



NORAH, MACEDONIO Y LOS GIROS DE LA AUTOBIOGRAFÍA¹

Celina Manzoni

(ILH, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires)

Resumen. El artículo postula que los brindis de Norah Lange pueden ser leídos como ensayos biográficos y autobiográficos que realizan ese gesto doble por el que irónicamente parecen constituirse en espejos de las vidas ajenas y de la propia vida, y que, a contrapelo de las exigencias del género, las biografías y autobiografías que escribe Macedonio Fernández se proponen casi como astillas de un espejo fragmentado en una gratuidad que opera entre el dandysmo y la seducción, de la que son indicios la elección de la pose y de la brevedad. Los resultados en ambos casos, no sólo desnudan el carácter ilusorio de los tópicos de la sinceridad y de la verdad en el momento en que los grandes textos del siglo XIX sostienen todavía esa retórica, sino que también intentan quebrar el prestigio y el sortilegio del género bajo diversos modos de la fragmentación.

Abstract. This paper postulates that the *Brindis* written by Norah Lange can be read as biographical and autobiographical essays that realize a double gesture for which ironically they seem to be mirrors of the lives of others and of the own life. Against the demands of the genre, the biographies and autobiographies written by Macedonio Fernández are proposed almost as splinters of a fragmented mirror in a gratuity that operates between *dandysm* and seduction. The results in both cases not only show the illusory character of the topics of sincerity and truth, but also try to break the prestige and sorcery of the genre under various modes of fragmentation.

Palabras clave. Norah Lange, Macedonio Fernández, Autobiografía, Literatura argentina

Keywords Norah Lange, Macedonio Fernández, Autobiography, Argentine Literature

¹ Reelaboración del artículo publicado con el mismo título en Adriana Astutti y Nora Domínguez: *Promesas de tinta. Diez ensayos sobre Norah Lange*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2010, pp.101-120.

1. Mentiras verdaderas

Si toda escritura es autobiográfica, como suele decirse, también lo sería la escritura crítica y por qué no, la que mientras narra vidas ajenas no se puede sustraer a la coquetería o al ejercicio sesgado de la escritura de la propia vida. Ocurre en los brindis con que Norah Lange homenajeó a más de cuarenta personajes durante treinta años y, en otra inflexión, en el gesto autobiográfico practicado en los sucesivos retratos y autorretratos de Macedonio Fernández que, en su cuidada articulación, esconden con malicia una radical desconfianza en las posibilidades del género. Hoy resulta curioso advertir que durante casi veinte años ambos compartieron cartel: mientras que las intervenciones de Norah se iniciaron el 10 de noviembre de 1934 y terminaron el 12 de junio de 1964, las autobiografías de Macedonio se abren en 1922 con «Confesiones de un recién llegado al mundo literario. Esforzados estudios y brillantes primeras equivocaciones» (Fernández, M. 2004: 31-32) y se cierran en 1951 con la «Carta a Natalicio González» recogida por Adolfo de Obieta en *Memorias errantes* (Obieta, A. 1999: 23).

¿Por qué no leer las intervenciones de Norah –fragmentos de vidas ajenas, y aun de la propia, deshojados a lo largo de tantos años– como sucesivas entradas de un diario personal? La edición de sus discursos, organizada cronológicamente, registra las fechas y las circunstancias en que fueron pronunciados, el nombre del o de los destinatarios explícitos y la invocación general a los asistentes, ingeniosa y nunca repetida. El notorio carácter público de estos textos proferidos a viva voz en reuniones más o menos multitudinarias en la ciudad de Buenos Aires, no es un obstáculo para que el lector de hoy tenga la sensación de estar como figoneando en un espacio familiar y social al que por algún privilegio seguramente inmerecido se le permite acceder.

Este original recuento de los días, construido en una expresamente lábil frontera entre lo privado y lo público, parece organizar, junto con los itinerarios de su autora, los traslados entonces ostensibles que el tiempo ha constituido casi en secretos, de los *happy few*, los mismos a quienes Stendhal, vía Shakespeare («We few, we happy few, we band of brothers»), dedicó uno de sus textos y a quienes Norah invoca, en una de sus variantes –«Selecta y enaltecida minoría»–, en la comida que Oliverio Gironde le ofreció a Ramón Gómez de la Serna el 31 de agosto de 1941 para festejar la aparición de su libro *Retratos contemporáneos*.

Las diversas entradas constituyen una densa red en la que se entretajan los nombres de escritores, pintores, escultores y editores con promesas de viajes, festejos de cumpleaños, adquisiciones, premios, regresos y partidas, nunca definitivas (el arte de Norah rehúsa el epitafio). El arco que reúne a los homenajeados se inicia con algunos de los protagonistas de las vanguardias de los veinte –Amado Villar, Evar Méndez, Toño Salazar, Oliverio Gironde– entrelazados con los nombres de las revistas en las que participaron y los títulos

de los libros que entonces publicaron. La recuperación de lo que entonces se llamó *nueva sensibilidad*, se recuesta casi previsiblemente en dos homenajes a la revista *Martín Fierro*; el primero, en ocasión del banquete con que se recordó el décimo aniversario de su fundación, celebrado el 20 de diciembre de 1934 y dedicado a Evar Méndez bajo una advocación: «Coetáneos consagrados a diversas musas». El segundo, en una fiesta realizada en la Sociedad Argentina de Escritores en el 25° aniversario (noviembre de 1949), cuando pareció necesario deslindar quiénes fueron los verdaderos fundadores ante una supuesta avalancha de seudos martinfierristas. Coincide con la publicación del documento redactado por Oliverio Gironde en acuerdo con sus ex compañeros en la Dirección del periódico *Martín Fierro* y firmada por los cuatro. Evar Méndez, Oliverio Gironde, Alberto Prebisch, Eduardo J. Bullrich» y leído por Córdova Iturburu en la Casa del Escritor (México 524), el 27 de octubre del mismo año.

La invocación a los coetáneos consagrados se trasladará entonces a un irónico «¡Enaltecido público que presenciáis tantos compinches de almanaque!». En el otro extremo del arco, fiel a un linaje en el que se reconoce, homenajea a por los menos dos actores privilegiados de los nuevos gestos de ruptura que se condensan en los sesenta: Jorge Romero Brest –fundamental en el campo de la plástica en el Instituto Di Tella– y Aldo Pellegrini, poeta, fundador del primer grupo surrealista de habla castellana y notable traductor de poesía, con quien se cierra, el 12 de junio de 1964, la galería de retratos sostenida de manera infatigable por Norah, aquí bajo una última invocación a los «¡Adictos comensales tan exquisitamente seleccionados!».

Como en una coreografía, va ubicando a los homenajeados y a los que asisten a los homenajes al tiempo que se constituye retóricamente en la figura que ejerce el privilegio de establecer el orden, el ritmo y, en particular, de diseñar el espacio en el que se realizan los desplazamientos: la ciudad moderna que todavía puede funcionar como un salón ampliado en el que convive una comunidad de individuos y de conjuntos felices: la familia *Martín Fierro*, la familia Gironde, la familia Lange, las parejas paradigmáticas –Amparo Mom y Raúl González Tuñón–, los médicos de cabecera –Juan A. Zuccarini y Emilio Troise–, los editores y los abogados junto a los célebres venidos de España –Rafael Alberti y Ramón Gómez de la Serna– o de otras latitudes. Y en una ampliación del gesto, los famosos a quienes se va a visitar; invitados Oliverio y Norah a Chile en 1954 para el cumpleaños de Pablo Neruda –otro poeta que amaba el bullicio de la fiesta y que recuerda esta ocasión en sus *Memorias* (1996)–. Norah saluda: «¡Señoras constantemente casaderas, exponentes masculinos que tampoco podéis quejaros, poetas, geólogos, novelistas, editores, que transformáis este mantel en tan sazonado entretenimiento!». Es como si nada pudiera detenerla en la construcción de ese vasto entramado, y no porque sus intervenciones hayan sido producto de una verborrágica espontaneidad; por

el contrario, tal como vemos hoy y tal como ella recuerda en su conversación con Beatriz de Nóbile, cada uno de los discursos fue cuidadosamente preparado:

Escribía mis discursos con una semana de anticipación. Los preparaba bien. Por lo general indagaba la anatomía 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*. (Nóbile, B. 1968: 20)

Como se dijo de Hamlet, entonces, hay un método en su locura; detrás del bochínche, el ingenio y la aparente frivolidad, se dibujan senderos que de alguna manera conducen a zonas secretas: como en un *pentimento*, detrás de ese afán de contar las vidas de los otros es posible leer trazos de su propia vida; los discursos de Norah Lange, que dicen de sus destinatarios, veladamente dicen de su estética y del lugar que ocupa en esa sociedad.

En Macedonio, otro profesional del brindis, las presentaciones, en cambio, parecían primero un pretexto para desplegar su poética de la ausencia y después, ocasión para ofrecer una mirada sobre el homenajeado. Así lo hizo cuando le tocó celebrar a Norah en la fiesta por *El rumbo de la rosa* (1930) y descubrió en ella las huellas del trabajo y el cuidado, percibió, con afecto, la difícil combinación entre el público *glamour* y «lo que hay de medido y de sin freno en sus andares, sus conductas, sus prudencias de hacendosa y ahorrativa, su mansedumbre ante una existencia de labor insípida obligada, su alegría merecida de sábado y domingo». (Fernández, M. 2004: 65)

En el filo de una vocación de narrador de vidas, los numerosos brindis y homenajes de Macedonio -variantes, como en Norah, del arte de la biografía- constituyen una galería de celebridades contemporáneas en la que es posible reconocer también el armazón de la cultura de los años veinte. Como el pintor Hokusai, en la versión de Marcel Schwob, parece creer que el arte del biógrafo consiste en la selección: «No debe preocuparse por ser verdadero; debe crear un caos con rasgos humanos. [...] El biógrafo, como una divinidad inferior, sabe elegir lo que es único entre los posibles humanos» (Schwob, M. 1973: 11). Cuando Macedonio se dirige a Ricardo Güiraldes, con motivo de la segunda edición de *Don Segundo Sombra*, sus trazos recuperarán lo más escondido, casi lo invisible a los ojos: «reticente de un oculto arder, un modo de dulzura agraciada aun con un leve toque de descontento [...] que tiñe el acento de voz y dibujo de sonrisa y el tono de vuestras traslaciones remisas en la tertulia de tránsito terreno» (Fernández, M. 2004: 55).

Pero como también Norah, Macedonio se exhibe cuando exhibe aunque lo haga a contramano de la poética de la verdad o de lo verdadero propuesta por la tradición como requisito de las escrituras del yo, cuyas categorías

fundamentales: tiempo, espacio y causalidad, subvierte; y tampoco propone una visión de sus biografiados, o de sí mismo, como señal de identidad. Si bien las estrategias son diversas, en su mayor parte coinciden en la apropiación de una retórica orientada a construir, por inversión, una poética de la desconocibilidad basada en la incerteza y la indeterminación (Manzoni, C. 2007: 521-539). En ese sentido, Macedonio intensifica, reduplica los efectos que Nicolás Rosa le atribuye al relato autobiográfico:

En el régimen de certeza-incertidumbre que instaura todo relato, la autobiografía simula –simulación mayor– que *todo* lo narrado es *todo* lo acontecido. Este efecto vincula la autobiografía con la Historia como discurso, en donde también lo narrado y lo acontecido no reconocen –desconocimiento imaginario– el valor constituyente de la verdad textual que siempre interfiere y no refiere, entre la verdad de lo que se relata y la verdad de lo acontecido. (Rosa, N. 1990: 34)

Mientras presenta como antecedente confiable de su competencia como narrador de vidas la autoría de una *Biografía del Hombre o médula de las biografías*, escribe lo que se constituye en la matriz de una escritura biográfica: «Se cansó de estar parado; se cansó de estar sentado; se cansó de estar acostado. Y dio por concluido el vivir» (Fernández, M. 2004:98). Una matriz por la que reduce todas las pretensiones de destino trascendente del individuo a tres posturas elementales. Con estos y otros juegos desautoriza y desprestigia un género literario firmemente establecido tanto por la confianza en la celebridad de sus héroes como por el éxito de público sustentado en una retórica reconocible. Se manifiesta empeñado en *depurar el género* en el momento mismo en que lo convoca, con la misma audacia que caracterizó a las vanguardias cuando se propusieron transformar el arte del siglo XX. Parafraseando a Walter Benjamin en su definición del surrealismo, se puede decir que Macedonio Fernández hace estallar desde el interior de la institución literaria los códigos que la ordenan y definen. La intensidad de la ruptura, el develamiento de la naturaleza paradójica de una retórica, se proyecta además al ámbito de una tradición prestigiosa de la cultura argentina que había canonizado las grandes biografías y autobiografías publicadas durante el siglo XIX (Sarmiento, Mansilla, Cané, entre otras). De allí que la nota al pie de esa *Autobiografía no se sabe de quién*, reitere:

Estas nuevas noticias relativas al Desconocido que en libro anterior ya conseguimos hacerlo más ignorado de cómo era en su natural, son adiciones parciales casi ociosas al infinito de su desconocibilidad, que no se prestará nunca, en su dignidad, a la vulgar completez de datos de las Biografías. (Fernández, M. 2004: 97)

Al rechazar Macedonio el artificio implícito en las formas de autofiguración, integra la autobiografía, junto a su propuesta de una novela nueva, a la radical reformulación de una estética. Se lo propone como una actividad consciente y programática que escenifica los dilemas teóricos que plantean las denominadas escrituras del yo, releva su ambigüedad, las contradicciones en las que se debaten y su carácter híbrido, también –como la llama Sylvia Molloy– *una incertidumbre* que está en el texto, a veces de manera oculta y otras veces evidente: «La incertidumbre de ser [que] se convierte en incertidumbre de ser en (y para) la literatura» (Molloy, S. 1996: 12). Si, como entre otros propuso César Fernández Moreno, Macedonio se muestra constantemente a sí mismo durante todo el proceso de creación, su obra podría llegar a leerse como una extensa autobiografía recortada sobre un fondo en el que algunos personajes y situaciones parecen transparentar experiencias personales documentadas; más que autobiografía entonces, ficción de acontecimientos vividos, como se lee en *Adriana Buenos Aires. (Última novela mala)*, un procedimiento que se podría llegar a identificar con las formas de autoficción en los términos de Philippe Gasparini (*Est-il Je?*, 2004).

Los que leemos el conjunto de los escorzos biográficos de Macedonio y los brindis de Norah en el después que es nuestro ahora, podemos percibir también las zonas de silencio que los rodean y que en los discursos, en medio del chisporroteo verbal, los hace parecer como suspendidos en una intemporalidad que crea una incomodidad y que simultáneamente intriga al lector. Un gesto que recuerda el de *Cuadernos de infancia*, en el que, como ha notado Molloy, la carencia de puntos de referencia o la mención como casual y distraída de algunos tan fuertes como la guerra de 1914, parece condenar el texto a la ambigüedad: «*Cuadernos* no contiene fechas y como para agravar aún más esta carencia de hitos temporales, tampoco menciona sucesos ocurridos fuera del estrecho círculo familiar que permitirían insertar el texto en un contexto histórico»; un movimiento que «aumenta el efecto de desconexión que opera en todo el texto» (Molloy, S. 1996: 171-172). En los largos y estremecedores meses que corrieron entre julio de 1936 y abril de 1939, cuando se desataba y se perdía la guerra de España, esa voluntad de ausencia parece no inmutarse, ni siquiera cuando realiza la *pirueta biográfica*, en sus palabras, dedicada a Rafael Alberti (7 de octubre de 1940), o en el homenaje a Ramón Gómez de la Serna (31 de agosto de 1941), ni cuando transita los años de la guerra mundial o los del primer peronismo.

Como un modo de organizar y de paso reducir el radio de esta breve reflexión, dentro de la amplia y variada serie de sus homenajes, voy a seleccionar dos zonas: los homenajes que ofrece a algunas mujeres, las *señoras* y *señoritas* tantas veces invocadas, y los cuatro discursos que dedica a circunstancias relacionadas con la publicación de sus propias obras.

2. Señoras y señoritas

El despliegue de esta zona de los brindis, sin ser muy amplia, propondría a la lectura la posibilidad de una reconstitución del campo intelectual a partir de los años cuarenta, a través de una serie de nombres de mujeres sobre los que probablemente existan más sombras que las habituales y, aunque en esta comunicación apenas me referiré a dos de ellas, las mujeres explícitamente homenajeadas fueron, por orden de aparición: Amparo Mom, María Carmen Portela de Aráoz Alfaro, Marta Brunet, Laura Mulhall Gironde, Lila Mora y Araujo, Marta Beines, Amanda de Sánchez Aizcorbe, de nuevo Lila Mora y Araujo y Lola de Mora y Araujo (las tres últimas en un festejo colectivo con motivo de la celebración de cumpleaños compartidos).

Mientras que en nuestras historias de la literatura, salvo excepciones, Amparo Mom suele ser recordada casi exclusivamente como la mujer de Raúl González Tuñón y las referencias a las otras mujeres homenajeadas por Norah no son tampoco profusas, ni mucho menos, en cambio, a través de estos brindis, de ocasión y quizás también a veces de compromiso, nos encontramos con las insustituibles siluetas de quienes ingresan por el lado de sus méritos como artistas –María Carmen Portela, escultora; Marta Brunet, escritora chilena; Laura Mulhall Gironde, pintora; Marta Beines, eximia cocinera que además ha publicado un libro sobre su arte– o, por el lado de una sociabilidad compartida –Lila Mora y Araujo, Amanda de Sánchez Aizcorbe y Lola de Mora y Araujo– a través de quienes se abre un abanico de amistades en el que mujeres matemáticas como Eleonora Cometta Manzoni comparten veladas científicas con Julio Rey Pastor, Enrique Butty e incluso, se supone, que con Ettore Majorana, colega de Enrico Fermi, desaparecido en circunstancias misteriosas en Italia en 1938 y recalado en Buenos Aires, según comentarios nunca comprobados de Blanca Mora y Araujo, casada en Montevideo con Miguel Ángel Asturias en 1950.

En el marco de esa profusa sociabilidad, María Carmen Portela es agasajada con motivo de la inauguración de un busto de Norah encargado por Oliverio, acontecimiento que, además de provocar un interesante desdoblamiento, construye una mirada crítica y desencantada, no del objeto, sino de la representación que de sí misma propone la escultura. Con menos dramatismo, o disimulado por el tono juguetón, pero también con intensidad, descubre las trampas de la representación que en tono filosófico había denunciado Sor Juana en uno de sus más famosos sonetos: «Procura desmentir los elogios que a un retrato de la poetisa inscribió la verdad, que llama pasión»².

La mirada de Norah que se detiene en «la paciencia, la sensibilidad, la epidermis de María Carmen Aráoz Alfaro» y que agrega más adelante: «María

² «Este que ves, engaño colorido, / que del arte ostentando los primores, /con falsos silogismos de colores/ es cauteloso engaño del sentido; [...] es una necia diligencia errada, /es un afán caduco y, bien mirado, /es cadáver, es polvo, es sombra, es nada». (Cruz, I. 2004: 134).

Carmen educa su barro [...] y éste se deja persuadir de tal manera que el delicado juego de volúmenes y de planos adquiere una atmósfera personal y concisa» (Lange, N. 2006: 444-445), en un momento articula una doble perspectiva. Se separa de la obra que la representa y se desconoce en ella, así como muchas veces solemos no reconocernos en las fotografías, al punto de realizar una violenta torsión que no sólo desmiente el arte del retrato sino que apuntala un fundamental desengaño coincidente una vez más con la macedoniana susceptibilidad:

Frente al busto de Norah Lange me atrevo a extender un reproche de contextura deportiva, el cual no puede introducir resentimientos ya que la credulidad afectiva de María Carmen la obligó a suponer que la pose de Norah Lange era auténtica y cotidiana. La cabeza os repetirá mi reproche y el engaño de la trasladada al yeso. Esta cabeza de Norah Lange, que simula contener resabios educativos procedentes de la Santa Unión, padece ausencias de bochín; es la cabeza de Norah Lange añorando canchas de bochas, lejos de su abnegada insistencia en el fracaso. (Lange, N. 2006: 444-445)

María Carmen Portela, cuyo apellido paterno se elide en la primera mención de este discurso (no en el título) es esposa del médico comunista Rodolfo Aráoz Alfaro, colaborador de la revista *Contra*, a la que también contribuirá María Carmen Portela en 1933 con tres dibujos presentados por su director, Raúl González Tuñón (*María Carmen*, No. 3: 280). Diez años después, su bronce *Mi padre* obtuvo el Premio en el XXº Salón Anual Santa Fe y cuando David Alfaro Siqueiros estuvo en Buenos Aires, realizó su retrato –una obra mucho menos mencionada que el célebre mural de la quinta de Botana. En el taller de la escultora, lo mismo que en el de su hermana Margot –discípula de Pettoruti–, se reunían los transeúntes de los discursos de Norah y de su sala, fuera en la casa de Tronador o en la calle Suipacha: Raúl González Tuñón y Amparo Mom, Pablo Rojas Paz y Sara Tornú, Toño Salazar, Enrique Amorim, Delia del Carril, Pablo Neruda y Federico García Lorca de paso por Buenos Aires. Margot Portela, lo mismo que muchos miembros de ese grupo, sumó su apoyo a la República española y recibió a María Teresa León y Rafael Alberti, además de integrar la Junta de la Victoria, una asociación de mujeres que recorrió el país y trabajó activamente por el frente aliado.

En la despedida a Amparo Mom (junio de 1939), con motivo de su viaje a Europa, al subrayar las circunstancias económicas –pasaje barato, camarote reducido– realiza un deslinde respecto de otros viajeros quizás más acomodados, entre los que tampoco ella se cuenta; es entonces cuando «[...] ya que toda noticia transcurre en vosotros con señalada convicción si se la rodea de menudencias autobiográficas», recuerda su propia experiencia: «Soy la única

que ha pernoctado en barco de mesurada tarifa e inexistentes viáticos» y señala el carácter pionero de su primer viaje en un barco de carga, motivo del libro que no nombra, *45 días y 30 marineros*:

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 tan desprovista de carácter que se dejaba influir por la menor variación barométrica. (Lange, N. 2006: 429)

La presentación de Amparo, viajera sin libro, ligeramente desplazada por la hazaña propia, retoma el cauce del homenaje cuando recupera los saberes que, sin mención explícita, la convirtieron, con el seudónimo de *Marlene*, en una conocida cronista de modas o cuando recuerda su participación en la Unión de Mujeres y otras asociaciones feministas. Mientras elige alabar su peculiar elegancia y recuperar su prosapia patricia obvia la mención de sus colaboraciones en la *Revista Multicolor de los Sábados* y en los cuatro primeros números de *Contra* con las que Amparo Mom buscó quizás ensayar otro perfil, que no excluyó la poesía. Aunque intriga, en cambio, el espacio que dedica a resaltar en ella una propensión al llanto que, sin embargo, no deteriora su *luminoso rostro* ni la blancura *inusitada* de sus *dientes épicos*, es más inquietante la falta de referencia al motivo del viaje: ¿a qué lugar de Europa iría Amparo Mom en junio de 1939? Si la guerra de España había finalizado oficialmente el 1 de abril de ese año, el destino no podría ser otro que Francia desde donde la solidaridad internacional procuraba arrimar soluciones al drama de los refugiados. ¿Viajaría Amparo para colaborar con Neruda, cónsul especial para la emigración española, desde abril en París para preparar el viaje del *Winnipeg* a Santiago de Chile?

En *Conglomeración de obsequiados*, título del brindis que pronuncia el 8 de junio de 1956, homenajea a tres mujeres y tres hombres que festejan sus cumpleaños. Aquí, más que el perfil de cada uno de ellos, me interesa destacar la coincidencia –una vez más y desde el título mismo– con el juego de Macedonio quien, con ironía, supo cuestionar el dato *más exigido* en las biografías: la fecha de nacimiento. En *Papeles de Recienvenido* (28-30) explora hasta el límite los efectos de la superposición de cumpleaños de diversas personas en un mismo día, situación de la que deriva el absurdo de suponer un consecuente estrechamiento del espacio, movimiento con el que instala una suerte de *perplejidad metafísica* que Borges formulará como interrogante unos años después: «[...] si el tiempo es un proceso mental ¿cómo pueden compartirlo millares de hombres, o aun dos hombres distintos?» (Borges, J, L. 1952: 227).

También en los juegos de Norah se especula con esa línea en la frontera entre la ironía y vagas referencias al discurso de la ciencia aunque más no sea en

la apelación a las matemáticas de la mano de una de las promotoras de la fiesta, Eleonora Cometta Manzoni de quien se dice que «traslada ecuaciones con tal gracia y desparpajo que suele conducirnos al vértigo». En el apuro se advierte la dificultad: «Hémos aquí, pues, en trance de seis homenajeados dispuestos a repartirse lo que hasta ahora habían sobrellevado a solas». Es la misma dificultad que había atribulado a Macedonio cuando descubrió que compartía el día de su nacimiento con una señora: «y tanto fue lo que se conversó que la señora y yo vinimos a entender por qué el día de nuestro aniversario nos había parecido siempre tan estrecho, a causa de que lo ocupábamos dos personas con el mismo suceso. En el acto mi pronta imaginación percibió que había allí algo que pensar y patentar» (Lange, N. 2004: 30).

Entre las hipótesis que Norah propone como explicación del festejo colectivo se suceden: la timidez, el espíritu de ahorro, el *simulacro incestuoso* que supone compartir el onomástico, circunstancia ante la que en última instancia aconseja: «Por inédita vez debemos someternos a las arbitrariedades afectivas de estos seres nacidos con un capricho a destiempo; me refiero a su reiterado propósito de convertirse en sextillizos, complicada tarea de ombligo para adentro que no nos corresponde dilucidar. El tiempo dirá si progresaron» (Lange, N. 2006: 551). Una manera elegante de desplegar una perplejidad que ni siquiera Oliverio, su *consagrado cónyuge* pudo despejar.

3. Frágiles páginas propias

*Here the frailest leaves of me, and yet my strongest lasting,
Here I shade and hide my thoughts, I myself do not expose them,
And yet they expose me more than all my other poems³.*

Walt Whitman

La publicación de *Cuadernos de infancia* motivó, en 1937, el primer brindis ofrecido a sí misma; el segundo festejó la obtención del Premio Municipal (junio de 1938); con el tercero, en octubre de ese mismo año, agasajó a la familia Lange y con el último, en 1939, celebró el Premio Nacional. Muy lejos de esos primeros ofrecimientos, en noviembre de 1956, en correspondencia con la publicación de su última novela, *Los dos retratos*, pronuncia un discurso en el que se dirige a los presentes con una equívoca urbanidad recordatoria de los efectos del paso del tiempo: «¡Remozados perfiles, omóplatos no menos emperifollados, torsos modestamente convexos!» Un desenfado que realiza por otros medios una estética de la mirada en la que se sustentan sus textos y que se cumple de una

³ «He aquí mis más frágiles hojas y no obstante mis más fuertemente perdurables, / Aquí pongo a la sombra y escondo mis ideas, no las expongo yo mismo / Y no obstante ellas me exponen más que todos mis otros poemas» (Whitman, W. 2013: 268).

manera singularmente hermética, me parece, en *Los dos retratos*, en la que el juego de cruces y espejos inquieta y perturba la escritura (*Obras completas*: 229-353).

El primer discurso del 23 de octubre de 1937 está construido a partir de rodeos orientados a devaluar el sentido de la palabra gratitud: una mala costumbre, un fraude, una ausencia. En un alarde saussuriano hace suya la famosa propiedad que postula la arbitrariedad del signo lingüístico y en consecuencia propone reemplazar la palabra *gratitud* por la palabra *gutapercha*, que en la primera definición del diccionario alude, según María Moliner, a la goma que se obtiene de ciertos árboles de la India y Malaca y que se emplea como aislante eléctrico y para recubrir telas. En la segunda acepción, la *gutapercha* se define como la «[t]ela así recubierta, que se emplea, por ejemplo, para tapizar». El *Diccionario de la Real Academia Española* transcurre por los mismos senderos.

Es verdad que en este contexto no importa tanto el saber de los inventarios porque el significante, indicativo no sólo de la evidente arbitrariedad y del sonriente desparpajo, alude también a lo que me arriesgaría a denominar, el pudor del polígrafo, ese momento en que para evitar que el silencio desplace a la elocuencia, se ensaya un esguince. Para evadir la pérdida de sentidos que oscurece los términos gastados por el uso, le atribuye a la *gutapercha* las cualidades de la gratitud: «idéntico regocijo, idéntico tirón en la garganta», la misma variedad encomiable y también la reciprocidad: «Con respecto a Amadeo Villar y Pablo Rojas Paz, que han gesticulado esta noche, mi *gutapercha* queda a mano, pues ambos debieron soportar con entereza mi porción oratoria en pretéritos homenajes [...]». Se suceden y casi precipitan las bromas secretas y los guiños de un *entre nos* que, descubrimos con cierta melancolía, nos deja fuera del círculo pero no tanto que nos impida percibir algunos matices inquietantes en la relación Norah-Oliverio. Dice Norah esa noche casi en el cierre de su discurso de *gutapercheo*:

Quiero rememorar antes de dispersarme, el nombre resonante de Oliverio Gironde, sobre quien extendiendo la más admirable ojera de *gutapercha*, por la agresividad con que me impuso su tamiz donde fueron acumulándose todas mis veleidades fonéticas próximo pasadas, y sin cuyo apoyo jamás habría construido este libro. (Lange, N. 2006: 404)

Un agradecimiento que se diferencia con sutileza de la dedicatoria de *Cuadernos de infancia*: «A Oliverio Gironde –cuyo elogio siempre resultaría mezquino– por su severa, generosa y paciente culpabilidad en este libro» (Lange, N. 2006: 371). ¿Cómo es que la severidad se ha convertido en agresividad? O, ¿se trata de otra veleidad fonética que, tamizada en la literatura

seria, puede expandirse en los meandros de la literatura efímera, la literatura de los banquetes?

La pudorosa caligrafía irónica de este discurso se contrapone al que pronuncia en la comida ofrecida en junio de 1938 con motivo del Premio Municipal por *Cuadernos de infancia*. Si en el primero invocó a los presentes con prudencia no exenta de emoción: «Presuntas víctimas de mi memoria», ahora los convoca con una melodía esdrújula: «Nenúfares, esponjiarios, ninfas de lepidóptero» (y no olvido que en mi idiolecto familiar se llamaba esponjiarios a los grandes bebedores sociales). El cambio de tono, las pródigas menciones a la locura, la parodia de las categorías lombrosianas y la apelación a los crímenes de sangre profusamente explotados por la prensa, sostienen el discurso de la culpabilidad de quien reincide en el delito: «¿Soy o no soy reo reincidente en esta lítero-fraterna demostración gastronómica?» (Lange, N. 2006: 415-418). De nuevo la proliferación de bromas secretas con otros personajes y con Oliverio Gironde que de nuevo establecen una distancia entre la emoción contenida de la primera fiesta organizada por los amigos y esta en la que parecería disminuir el mérito como insinuando que apenas se trata de un Premio Municipal:

Establecidos con la penumbra habitual mis comienzos reincidentes, sólo me resta extender hacia el jurado que señaló mi nombre a dudosa posteridad, mi entusiasmado agradecimiento y la esperanza de que su enternecedor ejemplo constituya verdadera reincidencia en futura deliberación literaria. (Lange, N. 2006: 418)

Pero, entonces ¿cómo afrontar el Premio Nacional? El 1 de junio de 1939 se asoma a los *Perseverantes e inveterados comensales* para hablar, en un recuperado estilo juvenilista, de la acritud de las luchas en el interior del campo intelectual, de la rivalidad y de la envidia, *manías* que le sirven para zaherir a tres tipos de *desparramados caballeros*: el afectado por las manías continuas que se sostiene en sus obras completas; el que padece de manía remitente y se agita cuando *recrudescen las cátedras o los congresos de escritores*; el que afectado de manía intermitente sufre *de estados soporíferos distanciados de cualquier orden cronológico*. Como un modo de revertir la ironía sobre sí misma desarma los mitos que atribuyen como causal del premio, una excesiva juventud y una *obstinada genealogía nórdica*; sin negar la segunda, lamenta la falta de veracidad de la primera: «pasa por alto el tímido zigzag, fuera de horario, de una pata de gallo, de una posible media de goma, de una impostergable arterioesclerosis», dice esta mujer que anda por los 33 años y que, como para mostrar que está de vuelta de todo, se despide con un desenfadado: «Desde ahora os espero en Estocolmo» (Lange, N. 2006: 433-436).

Entre esos discursos dedicados a *Cuadernos de infancia*, de tonos tan diversos, se intercala el que ofrece a la familia Lange el 23 de octubre de 1938,

cuando la reconoce como protagonista de su peculiar relato de la niñez: «¡Memorables seres que deambulasteis por la calle Tronador!». La recuerda por su carácter atípico respecto de las definiciones de enciclopedia, por la sabiduría de la madre que apartó a sus hijas de las labores domésticas: «presintió que el festón y la vainilla tendrían funestas consecuencias para nos y para posibles prójimos y sólo una vez, a fin de evitarse remordimientos, nos habló muy despacito de las tejedoras de ñanduty. ¡Era demasiado tarde!». (Lange, N. 2006: 419-423). Pero no tanto quizás para volver a la calle en la que, junto con el dinero escaso y cierta dosis de saludable locura, se fue gestando el mito de los martinfierristas que Norah Lange y sus protagonistas alimentaron y que hoy sigue ocupando a la imaginación crítica.

Si en *Cuadernos de infancia*, como también percibió Sylvia Molloy, no hay sentido de linaje y la preocupación por los orígenes se vuelve pasatiempo geográfico, en el discurso dedicado a la familia Lange, en cambio, Norah parecería recuperar o reconquistar para sí un linaje en el que se reconoce: el de la literatura, quizás mejor, el de los escritores. Borges aislado escuchando de pie solemnes tangos de la guardia vieja; Bernárdez, Marechal y Fijman discutiendo de poesía; Horacio Quiroga, Guillermo Estrella, Margarita Arsamasseva, Arturo Mom, Alfonsina Storni, Luis Cané, Emilia Bartolomé, Samuel Glusberg jugando al *Martín Pescador*; Amparo Mom y Raúl González Tuñón. Por el lado de la indumentaria sobresalen Lysandro Galtier con sus corbatas y Macedonio con su poncho; por el lado de los pequeños vicios, los juegos eróticos y las ocupaciones imposibles se anudan los nombres de Ricardo Molinari, Arturo Giménez Pastor, Amado Villar, Pablo Rojas Paz, Sara Tornú, Oliverio Gironde, Roberto Ortelli, Evar Méndez, Raúl Scalabrini Ortiz, Ramón Gómez de la Serna, Luisa Sofovich, Xul Solar, y no es la guía telefónica de Buenos Aires en los años treinta ni referencias de una atípica historia de la literatura argentina, sino una construcción de la memoria en la que con la arbitrariedad que caracteriza sus discursos, con ese *poquito de chaleco de fuerza que no hace mal a nadie y debe constituir un miriñaque oculto y envidiado en la vida de todo ciudadano que se respete*, crea un círculo de pertenencia en el que su propia imagen se confirma.

Si, como parece, la articulación de los brindis puede pensarse como una puesta en escena del concepto de amistad, de una poética de la amistad incluso, se impone casi el recuerdo de la reflexión de Montaigne quien a partir de Aristóteles, mejor, contra Aristóteles, revela que aunque *rara* (y además, negada a las mujeres), la amistad perfecta existe y se basa en una comunidad total al punto que «su conveniencia no es sino la de un alma en dos cuerpos» (Montaigne M. 1984: 134-145). Aunque la definición de Aristóteles parece fundar una tradición de negación de la amistad en el momento mismo en que la consigna, tanto en la traducción que utiliza Montaigne como en otra posterior: *aquel que tiene (muchos) amigos, no tiene ninguno*, la cuestión sigue siendo enigmática y en el caso de Norah, francamente inquietante. Del seguimiento del

concepto de amistad en Giorgio Agamben surge un recorrido, a través de Nietzsche, Derrida y la filosofía moderna acerca del estatuto semántico del sustantivo abstracto (amistad) que se refracta sobre *amigo* pasando a constituirse así, como una pura experiencia del lenguaje y no una referencia al mundo. De donde resultaría que la experiencia de la amistad y el término que la nombra, *amigo*, serían casi indefinibles o en todo caso una *intensidad que lo carga de algo así como una potencia política* traducible en los términos de pertenencia a una comunidad, a un compartir puramente existencial y, por así decir, sin objeto: la amistad como con-sentimiento del puro hecho de ser. También como una proximidad casi excesiva. «¿Qué es, en efecto, la amistad, sino una proximidad tal que no es posible hacer de ella ni una representación ni un concepto?» (Agamben, G. 2005: 47).

En la zona ambigua de la amistad como espacio de pertenencia, en noviembre de 1956 y en el que será uno de sus últimos discursos, se recorta la pregunta acerca del motivo que la inclina a ocupar un lugar destacado en los banquetes: «este verdadero paroxismo por intervenir en sobremesa» (Lange, N. 2006: 552-556). Recurre entonces al prestigio de la oralidad tal como fuera explicada por Quintiliano y Cicerón para descubrir con consternación, como ante un espejo sonoro, que su voz grabada suena como *un apilamiento de esmeriles y tiritas de aluminio*. De nuevo, en el festejo de la aparición de *Los dos retratos*, como quien no se reconoce en las imágenes que supuestamente nos representan, Norah no reconoce la propia voz reproducida por un artilugio entonces más o menos novedoso, la rechaza y en el mismo acto añora la *oscura voz de caoba y subterráneo* de Oliverio Gironde hasta el punto de desear la voz del otro confundida con la propia, lo suficientemente cercana como para que no se pueda distinguir, la misma voz en dos cuerpos: *Si yo pudiese pronunciar este discurso con la voz de Oliverio...*, fantasea casi en cumplimiento de la definición de Montaigne. La voz pública indisolublemente unida a lo íntimo, sus *veleidades fonéticas* se han constituido en una obsesión de esta escritora que reconoce haber adquirido muy temprano, junto con el entusiasmo por la forma de las palabras, una sensación de incomodidad ante la mirada de los otros: la inquietud de sentir *que ninguno de mis gestos pasa inadvertido, de que alguien siempre me está mirando* y que parecería constituirse en el reverso de la confesada manía del espionaje.

4. Espejos fragmentados

Entonces, si los brindis de Norah Lange pueden ser leídos como ensayos biográficos y autobiográficos que realizan ese gesto doble por el que irónicamente parecen constituirse en espejos de las vidas ajenas y de la propia vida, y si, a contrapelo de las exigencias del género, las biografías y

autobiografías que escribe Macedonio Fernández se proponen casi como astillas de un espejo fragmentado en una gratuidad que opera entre el dandysmo y la seducción, de la que son indicios la elección de la pose y de la brevedad, los resultados en ambos casos, no solo desnudan el carácter ilusorio de los tópicos de la sinceridad y de la verdad en el momento en que los grandes textos del siglo XIX sostienen todavía esa retórica, sino que también intentan quebrar el prestigio y el sortilegio del género bajo diversos modos de la fragmentación.

Un gesto vanguardista que además de expresar una desconfianza en las posibilidades del género, desmiente su pretensión de constituirse en uno de los medios de conocimiento del yo, desprestigia el recurso de encarar vidas pasadas y trayectorias cumplidas porque, se sabe, suelen acomodar la propia imagen a las necesidades y exigencias de un proyecto personal o, eventualmente de grupo «gracias a la reconstitución y el desciframiento de una vida en su conjunto» (Gusdorf, G. 1991: 12). Un desvío por el cual es como si la desconfianza en la Historia por su pretensión de totalidad hubiera permitido obtener retratos admirables en su peculiaridad; los brindis de Norah Lange confluyen así incluso con las ínfimas biografías reunidas por Borges en su *Historia universal de la infamia*, y aun con su Evaristo Carriego, aunque ninguno de ellos alcance la absoluta radicalidad y la extrañeza del gesto macedoniano.

Bibliografía

- Agamben G., *La amistad*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2005.
- Borges J. L. *Otras inquisiciones*, Buenos Aires, Emecé, 1960.
- Cruz I., *Obras completas*, México, Editorial Porrúa, 1972.
- Fernández M., *Papeles de Recienvenido y Continuación de la nada* [1944]. Buenos Aires, Corregidor, 1989. Se cita por la reedición de 2004, OC IV.
- Gasparini Ph., *Est-il Je? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Éditions du Seuil, 2004.
- Girondo O., *El periódico Martín Fierro. Memoria de sus antiguos directores*. Buenos Aires, Francisco A. Colombo, 1949.
- González Tuñón R. «María Carmen», en *Contra. La revista de los franco-tiradores*, año 1, No. 3, Buenos Aires, julio de 1933. Edición coordinada por Sylvia Saïta, Universidad Nacional de Quilmes, 2005.
- Gusdorf G., «Condiciones y límites de la autobiografía», en Ángel G. Loureiro (Coord.), *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*, Barcelona, Anthropos, 1991.
- Lange N., *45 días y 30 marineros*, en *Obras completas*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2005. Tomo 1.
- _____, *Discursos*, Buenos Aires, Ediciones C.A.Y.D.E., 1942.

_____, *Estimados congéneres (Edición aumentada pero no corregida)*, Buenos Aires, Losada, 1968.

_____, «Discursos». «Estimados congéneres», en *Obras completas*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2006. Tomo 2.

Manzoni C. «En la sala de los espejos. Autobiografía, autoficción», en Roberto Ferro y Noé Jitrik (eds.), *Historia crítica de la literatura argentina*, Buenos Aires, Emecé, 2007.

Molloy S., *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, México, El Colegio de México, Fondo de Cultura Económica, 1996.

Montaigne M., *Ensayos completos I*, Buenos Aires, Ediciones Orbis-Hyspamérica Ediciones Argentina, 1984.

Neruda P., *Confieso que he vivido*, Buenos Aires, Losada, 1996.

Nóbile B., *Palabras con Norah Lange. Reportaje y antología*, Buenos Aires, Carlos Pérez Editor, 1968.

Obieta A. *Memorias errantes*, Buenos Aires, Corregidor, 1999.

Rosa N. *El arte del olvido. (Sobre la autobiografía)*, Buenos Aires, Puntosur, 1990.

Sciacia L., *La desaparición de Majorana*, Barcelona, Tusquets, 2007.

Schwob M., *Vidas imaginarias*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1973.

Whitman, W., *Hojas de hierba (edición bilingüe)*, Buenos Aires, Losada, 2013.