

Cotilleo y vanidad: maneras posibles de vislumbrar la idea de muerte en *Los dos retratos* de Norah Lange

Mariana Concolino

Universidad de Buenos Aires, Argentina

Abstract In this article, death is linked to the very fleeting nature of time, and to how time has something of uncontrollable and fluid. In the context of a wealthy family, dying means that memories (as foundations of a solid family life) become distorted, and physical beauty vanishes: to die is to disfigure, dying is disfiguring oneself. In order to carry out this analysis, it will be essential to study the function of some elements that indicate permanent presence in the text such as photographs, mirrors, gossip. Thus, we will use reflections by Schnaith regarding death, Berger's writings that allow us to meditate on the action of looking, Barthes' text analysing photographic images and Cozarinsky's works regarding gossip.

Keywords Death. Portraits. Mirror. Look. Gossip. Woman. Family. Ties.

Sumario 1 ¡Tiempo que ya pasó! – 2 Encontrarás mi imagen. – 3 Qué me han hecho tus ojos. – 4 Eterna y vieja juventud. – 5 Conclusiones.



Peer review

Submitted	2018-10-04
Accepted	2019-06-18
Published	2019-12-04

Open access

© 2019 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Concolino, Mariana (2019). "Cotilleo y vanidad: maneras posibles de vislumbrar la idea de muerte en *Los dos retratos* de Norah Lange". *Rassegna iberistica*, 42(112), 317-334.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2019/112/003

317

1 ¡Tiempo que ya pasó!

El mundo visible está ordenado en función del espectador, del mismo modo que en otro tiempo se pensó que el universo estaba ordenado en función de Dios. (John Berger, *Modos de ver*)

El presente trabajo tiene como objeto plantear una hipótesis de lectura acerca de la representación de la muerte en la novela *Los dos retratos* de Norah Lange. Se sugiere que la muerte se vincula aquí con la fugacidad del tiempo, con su devenir: con lo que el tiempo tiene de incontrolable, de inasible; de fluido, de fuga. Concretamente, morir es permitir que la memoria familiar (en tanto legado) se tergiversar y, además, morir es volverse viejo: que los recuerdos familiares se corrompan y que la belleza de lo físico se esfume. Morir es deformar, morir es deformarse.

2 Encontrarás mi imagen

La fotografía autentifica la existencia. (Roland Barthes, *La cámara lúcida*)

Yo temo ahora que el espejo encierre
El verdadero rostro de mi alma,
Lastimada de sombras y de culpas,
El que Dios ve y acaso ven los hombres.
(J.L. Borges, «El espejo»)

Los dos retratos es una novela que se publica en el año 1956, uno de los últimos trabajos de Lange. Concentra – en una densa prosa poética – elementos que se habían hallado en su narrativa anterior: desde la perspectiva femenina de una esfera de lo privado, la novela se constituye a través de la evocación, el figoneo, el misterio, la muerte.

Importa acá lo que no es dicho y como había ocurrido antes en otros textos de la autora, la escritura de Lange es de lectura y de relectura, impidiendo el confort de un ejercicio ocioso.

La historia gira en torno a la existencia de dos retratos cuya influencia sobre el grupo protagónico es trascendental. Una calurosa tarde de verano de hace treinta años atrás, en el transcurso de una reunión ocasional, la familia completa posa ante el fotógrafo en la terraza de la vivienda familiar. La relevancia de esas imágenes tiene que ver con la posibilidad de una infidelidad que, accidentalmente, revelarían los retratos. Desde entonces, los rumores y los comenta-

rios a media voz dan vueltas alrededor del grupo y, particularmente, alrededor de la abuela de quien se sospecha la infidelidad.

Los retratos son ampliaciones de dos fotografías. Y tienen la particularidad de ser dos fotografías casi idénticas. En ambos retratos

figuraban las mismas personas; mis abuelos, sus cuatro hijos; Elena - la hermana de mi abuelo -, María - en esa época la novia de Enrique -, y una persona que nunca conocí, llamada Daniel, quien solía visitarlos con frecuencia. Todos, sin excepción - aunque en el segundo retrato uno de ellos dirigía la vista hacia la puerta - miraban al fotógrafo, con ese aire tieso e insulso de los primeros retratos. (Lange 2006, 237)

La mirada de Daniel y la disposición de la abuela (junto a la puerta) son los únicos elementos distintos en la segunda fotografía respecto a la primera. Por lo demás, son imágenes análogas. Esta caracterización (la semejanza y las sutiles diferencias) carga de singularidad estos dos retratos y les confiere cierta extravagancia estimulante: parecidas pero distintas, estas imágenes cuelgan juntas en uno de los ambientes principales de la casa de la abuela - la sala comedor - y, a su vez, son reproducidas por un espejo que cuelga en la pared opuesta. La narradora de esta historia, Marta - nieta preferida de la abuela y su huésped - comenta lo siguiente:

Siempre supuse que cuantos entraron al comedor de mi abuela miraban hacia el espejo en primer término y, al encontrarse con los retratos, se creían obligados a iniciar una conversación que arrancase de ellos. Y así como algunos dicen: 'Qué día espléndido' o 'Parece que va a llover' las personas que venían a tomar el té exclamaban: '¡Qué lindo grupo!' o '¡Qué bien están! Si parece sacado ayer'. (237)

Los dos retratos tienen - de por sí - la capacidad de interpelar a cualquier sujeto que los observe, de arrancarle - inevitablemente - un comentario; y, además, está su reflejo en el espejo. Ahora bien, siendo casi la misma imagen, ¿por qué exhibir los retratos juntos?, ¿y reproducirlos a través del espejo? Incluso Marta no comprende el gesto - ni estético ni sentimental - de haber colgado juntas ambas imágenes. Si bien era al abuelo a quien le habían gustado las fotografías desde un primer momento, siguen allí aún después de su muerte:

Para mí, al principio, la parte extraña [...] residía [...] en el tamaño de las ampliaciones y en la repetición del mismo retrato, por más que existiese una ligera variante, que tampoco la justificaba. (238)

Sin embargo, lo más denso en relación a la multiplicidad de las figuras (los dos retratos casi idénticos y su repetición a través del espejo), se da la noche de los domingos cuando la familia visita a la abuela y comparten la cena en el salón comedor. A excepción de algunos integrantes, el grupo reunido es casi el mismo que el grupo retratado en las fotografías:

No bien se entraba al comedor casi podía percibirse un fluir constante, como de delgados hilos, que unían los dos retratos con el espejo. Los domingos a la noche, esos hilos no se cortaban. Más bien parecían fluir con mayor rapidez hacia el espejo, aunque debieran arrastrar las caras agrupadas alrededor de la mesa. (238)

Así, los retratos se prolongan hacia la mesa (241) en una «excursión de rostros» (254). Y del otro lado, el espejo. Todos reflejados, reproducidos, repetidos. Marta habla de «puntuales presencias» (240) y ese hábito de reunirse y cenar justamente en la sala comedor le generaba cierto sobresalto:

me di vuelta para fijarme en los dos retratos y sentí miedo al contemplar tan pocas personas agrupadas *para siempre*; no sólo agrupadas en un momento casual, sino que accedían a reencontrarse en torno de una mesa y en un espejo, un domingo tras otro. (290; cursivas añadidas)

De una forma extraña, artificiosa y ritual, el tiempo parece detenerse o perpetuarse densamente. El pasado se condensa con el presente: tiempos mezclados, sin distinción.¹ Hay un tratamiento estético que atraviesa toda la novela para dar cuenta de la atmósfera producida - inevitablemente - en la sala comedor, ya sea domingo tras domingo, copia tras copia o comentario tras comentario. El de la personificación y el de la sinécdoque.

Por un lado, se trata de retratos que «pugnan» por evadirse (235), que se «intranquilizan» por momentos (254), que se «parecen» a las noches de los domingos (231), que se «adjudican» imperceptibles movimientos (269); se trata de un espejo «acostumbrado» a los retratos e «inmutable» (253), «adicto» a la mesa larga de los domingos y a las

1 Adriana Mancini en su artículo «*Los dos retratos* o una manera eficaz de fisgonear la muerte» refiere a la idea de considerar «no vida» a momentos específicos de la coyuntura diaria, como lo son, justamente, esas cenas familiares: «Las insoslayables cenas de los domingos en el comedor de la casona burguesa serían esos momentos de 'no vida' o 'figuraciones de vida' que la narradora elige para armar su relato, abismando y complejizando hasta la exasperación estas figuraciones a partir de un sistema compositivo que conjuga fotografías, espejos y puestas en presente de sus personajes en rituales cotidianos» (en Astutti, Domínguez 2010, 96).

caras (303). Los retratos y el espejo se encuentran tan vivos como los seres que encierran dentro de sus esquinas. Confinados a espacios enfrentados no pueden trasladarse, pero sí experimentar emociones y hasta argüir razones.

Respecto a la sinécdoque, el término 'caras' reemplaza a los nombres propios - al ser, a la historia de vida: caras que chocan (242), caras agradables (241), caras pujantes e incisivas (243), caras que preparan para la vida (243), caras anestesiadas e intactas (303), caras inteligentes (339), una cara que mira con mucha insistencia (268), caras alejadas (254), caras que tienen razón (330). Cada integrante retratado en las fotografías o reproducido en el espejo está cosificado: cabeza sin cuerpo, sólo rostro, es la pieza de un relato que inicia con los retratos. De alguna manera, todos los personajes (los fotografiados, los reflejados, los comensales) están emparentados a través de estos recursos: apenas se mueven, y miran, comentan, recelan, sospechan, se irritan, se impacientan, reflexionan, se cansan, mueren.

Además, los retratos y el espejo funcionan - a su vez - como un locativo, como un lugar en el que se está o al que se puede ingresar o salir: «entrar en el retrato» (273), mirarlos «desde afuera» (231), permanecer «adentro» de ellos (263), pasar «de la casa al retrato» (299), «salirse del espejo» (271), «quedarse en el espejo» (305). Y en el medio de estos espacios enfrentados, la mesa funcionando como enlace, como pasaje revelador que permite ir de un lugar al otro.

3 Qué me han hecho tus ojos

También aprendieron a mirar a quien mira mirándose, que son aquellos que se buscan a sí mismos en las miradas de los otros. (Subcomandante Marcos, «Historia de las miradas»)

Lo único que no puede cambiar son los recuerdos. (Norah Lange, *Los dos retratos*)

Dos cuestiones se desprenden permanentemente de los retratos: la figura – controvertida y casi espectral – de Daniel; y la belleza – imperecedera – del grupo familiar retratado, sobre todo, la belleza de la abuela.

Respecto a lo primero, Daniel es un personaje exclusivamente del pasado: un viejo amigo de la familia del que se desconoce cuál es su vínculo actual con el grupo, pero – sobre todo – cuál había sido – exactamente – la relación que lo unió a la abuela. La mirada oblicua que sostiene en el segundo retrato sugirió – desde siempre – habladurías, incluso dentro del propio grupo familiar: como si se tratase de un secreto a voces, la insinuación de que la abuela y Daniel habían tenido un romance es constante.

Cozarinsky (2013, 21) define el chisme como «relato transmitido. Se cuenta algo de alguien, y ese relato se transmite porque es excepcional el alguien o el algo». Algunos elementos para pensar se desprenden de esta definición simple y breve. Por una parte y en lo inmediato, un chisme es transitoriedad. Es algo que no está quieto, que va de un sujeto a otro, que es compartido; y, a la vez, esa condición de movimiento permanente hace que un chisme sea un elemento temporal, efímero (y absolutamente modificable).

Por otra parte, lo otro que es elemental de la definición de Cozarinsky, es la relevancia, la magnitud, de lo que es compartido; esta cuestión de lo ‘excepcional’: se participa de un chisme porque el material es – sí o sí – interesante. Es decir, habría algo tentador e inevitable en el principio y circulación de un chisme que hace que los sujetos se sientan atraídos por ser parte: por saber y compartir eso que ‘se dice de’. Y es esta condición de excepcionalidad lo que hace que un chisme sea más o menos pasajero, más o menos duradero en el tiempo. Aquí, hace treinta años que se tomaron las fotografías y hace treinta años que se murmura en torno a ellas. Lejos de tratarse de un cotilleo fugaz, vincular a la abuela con Daniel ha durado todo ese tiempo. Por lo demás, ha sido inevitable y tentador: la dueña de casa, madre de cinco hijos, y el amigo soltero que forma parte de la cotidianidad del grupo familiar con visitas frecuentes.

Cozarinsky emparenta el chisme con el relato historiográfico y con el relato de ficción. Considera que el chisme es un tipo de texto que despierta la misma curiosidad que la Historia y que, además, gene-

ra el placer y el interés que puede producir una novela, y las ganas de volver a contar - de hacer circular -, originarias del cuento (Czarinsky 2013, 15, 22).

Aquí pareciera haber un goce en que se hable: la exposición de la segunda fotografía junto a la primera provocaría inevitablemente eso. Los comensales de cada domingo, las visitas a tomar el té: nadie puede desatender el vector de la mirada, preguntarse qué distrajo a Daniel en el momento preciso en que la foto fue tomada; y descubrir - luego - la ubicación diferente de la abuela. Incluso ni Marta que ama a la abuela, que la cuida, que la protege, ni Teresa - la insolente nuera - que la confronta, que la cela, pueden evitar entrar en el derrotero del chisme. Y cada una, a su manera, también se pregunta - e insinúa - qué fue, en definitiva, lo que captó el fotógrafo.

Pareciera que en esa exhibición conjunta de los retratos, algo se ha salido de control - el chisme mismo - y, consecuentemente, pareciera también haber, hacia el interior de la familia, un pacto implícito de silencio:

En otras ocasiones tenía la impresión de que se comportaban como si viviesen equivocados, mejor dicho, que se ayudaban con recuerdos ligeramente erróneos, sin albergar el menor resentimiento ni tratar de corregirlos. Muchas veces temí que una noche cualquiera, alguien se atreviese a enrostrarles que vivían equivocados [...]. Quizá ya estaban tan de acuerdo que subsanaban los errores en silencio, evitando discutirlos por consideración hacia mi abuela - que ya nunca vacilaría -, o para que Teresa y yo ignorásemos un episodio sin orgullo, un viaje precipitado, la carta interceptada. (Lange 2006, 239)

Hablar sin malicia, con buena voluntad y transparencia resulta imposible incluso en el seno familiar. «Si ustedes compran un cuadro, compran también el aspecto de las cosas representadas en él» dice Berger (2010, 93), afirmando la semejanza que existe entre la posesión de una obra de arte y el modo de verla. Hay una correspondencia entre lo que proyecta la imagen (todo el sistema de referencias connotado allí) y el hecho concreto de tenerla: el sistema de valores reproducidos en el cuadro es, en realidad, lo adquirido. Y esto es así porque el propietario de la obra de arte toma para sí lo representado en ella: «las apariencias idealizadas que [el espectador-propietario] encontraba en ellos [los cuadros] eran una ayuda, un apoyo a la visión que tenía de sí mismo. En estas apariencias encontraba el disfraz de su propia nobleza» (114).

Algo de esto ocurre con los retratos. Ya se dijo que fue al abuelo a quien gustaron las fotografías desde un primer momento y quien quiso ampliarlas y colgarlas juntas en la sala comedor. Y no es extraño, después de todo: ubicado en el centro de las imágenes, podríamos

pensar que presume de toda su familia y – por qué no – de su esposa. Una familia numerosa, agradable (con hospitalidad para los amigos), reunida, creciendo (hay una futura nuera entre ellos ese día); y una esposa que – por supuesto – está ubicada a su lado, de quien siempre se había dicho que era hermosa, que había sido un «sueño» (Lange 2006, 293). El segundo retrato reafirmaría todo esto en una imagen más espontánea, en la que algunos integrantes se han movido, en la que otros no miran a cámara.

Por otra parte, Berger desarrolla el rol de la mujer en la historia de la pintura al óleo y también en la publicidad:

los hombres actúan y las mujeres aparecen, los hombres miran a las mujeres. Las mujeres se contemplan a sí mismas mientras son miradas. Esto determina no sólo la mayoría de las relaciones entre hombres y mujeres sino también la relación de las mujeres consigo mismas. El supervisor que lleva la mujer dentro de sí es masculino: la supervisada es femenina. De este modo se convierte a sí misma en un objeto, y particularmente en un objeto visual, en una visión. (2010, 55; cursivas del original)

Es posible vincular esto que desarrolla Berger con la función de la figura de la abuela en los retratos. Porque, precisamente, la abuela ha quedado relegada a objeto que se mira, que se observa: la miran desde el interior del retrato (una mirada masculina, la de Daniel) y la miran desde afuera. Y, posteriormente a ser mirada, es objeto que se juzga, según se interprete las intenciones de la mirada de Daniel.

La abuela misma es parte de esa dialéctica: se ve obligada a verse una y otra vez en las fotografías, a convivir con ellas, a aceptarlas, a explicarlas. Entra en el derrotero de las conclusiones como todos los demás. Hasta que, finalmente, se harta. Quitar la segunda fotografía de la pared parece forzoso: el murmullo es insoportable. Hombres y mujeres supervisando. Es Marta quien propone a la abuela un cambio respecto a las imágenes: «Si desea vivir en paz [le había dicho], ¿por qué no eliminamos los retratos?» (Lange 2006, 330). Y se reemplaza al segundo por una vieja imagen de la abuela.

De los dos retratos faltaba el segundo. Su desaparición me pareció tan injusta como cuando se deja de mencionar a un muerto y el silencio lo ayuda a morir de nuevo. Recordé la mirada de Daniel, y, aunque su rostro seguía bien visible en el primer retrato, insulso, indiferente, despojado del interés que le concedía la mirada, tuve tiempo de pensar que todos olvidarían su existencia puesto que muchos sólo lo recordaban como ‘la persona que miraba’. (334)

Así, en el salón comedor de la casona, se impone cierta armonía. Al quitar la segunda fotografía, el pasado se proyecta en el presente sin

crisis: no hay motivo que habilite un mal entendido, una interpretación problemática, un rumor. Ya no interesa si Daniel miraba o no a la abuela, si había o no un vínculo amoroso entre ellos: el elemento que daba lugar a lo excepcional, que habilitaba el chisme - la mirada de Daniel -, es eliminado.

La intensidad de las palabras de Marta («paz», «eliminar») dan cuenta de esto, del descontento de la abuela y de su urgencia por acallar las reiteradas insinuaciones en torno a los retratos: evocar aquella tarde, aquel grupo, la velada en general, se había vuelto incómodo y vertiginoso. Es de esta manera que el cotilleo prologa la muerte, la anticipa, la anuncia, porque - en el ambiente burgués de una familia acomodada - corrompe el relato familiar, la imagen de 'una familia bien'. Así, se depura la confusión y - a sabiendas de la vulnerabilidad de la memoria - se preserva el recuerdo templado de una tarde de verano común; se retorna - en definitiva - a un «pasado establecido y ordenado» (240). Como observa la nieta, la abuela puede ahora vivir - y morir - en paz.

4 Eterna y vieja juventud

Es bello aquello que, si fuera nuestro, nos haría felices, pero que sigue siendo bello aunque pertenezca a otra persona. (Umberto Eco, *Historia de la belleza*)

no querían morir, ni pensar en la muerte y, menos aún, en la fecha de los retratos, y hablar de los años, en tono de broma, como si fuese absurdo cumplir muchos. (Norah Lange, *Los dos retratos*)

Respecto a lo segundo que se desprende de los retratos (la belleza del grupo familiar pero, por sobre todo, la belleza de la abuela) diremos lo siguiente. Menos dicho, menos visible, está en un plano otro la cuestión de la belleza física, que en esta novela se vincula necesariamente a la juventud, como patrimonio de ésta:

- Son las caras de siempre, las hermosas caras de siempre - canturreó Ernesto. -Las hermosas caras que no cambian - añadió [...] Todos seguimos pareciéndonos... Juan, María, Elena, Susana, yo, y qué decir de Enrique y Roberto. No hemos cambiado tanto... Éramos hermosos y aún quedan rastros - agregó, riéndose -. Éramos distinguidos, esbeltos, pero, sobre todo, hermosos, especialmente tu abuela. Todos la miraban - terminó, dirigiéndose a mí.
- No lo digo porque esté presente, pero Elena siempre me pareció la más linda [respondió Teresa]. (Lange 2006, 324)

Dos bellezas compiten: la belleza de la abuela y la belleza de su cuñada Elena. Es interesante cómo, a lo largo de la novela, se construyen las figuras de ambas mujeres. Con acotados datos, lentamente, es recién leídas todas las páginas que puede tenerse una apreciación de ambas: de cómo han sido, de cómo envejecen. Siempre juntas y siempre distintas. Podríamos pensar a estas mujeres como rivales, como antagonistas, en varios aspectos, en la vida en general. Con sólo una cosa en común: el abuelo.

Curiosa es la figura del abuelo que, siendo un personaje que está completamente ausente de la acción en la novela, condiciona la vida de ambas mujeres. Respecto a su esposa, haciéndola heredera de los retratos y de todo lo que se desprenderá de ellos (lo comentado hasta ahora). Respecto a su hermana, confinándola a una vida de soledad y de frustración: obligándola a dejar su oficio de decoradora de vidrieras y proponiéndole ir a vivir con ellos:

- Lo último que intentó fue la decoración de vidrieras. Ahora te parecerá ridículo que tratáramos de disuadirla, pero en mis tiempos las muchachas no se dedicaban a eso. [...] Tu abuelo se disgustó mucho y le exigió que se instalase con nosotros. Más vale que la hubiese dejado hacer a su gusto. Ahora puedes verla. No hizo más que esperar. (261)

Elena no tiene nada propio: ni casa, ni familia, ni profesión. Es «señorita» Elena y hasta su única amiga - podríamos decir: Teresa - es la nuera de su cuñada. Huésped desde hace muchos años de la abuela, vive como un fantasma: una presencia gris («siempre vestida de gris», 259) y solitaria, que apenas se percibe dentro de la casa o se escucha salir o ingresar en ella; de movimientos lentos y «modales condolidos de autodeudo» (257), se reúne a cenar en familia los domingos pero ni Marta ni la abuela la ven o la escuchan durante la semana. Una presencia silenciosa que apenas pronuncia palabra («al principio yo no advertí nada de extraño en ella, salvo sus inmotivados silencios», dice Marta, 259).

Ciertos indicios en el relato de Marta la vinculan con Daniel y con la posibilidad de que hubiera estado enamorada de él. Dice la abuela: «Tal vez me odia. Pero yo no tuve la culpa. Más bien me amargó la vida su cara pegada a la ventana, esperando a alguien que no podía *mirarla*» (261; cursivas añadidas). Y dice Marta en otro momento: «Por primera vez me entretuvo la certeza de que Elena deseó moverse en el retrato para que la mirada la mirara» (335). A su vez, el comentario de que había tenido un amor no correspondido, un desamor, se reitera en la novela: «Quizás hablaran de otras cosas y Elena aprovechase la ocasión para repetir su desamor, su minucioso odio o recorriese, una por una, sus propias facciones *desde treinta años atrás*» (331; cursivas añadidas).

Elena es un personaje profundamente patético cuya «vida sin aciertos» (257) parece ser evidente con solo verla. Pero tiene algo que la abuela no posee: un nombre propio. Por su parte, y aun así, la abuela es un personaje omnipresente que monopoliza el relato: cabeza de familia y dueña de casa, preside la mesa de los domingos y las rutinas diarias; genera en su nieta una admiración incommensurable y una complicidad cariñosa; y mantiene con Elena y con Teresa una relación de cierta rivalidad, en permanente tensión.

Una dama de pocas palabras también, pero distinto al mutismo que maneja Elena. Marta se refiere al «profesado silencio» de la abuela (268). Es un silencio cauto, como si se tratase de una filosofía: pareciera que harta de palabras vanas, no habla, no rememora, no comenta si no es estrictamente necesario o si no es urgente. Una mujer más bien de miradas y de observación que todo lo ve y que todo quiere saber. Una mujer con mucha autoridad que lleva su viudez de una manera «serena» (286) y su vejez con «distinción e inteligencia» (308).

Sin embargo, hay algo de lo que no puede tener control, su propia muerte: hace alrededor de cinco meses que muere. Digitalina, gotas de adrenalina, coramina, té de tilo, valeriana, reposo, control del pulso... no mucho más es la rutina de cuidados médicos que repite la abuela, cada vez con más frecuencia, de forma casera y autoinducida, asistida por Marta. Afecciones en la voz e insomnio son otros de los padecimientos que atraviesa, además de su afección cardíaca, y que Marta conoce muy bien. Ninguno de sus hijos - ni siquiera Juan, con quien parece mantener una relación más estrecha, de mutuo cariño infinito - parece saber de estos padecimientos.

Una noche que la abuela decide no asistir a la cena familiar de los domingos, luego de la visita del médico - sin novedades, sin soluciones -, Teresa vuelve a afirmar que Elena había sido - y era - más bella que la abuela. A la mañana siguiente, la abuela quiere saber cómo había resultado la cena familiar en su ausencia y Marta le relata brevemente lo sucedido y los entredichos. Luego de contarle lo que Teresa pensaba respecto a la abuela y Elena, prosigue:

- [...] Teresa murmuró algo. Yo alcancé a oír que hasta en los retratos hay alguien que la está mirando. Juan explicó que miró hacia la puerta, sin saber que saldría otra vez y entonces fue como mirarla a usted - y, para terminar y darle otra forma a mi congoja, agregué que Teresa estaba harta de los retratos.
- ¿Eso fue todo?
- Sí - le contesté, liberada [...].
- Entonces, lo que realmente le molesta es la mirada. (329)

Provocadora, pendenciera, crítica o sencillamente en lo cierto, con sus palabras Teresa genera una respuesta inesperada y definitiva por parte de la abuela: como se dijo en el apartado anterior, descuel-

ga el segundo retrato - el retrato de la mirada - y cuelga en su lugar un retrato suyo de cuando era joven, un retrato «verdaderamente hermoso» (334), que reproducía «una cara para un *affiche*» (338).

Barthes desarrolla en *La cámara lúcida* una idea recurrente en la fotografía que es la idea de muerte. La noción de asemejar la una a la otra por el hecho de que la primera sea el registro de un tiempo que ya pasó, un tiempo ínfimo que es pasado en cuanto se ha disparado el obturador: «ese algo terrible que hay en toda fotografía: el retorno de lo muerto», dice Barthes (2011, 36). La idea de muerte atraviesa toda fotografía en, al menos, dos aspectos. Uno concreto que acabamos de mencionar: el hecho de ser registro imperecedero de un tiempo pasado. Dice Barthes: «lo que la Fotografía reproduce al infinito únicamente ha tenido lugar una sola vez: la Fotografía repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente» (2011, 28-9). Pero, también, la idea de muerte está en un aspecto menos preciso de la fotografía y que tiene que ver con el nivel de la producción y con el nivel de la recepción: la idea de imagen fotográfica.

La idea de imagen atraviesa, entonces, dos elementos: la conciencia del sujeto fotografiado y la permeabilidad del objeto fotografiado. Respecto a lo primero, la idea de imagen refiere al acto de posar, al acto de constituirse en objeto que se fotografía: «me fabrico instantáneamente otro cuerpo, me transformo por adelantado en imagen» (2011, 37). Respecto a lo segundo, la idea de imagen refiere a lo que el objeto fotografiado se convierte una vez sometido a la mirada de los otros, del Otro: objeto que se manipula, que se piensa, que se dice, que se ve, que se retoca, que se comenta.

Particularmente, el retrato es un tipo de fotografía muy vulnerable a esta idea de muerte que deviene en la conciencia del sujeto fotografiado y, a su vez, que deviene con el espectador. Barthes sabe explicarlo muy bien:

La Foto-retrato es una empalizada de fuerzas. Cuatro imaginarios se cruzan, se afrontan, se deforman. Ante el objetivo soy a la vez: aquel que creo ser, aquel que quisiera que crean, aquel que el fotógrafo cree que soy y aquel de quien se sirve para exhibir su arte. Dicho de otro modo, una acción curiosa: no ceso de imitarme, y es por ello por lo que cada vez que me hago (que me de) fotografiar, me roza indefectiblemente una sensación de inautenticidad, de impostura a veces (tal como pueden producir ciertas pesadillas). [...] Pero yo, objeto ya, no lucho. Presiento que de esta pesadilla habré de ser despertado más duramente aún; pues no sé lo que la sociedad hace de mi foto, lo que lee en ella (de todos modos, hay tantas lecturas de un mismo rostro); pero, cuando me descubro en el producto de esta operación, lo que veo es que me he convertido en Todo-Imagen, es decir, en la Muerte en persona; los otros - el Otro - me despojan de mí mismo, hacen de mí feroz-

mente, un objeto, me tienen a su merced, a su disposición, clasificado en un fichero. (2011, 41-3)

La idea de muerte reside en esa transición que se hace de sujeto a producto: un objeto bien particular que la propia conciencia y la mirada y el pensamiento del Otro alteran inevitablemente. El concepto de imagen equivale a decir: yo ya no soy yo, y en ese ya no ser reside la idea de muerte.

La abuela, cansada de las insinuaciones con respecto a Daniel, de la animosidad de Teresa y de la comparación con Elena, elige qué fotografía la sobrevivirá - la objetificación que menos le pese - y cambia un retrato por otro. No encuentra solución más acertada. Sentencia Marta: «la certidumbre de su cercana muerte exigía que su cara nueva ganase sin explicaciones» (Lange 2006, 344). Le ganase al chisme, le ganase a la hostilidad, le ganase al resentimiento. Le ganase bienestar al poco tiempo que tenía. Le ganase tiempo al tiempo. La abuela quita la mirada pero, además, al reemplazarla con su propio rostro de antaño, reafirma la propia belleza ante la de cualquier otra dama: la imagen es hermosa, ella estaba hermosa.

Así, la abuela deja dos cuestiones inequívocamente resueltas: nadie más podrá fijarse en la mirada y, a su vez, todos tendrán presente su rostro joven y perfecto de *affiche*. Un Todo-Imagen que resulta eficaz y sanador, reparador.

Atravesando esta mudanza de fotografías, hay una cuestión en la que detenerse: la relación de la abuela con los espejos. Su rostro de mujer vieja rehúye de ellos, arisco no confronta con espejos. La abuela no parece tener conciencia cabal y permanente de su apariencia física actual. La abuela no tiñe su cabello (como sí lo hace Elena) ni pasa horas interminables sentada en un toilette untándose cremas en su rostro y en su cuello (como sí lo hacen su hija y sus nueras). La distribución de los lugares en torno a la mesa, los domingos por la noche, es específica y el lugar de la abuela es siempre de espaldas al espejo de la sala. Será, por lo tanto, recién a través de la nueva imagen colgada en la sala que el rostro de la abuela quepa en el espejo de la sala comedor, que sus facciones lleguen todas a él de frente. Pero será la noche de su muerte que un espejo atrape largamente su reflejo actual - de arrugas y cabello cano -, un reflejo que - por supuesto - ella no contemplará:

Con muchos escrúpulos, porque nunca la había tocado, apoyé mi mano sobre su corazón. No percibí movimiento alguno. Pensé que no era momento de llorar y volví, con un esfuerzo, a lo que me correspondía hacer; contar las pulsaciones, tal cual me lo enseñaron. Pero no encontré su pulso y, por primera vez, sin ningún deseo de aprovecharme, decidí verificar de otra manera si es que realmente estaba muerta. Guardé su mano debajo de las cobijas y levanta-

tándome sin hacer ruido tomé de su tocador el espejo de mano. Muchas veces comentamos que era un espejo demasiado pequeño. Regresé a la cama, me senté bien cerca de la cabecera y rodeé su cabeza con un brazo. Primero le besé la frente, escondiendo el espejito; después lo aproximé a sus labios. (352-3)

Marta toma el espejo de mano de la abuela para constatar que ya no respira. Y, fascinada, recorre su rostro con él:

Con un miedo diferente, que recién empezaba, aproximé más el espejo y advertí que la superficie no se alteraba. Pensé que no tenía el tamaño requerido y empecé a mirarla dentro del espejito, moviéndolo de un lado a otro, haciéndolo avanzar, apartándolo, recorriendo su rostro a mi gusto, por partes, desde arriba hacia abajo, mirando, al revés, pequeñas secciones de su cara, empezando a la altura de la frente para no perder un rasgo. [...] recorrí su rostro con la misma prolijidad con que se recorre un mapa a través de un cristal de aumento. (353)

Y la paradoja final: «Esa noche su rostro se quedó dentro de un espejo para siempre» (353).

Marta conocía la aprensión de la abuela por los espejos y con mucho respeto recorre sus facciones con uno. Siente que los espejos equivalen «a una manera indefensa de dejarse retratar» (353). Es notable esa comparación entre la fotografía y los espejos: podríamos pensar, efectivamente, que ambos retratan en tanto tienen la capacidad de generar una imagen del sujeto que reflejan.

Ahora bien, el tipo de imagen producida es distinta. En un retrato fotográfico hay conciencia del sujeto fotografiado y, por lo tanto, una puesta en escena, un transformarse por adelantado, como dice Barthes: la transgresión de la fotografía nos tienta a la pose, sabemos que otros nos verán fotografiados y que será por tiempo indeterminado, que esa imagen nos sobrevivirá – en principio – para siempre. Un espejo, por el contrario, produce una imagen espontánea, finita y solitaria. Del ámbito de lo privado, mirarse al espejo es verse sin máscaras, sin fabricarse instantáneamente otro cuerpo; y es un acto fugaz y vivo, por lo que la imagen devuelta es una imagen en movimiento que durará el tiempo que se permanezca frente al espejo. Por lo demás, es sólo uno mismo el receptor de esa imagen: ¿qué hacer, entonces, si no nos gusta lo que vemos? ¿Es posible cambiar nuestro reflejo por otro? ¿Cómo detener los años frente a un espejo? Allí reside el desamparo que menciona Marta, esa manera indefensa de dejarse retratar.

La abuela se dejó ver, se mostró, a través de unas viejas fotografías que repetían su joven rostro de antaño y eludió – como pudo – los espejos que le devolvían la imagen del presente, el rostro de una mu-

jer que maduraba y envejecía, que iba volviéndose cada vez más vieja conforme pasaban los años.

5 Conclusiones

¿Cómo instalarse uno mismo en un proyecto de herencia respecto a un futuro amenazado por contingencias que debilitan nuestra confianza en la legación? (Nelly Schnaith, *La muerte sin escena*)

noche de estreno de retrato. (Norah Lange, *Los dos retratos*)

«Por ser el único ejemplar del mundo vivo que sabe que se muere, la actitud del ser humano ante la muerte es, en realidad, un modo de entender la vida», sentencia Schnaith (2005, 69) en *La muerte sin escena*. Y así sucedió con la abuela. Su muerte fue solitaria e íntima: en el claustro privado y personalísimo de su habitación y, específicamente, en el reducido espacio de su cama que, a su vez, el mosquitero aislaba del resto del mobiliario.

Sin otra compañía que la de Marta: la abuela, cada vez más recluida en sí misma, no quiso la presencia de alguien más esa noche y le pidió que no llamasen a nadie. De alguna manera, solo deseaba o soportaba la presencia y el auxilio de su nieta.

Siempre atenta a todo y con la intención de disponer – lo mejor que pueda – del futuro que le sobreviviría, preparó su casa para su ausencia: convocándola a Marta y delegando en ella la tutela de las cenas familiares y la administración de la vivienda, estableció – por fin – silencio respecto al segundo retrato quitándolo y quitándolo logró que se marchase Elena, llevándose su amargura a otra parte;² con movimientos lentos y una falsa modestia, en el lugar que dejaba el segundo retrato, colocó un retrato propio que monopolizó la sala.

Y, finalmente, con un último gesto de autoridad y de vanidad no quiso que nadie la viera morir: ni vencida, ni frágil, ni atemorizada; invulnerable y fuerte, dueña de sí misma siempre. Ese gesto es el que caracterizó su vida y su muerte: la entereza y el dominio de sí. Y para poder garantizar ese control, la última noche utilizó como escudo protector la soledad y la intimidad que le proporcionaban su cuarto y su nieta.

² Elena, perpleja por el sorpresivo cambio del segundo retrato, abandona la casa. Sin mediar ningún tipo de explicación, trastornada y dolida, se va el mismo día que descubre el cambio de imagen. «Ya nada me retendrá en tu casa» (Lange 2006, 350) le asegura a la abuela y se marcha.

Por otra parte, Schnaith entiende que la evocación y la idea de inmortalidad son partes de una misma pieza, contrapuestas y complementarias, dependientes la una de la otra. Sostiene que es imposible para el ser humano renunciar a la posteridad a pesar de su desconianza respecto a la misma (Schnaith 2005, 76); y, a su vez, entiende que evocar no es tanto el ejercicio de recordar sino una «lucha contra el olvido» (72). Y solo así, sin olvido, es que es posible formar parte del futuro.

Aquí tras la incertidumbre de lo que acontece ante la propia ausencia y tras la imposibilidad de controlar ese porvenir, la abuela atisba a tomar dos medidas: qué imagen familiar proyectar en el futuro (en tanto cimiento de una vida social sólida) y qué imagen personal la sobrevivirá. Es decir, deja el primer retrato pero no deja elementos disruptivos: ni la mirada provocadora e injuriosa que alimenta comentarios infinitos ni un rostro anciano enmarcado en las paredes en el lugar del segundo retrato.

Qué es imperioso no olvidar: una familia numerosa, agradable y estable; la propia belleza juvenil.

Asociado a la muerte de la abuela que desencadena estas respuestas relativas a la posteridad, hubo, además, una suerte de muerte en vida en esta familia que tuvo que ver con todo lo desarrollado hasta aquí: por un lado, una cristalización de ideas y actitudes producida a partir de la exhibición conjunta de los dos retratos y, por el otro, con cierta negación al proceso natural de envejecer. Lo primero: la familia numerosa, la mirada provocadora, el adulterio, el secreto a voces. Todo esto se desprendía de la proyección de las dos imágenes. Y sobrevolando a esa proyección, la costumbre a todo eso: la costumbre de rumiar interpretaciones, de producir un constante cotilleo. Y allí reside lo mortuorio: se trata de una costumbre adormecedora de los sentidos y contenedora de resentimientos, improductiva y dañina.³ Respecto a lo segundo, la negación al proceso inevitable de envejecer, se da principalmente por parte de la abuela que rehúye de los espejos y, en menor medida, por su entorno familiar que genera competencia con Elena o que alardea de la propia belleza juvenil; pero también hay algo de esa idea de juventud eterna en el círculo social habitual, cuando el comentario que se repetía tras toparse con los retratos era: «¡Qué bien están! Si parece sacado ayer» (Lange 2006, 237). Hay cierto culto a lo bello que necesariamente es joven, que necesariamente es siempre anterior al día de hoy.

En esa negación de lo obvio se encuentra la idea de muerte: en la incapacidad de asumir una dinámica vital básica que es la de volverse viejo a medida que los años pasan. Morir es – en definitiva – tener

3 Por esa razón el cambio del segundo retrato es tan disruptivo: porque interrumpe ese círculo vicioso de permanente retroalimentación.

la certeza de la brevedad del instante, de la finitud de cada momento. Y padecerlo. Morir es no soportar las consecuencias del paso del tiempo: la pérdida de la lozanía, la vulnerabilidad de los recuerdos.

Bibliografía

- Astutti, Adriana; Domínguez, Nora (comp.) (2010). *Promesas de tinta: Diez ensayos sobre Norah Lange*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Barthes, Roland (2011). *La cámara lúcida: Nota sobre la fotografía*. Buenos Aires: Paidós.
- Berger, John (2010). *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Cozarinsky, Edgardo (2013). *Nuevo museo del chisme*. Buenos Aires: La Bestia Equilátera.
- Lange, Norah (2006). *Los dos retratos*. Vol. 2 de *Obras completas*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Schnaith, Nelly (2005). *La muerte sin escena*. Buenos Aires: Leviatán.

