

Las miedosas memorias de Norah Lange

Cuando se lee cualquier panorama sobre la literatura argentina de vanguardia el nombre de Norah Lange nos sale al paso de inmediato, destacándose entre los demás por sus resonancias nórdicas, noruegas, y por otro detalle singular: su femineidad en medio de un elenco abrumadoramente masculino. Se la suele ubicar en la llamada generación del 22, junto a Jorge Luis Borges, Oliverio Girondo, César Tiempo, Ricardo Molinari, Francisco Luis Bernárdez, Eduardo González Lanuza, o Leopoldo Marechal. Su primer libro de poemas, *La calle de la tarde*, movió a Borges a escribir una elogiosa nota sobre su amiga, en la que no pudo evitar algún que otro comentario ambiguo¹. La prometedor escritora recibía a sus compañeros de batallas literarias en su casa familiar de la calle Tronador y se hacía famosa como declamadora de brindis. Mientras seguía publicando poesía (*Los días y las noches* es de 1926), se convirtió en la musa de los martinfierristas, tal y como recordó Marechal con su idealizado retrato de Solveig Amundsen en *Adán Buenosayres* (1948)². Norah Lange se hacía con esa pequeña fama que otorgan las antologías de época: en la *Exposición de la actual poesía argentina* (1922-1927) organizada por César Tiempo y Pedro-Juan Vignale figura como única presencia femenina en medio de una nómina de cuarenta y cinco nombres masculinos³.

¹ «¡Cuánta limpia eficacia en estos versos de chica de quince años!», escribe el «maduro» Borges de 1925 («La calle de la tarde», *Obras completas*, Barcelona, Emecé, 1996, p. 100).

² Para las claves personales de esta novela, puede verse mi libro *Adán Buenosayres: una novela total*, Pamplona, Eunsa, 1992, págs. 75-76.

³ Tomo el dato de *Exposición de la actual poesía argentina*, Buenos Aires, Tres Tiempos, 1977 (facsimil de la edición de Buenos Aires, Minerva, 1927).

En 1928 viaja sola en un mercante a Noruega. Del viaje sale un libro extravagante: *45 días y 30 marineros*. También por entonces se enamora de Oliverio Gironde, con quien se casa en 1943. Para aquella fecha la presencia de Gironde ya había determinado para siempre el destino humano y literario de Norah Lange⁴.

Parece como si la estrella de Norah a partir del encuentro con Gironde se desdibujara en medio de su generación⁵. Las tertulias de Tronador dejan de existir y su figura deja el centro de ese mundo juvenil y masculino para subordinarse a la arrolladora personalidad de su marido. A él lo tiene Norah como mentor literario y a él van dedicados sus mejores esfuerzos creadores. Por eso el interés de su libro más conocido, aunque se fija en una época muy anterior de su vida con el autor de *Espantapájaros*, va dirigido a «Oliverio Gironde —cuyo elogio siempre será mezquino— por su severa, generosa y paciente culpabilidad»⁶. El libro se llama *Cuadernos de infancia* y obtuvo en 1937 los mayores honores para Norah: el Premio Municipal y el Tercer Premio Nacional de Literatura. A pesar de ser el libro más editado de la autora, los estudios serios sobre él, aunque valiosos, son pocos. El objeto del mío es ahondar algo más en esta obra insular dentro del género memorialístico argentino (e incluso hispánico) de la época. Para ello empezaré recordando el carácter fragmentario de su estructura, así como la importancia concedida a ciertos procedimientos que acentúan el misterio en torno a la materia narrada. Después, me concentraré en la dialéctica que se establece a partir de dos isotopías fundamentales: miedo y ternura. Ellas definen, junto con el misterio, la visión del mundo y la preponderancia de los afectos en la realidad humana rememorada por Norah Lange.

UN TEXTO EXCÉNTRICO

Molloy señala cómo la literatura autobiográfica argentina es pródiga en escritores y muy exigua en escritoras cuando Norah Lange da a la luz

⁴ Para más detalles biográficos, puede consultarse el libro de María Esther de Miguel, *Norah Lange*, Buenos Aires, Planeta, 1991. Aparte de los títulos mencionados en el texto central, Norah Lange es autora de un libro de poemas, *El rumbo de la rosa* (1930), otro de prosa poética (*Antes que mueran*, 1944), una novela, (*Voz de la vida*, 1927), y una recopilación de sus célebres *Discursos* (1942).

⁵ Así lo entiende, por ejemplo, Gabriela Mizraje a la hora de interpretar la obra entera de Norah (*Ver Norah Lange. Infancia y sueños de una walkiria*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1995).

⁶ *Cuadernos de infancia*, Buenos Aires, Losada, 1965, pág. 7. Todas las citas de este libro siguen la misma edición.

sus memorias. En este sentido, *Cuadernos de infancia* supone una ruptura, al igual que, desde otra perspectiva, los *Testimonios* de Victoria Ocampo⁷. Pero hasta entonces el biógrafo de sí mismo es ante todo un hombre público cuya trascendencia social sólo puede justificar el merodeo por la edad infantil. La peripecias de niñez en Lucio V. Mansilla o Miguel Cané no son sólo una excursión nostálgica, sino también la evocación de una sociedad ya pretérita. Así, el interés del texto radica muchas veces en la confrontación con el futuro político, periodista, militar o diplomático. Norah Lange, por el contrario, considera sus vivencias infantiles como valiosas en sí mismas y las rescata sin hacer apenas referencia al contexto histórico. Y no sólo eso: su libro se organiza de manera que impide al lector seguir con perfecto detalle la secuencia temporal evocada. A veces va y vuelve de delante hacia atrás, sin que se advierta de forma explícita. Pero sobre todo elabora un texto de escenas sin ilación cronológica, perfectamente aisladas unas de otras. En esta estructura reside parte de su singularidad.

RECORTES DE LA MEMORIA DISPERSA

Pese a la relativa brevedad del volumen, Norah Lange prefirió utilizar el plural para el título: *Cuadernos* y no *cuaderno*. El nombre sugiere una multiplicidad de recuerdos fragmentados, recogidos en borradores de pruebas, en cuadernos apresurados que capturan tal o cual escena. El efecto de lectura más inmediato es el de una colección de trozos sueltos, en donde poco a poco se va reconstruyendo una historia principal que, por lo demás, tiene un interés secundario con respecto al universo imaginario de la autora.

Ciertamente hay pasajes en los que el texto recuerda o anticipa hechos distintos en el tiempo con respecto a la evocación. Sin embargo, lo que prima es esa estructura de «collage». Norah recrea un pasaje iluminador que explica la importancia que tiene este tiempo en pedazos para su propia escritura:

Al secar la tierra y conferirle un aspecto apagado, blanquecino, el salitre la quebraba en pedazos multiformes, ligeramente curvados hacia arriba. A veces las cinco [hermanas] de rodillas en el camino, apilábamos grandes trozos de esa tierra separada y endurecida que, a pesar de sus grietas, no se quebraba si deslizábamos la mano por abajo, con cautela, para retirarla de su sitio (pág. 52).

⁷ Ver de Silvia Molloy, «Dos proyectos de vida: Norah Lange y Victoria Ocampo», *Filología*, XX, 1985, 2, págs. 279-293.

A continuación las niñas retiran los trozos y en la tierra más blanda trazan sus nombres con una ramita de árbol. Aun así, ese material sobrante fascina y quedan algunas imágenes sueltas:

Quando pienso en la casa de Mendoza, más que los árboles, más que el paisaje, vienen a mi encuentro esos pedazos de tierra colocados sobre el camino, como grandes hojas inmóviles que el viento no consigue arrastrar, y el recuerdo los apila, otra vez, al lado de algún banco, detrás de un árbol, para que su dureza no perjudique la caligrafía más desgarrada y dulce (pág. 53).

Esta metáfora de la escritura del yo en el papel-tierra no tiene una función anecdótica, sino que justifica, desde dentro del mismo texto, la opción estructural de la autora. El camino, que remite al tiempo fluido y natural de la narración, se ve interrumpido, en la atención de la niña y en el recuerdo de la mujer, por esos fragmentos de tierra endurecida «como grandes hojas inmóviles». Los pedazos se convierten en representaciones del recuerdo cristalizado, tal y como comparece en *Cuadernos de infancia*. La palabra que inaugura el libro encierra un mensaje elocuente: «entrecortado».

Ni las pequeñas aventuras de la familia ni el cambio espacial que divide el libro en dos (me refiero a las estancias sucesivas en Mendoza y Buenos Aires), impiden que el tiempo se tematice como una antología de imágenes detenidas o con escaso movimiento: «Cuando recuerdo el primer film que vimos, siempre lo cruza ese hombre solitario en camino hacia el cementerio del pueblo» (pág. 45).

Significativamente, *Cuadernos de infancia* se abre y se cierra con dos historias en las que es posible encontrar un paralelo semántico. Ambas subrayan la paralización física y psicológica de la protagonista. En el comienzo, la niña se aterroriza ante la contemplación de una mujer forzuda de circo, «la mujer más fuerte del mundo» (pág. 9), cuya fealdad, inmensidad física y aspecto amenazador le hacen imposible concebir que alguna persona pueda sentarse a su lado. Por su parte, el final es un anticipo del paso a la madurez, el último episodio infantil antes de atravesar la línea de sombra que divide las dos edades de la vida humana, y que constituye un signo cierto de que el tiempo corre. La protagonista inominada se ha dejado cortar su largo cabello rojizo (trasunto simbólico de la menstruación) y regresa de la peluquería acompañada de su hermana Susana, cuando, de repente, las detiene el jardinero de su casa. La escena en cierto modo reduplica a la de la mujer forzuda, a la vez que insiste en la congelación física de una imagen que representa el último escalafón de la memoria antes de que el tiempo fluya por los derroteros adultos. El

miedo paraliza a la muchacha ante ese hombre que «gigantesco, fornido, ya entrado en años, poseía unas manos de dimensiones exorbitantes» (pág. 176). Sin embargo, el hombre no la toca; simplemente se limita a señalarla con el dedo:

Inmóvil ante él, una sensación de vacío se fue agudizando poco a poco. Me pareció que me alejaba de lo que había sido hasta ese instante y que, al distenderse hacia mí, ese dedo me señalaba algo desconocido en que me iría internando, paso a paso; algo que, al ofrecerme otras emociones y otros riesgos, me apartaría paulatinamente, de todas las pequeñas incidencias, de todos los pequeños miedos, de todas las pequeñas manías... de toda la ternura que recorrió mi infancia (pág. 177).

EL MISTERIOSO PACTO DE LECTURA

Un relato surcado de escenas deslavazadas implica la existencia de numerosas elipsis narrativas. Las hay, naturalmente, desde el mismo comienzo, ya que la primera secuencia alumbra la llegada de la familia a Mendoza sin que se informe de más detalles anteriores. Nada sabemos de los cinco primeros años de la protagonista.

Pero a las lagunas entre escena y escena hay que sumarles las pocas pistas que proporciona Norah Lange para situar la acción a partir de un personaje concreto. Es enormemente característico de su modo narrativo la supresión del nombre del protagonista de un episodio, hasta tal punto que el lector se ve introducido hasta la mitad de una escena sin saber exactamente de quién se habla. Esta paralipsis narrativa, defecto voluntario de la información⁸, confiere un aire de intimidad, ficticia por supuesto, entre narrador y lector implícito, ya que se asume desde el principio que se sabe de quién se está hablando cuando en realidad no se sabe. Una vez más Norah Lange elude las referencias conocidas y colectivas. Por el contrario se dirige a la historia personal y cotidiana, fingiendo dirigirse a un receptor familiarizado con sus vivencias o, en todo caso, que ha estado siguiendo un relato inexistente hasta el momento en que arranca la secuencia. Así comienza, por ejemplo, una evocación de su hermana Marta (sólo sabemos que es ella al final de la escena)⁹:

⁸ Para la paralipsis u omisión de información en la focalización, véase de Gérard Genette, «Discurso del relato», *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989, págs. 249-250.

⁹ Otros ejemplos similares: págs. 13, 21, 28, 38, 65, 75, 88, 103, 145, 155, etc.

Era cuatro años mayor que yo. Parecía que la encontrábamos siempre mucho antes que a las otras y que siempre estuviese como esperando.

Se mordía los labios hasta hacerlos sangrar, y, despacito, con las uñas todo el pellejo de las manos. La retengo aún en esa actitud que solía producirnos un estremecimiento: una mano abierta, la otra encima de ella a todas horas, moviéndose tan sigilosamente que nadie hubiera notado el desgaste fino de los dedos sobre la piel ya deshilachada (pág. 19).

La brusquedad de este inicio «in medias res» sugiere efectivamente que la narradora da por supuesto quién es el sujeto de la oración, lo cual implica un curioso pacto de colaboración con el lector: finjamos que sabes de quien hablo, viene a decirle a éste. Este misterioso punto de vista resulta característico de novelas posteriores como *Personas en la sala* (1950) o *Los dos retratos* (1956), con la diferencia de que la lectura resulta más desalentadora por la mayor extensión de la paralipsis. La omisión fundamental que en *Cuadernos de infancia* dura una página, en las novelas se prolonga y la acción de la historia depende de ella.

Ahora bien, si los comienzos dan poca información sobre el sujeto de las acciones, no menos secreta es la utilización de algunos finales¹⁰. El recuerdo se presenta como defectuoso, quizá porque la perspectiva infantil también lo fue, de modo que se nos escapan detalles de la acción. Así, cuando las hermanas van al fotógrafo para que Irene pose con su traje de Primera Comunión, Susana y la protagonista descubren en el estudio una caja en donde agoniza lentamente un conejo blanco. A las niñas les llama la atención. Al parecer, existe un inquietante parecido entre los ojos del animal y los de Susana. Entonces, el fotógrafo, que es descrito como un hombre sonriente y ambiguo, recubre rápidamente la caja y las despide, «como si quisiera hallarse a solas con esa agonía sin una queja, en que todo parecía tan agradable y decente» (pág. 63). Y muy poco después concluye el núcleo narrativo. Nada sabe la narradora (nunca lo supo) de los pormenores de la extraña historia. La tenebrosa semejanza del conejo con la hermana es una falsa pista: no se desarrolla después. A Norah Lange sólo le interesa dejar constancia de la fragmentación de una memoria que no retiene todo el pasado, que abandona en la sombra aspectos esenciales, porque sólo se ciñe a la perspectiva de la niña¹¹. En

¹⁰ Aparte del señalado en el texto, pueden verse los finales de las págs. 47, 49, 51, 61, etc.

¹¹ La misma Norah Lange confesaba lo siguiente: «Me gusta todo lo que esté rodeado de cierto enigma: nunca pude aceptar las cosas directas. Me chocan. Me educaron de esa manera, y yo la acepto como un beneficio más que como una deformación» (Beatriz de Nóbile, *Palabras con Norah Lange*, Buenos Aires, Carlos Pérez, 1968, pág. 22).

cambio, a la narradora adulta corresponden de forma verosímil los matices irónicos, como esas apreciaciones de «agradable» y «decente» para calificar el aspecto del fotógrafo. Pero la ironía adulta, como veremos más adelante, no acaba nunca de imponerse.

LA MIRADA DEL MIEDO

La difuminación misteriosa del recuerdo tiene su contrapartida en el tema de la mirada, que atraviesa el libro entero. Como ha puesto de relieve Silvia Molloy, el espionaje es la actividad principal del yo en *Cuadernos de infancia*¹². Con la mirada furtiva la niña pretende conocer en libertad un mundo cuyo sentido se le escapa. La realidad se ofrece enigmática y algo inquietante, por lo que sólo desde el escondite se la puede atisbar sin peligro. Sólo desde allí se evita el miedo, y no siempre.

Miedo es una palabra clave del libro cuya frecuencia insólita no debe pasar desapercibida¹³. El miedo, ya lo hemos empezado a ver, nace de lo desconocido y, en ocasiones, de la presencia de lo grande cuyo origen se ignora. Son los casos, por ejemplo, del crecimiento de los senos (pág. 17), o también los episodios ya comentados de la mujer forzuda o del jardinero. Una explicación del miedo se produce ante lo grande, que es el resultado del desarrollo en el tiempo, experiencia desconocida para una perspectiva infantil.

No obstante, lo grande pierde su caracter amenazador contemplado desde la lejanía física y asumido cotidianamente, es decir, conocido desde el tiempo vivido por la niña. Las inmensas montañas mendocinas no infunden temor, porque están lejanas y porque constituyen parte del espacio visto a diario (pág. 99). Es más, precisamente por eso, su tamaño se achica, se hace más asumible.

Pero la mirada no siempre libera del miedo; ella misma también produce desasosiego porque, si se observan las cosas demasiado detenidamente, ellas se revuelven y pueden perseguir al «voyeur» infantil (pág. 155). La reacción natural es darse la vuelta y evitar la amenaza imagi-

¹² «Indeed, all the memories collected in Lange's text obey the impulse of what other «voyeur» (and at times autobiographer), Felisberto Hernández, memorably called «the lust of looking» («A game of cutouts: Norah Lange's *Cuadernos de infancia*, *At Face Value*, Cambridge University Press, 1991, pág. 130). La autora reconocía sentir el espionaje como una debilidad personal: «Constituye mi diversión favorita: espiar. Es para mí un placer enorme. Estaría gozando si pudiera espiar en la intimidad a muchas personas. Me interesa porque psicológicamente se lanzan cuando están solas» (B. de Nóbile, op. cit., pág. 23.).

¹³ Menciones al «miedo», en págs. 9, 12, 17, 25, 40, 63, 70, 71, 91, 95, 102, 123, 126, 174, 177, etc.

naria. El miedo es entonces la consecuencia del reconocimiento de la propia debilidad.

Claro está que el yo puede inventar subterfugios para combatir esa sensación. Una posible salida para conjurar esa flaqueza está en el juego anticonvencional, que rompe las reglas mediante las risas desaforadas, los fingimientos teatrales o las impertinencias gratuitas y voluntarias que, sin embargo, al final son reprimidas. El miedo omnipresente también participa de estas experiencias:

Una noche, sin ninguna razón, se me ocurrió que sería terrible no poder resistirse al impulso de manifestarle a alguna de mis amigas que su madre era estúpida o que su hermana preferida sólo merecía el calificativo de insignificante, de tonta (...) Al rato dejé de reflexionar en esos absurdos y terminé por dormirme, pero, algunos días después, durante la visita que hicimos Susana y yo a unos amigos que nos querían mucho, me asaltó, repentinamente, la tentación de proclamar que el dueño de la casa era un imbécil.

Sentí que el impulso se tornaba irrefrenable, y que una sensación de rubor y *miedo me subía por las piernas* [el énfasis es mío]. Mientras los demás charlaban y reían, yo aguardaba el momento para decir «tu padre es un imbécil», tan serenamente como cuando se llega a una conclusión (pág. 159).

Oliverio Gironde imagina parecidas formas de ruptura mediante el comportamiento pueril y provocador de algunos personajes de *Espantapájaros*:

En el acto de entregar su tarjeta, por ejemplo, los visitantes se sacaban los pantalones, y antes de ser introducidos en el salón, se subían hasta el ombligo los faldones de la camisa. Al ir a saludar a la dueña de casa, una fuerza irresistible los obligaba a sonarse las narices con los visillos, y al querer preguntarle por su marido, le preguntaban por sus dientes postizos. A pesar de una enorme fuerza de voluntad, nadie llegaba a dominar la tentación de repetir: «Cuernos de vaca», si alguien se refería a las señoritas de casa, y cuando éstas ofrecían una taza de té, los invitados se colgaban de las arañas, para reprimir el deseo de morderles las pantorrillas ¹⁴.

Aunque el texto de Gironde posee una carga cómica de la que carece Norah Lange, el paralelo nos permite comprobar, además de una afinidad personal entre ambos, la importancia que tiene en ambos la provocación como arma estética (los dos provienen de la vanguardia) y como medio de poner en tela de juicio las convenciones del mundo adulto. Ahora bien,

¹⁴ O. Gironde, *Obras*, Buenos Aires, Losada, 1968, p. 159.

esa pequeña revolución se desvanece pronto. Norah Lange refiere cómo al final consigue reprimir sus impulsos agresivos hacia sus amigos por temor y por debilidad.

LA DOSIS DE TERNURA

Junto al miedo, la experiencia interior más frecuente se representa por la cantidad de veces que aparece la palabra «ternura» en todo el libro ¹⁵. La ternura constituye el sentimiento positivo y equilibrante que reconcilia al yo con el mundo exterior. Las cosas también reclaman dulzura. No es casual que sea éste el último sustantivo de la recolección diseminativa de la conclusión. Como queriendo resumir toda su vida hasta entonces, la narradora se despide del lector así:

... me apartaría paulatinamente, de todas las pequeñas incidencias, de todos los pequeños miedos, de todas las pequeñas manías... de toda la ternura que recorrió mi infancia (pág. 177).

Fijémonos en esa recurrencia semántica de lo pequeño que condensa al final la ternura. Con mayor frecuencia que la relación entre lo grande y el miedo, la ternura se asocia a lo pequeño. Son múltiples las cosas diminutas que llaman a la puerta de la memoria: las baldosas rojas de la casa porteña (pág. 119), los «minúsculos delantales blancos de organdí blanco» (pág. 65), «las uvas en caña que la madre preparaba en grandes frascos (id.), los «pequeños estremecimientos» a la hora del baño (pág. 66), el conejo blanco (pág. 63), una mesita de noche (pág. 127), la «muerte pequeña» de Esthercita (pág. 113), el bebé enfermo de la campesina (pág. 91), la marca del cuchillo en la yema de un dedo (pág. 49), el cajoncito de un niño afectado de enanismo (pág. 31), etc. Casi todas estas realidades reclaman atención por parte de las niñas y, lejos de ser un simple aderezo descriptivo, catalizan el interés de la evocación.

Es cierto que a veces lo desmesurado puede convivir grotescamente con lo diminuto, como en el episodio del bebé hidrocefálico que debe cuidar la protagonista. Reaparece entonces el temor mezclado con la ternura: «Una vez dormido, sin embargo, me invadía invariablemente el mismo miedo; me imaginaba que su cabeza podría tornarse tan pesada que se me cayera de los brazos» (pág. 174). Pero en la

¹⁵ Menciones a la «ternura»: págs. 59, 62, 66, 69, 91, 97, 139, 174, 177, etc. También se repiten palabras de significado aproximado como «dulce» o «dulzura»: págs. 53, 41, 68, etc.

mayoría de las ocasiones es la realidad abarcable por la niña, ya sea humana (una hermana pequeña, un bebé), animal, vegetal o mineral.

La dulzura sentimental, no el edulcoramiento, permite evocar el conjunto de los sucesos como un conjunto dichoso, a pesar de las desgracias que penetran la historia. La mayor de ellas, la muerte del padre, marca el rumbo del relato al desplazarlo de Mendoza a Buenos Aires. Pero no parece afectar tanto a las hermanas como a la madre. Y la perspectiva de las niñas es central en *Cuadernos de infancia*. Son ellas las que cuidan unas de otras, las que callan los defectos de una para hacerla más dichosa o las que se solidarizan con el dolor ajeno.

Ni siquiera los múltiples miedos del yo se sobreponen a la efusión de los afectos. La misma niña califica a sus temores de «pequeños», rasgo distintivo de la ternura en el texto. Sólo cuando éste se comenta con otra hermana, el miedo se agranda indefinidamente y se puede convertir en horror nocturno. La sensación de indefensión adquiere entonces una objetividad, sale del mundo interior de la niña para compartirse e, incluso, manifestarse, porque Irene se vale del conocimiento del miedo de la protagonista para asustarla por la noche. Aun así, el miedo no paraliza, nunca llega a vencer del todo en el libro. Según comenta después Norah Lange, el truco de amedrentarla con la mano en la cama acaba por aburrirle. Es lo cotidiano quien se impone (pág. 127).

¿UN LIBRO CANDOROSO?

Por lo que llevamos visto, pareciera coherente desembocar en la idea de que *Cuadernos de infancia* es un libro tierno y hasta candoroso. Pero, en todo caso, se trata de un candor que no implica necesariamente falta de inteligencia. Con razón Molloy ha criticado los juicios contemporáneos, que redujeron *Cuadernos de infancia* a un libro lleno de «candor femenino» sin percibir su carácter excéntrico, en donde la estética de la mirada se vincula con una percepción fragmentada y problemática de la realidad¹⁶. No obstante, hechas estas precisiones fundamentales, vuelvo a la idea del principio. Pienso que el libro rezuma «candor» (la frecuencia de la palabra «ternura» lo dice todo) y «femineidad» (las mujeres son las protagonistas absolutas de la historia). Las isotopías fundamentales en torno a las cuales nos hemos ido demorando, el miedo y la ternura, apoyan esta tesis.

En realidad, los dos términos son emociones opuestas y complementarias, dentro del espacio de la intimidad familiar que domina todo el

¹⁶ «A game...», pág. 134.

libro. A la autora le ha interesado su redundancia e, incluso, situarlas en paridad. Los personajes femeninos, no sólo la protagonista, pueden someterse a la vez a esta aparente contradicción sentimental. Es el caso conmovedor de la desdichada mujer que baña en bosta de vaca a su hijito enfermo pensando que es el único remedio posible que le queda. Las niñas contemplan la escena absortas. Una vez acabada la operación, la madre levanta al niño inmóvil, lo envuelve en sus trapos y se lo lleva, «sin vernos, sin mirarnos, como si ya hubiese realizado el milagro de su ternura, de su miedo» (pág. 91). ¿A quién corresponde esta última observación? ¿Quién se hace responsable de esta equivalencia entre milagro, ternura y miedo: la niña o la mujer que recuerda? Obviamente la segunda. Como destaca Lejeune, las memorias de niñez están signadas por una doble perspectiva: la adulta y la infantil¹⁷. Deslindar a cuál de ellas se deben atribuir tales o cuales segmentos de la narración, viene en ayuda de nuestro mejor conocimiento de esta clase de autobiografías. Pues bien, en *Cuadernos de infancia* la narradora adulta es quien está manejando esos dos términos abstractos, ternura y miedo. Ella se hace responsable de aquellos comentarios en donde es necesaria una experiencia vital inaccesible para el niño. La insistencia en el «miedo» y la «ternura» como isotopías nace de una síntesis intelectual creada a partir del recuerdo distante.

La mujer desesperada con el niño en los brazos siente una enorme ternura por su pequeño, y esto es un milagro, o sea, un misterio profundo de la afectividad humana. Pero, además, también padece una ignorancia «milagrosa» y un miedo terribles ante el misterio de la enfermedad y la muerte. La visión de Norah Lange, mujer llena de temores y madre frustrada, tal vez se hermanó profundamente con ese dolor. El lector, por supuesto, lo hace.

JAVIER DE NAVASCUÉS
Universidad de Navarra

¹⁷ Ph. Lejeune, «El relato irónico de infancia: Vallès», en *El pacto autobiográfico y otros estudios*, Madrid, Megazul-Endymion, 1994, págs. 193-247.