



HAL
open science

“La certidumbre de ignorar si he detallado...”: Norah Lange y la autoficción

Julien Roger

► **To cite this version:**

Julien Roger. “La certidumbre de ignorar si he detallado...”: Norah Lange y la autoficción. José Manuel González Álvarez. La impronta autoficcional. (Re)fracciones del yo en la narrativa argentina contemporánea, 55, Iberoamericana Vervuert, pp.27-41, 2018, Estudios Latinoamericanos de Erlangen, 978-84-8489-379-0. hal-03703196

HAL Id: hal-03703196

<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-03703196v1>

Submitted on 23 Jun 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

“La certidumbre de ignorar si he detallado...” : Norah Lange y la autoficción

Julien ROGER
Sorbonne Université

“La ficción siempre mejora lo presente.” (Molloy 2003: 97)

En su último libro, titulado *Postscript* (2016) publicado en la editorial Seuil, Gérard Genette comenta la anécdota siguiente, que ya había contado en su libro de recuerdos, *Bardadrac*. Cuando Genette quiso comprar un lector de DVD, hace ya unos años, y cuando pidió explicaciones en cuanto a su uso, el vendedor le contestó: “Estimado señor, ¡si usted fue capaz de escribir *Figures III*, bien puede descifrar y entender las instrucciones de uso de un lector de DVD!” (Genette 2016: 86, traducción mía). Genette cuenta que esta anécdota ha sido retomada, citada y comentada por unos periodistas franceses, pero que éstos nunca se preguntaron si esta anécdota era real o inventada. Lo más interesante, para el tema que nos interesa, consiste en que Genette confiesa en *Postscript* que él ya no sabe si esta anécdota ha sido apócrifa, y dice que “lo más verosímil es que he “bordado” esta frase (no invento, “mejoro”) en un simple segundo de silencio desconcertado de mi interlocutor” (Genette 2016: 86, traducción mía). Y termina Genette agregando que “incluso cuando son unos profesionales, los lectores de auto-semi-ficciones son a veces más crédulos de lo que uno puede imaginárselo al escribir.” (Genette 2016: 86, traducción mía).

Además, en el último tramo de su libro, Genette confiesa que él cree en lo que Sainte-Beuve llamaba los azares de la pluma, o sea en las virtudes de la invención, y descreo en la “demasiado famosa “autoficción” (Genette 2016: 267, traducción mía), por querer llenar a toda costa la casilla virgen del *Pacto autobiográfico* de Lejeune. Genette en efecto se niega a llenar los campos vírgenes de la poética, diciendo que no hay que motivar todo y que a veces hay que dejar una zona de misterio en las obras.

Me parece que podemos colocar estas reflexiones de Genette en el principio de nuestra reflexión sobre la autoficción, diciendo que:

1- Lo que más cuenta en un proceso autoficcional, no es tanto la intención del autor al escribir su texto. Ya sabemos que, desde Barthes, la cuestión de conocer e interpretar un texto en función de la intención precisa del autor puede ser deleznable e incluso llevar a ciertos contrasentidos hermenéuticos. Sin embargo, asistimos desde hace ya varios años a una “vuelta al autor” o mejor dicho, un “regreso hacia el autor”. El mismo Barthes ya había matizado su postura (en efecto: me parece más una postura que una verdadera convicción) en *El placer del texto*, cuando dijo que si no tuviéramos en cuenta al autor, el crítico podía tartamudear. Ya volveremos sobre este punto en el curso de nuestro artículo.

2- Que deriva de lo precedente, y vuelvo a *Postscript*, el último libro de Genette. Lo que más cuenta, es el acto de lectura del texto, y su interpretación. De la misma manera que “Pierre Ménard, autor del *Quijote*” puede ser leído, precisamente, como una descripción bastante fiel de la reescritura, o sea de la recreación o cocreación del sentido del texto: del acto de leer, el proceso de lectura es lo que más cuenta en una autoficción. Casi diría que hay que inscribir el gesto autoficcional, o el gesto “auto-semi-ficcional”, en términos sumamente irónicos de Genette, en una hermenéutica de la lectura. Poco importa si la autoficción ha sido pensada para burlar al lector, para sugerirle falsas pistas, pero lo que más cuenta es la lectura que se hace del texto. No es cuestión de dosificar el grado de invención o de “realidad”, y no hay que hacerlo; si no, uno puede caer en lo ridículo, como señala Genette. La consigna, lo admito,

es difícil, pero necesaria. En efecto, si uno lee la autoficción únicamente intentando señalar las marcas autobiográficas, es decir las marcas de “lo real”, cae precisamente en la trampa urgida por el autor de autoficciones. En otros términos: si uno lee un texto autoficcional como un documento autobiográfico, o, de manera quizá más sutil, intentando ver lo que **concierna** a la biografía real o a la invención, comete, me parece, un contrasentido: **el de lee** la autoficción como un texto histórico, o un texto de “autohistoria”, si se me permite el neologismo. Hay que leer los textos autofccionales como, en francés, “textes du je” ou “textes du jeu”, o sea textos del “yo” o textos del “juego”. En los intersticios del texto estaría su verdad, la del lector.

En efecto, si volvemos a Genette, en particular en *Fiction et diction* (Genette 1991), la autoficción no puede considerarse sino como un género que depende de la valoración del lector. Lo que **prima en ella**, no es, al contrario de la autobiografía, el enunciado de los meros hechos (es decir: del referente), sino más bien la enunciación o el pacto de lectura ambiguo. De tal forma que la autoficción estaría incluida en las poéticas llamadas condicionalistas por Genette, pues no se define por una serie de reglas o de normas (como la tragedia o el soneto), sino más bien por la percepción, por parte del lector, del libro que está leyendo.

La autoficción parece situarse, pues, en el meollo de un viejo problema teórico como la mimesis aristotélica. Si la autobiografía se concibe como una imitación lo más fiel posible del referente (lo que es, de todas formas, imposible), la autoficción construye un mundo que escapa precisamente al referente, como lo veremos más adelante, y que es, a fin de cuentas, un texto literario. No digo que las autobiografías no sean textos literarios, por supuesto, sino que las autoficciones son quizá más literarias, o, al menos más imaginativas, puesto que el autor imagina e inventa su existencia. De tal manera que podemos decir con Marie Darrieussecq que “la diferencia fundamental entre autobiografía y autoficción es que ésta va a asumir *voluntariamente* esta imposible reducción de la autobiografía al enunciado de realidad.” (Darrieussecq 1996: 377, traducción mía)

Antes del neologismo “semi-auto-ficción”, forjado por Genette en su último libro, con cierta sorna e incluso cierto desprecio, hay que destacar que el término autoficción aparece en su obra por primera vez en *Palimpsestes*, en 1982, a propósito de la ambigüedad genérica de *En busca del tiempo perdido*:

En este libro, yo, Marcel Proust, cuento (de manera ficticia), cómo yo encuentro a una tal Albertine, cómo me enamoro de ella, cómo la secuestro, etc. A mí es a quien en este libro atribuyo estas aventuras, que en la realidad no me sucedieron, al menos bajo esta forma. Dicho de otra manera, yo me invento una vida y una personalidad que no son exactamente (“no siempre”) las mías. ¿Cómo llamar este género, esta forma de ficción, puesto que, hay ficción aquí, en el sentido fuerte del término? El mejor término sería sin duda el término con el que Serge Doubrovsky designa su propio relato: *autoficción*. (Genette 1992: 358, traducción mía)¹

Dice Genette “hay ficción aquí, en el sentido fuerte del término”, oponiendo este término a “realidad”. Me parece que, antes de proseguir, debemos entender mejor los mecanismos de la ficción, para llegar a entender mejor la autoficción. ¿Cómo definir la ficción, en oposición a la no ficción? Podemos recurrir a dos conceptos para definir la ficción. El primero sería, en la veta de Dorrit Cohn en *Lo propio de la ficción*, el juego con la focalización (sobre el cual volveremos en este artículo). Y el otro sería el juego con el lenguaje, o sea la ficción concebida como “arte del lenguaje” o “aventura del lenguaje” para retomar el subtítulo de Philippe Gasparini en *Autofiction. Une aventure du langage* – subtítulo que viene de una cita de Barthes en sus *Essais Critiques*, de 1966:

¹ “Dans ce livre, je, Marcel Proust, raconte (fictivement), comment je rencontre une certaine Albertine, comment je m'en éprends, comment je la séquestre, etc. C'est à moi que dans ce livre je prête ces aventures, qui dans la réalité ne me sont nullement arrivées, du moins sous cette forme. Autrement dit, je m'invente une vie et une personnalité qui ne sont pas exactement (“pas toujours”) les miennes. Comment appeler ce genre, cette forme de fiction, puisque fiction, au sens fort du terme, il y a bien ici ? Le meilleur terme serait sans doute celui dont Serge Doubrovsky désigne son propre récit : *autofiction*.”

La función de la narrativa no es “representar”, es construir un espectáculo que nos queda aún muy enigmático, pero que no puede ser de orden mimético, ya que la narrativa no muestra, no imita. “Lo que tiene lugar” en la narrativa, es, desde el punto de vista referencial (real), literalmente, *nada*; lo que sucede es sólo el lenguaje, la aventura del lenguaje, la incesante celebración de su venida². (Barthes 2002: 864-865, traducción mía)

Por otra parte, para llegar a nuestro corpus de análisis, o sea la obra de la argentina Norah Lange (1905-1972) uno puede hacerse la pregunta siguiente: ¿cómo analizar textos autoficcionales **que, como los suyos**, han sido publicados antes de la creación del término autoficción? En efecto, como destaca Gasparini en *Autofiction, une aventure du langage*:

La autoficción, como tal, apareció en un contexto post-68, y postfreudiano, de liberación de la palabra y de los hábitos. Hay que insistir sobre el hecho de que esas dos aspiraciones, a la expresión individual y a la libertad sexual, eran, para esta generación, íntimamente vinculadas: es por la verbalización, la deculpabilización y la revaloración de la sexualidad que se supone que el individuo se reapropiará del lenguaje. [...] La autoficción es un producto derivado de esa doble revolución cultural³. (Gasparini 2008: 304, traducción mía)

Entonces, el término autoficción nació en los años 70, después de la muerte de Norah Lange: el título de **esta ponencia** puede ser, pues, un reto para el crítico. El término autoficción, forjado a partir de la publicación de *Fils* de Doubrovsky, se suele definir a partir de la contratapa de dicho texto: “fiction d’événements et de faits strictement réels”, “ficción de acontecimientos y de hechos estrictamente reales.” (Doubrovsky 1977, traducción mía). Inmediatamente, en la obra de Norah Lange, viene la cuestión de la delimitación del corpus para estudiar la autoficción. En efecto, si bien, por supuesto, se puede utilizar y analizar un texto a partir de conceptos que le son posteriores (como se hace con los conceptos psicoanalíticos aplicados a la literatura o la pintura anteriores a la creación de dicha teoría y praxis), para Norah Lange se plantea la pregunta en términos estéticos y literarios. Los textos, recogidos en *Obras completas* en Beatriz Viterbo (Lange: 2005, 2006) y en *Papeles dispersos* (Lange: 2012), pueden ser leídos a partir de una postura particularmente seductora que sería la de la afirmación y la del espacio (o, mejor dicho, como veremos, una deconstrucción) de un yo.

Cuadernos de infancia (1937) ha sido considerado por la mayoría de los críticos como una autobiografía pese a que el nombre de la autora-narradora no aparece en ningún momento, mientras que los nombres de los personajes reales han sido cambiados por otros ficticios. Si bien, para parafrasear a Lejeune, “la autobiografía, es el nombre propio”, podemos considerar *Cuadernos de infancia* como una autoficción, por la evocación de la infancia de la protagonista, y sobre todo, por el hecho de que la propia Norah Lange haya dado pistas de lectura en sus discursos de *Estimados congéneres*. Dedicó Lange tres discursos, publicados en 1968 y recogidos en las *Obras completas* en que agradece a la “familia Lange” por su participación involuntaria en la obra.

Vale la pena citar la introducción de uno de ellos, del 23 de octubre de 1938: “Comprenderéis ahora mi confusión si os murmuro que al indagar en esa ordenada fatiga el síndrome capaz de englobar este regocijante racimo de homenajeados, sólo adquirí la certidumbre de ignorar si he detallado o no una familia en mis *Cuadernos de infancia*”

² “La fonction du récit n'est pas de “représenter”, elle est de constituer un spectacle qui nous reste encore très énigmatique, mais qui ne saurait être d'ordre mimétique. [...] “Ce qui se passe” dans le récit, n'est, du point de vue référentiel (réel), à la lettre : rien, “ce qui arrive”, c'est le langage tout seul, l'aventure du langage, dont la venue ne cesse jamais d'être fêtée.”

³ “L'autofiction, en tant que telle, est apparue dans un contexte post-soixante-huitard, et postfreudien, de libération de la parole et des mœurs. Il faut insister sur le fait que ces deux aspirations, à l'expression individuelle et à la liberté sexuelle, étaient, pour cette génération, intimement liées : c'est par la verbalisation, la déculpabilisation et la revalorisation de la sexualité que l'individu était censé se réapproprier le langage. [...] l'autofiction est un produit dérivé [...] de cette double révolution culturelle.”

(Lange 2006: 419). Lo mínimo que se puede decir a propósito de este metatexto, es que resulta sumamente ambiguo: “la certidumbre de ignorar si he detallado o no una familia.” Esta cita bien podría constituir un pacto de lectura para los *Cuadernos de infancia*, poniendo la ambigüedad y la incertidumbre como lema interpretativo.

De esta manera, podemos decir que el pacto es, a la vez referencial, por la narración de los acontecimientos, y a la vez ficcional, puesto que los personajes ficticios, por ejemplo, no llevan los mismos nombres que los personajes reales como ya lo destacamos. Además, los padres están siempre nombrados como “el padre”, o “la madre”, a veces sin artículo. La inscripción de *Cuadernos de infancia* en el campo del espacio autobiográfico se cifra en la postura de “clamar”-pregonar su “yo”, que está claramente presente al final, cuando la niña-narradora, que se está haciendo adolescente, se pone a gritar a la faz de la tierra:

A los catorce años, uno de mis pasatiempos predilectos fue gritar desaforadamente. [...] Otras veces me ponía un chambergo de hombre, y envuelta en un poncho, trepaba al techo de la cocina desde el cual me era posible contemplar el interior de las casas circundantes, [...] e iniciaba mi discurso. [...] Envuelta en el poncho, la cara enrojecida, el chambergo echado sobre los ojos, proseguía imperturbable esa tarea que, por lo general, duraba más de una hora, hasta que, ya sin voz, descendía muy seria y me encerraba en mi cuarto. (Lange 2005: 545-546)

Podríamos decir que este acontecimiento, inventado o no (la autora bien pudo hacer de este un episodio apócrifo, como Genette respecto al vendedor), prefigura, anuncia e impulsa una poética langleana del yo autoficcional. En efecto, con este acto, la niña narradora abarca a la vez la novela autoficcional *45 días y 30 marineros*, anterior a los *Cuadernos* (y sobre la cual volveremos en este artículo), los *Cuadernos de infancia*, *Antes que mueran*, continuación autoficcional de la obra precedente, y los famosos discursos pronunciados con motivo de banquetes compartidos con amigos, recogidos bajo el título de *Estimados congéneres*. Estos discursos, en particular, constituyen una prueba más del deseo langleano de proclamar su yo, pregonar su individualidad frente a los demás. Como la propia autora lo expresa en un libro de confidencias con Beatriz de Nóbile, estos discursos eran preparados muy cuidadosamente:

Escribía mis discursos con una semana de preparación. Los preparaba bien. Por lo general indagaba la autonomía particular del homenajeado; hasta me documentaba con consultas a un médico, a nuestro amigo el doctor Juan Antonio Zuccarini. A esa clase de discursos los llamé “mis ensayos anatómicos”. Los decía subida en un cajón de vino porque me gustaba dominar a la multitud. (De Nóbile 1968: 20)

Esta última frase recuerda la penúltima escena de *Cuadernos de infancia*, cuando la niña narradora declama sus discursos al aire libre. Estos discursos pueden ser considerados pues como “autodicciones”, en términos de Genette en *Fiction et diction*, en la medida en que cubren el vasto panorama de la escritura del yo, en su vertiente no ficcional.

Para atenernos a la autoficción, quizás sea más adecuado considerar las obras de Lange como testimonios de preautoficción, o de protoautoficción, en la medida en que lo que más cuenta en esta obra, son, de manera más extensa, los espacios del yo, o los espacios autobiográficos en el sentido de Lejeune. Entonces, quizás sean necesarias algunas aclaraciones teóricas antes de pasar al análisis del corpus. Me parece pues que, antes de hablar de autoficción, más adecuado sería hablar de espacio del yo, del ámbito extenso de la escritura del yo. En efecto, el término de autoficción puede borrar el límite entre realidad y ficción, y quizá no permita distinguir lo que es “espacio personal” y lo que no lo es.

Además, lo que caracteriza la autoficción según Gasparini, es la dimensión propia y sumamente *literaria* del texto:

Este tipo de escritura activa la función poética del lenguaje de la que Jakobson decía que “pone en evidencia el lado palpable de los signos.” [...] *Fils* se distingue así de manera manifiesta de los escritos referenciales (científicos, jurídicos, periodísticos, etc), que solo tienen como meta transmitir informaciones *a través* del lenguaje, disimulando lo más posible su valor subjetivo, su índole retórica, su existencia misma. Y se desprende así de las autobiografías, ingenuas o astutas, que postulan tal neutralidad del lenguaje. [...] Son las palabras que engendran los recuerdos y no el contrario. El lenguaje le dicta su vida.⁴ (Gasparini 2008: 27-28, traducción mía)

En otros términos, lo que más importa en la autoficción, y más aún en la protoautoficción, no es tanto la función referencial del lenguaje, sino su función poética. En este sentido, podemos decir que las obras de juventud de Lange, *45 días y 30 marineros*, *Cuadernos de infancia* y *Antes que mueran*, son testimonios protoautoficcionales.

45 días y 30 marineros es el relato ficcionalizado de Lange a bordo de un buque de carga. Para conmemorar este viaje, se organizó una gran fiesta, de la cual es testimonio la presencia de Lange disfrazada de sirena y rodeada del grupo ultraísta (todos hombres), disfrazados de marineros. En uno de sus discursos, dice Lange:

Y ya que toda noticia transcurre en vosotros con señalada convicción si se la rodea de menudencias autobiográficas, nada me cuesta agregar una rememorada vicisitud de la suscrita. Soy la única que ha pernoctado en barco de mesurada tarifa e inexistentes viáticos. Mi libro anterior rememora esa hazaña, por más que un erizado pudor me impidiera destacar que el puerto de Buenos Aires atestiguó mi partida hacia Noruega, adosada al trigo, al cemento, a las manzanas, adjunta a una sola libra esterlina en mi bolsillo, una sola libra tan desprovista de carácter que se dejaba influir por la menor variación barométrica. (Lange 2006: 429)

Si bien esta novela ha sido rechazada en un primer momento por la autora (como lo señala en su entrevista con de Nóbile), fue no obstante destacada por Jorge Luis Borges:

Fue [una novela] trabajada por recuerdos [...]. [Se trata de] una novela imaginativa, la de invenciones. Invención es el reverente nombre que damos a un feliz trabajo de los recuerdos. Toda novela es autobiográfica: la de Stevenson no menos que la de Proust. Inventar pormenores tan verosímiles que parezcan inevitables, tan dramáticos que el lector los prefiera a la discusión. (Borges 1933: 1)

De tal manera que *45 días y 30 marineros* puede leerse, si no como una autobiografía, al menos como una “invención a partir de recuerdos”, según el mismo Borges, o sea autoficción. Pero lo más destacable en esta novela, y lo que los críticos vieron muy poco, son, sin duda, las referencias intertextuales, sumamente numerosas, y que funcionan como un criterio de ficción, o, mejor dicho para parafrasear a Gasparini, la aventura del lenguaje. Incluir esta novela autoficcional en la aventura del lenguaje, mediante la intertextualidad, empieza por la intratextualidad, es decir las referencias a otras obras de Lange en esta novela: notamos, de paso, dos citas de un libro de Lange, publicado antes de *45 días y 30 marineros*: *Los días y las noches*, cuyo título está citado dos veces en la obra: “Siente, en esa hora, que *los días y las noches*, los hombres y las cosas, comienzan a entrar, despacito, en el pasado...” (Lange 2005: 349, cursiva mía), y: “Siente que su decisión de partir, se va edificando sola, sin argumentaciones lógicas. Es como si, de golpe, se hubiera hastiado el mar, ante la vista momentánea, alucinada y reconocida de la tierra. Como si, en un segundo, *los días y las noches*, los hombres y las cosas de todos esos puertos que recorrieron juntos, hubiesen aminorado su fervor.” (Lange 2005: 362, cursiva mía).

Lo más raro, en estas dos citas, es que el entorno textual de *Los días y las noches*, es el mismo: el verbo “sentir” y “los hombres y las cosas”. Este ejemplo puede parecer banal, pero muestra que, en el momento mismo del recuerdo

⁴ “Ce type d'écriture active la fonction poétique du langage dont Jakobson disait qu'elle “met en évidence le côté palpable des signes.” [...] *Fils* se distingue ainsi de manière éclatante des écrits référentiels – scientifiques, juridiques, journalistiques, etc. - qui ne visent qu'à transmettre des informations *à travers* le langage, en dissimulant autant que possible sa teneur subjective, sa nature rhétorique, son existence même. Et il se démarque par conséquent des autobiographies, naïves ou rusées, qui postulent une telle neutralité du langage. [...] Ce sont les mots qui engendrent les souvenirs et non l'inverse. Le langage lui dicte sa vie.”

de la protagonista Ingrid, la instancia narrativa cita dos veces libros de Lange.

La intertextualidad en la novela es bastante amplia y funciona como un marcador de ficción, o, mejor dicho, de literariedad, empezando con el nombre del personaje de Stevenson, un solterón con quien habla Ingrid muy a menudo. En un primer momento, hablan de la literatura de sus países respectivos: “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. 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”. (Lange 2005: 258).

De esta manera, la intertextualidad hace que el texto se desprenda literalmente de su vertiente referencial, para llegar a ser una ficción aparte: esta escena parece en efecto poco verídica, pues parece poco probable que Ingrid-Norah haya encontrado a este personaje real. Otra referencia literaria, ya no explícita como la que acabamos de citar, sino más bien implícita, puede encontrarse al indicar que “abajo de ellos, en torno de ellos, el agua se sacude, oscura, como un presagio. Y el barco avanza ebrio, un poco alegre, un poco trágico, tropezando con las olas.” (Lange 2005: 308): se trata de una alusión transparente al poema de Rimbaud, “El barco ebrio”, de 1871, pero que aquí toma una tonalidad especial, a decir verdad humorística, puesto que los marineros de la novela de Lange están muy a menudo (por no decir siempre) borrachos, o, al menos, achispados. De tal manera que el recuerdo, como diría Borges, está mediatizado por el lenguaje, o, mejor dicho por la función poética del lenguaje.

Por último, cabe señalar que *45 días y 30 marineros* escapa a su dimensión estrictamente referencial, mediante un sistema de alusiones literarias que la acercan a una autoficción, o una protoautoficción, a mitad de camino entre autoficción y novela autobiográfica. Norah Lange consigue con este texto darnos una **lección** crítica y poética en sumo grado moderna, **evidenciando** que la pureza de los géneros literarios es un concepto caduco. Encontramos, de esta manera, una **lección** poética que vale para la obra de Lange en su conjunto: “Yo creo que es una cobardía mirar las cosas de frente” (Lange 2005: 283), o sea, pervertir (sin que este verbo sea tomado en sentido moral) la novela clásica, referencial, mezclando en ella los recuerdos y la ficción: ficción de recuerdos, u autoficción, pues.

La otra característica de la autoficción langeana no es sólo la imitación de la literatura. En su famoso ensayo *Le propre de la fiction*, Dorrit Cohn destacó que “la ficción es ficción únicamente cuando pone en marcha su potencial de focalización” (Cohn 2001: 46, traducción mía). Un ejemplo de juego con la focalización que permite definir la ficción, en función de los postulados de Dorrit Cohn, es el de la muerte de Bergotte en *En busca del tiempo perdido*. En efecto, mientras que la novela funciona en el código de focalización interna, Marcel cuenta las últimas reflexiones de Bergotte, cuando éste cae muerto delante de *La vista de Delft*, de Vermeer. Siguiendo la lógica del relato y la lógica narratológica, este es imposible puesto que solo Bergotte pudo experimentarlo. El narrador Marcel da un paso más hacia la ruptura de focalización, lo que produce un efecto de ficción.

Lo mismo sucede en *Cuadernos de infancia*, que no está completamente focalizado sobre el relato de los pensamientos de la narradora. Esta cuenta a veces acontecimientos que se encuentran fuera de sus conocimientos inmediatamente alcanzables. Un buen ejemplo de esta “infracción” al código de focalización, como lo analiza Inka Marter (Marter 2008: 52), es el relato de la muerte del chico de los barriletes, en el capítulo 66:

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. (Lange 2005: 515-516)

El relato de la narradora adulta, como tal, es imposible narratológicamente hablando, puesto que no se

mencionan testigos que hubiesen podido relatar las últimas palabras del chico de los barriletes. La focalización, en este caso, ya no es interna sino cero.

Otro ejemplo de esta infracción al código de focalización se sitúa en el capítulo 38, cuando la narradora cuenta el llanto de su madre al despedirse de la institutriz, Miss Whiteside. La escena tiene lugar en el cuarto de costura y la narradora recuerda que “a los ocho días cerró sus valijas. La madre se despidió en su cuarto porque era la hora de dar el pecho a Esthercita, y al dirigirnos a la terraza, algunas lágrimas rodaron, lentamente, sobre su pecho desnudo.” (Lange 2005: 456). La narradora no pudo ver esas lágrimas, e, incluso si hubiese sido posible, la madre no hubiera hecho el relato de este episodio a la hija narradora: estas lágrimas constituyen pues una ruptura de la focalización interna, y crean un efecto de ficción. La transgresión del código de focalización interna se debe a la imposibilidad del recuerdo: cuando un personaje narrador cuenta una historia a la que no pudo asistir, pasa a ser sospechoso, y saliendo del código de focalización interna hace del texto una invención.

Hay que volver sobre el pacto de lectura que ya se había dado desde el íncipit de *Cuadernos de infancia*: “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*.” (Lange 2005: 373, cursivas mías) “Recuperar un paisaje a través de una ventanilla empañada”: todo está, por supuesto en este participio pasado “empañada”, es decir en una evocación de recuerdos, una mirada (término esencial de la poética langeana) oblicua, difusa, propicia a la invención, a la recreación de recuerdos. Tal es el sentido de la reseña de Oscar Bietti, cuando se publicó *Cuadernos de infancia*: “La mentira oportuna y graciosa endulza y suaviza la vida; ese poco o mucho de artificio nos sirve para pensar que es el libro más hermoso de la autora. Sabe ella hacer resurgir con la nostálgica evocación el tiempo sonriente de una infancia dulce y serena.” (Bietti 1937: 326)

Podemos afirmar, con Sylvia Molloy, que a partir de *Cuadernos de infancia*, “Lange encontró en sus recuerdos de infancia el impulso para una poética” (Molloy 2010: 23), lo que es el caso para la tercera autoficción de Lange, *Antes que mueran*, publicada en 1944.

El ensayo de Borges “La nadería de la personalidad” (1925), publicado en *Inquisiciones*, podría plantar el decorado para analizar *Antes que mueran*. En efecto, en su texto, Borges, después de querer “abatir la excepcional preeminencia que hoy suele adjudicarse al yo” (Borges 2011: 81) arremete contra el psicologismo romántico decimonónico (“la egolatría romántica” Borges 2011: 88), afirmando varias veces que “el yo no existe” (Borges 2011: 88) y que “no hay tal yo de conjunto” (Borges 2011: 82). Como lo destaca Maristany a propósito de los *Cuadernos*: “De allí la desconfianza y el desdén que Borges profesará hacia el género autobiográfico, mero artificio retórico y empeño ilusorio de una conciencia por mostrar consistente aquello que no es más que una nadería: su personalidad” (Maristany 2005: 65). El pasado o mejor dicho el recuerdo es, en resumidas cuentas, poco fiable.

Antes que mueran se inscribe en esta dinámica. En efecto, al contrario de *Cuadernos de infancia* que conservaba, *mutatis mutandis*, cierto toque de referencialidad convencional, los episodios que relatan *Antes que mueran* son sumamente abstractos, y parecen estar vaciados de contenido diegético clásico. El libro se abre con una defensa de “las posibilidades que se mueven detrás de las palabras” (Lange 2006: 11) y el lector comprende que todo el libro será una serie de retazos, fragmentos narrativos que cuentan un vacío, una mera combinación de textos en los cuales el contenido será, *a priori*, deleznable. Ya desde el primer fragmento, el proceso autoficcional se pone en marcha: la narradora pronuncia su nombre, el mismo que la autora, “Norah”, y agrega, enigmática:

Mi nombre emergía de mí y regresaba, porque era yo quien me llamaba sin responderme. Me pareció que mi nombre salía a vagar para volver a guarecerse, inútilmente, en esa olvidada región de donde solo acudía cuando alguna voz lo recordaba. [...] Me pareció que pronunciar mi nombre, a solas, era como anunciar un peligro o, peor aún, como si algo, en la oscuridad, me rozara la mano. (Lange 2006: 11-12).

Antes que mueran anuncia lo que podría calificarse de “divorcio con el referente” (Masiello 1997: 25) en la narrativa posterior de Lange. En efecto, este libro autoficcional se centra más bien en episodios donde lo acontecido tiene menos importancia que la narración del acontecimiento. El juego sobre el lenguaje es capital y, a veces, el sentido se difunde sin que el lector haya captado el sentido de la narración. Frente a la imposibilidad de contar los recuerdos, la memoria es el puro relato de una nada. El final del fragmento 20 adquiere en este sentido un valor poético (en el sentido aristotélico de *cómo contar*):

De todos los dolores me pareció el más importante, el menos narrable, el de más arduo olvido. Cuando quise contar, describir ese latido afelpado, comprobé que no era un dolor para ser relatado, sino el dolor más solitario e incurable, el dolor más minucioso y triste, el más recóndito, intocable latido. (Lange 2006: 36).

De tal manera que lo que pone en escena el relato, no es el relato del recuerdo, sino el relato en sí mismo, en su valor formal, y desconectado de todo referente vivido. *Antes que mueran* constituye, después de *Cuadernos de infancia*, un verdadero reto para la autora y también para el lector, puesto que el sentido no se da como tal. Frente a la imposibilidad de asir el referente, y el recuerdo, el lenguaje es lo que toma todo el lugar en este texto. Los recuerdos, como tales, están inscritos en una dinámica de anti-relato, de contra-relato, en la medida en que frente a la vacuidad de la memoria, el texto desvela todas sus posibilidades hermenéuticas. Se puede hablar, con Molloy, de “desencuentros productivos” (Molloy 2010: 28): lo que más cuenta no es el episodio como tal, sino la imposibilidad, la aporía del relato tradicional: “*Nunca sucede nada*”, dice la narradora (Lange 2006: 95), y es esta nada (**nadería diría Borges**) la que cuenta el texto. La literatura es, en **resumidas** cuentas, el arte de decir lo que no sucede, esta nada radical sobre la que todo proceso de interpretación es vano. Toda voz es un vacío y este vacío, este desencuentro entre el referente y la voz que lo cuenta sería lo único productivo.

“La muerte es la libertad absoluta porque no se puede hacer semblante de la muerte” (Antelo 2010: 149). A partir de esta radical propuesta, la escritura de Norah Lange en sus autoficciones sigue una progresiva desreferencialización: en síntesis, la estética y la poética de Norah Lange es la de un progresivo desprendimiento con respecto a “lo real”, con respecto al mundo. La escritura autoficcional es, entonces, el medio para la autora de desconectarse con los recuerdos para llegar a narrarlos de manera autónoma y para que la vida se **desligue** progresivamente del campo de lo narrable para crear un texto autónomo y, sobre todo autorreferencial. Parece pues, en última instancia, que “decir yo” para Norah Lange sea un medio para contar otra cosa que no sea del orden de los recuerdos vividos.

El espacio del yo, protoautoficcional en Norah Lange es pues un **punto** a mitad de camino entre lo autobiográfico y lo autoficcional. Quizá, como destaca Arnaud Schmitt, citado por Gasparini, el término de auto-narración sea el más adecuado:

Narrarse, autonarrarse, consiste en hacer bascular su autobiografía en lo literario. Contarse, pues, pero con toda la complejidad

propia de la novela y de las variaciones modales [...] estilísticas propias del género. En otros términos, autonarrarse consiste en narrarse como en una novela, en verse como un personaje, aunque la base referencial bien sea real⁵. (Schmitt in Gasparini 2008: 312, traducción mía).

“Verse como un personaje” de novela: tal será el giro de Norah Lange en sus ficciones posteriores, *Personas en la sala*, *Los dos retratos* y *El cuarto de vidrio*, que serán reescrituras laterales y parciales de sus autoficciones. Podríase entonces leer toda la obra de Lange como una vasta autonarración dilatada y, sobre todo, divorciada con el referente (Masiello 1997: 25), como ella misma ha señalado en el cuento “Vacilante juego mortal” (1934), **con cuyas palabras cerramos nuestro artículo:**

No puedo sufrir ciertas palabras. Me avergüenza su sentido directo de decir pan, para indicar pan. Me sucede lo mismo con los libros. Por eso no me gusta la gente que tiene “el don del relato”, porque dicen pan, y quieren decir pan, en el sentido más común, en toda su capacidad nutritiva. Por eso prefiero los libros que solo sean bien escritos y los hombres complicados. (Lange 2012: 112).

Bibliografía

- Antelo, Raúl, (2010). “Voces en la sala”. En: Adriana Astutti / Norah Domínguez (eds.). *Promesas de tinta. Diez ensayos sobre Norah Lange*, Rosario: Beatriz Viterbo, pp. 130-149.
- Barthes, Roland (2002). *Introduction à l'analyse structurale des récits* [1966]. En: Roland Barthes. *Œuvres complètes*. Paris: Seuil, vol. 2.
- Bietti, Oscar (1937). “Cuadernos de infancia, por Norah Lange”. En: *Nosotros*, II 18, pp. 325-328.
- Borges, Jorge Luis (1933). “45 días y 30 marineros”. En: *Crítica. Revista multicolor de los sábados* 18, p. 1.
- Borges, Jorge Luis (2011). *Inquisiciones* [1925]. Madrid: De Bolsillo.
- Cohn, Dorrit (2001). *Le propre de la fiction*. Paris: Seuil.
- Darrieussecq, Marie (1996). “L'autofiction, un genre pas sérieux”. En: *Poétique* 107, pp. 369-380.
- De Nobile, Beatriz (1968). *Palabras con Norah Lange*. Buenos Aires: Carlos Pérez Editor.
- Doubrovsky, Serge (1977). *Fils*. Paris: Gallimard.
- Gasparini, Philippe (2008). *Autofiction. Une aventure du langage*. Paris: Seuil.
- Genette, Gérard (1991). *Fiction et diction*. Paris: Seuil.
- Genette, Gérard (1992). *Palimpsestes*. Paris: Points Essais.
- Genette, Gérard (2016). *Postscript*. Paris: Seuil.
- Lange, Norah (2005). *Obras completas*. Rosario: Beatriz Viterbo, tomo 1.
- Lange, Norah (2006). *Obras completas*. Rosario: Beatriz Viterbo, tomo 2.
- Lange, Norah (2012). *Papeles dispersos*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Maristany, José Javier (2005). “Las memorias de una artista de vanguardia: *Cuadernos de infancia* de Norah Lange”. En:

⁵ “Se narrer, s'autonarrer consiste à faire basculer son autobiographie dans le littéraire. Se dire, certes, mais avec toute la complexité inhérente au roman et aux variations modales, [...] stylistiques propres au genre. En d'autres termes, s'autonarrer consiste à se dire comme dans un roman, à se voir comme un personnage même si la base référentielle est bien réelle.”

Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura, Autobiografía como provocación 69, pp. 63-69.

Marter, Inka, *Recuerdo y voz. La narrativa de Norah Lange en sus contextos*, Ph D thesis, Universität zu Köln, 2008.

Manzoni, Celina (2010). “Norah, Macedonio y los giros de la autobiografía”. En: Adriana Astutti / Norah Domínguez (eds.). *Promesas de tinta. Diez ensayos sobre Norah Lange*, Rosario: Beatriz Viterbo, pp. 101-120.

Masiello, Francine (1997). *Entre civilización y barbarie. Mujeres, nación y cultura literaria en la Argentina moderna*. Rosario: Beatriz Viterbo.

Molloy, Sylvia (2003). *Varia imaginación*. Rosario: Beatriz Viterbo.

Molloy, Sylvia (2010). “Una tal Norah Lange”. En: Adriana Astutti / Norah Domínguez (eds.). *Promesas de tinta. Diez ensayos sobre Norah Lange*. Rosario: Beatriz Viterbo, pp. 15-32.