

Poesía: género y subjetividad en cuestión en la escritura de María Negroni

por Anahí D. Mallol
(Universidad Nacional de La Plata)

RESUMEN

Si se toma como punto de partida la relación existente entre ciertas experiencias sociales (analizadas desde la perspectiva de los estudios culturales) y ciertos tipos de configuraciones textuales consideradas desde la teoría de los géneros literarios como manifestaciones menores (tales como los modos epistolares, ensayísticos, autobiográficos y confesionales, entre otros), se abre la posibilidad de diseñar un espacio particular de relación entre experiencia, lenguaje y literatura en el que la identidad del sujeto se da más como búsqueda o tarea que como certeza o dato a priori.

En la escritura de María Negroni, la doble operación de búsqueda y constitución de sí apela constantemente a una recategorización de los conceptos de “experiencia” y “subjetividad”, en tanto constitutivas de una identidad de género, y se encuentra ubicada en primer plano no sólo en el campo de los discursos líricos sino en otro tipo de texto, marginal en cuanto a su carácter estético, literario o ficcional, que se transforma también, y en relación con el poema, en laboratorio de experimentación de una subjetividad diferenciada, constituyendo de este modo un espacio textual múltiple en el que la autoafirmación se da a partir de la apropiación política de marginalidades histórico-discursivas.

Introducción: poesía, subjetividad y géneros menores, una discusión

Hay preguntas en teoría literaria que son al mismo tiempo insoslayables e insalvables. No es posible no plantearlas, no es posible salvar satisfactoriamente la diversidad de las respuestas, a menos que se tenga un espíritu conciliador y ecléctico,¹ a menos que se acepte con resignación que las respuestas no pueden ser más que locales y sobredeterminadas en tiempo, espacio, modo; a menos que se acepte, sobre todo, que hay una actitud política en el planteo de la pregunta, que hay una actitud política en la respuesta que se ensaya.

Una de ellas es la pregunta por la cualidad de lo literario. Otra, la pregunta por la calidad de lo literario, o, en la versión de la discusión Sarlo, Schwarz y Kraniauskas en el VI Congreso de Literatura Comparada de Brasil,² parcialmente transcrito en *Radar*,³ la pregunta por el valor, pregunta crucial e imposible de responder desde otra parte que no sea un posicionamiento y una toma de decisión frente a valores cuyo fundamento trascendente ha caído y persiste únicamente como mala conciencia del valor, tal como reconoce Sarlo.⁴

Después del imperio de (o paralelamente a, en algunos casos) lo lingüístico (y sobre todo de lo lingüístico estructural) sobre los estudios literarios, con sus pretensiones de científicidad, llegó la hora de volver a plantear las mismas preguntas pero desde otro lado.

El marco general se denomina ahora (vía importación teórica de los EEUU) Estudios culturales, si es que queremos buscar un rótulo. En lo específico se trata de analizar otros actores, otras voces. En este sentido la movilidad de los estatutos de prestigio que pasaron, también en literatura y no sólo en la televisión, desde la centralidad de la ficción a la de *talk-*

¹ Reisz de Rivarola, Susana. “Texto literario, texto poético, texto lírico”, en *Teoría y análisis del texto literario*, Buenos Aires, Hachette, 1989.

² “VI Congresso ABRALIC (Associação Brasileira de Literatura Comparada): ‘Literatura Comparada = Estudos Culturais?’”, Universidade Federal de Santa Catarina, 18 al 22 de agosto de 1998.

³ *Radar Libros*. Suplemento literario de *Página /12*, 18 de octubre de 1998, año I, n° 49.

⁴ Dice Sarlo, citando a Bobbio: “Los valores sobre los cuales yo discurro no tienen fundamento”, y prosigue: “es decir que toda elección crítica o política es una elección valorativa que lleva, en este fin de siglo, a la paradoja de su ausencia de fundamento”. *Op. cit.*, p. 2.

shaw, llámese diario, autobiografía o testimonio, es un punto de partida interesante para pensar las tensiones y redefiniciones de las categorías entre centro y margen.

Porque, ¿qué es un género menor?, o mejor, ¿qué es lo que determina la minoridad de un género?, ¿en qué marco un género oficia cómo género menor? ¿en relación con qué centro?. Y además, y esto no es lo menos importante, ¿qué lugar nos cabe a nosotros, en cuanto agentes del campo cultural, en el establecimiento o movimiento de esos criterios de centralidad y movilidad? es decir ¿cuál es la determinación de lo canónico y lo menor en relación con la Academia y con la crítica literaria? ¿cuál es la determinación de lo canónico y de lo menor en relación con el mercado?

Tal vez nadie sepa mejor cuáles son estas leyes que quien ha sido efectivamente excluido del espacio central. No se trata de Resentimiento, no se trata meramente de ganar espacios académicos, como lo cree Bloom.⁵ Se trata más vale de leer, como quería Benjamin, la historia a contrapelo, y de volver a escribirla (volver a escribir la historia de la literatura en este caso), del lado de los que fueron silenciados. Se trata también, operación interesante ésta, de ponerse en tela de juicio uno mismo, de replantearse los valores estéticos y los prejuicios estéticos. La pregunta por la tradición es una pregunta que no puede uno dejar de hacerse cada vez.

Dice Jane Tompkins⁶ que cuando el valor literario se institucionaliza, lo que se erige como regla universal no es más que un modo posible de la literatura, modo relacionado con un contexto de circunstancias histórico-culturales que determinan esos valores y con un circuito institucional de sanción que rodea a esos productos. De modo que los textos que se consideran canónicos van cambiando con las coyunturas históricas, culturales y políticas.

Esta discusión, que nuclea no sólo a las feministas sino a un grupo extendido de los trabajos teóricos actuales, ha servido de base para replantear la relación de la literatura en tanto institución con el contexto social y la posición del intelectual en el marco de los cambios culturales que les son contemporáneos, en especial el lugar central que adquieren las minorías en este fin de siglo, sus modos de representación y autoexpresión, temas centrales de las discusiones teóricas en el ámbito académico de los EEUU.

Un grupo importante de escritoras argentinas de las décadas de 1980 y 1990 ha sido sensible a estos debates y los ha encauzado en el contexto nacional, planteando el problema del cruce entre una identidad cultural más amplia y una identidad genérica (de corte no esencialista ni estático) no sólo en sus textos poéticos sino también en su labor crítica, ensayística, en sus cartas, entrevistas, intervenciones en mesas de debate, etc. Estos textos, recientes por su fecha, heterogéneos en cuanto a su estatuto, dispersos en su publicación, algunos de ellos incluso inéditos, no obstante su relevancia y el interés que revisten al retomar los problemas teóricos generales en el marco del campo cultural argentino (con su propia historia de la literatura, sus propias condiciones de producción, etc.) no han sido aún suficientemente considerados por la crítica.

⁵ Bloom, Harold. *El canon occidental*. Barcelona, Anagrama, 1995. "El principio cardinal de la presente Escuela del Resentimiento puede afirmarse sin tapujos: lo que se denominan valores estéticos emanan de la lucha de clases. Este principio es tan amplio que no puede ser refutado del todo". (p. 33). Antes (pp. 27-28): "Lo que más me interesa es el hecho de que tantas personas de mi profesión hayan desertado de la estética (...) Salmodian la letanía de que la mejor manera de explicar la literatura es decir que se trata de una mistificación promovida por las instituciones burguesas. Eso reduce la estética a ideología, o como mucho a metafísica. Un poema no puede leerse como un poema, debido a que es originariamente un documento social (...) Bajo las superficies del marxismo, feminismo o neohistoricismo académicos, la antigua polémica del platonismo o de la medicina social aristotélica igualmente arcaica, prosiguen su marcha".

⁶ Tompkins, Jane. "Pero '¿es bueno?': la institucionalización del valor literario", *Feminaria*, año VII, n° 12, Buenos Aires, mayo de 1994.

La postura de estas escritoras, marcada por una oscilación entre el abandono definitivo de los subgéneros destinados a las mujeres escritoras (el diario íntimo, la novela sentimental en narrativa y el estilo tardorromántico en lírica) y del consiguiente tono confesional para operar desde dentro de la gran tradición de la lírica (con tratamientos originales) en lo que se podría definir como una lucha desde dentro del canon literario pero en contra de un lenguaje que se percibe como ajeno y el rescate político y puesta en evidencia de un uso y deslizamiento de los géneros menores, permite delinear la constitución de una tradición literaria propia de las mujeres dentro del campo cultural argentino.

María Negroni: una épica de la subjetividad

María Negroni,⁷ mientras se pregunta insistentemente, y se responde, desde el espacio de los ensayos,⁸ sobre el estatuto de la poesía en una sociedad tecnológica, sobre su posibilidad actual de cumplir con alguna función estética o política, mientras arma y desarma su propio canon, justifica, argumenta, por qué Moore sí y Howe también, desde dónde leer para no excluir, para no construir una nueva moral de la exclusión con pena de anatema de *male oriented woman*, construye pequeños textos como amuletos o postales de una ciudad que al mismo tiempo que se construye se pierde, se hace un botín de la verdad momentáneamente capturada en la crónica de una poeta sudamericana en Nueva York.⁹ En ese texto también se arma y desarma una poética, se hecha a circular por el espacio reflexivo del ensayo una teoría de la voz, de la voz de la mujer, de la voz marginada pero voraz que acecha al centro, lo critica, lo desarma, le roba para construir con los despojos de lo ajeno su propio para sí, y para así, decirse, antes que nada, poeta.

A sabiendas de que los artistas de este fin de siglo se debaten sin enmienda “entre la parodia constante y la politización, la melodía rosa y el mensaje, el *bel canto* y los cuestionamientos, el *look* y la protesta, la marginalidad y el éxito”,¹⁰ a sabiendas también de que “quienes han optado por la lírica están aquí, en lo que importa, tan solos como siempre”¹¹ y de que, como Cage y Satié lo sabían, “el arte es un puente de ningún lado a ningún lado, cruzarlo puede ser una aventura”,¹² asume, conscientemente, los peligros y los riesgos de la aventura de la propia textualidad. Itinera así desde el ensayo a la crónica y al poema, que se transformará en novela, en un juego de viajes en que la viajera es siempre la misma y es siempre otra (Ursula o los héroes islandeses o la sosías) y en que la otra orilla, en la tradición manifiesta del gótico romántico a lo sublime fin de siglo y a Pizarnik,¹³ estará siempre nostálgica por perdida pero también porque nunca se la tuvo. En esta tensión se despliega la aventura de Negroni.

⁷ María Negroni nació en Rosario en 1951. Publicó los siguientes libros de poemas: *De tanto desolar* (1985), *per/canta* (1989), *La jaula bajo el trapo* (1991), *El viaje de la noche* (1994, Lumen), *Islandia* (1994, Monte Ávila), dos volúmenes de ensayos: *Ciudad gótica* (1994, bajo la luna nueva), *Museo Negro* (1999, Norma) y la novela *El sueño de Ursula* (1998, Seix Barral). También es traductora (Sylvia Plath, Elizabeth Bishop, Adrienne Rich, Robert Duncan, Charles Simic y Marianne Moore). En 1994 le fue otorgada la beca Guggenheim en poesía.

⁸ Especialmente en *Ciudad gótica*.

⁹ Esta posicionalidad, que funciona imaginariamente en muchos de los textos de escritores argentinos, funciona en el caso de la escritura de Negroni como un espacio privilegiado que revierte lo marginado en poder micropolítico de mirada diferenciada.

¹⁰ “Laurie Anderson: poesía y *performing arts*”, en *Ciudad gótica*, p. 44.

¹¹ “Galway Kinnell, poeta en la adversidad”, *op. cit.*, p. 48.

¹² “Cage, el mundanal”, *op. cit.*, p. 24.

¹³ Esta línea de tradición cultural es explícitamente analizada por María Negroni en *Museo negro*, texto que puede leerse globalmente como una interpretación de la escritora de los productos culturales más heterogéneos desde el imaginario “negro” (gótico o maldito), y sus modos de operar como estética y como ética en la construcción de la figura del artista.

El viaje, no sólo tema, título o hilo conductor de las crónicas sino también procedimiento fundante del acto de pensar, de escribir y de construir la subjetividad, le permite a Negroni explorar su singularidad de mujer en relación con un género que por definición le es ajeno en tanto tal: la épica. Por eso es que en *Islandia* aparecen confrontados, frente a frente en las páginas, la saga de los dioses y los héroes islandeses, en una prosa atravesada permanentemente por la tensión lírica, remarcada gráficamente por el uso de las tipografías en itálica, y estilísticamente por la aparición de palabras extranjeras pero fundamentalmente por la persistencia de las metáforas, que en su mayoría operan senestésicamente mezclando imágenes perceptivas y conceptos abstractos, y unos versos extraños, cuya protagonista es una voz femenina, que se llama a sí misma “la sosías”, marcado por la tipografía normal, y estilizado en el uso de la ironía y de la asociación fónica de las palabras, en una vertiente burlesca del neobarroco vernáculo¹⁴. Por eso esta voz “En episodios, en miniaturas épicas,/ sus épocas convoca no para narrar:/ para medir su endémica de héroe”.¹⁵ La endémica heroica que el género permite a esta voz de mujer es más vale del orden de la migración del alma, de la pérdida de sí. Esta tensión entre *gender* y *genre* se trasmutará metamorfoseada a la novela *El sueño de Ursula*, tramada, nuevamente en un movimiento de bordado y rebordado penelopeano, sobre una leyenda medieval, que narra el viaje, la épica, de una mujer que, a fines del siglo X, para no casarse, arma una flota con otras once vírgenes y las conduce desde Cornwallis, Inglaterra, hasta Roma. para terminar asesinadas a manos de Atila.

La atmósfera de la novela se percibe como genuinamente épica, en la profusión de epítetos, en la descripción de personajes, en la presentación de la acción, de la que no está ausente siquiera un catálogo de las naves, pero también como profundamente lírica. A ello contribuyen no sólo su carácter antinarrativo, una confección que funciona, una vez más, al modo de un *patchwork*, la constitución de cada personaje femenino (cada uno cargado de atributos que se aúnan hasta conformar un estilo, un estilo de mujer, de ropaje y un estilo lingüístico) sino sobre todo al acento retórico que recae sobre una travesía paralela a la travesía de los barcos, y es la travesía de una subjetividad de mujer, tensada entre la inclinación al amor, más como deseo de ser amada que de ser amante, y un profundo deseo de libertad. En esa libertad se cifra la transgresión profunda, consciente, antihistórica pero verdadera, de la historia, que se atasca y refluye, sin un hilo narrativo claro, que se detiene morosamente en los puntos de irresolución, que superpone lo imaginario a lo real, en la atmósfera mezclada de la superstición, las profecías, los sueños. Por eso Sambatia, el personaje de la escritora, dice “es verdad que escribo como un héroe, pero no como un héroe que triunfa sino como uno que huye, fatigado de su lujosa valentía”.¹⁶

El itinerario de la huída es también el que estructura el carácter del poemario *El viaje de la noche*, no sólo porque el libro trata del viaje, o porque sus poemas (todos en prosa) se hilvanan como postales de ciudades, o más laxamente, de espacios visitados (para mostrar, en el curso del poema, “el latido inintencional de la ciudad”¹⁷ que es también el latido inintencional de la subjetividad puesta en juego cuando el viaje de la noche es el viaje del inconciente a través de las imágenes oníricas, como recurso aglutinante que da unidad a los poemas y al poemario), sino sobre todo porque cada poema es un viaje, y un viaje de aventuras. La matriz onírica permite al sujeto ponerse a prueba, excéntrico de sí, desdoblarse viéndose actuar pero sin reconocerse, y analizándose luego, contándose en esa travesía.¹⁸

¹⁴ A este respecto se puede consultar: Helder, D. G., “El neobarroco en la Argentina”, *Diario de Poesía*, n°4, Buenos Aires-Rosario, 1987.

¹⁵ “Su cuerpo no, su corpus la devela...”, en *Islandia*, p. 31.

¹⁶ *El sueño de Ursula*, p. 230.

¹⁷ “El techo del mundo”, p. 73.

¹⁸ Por ejemplo, en el poema “Diálogo con Gabriel III”: “Me oigo gritar un grito bajo, casi afónico, como el de quien no sabe o acaso no quiere pedir auxilio”, p. 56.

Es sólo mediante el acatamiento absoluto a esta ley (“Un acatamiento absoluto, que incluya la locura, el engaño, la tristeza vacía, el mal que hay en las cosas, pero también el hondo esplendor de la travesía, esa gran pasión humana”)¹⁹ que el poema se transforma en patria. Pero una patria inestable, se entiende, que se hace y se deshace, se busca, se encuentra, se vuelve a perder, en cada uno de los sesenta y dos poemas. La travesía textual, que es una experimentación con la subjetividad, que construye alguien diferente a cada paso, como variaciones de sí (de un sujeto que deviene niño, niña, viento, mujer medieval) es una lectura de la cultura, en la que se mezclan las citas o referencias claramente eruditas con situaciones cotidianas y un lenguaje que oscila entre el preciosismo y el coloquialismo, con ese grotesco particular del collage en los sueños, pero que implica aquí, en un vaivén indecible, el movimiento desde la experiencia (lo que se ha vivido, lo que se ha leído) hacia lo siniestro. Vuelto extraño lo familiar, vuelto patria móvil el poema que oscila entre una narratividad fragmentada y el género del cuento,²⁰ una descripción por momentos lírica al modo de los “Sueños” de Jean-Paul, una crónica alucinada de un viaje imposible, un lirismo en la tradición moderna de lo sublime (donde resalta la “deuda Pizarnik”: se escribe para rozar lo que no puede ser dicho), un vuelo de visión mística,²¹ un relato de sueños en un enmarque analítico, no sorprende que el último poema sea una “Carta a mí misma”.

El poema, también un *ars poética*, como el titulado “El juego sin nombre”, es una teoría de la escritura poética y una teoría el sujeto en relación con esa escritura. Sólo se escribe sobre la muerte del sujeto, aunque lo que se escriba, o porque precisamente lo que se escribe, es “La noche y su recinto (es decir, el poema), para un pequeño teatro: el yo”.²² La escritura es la entrada en lo anónimo, es el riesgo y la apuesta de la travesía suprema: la del sentido, robado o inventado en las palabras, hallado en la pérdida, o mejor, en la pérdida como imperativo de la escritura (hay que volver a perder el sitio del extravío). Por eso “el viajero busca signos, como quien busca su figura en la figura de la ausencia, sin reconocer su propio hogar”.²³ Por eso escribir es ser mendiga de la travesía que permite construir provisoriamente un espacio propio (radicalmente ajeno), es entregarse a lo incesante de la pregunta sobre el ser (un viaje sin objeto, eterno), es disponerse a inscribir algo en lo real recogiendo una a una las piedritas que deja lo real, pero sabiendo que todo poema no es más que un mensaje en una botella: aunque se escriba para entender, para entenderse, aunque se diga y se repita “yo”, el poema siempre será tan ilusorio, tan ajeno, como “esos caballos blancos que galopan en tus sueños de noche, como si nos pertenecieran...”. En la desmesura del gesto escriturario, que se sabe de algún modo fracasado de antemano, la poeta se vuelve héroe, se alcanza a sí misma como sujeto en proceso.

Para concluir

A partir de la discusión de las definiciones teóricas, puesto el acento sobre los márgenes, los lugares de confusión o indecidibilidad de las definiciones genéricas, se construye el espacio, entre la experiencia vivida y la experiencia textual (lectura-escritura-reescritura), entre los elementos del orden de la vivencia o la autobiografía y la intemperie de la escritura, espacio a bautizar, en que se inscribe el modo de decir y de decirse escritora. Así, la declaración de María Negroni, en la “Advertencia” a *Ciudad Gótica* “Los textos que reúne este libro son amuletos. Señales o huellas que dejo en el camino, no para asegurar un regreso sino para recordar —cuando haga falta— que yo viví aquí alguna vez” se vuelve la clave, a la vez literaria y teórica, que permite un recorrido a través de su escritura ensayística, novelística y poética.

¹⁹ “Diálogo con Gabriel IV”, p. 69.

²⁰ “El diccionario infinito”, p. 40.

²¹ “Las ventanas del siglo”, p. 41.

²² “Hurqalya, ciudad peregrina”, p. 76.

²³ “Carta a mí misma”, p. 82.

BIBLIOGRAFÍA

- AAVV (1992) *Du Féminin*, Québec, Le Griffon d'argile.
- BÉRANGER, Elisabeth et Castro, Ginette (comp.) (1991). *Lyrisme et féminita*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux.
- BLOOM, Harold (1995). *El canon occidental*, Barcelona, Anagrama.
- BLOOM, Harold (1991). *Poesía y creencia*, Madrid, Cátedra.
- BLOOM, Harold (1986). *Los vasos rotos*, México, FCE.
- DIDIER, Béatrice (1991). *L'écriture-femme*, Paris, Presses Universitaires de France.
- DIDIER, Béatrice (1976). *Le journal intime*, Paris, PUF.
- ECKER, Gisella. (comp.) (1986). *Estética feminista*, Barcelona, Icaria.
- FLETCHER, Lea (1989). "Escritura y feminismo: palabra tomada". *Feminaria*, año II, n° 3, abril de 1989.
- FLETCHER, Lea (1992). "La mujer y el lenguaje: no a la violencia, sí al poder". *Feminaria*, año V, n° 8, abril de 1992.
- GARCÍA, Irma (1991). *Promenade femmilière. Recherches sur l'écriture féminine*. Paris, Des Femmes.
- GARCÍA HELDER, Daniel (1987). "El neobarroco en la Argentina". *Diario de Poesía*, n° 4, Buenos Aires-Rosario.
- NEGRONI, María (1989). *per/canta*, Buenos Aires, Tierra Firme.
- NEGRONI, María (1994). *El viaje de la noche*, Barcelona, Lumen.
- NEGRONI, María (1994). *Islandia*, Caracas, Monte Avila.
- NEGRONI, María (1994). *Ciudad gótica*, Rosario-Buenos Aires, bajo la luna nueva.
- NEGRONI, María (1999). *Museo Negro*, Buenos Aires, Norma.
- NEGRONI, María (1998). *El sueño de Ursula*, Barcelona, Seix Barral.
- NEGRONI, María (1996). "El testigo lúcido". *Tokonoma*, n° 4, Buenos Aires, Coop. de Trabajo para la comunicación Social "TAJHUENA" Ltda., octubre.
- NEGRONI, María (1994). "La dama de estas ruinas". *Feminaria*, año VI, n° 11, noviembre.
- REISZ DE RIVAROLA, Susana (1989). "Texto literario, texto poético, texto lírico", *Teoría y análisis del texto literario*, Buenos Aires, Hachette.
- SARDUY, Severo (1987). *Ensayos generales sobre el barroco*, Buenos Aires, FCE.
- SARDUY, Severo (1973). *Barroco y neobarroco, América Latina en su literatura*, México, Siglo XXI.
- SARLO, Schwarz y Kraniauskas (1998). *Radar Libros*, Suplemento literario de *Página /12*, 18 de octubre, año I, n° 49.
- TOMPKINS, Jane (1994). "Pero '¿es bueno?': la institucionalización del valor literario". *Feminaria*, año VII, n° 12.