

La estrategia literaria de una mirada “infanceada” en *Cuadernos de infancia*

María José Punte

Pontificia Universidad Católica Argentina

majo.punte@gmail.com

Resumen:

En los numerosos abordajes que se hacen a la obra de la escritora vanguardista Norah Lange, se observa una operación de “añinamiento” por parte del entorno literario en torno de su figura. La crítica lo adjudica a la necesidad de pulir los cantos de su producción, factor reforzado por un texto como *Cuadernos de infancia* (1937) que en su momento viene a traer algo de alivio para la mirada patriarcal. Su obra sigue despertando interés, como lo demuestra el reciente volumen publicado por Adriana Astutti y Nora Domínguez. Pero todavía cabe preguntarse qué rol juega la construcción (autobiográfica) de una mirada que se radica en la infancia, *locus* utópico por excelencia. Es interesante el diálogo que se establece con Sylvia Molloy, que ve en esta recuperación de la infancia un sesgo claramente literario, mediante el cual Lange construye la figura de su propia diferencia. Ese -sólo en apariencias- apacible reino infantil disimula para Molloy el hecho de que el texto convierte al recuerdo de vida en investigación literaria.

Palabras clave: literatura argentina – infancia – autobiografía – mirada – Norah Lange

Summary:

The recent critic has observed an operation tending to convert avant-garde writer Norah Lange's figure into a “child” by her (mainly male) coetaneous colleagues. It has been seen as the necessity for a patriarchal society to polish the edges of her production. This factor was reinforced by a text like *Childhood Notebooks* (1937), which at that time brought some relief to the literary circles where she played a remarkable role. Her work continues to awaken interest, as evidenced by a recent volume published by Adriana Astutti and Nora Dominguez. Norah Lange's child memories still keep open the question about the autobiographical construction rooted in childhood, utopian *locus* par excellence. Sylvia Molloy sees in this recovered childhood a literary mechanism, whereby Lange builds the figure of her own difference. The kingdom of childhood, just apparently peaceful, conceals for Molloy the fact that through the text the author transforms her child's remembrance into a literary research.

Keywords: Argentine Literature – childhood – autobiography – gaze – Norah Lange

Figurante humilde y receptivo, teatro itinerante, y archivo portátil, en suma, la cajita es también diminuta divina comedia, donde lo plural humano deja de ser – por un instante eterno, entre la vida y la muerte- un inventario de acciones para volverse penumbra, laboratorio atento a lo que no se ve.
María Negroni, *Pequeño Mundo Ilustrado*

Este texto de Norah Lange, el tercero de su producción narrativa, puede ser abordado como autobiografía, como diario íntimo, como novela de aprendizaje. Es, antes que nada, la narración de un pasaje que va de la niñez a la siguiente etapa, la adolescencia. Mediante él, se despliega una constelación de momentos claves para la lectura (posterior) de una subjetividad que se construye a partir de ese relato en función de un presente, al cual – no sin hacer gala de pudor - se desea justificar¹. Son numerosos los comentarios críticos que hacen referencia al evidente vínculo entre estas “viñetas” de infancia y el posicionamiento como escritora de Norah Lange, una figura percibida por sus contemporáneos como un tanto extravagante. Si bien de indiscutida inserción en su contexto social y literario, por otro lado, rara. Empezando por Sylvia Molloy, quien encuentra que cierta indefinición del texto, de su espacio de enunciación, se liga al deseo de la autora de inscribir el propio yo en tanto que excéntrico (2010: 21). Y sostiene la idea de que esta recurrencia de Lange al recuerdo de vida responde a una forma de investigación literaria (24). El lugar de la niñez se torna, según Molloy, un “laboratorio a menudo inquietante” (24). También ha sido recalcado su carácter de “memoria principalmente visual” (Komi 2009), a la vez ahistórica y atemporal, menos preocupada por dar una forma orgánica a la experiencia, que por dejar constancia de las dinámicas que la configuran. Resulta muy plástica la descripción que hace Christina Komi, cuando dice que el texto funciona como si fuera una respuesta al encuentro con una serie de fotografías sueltas encontradas en un cajón. Cada fotografía dispara un recuerdo. Esto justifica desde cierto punto de vista algunos aspectos del texto que han sido consignados por la crítica como claramente vinculados con las poéticas de las vanguardias, es decir la fragmentación y la yuxtaposición².

La cuestión de la mirada es, por lo tanto, central, y ha sido codificada a partir de la estrategia del *voyeur*, o del espía, lo que en principio estaría apuntando a un cierto gesto de pasividad. En ese sentido, parece quedar ligada a la languidez, esa característica que la voz narradora admite como una de las imposiciones del sistema de sexo/género, cuya puesta en cuestión por otro lado ocupa una de las líneas narrativas demarcadas con mayor nitidez. Hay una evidente ambigüedad en la manera en que se

encaran esta y otras certezas discursivas en lo que concierne a lo que se entiende como la femineidad³. La ironía o la duda sirven para enmarcar varias de las anécdotas en torno a lo que podría ser considerado también aquello que de novela de aprendizaje contiene el texto⁴. Molloy sostiene por otro lado que ese *voyeurismo* es creativo, puesto al servicio de la autobiografía para generar este autorretrato excéntrico, que le permite a la autora forjar la figura de su propia diferencia. En una línea semejante, para Marta López-Luaces el placer de espiar tiene que ver con la actitud de tomar el control por parte de la narradora y de interpretar lo que la rodea (22). Mediante el trabajo de la mirada, configurado a partir del rol de *voyeur*, no sólo se produce un desdoblamiento entre la niña narradora y la adulta lectora, como hace notar Christina Komi, que le resulta muy productivo para trabajar la noción de cuadro y de fuera de cuadro. La construcción de la mirada infantil está claramente puesta al servicio de la creación de una topografía del umbral, lo cual facilita la visualización de un espacio que no se encuentra ni adentro ni afuera, sino en el entre-lugar. Da corporeidad a esa instancia de transición visibilizada por el relato, y que sólo puede ser materializada mediante metáforas o a partir de una forma de complicidad, siempre presente en las convenciones de los relatos de infancia. Según Anette Kuhn, este desvío por el mundo de la infancia, usando como guía la rememoración propia de este tiempo, permite no sólo la comunicación entre el niño y el adulto, sino que ayuda al adulto a recapturar el espíritu infantil, lleno de coraje y de sentido de la posibilidad (2002: 45). Norah Lange le recuerda al mundo adulto que tal vez sea el miedo el sentimiento más central de la infancias.

La puesta en escena de la infancia, más allá de algunas precisiones temporales, se vincula con una serie de tópicos, en especial el de los juegos. Gran parte de las anécdotas tiene como núcleo irradiante, lo que María Negroni llama ese “carozo de infancia” (7), justamente la actividad lúdica, que trama los gestos en apariencias más objetivos e inocuos del grupo infantil, esa especie de Hydra de cinco cabezas entre rubias y pelirrojas⁶. Aparecen todas las modalidades del juego tal y como las describe Roger Caillois a partir de sus cuatro categorías: Agon, Alea, Mimicry, Illinx. Hasta el simple hecho de atravesar un patio se transforma en juego, cuando la mirada transmuta el universo completo en un gran tablero. La noción de juego también puede ser utilizada en la articulación de la actividad de mirar y ser mirado. Apunta en primera instancia a la construcción de un sujeto que observa el mundo exterior en tanto que modo primario de vinculación con lo externo, de ir hacia las cosas. Pero también a la conciencia que tiene

ese sujeto de existir bajo el modo de la mirada, en la necesidad de tener que certificar cada accionar a partir de su confrontación con una posición que es externa. Así como la existencia de la madre queda constatada en la puesta en escena que consigna al comienzo en la descripción de los padres sobre sus caballos, y que se refiere a la corporeidad como espectáculo, la certeza de ser un sujeto único para la voz narradora emerge de la constatación inquietante de ser observado por otros, como cuando afirma que “no he logrado librarme de la sensación incómoda de que ninguno de mis gestos pasa inadvertido, de que alguien siempre me está mirando” (Lange 1957: 23). Se ve también este funcionamiento en el fragmento en que reflexiona sobre su bautismo demorado por dos años, el relato que hace la madre, la proyección narcisista en su conciencia de cómo debería haber sido. La distancia entre lo que fue y lo que ella fantaseaba como deseable la lleva a afirmar que ese atraso le quitó un regocijo a su infancia. Ese distanciamiento de la mirada adquiere una gráfica materialidad en la escena del regreso a Buenos Aires, luego de la muerte del padre, cuando cierra este fragmento con una drástica, pero algo injustificada conclusión: “Un tren que va, otro que vuelve. Nuestra niñez se quedaba inmóvil junto a una estación del pueblo” (109).

En cierto modo, resulta posible leer una escena como puesta en abismo de esta cualidad visual y del modo de encarar lo visible que trama todo el texto, y es la que tiene lugar justamente en la sala del cinematógrafo. Si bien esta situación no puede ser vista como un mapa para el diagrama de la subjetividad narradora⁷, se revela en ella el funcionamiento de lo visual en contraposición con el peso de lo Real. En primer lugar menciona a la oscuridad, que aquí aparece en sus cualidades diferenciadas y positivas, como el lugar del misterio⁸. El verdadero “estremecimiento” sucede cuando la cinta comienza a andar y se produce “el instante maravilloso en que la pantalla se iluminó y vimos que una mujer avanzaba hacia nosotros, mirándonos todo el tiempo” (Lange 1957: 44). El relato cierra con una experiencia enigmática, un recuerdo que permanece en su carácter de inexplicable. Involucra la aparición en su campo visual de algo que bien podría ser un elemento de ficción, y sin embargo se sabe concreto, el hombre al que no logran reconocer (“el ala del chambergo le oscurecía la cara”- 45), y que venía con un bulto cruzado sobre la grupa del caballo, que era el cadáver de otro hombre. Esta imagen emerge de las sombras y vuelve a entrar en ellas, sin una palabra, pero queda ligada a la memoria del primer film que vieron. Se instaura como una figuración de la muerte, que irrumpe con un aire más bien discreto, nada espectacular. En ese mismo ademán la muerte se vuelve inseparable de la figura del caballo, casi un síntoma de la

misma⁹. Lo llamativo es la manera en que lo visual sale al paso, avanza e invade el ámbito de la conciencia, en un gesto de apropiación que luego la subjetividad se esfuerza por imitar.

En esta manera de encarar lo visible y la configuración de una mirada narrativa, se trasluce la fascinación que produce y produjo el cine (el texto ubica la acción en los primeros años de la década de 1910), fascinación que según Laura Mulvey se encuentra reforzada por modelos preexistentes, arraigados en la psique, y moldeados a partir de un inconsciente de cuño patriarcal. El cine refleja modos eróticos de mirar, y simplemente revela interpretaciones de la diferencia sexual que ya están establecidas de antemano socialmente. La mujer funciona como espectáculo, detalle que se ve con total claridad en el relato del film; mientras que el hombre es lo que se escatima a la mirada, porque es quien ve y tiene el control de la misma. Se hace comprensible entonces la oscilación de esta voz narradora que busca apoderarse de ese instrumento, la mirada, lo cual la pone en una posición indecisa en numerosas ocasiones entre ser o no ser un varón. En ese contexto adquiere un rol importante la noción de *performance*, como la utiliza Judith Butler, el valor performativo del lenguaje que determina desde los comienzos la diferencia sexual. En la novela, a la narradora se le abre la posibilidad de cierta errancia, en la medida en que aquellos que la definen desde afuera parecen tener dudas acerca de su sexualidad. “No es bonita, ¡pero tiene lindo pelo! Parece un varón” (42), una frase notable, que se repite como si se abriera una ventana hacia otros “dioramas del deseo”¹⁰. A eso se suma la anécdota inquietante de cuando la familia le hace la broma de vestirla como un niño, ligada al tema del llanto (llorar o no llorar vestida de ese modo), y el momento final en donde se exhibe vestida con el poncho de su padre y un chambergo, haciendo un ejercicio de asunción de una voz propia. Son todas estrategias limitadas, pero al menos indicadoras de los esfuerzos de un sujeto femenino, tratando de luchar contra un subconsciente estructurado como lenguaje, mientras está preso en el lenguaje del patriarcado (Mulvey 2000: 35). La identificación de la narradora hacia el final del texto, logra saltar las tentaciones del placer escopofílico¹¹ que tan bien corporiza el cine, y se evade por la puerta de atrás, hacia la figura masculina oscura y enigmática. Baste recordar también que el último fragmento narra lo que sería la conclusión de una etapa, la niñez, desde el momento en que el jardinero la reconoce como aquella a la que ya no se puede empujar con el dedo, y que coincide con el retorno de la protagonista de cortarse el pelo. En la anécdota de la terraza, se pone en escena el deseo de la narradora, en un ejercicio del uso de la propia voz, de destruir el placer o la satisfacción tanto

escopofílica como narcisista, uno de los planteos que propone Laura Mulvey para crear una mirada nueva, cortada a la medida del propio deseo.

En cuanto a lo que concierne a la mirada “infanceada” del título, mediante este neologismo acuñado por Walter Kohan¹², se busca recalcar aquello de artificio implicado en el intento de recuperar a través de las rememoraciones esa parcela de la vida que es la niñez. Pero a su vez, de no perder de vista el potencial que emerge cuando se recurre a dicha estrategia literaria. La voz narradora estructura a partir de una serie de imágenes los atisbos hacia una forma de experiencia. Se ha hablado ya mucho a propósito de este texto, acerca de los usos de marcos y ventanas, de vanos de puertas y umbrales, siempre ligados a esta poética de la espía que trama el relato. El efecto que producen no sólo la fragmentación y esta mirada curiosa que se escenifica, hace pensar también en los dioramas y pequeños mundos de fantasía. Se percibe una dinámica de miniaturización, gesto que suele ser ligado a la infancia, aunque para Bachelard se trata de una imaginación natural (1990: 185). Más allá del mero deseo de control que se ejerce desde lo pequeño hacia lo semejante, ya que la miniatura me permite mundificar con poco riesgo (197), para este fenomenólogo hay un rasgo decisivo en la miniatura: el hecho de que allí se dan los valores condensados y enriquecidos (186). Desde el momento que se entra en la miniatura, de inmediato las imágenes se multiplican, crecen, se evaden. Lo grande sale de lo pequeño, dice, porque se libera de todas las obligaciones que imponen las dimensiones. Dicha liberación es una característica misma de la actividad de imaginación (191).

Hay una oscilación entre la aficción que produce el vínculo con lo grande o con lo pequeño, bien ilustrada en torno a dos muertes que constituyen en sí la peripecia central del texto: la muerte del padre y la de Esthercita. Sin lugar a dudas, la muerte del padre demarca una línea sin retorno para ella y para la familia. Este contraste de claroscuros no puede ser más gráfico que en las cinco niñas que llegan vestidas de blanco a Mendoza y vuelven vestidas de negro a Buenos Aires. No obstante, la voz narradora se muestra como más afectada por la muerte pequeña y humilde de su hermana, a la que describe en un evidente gesto de miniaturización como una muñeca. Lo pequeño constituye lo cercano, por lo tanto, lo accesible. La lógica del texto escapa de lo espectacular, tal vez como una forma de sortear las trampas de un relato patriarcal prescriptivo, establecido a partir de aquello que es lícito decir, sobre todo para una mujer. El travestismo, que ya ha sido percibido en el texto, no es sólo anecdótico, sino que la mascarada se juega en ese velar para develar (Calafell Sala). El tono en general

es muy pudoroso, y resulta más lo que se obnubila y oculta, que lo que se dice. La dinámica del figoneo se traslada al lector de manera muy explícita. Norah Lange construye una cajita, un diorama lúdico e inquietante. Invita a espiar por una mirilla que sólo es pequeña en su formato, pero que abre escenas que se van desplegando y dan pie para fantasear con lo que parece esconderse entre los pliegues.

1

Sandra Carli define con precisión el resultado de este relato de memoria: “Creación del mito de la escritora rebelde que se corre de las fronteras de las instituciones o de la casa familiar para disfrutar de la libertad del lenguaje, del juego del arte o de la locura de la infancia que goza del sinsentido” (Carli 2011: 40).

- 2 La mención a la fragmentación es permanente. Marta López-Luaces define al texto como “palimpsesto emocional”, porque refleja a un yo difuso, inestable y fragmentado, consecuencia del cuestionamiento que se le hace al género de la autobiografía, mediante la ruptura del pacto al que se refería Philippe Lejeune. Desde otro punto de vista lo adjudica también a las objeciones que Norah Lange realiza hacia las representaciones tradicionales acerca de la mujer. El sistema de yuxtaposición, entre otras rupturas, tiene que ver para José Amícola con la dinámica de invertir las leyes del género. Se trata de un texto que desplaza tanto espacios como géneros literarios, al entrar en un relato que corta tangencialmente la serie de una escritura patriarcal. Y lo vincula al vanguardismo expositivo de una Gertrude Stein (2007: 143).
- 3 La anécdota, muy citada por la crítica, en la que la voz narradora asume como absurdo el tema de la languidez gira en torno al personaje de Jacqueline, la hija anémica de la profesora de francés. Hay un claro distanciamiento a partir de esa separación entre la mirada que observa y la que lee, siguiendo a Christina Komi, como se ve en la mención temporal: “En esa época me hallaba convencida de que las mujeres debían de ser muy débiles, físicamente, y que una especie de languidez, una perpetua convalecencia constituía la característica de la verdadera feminidad” (54). Pero otras menciones, por ejemplo, la de la mujer más fuerte del mundo, una imagen tal vez agigantada por la subjetividad de cinco años, o la enfermera que aparece cuando nace Esthercita, y que le despierta un comentario misógino, dan pie para pensar que siempre quedan restos de esa percepción patriarcal en torno a lo que debe ser una mujer.
- 4 López-Luaces hace notar la manera en que se trastoca la esfera del aprendizaje, en la medida en que se le da el mismo valor a la relación horizontal, la que se establece entre hermanas y subalternos, con la vertical, la de padres y gobernantas (2004: 22)
- 5 No el miedo en forma de terror, sino bajo la forma de la ansiedad que Erik Erikson describe como el sentimiento más ligado a la trama de afectos del subconsciente infantil.
- 6 Es notable el uso de la primera persona del plural, ese “nosotros” con el que más que englobar al universo familiar sobre el que se sustenta la noción de identidad, se hace referencia a ese grupo por momentos indiferenciado de niñas. El grupo funciona tanto bajo el de designaciones como “hermanas” o como “hijas”, especificando el horizonte que menciona López-Luaces del sistema vertical o el horizontal. Tal vez el ejemplo más claro sea el fragmento en donde se describe a las cinco hermanas dentro del carro, tapadas por la manta, mientras juegan a adivinarse las manos. Pero también se ve en las escenas de llegada y la de partida, con las cinco vestidas iguales. Esa recurrencia a la externalidad de la mirada, tiene que ver con el hecho de que los recuerdos provienen de los otros, sobre los relatos de la madre, una cuestión que se pone en escena al final en la conversación que tienen alrededor de reconocer al amor verdadero.
- 7 El diagrama de la subjetividad es una noción que desarrolla Gastón Bachelard a propósito de las imágenes que pertenecen al ensueño y que cimientan la base de la subjetividad, allí donde se puede retornar siempre en búsqueda del núcleo más profundo. En *Cuadernos de infancia* hay una escena que parece clave para comprender a la subjetividad narradora, en lo que concierne a ese diagrama. Se trata de la narración a propósito de la noche de los sábados, en donde se cifra la felicidad absoluta a partir de lo pequeño y cotidiano: “Sabíamos que cada sábado sería igual al anterior, pero, ya viviéndolo, no concebíamos ningún cambio, e íbamos al encuentro de esa noche como si ya presintiésemos que de su bienestar transitorio sobrevendría algo arraigado y duradero” (Lange 1957: 67).
- 8 Es muy diferente a los miedos que le produce la oscuridad en otros fragmentos, sobre todo en el que le confiesa a su hermana Irene el temor a que la roce una mano mientras duerme.

- 9 La figura del caballo es notable. En *Cuadernos de infancia*, aparece por un lado ligada al padre; por el otro, a la muerte, en la terrible anécdota del tordillo que muere de celos. Pero también está el fragmento en el que la voz narradora identifica su peor pesadilla, su fantasía más triste, con un caballo hundiéndose en el pantano.
- 10 Esta expresión está tomada del Seth Lerer quien, en su libro sobre la historia de literatura infantil, le dedica un capítulo a los textos dedicados a las niñas que servían para apuntalar un determinado tipo de educación. Resulta muy sugestivo para trabajar *Cuadernos de infancia*, porque en él se realiza la puesta en escena de esta pedagogía que determina la socialización de los sujetos femeninos desde la infancia. Las niñas, dice Lerer, son configuradas como estando siempre en un escenario. Ser mujer es una permanente representación. Por eso se las ve muy ligadas a las actividades teatrales, en el gesto de ponerse en escena. Eso las condiciona hacia una fuerte conciencia de la pose y la representación, que a menudo entra en tensión con otra tendencia, la de volverlas hacia la vida íntima, sea mediante la devoción familiar o el estudio (Lerer 2008: 228-252): “the girl's book made young women see themselves as posing in the dioramas of desire” (241).
- 11 La escopofilia, o placer de mirar, es un concepto que Mulvey toma de Freud, quien lo incluye dentro de una de las tendencias instintivas sexuales, independiente de las zonas erógenas. Se asocia con tomar a los otros como objetos, sujetándolos a una mirada curiosa y controladora. Esta fantasía de *voyeurismo* está en juego también con el placer de ser mirado.
- 12 El término “infancear” es acuñado por Walter Kohan en sus reflexiones sobre la niñez, cuando traduce la cita de Heráclito sobre el tiempo como un niño que juega a los dados. Kohan elige para su traducción este neologismo, en lugar de “jugar”. Mediante esta traslación intenta expresar un tipo de lógica alternativa encarnada en la infancia, sobre todo en lo que se relaciona con la temporalidad, que no sigue el “camino numerable de la progresión” (93).

Bibliografía citada:

- Amícola, José** (2007). *Autobiografía como autofiguración. Estrategias discursivas del Yo y cuestiones de género*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Astutti, Adriana y Nora Dominguez** (comp.) (2010). *Promesas de tinta. Diez ensayos sobre Norah Lange*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Bachelard, Gaston** (1957). *La poética del espacio*. Buenos Aires: FCE, 1990. Traducción de Ernestina de Champourcin.
- Butler, Judith** (1990). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad sexual*. Barcelona: Paidós, 2007. Traducción de María Antonia Muñoz.
- Caillois, Roger** (1967). *Les jeux et les hommes*. Paris, Gallimard.
- Calafell Sala, Núria** (2007). "Textualidades femeninas: la (auto)biografía en Victoria Ocampo, Norah Lange y Alejandra Pizarnik". *Extravío. Revista electrónica de literatura comparada*, núm. 2 [en línea]. Universitat de València, <<http://www.uv.es/extravio>>
- Carli, Sandra** (2011). *La memoria de la infancia. Estudios sobre historia, cultura y sociedad*. Buenos Aires: Paidós.
- Kohan, Walter** (2007). *Infancia, política y pensamiento. Ensayos de filosofía y educación*. Buenos Aires: Del Estante Editorial.
- Komi, Christina** (2009). "Te haré ver lo que recuerdo haber visto... Memoria, percepción y escritura en *Cuadernos de Infancia* de Norah Lange". *Revista Espéculo*, N°42, [en línea] <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero42/nolange.html>
- Kuhn, Annette** (1995). *Family Secrets. Acts of memory and Imagination*. London/New York: Verso, 2002.
- Lange, Norah** (1957). *Cuadernos de infancia*. Buenos Aires: Editorial Losada.
- Lerer, Seth** (2008). *Children's Literature. A reader's History, from Aesop to Harry Potter*. Chicago and London: Chicago University Press.
- López-Luaces, Marta** (2004). *That Strange Territory: The Representation of Childhood in Texts of Three Latin American Women Writers*. Newark: Juan de la Cuesta-Hispanic Monographs. Traducción de Lea Fletcher.
- Molloy, Sylvia** (2010). "Una tal Norah Lange", en Adriana Astutti y Nora Dominguez, compiladoras. *Promesas de tinta. Diez ensayos sobre Norah Lange*. Rosario: Beatriz Viterbo, 15-32.
- Mulvey, Laura** (1975). "Visual Pleasure and Narrative Cinema", en E. Ann Kaplan (editor). *Feminism & Film*. New York: Oxford University Press, 2000, 34-47.
- Negróni, María** (2011). *Pequeño mundo ilustrado*. Buenos Aires: Caja negra.