

**EL RETRATO Y SUS GALERÍAS INTERIORES:
LO FANTÁSTICO-EXTRAÑO
EN *PERSONAS EN LA SALA*, DE NORAH LANGE**

MARÍA CECILIA FERREIRA PRADO
Universidad de las Islas Baleares

RESUMEN:

Luego de su aclamada autobiografía *Cuadernos de infancia* (1927), Norah Lange (Buenos Aires, 1905-1972) se suma a la lista de nuevos narradores, en la línea fantástica iniciada por Borges, y escribe una novela singular, *Personas en la sala* (1950), de fuerte carácter vanguardista. El objetivo del estudio es analizar los elementos fantásticos que la obra exhibe, haciendo especial hincapié en el motivo del retrato como desencadenante de mundos ficcionales.

PALABRAS CLAVE:

Norah Lange; vanguardia; fantástico; literatura argentina; novela; retrato.

ABSTRACT:

After her acclaimed autobiography *Cuadernos de infancia* (1927), Norah Lange (Buenos Aires, 1905-1972) joins the new narrators list, following the fantastic line initiated by Borges, and writes a singular novel, *Personas en la sala* (1950), with a strong avant-garde prose. The object of the study is to analyse the fantastic elements of the work, especially the portraits, which trigger fictional worlds.

KEYWORDS:

Norah Lange; Avant-garde; Fantastic; Argentinian Literature; Novel; Portrait.

Introducción: Algunas notas sobre el contexto literario

La importancia en la escena literaria y cultural argentina de Norah Lange (Buenos Aires, 1905-1972), se remonta a su aventura ultraísta, a la época en que valida de engrudo y mucho coraje salía por las calles de Buenos Aires con su primo lejano Jorge Luis Borges¹ a empapelar las paredes de la ciudad con la enigmática *Prisma*

¹ En la entrevista que concedió a Beatriz de Nobile (1968:11) la escritora relata con sus propias palabras el vínculo que le unía a Jorge Luis Borges: «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 la esfera literaria argentina prologando su primer libro de poemas *La calle de la tarde* (1925).

(1921-1922), revista mural que interrogaba y cuestionaba el canon tradicional vigente, enalteciendo en su lugar la estética de la vanguardia. Eran épocas de fuerte renovación en las letras argentinas, pero también de fervor y entusiasmo con plena consciencia de estar haciendo algo nuevo y, en ese sentido, sus primeros libros de poemas, *La calle de la tarde* (1925), *Los días y las noches* (1926) y *El rumbo de la rosa* (1930), se adhirieron a esa corriente, aunque luego más tarde, al igual que Borges, renegaría de una poética que ella consideraba «puras metáforas» (1968: 25).

En lo que respecta a la prosa que por aquellos años escribió Norah Lange, se observa una heterogeneidad de matices que es necesario atender para no simplificar la valoración global de su escritura como un bloque vanguardista sin más. Luego de sus primeras novelas *Voz de la vida* (1927), *45 días y 30 marineros* (1933) y *Cuadernos de infancia* (1937), moldeadas en un estilo sencillo y referencial,² su singular concepción narrativa cambia el rumbo en una dirección en que cobran mayor realce las visiones fantásticas o extraordinarias y la complejidad formal que caracterizará sus novelas posteriores. En este segundo período, plenamente vanguardista, se inscribe el conjunto de relatos que integran *Antes que mueran* (1944), ese *libro-bisagra*, por llamarlo de algún modo, donde se advierte el juego intertextual que conecta los dos tiempos, pero también la trilogía de novelas compuesta por *Personas en la sala* (1950), *Los dos retratos* (1956) y *El cuarto de vidrio* (póstuma, 2006), las cuales incorporan todos los recursos literarios propios del género fantástico valiéndose, además, de objetos mágicos tradicionales como espejos, fotografías y retratos, o de un espacio tan transitado como la casa o mansión antigua. El cambio literario que supusieron estas obras se debió, en gran medida, al estímulo que causó la irrupción y profusión de nuevos narradores³ que acaso despertaron en ella el interés por narrar de

² La crítica señala el vanguardismo de Lange en esta primera etapa; véase el estudio de Marisa Martínez Pérsico (2013), sobre la imagen expresionista-ultraísta en su obra y también los interesantes artículos de Sylvia Molloy (1996), Javier de Navascués (1997) y María Luisa Gil Iriarte (1999b), entre muchos otros, que destacan la estética del fragmento de *Cuadernos de infancia*. Cabría considerar, no obstante, que estas primeras obras de Norah Lange distan mucho, todavía, del discurso irracionalista que propuso la vanguardia y, aunque tampoco incorporan el rasgo costumbrista o la denuncia social del ideario realista, en general, se observa que presentan un estilo sencillo, transparente, libre de complicaciones formales, más acorde con la moda del momento. No en balde, la misma Lange, citada por Esther de Miguel, reconoce el gran esfuerzo de adaptación que experimentó al escribir *Cuadernos de infancia*, pues dado el pobre panorama cultural reinante, optó por renunciar «a toda frase enrevesada, a casi toda imagen y hasta a los vocablos más recorridos de sortilegio, que me había propuesto no abandonar [en la etapa ultraísta]» (1991: 164).

³ En este intento de elucidar las razones que inclinaron a Lange hacia la narrativa fantástica se ha de mencionar, además de a Borges, la larga lista de escritores que cultivaron el género y que eran asimismo amigos de Lange como es el caso de Macedonio Fernández quien asistía a las tertulias que organizaba Berta Erfjord (madre de Lange) los domingos en la casa de la calle Tronador, en Belgrano,

otro modo, ahondando en la perspectiva de lo maravilloso. Sin duda, la fecha-limen que da comienzo a esta transformación es 1940, momento clave en que Borges publica su célebre *Antología de literatura fantástica*, toda una declaración de intenciones por parte del escritor, ya que, además de fijar las bases para un nuevo concepto de relato fantástico, bastante desgastado y desprestigiado, con este gesto manifestaba su rechazo⁴ de la literatura tradicional, inaugurando una opción superadora, alternativa; una estética que sus discípulos Bioy Casares, Silvina Ocampo y un jovencísimo Julio Cortázar se encargarían muy bien de perpetuar. Años después de la antología, la *inteligencia* publica *Ficciones* (1944), el libro de relatos fantásticos que lo catapultará a la fama.⁵ Estos cuentos, por su imaginación, por su ingenio, por la renovación temática y estilística tan eficaz que consiguen, son por sí solos tan radicalmente distintos a todo lo anterior que ya nunca se volverá a escribir igual en Argentina. De este modo, el escritor, que ya había influido en sus versos, a través de la estética ultraísta, condicionó también, de alguna manera, el cambio de dirección que se efectuó en su prosa, una narrativa que ya concentra en sí todos los recursos, obsesiones y novedades que propone el autor de *El Aleph*. La crítica supo muy bien apreciar el vanguardismo de las prosas de Lange, en lo que tenían de novedoso y extravagante, de ruptura con ese realismo tradicional de moda, pero se olvidó de analizar el elemento fantástico,⁶ tan recurrente y fundamental en su narrativa.

junto a otro autor del grupo de *los viejos*, Horacio Quiroga, gran amigo de la familia y que mantenía correspondencia con Lange; Felisberto Hernández al que conoce a raíz de un viaje a Francia en 1948, junto a su marido Oliverio Girondo, «Gracias a la intervención de Girondo, [...] [el uruguayo] logra publicar *Nadie encendía las lámparas* (1947) en la editorial Sudamericana» (1968: 22), y cuya obra incide en el extrañamiento de lo cotidiano, en el animismo de los objetos, tan característico en nuestra autora, un animismo que humaniza los objetos dotándolos de ternura y sentimientos; también los espacios interiores de casas antiguas de Buenos Aires, con su ambiente enigmático, sus objetos y enseres característicos, sus típicas solteronas o viudas afincadas en un pasado remoto más prestigioso y más noble, parece un referente indiscutible en las obras de Lange; Miguel Ángel Asturias a quien homenajea con una comida y un discurso reproducido en *Estimados congéneres* y del que destaca su gran curiosidad intelectual que le lleva a la lectura de autores hasta entonces inéditos; María Luisa Bombal, de quien prologa *La última niebla*, una novela basada en la estética de la ambigüedad, que vio la luz gracias a la ayuda e insistencia del matrimonio Girondo ya que la chilena, dada la poca fe que tenía en sí misma, no estaba muy segura de publicarla (1985:73). La lista no es exhaustiva, ni mucho menos, pero hemos de añadir, ahora, a Juan Carlos Onetti que dedica su novela *La vida breve* (1950), la cual indaga en la problemática del doble o del desdoblamiento del yo, a Norah Lange y a Oliverio Girondo.

⁴ Véase Annick (2001).

⁵ Muchos de los cuentos de *Ficciones* fueron publicados con anterioridad en la revista *Sur*, a partir del año 1939.

⁶ Tal vez el único crítico que se atreve a relacionar a Lange con la narrativa fantástica sea Ángel Rama (1982: 168), quien solo realiza una breve mención de su novela *Personas en la sala* (1950), para in-

El motivo del retrato en la literatura fantástica

Personas en la sala es la obra más lograda, artísticamente, de la trilogía de novelas fantásticas que escribe en su segunda etapa. En la entrevista concedida a Beatriz de Nobile, Lange afirmaba: «En esta novela jugué mucho con el misterio. Me gusta todo lo que esté rodeado de cierto enigma [...] Es puro espionaje» (1968: 22-23). Esas dos palabras, *misterio* y *espionaje*, definen la trama de esta sofisticada novela, centrada en un tema de honda raigambre en la literatura fantástica: la animación del retrato.

El motivo del retrato como espacio privilegiado donde ocurre lo increíble trae a colación otros temas igualmente interesantes como el doble, el regreso de un tiempo remoto, la obsesión o locura del protagonista, etc.; todos, abordados de una u otra manera en *Personas en la sala* que a su vez remite a obras clásicas de autores consagrados. Así, entre otros ejemplos, destacan «La muerta enamorada» (1836) de Théophile Gautier, «El retrato oval» (1842) de Edgar Allan Poe, *El retrato de Dorian Grey* (1890) de Oscar Wilde. Más cercano en el tiempo, el cuento de Leopoldo Lugones «Luisa Frascatti» (1907) en el que posiblemente Lange se inspiraría para crear su obra maestra, dado que se perciben numerosas coincidencias en los motivos, en los aspectos temáticos y en algunos recursos formales. Sirva de ejemplo la ilusión óptica que crea la penumbra para que las figuras retratadas sean percibidas como reales⁷. Este recorrido literario, lejos de ser exhaustivo, pone de manifiesto el motivo del retrato como excusa perfecta para desatar lo increíble: retratos que hablan, que envejecen, que se mueven, pero siempre y en cualquier caso pinturas que ya inicialmente, desde su mismo estatismo llaman la atención y luego provocan la obsesión del que las mira, en tanto objetos de arte portadores de un enigma.

cluírla dentro del grupo de obras feministas que se dedicaron al género fantástico.

⁷ En este cuento también aparece una mujer de cara y manos pálidas, asomada a una ventana, que termina siendo curiosamente la figura de un cuadro. Muchos otros elementos tales como la penumbra, el temor a que alguien encienda la lámpara, el paso leve y flotante, el silencio frente al retrato, o el encierro perpetuo de la dama que no sale nunca de casa, aproximan el relato modernista a la novela de Lange. No es de extrañar esta similitud con Lugones, para algunos críticos, como Marina Gálvez, el modernismo adelantó la nueva novela por su veta fantástica.

Génesis: El retrato de las hermanas Brontë

Personas en la sala se gestó a partir de la contemplación de una imagen, en concreto, el retrato de las hermanas Brontë (Nº1).⁸ Lange relata el hecho: «*Personas en la sala* tuvo un origen curioso. Una vez apareció un artículo de Luisita Sofovich en *La Nación* sobre las hermanas Brontë. La nota se ilustraba con un retrato de las tres hermanas, Emilia, Carlota, Ana, hecho por el hermano de las escritoras inglesas. Me



(Nº 1) *Retrato de las hermanas Brontë*, de Branwell Brontë (hermano).
De izquierda a derecha: Anne, Emily y Charlotte.

impresionó cómo estaban retratadas» y añade: «Después les puse la sala» (1968: 22); afirmación con la que se hace evidente la gran afinidad entre las tres figuras del cuadro y las mujeres del libro y el modo en que unos personajes pintados pasan a ser escriturales, a integrar la ficción literaria. De tal manera, la obra podría leerse o entenderse, también, como un intento de Lange por describir esa imagen que hirió

⁸ A partir de aquí las imágenes se indicarán de la siguiente manera: (Nº1), así sucesivamente.

su sensibilidad, más aún cuando su protagonista está empeñada en relatar un retrato, el de las tres mujeres de enfrente que ella espía y controla a través de una ventana. Tanto en la vida real de la autora como en la ficticia del personaje observador, la escritura surge, se justifica y se desarrolla a partir de una imagen visual y con el fin de explicar esa imagen. Así, la narradora-protagonista de *Personas en la sala* resulta ser también escritora ya que va anotando en pequeños trozos de papel y luego en un diario íntimo, que mantiene en secreto, los delirantes diálogos inconexos y las diversas vivencias extrañas que mantiene en su imaginación con el trío de hermanas: «al volver a mi casa me seguían frases tuyas completas, que se extendían inútilmente, porque yo era incapaz de analizarlas» (2: 199);⁹ «era tan difícil que debía anotar muchas cosas para tratar de entenderlas cuando tuviese tiempo» (2: 200); «me fue difícil precisar cómo se aproximó a lo que deseaba decir, y hasta me vi obligada a anotar algunas frases» (2:199-200).

En el universo narrativo de Lange, amiga de los pintores más avanzados del momento como Xul Solar, Batlle Planas y Lino Enea Spilimbergo, la influencia pictórica es notable.¹⁰ Esta no solo se manifiesta en la referencia directa al retrato sino también en su voluntad de composición, en la manera de escribir y relatar las imágenes como si las pintara, como si fuera componiendo con ellas un cuadro:

Recuerdo que no me gustó probar sus caras en distintas ventanas para verificar si quedaban bien. Lo ensayé en varias ocasiones pero desistí de ese juego más bien triste, [...] porque a veces había sitio para dos y me sobraba una. Entonces me veía obligada a buscar otra ventana donde las tres cupieran sin acercarlas más de lo necesario, sin convertirlas en un retrato alterado, en una costumbre nueva (2: 216).

Resulta curioso que, como si de un lienzo se tratara, ubique a las tres mujeres sobre una pared blanca indicando detalladamente cada una de sus poses: «Cada vez que las vi, dos de ellas se encontraban juntas, la tercera un poco distanciada» (2: 117); ello se aproxima al retrato de las hermanas Brontë donde se hallan las tres damas en esta misma posición, tal vez, el pintor quiso señalar la distancia jerárquica de Charlotte, respecto a las otras dos, Emily y Anne, a quienes dominaba por ser la hermana mayor.

⁹ Se citan las obras de Lange por la edición de las *Obras completas* cuyos datos se hallan en la bibliografía. Primero se indica el tomo y después de los dos puntos, la página.

¹⁰ La escritora también era muy amiga de los pintores Horacio Butler, Norah Borges, Rómulo Macció, Ernesto Deira, Felipe Noé y Norberto Cóppola, entre muchos otros. Según Miguel (1991: 220), el matrimonio Gironde-Lange sentía pasión por el arte y era dueño de una gran colección de «arte precolombino primitivo e hispanoamericano», además de disponer de valiosos cuadros, entre ellos algunos de Figari, y numerosos marfiles.

Ventanas, retratos y fascinación: lo cotidiano se vuelve fantástico

La ruptura con la representación mimética de la realidad es quizás el rasgo más relevante de la nueva novela. En *Personas en la sala*, la protagonista huye de la rutina gris de su hogar, para subirse a los vuelos de la imaginación al mirar a través de una ventana. Así vigila los retratos de tres mujeres en la ventana de la casa de enfrente, que parecen cobrar vida y animarse con su observación. Las misteriosas damas, tres hermanas solteras vestidas siempre de negro, pasan a habitar en el interior del inmueble con actitudes rituales. Su máxima distracción consiste en reunirse cada tarde en la sala poco iluminada de la casa para tomar el té, momento en que la joven se detiene a analizar cada uno de sus gestos. Pese a la cotidianeidad e intrascendencia de esos actos, anodinos y reiterativos (fumar, charlar, mirarse, estar sentadas), la joven encuentra en ellas «una biografía inesperada» (2: 117). Los rostros la fascinan y, como nada sabe acerca de ellas, se dedica de lleno a largas disquisiciones donde las imagina sucesivamente como criminales, institutrices, aventureras o «Acaso fuesen, simplemente, tres mujeres que se encontraban a gusto en la sala» (2: 157). En un intento desesperado por descubrir el enigma, cruza la calle y mediante un artificio consigue ser una más en la sala, pero el secreto de sus rostros se niega a salir a la luz.

Visto y no visto: los recursos de lo fantástico

La historia carece de grandes acontecimientos y parece basarse sobre todo en descripciones detalladas de actos rutinarios, intrascendentes. El tema en sí podría considerarse baladí y hasta realista si no fuera porque las tres vecinas son percibidas como retratos, en alguna ocasión, lo que incide en todo un juego de visto y no visto para despistar al lector. Estos micro-episodios, de apenas escasa duración, impregnan todo el texto y se proyectan en forma de imágenes lisérgicas, nunca del todo confirmadas por la narradora, que las captan a veces entrando en el retrato: «*Me pareció*¹¹ que cada una, como respondiendo a un misterioso llamado, volvía a ocupar su sitio en su propio retrato y que eran capaces de vivir un retrato antiguo» (2: 131); otras, saliendo de él «¿*Quizás* aprovecharían mi ausencia para abrirse paso, salir de sus retratos, y cerrar, por fin, la ventana, con un repentino gesto de entrecasa?» (2: 203) y, en ocasiones, ello es lo más frecuente, en la actitud contemplativa y fija propia del retrato «¿*Era posible* que se pasaran la vida mirando la calle desde sus retratos?» (2: 204). Aunque estas visiones se reproduzcan como flashes mínimos dentro de la normalidad que plantea la novela, resultan altamente efectivas porque llenan el relato de zozobra al operar como grietas por donde se filtra lo increíble. La duda que asalta al lector es continua ¿Son mujeres o retratos lo que la joven cree percibir

desde su ventana? y, en caso de ser retratos, ¿son alucinaciones, imaginaciones suyas o percepciones empíricas? La obra recurre a todos los artificios tradicionales del género fantástico para lograr esta vacilación del lector, indispensable según Tzvetan Todorov, para que sea considerada fantástica. Así, en la superficie textual, en un plano morfo-sintáctico, hallamos una numerosa cantidad de frases introductorias y formas verbales que no confirman ni desmienten el hecho sensorial y que sirven para acrecentar la duda respecto al hecho inverosímil. La identificación de los tres personajes con retratos es tan patente que si se procede al recuento de las citas, el vocablo, asociado a las tres mujeres, surge de modo abrumador: «Sabía que de ser paciente, *obtendría*¹¹ sus retratos completos» (2: 120); «Entonces los tres rostros –*como* en diaria hilera de retratos que nunca se renuevan– se situaron en la sala» (2: 122); «Aún no quería asomarme a la calle porque *tal vez* más tarde, dentro de una hora, *encontraría* las caras como en su retrato de siempre» (2: 220). A veces la identificación con los retratos se produce de manera directa y sin fórmulas atenuantes, pero es posible intuir, en estos casos, un sentido literal que competiría en el mismo nivel con otro figurado: «Ella se deslizó hacia el suyo, hacia su manera de haberse retratado para siempre,» (2: 133); «después de restituirlas [las caras] a las paredes» (2: 134); «Pero, ¿qué podía yo hacer con esas tres caras en remoto y renovado retrato que duraba hasta media noche?» (2: 127), etc.; enunciados que transmiten la idea tanto de que las mujeres sean retratos como de que semejen retratos, teniendo en cuenta la circunstancia, tan frecuente en la novela, de su falta de movimiento y el hecho de aparecer enmarcadas por un rectángulo de la ventana; no en balde señala Burke que «Los cuadros se han comparado a menudo con ventanas y con espejos» (2005: 7).

Respecto al contenido, según explica Todorov, en la narrativa fantástica la duda se mantiene «entre dos polos: la existencia de lo sobrenatural y una serie de explicaciones racionales [...] que intentan reducir lo sobrenatural» (1974: 58). He aquí el hecho sobrenatural: unas mujeres salen de sus retratos para reunirse a tomar el té cada tarde. Enumeramos, ahora, los tipos de explicaciones realistas que en la novela intentan mitigar, de algún modo, la existencia de lo prodigioso.

Uno de los recursos utilizados por Lange con esta finalidad es la *ilusión óptica*. En este caso, la penumbra de la casa resulta un buen aliciente para la falsa percepción de

¹¹Se ponen en cursiva las locuciones y modalidades verbales (condicional, pretérito imperfecto, subjuntivo) típicas del género fantástico, destinadas a producir oscilación respecto al hecho increíble. En su célebre estudio *Introducción a la literatura fantástica* (1974: 50) Todorov cita muchas de estas expresiones: «Me parecía», «Creí», «tuve la sensación», tal «vez», y explica que sirven para matizar la frase, para causar duda o vacilación respecto al hecho sensorial, ya que indican «la incertidumbre en que se encuentra el sujeto hablante, en lo relativo a la verdad de la frase enunciada». Si estas locuciones no existieran nos hallaríamos en el género de lo maravilloso.

los retratos como personas reales. Todo indica que la tarde-noche es el momento propicio para espiar a sus vecinas-retratos: «No me interesaba lo que hiciesen durante la mañana» (2: 123), pues constituye esa porción del día en que la luz disminuye y los marcos se esfuminan perdiéndose en la penumbra: «Me asomé a la ventana. Estaban idénticas al día antes; borrosas pero al mismo tiempo nítidas, como si no pudiesen evitar que los respaldos de los sillones confundieran sus contornos» (2: 149).

Igualmente, el *azar* o la interpretación mágica del azar es otro ingrediente más para este fin. En el episodio de correos del capítulo 5, se crea una cierta incertidumbre acerca de la identidad real de la protagonista a partir de un hecho totalmente fortuito y producto del azar: La joven constata que la voz de una mujer, que se halla rellenando un formulario de espaldas a ella (más adelante se descubre que se trata de la hermana mayor), coincide con la suya. La extraña coincidencia es azarosa, sin embargo la protagonista cree firmemente a partir de ella en la existencia de un doble: «No me daré vuelta –pensé–, no debo darme vuelta, no puedo darme vuelta para averiguar quién usa mi voz, o si yo soy otra persona, o si yo no soy yo y estoy equivocada» (2: 128). La negativa a ver y a afrontar la realidad (darse la vuelta) conducirá a la protagonista a ese mundo de fantasía en el que intentará parecerse al retrato.

Aunque no se erija como la opción principal, las referencias al *sueño* aportan un claro sesgo onírico, ayudando a menguar lo imposible, así la narradora, sin entender muy bien la extrañeza de ciertos hechos, se pregunta a sí misma: «¿Estás soñando? ¿Por qué no podrás reconocerlas de día?» (2: 124). En esta línea, en el episodio de la *tarde del jueves*, mientras narra cómo las espía desde la calle, pronuncia una frase tan enigmática como reveladora: «Entonces me desperté y decidí intervenir» (2: 146). No son pocas las frases en las que aparece la palabra *sueño* o sus derivados: «La hermana menor contó un sueño lisito y agradable, mientras lo describía, la sala se alejaba» (2: 173); «después de restituirlas a las paredes de la sala, permanecía como entre un sueño y otro, procurando no olvidar el primero» (2: 134). La referencia a la actividad de soñar o dormir no es trivial. Como en un sueño las imágenes de los retratos hablan, se mueven y desempeñan sus tareas diarias al igual que lo haría cualquier persona corriente.

Del mismo modo, algunas alusiones al *alcohol* y a las *drogas* ayudan a atenuar el efecto fantástico de las visiones que tienen lugar el día que se encierra en el cuarto con pensamientos suicidas: «el vaso se quedaba sin el vino amarillo sobre la mesita,» (2: 190); «todo se va llenando de harina» (2: 192). Con independencia de que la joven hubiese bebido o no, o, incluso, tomado estupefacientes, la mención explícita del vino como también la sugerencia de una posible ingesta de drogas, a través de la metáfora visual de la harina, hacen más creíbles las visiones surrealistas que incluyen «guantes inflados que flotan» (2: 189); «guantes de gamuza con hileritas de

hormigas frescas subiendo y bajando» (2: 190); y «grandes cantidades de harina que no me dejaban preguntar nada sobre el pecho» (2: 190).

La explicación principal que da sentido a todo el relato es la locura, el trastorno psíquico de la protagonista, el cual queda sugerido a través de multitud de alusiones directas e indirectas a la enfermedad que padece y al médico que la viene a visitar en relación con los rostros: «una enfermedad desconocida que provenía de vigilar tres caras, [...] Pero cuando pensé en el médico me tranquilicé, persuadida de que todavía, al menos, no se me notaban las caras» (2: 139); «mi familia me aguardaba persuadida de mi mejoría» (2: 217). Aunque nunca se explicita el carácter mental de esta enfermedad (en ello la autora quiso ser ambigua), resulta esclarecedor que al final del relato la joven reconozca la naturaleza ficcional de su invención, una fantasía en la que llegó a creer realmente. El relato se acercaría, así, al género de lo *fantástico-extraño* (o *explicado*), según la terminología de Todorov.¹²

Parece interesante destacar cómo Lange pone la metonimia al servicio de lo fantástico. La protagonista se refiere constantemente a las vecinas de forma metonímica con la palabra *caras* o *rostros*: «sentía que los tres *rostros* cruzaban la calle para amonestarme o indicarme que progresaba» (2: 166); así, el vocablo *rostro*, reúne connotaciones fantásticas en dos direcciones: además de reforzar la vacilación inicial *retratos-vecinas*, puesto que un retrato es básicamente un rostro y por consiguiente llamar *rostros* a las vecinas es de forma velada llamarlas *retratos*, también aporta una nota fantástica en la consideración de las tres mujeres entrevistadas como cabezas flotantes y fantasmales —esto es, sin cuerpo—, que se desplazan por el espacio. En efecto, estos rostros, muy a menudo caracterizados como «manchas claras» (2: 117) y como «imprecisos» (2: 121), adoptan en ocasiones la apariencia espectral de una fantasmagoría, aquellas «experimentaciones llevadas a cabo en el siglo XVIII con espectáculos de efecto óptico», (1999a: 111): «sus rostros contra el mismo muro, apenas más aclarados al atravesar la cortina transparente, y como si salieran a la calle, ondulados, flotantes,» (2: 135). De igual modo, estos rostros viajeros, se pueden relacionar, salvando las distancias, con los chonchones,¹³ aquellas cabezas voladoras de la mitología popular latinoamericana, muy conocidos en países como Argentina y Chile. Este viaje de rostros tiene un primer esbozo en el relato N° 78 de *Antes que*

¹² En el tercer capítulo de *Introducción a la literatura fantástica* (1974), Todorov especifica tres categorías dentro de la narrativa fantástica: «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.

¹³ En Izzi (1996: 108) se encuentra la siguiente entrada: «chonchón: (Chile). VAMPIRO formado de una sola cabeza humana con enormes orejas que sirven de alas para los vuelos nocturnos en busca de víctimas. No es visible más que a los brujos».

mueran (1944) y capitalizará toda la atención en su siguiente novela *Los dos retratos* (1956) donde se erige como tema principal.

Un trébol de rostros: ¿Hadas o Parcas?

Hay en estos rostros algo que fascina y conmueve a la narradora desde el comienzo mismo de la narración. Las imágenes la hieren en lo más hondo; se desarrollan en el aire como una visión encantadora, a través de símbolos, y es como si mirase el mundo por primera vez:

Ya iba a estirar el brazo para cerrar la persiana cuando me atrajo una ventana iluminada en la casa de enfrente. [...] Retiré la mano, cerré la ventana y permanecí espionando detrás de las cortinas. Y fue en ese momento –como si todo se hubiese preparado para que acudiese al encuentro de mi señalado destino– cuando las vi por primera vez, cuando comencé a mirarlas, y, mientras las miraba, recorriendo largo rato las tres caras alineadas –una apenas más elevada que las otras–, me pareció que mi mano sostenía, en abanico –como cuando se juega a las cartas–, el pálido trébol de sus rostros [...] Yo las miraba como si hubiese encontrado, por fin, algo que había buscado mucho tiempo, sin saber qué era. (2: 117)

Los tres rostros viajan por el espacio, se trasladan de una ventana a la otra, invadiendo sus noches y sus días. Es una trilogía que ella percibe o siente en ocasiones como unidad indivisible y que metaforiza con la misteriosa figura de un trébol, símbolo místico¹⁴ que aparece como umbral de lo maravilloso al principio y al final de la obra; así, cuando las ve por primera vez: «mi mano sostenía, en abanico [...] el pálido trébol de sus rostros» (2: 117), como se aprecia en la anterior cita; pero también en el desenlace cuando *ellas* desaparecen «saliendo subrepticamente en atenuado trébol hacia quién sabe dónde» (2: 227). Los elementos simbólicos suplantaban muchas veces el lenguaje literal cuando las palabras no alcanzan para describir el retrato. El denodado esfuerzo que realiza la joven por narrar lo increíble, el enigma perturbador que encierran esos rostros es la extraña historia que nos deja.

Como muy bien señalaba Liliana Ponce: «Hay algo de fábula o de cuento infantil en esos personajes sin nombre. Las tríadas que caracterizan a los cuentos maravillosos o los tradicionales aparecen aquí en las tres hermanas» (2010: 37). Es un planteamiento interesante si se piensa en el problema existencial que aflige a la joven, quien confiesa al principio de la narración: «en aquella época me disgustaban tantas

¹⁴ Cirlot (1969: 460): «Trébol: Emblema de la Trinidad. [...] Las formas treboladas, como el arco de tres lóbulos gótico, mantienen el mismo significado y en general todas las formas tripartitas».

cosas, que las que me atraían más constituían una obsesión» (2: 115); y también: «Yo no podía soportar un nombre escrito en la ventanilla de un tren, un corazón con dos flechas hundido a cuchilladas en el tronco de un árbol» (2: 114); la conclusión es clara: la protagonista es una joven hastiada, aburrída, que no encuentra sentido a su vida, lo que causa el haber sido educada en un pensamiento materialista. En estas circunstancias llegan las caras, como haditas flotantes y voladoras, de ventana a ventana, llegan para resolver un problema: «mientras las espiaba, [...] me era suficiente, dichosamente suficiente, verificar sus rostros [...] apenas más aclarados al atravesar la cortina transparente, y como si salieran a la calle, ondulados, flotantes, impelidos por el humo» (2: 135). Esos fatídicos rostros, mágicos y hieráticos, que interrogan su propia vida intentando modelar su destino, están ahí como una solución salvadora, aportando una opción alternativa, la «muerte preparada» (191) —una manera elegante de referirse al suicidio¹⁵—; llegan para compensar su vacío. El tema de la muerte, en todas sus vertientes, es el favorito en las veladas de enfrente: enfermedades, accidentes, velorios, lloros, catástrofe, etc. Estas conversaciones, esgrimidas normalmente sin tapujos y con total libertad para expresarse, gustan a la protagonista quien encuentra una buena ocasión para profundizar en cuestiones tabú, a menudo esquivadas o repudiadas en el seno familiar:

— ¿Por qué no las invitas a tomar el té? — Como si pudiese invitar a las tres caras a tomar el té, el tedioso té con masas compradas en la calle Cabildo; como si pudiese preguntarles si les gustaba cargado, con cuántos terrones de azúcar, para después hablarles del barrio, o de la última película, porque si se referían a la muerte todos se horrorizarían y pedirían media taza más de té, nada más que media, ¡qué horror!, empeñados en cambiar la conversación mientras ellas no comían, no porque les disgustara comer sino porque sabían manejar sus aversiones y sus preferencias (2: 216).

De un modo muy particular parece que *ellas* tuvieran una injerencia especial en el destino de la joven pudiendo decidir incluso cuando ha de morir, por ello teme caer «en manos de tres aventureras que me gritarían las líneas de mi mano, obligándome a extenderlas, diariamente, para anunciar que la línea de mi vida podía abreviarse si no las complacía,» (2: 139). En este sentido, las tres mujeres también pueden ser equiparadas, en un plano simbólico, con las parcas griegas. Por otro lado, existe una

¹⁵ El suicidio ha sido un tema candente en Argentina desde la muerte de Leopoldo Lugones, en febrero de 1938. La muerte del escritor conmocionó a un país entero. El año anterior había tomado la iniciativa Horacio Quiroga, y también en 1938, en el mes de octubre, se suicida Alfonsina Storni, ambos, amigos de la familia Lange, eran asiduos participantes de las tertulias que organizaban en la casa de la calle Tronador.

íntima conexión entre las hadas y las parcas. Para Elvira Barba, el *Fato* o *Tría Fata* es el «origen remoto de las hadas medievales» (2008: 318).

El retrato y sus galerías interiores

La exclusión del cuerpo, dentro de algunos fragmentos, lleva al rostro a un primer plano en el que es posible detectar toda su complejidad y todo el esfuerzo que le supone a la narradora el pensar y describir ese rostro. A diferencia de otras partes del cuerpo, el rostro expresa una verdad única e intransferible relacionada con la identidad de la persona. El rostro entonces es un símbolo, porque habla transversalmente de la verdad íntima del sujeto y se posiciona en su lugar. Así, la joven se percata de que las hermanas son estáticas pero llenas de una tensión interior que las domina a causa de sus grandes pasiones y, por ejemplo, al describir a la mayor afirma:

«Se está quemando por dentro», pensaba y me parecía adecuado imaginar la gran lastimadura azul-violeta detrás de la garganta o dentro de un pulmón, que comenzaría a incendiarse, a agrandarse como un árbol hasta ahogarla, introduciendo ramificaciones en cada recodo de sus arterias, mientras las dos la mirarían esperando el incendio, el grito, el estampido, qué se yo, pero todo de golpe, en pedacitos incómodos y desparramados (2: 204).

Tal como reflexiona Tarkovsky, cuando analiza el *Retrato de mujer joven ante un enebro* (Nº 2), una obra de Leonardo da Vinci:



(Nº 2) *Retrato de mujer joven ante un enebro*, de Leonardo da Vinci 1474-76.
Temple y óleo sobre tabla (38,8 x 36,7 cm)

El retrato nos ofrece la posibilidad indefinida de ver en él muchas cosas. A la busca de su sentido y su esencia, uno se pierde en un inmenso laberinto del que no hay salida. El verdadero placer se obtiene en este caso precisamente al darse cuenta emocionalmente de que este retrato es inagotable, de que no es explicable en sus últimos extremos. Una idea auténtica en una imagen lleva al espectador a una vivencia simultánea de sentimientos tremendamente complejos, contradictorios y en algunos casos que se excluyen mutuamente. [...] Lo infinito es algo inmanente a la estructura de la imagen (1991: 132-133).

Del mismo modo, en la novela la protagonista se pierde en el retrato como en un mundo, pues intuye el sentido profundo de las imágenes representadas. Las caras con su manera de ser «resignadas» pero «intensas» (2: 130) son insondables, no dicen nada o lo dicen todo, significan tanto que es imposible percibir en ellas la totalidad de sus matices. Sin duda, lo que hace posible esa pluralidad de valores es su indefinición, la capacidad de ser a la vez ambiguas y contradictorias, de no ser obvias o definitivas, lo que provoca una cierta incomodidad en la joven: «No era capaz de asegurar si me encontraba a gusto frente a las tres caras que primero me entrevistieron y que llegué a querer» (2: 203-204); «Yo no podía afirmar, sin embargo, que eran difíciles, o reservadas, o demasiado prolijas, y aunque alguien me hubiese obligado a ser precisa, tampoco habría podido afirmar que eran misteriosas» (2: 161); más adelante escribirá: «tres rostros de los cuales ni siquiera era capaz de indicar el color de los ojos, la manera de peinarse, la forma prudente de una sonrisa» (2: 221).

Para la protagonista este rasgo de la sugerencia es indispensable, por ello pide que al retrato le «faltara algo a fin de agregar lo que solamente yo conociese, [...] y entonces, cuando se muestra o se cuenta ese rostro es como si se hojeara, tranquilamente, el álbum de una cara» (2: 120). La importancia del retrato como desencadenante de ficciones, como sugeridor de mundos imaginarios, es fundamental en la obra. En esa dialéctica contradictoria de revelar ocultando –o a la inversa–, el retrato permite la configuración de un mundo absolutamente onírico que es el que despliega la narradora a través de su imaginación; de este modo, la joven participa en la creación del retrato al completarlo, al llenar los espacios vacíos que este deja, con sus propias reflexiones e intuiciones.

En su intento de analizar la imagen, la joven descubre que el retrato esconde tras de sí galerías interiores de retratos, infinidad de rostros que se proyectan como *en abîme*, porque un rostro no es tanto lo que muestra como lo que esconde; o en palabras de Aumont, «El verdadero rostro no es el que se ve, sino la forma espiritual a la que alude lo visible» (1998: 23). El peso semántico del rostro es substancial en la novela y se demuestra en numerosos pasajes como en el que sigue:

Parecía poseer numerosos retratos, como si cada vez agregara uno nuevo a la galería oculta de su propio rostro; como si fuese ordenando, en las cuatro paredes de la sala, la sucesiva historia de su rostro. [...] Yo también lo veía como un rostro innumerable y apropiado [...]. Parecía que le gustaba retratarse, que nosotros verificásemos los posibles retratos de su falta de miedos, de su inmotivada paciencia, de su inagotable egoísmo, de su vida dibujada desde pequeña y de la cual sólo quedaba una línea por corregir: la línea final (2: 174).

La adolescente de esta historia es una lectora de rostros. El primer plano del rostro ensaya en ella un nuevo modo de ver y sentir la realidad: al zambullirse en la imagen, al mismo tiempo se sumerge en la interpretación de un nuevo lenguaje. Así, si las miraba mucho, si era «paciente, obtendría sus retratos completos» (2: 120) porque observar una cara es en cierto modo leerla, descifrarla y descubrir todos los recovecos y galerías ocultas del alma: «un sollozo oculto, los sueños difíciles, el deseo repentino de cerrar todas las puertas, el miedo más puntual, la mesa con su angustioso solitario, [...] los recuerdos [...] que a veces aparecen en un rostro, y entonces, cuando se muestra o se cuenta ese rostro es como si se hojeara, tranquilamente, el álbum de una cara» (2: 120).

Con la mirada de la narradora, el rostro se anima y se desarrolla como en un film interior, desplegando una amplia variedad de rostros que resultan singularmente significativos porque muestran su verdad vital, su modo de ser rostro en distintas situaciones de la vida, captando su pulsación íntima, su acontecer emocional en cada momento. La idea de los rostros proyectados o fílmicos es constante en la obra: «Era como si construyese, lentamente, una película muda que podría durar indefinidamente» (2: 135).

Contar el retrato: imagen vs palabra

En otro orden de cuestiones, es evidente el esfuerzo dialéctico por describir la imagen, por comprenderla de un modo intelectual a través de la palabra, pero este empeño casi siempre fracasa conduciendo a la tristeza y a la decepción:

A veces reflexionaba en que alguien, de pronto, podría preguntarme «¿Cómo son?» y se quedara esperando que yo las describiese [...] Bastaba esa posibilidad para que yo me esforzara en recordar el espacio angosto de una frente, sus distintas maneras de sonreír, pero solo lograba reconstruir lascias cabelleras que quizás confundía con otras, [...] También suponía que la belleza —el misterio final— debía de reconcentrarse en la cara, en su cera

escarchada y tirante para todas las miradas que mirarían sin verla. La muerte circunscrita a la cara, localizada solamente en ella, [...] el « ¿Cómo son?» se agrandaba, se tornaba insistente y, a pesar de que la pregunta fuese fácil, me inducía a vagar por sus facciones sin asirme a ninguna, o me distraía recordando diferentes escenas que no aclaraban sus caras (2: 185-186).

La imagen es infinita, insondable, por ello la joven se da cuenta de que el rostro no puede relatarse con palabras. Cualquier rasgo del rostro, de forma aislada, está muerto, ya no exhibe el mismo cariz del que era depositario cuando estaba siendo influenciado por los otros. El retrato se vuelve una farsa, un artificio y se frustra, finalmente: «sólo alcanzaba sus manos, tratando, por última vez –aunque fuese rápidamente–, de asirme a unas pestañas, a un mentón sin su señal de lágrimas; tratando de recordar, al menos, ya que las perdía, la brevedad de sus escotes de porcelana hasta el comienzo de la puntilla; pero ni siquiera me quedaba, flotando, salvada, la forma de sus vestidos» (2: 187-188).

Este intento fallido de describir y narrar el retrato, en una éfrasis muy del gusto surrealista, cuando el « ¿cómo son?» se agranda y se repite hasta cobrar ribetes enfermizos, es un trasunto de la negación perpetua de las tres figuras a explicarse, a revelar su verdadera identidad. En esta línea, se producen una larga lista de situaciones en las que la imagen (el trío de rostros), sometida a severo escrutinio por parte de la joven, se resiste a dar explicaciones; recuérdese la instalación de la línea del teléfono que nunca atenderán: «Alguien había levantado el tubo. Se produjo un silencio que se fue agrandando» (2: 179); o el episodio en el que la protagonista se queda esperando durante casi una hora a que alguna de las tres le hable:

una tarde [la mayor] faltó una hora de la sala. Yo seguí frente a las dos pensando que algo podría acontecer que concediese ligereza a las cosas; que una de ellas tuviese un gesto sorpresivo y simple, como cruzarse de piernas o suspirar. Pero permanecieron quietas. Recuerdo que hablé dos o tres veces; solo el aire pareció escucharme. También me pareció que mis palabras triviales –y me dio vergüenza– salieron de la sala para recorrer a oscuras el trayecto hasta su cuarto (2: 157).

En general, las hermanas responden con evasivas a las preguntas de la adolescente, y sus diálogos inconexos, rayanos en la demencia, no permiten tampoco averiguar nada: «—Tengo treinta años y encontré una araña...» (2: 175) dice la mayor; la joven «reconocía que era la única persona capaz de decir algo así, inconexo» (2:174) e interesarla en el acto.

El retrato y su doble: la inversión del tópico

A grandes rasgos, podría afirmarse que esta es una novela sobre la imagen, sobre el poder de fascinación de la imagen. Unas figuras que sin apenas esfuerzos ni razonamientos previos consiguen dominar a una persona. La observación minuciosa pronto se convierte en obsesión, en dependencia: «Sus rostros podían perseguirme hasta que me enfermara de una enfermedad desconocida que provenía de vigilar tres caras» (2: 139); más adelante confesará: «las quería tanto que en ese mismo instante hubiese hecho por ellas cuanto me pidieran» (2:182). Y lo que las caras piden no es otra cosa que la imitación, que la joven aprenda a ser triste y perfecta como ellas, enigmática pero también inmóvil con ese rasgo de muerte que suscitan los retratos:

—Sus hermanas son tristes y perfectas... como usted.

—Empezaron demasiado tarde —me contestó, y, después de una mirada que, de pronto, pareció cansarse, dijo lo que yo esperaba, lo que siempre le agradecería, aunque me muriese de miedo, aunque me obligase a huir, a no visitarlas durante muchos días porque yo no quería ser como ellas:

—Tal vez si usted comenzara desde ahora... (2: 180).

La idealización romántica hace de esos rostros una entelequia que será el espejo de sus propios deseos y obsesiones, con ideas fijas reiterativas como el suicidio, el caballo muerto, los vestidos celestes, los guantes olvidados, las muñecas despedazadas, ideas que, además de la voz y el hecho de vestirse de negro, comparte con la hermana mayor. Según Vax se trataría aquí de un *fantástico anhelado*¹⁶ porque la protagonista no se horroriza ni se asombra ante el objeto increíble, por el contrario desea parecerse, busca imitarlo, muy en correlato con su ser adolescente. De este modo, lo fantástico, encarnado en las tres «vidas inútiles» (2:172) y su misteriosa belleza, se presenta en la obra como contrapunto necesario del modelo burgués del *ángel del hogar*. Los retratos gobiernan hasta el punto su mente y sus deseos que no solo no puede dejar de mirar, con todas las complicaciones que ello conlleva, sino que además se va transformando poco a poco en esa imagen que contempla y la encandila. Es una nueva variante del tópico del doble tan transitado en la literatura fantástica, en la que se invierten los papeles; si el motivo tradicional consistía en que el retrato imitaba a la persona como ocurre en «El retrato oval» de Poe, ahora es la persona la que intenta parecerse a un retrato. Así, la altiva hermana mayor, o su versión tripartita, con su regodeo en la muerte y los sucesos trágicos, ejerce tan siniestro

¹⁶ Vax, citado por Belevan (1976: 68), expone que «No hay verdadero fantástico sino cuando éste ha sido anhelado».

influjo sobre la incipiente joven, que esta, aunque se muestra recelosa al principio: «yo no quería ser como ellas» (2: 180), acaba imitándola en todo, hasta en los pensamientos suicidas: «Ya sé que esa frase “uno se entristece para morir alegremente” la dijo ella, pero yo no podía confesarle [a un familiar] que repetía casi todo lo que ella decía» (2: 192). *Ella* (otro modo de referirse a la mayor) encarna en ese sentido un prototipo de mujer fatal pues la va inclinando progresivamente hacia la muerte.

El tiempo fantástico del retrato

La tonalidad fantástica e irracional, que la obra muestra en abundancia, redundando en el tiempo de los personajes de muy diversas maneras. En varias escenas se advierte, por ejemplo, que el tratamiento del tiempo es enigmático o, al menos, no convencional: el pasado remoto de las vecinas con sus escenarios, emociones y objetos preferidos regresa para revivir en el presente, de ahí que tanto el tiempo como el espacio produzcan, a veces, solapamientos imposibles en la vida real; así la narradora llega a afirmar que las tres vecinas «eran capaces de vivir un retrato antiguo, sosteniendo guirnaldas, un alto brazo blanco extendido sin cansarse, mirando la misma escalinata de mármol que habían mirado hacía veinte años» (2: 131), imagen que rememora las escenas románticas. El retrato antiguo expresa por sí mismo una contradicción peculiar respecto a su valor temporal. En tanto objeto de arte se inserta en un tiempo presente, pero en tanto figura representada alude a un tiempo remoto y de ahí su anacronía. Este desfase se observa de modo evidente en las tres hermanas de enfrente: la mayor habla a veces «con una voz que empleaba rara vez y que podía haber resonado hacía mucho tiempo en un balcón» (2: 211). Además del tiempo histórico del relato, que se ubicaría en los comienzos del siglo XX, pues remite a los primeros teléfonos, ferrocarriles y coches a caballo, hay multitud de referencias socio-culturales a un tiempo histórico *remoto*, tal vez de finales del siglo XIX, que en este caso es fantástico porque regresa para quedarse, para invadir el presente. Este tiempo aludiría a la época en que vivieron los personajes del cuadro y, por ende, las tres vecinas a las que la narradora describe como «tres caras en remoto y renovado retrato» (2: 127). Se menciona, por ejemplo, «la polvareda de talco remoto» (2: 155) que desprenden los guantes de cabritilla (unos guantes que nunca usan porque están trasnochados), «un relicario» (2: 207) y otros tantos objetos añejos y ajados, restos de un pasado quizás más glorioso: «el puño de un paraguas antiguo», «las despegadas varillas de abanicos» (2: 208-209) son algunos de los recuerdos que la hermana mayor guarda en el baúl «como si nadie hubiese muerto» (2: 209), de lo que se infiere que las tres han fallecido. Es un tiempo anterior a la ciudad moderna, una época en que las calles aún eran de tierra y las mujeres usaban guantes y sombrero en su vestuario habitual. Ello

encaja a la perfección con la actitud retrospectiva de las mujeres que parecen unidas al pasado de un modo crucial y decisivo; de ahí su talante, en general, anacrónico y su constante inadecuación con el mundo basada en una forma de ser y proceder alejada de los tiempos modernos, perceptible por ejemplo, entre otros actos, en su aversión a contestar el teléfono.

Un lienzo blanco para volver a empezar

Al final de la obra la protagonista, luego de un viaje de cura, confiesa la naturaleza ficticia de las tres mujeres que no son otra cosa que «un retrato contado [...] un retrato que casi no cambia después de ser mirado durante dos meses seguidos» (2: 221-222) y excusa su fantasiosa invención en la inquietud tan honda que le produjo el retrato, en el hecho de que ella, a diferencia de sus parientes, era capaz de prestar atención a ese «estremecimiento [que] quizás anunciara el comienzo de una historia, algo que yo podía seguir contando –como las tres caras al borde de una tormenta–, y acaso fuese capaz de agregarles algo para que siguieran escuchando hasta convenirse de que no era un retrato» (2: 222).

Con la mudanza imprevista en la casa de enfrente, los retratos se descuelgan y la joven debe conformarse con la huella blanca, en negativo, que dejan tras de sí en la pared, un rectángulo blanco que metaforiza en cierto sentido un lienzo blanco, un partir de cero para volver a empezar: «inventaba conversaciones con personas conocidas que no podían vislumbrar las tres caras, [...] sin suponer, en seguida, que les contaba un retrato; un hermoso retrato que tal vez podría olvidarse. Claro, claro, yo era desdichada y me reconfortaba la pared blanca –con sus zonas más claras de cal rugosa– por culpa de un retrato» (2: 221).

Al desaparecer la imagen que dio origen al texto acaba también la narración. La escena última muestra los retratos ya descolgados «mirando hacia la pared sobre el aparador» (2: 226), y la joven debe «acostumbrarse a las primeras paredes de la angustia» (2: 227) vacías, sin rostros, sin más obsesiones que contar, tratando de que «su mirada no los supiera de memoria» (2: 227).

Conclusión

El propósito de este estudio ha sido analizar la novela *Personas en la sala*, de Nora Lange, haciendo especial hincapié en el motivo del retrato como desencadenante de mundos ficcionales. El retrato, en tanto imagen inconclusa (esto es, de significado abierto), produce en la heroína un efecto emocional contradictorio. La protagonista no sabe muy bien si le gustan o no las mujeres de enfrente; si son bellas o vulgares,

intensas o vagas, culpables o inocentes. Movida por este *estremecimiento*, se inter-
nará por las galerías interiores del rostro (o rostros, en su versión tripartita) inten-
tando relatarlo con palabras. Se producen, así, una gran constelación de imágenes
lisérgicas y alucinadas que surgen en ese empeño por completar aquellos vacíos,
aquellas zonas de oscuridad, que el cuadro no dice. De este modo, la joven se debate
entre el espacio asfixiante y aburrido de su entorno burgués, y el mundo de imagi-
nación y fantasía que le propone el arte. La ruptura con la representación mimética
de la realidad es, quizás, uno de los rasgos más destacados de la nueva narrativa.
El libro recoge todas las transformaciones técnicas y estilísticas de las propuestas
vanguardistas del momento. Por otra parte, la ingente cantidad de sucesos increíbles
encuentran, al final, una explicación lógica en el desequilibrio mental del personaje;
lo que inscribiría la obra dentro de un *fantástico-explicado*, según la terminología de
Todorov. Con esta aportación, Norah Lange se suma a la lista de nuevos narradores,
en la línea fantástica iniciada por Borges y debe ser considerada una precursora se-
ñera del boom latinoamericano, a la par que su primo lejano, el escritor de *El Aleph*.

Bibliografía

Annick, Louis, «Definiendo un género “La Antología de la literatura fantástica”
de Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges», *Nueva Revista de
Filología Hispánica*, XLIX, julio-diciembre, 2001, pags. 409-437.

Aumont, Jacques, *El rostro en el cine*, Barcelona, Paidós, 1998.

Belevan, Harry, *Teoría de lo fantástico: apuntes para una dinámica de la litera-
tura de expresión fantástica*, Barcelona, Anagrama, 1976.

Borges, Jorge Luis, *Obras completas*, Vol. 1, Barcelona, RBA-Instituto Cervan-
tes, 2005.

Burke, Peter, *Visto y no visto*, Barcelona, Crítica, 2001.

Ceserani, Remo, *Lo fantástico*, Trad. Juan Díaz de Atauri, Madrid, Visor, 1999a.

Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1969.

Cortázar, Julio, «El sentimiento de lo fantástico. Conferencia dictada en la
UCAB», 1982 [en línea: [http://ciudadseva.com/texto/el-sentimiento-de-lo-fantasti-
co/](http://ciudadseva.com/texto/el-sentimiento-de-lo-fantastico/) ; 10/02/2017].

Elvira Barba, Miguel Ángel, *Arte y mito: manual de iconografía clásica*, Ma-
drid, Silex Ediciones, 2008.

Fuentes, Carlos, *La nueva novela hispanoamericana*, México, Cuadernos de Joa-
quín Mortiz, (1ª ed., 1969), 1988.

Gil Iriarte, María Luisa, «La escritura de Norah Lange: un ejercicio de libertad»,
en , Roma, Bulzoni, 1999b, pags. 121-134.

Izzi, Massimo, *Diccionario ilustrado de los monstruos*, Palma de Mallorca, Olañeta, 1996.

Lange, Norah, *Obras completas*, 2 tomos, Adriana Astutti (ed.), Rosario, Beatriz Viterbo, 2006.

Legaz, María Elena, *Escritoras en la sala. Norah Lange. (Imagen y memoria)*, Córdoba (Argentina), Alción, 1999.

Martínez Pérsico, Marisa, *Tretas del hábil. Género, humor e imagen en las páginas ultraístas y post-ultraístas de Norah Lange*, Murcia, Universidad, 2013.

Miguel, María Esther de, *Norah Lange. Una biografía*, Barcelona, Planeta, 1991.

Molloy, Sylvia, «Juego de recortes: Cuadernos de infancia de Norah Lange», , México, Fondo de Cultura Económica, 1996, pags. 169-181.

Navascués, Javier de, «Las miedosas memorias de Norah Lange», , Madrid, UCM, N° 26, II, 1997, pags. 419-429.

Nobile, Beatriz de, *Palabras con Norah Lange*, Buenos Aires, Carlos Pérez Editor, 1968.

Ponce, Liliana, «Ojo abierto en la penumbra. Acerca de (1950)», en Adriana Astutti y Norah Domínguez (eds.), , Buenos Aires, Beatriz Viterbo, 2010, pags. 33-41.

Rama, Ángel, *La novela en América Latina: panoramas 1920-1980*, Vol. 1, Santiago de Chile, Alberto Hurtado, 1982.

Sofovich de Gómez de la Serna, Luisa, «Retrato con pelo dorado», en Norah Lange, , Buenos Aires, Kapelusz, 1972, pags. 138-139

Tarkovsky, Andrej, *Esculpir en el tiempo: reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*, Madrid, Rialp, 1991.

Todorov, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, Silvia Delpy (trad.), Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, (1ª ed., 1970), 1974.

(N° 1) *Retrato de las hermanas Brontë*, de Branwell Brontë (hermano).

De izquierda a derecha: Anne, Emily y Charlotte.

(N° 2) *Retrato de mujer joven ante un enebro*, de Leonardo da Vinci 1474-76.

Temple y óleo sobre tabla (38,8 x 36,7 cm.).