

Geografías del alma: Zelda Sayre Fitzgerald y Norah Lange¹

Graciela Mayet

Doctora

Universidad Nacional del Comahue

<https://orcid.org/0000-0002-4019-5696>

graciela.mayet@yahoo.com.ar

Resumen

Aunque nacieron en países diferentes, Zelda Sayre Fitzgerald y Norah Lange vivieron la experiencia de las grandes producciones en la etapa de las vanguardias. Ambas no son ajenas a los cambios estéticos que aportó ese movimiento. En sus autobiografías dan cuenta de algunos rasgos vanguardistas, al mismo tiempo que revelan de qué manera las nuevas técnicas artísticas impactaron en la escritura literaria. Los destinos de estas dos escritoras fueron muy distintos. Norah tuvo una existencia brillante desde el punto de vista social y pudo concretar sus aspiraciones intelectuales. Zelda disfrutó un tiempo la vida alocada y pródiga de la bohemia parisina, pero su destino fue trágico. Dos mujeres, dos relatos autobiográficos que revelan y esconden las propias existencias en medio de los mandatos y normas de una sociedad patriarcal que sujetaba a la mujer en un entorno acotado a la vida familiar y que le vedaba el mundo intelectual.

Palabras clave: autobiografía; escritura; relato; sociedad patriarcal; vanguardia.

Geographies of the soul: Zelda Sayre Fitzgerald and Norah Lange

Abstract

Although they were born in different countries Zelda Sayre Fitzgerald and Norah Lange lived the experience of great productions in the avant-garde stage. Both are not unrelated to the aesthetic changes that this movement brought. In their autobiographies, they account for some avant-garde

¹ Procedencia del artículo: Este artículo es resultado de una investigación personal.



features, at the same time that they reveal how the new artistic techniques had an impact on literary writing. The destinies of these two writers were very different. Norah had a brilliant existence from a social point of view and was able to realize her intellectual aspirations. Zelda enjoyed the wild and lavish life of the Parisian bohemian for a time, but his fate was tragic. Two women, two autobiographical plots that reveal and hide their own existence in the midst of the andates and norms of a patriarchal society that held women in an environment limited to family life and that prohibited them from the intellectual world.

Keywords: autobiography; avant-garde; patriarchal society; plot; writing.

Recibido: 20 de marzo del 2021. **Aprobado:** 31 de julio del 2021

Artículo de reflexión

<https://doi.org/10.25100/poligramas.v0i53.11868>

¿Cómo citar este artículo en MLA? - *How to quote this article in MLA?*

Mayet, Graciela. "Geografías del alma: Zelda Sayre Fitzgerald y Norah Lange" *Poligramas* 53 (2021): e.2711868 Web. Fecha de acceso (día, mes en mayúscula y abreviado, y año).

Introducción

En este trabajo, nos detendremos en los relatos autobiográficos de dos mujeres que vivieron en una época alucinante, las décadas del veinte y del treinta, desde muy disímiles espacios geográficos: una, en la Argentina del ultraísmo y los gobiernos conservadores, y otra, en el sur de Estados Unidos y en Europa, en los periodos de las guerras mundiales, con su breve interludio de paz. Se trata de Zelda Sayre, esposa del escritor Francis Scott Fitzgerald, y de Norah Lange, esposa del poeta Oliverio Girondo. Ambas, casadas con reconocidas figuras del campo de las letras de su tiempo, tuvieron destinos muy diferentes. Zelda vivió la experiencia de no poder concretar ninguno de sus sueños artísticos e intelectuales, acabando su vida trágicamente durante el incendio de la clínica psiquiátrica donde estaba recluida. Norah tuvo el reconocimiento por sus novelas y poemas y vivió una existencia feliz y apacible junto a Oliverio

Girondo, en cuya casa se reunían frecuentemente poetas y escritores. No obstante, las dos tienen en común el haber escrito textos autobiográficos y haber participado, directa (una) e indirectamente (otra) en los movimientos artísticos de la época, en sus vicisitudes y contradicciones.

Las rupturas con la autobiografía tradicional

En sus trabajos literarios, tanto Zelda como Norah subvierten las categorías de la escritura tradicional del yo, alterando el orden del tiempo, del espacio y de la causalidad, aunque con estrategias diversas. Asimismo, comparten la indeterminación, los vacíos textuales en la construcción de la subjetividad, con zonas de silencio que despiertan la curiosidad del lector: “La incertidumbre de ser se convierte en incertidumbre de ser en (y para) la literatura” (Molloy, Acto de presencia 12), la cual responde a una ficcionalización de acontecimientos vividos y a las incertezas que rodean a toda existencia humana.

Entre esas incertidumbres se destaca la ausencia en ambas obras del contexto temporal. En efecto, *Save me the Waltz* (1932) y *Cuadernos de Infancia* (1925) carecen de fechas y de acontecimientos históricos, excepto el concerniente a la Primera Guerra Mundial. En el primero hay una breve alusión a la movilización de la que participara Scott, acantonado cerca de la residencia familiar de los Sayre: “The war brought men to the town like swarms of benevolent locusts eating away the blight of unmarried women that had overrun the South since its economic declines” (Fitzgerald 34) (La guerra llevó hombres al pueblo como enjambres de langostas benévolas que devoraban la plaga de las mujeres no casadas que habían invadido el Sur desde su declive económico). Además, debido a la movilización, la guerra resultaba algo menos lejano para Estados Unidos que para la Argentina que permaneció neutral en los dos conflictos mundiales. Para Zelda, la guerra significó el haber conocido a Scott y, también, una perturbación por lo amenazadora: “All night long, Alabama thought about the war” (Fitzgerald 28) (A lo largo de la noche, Alabama pensó en la guerra). No obstante, no es solo esta amenaza lo que le resultó inquietante. También las emociones que nacían del encuentro con Scott despertaron en Zelda las ansias de evasión de un sofocante espacio familiar. Además, se

sentía llamada a una vida brillante y destacada, pese a los obstáculos que pudieran presentarse: “She (...) would move brightly along high places...” (Ella [...] se movería brillantemente en lugares altos), propósitos que ella misma califica como “presumptuous resolves” (resoluciones presuntuosas) (Fitzgerald 28).

En el texto autobiográfico de Lange, se habla, al pasar, de la Primera Guerra Mundial, referencia que tiene “la inconsistencia de una realidad lejana”, pues la protagonista agrega: “...vivíamos tan apartadas de cuanto acontecía en el mundo que hasta llegamos a olvidarnos de su existencia” (Lange 123).

Los recuerdos autobiográficos no son una copia literal del pasado, sino el resultado de su interpretación. De este modo, lo que se retiene en la memoria tiene que ver con una versión esquematizada del recuerdo original, pues este funciona de modo encubridor a través de desplazamientos, condensaciones, inversiones, los cuales constituyen el mecanismo del sueño, según Freud en *La interpretación de los sueños* (1978). Ahora bien, tanto el sueño como los lapsus linguae alteran la configuración de un inconsciente en constante cambio. Por este motivo, el yo, sumido en el inconsciente, es un centro elusivo al que vuelve permanentemente la autobiografía. Esta resulta ser un acto de escritura donde se confunden yo, sujeto y autor (Sprinker 127).

Los mecanismos del sueño se encuentran en las escrituras de las autobiografías que nos ocupan. En el caso de Zelda, se hallan algunos desplazamientos, en primer lugar, de los nombres y, luego, de acontecimientos como el de la enfermedad que contrae en Nápoles, cuando, en realidad, debió ser operada de un pie debido a un accidente mientras bailaba. Otro hecho alterado es la mención de que los Knights (Fitzgerald) alquilaron un departamento cuando se instalaron en París, aunque, realmente, vivían en hoteles. Asimismo, la condensación se evidencia en los tiempos dedicados a la danza en el relato, los cuales ocupan un importante espacio textual, soslayándose las internaciones en clínicas psiquiátricas. En efecto, las páginas dedicadas a las vicisitudes del aprendizaje de la danza van desde la 116 a la 182 (Fitzgerald 201). Por el contrario, en Lange se observa una pareja distribución de las páginas para cada recuerdo hilvanado en su fragmentación, para dar una continuidad que no es temporal. En ambas escritoras se advierten algunas elisiones que, como es sabido, se producen también en el mecanismo del sueño. Aunque Zelda refiere muy poco acerca de su relación con el aviador francés que figura con el nombre Jacques (teniente Edouard Jozan), en *Save me the Waltz*, no

obstante, la relación fue intensa, pues –como atestigua su biógrafa, Nancy Milford–, luego que dejaron de verse, Zelda intentó suicidarse con comprimidos para dormir (Milford part two chapter 8). Además, Gilles Leroy se encarga de hablar sugestivamente del romance, al que otorga singular importancia, considerando que Jozan fue el amor de Zelda, tal como lo señala en la autobiografía ficcional *Alabama Song*: “...víctima de mi propio juego, me enamoré de aquel hombre guapo y arrogante que hablaba con un acento sensual que te hacía temblar hasta los dientes” (Leroy 58), “...él era el hombre tan esperado” (Leroy 62). Por su parte, Nancy Milford dice:

Leadership, athletic prowess, a smart military air were precisely those qualities Scott Fitzgerald lacked. It was as if Jozan and Fitzgerald were opposite sides of a coin, each admiring the other's abilities, gifts, and talents, but the difference in the equipment they brought to bear on life was clear (apartado 3 capítulo 8) (Liderazgo, valor atlético, una elegancia militar, eran, precisamente, esas cualidades que faltaban a Scott Fitzgerald. Era como si Jozan y Fitzgerald fueran las caras opuestas de una misma moneda, cada uno admirando las habilidades del otro, dones y talentos, pero estaba clara la diferencia en el bagaje que ellos aportaban para enfrentar la vida).

Zelda llama al joven oficial «Jacques Chèvre-Feuille». En *Save Me the Waltz* ella misma describe explícitamente el romance con Jacques en términos sensuales: “She didn't think of David. She hoped he hadn't seen; she didn't care. She felt as if she would like to be kissing Jacques Chèvre-Feuille on the top of the Arc de Triomphe” (Fitzgerald 91) (Ella no pensó en David; esperaba que él no la hubiera visto; no le importaba. Se sentía como si quisiera estar besando a Jacques Chèvre-Fueille sobre el Arco de Triunfo).

En la autobiografía mencionada antes, la autora se oculta con el nombre de Alabama y el uso del pronombre en tercera persona, algo opuesto a Leroy, que usa la primera persona y mantiene los nombres originales. La evocación de la propia historia a través de la voz de esa tercera persona con un nombre falso permite afirmar que, en el caso del trabajo de Zelda, se trata de una autobiografía ficticia, pues el autor no coincide con el narrador ni con el personaje,

como, así también, la necesidad de ocultar la identidad en un mundo social que no reconocía a las escritoras mujeres, particularmente en el caso de Zelda, mujer de un escritor reconocido. Curiosamente, en *Save me the Waltz* la autobiógrafa no alude a su vocación de escritora, pero sí –como se dijo– dedica muchas páginas a su incursión en la danza, incluso da un final feliz e idílico a su convivencia con David: “...they sat together watching the twilight flow through the calm living room that they were leaving like the clear cold current of a trout stream” (Fitzgerald 220) (...se sentaron juntos mirando el fluir del crepúsculo a través de la tranquila sala de estar de la que salían como la corriente clara y fría de un arroyo de truchas). En este sentido, Zelda elude referirse a los conflictos matrimoniales, en cambio, en *Alabama Song*, Gilles Leroy acentúa las desavenencias del matrimonio y la rivalidad entre ambos esposos, emergente por el deseo de escribir de Zelda (Leroy 129-130).

En esta autobiografía de Zelda, *Alabama Song*, se hallan situaciones vividas como la mencionada en el párrafo anterior, respecto de los esfuerzos por escribir y publicar su única novela y de los escritos que Scott leía a escondidas y de los cuales tomaba párrafos para sus propios escritos: “...va a salir mi novela y no podrá impedirlo...” (Leroy 132).

Respecto de la elipsis, en *Cuadernos de infancia*, se halla un apartado que omite totalmente al sujeto. No sabemos de quién se trata: “Se quedaba en cama muchos días...”, comienza y finaliza así: “Cuando apartaron el barrilete, que abarcaba casi todo el lecho, ya había muerto” (Lange 146). También se habla de una novia considerada una persona fría, no obstante, una circunstancia desgraciada mostró lo contrario: “Ella se fue al jardín y esa tarde se comportó más fríamente que nunca con el novio que había venido a buscarla” (Lange 152). El mero pronombre personal elude la referencia explícita acerca de quién se trata.

La experiencia previa del sujeto hace posible el proceso de construcción y reconstrucción de los recuerdos. La importancia del recuerdo de los años dedicados al ballet se evidencia en la extensión de páginas en *Save the Waltz*, dedicadas al aprendizaje de esa profesión, como se dijo, el cual es interrumpido al final con el relato del regreso de la familia a Estados Unidos, debido a la gravedad de la enfermedad del juez Sayre, padre de Zelda.

Respecto de *Cuadernos de infancia*, la vivencia de una dura pobreza es desplegada en varias de las últimas páginas en que la muerte del padre señala el inicio de la bancarrota económica de la familia. Muebles, espejos, parcelas del jardín y hasta el entretenido piano fueron

devorados en ventas que procuraban la comida diaria. Hasta se vendieron objetos en desuso cuando no quedaba qué ofrecer (Lange 166-171).

Lo poético vanguardista

En ambas autobiógrafas se advierten pasajes poéticos. Habida cuenta de que Norah inició su actividad escrituraria en la poesía y Zelda en el cuento, no es extraño el vuelo poético en sus respectivas obras. En su autobiografía, Lange se detiene, en cada apartado, para presentar algún recuerdo con detalles que, con lo descriptivo y lo poético, enriquecen el relato. En el inicio se narra el traslado familiar a Mendoza, cuando la autobiógrafa tenía cinco años y en él se destacan ciertas pinceladas poéticas:

Subíamos a los techos anochecidos de enredaderas; La luz salía a la calle por la ventana derruida y se llenaba de polvo” (Lange 11); Las palabras se distanciaban, poco a poco, y detrás de un silencio más obstinado que los otros, la voz de Irene, apenas soñolienta, comenzaba a discurrir la porción de misterio que la atraía con más vehemencia y nos hablaba de raptos y de fugas, de alguien que la aguardaba junto a la hilera de álamos (Lange 67).

Al referirse a los espacios de la niñez, las ventanas proyectan simbólicamente un cúmulo de emociones, sentimientos, percepciones. La ventana del padre está asociada a cierto temor, pues a su cuarto se entraba pocas veces. Era una habitación que marcaba la distancia: planos, mapas, muebles oscuros denotaban la personalidad paterna. Allí se trataban “cosas serias”; en cambio, la presencia de la madre iluminaba el lugar donde ella pasaba mucho de su tiempo: “La ventana de mi madre era más acogedora” (Lange 15). Allí se podía ir a volcar los miedos y las tristezas. Era el cuarto de costura, “impregnado de ternura” (Lange 17). Propio de la niñez es la fuerte rememoración de las impresiones sensoriales y Norah las recuerda “sin que ninguna distancia de años aminore su ternura, su calidad inconfundible” (Lange 67). Muchos de estos recuerdos, asociados a un estado de felicidad y bienestar infantil, corresponden al tacto: calor de las estufas, tibieza del camisón, jabón en el cuerpo durante el baño. En la niña sensible a lo

sensorial, algo la distanciaba del resto de las hermanas cuando se sumía en su soledad, rechazando los juegos: "Tengo que pensar en muchas cosas" (Lange 73), dice, prefigurándose a la futura escritora.

Así puede verse cómo los recuerdos aparecen en breves apartados, yuxtapuestos unos con otros, sin preocupación por el orden cronológico, sino a modo de *collage* que recompone una figura. Un ejemplo de esto es la mención a la salida de la casa familiar de la institutriz inglesa, volviendo páginas más adelante a contar anécdotas sobre esta mujer. Además, fuera del espacio hogareño, el relato autobiográfico carece de fechas y de situaciones contextuales, excepto la ligera referencia a la Primera Guerra Mundial que se citó antes. Esta desconexión contextual del resto del mundo acentúa la fragmentación que, por sí misma, tiene la alusión al pasado infantil. También hay una deliberada voluntad de anular la referencialidad al presentar el cambio de los nombres de los personajes, en este caso los de las hermanas y del hermano de Lange, como también la ausencia de otras relaciones parentales. Además, la fragmentación se da en un mismo apartado, como es el caso del relato de una Nochebuena familiar en que el tiempo presente subraya la ruptura con el uso del pasado en los demás apartados. A la manera cubista, rostros con forma de triángulo, oro y plata de los adornos, ojos que miran ansiosamente la distribución de los regalos, todos son componentes de un discurso metonímico cuya atemporalidad, marcada por el presente verbal, señala la permanente presencia de ese recuerdo: "El oro y plata de los adornos, los globos luminosos y frágiles detienen, sobre una mejilla, sobre una cabeza rubia, un reflejo pequeño, apurado y repentino" (Lange 96).

En *Save me the Waltz*, el relato también trastoca los nombres de los personajes: familia Beggs por Sayre, David Knight por Scott Fitzgerald, Alabama por Zelda, entre otros. No obstante, encontramos un orden cronológico, ausente en Lange, y también algunos pasajes poéticos vinculados al arte: "Paper masturtiums fading in the cubism of a cut glass tiangle obscured the view along the coast" (Fitzgerald 79) (Masturtiums de papel que se desvanecían en el cubismo de un triángulo de vidrio tallado oscurecían la vista a lo largo de la costa.) Otros pasajes señalan la relación del paisaje con objetos de uso cotidiano: "The summer quavered down from Lausanne to Geneve, trimming the lake like the delicate border of a porcelain plate..." (Fitzgerald 197) (El verano bajó temblando desde Lausanne hasta Geneve, recortando el lago como el delicado borde de un plato de porcelana).

En sus reflexiones sobre la novela, Alain Robbe-Grillet sostiene que lo real es lo fragmentario, lo huidizo, y la existencia humana se caracteriza por estar privada de la mínima significación unificadora:

L'avènement du roman moderne est précisément lié à cette découverte: le réel est discontinu, formé d'éléments juxtaposés sans raison dont chacun est unique d'autant plus difficiles à saisir qu'ils surgissent de façon sans cesse imprévue, hors de propos, aléatoire (Robbe-Grillet 208) (El acontecimiento de la novela moderna está ligado, precisamente, a este descubrimiento: lo real es discontinuo, formado por elementos yuxtapuestos sin razón y en que cada uno es único, tanto más difíciles a asir en su surgimiento incesante e imprevisto, fuera de propósito, aleatorio).

Si tenemos en cuenta que estas reflexiones de Robbe-Grillet se refieren a las autobiografías y novelas del *Nouveau Roman*, bien puede afirmarse que las autobiógrafas que nos ocupan se adelantaron a su tiempo con sus trabajos y supieron interpretar algunas propuestas de las vanguardias, como ciertas rupturas de los cánones del relato, tal como intentamos demostrar.

El yo y los mandatos tradicionales

La escritura autobiográfica es una forma de preservar el yo huidizo y el tiempo que también huye, es decir, una forma de recuperarse a sí mismo y una forma de recuperar el pasado, a través de una asimilación de la fragmentariedad de la memoria y los recuerdos con la fragmentariedad de la escritura. Podemos pensar que, si las vidas son textos sujetos a revisión, entonces, las existencias relatadas resultan ser discursos que se prestan a distintas interpretaciones, las cuales señalan que esos textos se apoyan en el vacío de la incertidumbre. Nicolás Rosa dice al respecto:

En el régimen de certeza-incertidumbre que instaura todo relato, la autobiografía simula -simulación mayor- que todo lo narrado es todo lo acontecido. Este efecto vincula la autobiografía con la Historia como discurso, en donde también lo narrado y lo acontecido no reconocen -desconocimiento imaginario- el valor constituyente de la verdad textual que

siempre inter-fiere y no refiere, entre la verdad de lo que se relata y la verdad de lo acontecido (34).

A esta incerteza de los hechos relatados se suma que en la autobiografía hay una ilusión referencial, algo parecido a la ficción. No obstante, esta ficción posee cierta productividad referencial, por eso, la distinción entre ficción y autobiografía es difusa y se asienta en un terreno inestable (de Man 114).

Zelda escribió *Save me the Waltz* para que se conociera la tragedia familiar y personal de su vida y la índole de su marido, Scott Fitzgerald, pero, también, para probar su capacidad como escritora, para probarse que era posible que realizara alguna actividad destacada. Muchos hechos son silenciados en su novela, como las sesiones psiquiátricas. Es, en efecto, un texto inestable como autobiografía. Se detiene en el momento en que debe dejar la danza por una lesión en el tobillo, pues allí su vida empieza a perder sentido, como antes había ocurrido hasta que tuvo la posibilidad de tomar clases de ballet. Por su parte, Norah se detiene en los catorce años de su vida en los *Cuadernos de infancia* con el objetivo de recuperar una etapa feliz y apacible.

En ambas autobiografías hay una coincidencia, pues se advierte la presión familiar por ajustar la vida y la conducta a las normas tradicionales y familiares. Al inicio de *Save me the Waltz*, se hace referencia a ciertas normas de comportamiento exigidas más por el padre, el juez Beggs –como lo llama la autobiógrafa–, que por la madre, Millie. Se destaca el enojo del padre porque una de las hijas había salido con un joven: “...if Dixie is out traipsing the town with Randolph McIntosh again, she can leave my house for good” (Fitzgerald 5) (...si Dixie anda paseándose por el pueblo con Randolph McIntosh, otra vez, puede dejar mi casa para siempre). Asimismo, se les exigen ciertas actitudes ante la vida: “Save me the Waltz shows Alabama’s being pigeon_holed from the beginning of her life into the proper female roles: good girls don’t cry, tease, whine. They do, however, defer to fathers, marry for money, and keep the family name respected” (Wagner 261) (*Save me the Waltz* muestra que Alabama es encasillada desde el principio de su vida en los roles femeninos adecuados: las chicas buenas no lloran, no se burlan, no se quejan. Sin embargo, sí se someten a los padres, se casan por dinero y mantienen el apellido respetado). Mientras David (Scott) gana notoriedad y éxito con sus pinturas, Alabama (Zelda) permanece en el ocio, en esa torre de marfil en que la quería tener su marido, tal como le decía en una carta escrita desde New York, antes de casarse: “...oh, my dear, you are my princess and I’d like to

keep you shut forever in an ivory tower for my private delectation" (Bruccoli 39) (...oh, querida mía, eres mi princesa y me gustaría tenerte encerrada para siempre en una torre de marfil para mi deleite privado). Ella le pidió que no hablara más de esa torre de marfil, la cual fue el comienzo de otro encierro más terrible para Alabama, no mencionado en su autobiografía. La necesidad de hacer algo productivo, más bien creativo, estaba en la esencia de esta mujer y expresado luego de haber estropeado su cara tocándose las espinillas: "If there'd been anything else to do, I wouldn't have done the damage" (Fitzgerald 59) (Si se hubiera podido hacer otra cosa, no habría hecho el daño). Luego de vivir en New York durante tres años, los Knights (Fitzgerald) y su beba se trasladaron a Europa. Alabama consideraba, por entonces, que eran felices. En la Riviera francesa, Alabama se aburría. Dos expresiones breves resumen su pensamiento que irá creciendo y abriendo una brecha entre los dos: "David worked on his frescoes; Alabama was much alone" (Fitzgerald 82) (David trabajaba en sus pinturas; Alabama estaba muy sola). Cuando ella preguntaba qué harían con ellos mismos, él respondía: "...she couldn't always be a child and have things provided for her to do" (Fitzgerald 82) (...ella no podía ser una niña y que siempre le provean cosas). David relegaba a su mujer a un papel meramente decorativo y de compañía sin interesarle su ociosidad y deseos de orientar su tiempo en la creación artística. Al ocio se agregaban los celos que despertaban en la esposa las mujeres que rodeaban a David. Todo esto la llevó a encausar sus energías en la danza algo tardíamente. La profesora rusa Lioubov Sirgeva le advirtió: "You must not build your hopes so high" (Fitzgerald 126) (Usted no debe construir sus esperanzas tan alto), al ver los enormes esfuerzos de su discípula. Para David, la afición a la danza de su mujer era un motivo de exhibición ante los amigos; por lo tanto, no la alentaba y le decía que era una de las muchas personas que intentan un arte difícil. En cambio, para ella: "To succeed had become an obsession (Fitzgerald 160) (Triunfar se había vuelto una obsesión). Por un lado, se decía que Zelda había vuelto alcohólico a Scott, que lo apartaba de su trabajo con su demanda de atención y lo empujaba a la francachela. Esta era la opinión de Ernest Hemingway en *A Moveable Feast* (1964) (163). Por otro lado, algunos pensaban que él la había vuelto loca. Tal vez, ambas versiones no sean ciertas. Él bebía desde antes de conocer a Zelda y la patología psíquica de ella se habría desatado antes del matrimonio, como sostiene Scott Fitzgerald en

Tender is the Night (1934) en el Libro 2º, por un delito de incesto cometido por el padre contra Zelda. La relación de Dick Diver con su mujer Nicole y con su amante Rosemary, personajes de *Tender is the Night*, se basa, en el nivel psicológico, en un juego o rol de chicas-niñas con el padre. En efecto, psicológico o físico, el incesto es parte de un amplio modelo de roles sexuales. Esos personajes femeninos de la novela, tanto como otros más, se alegran de pertenecer a un mundo en que el varón las maneja, mundo que ofrece la dicotomía de mundo de hombres/mundo de mujeres.

En el caso de la familia Lange, Norah y sus cuatro hermanas estaban sujetas a la autoridad de la madre viuda, quien imponía las reglas de la conducta familiar, como el no permitir que las hijas salieran de noche. De hecho, Norah no pudo asistir a las cenas del grupo ultraísta hasta que una vez se dio la situación de un almuerzo en Palermo para que ella pudiera concurrir. Norah se inició en la poesía, género aceptable de un yo femenino público en las décadas del veinte y treinta. En este sentido, dice Beatriz Sarlo: "Si bien ya es admisible que las mujeres escriban, deben hacerlo como mujeres o más bien poniendo de manifiesto que, al escribir, no contradicen la cualidad básica de su sexo" (71). Por eso, el campo intelectual que ocupa Lange, en esa época, está implícitamente relacionado con la situación de la mujer atada a esquemas tradicionales y patriarcales de vida. Norah se vinculó con el ultraísmo gracias a su parentesco lejano con Borges, por ser prima de Guillermo Juan Borges. Esta relación con la vanguardia rioplatense favoreció la escritura de Lange, a medio camino entre la posición desinhibida vanguardista y los límites que le imponían sus lectores más cercanos en amistad y parentesco. Luego que conociera a Oliverio Girondo, él se convirtió en su guía estético. Cuando se casaron, iniciaron juntos una serie de viajes a Europa y Norah dispuso de una vida confortable gracias a la posición económica de Oliverio. Además de esta vida placentera, Norah se constituyó en la musa del ultraísmo. Todos estos aspectos le permitieron una abierta disponibilidad para el trabajo de escritura. En este sentido, ella y Oliverio asumen el ideal de la pareja literaria de su tiempo. No había conflictos en esa nueva vida de Norah, casada con un gran poeta, admitida en su grupo literario y estimulada para escribir sus poemas y novelas.

Respecto de Zelda, las páginas con que se inicia su novela tienen dos propósitos: describir las personalidades del padre y de la madre de la protagonista, que asume el nombre de Alabama, los cuales representan el mito del padre protector y de la madre como su ayudante, y mostrar el rígido papel de cada uno de ellos y su funcionamiento en la familia Beggs. Leroy también se

refiere al mandato patriarcal de sumisión de la mujer al marido o al padre (Leroy 47), mandato cuya propia madre había sufrido al serle prohibida toda actividad como actriz y cantante (Leroy 95). Las expectativas de David son, precisamente, las mismas del padre de Alabama y las de esta son igualmente tradicionales, pues se ve rodeada de protección: "The house is some lovely shining place painted on a mirror" (Fitzgerald 5) (La casa es un lugar encantador, brillante, pintado en un espejo). La segunda parte muestra la infidelidad de David que destroza las expectativas de Alabama y cuyo enojo la lleva a la propia infidelidad y, sobre todo, a buscar un sentido a la vida a través del arte, cuando intenta ser bailarina y luego prueba con la escritura. Su novela alcanzó algún reconocimiento bastante tardío. Como dice Linda Wagner: "Perhaps because of its structure rather than its themes or language, *Save me the Waltz* deserves to be known as a modernist novel" (Wagner 203) (Quizás por su estructura más que por sus temas o lenguaje, *Save me the Waltz* merece ser conocida como una novela modernista). El espacio familiar de Alabama que muestra Gilles Leroy señala la sujeción de la protagonista al marido, David, y el deterioro de la relación con la hija, debido a la inclinación de esta por un padre famoso, adulado y adinerado. Ella, por el contrario, era la loca, la alejada de la casa por meses o años, la incendiaria (Leroy 86).

Al igual que en *Cuadernos de infancia*, las escenas en la novela de Zelda aparecen también fragmentariamente, algo propio de una novela autobiográfica vanguardista. La presentación es por yuxtaposición, con espacios de silencios o vacíos textuales. Por ejemplo, conocemos la infidelidad de David, pero nada sobre los tres primeros años de matrimonio. La parte tercera describe el esfuerzo de Alabama por convertirse en una bailarina destacada, por un lado, y, por otro, muestra cómo son silenciados los conflictos domésticos. La cuarta parte nos muestra a la protagonista que deja a David y a su hija para unirse a una compañía de *ballet* en Nápoles. En realidad, Zelda había rechazado el ofrecimiento y se había ido con Scott a África. En la ficción, Alabama enferma en momentos en que su padre también cae enfermo, cuando, en realidad, lo ocurrido había sido una cirugía en el pie que la dejó imposibilitada de volver a la danza. La novela finaliza con un pasaje que evoca la última página de *The Great Gatsby* (1925) (*El Gran Gatsby*), en momentos en que Alabama trata de reemplazar desafío por dolor: "...they were leaving like

the clear cold current of a trout stream" (Fitzgerald 220) (Ellos vivían como la clara y fría corriente de un arroyo de truchas). Alabama no concretó ningún tipo de expectativa; ella se frustró al no volver al *ballet* y perdió lo que había sido su alegría: David, la danza, la seguridad de la casa paterna. En este sentido, Linda Wagner señala:

The flightiness and superficiality of the Southern culture, of romance, of a woman's world of parties and gossips suggested by the waltz image are at cruel variance with Alabama real's needs. Her turn to ballet was a religious passage, a means of finding value through extreme dedication, pain, effort (Wagner 205) (La veleidad y la superficialidad de la cultura sureña, de lo romántico, del mundo de fiestas y chismes de la mujer sugeridos por la imagen del vals están en cruel desacuerdo con las necesidades de Alabama. Su vuelta al ballet era un pasaje religioso, un medio de hallar valor ante la extrema dedicación, dolor, esfuerzo).

Scott leyó con fastidio la novela escrita por Zelda cuando estaba en la Philipps Clinic, lo cual muestra la rivalidad intelectual que había entre los esposos. Este relato ofrece datos sobre la alienación y sobre las presiones culturales que hacen llamar sostén a la sobreprotección y locura lo que en realidad es un escape socialmente aprobado. Scottie Fitzgerald Smith, única hija de Zelda y Scott, en el prólogo a la edición de *Pizcas de paraíso* (Scott y Fitzgerald), niega que sus padres compitieran en la escritura y que es un error "la idea de que se plagiaban mutuamente guiados por un espíritu de rivalidad tenso y a veces hostil". Agrega que sus estilos eran muy distintos y que tomaban sus temas de un mismo material. Este volumen muestra "la compleja relación existente entre las obras de ficción de ambos Fitzgerald" (Scott y Fitzgerald 15). Para Matthew J. Bruccoli, Zelda escribió "una prosa notable"; aclara que no imitaba a Scott y tenía su propio estilo, como también su punto de vista personal de la vida (Scott y Fitzgerald 18). Su obra, al menos estos relatos, han quedado opacados porque los editores de revista exigían que en los cuentos de Zelda apareciese Scott como coautor. Hasta hubo algún cuento como "La chica del millonario" publicado con el nombre de Scott, cuando, en realidad, había sido escrito por Zelda. El problema de la autoría de los cuentos es complejo. Él se inspiraba en las cartas y diarios de Zelda, con la aparente aprobación de ella, pues Scott era el profesional y no su mujer. Parte del material de *Save me the Waltz* sería utilizado por Scott en *Tender is the Night*, que venía

escribiendo desde antes. Zelda, al revisar críticamente el artículo "Friend's Husband Latest" (Fitzgerald 1922), en *The Beautiful and Damned*, afirma:

It seems to me that on one page I recognized a portion of an old diary of mine which mysteriously disappeared shortly after my marriage, and also scraps of letters which, though considerably edited, sound to me vaguely familiar. In fact, Mr. Fitzgerald (...) seems to believe that plagiarism begins at home (Brucoli 388) (Me parece que en una página reconocí una porción de un viejo diario mío, que desapareció misteriosamente poco después de mi matrimonio, y también fragmentos de cartas que, aunque bien editadas, me sonaban vagamente familiares. De hecho, Mr. Fitzgerald (...) parece creer que el plagio comienza en casa).

¿Verdad de la ficción o mentira del autobiógrafo?

El hecho de escribir reafirma el yo que produce una obra sobre sí mismo, pues el lenguaje construye una identidad. Pero en esta construcción se establece una difícil relación entre la verdad del texto y la sinceridad que asegura la firma del autor. De este modo, la ficción puede resultar menos mentirosa que la escritura de sí, dado que permite abrirse totalmente al ser escribiente sin temer que se asocie a ese yo cuanto se relata. Entonces, el género que se supone que se basa en la verdad, en la posible verificación de los hechos, es, en realidad, a medias sincero. Dice Ouellette_Michalska: "Dans toute autobiographie, on s'évertuera à traquer les oublis, les erreurs ou les déformations créant des dissemblances entre le texte et son signataire" (Ouellette-Michalka 41) (En toda autobiografía, [el escritor] se esforzará en cercar, con los olvidos, los errores o las deformaciones creando desemejanzas entre el texto y quien firma).

En este sentido, en *Save me the Waltz* se produce una mayor confusión en el género autobiografía, al considerar que el yo del relato no es el narrador ni este coincide con el autor, como sí —en cierto modo— se da en *Cuadernos de infancia*. En efecto, se ha visto cómo Zelda diluye los rasgos de la autobiografía tradicional al acentuar algunos aspectos de su vida y negar otros.

En *Cuadernos de infancia*, la identidad precisa de algunos datos biográficos permite, a menudo, diferenciar esta autobiografía de una novela en que el yo asume el relato. El ser físico, en cuerpo, deja el lugar al ser de papel en un proceso que vuelve borrosos los límites entre novela y narrativa del yo. Por efecto de las vanguardias que se volvieron contra toda la tradición respecto de la representación y sus técnicas, los géneros también fueron volviéndose más híbridos. Tanto en la escritura de Norah Lange como en la de Zelda Sayre, la influencia de los movimientos de vanguardia es insoslayable, habida cuenta del entorno social en que se movieron ambas escritoras: Norah en Buenos Aires, en el espacio del ultraísmo, y Zelda en París, cuando era el centro artístico y cultural de las vanguardias en Europa.

Asimismo, hay que tener en cuenta que la rememoración comporta la conciencia de la propia identidad, la cual permite percibir la continuidad del sujeto. En este sentido, José Amícola sostiene que, como los recuerdos son transitorios:

no existe una representación ni única ni isomórfica de la experiencia general, sino que cada reconstrucción autobiográfica está determinada tanto por el pasado como por el presente: la experiencia original será recuperada por un yo que ha ido cambiando con el tiempo y que, entonces, interpreta sus experiencias pasadas en forma distinta porque ya no es el mismo yo inmutable (Amícola 36).

Este cambio del yo en una multiplicidad que se produce en nosotros con el paso del tiempo había sido percibido por Marcel Proust, ser de fuga por excelencia, quien nos comparte, a su vez, sus impresiones sobre los seres en huida, que son los demás para él, a través de su obra *En busca del tiempo perdido* (Proust 1913-1927). La vacilación, el no tener fijeza, es la causa de la angustia en Proust. El ser cambia sin cesar en otros yo, idea que acerca a este escritor a Freud, su contemporáneo. Sin duda, en el caso de Zelda, ante las amenazas del desmoronamiento psíquico, la escritura podía ofrecerle cierta fijeza en su personalidad, de la que carecía por su enfermedad (esquizofrenia, según algunos psiquiatras). La escritura podía concretar sus ansias de proyección personal y paliar la crisis personal. Leroy acentúa las dificultades por las que ella pasara para escribir: "Siento que me quedo sin todos mis recursos, no solo físicos sino también intelectuales" (Leroy 87); "Durante trece meses de mi vida (...) tuve que escribir a escondidas. Tenía treinta y un años y, sin embargo, aceptaba la potestad y el dominio de un marido celoso, neurótico y desorientado" (Leroy 95).

En tanto, Norah Lange recupera los años de la infancia cuando es una mujer deslumbrante, llamativa. Pero ¿qué la llevó a escribir cuando su aspecto físico podía opacar su obra literaria, cuando su yo había evolucionado? Sylvia Molloy señala que ambas partes, el yo de la infancia y el yo de la mujer adulta, se unen como propias de la obra misma. Esa pose llamativa tenía un motivo: atraer la atención desde los bordes del espacio cultural, social, ideológico en momentos en que la mujer no era admitida en los círculos intelectuales (Molloy, *Una tal Norah Lange* 16). Al formar parte del grupo ultraísta, Lange, la única mujer, se situó como la diferencia, tal como ocurre en *45 días y 30 marineros* (1933). Lo que buscaba Lange, también, con su autobiografía, era un nuevo lenguaje que las memorias de infancia podían procurarle. Esto se aprecia cuando vemos el juego de la niña con el recorte de letras de los periódicos (Legaz 126). También, podemos decir que es un relato del despojo (Molloy, *Una tal Norah Lange* 28). En efecto, las pérdidas por muertes de personas y animales se suceden en *Cuadernos de infancia*, como, también, en *Save me the Waltz*, la protagonista sufre despojamientos constantes: muerte del padre, abandono obligado de la danza, impedimentos de escribir y publicar por las presiones de Scott y, finalmente, pérdida de la libertad y la vida de familia al ser recluida en la clínica psiquiátrica. Tal vez, los motivos que la llevaron a escribir a Zelda eran muy diferentes a los de Norah. Zelda ansiaba un reconocimiento como mujer capaz de tener un proyecto de vida. Cuando la fractura de tobillo le impidió seguir con la danza, se volcó en la escritura, sabiendo que, también, es un oficio difícil: "...escribir es meterse enseguida, de lleno, con las cosas serias, el infierno directo, la parrilla continua y, de vez en cuando, alegrías bajo las descargas de mil voltios" (Leroy 96). Al igual que Jane Austen, quien no tenía "un cuarto propio", Zelda carecía de una mesa para la escritura (Leroy 104).

Asimismo, Norah y Zelda compartían el mismo desprecio por la solemnidad y la seriedad acartonada. Norah relata, al final de su texto autobiográfico, que se divertía arrojando piedras a los techos de sus vecinos, gritando cosas en varios idiomas. Era un verdadero gesto dadaísta de provocación que buscaba en el otro una respuesta a la que seguiría una burla ruidosa. Esta recreación del pasado, en pro de exigencias del presente, aplicadas a esta escena de Norah niña, constituye un anticipo de una actitud habitual en Lange adulta, actitud esperada y celebrada por

su grupo de pertenencia, el ultraísmo (Molloy, *Una tal Norah Lange* 199). En cuanto a Zelda, eran conocidas sus exhibiciones de baile sobre las mesas durante las fiestas: “Y a él le gustaban y alentaba esos desenfrenos que hacían que nos cotizasen muchísimo en sociedad y, sobre todo, nos daban una lucrativa publicidad” (Leroy 72). Los escándalos que provocaban ella y Scott aumentaban la popularidad de la pareja, la cual crecía al igual que su fortuna, que derrochaban al mismo ritmo con que aumentaba:

Salíamos en primera plana en los periódicos y nuestros retratos entraban en los frontispicios de los teatros y cines de Manhattan. Nos pagaban fortunas por hacer anuncios que no nos requerían más esfuerzo que llegar puntuales, sobrios, sonrientes y pulcros. Fuimos nosotros los inventores de la celebridad y, sobre todo, de la forma de comerciar con ella (Leroy 54).

Cuando les propusieron hacer una película a los dos sobre una novela de Scott, él se negó: “Scott nunca me dejó aprovechar ninguna oportunidad. Más bien puso mucho empeño en fastidiarme todas las oportunidades” (Leroy 56). Scott era consciente de que su vida podía ser material de novela y lo aprovechaba. Así, la escena de cómo se conocieron él y Zelda está presente cuando Jay Gatsby y Daisy Montgomery se conocen en *El Gran Gatsby* (Fitzgerald 1925). Zelda era una celebridad local y en ella se advertían los cambios sociales que se avecinaban. En 1920, Scott publica con gran éxito *This Side of Paradise* y se casan en New York. Eran excéntricos, alocados, hedonistas: “To their own surprise and delight, Scott and Zelda discovered that they were being heralded as models in the cult of youth” (Milford 2ª parte) (Para su sorpresa y deleite, Scott y Zelda descubrieron que ellos eran anunciados como modelos en el culto de la juventud).

La coincidencia de éxito editorial y casamiento inauguraba la nueva década, acompañada de la popularidad de la pareja. Eran famosos porque representaban el espíritu de su tiempo, la era del jazz.

Conclusión

Zelda no ha sido olvidada. Ella y Scott Fitzgerald son íconos de la cultura norteamericana. Ambos llevaron una vida extravagante y tumultuosa, casi de leyenda, y la escritura de Zelda debe ser leída en ese contexto. Con la única novela escrita, que ella envió directamente al editor, Zelda se esforzó por el reconocimiento como escritora, teniendo el obstáculo de tener que ocultarla a su marido. Este trabajo de Zelda, redactado en alrededor de dos meses en el hospital psiquiátrico de Baltimore, nos hace conocer la carrera de Scott, quien detalla los problemas del matrimonio en *Tender is the Night*.

Norah, en su trabajo, recupera la infancia y la adolescencia que marcaron vívidamente su existencia y cuyo recuerdo parece presente, pues permanece a lo largo de otros relatos. Con pinceladas expresionistas, centra, cada apartado, en un episodio distinto sin conexión temporal ni causalidad lógica, rodeando cada núcleo temático de una conjunción entre los objetos y el psiquismo de los personajes. Lange logró la conjunción de una exitosa carrera de escritora con la de una existencia privada feliz.

Cuánto de cierto o no pueda haber en todos estos relatos, poco importa a la hora de reconstruir estas vidas. Siempre quedarán cosas que no se dicen, ambigüedades, errores, vacíos. Sin embargo, es en todo esto donde destella la autobiografía. Por eso, dice Agamben: "En nuestra sociedad, todo lo que se permite que suceda es poco interesante y una auténtica autobiografía debería ocuparse más bien de los hechos no acontecidos" (Agamben 114). En este sentido, los hechos contados, aunque no acontecidos, como también los no contados pero ocurridos, son los más apasionantes en todo relato autobiográfico.

Referencias

- Agamben, Giorgio. *Autorretrato en el estudio*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2018. Impreso.
- Amícola, José. *Autobiografía como autofiguración*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2007. Impreso.
- Brucoli, Mathew J. *The Collected Writings of Zelda Fitzgerald*. Tuscaloosa and London: The University Alabama Press, 1997. Impreso.
- De Man, Paul. "La autobiografía como desfiguración en La autobiografía y sus problemas teóricos". *Anthropos*, 29. Barcelona: Editorial Anthropos, 1991. Impreso.
- Fitzgerald, Scott y Fitzgerald Zelda. *Pizcas de paraíso*. Barcelona: RBA Libros, 2009. Impreso.
- Fitzgerald, Zelda. *Save me the Waltz*. London: Vintage Random House, 2001. Impreso.
- Freud, Sigmund. *La interpretación de los sueños*. Madrid: Alianza, 1978. Impreso.
- Hemingway, Ernest. *París era una fiesta*. Barcelona: Seix Barral, 2003. Impreso.
- Lange, Norah. *Cuadernos de infancia*. Buenos Aires: Losada, 2008: Impreso.
- Legaz, María Elena. "Las metáforas de la muerte". *Promesas de tinta*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2010. 79-91. Impreso.
- Leroy, Gilles. *Alabama Song*. Barcelona: RBA Libros, 2009. Impreso.
- Milford, Nancy. *Zelda, a Biography*. Web. 1990. <<http://fitzgerald.narod.ru/zelda/milford-zelda01.html>>
- Molloy, Sylvia. *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México: Fondo de Cultura Económico, 1996. Impreso.
- Molloy, Sylvia. "Una tal Norah Lange". *Promesas de tinta*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2010. 15-32. Impreso.
- Ouellette-Michalska, Madeleine. *Autofiction et dévoilement de soi. Un nouvel espace de narration*. Montréal: XYZ éditeur, 1987. Impreso.
- Robbe-Grillet, Alain. *Le miroir qui revient*. Paris: Les éditions de Minuit, 1984. Impreso.
- Rosa, Nicolás. *El arte del olvido (Sobre la autobiografía)*. Buenos Aires: Punto Sur, 1990. Impreso.
- Sarlo, Beatriz. "Decir y no decir: erotismo y represión". *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920-1930*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1999. Impreso.
- Sprinker, Michael. "Ficciones del yo: el final de la autobiografía". *Anthropos*. 29. 1991: 118-128. Barcelona: Editorial Anthropos. Impreso.

Wagner, Linda W. "Save me the Waltz: an assessment in craft". *The Journal of narrative technique*. 12, 3. 1982: 201-209. Web.< jstor.org/stable/30225941>