

2012

(D)escribir el viaje: *45 días y 30 marineros*, de Norah Lange

Julien Roger

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>

Citas recomendadas

Roger, Julien (April 2012) "(D)escribir el viaje: *45 días y 30 marineros*, de Norah Lange," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 75, Article 27.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss75/27>

This Notas is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in Inti: Revista de literatura hispánica by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact dps@providence.edu.

(D)ESCRIBIR EL VIAJE: 45 DÍAS Y 30 MARINEROS, DE NORAH LANGE

Julien Roger

Université Paris-Sorbonne Paris IV

A fines del siglo XIX y a principios del XX, el viaje transatlántico entre Argentina y Francia era, y sigue siendo, el momento imprescindible para cualquier intelectual, o cualquier literato. Trátense de políticos o de escritores, de Alberdi, Mansilla, Sarmiento, Lugones, Darío, Quiroga, Victoria y Silvina Ocampo, Bioy Casares, Borges u otros después, todos hicieron un viaje iniciático a Europa, como lo analizó detalladamente Axel Gasquet en un capítulo de su tesis, *L'intelligentsia du bout du monde*, "Le voyage créole. Exploration interne et découverte du vieux continent" (67-102). En efecto, en el período contemplado por Gasquet, el viaje a Europa era una manera de afirmar una autoridad nacional, o incluso una "autorialidad" nacional, en la medida en que se trataba sobre todo, a través del viaje, de construir un proyecto relativo a la idiosincrasia argentina:

Si la literatura argentina es la "historia de un proyecto nacional," como lo afirma David Viñas, el viaje a Europa es el viaje de la búsqueda, en el cual el viajero no busca sólo su identidad (característica que podríamos calificar de psicológica) sino también, más fundamentalmente, un espejo histórico y social donde encontrar los elementos útiles para este proyecto nacional. (...) Los escritores asumen tranquilamente el estatuto de autor, es decir el estatuto de un escritor consciente de su práctica y a quien incumbe una misión o una tarea (fuera de cualquier contingencia), que tiene que desarrollar como escritor: crear una estética propia, original, que refleje el proyecto de una literatura nacional. (76-77)¹

Axel Gasquet establece después una tipología sumamente útil para los distintos tipos de viajes hacia Europa: el viaje utilitario

(para adquirir conocimientos), el viaje a lo Rastignac (en el caso de Sarmiento, para conquistar París), el viaje consumidor (que se caracteriza por una bulimia de restaurantes, teatros, óperas, etcétera: “es la voz del hijo afortunado que viaja a Europa para participar de un tipo de ceremonia mundana” [83]), el viaje ceremonioso y ritual (Europa estando considerada ya no como el Olimpo de la cultura mundial, sino como el panteón propiamente nacional), el viaje estético a la civilización para liberarse del peso de la barbarie y el viaje de la decepción y del retorno (el de Borges).

Sin embargo, el viaje que vamos a analizar en este artículo no encuentra lugar propio en las categorías de Gasquet. Si, en su perspectiva, el viaje busca “un espejo histórico o social” (76), el que vamos a estudiar se encuentra en las antipodas de tal concepción.

En efecto, al contrario del viaje hecho para fortalecer la idiosincrasia argentina, *45 días y 30 marineros* de Norah Lange (1905-1972), publicado en 1933, es el relato novelado de un viaje hecho por su autora entre Buenos Aires y Oslo (siendo la autora y el personaje principal de procedencia noruega) en 1927 en un barco de carga. Única mujer a bordo, Ingrid queda presa de las tentativas de seducción excesivas de parte de los marineros noruegos, y en particular del capitán. Ingrid, ya desde los primeros capítulos, desconfía de ellos y los desafía constantemente, siguiendo en eso las recomendaciones de su madre en el primer capítulo. La meta del viaje, desvelada al lector al final, consiste en volver a encontrar a su hijo de ocho meses en Oslo.

De Norah Lange antes de la publicación de sus obras completas por Beatriz Viterbo en 2005, la crítica sobre todo recordó sus *Cuadernos de infancia*, publicados en 1937: una autobiografía novelada en fragmentos de sus primeros años de niña, articulada, ella también, en un viaje—en el interior, esta vez—entre Buenos Aires y Mendoza, antes y después de la muerte del padre de la narradora. Antes de la publicación de los famosos *Cuadernos*, y de *45 días y 30 marineros*, Norah Lange publicó en 1927 *Voz de la vida*, una novela epistolar bastante floja, en la que también está la cuestión de viaje. En este texto, entre dos personajes, Sergio y Mila, tan sólo tenemos las cartas de Mila, quien escribe a su amante Sergio que se fue a Europa dejándola sola. Sergio termina casándose en Londres con una mujer que no ama, y Mila se casa con Iván, al que no quiere tampoco, para vengarse. La mujer de Sergio muere y Mila queda “atada” a otro hombre. Decide dejarlo para volver a ver a Sergio.

De tal manera que el tema del viaje, trátese de *Voz de la vida*, *Cuadernos de infancia* o *45 días y 30 marineros* (o incluso de *Personas en la sala*, cuando las tres mujeres se marchan al final), es un tema nuclear en la obra de Norah Lange. En *45 días y 30 marineros*, prevalece una atmósfera bastante oscura y alegre a la vez. Ingrid es seducida, a veces violentamente, por los marineros y el capitán, quienes entre dos escalas quieren todos acostarse con ella, entre borracheras y fiestas perpetuas, de tal manera que podemos hablar de barco

borracho, en el sentido literal de la palabra (“y el barco avanza, ebrio, un poco alegre, un poco trágico, tropezando con las olas” 308). Así que, para volver a la tipología establecida por Gasquet, el viaje queda en este caso totalmente desconectado de un contexto histórico-cultural, apenas presente, salvo durante las celebraciones de las fiestas patrias, la argentina y la noruega, que analizaremos en este artículo.

Estado de la cuestión

Ya desde que salió, la novela tuvo una buena acogida entre los críticos, salvo algunas pocas reservas. Jorge Luis Borges, amigo y pariente de la autora, quien ya había escrito el prefacio de su primer libro de versos (*La calle de la tarde*, 1925), escribe en la revista *Crítica. Revista multicolor de los sábados* un artículo bastante interesante sobre la causalidad de la novela y termina diciendo: “fue [una novela] trabajada por recuerdos [...]. [Se trata de] una novela imaginativa. Invención es el reverente nombre que damos a un feliz trabajo de los recuerdos. Toda novela es autobiográfica: la de Stevenson no menos que la de Proust. Inventar pormenores tan verosímiles que parezcan inevitables, tan dramáticos que el lector los prefiera a la discusión” (*Crítica. Revista multicolor de los sábados*, I, 18 (9/12/1933): 5).

En efecto, esta novela fue recibida entre la crítica a través del prisma de la autobiografía. Única mujer del cenáculo de los ultraístas y martinfierristas, el crítico Néstor Ibarra dijo a propósito de Norah Lange y de su novela: “El ultraísmo necesitaba una mujer” (71).² Y, a este propósito, al publicarse, Norah Lange y Oliverio Girondo armaron una fiesta-happening, durante la cual todo el grupo vestía de marineros, Girondo de capitán y Norah Lange de sirena; esta foto es, literalmente una metáfora de los vínculos entre Norah y los miembros del ultraísmo. Por otra parte, la lectura autobiográfica de la novela es sugerida por la propia autora en uno de sus discursos en junio de 1939:

Soy la única que ha pernoctado en barco de mesurada tarifa e inexistentes viáticos. 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 esterlina en malhumorado bolsillo, una sola libra tan desprovista de carácter que se dejaba influir por la menor variación barométrica, y para la cual hasta el paso de la línea resultó inoportuno. (t. 2, 429)

En una entrevista que dio unos años antes de morir a Beatriz de Nóbile, Norah Lange afirmó: “Es un libro superficial. También fue a parar al cajón de los desechos. Sólo me queda de él el recuerdo de una fiesta que me dieron cuando se publicó. Para mí fue un entrenamiento. Me divertí muchísimo mientras lo escribía, pero, sobre todo, me daba cuenta de que empezaba a

hacer con el idioma lo que quería” (18).

Mientras que bien se sabe desde Barthes y los años 70 que el autor no puede ser el único intérprete de su obra, en el conjunto de la obra de Lange estas líneas aclaran una lucidez con respecto a su creación posterior y sobre su oficio de escritora. En esta misma entrevista con Beatriz de Nóbile, Norah Lange afirma que ella era nacionalista en el sentido más puro de la palabra, y que admira Scalabrini Ortiz y en particular *Historia de los ferrocarriles argentinos*, mientras que en su obra no se encuentra ninguna referencia al nacionalismo—muy al contrario, como lo veremos en las líneas que siguen. En una reseña publicada poco tiempo después de la publicación de la novela, Juan B. González pone de relieve las cualidades de escritura propiamente femeninas de la novela, coincidiendo con Néstor Ibarra:

45 días es, en efecto, la obra que sólo una mujer podía ofrecer. Femenidad exquisita, selección de motivos frente a la vida, como sólo una persona del sexo podía elegir, filosofía, si el término no es pecado para el caso, netamente femenina, y, en síntesis, ubicación de la mujer con su problema vital, el amor, dentro de una sociedad masculina, planteada y lograda con tanto brío, gracia, frescura, y crudeza también en inevitables momentos, que no podía pedirse nada mejor como contenido y como forma. (...) Como su heroína, la autora ha jugado con fuego, diremos usando un símil vulgar, y no se ha quemado. Otros en cambio se abrasarían. (*Nosotros*, XXVIII, t. 81, n°296-297, (enero-febrero, 1934): 112-114).

En definitiva, lo que cuenta, ante todo para la recepción inmediata de esta novela, es pues el carácter autobiográfico de la misma y el hecho que haya sido escrita por una mujer. Vamos a ver sin embargo cómo y de qué manera en *45 días y 30 marineros* el barco constituye un territorio neutro y propicio a los excesos de todo tipo, mediante el análisis de las referencias espacio-temporales, que tienden a desaparecer, poco a poco, para crear una única lógica estética, la cual marca una verdadera ruptura con los relatos históricos de viajes anteriores. De tal manera, veremos cómo este viaje queda desreferencializado y como la descontextualización pasa a ser una condición del texto,³ para crear un relato autónomo y libre de cualquier meta transnacional o transhistórica, al contrario de los relatos de viajes canónicos del siglo XIX y principios del XX.

Descontextualización vs. textualización

En las referencias a los distintos lugares en que se para el barco de carga, en las escalas (en Santos, Río de Janeiro, Madeira, entre otros), como lo señaló J. B. González en el artículo aludido (113), tan sólo se mencionan los nombres de lugares, pero no hay descripciones en el sentido pleno de la palabra, como lo destaca María Elena Legaz, quien habla de “la indiferencia por el paisaje”

en esta novela (36).

Ya desde el principio Buenos Aires es apenas evocada: “Buenos Aires va quedando ubicada en el recuerdo, como una larga hilera de tierra atestiguada por dos o tres campanarios.” (240). El recurso a la comparación o a la metáfora es la herramienta esencial de la que se vale la autora para evocar el espacio. En efecto, el espacio nunca es descrito como tal (“cada puerto les agrega una ausencia,” dice la narradora [292]). Es el caso durante la primera escala, Santos, en que la misma metáfora de la hilera sirve para designar el puerto: “La larga hilera de depósitos, junto al puerto, opone su panorama tétrico” (253). Es lo mismo para el Pan de Azúcar de Río, con el mismo recurso a “la hilera”: “Hilera de luces a lo lejos, en la bruma tempranera. El Pan de Azúcar se recorta, escasamente, contra el cielo aburrido de opacidad” (277), en Bahía (290) o hasta Rotterdam: “El puerto sucio de Rotterdam, embarrullado de mástiles, de grúas y de banderas, le sale al encuentro una mañana y comienza a pensar que está en Europa. Hay cierta seriedad en los barcos y ninguna belleza como en Río o en Madeira” (347). De tal manera que el espacio de los puertos (el único espacio referencial) queda metaforizado, literarizado, poetizado, y nunca descrito como tal: lo que cuenta en esta novela (y en eso anuncia las obras postreras de Lange) no es el espacio referencial, sino el espacio de la novela, el único que cuenta: o sea, el barco. Sin embargo, no hay descripciones tampoco del barco como lugar de la acción, sino breves alusiones a la cabina de Ingrid, y al comedor, que sólo figuran en la novela para servir la acción. El espacio es, en resumidas cuentas, utilitario, como en la escena en que el capitán intenta forzar la puerta de la cabina de Ingrid. Fuera de descripciones superfluas, el espacio de la diégesis es un ente autónomo, autorreferencial.

Además, las alusiones al contexto histórico son bastante raras como para ser señaladas y analizadas como tales. Denotan, en este caso también, una clara tendencia a la desreferencialización, puesto que la instancia narrativa no da ninguna fecha histórica precisa para situar la novela, salvo a través de las obras literarias citadas (Ibsen, en particular, y Soiza Reilly). En efecto, ya desde el principio, el narrador, a propósito del viaje, dice: “Esa primera ausencia construida sobre agua” (241), como si sólo contara el viaje como tal, y no las alusiones reales, referenciales. Sólo cuenta el tiempo, autónomo, de la novela, ritmado por las escalas. Como lo destaca Ingrid, la pasajera en que se focaliza el viaje: “Yo creo que es una cobardía mirar las cosas de frente” (283): podríamos contemplar en esta confesión el principio poético del libro, en que su substancia, el material autobiográfico y, sobre todo, el referente, se miran al lado, y no de frente. La única realidad es la del texto (y no la del contexto), lo que podría ser un rasgo programático para la novela.

Con ocasión de una de las escalas, Ingrid baila el tango *Julián*, y una vez de vuelta en el barco, dice al capitán:

Conoce el tango Julián? Apuesto que no sabría bailarlo. Hay que ser argentino para esto...

La petulancia de su voz lo enerva más.

- Argentino! Psh! Usted no es argentina. Su sangre es noruega...

No le deja proseguir en esa disertación sobre los glóbulos rojos. Conoce ya la escasa importancia que implica para los noruegos una carta de ciudadanía, el nacimiento, la educación, el cariño, y acaso, por encima de todo, la predilección, por inaudita que parezca. (255-256)

De hecho, el personaje de Ingrid se inscribe deliberadamente en contra de las grandes epopeyas y el nacionalismo que vincula la nacionalidad con la sangre, a los próceres y a la Historia y señala una ruptura histórica, un tipo de desreferencialización: la nación, para Ingrid, depende de cualidades femeninas y no masculinas, como lo sugiere el capitán. Es lo mismo para el personaje de Stevenson, solterón que viaja con Ingrid en el barco y quien le hace la lista de sus autores predilectos (Ibsen, en particular, Arlt, Soiza Reilly y Martínez Zuviría), a quien Ingrid dice: “En mi país existe el prejuicio por lo nacional. Ahora comienza a sacudirse un poco, y ya el público sonríe ante una edición barata de Elinor Glyn, aunque la compra luego, cuando nadie lo mira” (259). Ingrid ahonda en este terreno: se trata, de hecho, de representar el barco como un espacio neutro, literario, entre dos naciones, y apátrida—como la literatura de Lange, a partir de esta novela.

El efecto producido en el lector por esta acumulación de referencias literarias alude directamente al espacio literario, y no referencial, de Genette: “La biblioteca: ahí viene el símbolo más claro y más fiel de lo espacial de la literatura. La literatura enteramente presentada, quiero decir hecha presente, totalmente contemporánea de sí misma, que uno puede recorrer, reversible, vertiginosa, secretamente infinita” (48). En efecto, para la narradora, este espacio literario cuenta mucho más que el espacio referencial. Se trata entonces de la biblioteca como sustituto del mundo, tema sumamente borgeano si los hay, al que se acerca Lange en esta novela.

En la celebración de la fiesta nacional argentina, el 25 de mayo, durante la cual Ingrid enseña el himno nacional argentino, el capitán lee un discurso que no alude a Argentina directamente, sino a la madre de Ingrid que se despidió en el primer capítulo. En vez, pues, de hablar de Argentina, el capitán habla de la única historia (y no de la Historia) que le interesa para seducir, otra vez más, a Ingrid.

Y cuando Stevenson toma la palabra, lo hace para dar una serie de fechas y de datos sobre Argentina: “Sus palabras, mojadas de cierto afecto real por la Argentina, la entristecen, alcanzándole, más que nunca, su posición irreal e innecesaria” (319). Lo que cuenta no es pues la historia oficial, sino la historia personal de los personajes: la descontextualización se hace, en este caso, en modo afectivo.

Pero en la fiesta patria de Noruega, el 17 de mayo, el capitán brinda por

el rey Haakon, pero, inmediatamente después, se refiere a Ingrid, y la fiesta nacional no es más que un pretexto para divertirse y agasajar a Ingrid:

Ingrid está rodeada de hombres. El gesto de vacaciones que ostentan todos, la va estrechando cada vez más. Siente que va a ser difícil la jornada de brazos extendidos, estimulados por esa fuerza indeclinable y obstinada que es el alcohol, cegados por el deseo, agobiados por la sola visión de su cuerpo, inalcanzable, cansado de luchar, escurridizo. (294)

Narrada en tres capítulos, la fiesta patria noruega queda totalmente vaciada de su contenido nacional, totalmente descontextualizada, como si el barco fuese, de nuevo, un espacio neutro, para ser textualizada de otra manera: es, ante todo, un pretexto a una tentativa de seducción, e incluso de una tentativa de violación de parte del capitán, en el capítulo XVIII: la locura alcohólica del capitán es pues, para la instancia narradora, lo único que cuenta en la fiesta. En efecto, el capitán intentó abrir la puerta de la cabina de Ingrid con una llave, sin resultados. Esto tiene como consecuencia una carta de Ingrid, llena de reproches y retirando, para ella, su título al capitán.

Lo más destacable, en el relato de la fiesta de Noruega, es pues el hecho de que Ingrid *escriba* al capitán. Ingrid pasa a ser, entonces, una mujer que escribe en el agua, proceso que podemos leer como una metáfora de la autora escribiendo la novela. En este sentido hay una verdadera descontextualización para recontextualizar la novela en su sentido primero, es decir el proceso de escritura, de novela iniciática no sólo para Ingrid, sino también para Lange. Después de esta carta, el capitán llora, y pide disculpas a Ingrid, quien retira su carta. Pasa a ser, entonces, una mujer que escribe, y que reescribe (Mizraje 217). Esta celebración de la fiesta noruega emblemiza pues no sólo el vínculo que une Ingrid a su país, sino también a la escritura. Al escribir, Ingrid señala por fin que el barco es un espacio de escritura, una puesta en abismo del proceso de narración, que vale más que la celebración de la fiesta noruega.

De hecho, en la celebración de las dos fiestas nacionales, éstas no resultan el pretexto para grandes celebraciones patrióticas, sino más bien para fiestas para emborracharse, para una tentativa de violación de parte del capitán, mientras que las alusiones a Argentina como nación quedan fuera del discurso, al contrario de lo que pasa en los grandes relatos de viaje del siglo XIX. Podemos decir que en el texto, lo que cuenta es el relato de viaje descontextualizado, desconectado del referente para deconstruirlo y crear una obra autónoma.

Terminaremos citando a la propia autora en su entrevista con Beatriz de Nóbile, en que afirma la primacía del texto sobre el contexto, como lema poético:

Eso que llaman “realidad social” nunca me interesó para llevarla a mis novelas. Es decir, no soy una escritora social [...]. He leído y leo novelas argentinas actuales donde se insiste a gritos en denuncias de todo orden. Se castigan desde los

gobiernos hasta las herencias que soportamos, pero literariamente nada significan.
(24-25)

En efecto, para que un texto llegue a ser literario, tiene que desconectarse de su contexto literario de producción. Y si uno lo analiza solamente en función de su contexto, le niega su carácter literario. El contexto de origen sitúa el texto en la no-literatura, invirtiendo el proceso que hizo de éste un texto literario (Compagnon 41). La única literatura que cuenta, para Lange, es la que produce el texto, y no el mundo. De hecho, si contemplamos la obra de Norah Lange de manera sistemática, *45 días y 30 marineros* representa un hito—es decir, una etapa necesaria hacia relatos y novelas totalmente fuera de cualquier tipo de referente. En efecto, con *Antes que mueran*, *Personas en la sala*, y *Los dos retratos*, Norah Lange se situará después deliberadamente en la escritura de textos autorreferenciales, en que el contexto inmediato de producción y la diégesis son reducidos a su mínima expresión. Lo que más cuenta, en definitiva, es la palabra en sí misma, el verbo en sí mismo, de tal manera que no se trata de representar, sino de hacer que surja un referente autónomo, como en *Cuadernos de infancia*, que pone de relieve la escritura del propio cuaderno, con abundantes metáforas de la misma. En esto, *45 días y 30 marineros* es, en el sistema de la obra general, una novela con pocas alusiones a la diégesis inmediata: en cambio, es como un puente, un viaje iniciático no sólo para el personaje principal, Ingrid, sino también como borrador para la autora de sus ficciones posteriores, totalmente desconectadas del referente. Este “divorcio con el referente” (Masiello 25) es una condición *sine qua non* del texto langeano, que se abre a otra realidad, a otro espacio literario.

NOTAS

- 1 Traducimos las citas en francés al castellano.
- 2 Al respecto, Sylvia Molloy describe la novela como “elaboración de la experiencia ultraísta, suerte de picaresca femenina que atestigua las maniobras y los ardides a los que recurre el único personaje femenino para manejar a un grupo cerrado de treinta hombres” (t. 1, 13).
- 3 “La omisión del contexto es el misterio de la obra de arte” (Neuman, 67).

OBRAS CITADAS

Astutti, Adriana y Domínguez Nora (comp.). *Promesas de tinta. Diez ensayos sobre Norah Lange*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2010.

Borges, Jorge Luis. "Norah Lange. *45 días y 30 marineros*." En *Crítica. Revista multicolor de los sábados*, año I, n° 18, 9/12/1933, p. 5.

Compagnon, Antoine. *Le démon de la théorie*. Paris: Seuil, 1998.

De Nóbile, Beatriz. *Palabras con Norah Lange*. Buenos Aires: Carlos Pérez Editor, 1968.

Gasquet, Axel. *L'intelligentsia du bout du monde*. París: Kimé, 2002.

Genette, Gérard. "La littérature et l'espace." En *Figures II*, París: Points Seuil, 1969, p. 43-48.

González, Juan B. "45 días y 30 marineros, novela por Norah Lange." En *Nosotros*, XXVIII, t. 81, enero-febrero, 1934, n°296-297, p. 112-114.

Ibarra, Néstor. *La nueva poesía argentina. Ensayo crítico sobre el ultraísmo, 1921-1929*, Buenos Aires: Viuda de Molinari, 1930.

Lange, Norah. *Obras completas*. 2 tomos. Rosario: Beatriz Viterbo, 2005.

Legaz, María Elena. *Escritoras en la sala. Norah Lange, imagen y memoria*. Córdoba: Alción Editora, 1999.

Masiello, Francine. *Entre civilización y barbarie. Mujeres, nación y cultura literaria en la Argentina moderna*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1997.

Mizraje, María Gabriela. *Argentinas de Rosas a Perón*. Buenos Aires: Biblios, 1999.

Neuman, Andrés. *El equilibrista. Aforismos y microensayos*. Barcelona: Acantilado, 2005.