apoyada la boca de Eduardito. (p. 402)

No sólo la niña tiene esta actitud frente a la vida de los padres, los criados y los amigos de la familia sino que la misma autora, en cuanto espectadora, sorprende a la niña y a sus hermanas mirando, pensando o

actuando como si las observara desde una ventana o una puerta semiabiertas. Esta clase de actitud nos coloca también a nosotros-lectores en una posición de *voyeurs* en tercer grado y así convoca nuestra imaginación para rellenar lo que no se ve, la parte no-contada, no-escrita de este relato.

Al entrar al salón, oí que alguien se aproximaba y me escondí detrás de una puerta con intención de asustarla. Ya iba a pegar un salto cuando observé que Susana avanzaba en puntitas de pie, haciendo “pucheros”, con algo oculto en una mano. Supuse que la hubiese retado y dejé que se alejara para seguirla (p. 420).

Escritura, lectura, memoria y percepción abren una grieta en la que aparecen otras posibilidades para la representación autobiográfica del yo femenino, la emergencia de un sujeto múltiple que trasgrede los límites tradicionales de la primera persona, los varios “yos” mediatizados por el lenguaje y una nueva cultura visual. Es la perspectiva de un “presente inmóvil” [15] que, con la ayuda de la lupa del tiempo, vuelve a animar lo vivido, tanto las partes que permanecen vivas y lejanas como las que han muerto.

## Notas

- [1] Con respecto a la posición de la voz femenina en el ámbito cultural y literario de los años 20 y 30, el hecho de que los primeros libros de Lange y de Victoria Ocampo fueran prologados por Borges y Ortega y Gasset respectivamente, revela el origen social de estas poetisas y las coloca en una posición muy distinta de otras, como Alfonsina Storni, cuyo primer libro fue prologado por “un olvidado, nadie, Juan Julián Lastra” (Sarlo 1988: 69).
- [2] Sus libros de poesía son *La calle de la tarde*, 1925; *Los días y las noches*, 1926; *El rumbo de la rosa*, 1930. Sus primeros escritos en prosa son *Voz de la vida* (1927) y *45 días y 30 marineros* (1933). La misma Lange adjudica el valor de ejercicios a los dos textos en prosa anteriores a *Cuadernos*. Más tarde, publica *Antes que mueran* (1944), *Personas en la sala* (1950) y *Los dos retratos* (1956), libros extraños e inclasificables, escritos en clave y en esos aparece el tema del paso del mundo infantil al mundo adulto como el ingreso a un mundo inmóvil, puramente formal y vaciado de sentido.
- [3] En la dedicatoria que precede al libro expresa su gratitud hacia él: “A Oliverio Gironde -cuyo elogio siempre resultaría mezquino- por su severa, generosa y paciente culpabilidad en este libro”.
- [4] Podríamos anotar cierta coincidencia de *Cuadernos de infancia* con *La última niebla* de la chilena María Luisa Bombal (Buenos Aires 1935), libro que trata el despertar sexual del personaje femenino.
- [5] S. Molloy indaga en el por qué de este desdén y procede al estudio de algunos textos autobiográficos en Hispanoamérica (1991).
- [6] En lo que se refiere a los autobiógrafos hombres se puede mencionar a Sarmiento, Alberdi, Guido y Spano, Mansilla, Wilde, Cárcano, Fernández Moreno, y muchos otros. Para más consideraciones comparativas entre hombres y mujeres autobiógrafos, véase el artículo de S. Molloy citado en la bibliografía. La autora menciona los criterios de valor, utilidad y cotización que supuestamente tendrían que valorizar una autobiografía. La mujer, se encuentra desde un principio excluida del ámbito de los discursos de poder, su voz y su yo no tienen por qué interesar a nadie. “Al no tener voz pública, no se tiene *persona* que ofrecer: por lo tanto, no se tiene autobiografía”, (1985: 282).
- [7] Idea recurrente en su libro *Poétique de la rêverie* (2005 [1960]), en el que, entre otras cosas, se explora la relación entre memoria y ensueño.
- [8] Todas las citas de *Cuadernos de Infancia* pertenecen a la edición citada en la bibliografía.
- [9] Molloy subraya que la particularidad de la autobiografía escrita por escritores (a diferencia de la escrita por políticos, actores u otras personalidades) consiste justamente en la conciencia que ellos tienen del hecho de que el momento de sentarse a escribir la propia vida en el papel se trata de la transformación del yo en una construcción retórica, de la resignación del yo ante la mediación necesaria de la representación textual. (Molloy 1991).
- [10] El modo de vida de este tipo de familia era muy diferente al de las familias de clase media urbana de la inmigración más reciente.

- [11] “*C’est sur le plan de la rêverie et non sur le plan des faits que l’enfance reste en nous vivante et poétiquement utile*” (Bachelard 2005 [1960]: 33).
- [12] Este texto fue publicado en la revista madrileña *Ultra* el 20/05/1921. Se puede consultar en el libro de Schwartz citado en la bibliografía (1991: 130). Las premisas fundamentales del ultraísmo, tales y como han sido formuladas por Borges: “Esquemmatizada, la presente actitud del ultraísmo es resumible en los principios que siguen: 1. Reducción de la lírica en su elemento primordial: la metáfora; 2. Tachadura de las frases medianeras, los nexos y los adjetivos inútiles; 3. Abolición de los trebejos ornamentales, el confesionalismo, la circunstanciación, las prédicas y la nebulosidad rebuscada; 4. Síntesis de dos o más imágenes en una, que ensancha de ese modo su facultad de sugerencia”. “Ultraísmo” publicado en la revista *Nosotros*, de Buenos Aires, Vol. XXXIX, de diciembre 1921, pp. 466-471. Reproducido en Videla de Rivero (1994: 214).
- [13] Semejante procedimiento es típico del surrealismo que busca el impulso creador en un objeto “hallado” que actúa como “provocador óptico” para proceder luego a una composición análoga a la del fotomontaje o del *collage* (De Micheli, 2006 [1979]: 163).
- [14] La crítica ha advertido semejanzas en la escritura de Lange con la del uruguayo Felisberto Hernández. La conciencia infantil, el efecto de extrañamiento con respecto a los objetos y rituales cotidianos y sobre todo esta actitud de voyeur. Estas reflexiones que son válidas para la escritura de ambos son analizadas en detalle en el libro de Graziano (1997: 133-141).
- [15] La expresión pertenece a E. Martínez Estrada, citado en Sofovich (1972: 138-139).

## Bibliografía

- Bachelard, Gaston (2001 [1957]): *La poétique de l’espace*. PUF, París.
- (2005 [1960]): *Poétique de la rêverie*. PUF, París.
- Bergson, Henri (2004 [1939]): *Matière et mémoire*. PUF, París.
- (2008 [1938]): “Introduction à la métaphysique”, in *La pensée et le mouvant*, PUF, París.
- Catelli, Nora (2004): “La veta autobiográfica”, in Noé Jitrik, (ed.), *Historia crítica de la literatura argentina, No 9, El oficio se afirma*. Emecé, Buenos Aires.
- Dällenbach, Lucien (1977): *Le récit spéculaire*. Seuil, París.
- De Micheli, Mario (2006 [1979]): *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Alianza Forma, Madrid.
- Graziano, Frank (1997): *The Lust of Seeing, Themes of the Gaze and Sexual Rituals in the Fiction of Felisberto Hernandez*, Associated University Press, London.
- Lange, Norah (2005): *Obras completas, Tomo I*. Beatriz Viterbo, Rosario.
- Lejeune, Philippe (1996 [1975]): *Le pacte autobiographique*. Paris, Seuil.
- López-Luaces, Marta (2001): *Ese extraño territorio. La representación de la infancia en tres escritoras latinoamericanas*, Cuarto propio, Santiago de Chile.
- Molloy, Silvia: “Dos proyectos de vida: Cuadernos de infancia de Norah Lange y El archipiélago de Victoria Ocampo”, in *Filología* (Buenos Aires), 1985, Año XX, 2, 279-293.
- (1991): *At face Value: Autobiographical writing in Spanish America*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Sarlo, Beatriz (1988 ): *Una modernidad periférica, Buenos Aires 1920 y 1930*. Nueva Visión, Buenos Aires.

Schwartz, Jorge (1991): *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, Tierra firme, México.

Sofovich de Gómez de la Serna, Luisa, (1972): "Retrato con pelo dorado", in *Páginas escogidas de Norah Lange*, Kapelusz, Buenos Aires.

Videla de Rivero, Gloria (1994): *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano*, ILLI, Pittsburgh.

© *Christina Komi 2009*

*Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid

El URL de este documento es

<http://www.ucm.es/info/especulo/numero42/nolange.html>

---

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

Sútese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). [www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)