

UNA AUTOBIOGRAFÍA FANTÁSTICA DE NORAH LANGE: *ANTES QUE MUERAN* (A fantastic autobiography by Norah Lange: *Antes que mueran*)

María Cecilia Ferreira Prado*
Universidad de las Islas Baleares

Abstract: In 1944 Norah Lange (Buenos Aires, 1905-1972) published her first short story book in terms of an autobiography, *Antes que mueran*. It is a transitional and experimental work, of strong avant-garde features, where the fantastic ingredient and the ambiguity are fundamental traits. With this contribution, Lange joins the group of new Argentinian narrators, who emerged at the beginning of the 40's, following the fantastic line promoted by Borges.

Keywords: Norah Lange; Fantastic Literature; Autobiography; Argentinian Literature.

Resumen: En 1944 Norah Lange (Buenos Aires, 1905-1972) publica su primer libro de relatos, en clave autobiográfica, *Antes que mueran*. Es una obra de transición, experimental, de fuertes rasgos vanguardistas, donde el ingrediente fantástico y la ambigüedad son notas fundamentales. Con esta aportación, Lange se suma al grupo de nuevos narradores argentinos, surgidos a comienzos de los años 40, en la línea fantástica promocionada por Borges.

Palabras clave: Norah Lange; Literatura fantástica; Autobiografía; Literatura argentina.

1. Introducción: una continuación de *Cuadernos de infancia*

En la producción en prosa de Norah Lange (Buenos Aires, 1905-1972), el conjunto de relatos que integran *Antes que mueran* (1944) significa su entrada en la nueva narra-

* **Dirección para correspondencia:** C/ Camí de Son Toells 21, 3er bloque, 3º A, 07015 Palma de Mallorca. [rimanube@yahoo.es]

tiva, que tuvo sus inicios aproximados en Hispanoamérica a principios de los años 40. Si bien sus tres primeros libros, *Voz de la vida* (1927), *45 días y 30 marineros* (1933) y *Cuadernos de infancia* (1937), ya planteaban cierto aire rupturista —como el empleo de alguna imagen cubista o expresionista o la novedad de una estructura fragmentada¹— en general destacaba en ellos el estilo sencillo y referencial propio del ideario realista. Sírvase como ejemplo la confrontación de *Cuadernos...* con otra obra igualmente fechada ese mismo año, la selección de relatos del libro *Viaje olvidado* (1937), escrito por Silvina Ocampo:

Frente a nuestra quinta existían varias casas y un rancho, cuyas paredes de barro, deshilachadas y llenas de parches, apenas lograban mantenerlo en pie. A ese rancho llegó cierto día un matrimonio tan sumido en la miseria que, al refugiarse en él, ni siquiera tenía dónde sentarse, hasta que la madre le envió ropa, comida y dos hamacas de mimbre. La mujer rara vez salía del rancho y, en esas ocasiones, la divisábamos desde lejos, agachada, los hombros siempre cubiertos por una vieja pañoleta. (Lange 2006, 1: 399)

Encima del hall de esa casa con cielo de claraboyas había otra casa misteriosa en donde se veía vivir a través de los vidrios una familia de pies aureolados como santos. Leves sombras subían sobre el resto de los cuerpos dueños de aquellos pies, sombras achatadas como las manos vistas a través del agua de un baño. Había dos pies chiquitos, y tres pares de pies grandes, dos con tacos altos y finos de pasos cortos. Viajaban baúles con ruido de tormenta, [...] De tarde en tarde, había voces que rebotaban como pelotas sobre el piso de abajo y se acallaban contra la alfombra. (Ocampo 1999: 11)

Mientras que *Viaje Olvidado* presenta un irracionalismo y una manera de narrar muy propias ya de la vanguardia, *Cuadernos de infancia* continúa anclado en un estilo llano, literal, cercano a la estética realista. La misma Lange, citada por Miguel, reconoce el gran esfuerzo de adaptación que supuso escribir este libro, cuando después de una etapa ultraísta² fuertemente marcada por el culto a la imagen y a la metáfora audaz, al pasar a la prosa debió renunciar “a toda frase enrevesada, a casi toda imagen y hasta a los vocablos más recorridos de sortilegio, que me había propuesto no abandonar”, porque se hallaba inmersa en “una época en que el escritor sólo se siente atraído por an-

1 Véase el estudio de Marisa Martínez Pérsico (2013), sobre la imagen expresionista-ultraísta en la obra de Lange y también los interesantes artículos de Sylvia Molloy (1996), Javier de Navascués (1997), y María Luisa Gil Iriarte (1999), entre muchos otros críticos que destacan la estética del fragmento en la obra de Lange *Cuadernos de infancia*.

2 Norah Lange participó activamente en la aventura ultraísta junto a su esposo Oliverio Gironde y su amigo Jorge Luis Borges, ya que fue uno de los poetas ultraístas del grupo *Martín Fierro* (2ª época: 1924-1927). Colaboró también en la revista mural *Prisma* (1921-1922), y en *Proa* (1ª época: 1922-1923), de clara afiliación vanguardista. Sus primeros libros de poesía, *La calle de la tarde* (1925), *Los días y las noches* (1926) y *El rumbo de la rosa* (1930), se ajustan a esta estética importada por Borges de Europa, una tendencia que se fundamenta en la hegemonía de la metáfora, la ausencia de anécdota y el irracionalismo poético, entre otras cuestiones.

gustosos problemas inmediatos y por un realismo tan descarnado que suele lindar con lo soez y hasta con lo escatológico”. En su lugar, optó por “los vocablos más simples y esenciales” (Miguel 1991: 164) haciendo uso de un lenguaje sencillo, transparente, carente de complicación formal.

Muy distinto es el caso de *Antes que mueran*, libro difícil, experimental, que funciona como “gozne”, lugar de encuentro entre ese realismo heterodoxo y autobiográfico de su primera etapa y el vanguardismo fantástico que caracterizó la segunda, un periodo rupturista en el que habría que incluir novelas como *Personas en la sala* (1950)³, *Los dos retratos* (1956) y *El cuarto de vidrio* (2006, póstuma). En ese sentido, *Antes que mueran* es un libro de transición, donde se aúnan rasgos y motivos de los dos periodos. De hecho, los relatos que lo integran pueden definirse a la vez como autobiográficos y fantásticos, puesto que destacan en ellos por un lado la profusión de elementos increíbles o asombrosos, por otro, la identidad autor-narrador-personaje.

Escribe Legaz (1999: 57): “El abordaje de [...] *Antes que mueran* (1944) nos introduce en la problemática de la autobiografía, que es suficientemente compleja como para abarcar límites y bordes entre géneros, cuestiones de lenguaje y de interdiscursividad, discusiones teóricas.” En efecto, el pacto autobiográfico arranca ya desde el inicio del libro, donde el nombre de la autora y el del narrador-personaje coinciden, lo que hace pensar que las anécdotas de la obra se corresponden con experiencias reales de su vida: “Pronunciado por mí, mi nombre cambiaba de sentido, no parecía un nombre. Seguí llamándome: –¡Norah! ¡Norah!” (2: 11). Aunque este hecho es circunstancial, ya que la mayoría de sujetos ficcionales en los demás relatos son, en puridad, anónimos, es posible reconocer a través de las distintas situaciones planteadas en la diégesis los personajes familiares de *Cuadernos de infancia*. Así, se da cuenta de la relación con las hermanas: “Veíamos las cinco cabezas juntas, agazapadas en el juego, inclinadas sobre los mismos textos de historia, de geometría,” (2: 49); de la muerte del padre: “Hubiésemos querido verlo enderezar una vez más el cuadro [...] que nos relatara sus lentos viajes por las provincias” (2: 26); e incluso de algunos espacios emblemáticos como la larga “avenida de álamos.” (2: 16) que principiaba la casa que habitaban en Mendoza. La misma autora respalda esta afirmación, en una dedicatoria del ejemplar que obsequió a Legaz definía la obra como “Esta continuación de mis cuadernos” (Legaz 1999: 58).

Si *Cuadernos de infancia* relata, de forma más o menos realista, episodios de su infancia y pubertad, *Antes que mueran* recrea esos mismos episodios y algunos otros, extendiéndose incluso hasta la adultez de la autora, desde el revés de la tela, es decir, ahondando en el mundo psíquico, de sensaciones y vivencias inefables, casi secretas, de la escritora. La visión es más interiorizada, por ello el tono es susurrante, más íntimo que en *Cuadernos...* El retrato directo del anterior libro da paso a un estilo mucho más sugerente donde lo que prima no es la narración en sí de la anécdota infantil, sino la captación de una atmósfera, a veces de un presentimiento, el dibujo de aquello que no

3 Tal vez el único crítico que se atreve a relacionar a Lange con la narrativa fantástica sea Ángel Rama (1982: 168), quien la menciona de manera muy sucinta e incluye su novela *Personas en la sala* (1950) dentro del grupo de obras de autoras feministas que emprendieron el género fantástico.

se ve pero se intuye, la inquietud que pasa desapercibida para los otros y que atañe al mundo emocional del personaje. Por ello, en *Antes que mueran* no hay nombres ni datos espaciales o temporales precisos que ayuden a definir lo vivenciado, el relato se abisma en una ambigüedad y una atemporalidad inquietantes.

Cabe señalar que la indeterminación de lo narrado reviste, la mayoría de las veces, tintes y apariencia de diario íntimo. Es esta una modalidad textual cuyo autor coincide curiosamente con el narratario: se escribe, en principio, para sí mismo. Esta particularidad lleva a prescindir, muchas veces, de un buen número de datos aclaratorios que ayudarían a descifrar el sentido de lo escrito. Por ello, algunas de las prosas de *Antes que mueran* se postulan como verdaderos jeroglíficos, son como mensajes en clave, cuyo significado solo conoce la persona que lo redactó. Así, pues, el texto es menos explícito porque destinatario y productor coinciden, de este modo el autor puede escatimar gran parte de la información que le resulta obvia o consabida.

En cuanto a la recepción crítica, Legaz (1999: 58) informa que “el texto no ha circulado en los medios críticos e intelectuales ya que nunca fue reeditado, y acceder a la edición original de Losada se transforma en una aventura”. Sin embargo, la obra obtuvo el comentario de algún crítico destacado como es el caso de Fernández Moreno (1945: 96) quien afirma, en una reseña aparecida en 1945, que en *Antes que mueran* “se contornea firmemente ya un ambiente tradicional argentino” y no duda en calificar los relatos como colección de poemas por las altas “dosis de poesía casi siempre auténtica que guardan estas composiciones”⁴ (1945: 96). Sin embargo, pese a los muchos elogios y la comparación con R. M. Rilke, Felisberto Hernández y Pablo Neruda, entre otros, el crítico esboza algunas anotaciones negativas cuando señala: “El estilo, un tanto afectado, por momentos descuidado, con adjetivos a veces muy estereotipados, aunque casi siempre muy precisos” (1945: 96) y también cuando sugiere que la autora —en muy contadas oportunidades— no logra sortear el peligro de la trivialidad al referir contenidos poco originales.

2. Una obra de transición: la intertextualidad

Quizás sea *Antes que mueran* la prosa en que la intertextualidad adquiere su peso compositivo más fuerte, porque presenta unos textos que dialogan y se complementan con otros de la misma autora. Nos parece sintética y aclaratoria la definición que, sobre este concepto, realiza Estébanez después de haber resumido múltiples aportaciones que se han hecho al respecto:

Intertextualidad: Término utilizado por una serie de críticos (J. Kristeva, A. J. Greimas, R. Barthes, G. Genette, J. Ricardou, L. Dällenbach, etc.) para referirse

⁴ En este caso, hemos de dar la razón al crítico. Muchas de las prosas de *Antes que mueran* podrían considerarse líricas por la evidente falta de acción de los personajes unida al poder evocador de las imágenes que remiten constantemente a sensaciones y sentimientos de difícil definición. Asimismo la autora hace uso de algunos recursos típicos de su poesía anterior: paralelismos, repeticiones de todo tipo, metáforas, hipálages, sinestias, personificaciones, etc.

al hecho de la presencia, en un determinado texto, de expresiones, temas y rasgos estructurales, estilísticos, de género, etc., procedentes de otros textos, y que han sido incorporados a dicho texto en forma de citas, alusiones, imitaciones o recreaciones paródicas, etc. J. Kristeva [...] Entre los diversos tipos de posible relación intertextual señalados por la crítica, figuran la denominada intertextualidad *general* (que se produce entre textos de diversos autores), la *restringida* (entre textos de un mismo autor) y la llamada intertextualidad *interna* o *autotextualidad*, que es la relación de un texto consigo mismo. (Estébanez 1996: 570).

Sin desmerecer los otros tipos, el modo predominante en *Antes que mueran* es el de la intertextualidad *restringida*, es decir, el que posibilita ese intercambio entre las obras de un mismo autor. En este sentido, retoma y reelabora contenidos autobiográficos de *Cuadernos de infancia* a la vez que anticipa otros —especialmente el componente fantástico— de novelas posteriores, nos referimos a *Personas en la sala* (1950), *Los dos retratos* (1956) y *El cuarto de vidrio* (2006, póstuma). De este modo, el proceso literario que comienza con sus novelas más realistas, *Voz de la vida* (1927), *45 días y 30 marineros* (1933) y *Cuadernos de infancia* (1937), da en este libro un giro radical de estilo hacia una narrativa mucho más interiorizada y psicológica en la que ya empiezan a asomar los elementos fantásticos y más decididamente vanguardistas que sellarán su literatura siguiente.

3. El elemento fantástico

En *Antes que mueran* algunos elementos increíbles tienen un sentido poético más que referencial, por lo tanto, según Todorov, no habrían de entenderse como fantásticos⁵. Así, en el sexto relato que comienza con la frase “No debes abrir los ojos para probarte su muerte” (2: 18), la narradora busca expresar su conmoción anímica tras la muerte de un familiar cercano con expresiones tan poéticas como delirantes: “las paredes cambian de sitio cada vez que intentas probarte su muerte. [...] Ya están los cuartos flotando, [...] el piso inmóvil que ya no se mueve” (2: 18). Por cierto, el tema del movimiento de la casa será central en su última novela fantástica, *El cuarto de vidrio*.

Con todo, es innegable la huella de lo sobrenatural en la mayoría de relatos y ello se constata, principalmente, en la gran cantidad de imágenes que revelan eventos o situaciones imposibles de producirse en la vida real. Cabe puntualizar que en algunos textos el elemento fantástico no se llega a producir, pero se sugiere a través del clima de terror que crea la protagonista. Así se prepara el terreno para hacer posible lo irreal, creando un entorno evocador que haga estallar lo que Cortázar (1982) llamó, a raíz de una conferencia de título homónimo, el “sentimiento fantástico”, una sensación cercana al miedo y a la inquietud metafísica que ya se anuncia como el rasgo dominante en esta

⁵ Todorov (1974: 43) aclara que “Lo fantástico implica, pues, no solo la existencia de un acontecimiento extraño, que provoca una vacilación en el lector y el héroe, sino también una manera de leer, que por el momento podemos definir en términos negativos: no debe ser ni *poética* ni *alegórica*.”

obra y que cobrará mayor consistencia y verdadera entidad en las obras posteriores. Los miedos que esgrimen estos personajes se asocian en general a objetos y situaciones relacionados con el más allá: el miedo a mirarse en el espejo o a quedar encerrado en él, el temor a la oscuridad, a la muerte, el recelo de los malos presagios o de las predicciones que realizan las cartas, el pavor a los espíritus o fantasmas, etc.

Lange se suma, con esta aportación, al grupo de nuevos narradores surgidos en los años 40, en la línea fantástica promocionada por Borges⁶. No se debe olvidar la gran responsabilidad que tuvo el argentino en la consecución del cambio estético, así como también en la alta valoración que a partir de él cobra el género fantástico, una narrativa desprestigiada y relegada anteriormente a la clase de consumo. Así, en 1940, junto a sus amigos Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo publica su famosa *Antología de la literatura fantástica* como reacción crítica y opción alternativa al realismo tradicional de moda. Al año siguiente aparece como libro individual la primera parte de *Ficciones*⁷, titulada “El jardín de senderos que se bifurcan”, que posiblemente Norah Lange ya conocía. Tres años después, en 1944, Borges publica *Ficciones*, el conjunto de relatos fantásticos que lo catapultará a la fama, libro después del cual ya nunca se volverá a escribir igual en Argentina. Cabe señalar que, incluso, con anterioridad a él, ya se editaba literatura fantástica: a modo de ilustración, en los libros de cuentos *El jorobadito* (1933) y *El criador de gorilas* (1941) de Roberto Arlt, algunos relatos expresan la inclinación a lo increíble como, por ejemplo, “El traje del fantasma” y “La luna roja” en el primero, y “Los hombres fieras” y “Odio desde la otra vida” en el segundo. No hay que olvidar tampoco a un escritor tan señero como Horacio Quiroga, quien frecuentaba asiduamente la casa de Lange y era amigo de la familia. Para algunos Horacio Quiroga es el mejor heredero de Edgar Allan Poe en español, escribió algunos cuentos de marcada inspiración fantástica como “El espectro” y “El síncope blanco” de *El desierto* (1924); “Más allá” y “El vampiro” de *Más allá* (1935), entre otros. Asimismo, su amigo Lugones con sus *Cuentos fatales* (1924) resulta otro claro exponente y es muy posible que Lange se haya inspirado en uno de sus cuentos, “Luisa Frascatti” (1907), para escribir su novela más inquietante, *Personas en la sala*. Lo anteriormente dicho no apunta más que a la idea de que lo fantástico era un germen que ya estaba en el aire. Borges perfeccionó las técnicas, elevó el género a la categoría artística, lo difundió por el continente, fue el desencadenante de esa larga lista de escritores fantásticos, entre los cuales, por supuesto, incluimos a Lange.

3.1. La magia de las palabras

El “sentimiento fantástico” ya se percibe desde el primer relato donde la iniciación de Norah en el arte del lenguaje es llevada a cabo por un sujeto anónimo que crea una

6 Jorge Luis Borges era primo lejano de Norah Lange; en la entrevista que concedió a Beatriz de Nobile (1968:11), la escritora lo cuenta con sus propias palabras: “Guillermo Juan Borges, primo de Jorge Luis es también mi primo, porque es hijo de una hermana de mi madre. El parentesco común motivó el acercamiento entre Jorge Luis y yo”. En efecto, se hicieron muy amigos. Borges introdujo a Lange en el círculo ultraísta argentino apadrinando y prologando su primer libro de poemas, *La calle de la tarde* (1924).

7 Se ha de tener en cuenta que algunos de los cuentos de *Ficciones* fueron publicados con anterioridad en la revista *Sur*, a partir de 1939, año en que Borges sufre un grave accidente a raíz del cual comienza a escribir literatura fantástica.

extraña atmósfera con tintes de ritual. Este personaje, del cual poco se sabe, explica que las palabras mutan según sean enunciadas en determinadas circunstancias: “Especialmente cuando estamos solos” (2: 11). La sugerencia apunta a la cualidad mágica de las palabras que pueden ser pronunciadas a modo de conjuros para convocar espíritus y otras presencias extrañas. La protagonista ensaya decir varias veces su nombre en la oscuridad: “— ¡Norah! ¡Norah!” (2: 11) como si “cuchicheara” consigo misma desde un espejo y de pronto siente miedo: “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” (2: 12). Otra cualidad mágica que atribuye Lange a las palabras es la posibilidad de hacer existir —o brindar la ilusión de que existen— los objetos o seres que ya no están, así en uno de los relatos la protagonista se plantea volver real lo inexistente, el caballo de su infancia, a través de la palabra: “Cierta noche, como si no lo hubiera premeditado, decido mencionarlo y murmuro, de vez en cuando: un caballo blanco [...] y entonces es como si existiera realmente, como si el caballo blanco aguardase afuera, en la noche agigantada por el viento.” (2: 19).

3.2. El espejo, una dimensión desconocida

Uno de los objetos clave en el libro, para conseguir ese ambiente sugerente y desencadenar el miedo, es el espejo. El temor a la deformación del rostro frente a un espejo, por causas inexplicables, es un rasgo que emparenta su obra con la poética borgeana. En “Los espejos velados” Borges (2005: 786) escribe: “Uno de mis insistidos ruegos a Dios y al ángel de la guarda era el de no soñar con espejos. Yo sé que los vigilaba con inquietud. Temí, unas veces, que empezaran a divergir de la realidad; otras, ver desfigurado en ellos mi rostro por adversidades extrañas”.

Para los personajes femeninos de estos relatos, el espejo es casi siempre algo más que un espejo. Las niñas y jóvenes que se aproximan a él lo hacen con cierto temor, y siempre desde la convicción del que se enfrenta a un objeto mágico y sobrenatural. Mirarse y descubrir partes desagradables de la personalidad o del físico es uno de los miedos más frecuentes: “Cuando te vi supe, de inmediato, que no lo habías realizado, que lo habías postergado nuevamente, porque aún no te atreías a averiguar tu perfil” (2: 53). En otra oportunidad, el cristal muestra al sujeto un rasgo insospechado de sí mismo, la locura: “Estaba sentada junto a la ventana. Acababa de leer un libro atestado de obsesiones, de fantasmas, que no logró impresionarme. Pero mientras procuraba recorrer la calle oscura, vi una cara pálida mirándome desde los vidrios. De inmediato pensé que era mi propia cara, enloquecida” (2: 28).

Las ansias por ver reflejada en él la identidad van acompañadas, muchas veces, del miedo a quedarse atrapada dentro. En uno de los relatos, la protagonista ensaya acercarse a un espejo centrándose en un elemento identitario por excelencia, el nombre: “mientras yo me alargo, lleno el cuarto con mi solo nombre que se estira y que soy yo” (2: 38), pero la operación queda abortada por el miedo que experimenta la joven a ser absorbida por el cristal: “y prefiero abrir los ojos antes de que mi mano se sumerja para siempre en el espejo” (2: 38).

Son numerosos los casos en que el nombre se repite frente al espejo como un conjuro maléfico para hacer surgir lo increíble. Uno de los relatos recuerda, salvando las distancias, ciertas leyendas urbanas como la de Verónica en España, llamada también Bloody Mary en Estados Unidos⁸. Esta creencia popular, sobre la que hay infinidad de versiones, trata sobre un espíritu que aparece en el espejo al ser pronunciado su nombre un número determinado de veces. En el cuento de Lange alguien le aconseja a una joven un ritual parecido. En este caso el espíritu atrapado en el cristal será el suyo propio si no lleva a cabo la estrategia adecuada: “Puedes decir tu nombre en voz baja, de vez en cuando. ¡Nada más que tu nombre!” (2: 75). El paso siguiente es recordar su rostro en la oscuridad, cada uno de los detalles: “para que surja entero, detallado. Si tu rostro no acude [...] significa que no te recuerdas porque has entrado, definitivamente, en el espejo; has descendido el primer peldaño y te has hundido” (2: 75). El espejo se plantea así como un lugar peligroso y de cierta profundidad, pues presenta además una inquietante escalera. Otro ejemplo similar es el relato que comienza “Las dos nos contemplábamos en el mismo espejo” (2: 104), donde se produce un entrecruce de miradas en el que se llega a confundir cuál es el rostro verdadero y cuál el reflejado: “Pensé que mi cara —la que se hallaba afuera— no era mi cara verdadera y libre, no era yo; yo estaba dentro del espejo, dirigiéndome a la imagen mía que aguardaba afuera y que en cualquier momento podría retirarse, dejarme sola en el espejo” (2: 104). Nuevamente el poder de absorción del espejo provoca la fascinación y el temor de los personajes de quedar atrapados dentro.

3.3. El mundo de lo oculto: tarot, quiromancia, superchería, etc.

Son importantes, también, un buen número de sucesos relacionados con la superchería y el mundo de lo oculto como es el caso de los que se refieren al tarot: “Fui colocando las cartas sobre la mesa mientras enumeraba cunas, una tormenta de verano, la sombra que no se decidía a perseguirla, la mujer morena aferrada al mismo sitio. Era preciso que olvidara el 8 de diamantes” (2: 77); al arte de la quiromancia: “Estuve tentada de darla vuelta [la mano] para escrutar su palma. Me parecía necesario verificar si una línea se detenía, de pronto, en una curva cerrada y breve” (2: 60); a los malos presagios como el tintero que se vuelca sin querer y creando “contornos variables [...] la forma de una desgracia” (2: 13) o la araña que también es una señal de tristezas venideras: “Necesitaba inventar algo antes de que la araña la rozase, antes de que creyera en la araña” (2: 77). También en *Personas en la sala* encontramos “las líneas de la mano mal leídas, los inevitables horóscopos, el ansia de ver fantasmas”, (2: 173) y, por supuesto, la araña; extendiéndose todo ello a la actitud supersticiosa de la abuela en *Los dos retratos*, con su costumbre “de retrato con alfileres, de escoba salpicada de sal” (2: 250). Además, la araña y el tintero aparecen en *El cuarto de vidrio* con especial protagonismo: “la araña seguía en el mismo sitio, sin siquiera haber recogido la larga pata extendida, como una figura de baile” (2: 565); “derramé, despacito, un tintero sobre mi mesa para que sucediese algo terrible” (2: 640).

8 Véase Jesús J. de la Gándara (2013).

También resulta interesante resaltar como este conjunto de prosas, que integran *Antes que mueran*, sirve para iluminar algunos pasajes poco claros de sus otras novelas. Por ejemplo, cuando se menciona el motivo de la araña, en uno de los relatos, se explica el significado oculto que entraña el insecto. Al parecer, la idea de mal agüero que connota el animal con “su presencia maléfica y sigilosa” (2: 172), en *Personas en la sala*, derivaría del viejo refrán francés que reza: “*Araignée le matin, chagrin*” (2: 77), citado en *Antes que mueran*; ello explicaría el comportamiento exagerado y absurdo de la hermana mayor en *Personas*... después de haber visualizado la araña.

3.4. Los rostros y otras presencias fantasmagóricas

Algunos relatos se aproximan al modo fantástico-maravilloso⁹, según la terminología de Todorov, especialmente aquellos que aluden a la presencia de espíritus e imágenes espectrales:

De noche podría contarte muchas cosas, muchas cosas que sólo es posible contar durante la noche.

Podría decirte, por ejemplo, que cierta vez cerré la ventana y sentí que algo permaneció encerrado dentro del cuarto. [...] Y eso que encerré adentro se pasó toda la noche mirándome. (2: 64).

Las presencias extrañas son el tema de otro texto en el que unos rostros espectrales van poblando la habitación y atravesando paredes como si fueran fantasmas:

Los vi irrumpir en onduladas y rápidas sucesiones de ojos, de labios, de cabellos caídos sobre frentes amplias, de sonrisas apenas dibujadas por los dientes. Se acercaron, pasaron arremolinados en dulce vorágine, traspasaron los muebles, se internaron en el ropero, miraron todas mis cosas, se abrieron paso a través de puertas y de ventanas, cayeron como pliegues a lo largo de las cortinas, se alinearon contra el cielo raso, se acostaron sobre las páginas de un libro [...] Y como si esa noche fuese una noche especial, dedicada a ellos, me dejé invadir hasta que el cuarto se anegó, mansamente, de todos los rostros que requerían mi memoria (2: 102).

Cómo no advertir en este pasaje el viaje fantasmagórico de los rostros que será uno de los motivos principales en *Los dos retratos* (1956): “esa excursión de rostros que emergían de los retratos para juntarse con las caras en torno de la mesa y pasar, en doble fila, [...] en delicada trayectoria hacia el espejo.” (2: 254). Aunque el recorrido en el relato se presenta como caótico y desordenado, no cabe duda de la fuerte intertextualidad de este primer texto, germen de la idea que desarrollará después en la novela.

⁹ En el tercer capítulo de su obra *Introducción a la literatura fantástica* (1974), citada en la bibliografía, Todorov especifica tres categorías: “fantástico-extraño”, “fantástico puro” y “fantástico-maravilloso”. En el modo “fantástico-extraño” los hechos increíbles encuentran, al final, un argumento lógico y racional que los explica; mientras que en el “fantástico-maravilloso” se confirman sobrenaturales; solo el “fantástico-puro” mantiene la duda que ha de existir para que el relato sea fantástico.

No faltan tampoco, en *Antes que mueran*, obra fuertemente signada por lo fantástico, las visiones de muertos y otras apariciones que se asocian al relato de fantasmas, también, siguiendo a Todorov, dentro de un fantástico-maravilloso: “durante un instante había vislumbrado sus brazos cruzados sobre el pecho, el cuerpo estirado y grisáceo, su rostro desmemoriado, muerto.” (2: 82).

3.5. La animación del retrato

En *Antes que mueran* están incipientes muchas de las problemáticas relacionadas con el movimiento imposible de las figuras del retrato, motivos que luego aparecen en *Personas en la sala* y en *Los dos retratos*, y que remiten al *tableau vivant* francés típico del siglo XIX. En uno de los textos se narra la historia de “una mujer extraña” (2: 66) que avanza hacia su casa acompañada de un perro y de la cual “A veces era posible divisar su rostro, de perfil, junto a las altas ventanas”. Una tarde la mujer decide “contar [...] la historia de un retrato y, a medida que la contaba, todo retrocedía hacia el retrato” porque, al parecer, ella misma era el retrato que estaba contando y su “rostro de perfil junto a la ventana, era la forma que más convenía a su memoria.” (2: 66). Es un relato fantástico, en el que la vacilación del lector acerca de la naturaleza pictórica o real de la dama continúa al terminar de leer, dada la ambigüedad del texto. El cuento parece resumir, en líneas generales, el argumento de *Personas en la sala* que narra la visión de unos retratos en la ventana iluminada de enfrente, los cuales son percibidos por parte de la protagonista como mujeres reales que se reúnen para tomar el té. La desbordante fantasía de esta joven hace que les invente una historia que es la novela que nos deja.

3.6. Las manos y el más allá

La imagen de las manos separadas del cuerpo, dentro de lo que podría denominarse una estética del “fragmentarismo”, aporta altas dosis de lirismo. Cuando no se abandonan al ocio o a la resignación, entran en contacto con mundos misteriosos integrados por espíritus o fantasmas: “era como anunciar un peligro o, peor aún, como si algo, en la oscuridad, me rozara la mano.” (2: 12); “como si alguien, al pasar, hubiese rozado las cosas. Y sé que es tu ausencia quien comienza a tocarlas con mano de fantasma.” (2: 89).

En uno de los relatos la protagonista se inventa un relato fantástico sobre una mano abandonada que actúa con vida propia: “Era una mano remota, pensativa, que había enloquecido. Una mano arrojada sobre la mesa, que elegía, solitariamente, la forma de su locura” (2: 60). Lo sobrenatural alcanza, al final, su explicación lógica porque “alguien se la adjudicó desde la penumbra” (2: 60), con lo cual se convierte en un fantástico-explicado, según la terminología de Todorov.

Por otro lado, no es infrecuente, en estos textos, la mano asociada al estudio de la quiromancia: “Será necesario tomar esa mano, abrirla lentamente, para vigilar su palma, porque nunca como en este momento sentimos que una línea puede convertirse en un navío” (2: 52); o en relación con objetos sobrenaturales como los espejos y ventanas: “antes de que mi mano se sumerja para siempre en el espejo” (2: 38), “esa mano invisible que agita, de pronto, la cortina” (2: 35), “Era como ver las manos, pero nunca el

rostro; como si fuese imposible llegar al rostro” (2: 45). En casi todos los casos la mano aparece siempre separada del cuerpo como si no necesitara de este y tuviese vida propia, una metonimia que incide en el componente fantástico.

4. Conclusiones

Dentro de la producción langeana *Antes que mueran* (1944) significa su entrada en la nueva narrativa, que tuvo sus inicios en Hispanoamérica a principios de los años 40, con el impulso eminente de los cuentos de Borges. Respecto a este aseguró Carlos Fuentes que sin su prosa “no habría simplemente, moderna novela hispanoamericana” (Fuentes, 1980: 26). Así, el argentino, que ya había influenciado la poesía de Lange a través de la impronta ultraísta, ejerció también su influjo en la prosa; y ello se constata en el rasgo sobrenatural de todos estos textos en consonancia con los cuentos fantásticos que por aquel entonces escribía Borges.

La obra se configura como un “libro-puente” entre dos etapas bien diferenciadas: realismo heterodoxo y autobiográfico, vanguardismo fantástico. Por una parte, Lange medita sobre lo escrito en *Cuadernos de infancia* (1937) recuperando temas y motivos como la muerte del padre y los miedos infantiles, por otra, anticipa otros de raigambre fantástica como los espejos y retratos, que serán centrales en novelas posteriores, de ahí su intertextualidad “restringida”. En cualquier caso, es una obra de gran innovación estilística en la que destaca la amplia profusión de técnicas rupturistas y, especialmente, surrealistas, en las que se impone una ardua experimentación con el lenguaje.

Muy acorde a la vanguardia, destaca en estos relatos la estética de la ambigüedad: personajes sin nombres, elipsis, ausencia de datos espaciales o temporales precisos que den cuenta de un momento histórico concreto, etc. A la escritora no le interesa contar una historia sino solo vivencias aisladas de su mundo interior. Por ello el tono es intimista, casi confesional. Lange precisa salvar para el recuerdo, “antes que mueran”, esos momentos vitales de gran intensidad, sin anécdotas, sin cronologías, solo destellos de la emoción que hirieron su sensibilidad. Así, *Antes que mueran*, resulta un trasunto de *Cuadernos de infancia* en su versión más ambigua e inquietante.

BIBLIOGRAFÍA

- BORGES, Jorge Luis (2005): *Obras completas*. Vol 1. Barcelona: RBA-Instituto Cervantes.
- CORTÁZAR, Julio (1982): “El sentimiento de lo fantástico. Conferencia dictada en la UCAB”, [en línea: <http://ciudadseva.com/texto/el-sentimiento-de-lo-fantastico/> ; 10/02/2017]
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio (1996): *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza.
- FERNÁNDEZ MORENO, César (1945): “Norah Lange: Antes que mueran”, (Dir.^a Victoria Ocampo), *Sur*. Buenos Aires: Sur, N^o 123, 96-98.

- FUENTES, Carlos (1988): *La nueva novela hispanoamericana*. México: Cuadernos de Joaquín Mortiz, (1ª ed., 1969).
- GÁNDARA, Jesús J. de la (2013): *El síndrome del espejo: cómo reconciliarse con la propia imagen*. Madrid: Debate.
- GIL IRIARTE, María Luisa (1999): “La escritura de Norah Lange: un ejercicio de libertad”, *Revisión de las vanguardias*. Roma: Bulzoni, 121-134.
- LANGE, Norah (2006): *Obras completas*. 2 tomos, (Ed. Adriana Astutti). Rosario: Beatriz Viterbo.
- LEGAZ, María Elena (1999): *Escritoras en la sala. Norah Lange. (Imagen y memoria)*. Córdoba (Argentina): Alción.
- MARTÍNEZ PÉRSICO, Marisa (2013): *Tretas del hábil. Género, humor e imagen en las páginas ultraístas y post-ultraístas de Norah Lange*. Murcia: Universidad.
- MIGUEL, María Esther de (1991): *Norah Lange. Una biografía*. Barcelona: Planeta.
- MOLLOY, Sylvia (1996): “Juego de recortes: Cuadernos de infancia de Norah Lange”, *Acto de presencia: la escritura*. México: Fondo de Cultura Económica, 169-181.
- NAVASCUÉS, Javier de (1997): “Las miedosas memorias de Norah Lange”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*. Madrid: UCM, Nº 26, II, 419-429.
- NOBILE, Beatriz de (1968): *Palabras con Norah Lange*. Buenos Aires: Carlos Pérez Editor.
- OCAMPO, Silvina (1999): *Cuentos completos*. Vol. I. Buenos Aires: Emecé.
- RAMA, Ángel (1982): *La novela en América Latina: panoramas 1920-1980*. Vol. 1. Santiago de Chile: Alberto Hurtado.
- TODOROV, Tzvetan (1974): *Introducción a la literatura fantástica*, (Trad. Silvia Delpy). Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, (1ª ed., 1970).

PERFIL ACADÉMICO Y PROFESIONAL

Doctora en Lenguas y Literaturas Modernas por la Universidad de las Islas Baleares (UIB). Licenciada en Bellas Artes por la Universidad Nacional de las Artes (UNA). Buenos Aires, Argentina.

Colaboradora en el grupo de investigación Filología y Humanismo en el Siglo de Oro (FILOHUMSIDOR), de la UIB, dirigido por el Dr. Jaume Garau Amengual [<http://www.uib.es/es/recerca/estructures/grups/grup/FILOHUMSIDOR/equip/index.html>]

Líneas de investigación: literatura hispanoamericana, pervivencia de los clásicos españoles en los contemporáneos, relación entre pintura y literatura en el Siglo de Oro.

Fecha de recepción del artículo: 08-03-17

Fecha de aceptación del artículo: 18-04-17