

“Un censo de escenas ilegibles”: sobre *El corazón del daño* de María Negroni

“A survey of illegible scenes”: El corazón del daño by Maria Negroni

Marcela Coll

Universidad Nacional de San Juan, Argentina
marcelaicoll@hotmail.com • orcid.org/0000-0001-8897-8019

Laura Raso

Universidad Nacional de San Juan, Argentina
lauraraso@hotmail.com • orcid.org/0000-0001-6388-5844

Recibido: 26/04/2023. Aceptado: 08/06/2023.

Resumen

En este trabajo nos proponemos leer *El corazón del daño* de María Negroni (2021) como un texto que se construye desde la desobediencia a la lengua materna –*la madre lengua*– a través del desplazamiento de las formas canonizadas de la narración y de los géneros literarios tradicionales, la subversión de las normas sintácticas, morfológicas y semánticas, y la fuga insistente hacia otros textos que la escritora convoca como interpelación a lo que la literatura puede –y no– decir. Creemos, de este modo, que esos procedimientos son figuras a las que recurre la escritora para construir este texto inclasificable. El texto se teje a través de fragmentos, jirones colmados de silencio, que van armándose en los hiatos, en capítulos solo designados por los espacios en blanco. Así, tanto la hibridez genérica, como la alteración del orden sintáctico y las citas que escenifican el dialogismo son formas del desvío de una escritura que no se somete a la lengua impuesta por la Madre. Consideramos que el desplazamiento es también, en este texto, un forcejeo con el lugar de la Madre, un desorden para huir de “esa estrategia tortuosa” (Negroni, 2021: 61) de la sumisión.

Palabras clave: desplazamiento, fragmentación, lengua madre, María Negroni

Abstract

We propose to read *El corazón del daño* by María Negroni (2021) as a text built from disobedience to the mother tongue –*la madre lengua*– through the displacement of the canonized forms of narration and traditional literary genres, the subversion of syntactic, morphological and semantic rules, and the insistent escape towards other texts that the

writer summons as a challenge to what literature can –and cannot– say. Thus, we believe that these procedures are formats used by the writer to construct this unclassifiable text (out of classification). The text is woven through fragments, shreds filled with silence, which are assembled in the gaps, in chapters only designated by the blank spaces. As a consequence, both the generic hybridity, as well as the alteration of the syntactic order and the quotations that stage the dialogism, are forms of the deviation of a writing that does not submit to the language imposed by the Mother. We consider that displacement is also, in this text, a struggle with the place of the Mother, a disorder to flee from “that tortuous strategy” (Negroni, 2021: 61) of submission.

Keywords: displacement, fragmentation, mother tongue, María Negroni

Voy a crear lo que me sucedió.

Clarice Lispector

Introducción

¿De qué otro modo se escribe si no es creando? La pregunta es, quizás, una de las más insistentes a la hora de pensar la literatura. Para Barthes:

La escritura es lo único que puede desarrollarse *sin lugar de origen*; tan solo ella puede permitirse burlar las reglas de la retórica, las leyes del género, todas las arrogancias de los sistemas: la escritura es *atópica*; respecto a la guerra de los lenguajes, a la que no suprime, sino que *desplaza*, anticipa un estado de prácticas de lectura y escritura en las que es el deseo, y no el dominio, lo que está circulando (1987: 139).

Negroni escribe en *El corazón del daño*: “Nos volvemos adictos a la escritura indócil” (Negroni, 2021: 15), la escritura que, como sostenía Barthes, debe erigirse contra la arrogancia de la lengua.

Ante lo abrumador del silencio, ante la arrogancia de la aserción, desplazarse¹ es desmontar la tranquilizante certeza de que alguna palabra

1 Los efectos que Barthes atribuye a las políticas literarias de “despoder” son: el *desplazamiento* y la *suspensión*. Desplazarse significa: “colocarse allí donde no se lo espera, una forma de subversión sutil: una forma de esquivar los paradigmas, de situarse más allá y al lado de los conflictos que regulan la efectucción discursiva. Por otro lado, la suspensión, que ocurre simultáneamente con el desplazamiento, es suspensión de la voluntad de dominio que se afirma en los discursos (Giordano, 2016: 54-56).

pueda nombrar. No hay en el texto de Negroni la intención de narrar simplemente su relación con la madre ni su propia historia, sino una pregunta constante sobre el acto de su escritura, de cómo esto que escribe deviene literatura al sacudir las representaciones heredadas y, específicamente en este caso, cómo los significados moldeados a fuego por su madre, dejan de ser sus propios significados. El poder de inquietar de la literatura, esa incertidumbre que consiste en “debilitar las tramas de representaciones” (Giordano, 2016: 53), se escribe en este texto como la desobediencia frente al mandato de la Madre, que es, a la vez, desobediencia a la lengua.

Si la literatura, pensada desde Barthes, busca desplazarse de los lugares comunes, de la lengua domesticada, en *El corazón del daño*, ese “poder de desestabilización, subversión y resistencia” (Giordano, 2016: 43-59) se construye a través de ciertos procedimientos: hibridez genérica, subversión de la sintaxis, las citas como *collage*.

En la incertidumbre frente al duelo y la intemperie, creemos, se construye *El corazón del daño* de María Negroni (2021). Texto inasible para las taxonomías genéricas –entendiendo por “taxonomías genéricas” a la clasificación clásica de los géneros literarios–, que obsesivamente interrumpe el orden temporal para preguntarse por el estatuto de su escritura, que se regodea en la biblioteca personal que la escritora ha ido reuniendo para reparar una de las tantas faltas de su niñez: “En la casa de la infancia no hay libros” (11).

El texto se construye a través de fragmentos, jirones colmados de silencio, que van armándose en los hiatos, en capítulos solo designados por los espacios en blanco. Fragmentos en los que el sentido surge y huye a la vez: “opuse a tu figura espesa, la fragmentación” (38). En este entramado de recortes, hay un hilo conductor: la Madre (así, con mayúscula, se consigna en el texto) ha muerto y, desde la misma “Advertencia” firmada por M. N., sabemos que la tardía “dedicatoria” de este libro es para ella, la que ya no está, pero sigue presente, a la que se debe perdonar: “Pensé tal vez que, en las bifurcaciones del camino, recordar podría equivaler a unir (y a perdonar). Entonces valdría la pena” (9). El libro que leemos, desde la

primera página, cuenta la historia de esa compleja relación Madre-Hija, bifurcándose, apelando a otras voces, dispersándose.

Si nos atuviéramos al orden cronológico, la escritora ¿relata? su niñez, la presencia/ausencia de la Madre, sus exilios, su militancia, su extranjería, su maternidad. Decimos *escritora* admitiendo todo lo problemático que resulta este término en tanto pareciera remitir a la persona María Negroni que firma este texto. Sin embargo, dada la hibridez genérica, no podemos nombrar la voz que enuncia solo como "voz narradora" o como "yo lírico" o como "crítica literaria" o como "protagonista". Si entendemos con Barthes que "la escritura es precisamente ese espacio donde las personas de la gramática y los orígenes del discurso se mezclan, riñen, se pierden hasta lo irrecuperable: la escritura es la verdad, no de la persona (el autor), sino del lenguaje" (Barthes, 1990: 14), entonces nos parece adecuado, con esta caución, mencionar a la voz que enuncia como "escritora".

De este modo, aunque el texto intenta no ser una biografía, la insinúa, armando una imposible historia que es también la historia de las querencias literarias de Negroni. La escritora ofrece además un diario de duelo², que, como todo texto de este género, no solo consigna la pérdida de la Madre, sino que indaga en todas las pérdidas, y, en este caso, en todos los intentos de escapar de la voraz figura de su progenitora. Para Sara Cohen: "Uno podría arriesgar que es inherente a la experiencia estética la percepción de la pérdida, es decir, no existiría tal experiencia si no se hiciese presente en el acto mismo del goce estético la dimensión de pérdida" (2002: 21). Hay, aquí, una resonancia de lo órfico en la literatura: Orfeo volviéndose en busca de la amada y en el mismo acto, dejándola en la oscuridad. "Cuando nos falta una palabra, cuando tenemos una palabra en la punta de la lengua, nos damos vuelta sobre el lenguaje para que esa palabra surja y, justo en ese momento, la palabra se hunde en el fondo del

2. Negroni define esta obra como "un libro de duelo por la muerte de la madre". Poco a poco, relata, el libro pasó del tiempo de la pérdida de la madre a otra cuestión, "la idea de cómo se forma una escritora, un doble origen que tiene que ver con la lengua materna y con la tradición literaria, troncos que alimentan la escritura". Niega que sea un libro terapéutico, pues "la literatura es literatura [...] Para resolver los problemas que aparecen en el libro ya hice terapia, por eso no es un libro terapéutico" (EFE, 2023).

lenguaje” (Aguirre, 2013: 32). Orfeo debe perder a Eurídice para poder cantar, sabiendo que eso que canta es solo la sombra, la incompletud, la marca del abismo.

El texto bucea entre la escritura de los duelos posibles, apelando a las lecturas de la escritora –a las que cita insistentemente–, a sus acuciantes preguntas sobre la falta. La Madre es ausencia, la poesía, la literatura toda es ausencia, pero, a la vez, es la *tortura* de los significantes, como escribe Negroni: “De las ediciones Paulinas a tus peroratas obscenas, me lo habías inculcado todo. / *Los hombres son todos iguales*” (Negroni, 2021: 122)³; “yo, tu gran ilusión realizada, tu única posesión enteramente tuya, te extrañaba” (104). *Tortura* de la lengua Materna, la que forja a esta escritora que no puede más que dejar de ser hablada para lograr su propia voz, o la que debe romper estructuras sintácticas –“la singularidad como sintaxis” (38)– e inventar palabras para nunca terminar de decir.

Insistimos: el desplazamiento es también, en este texto, un forcejeo con el lugar de la Madre, de la *madrelengua*, un desorden para huir de “esa estrategia tortuosa” (61) de la sumisión. De esta manera, Madre y lengua son desobedecidas: “Por qué supe tan tarde que obedecer *no* es una virtud” (57).

“Se escribe por todas partes, se entra por mil ventanas”: hibridez genérica

Para Leonor Arfuch, en lo que ella llama “el espacio biográfico”, en la literatura contemporánea son significativas “la heterogeneidad y la hibridación por sobre la ‘pureza’ genérica, el desplazamiento y la migrancia por sobre las fronteras estrictas” (2002: 18). Efectivamente, como hemos dicho anteriormente, no puede encasillarse este texto en ningún género literario de los establecidos como tradicionales. Como lectores, adscribimos al pacto de lectura con el que se consigna editorialmente este texto: novela. Pero el pacto se rompe desde las primeras páginas ya que ni

3 Las cursivas están en el original, salvo si se indica lo contrario.

bien comienza un relato, la escritura se desvía, interrumpe la narración con las citas, se piensa a sí misma.

Mientras, por ejemplo, se nos cuentan los juegos con el padre de la protagonista, la narración se interrumpe con una reflexión sobre el escribir:

Escribir sería, en tal sentido, enfrentarse a un rostro que no amanece.

O lo que es igual: esforzarse por agotar el decir para llegar más rápido al silencio.

Saber o no saber. Saber y no saber.

Sobre esa paradoja y sus desvíos, se pregunta Juan Gelman:

"Se le ve algo al poema? Nada [...]" (Negroni, 2021: 17).

Esta forma de citación/*collage* adquiere distintos matices: la protagonista se *plagia* para hablar de su historia en las palabras ya dichas en sus anteriores textos, cita las palabras de la madre, adopta las palabras de otros escritores para hacer su propia lengua desde la orfandad.

La esperada narración, entonces, decepciona: allí donde comienza el relato, se desvía. Cuando la escritora se refiere a su militancia vuelve a otro texto escrito por ella en un tiempo anterior al de la narración: "¡Nada de bailar ni de pensar en versos lujuriosos! Puse, todo esto y más, en boca de un personaje de *La Anunciación: No cualquiera nace en un momento así, cuando la humanidad está en crisis, la crisis exige compromiso [...]*" (76).

En este sentido, *El Tesoro de la Juventud*, serie de publicaciones que reunía textos diversos ("El libro de las narraciones interesantes", "Juegos y pasatiempos", "Cosas que deseamos saber") y que la protagonista adolescente lee para salir de la quietud de su vida y de su siempre mordaz madre, parece ser el modelo de escritura:

Tuve *El Tesoro de la Juventud* en mi biblioteca adolescente.

Pasaba horas en su compañía, sin saber qué me gustaba más, si el revoltijo de imágenes o las amalgamas que superponían todo: la geografía y la puericultura, las instrucciones para armar un acuario y los reinos de la naturaleza, los pasatiempos y el libro de los porqués (43).

De ese modo misceláneo, *El corazón del daño* es autobiografía, biografía de su madre, *ars poetica*, poesía. Un texto que puede leerse desde cualquier punto. Ahora bien, si *El Tesoro de la Juventud* pretendía ser "útil"

como enciclopedia para niños, aquí es todo lo contrario: se escribe sin continuidad porque la literatura es un “inutensilio”: “En el poema – verdadero inutilensilio, según Paulo Leminski– las palabras se niegan a servir para algo; solo aspiran a la inadhesión, exhibiendo de ese modo su rechazo a cualquier doxa” (Negróni, 2021: 128). La literatura no sirve para nada, no busca servir ni ser servil.

Si, como citábamos antes, la obediencia no es siempre una virtud, la escritura es aquí el arte de la indocilidad. No quiere, no puede, se niega a ser encasillada, es “un censo de escenas ilegibles” (9).

Si es autobiografía, la escritura complace. Por una parte, hay marcas que pueden asociarse a la vida de la escritora María Negróni: la casa de su infancia, su militancia, su vida en Nueva York, su trayectoria académica y la referencia recurrente a sus otras publicaciones. Así, de manera aleatoria menciona, recupera citas de sus textos anteriores: *Cartas extraordinarias*, *La Jaula bajo el trapo*, *Exilium*, *De tanto desolar*, *Museo Negro*, *La Anunciación*, *El sueño de Úrsula*, *Islandia*. Por otra parte, en la escritura misma, en ocasiones usa la primera persona para contar la historia familiar. Pero se detiene y se repiensa: la primera persona se convierte en una tercera persona que es su propia mirada sobre la niña que fue y nuevamente vuelve a sí misma. Como en la fotografía en la que se ve de pequeña, hay una imagen inmóvil, casi idílica que se rompe para acentuar la zozobra:

Hay una nena ahí.

Una nena bien comida, bañada, peinada que es un primor.

Su mamá la cuida, la protege contra las paperas, la varicela, la rubeola, el sarampión.

Le pone un delantal blanco para ir a la escuela.

La ayuda a soplar las velitas.

La nena tiene un vestido de plumetí, con botones de nácar y una cinta de gros rosada, haciendo juego con el moño del pelo.

Madre de mí: nada me convence.

Yo insisto en lo vivido (un suponer); le ajusto su relación con el lenguaje.

La rabia me salva la vida (19).

La escritura tampoco le otorga un nombre a esa protagonista que cuenta su historia, pero es específica en las citas que “sustrae” a otros textos. Rompe los fórceps de los fáciles encasillamientos del género literario para no aceptar ninguna forma de *madrelengua*, de lengua domesticada. “Escribí poemas que son prosas, ensayos que no creen en nada, biografías apócrifas y hasta dos engendros de novelas que proliferan hacia adentro como una fuga musical” (Negroni, 2021:79).

Si es diario de duelo, aquí no se trata sólo de hablar de la propia experiencia de la pérdida o de una elegía a la madre muerta. No hay lamentaciones ni conmemoraciones, hay fugas hacia otros textos y hacia otros recuerdos. La Madre aparece, sí, como esa segunda persona a la que se dirige este “diario”, pero no permite la compasión: ella sigue siendo esa especie de Esfinge que puede matar si no recibe la respuesta correcta.

Borrar los límites genéricos, descentrar la perspectiva, fragmentar y desarticular la historia como recursos discursivos son una forma más de escapar al estrago materno⁴, y a la coerción de la lengua. Dado que es a través de la madre y de la lengua que el mundo impone su poder simbólico y sus límites, esta escritura acentúa la orfandad: la muerte de la Madre es, al mismo tiempo, el fin de una guerra devastadora y la asunción de una deriva del lenguaje, un sacudirse los ropajes investidos por esa Otra que ya no está.

Te oí literalmente dejar de respirar, Madre.
 Te vi partir dejando un cráter en el lugar del mundo.
 Estaba y no estaba preparada.
 ¿Para qué?
 Para el alivio, el vacío, el horror de no sentir.
 Ya no habrá reparación [...].
 Yo amaba como vos, Madre, aborreciendo. [...]
 Ahora vendrá lo peor.
 La pelea, a cuerpo abierto, con el significante ausente (139).

⁴ “El papel de la madre es el deseo de la madre. Esto es capital. El deseo de la madre no es algo que pueda soportarse tal cual, que pueda resultarles indiferente. Siempre produce estragos. Es estar dentro de la boca de un cocodrilo, eso es la madre” (Lacan, 2008: 118).

Escribir desde las ruinas: subversión gramatical

La escritura es un asunto grave.

No basta con recoger los restos del naufragio.

Hay que instalar, en medio de las ruinas, las marcas de la obsesión.

Y después dejarse embeber, eludiendo el tedio de cualquier presente.

Todo lo que pide es ser la *intemperie misma*.

Tirar del hilo de la madeja, de lo que no sabe, para hilar con eso un pensamiento ciego.

A veces, por esos vericuetos se llega lejos.

Se abandona la estupidez.

Se tolera el peso de lo escaseado (Negroni, 2021: 21).

Así comienza uno de los apartados/capítulos/fragmentos de *El corazón del daño*. Escribir sobre las ruinas, asumiendo que eso que se dice ya nunca, no más, estará entero. De esta manera, la escritura se sale de quicio, trastoca el orden sintáctico, recurre a arcaísmos –“y al final, quedeme no sabiendo” (14)–, inventa palabras –“Ninguna sosegación nunca” (20)–.

¿Cómo decir, sin repetir, lo que no puede decirse? ¿Cómo hablar sin obedecer? Entonces, habrá que inventar un lugar nuevo, dejarse llevar por *vericuetos*, saber que lo que se dice no está en el orden de lo *adecuado* a las reglas sintácticas, morfológicas, semánticas: “La pena en existiendo ningún sosiego no trae, ningún señuelo de felicidad, ningún regreso nunca” (131).

Por eso, el uso del anacoluto, como “esa técnica de suspensión del sentido por fracturas y caídas” (Giordano, 2016: 58): “No respirabas bien, nunca todavía no aliviada [...] Te ponías de nervios” (Negroni, 2021: 14). A este recurso se le suma, como ya dijimos, la creación de palabras que intentan nombrar, de algún modo, lo que el diccionario no puede, como por ejemplo “detenencia” para mejor hacer saber que en esa palabra nueva hay un matiz de lo que dura en el tiempo –“Conocía esos caminares largos, sin detenencia alguna” (17)– y no la *detención* que, precisamente, detiene, clausura un significado. Es la misma memoria la que escribe aquí: ese largo pasillo que perdura en ese tiempo de la vida y en este tiempo de la escritura. Ese pasillo que aleja a la Madre, que deja sola a la niña, que felizmente las separa, para que el daño no sea solo naufragio, para que

haya restos: "Muchas veces pensé que el pasillo –la interminable sustracción del amor que ese pasillo instauraba– me había bendecido [...] Se diría que, de la mano del ángel asmático, atravesé una sola noche que fue todas las noches, el único pasillo de mi vida" (23).

En ese trabajo sobre las ruinas, no basta lo aprendido, hay que volver a construir un lenguaje otro, que diga sabiendo que nunca podrá decirse. La *madrelengua* es ahora el vacío y también la reinención. No alcanza el propio idioma, hay que buscar también en otros: "what are poems?" (134); "Araignée du soir, Espoir" (128); "Carthago delenda est" (75). Y escribirá más adelante "Todo es traducible, menos el lenguaje" (81). Propone, incluso una propia definición de las palabras extranjeras, una especie de glosario personal, a las que llama, apelando a Stevenson, *Treasure Island*:

Fear: una niña malcriada, un lápiz labial [...].

Mother: pequeño dedal, arrojó, cuida bien lo que perdiste.

Reality: fuck you.

Words: *orfandad*. La Reina blanca sigue donde estaba, sobre el casillero negro (30; cursiva nuestra).

De este modo, esta filiación simbiótica entre madre y lengua, esa *Madrelengua*, es la marca de la Eurídice perdida, la raíz del canto de Orfeo.

"Un laberinto donde vivir se alivia": migraciones como *collage*

En el libro de Negroni, el diálogo con otros textos se hace explícito y coadyuva a crear una especie de *ars poetica* que se pregunta constantemente sobre el (propio) proceso de escritura, sobre las (im)posibilidades del lenguaje, y su pugna por integrar vida y escritura. Esto que escribo –parece decir– no es mío, es de tantas otras voces y de tantos otros combates con el lenguaje. La escritora se pregunta una y otra vez por las relaciones entre vida y literatura: "Más probable es que la vida y la literatura, siendo ambas insuficientes, alumbren a veces –como una linterna mágica– la textura y el espesor de las cosas, la asombrada complejidad que somos" (Negroni, 2021: 9). Si la vida y la literatura son insuficientes para decirlo todo, entonces todo debe estallar, la vida se libera de los mandatos para poder hacerse –la protagonista huye, se exilia,

se vuelve clandestina por su militancia—, la literatura fisura los moldes impuestos.

Esta escritura se pasea por sus linajes literarios, aquellos que la cobijan en un hogar diseñado por ella, la biblioteca que no había tenido: Orozco, Pizarnik, Jabés, Lispector, Pessoa, Gelman, entre otros. Se detiene en fragmentos que subrayan la dificultad de la escritura, el parto doloroso de hacerse un lugar en el lenguaje, desasida ya de los significantes maternos. Y con ellos entiende que “escribir es penoso” (41), “que la creación no es un destino envidiable” (49).

Dijimos antes que las citas de otros escritores que continuamente parecen alterar una imposible narración constituyen otra figura del desplazamiento. En este sentido, las migraciones textuales (Bajtín, 1998) que aparecen como “incrustadas” en el texto de Negroni, remiten casi siempre a las dos preocupaciones que parecen centrales: el duelo de la Madre y cómo escribir(lo). El *collage*, como procedimiento de citación, hace que el texto se descentre y que intervengan otras voces que inhabilitan el monologismo. Como hemos aprendido con Bajtín, los textos son dialógicos. El signo mismo nace dialógico porque presupone la interacción con un otro. Nos preguntamos ¿con qué Otro —Otra— dialoga este texto?, ¿por qué esa insistencia en abundar en su repertorio de lecturas?

Entendemos que ambos planos (el plano de la escritura y la narración del duelo) se iluminan mutuamente. La biblioteca personal es una reconstrucción y una reivindicación de las carencias infantiles: ya la Madre no es la única dueña del lenguaje, su voz rectora, sino que se dispersa y destruye gracias a/por otras lecturas. En la casa familiar de la niñez no había libros: la escritora los reúne en este texto para llenar el vacío.

Mientras la Madre fue su forma de mirar el mundo a través del lenguaje, su marca indeleble, la biblioteca es otra forma de matarla. Contrarresta la voz unívoca con múltiples voces y en el plano de la enunciación produce una fuga de sentido, detiene el hilo narrativo, crea un *ex-cursus* que convierte el texto en un compendio de fragmentos.

Madre: un aleph literario y personal

Dice Luciana de Mello (2023):

En *El corazón del daño* entran todos los hitos de una vida, pero también sus fugas en forma de recortes, párrafos, poemas o versos. Es lo que se escribió antes, durante y después de la muerte de la madre. Entran cartas, poemas, fotos y rencores, entra el amor y el odio eterno, el genio y la figura, lo que la madre es en la hija y lo que ésta ha construido de ella usando sus mismas palabras. En el corazón del daño está la madre y en ella el centro de la pregunta: "¿Cómo transmitir a los otros el infinito aleph que mi memoria apenas abarca?" Negroni hace de la madre un aleph literario y personal, una isla en sí misma alrededor de la cual no se puede ser ni más ni menos que un naufrago en busca de ese lenguaje que vuelva a nombrarlo todo.

El aleph, ese raro objeto que contiene el mundo, el repertorio de imágenes –insoportable por infinito– remite, en Negroni, a su madre. La visión totalizadora y totalizante del mundo estraga, por imposible, por arrastrar consigo las investiduras maternas, los mandatos, las marcas que la inscriben en un (su) mundo: "Mi madre siempre fue la dueña del lenguaje. La guardiana de la joyería verbal, con todas sus prosodias, sus locuciones, sus formas adverbiales, adjetivas, nominales y, sobre todo, adversativas" (Negróni, 2021: 42).

Así, el adversativo que, sabemos, indica oposición parcial o total al significado de otro enunciado anterior, es especialmente contra lo que tiene que luchar la protagonista, la demanda incesante por no ser lo que la Madre espera: "Con la altiva perseverancia de un mártir, exigía de mí ¡que fuera ella!" (25).

Nos hemos referido ya a la noción de "estrageo materno" de sede lacaniana. Desde esta mirada, "la madre se revela como un Otro primordial que inscribe a fuego significantes en el cuerpo del ser hablante, marcas arcaicas y oraculares que eventualmente hacen insignia" (Zawady, 2017: 47). De este modo, la Madre es a la vez la figura de admiración y de rechazo, de la angustia de un deseo materno nunca, jamás, satisfecho.

En el libro de Negroni, la protagonista consigna el arrebató y la fascinación por esa Esfinge que es su madre:

Mi fascinación la divierte. De vez en cuando, mira hacia abajo y me ve, solo de vez en cuando.

Mi madre: la ocupación más ferviente y dañina de mi vida.

Nunca amaré a nadie como a ella.

Nunca sabré por qué mi vida no es mi vida sino un contrapunto de la suya, por qué nada de lo que hago le alcanza (2021: 11-12).

En esa ambivalencia paradójica y fundante, se debate la mirada de la protagonista: quedar atrapada en la red de la madre-araña, a la espera de ser devorada, o escapar. Buscar su amor o rebelarse contra ella.

Para hablar del estrago materno, Lacan toma la metáfora del cocodrilo. Negróni la resignifica como Lobo. En ambos casos, esa hambre es insaciable: “nada de lo que hago le alcanza”. “Me pregunto si este libro no será otra estafa. ¿Habré amado, en serio, a un Lobo? ¿Lo reconocería en cualquier parte? ¿Me gusta pensar que todavía puede devorarme?” (96-97).

El Padre aparece como el fugaz intento de no ser “*mi gran ilusión* [nunca]⁵ *realizada*” de la Madre, el “hijo de un almacenero” con el que ve películas, sale a pasear, el que le cuenta cuentos antes de dormir. Por ejemplo, uno de los relatos del padre funciona como *mise en abîme* en el que el héroe salva a la princesa consiguiendo la cura milagrosa al matar al cocodrilo.

En otro episodio, el joven médico, que quiere curarlo para casarse con la princesa, escala el Aconcagua, le arranca la pluma de la cola a un águila, galopa hasta el Paraná, se hunde en el río, le pincha la panza a un cocodrilo que duerme en el agua y consigue que salga de su boca la poción mágica en una botellita de Seven-up (16).

Es significativo, creemos, que justamente sea la figura del cocodrilo a la que hay que matar para conseguir la salvación y el final feliz de los cuentos infantiles.

⁵ El agregado entre corchetes es nuestro.

Es el padre su conexión con el juego y las risas, la distracción y la vitalidad:

Si tuviera que elegir una sola de las posesiones del mundo, elegiría esta escena de la infancia: mi padre llevándome a cocoyo por el jardín de las cosas.

Desde lo alto, la realidad se puede inventar.

También se puede ver cómo es: imposible [...].

Algunos libros nos llevan a cocoyo también [...].

En la escena de la infancia, está el mundo.

En la de la escritura, también (34-35).

Sin embargo, y siguiendo la metáfora lacaniana, ese padre no puede ser el que detiene las fauces maternas, esa suerte de "palo" que impide que "el cocodrilo que duerme en el agua" la devore. Por ausente, por irse por "un asunto de faldas", por los "amigotes", la niña mayor, la que desobedecerá una y otra vez, queda a merced de la Esfinge.

¿Ser amada o ser devorada? La pregunta se responde, en este texto, de dos maneras: o se es la muñeca de la Madre, o se la niega y se la combate. Esta opresiva relación Madre-hija queda figurada en tres apartados distribuidos a lo largo del texto, los que pretenden mostrar un intento de continuidad. Llama la atención que, en un libro que no tiene capítulos señalados como tales, aparezcan estos fragmentos que se presentan con una especie de subtítulo numerado. Son *Los pequeños museos de cera: I, II y III*, simulacros de esa vida representada como un juego de muñecas. La muñeca es disciplinada por la Madre y la maestra, responde afanosamente a todos los mandatos: es ejemplar, aplicada, tiene buenos modales, abanderada, "*Miss Perfect* [...]" la muñeca cierra los ojos y después se pasa la vida entera en el agujero negro de las palabras" (32).

Así como en la estructura del libro, estos apartados aparecen como pequeñas incrustaciones, imágenes fijas en la memoria, la escritura —y la vida— se disparan y se evaden de la omnipresente tutela de la madre. Ya no hay más muñequita, solo el hueco que la palabra no puede llenar.

Esa huida tiene un precio: saberse sola, saberse sin protección ni restricción, escribir. Escribir de nuevo, escribir lo nuevo. Escribir lejos,

ausente, con lo no dado, lo no escrito aún, y, sin embargo, entrar en la espiral del lenguaje. La eterna aporía que es el corazón del daño. Para duelar a la madre, hay que nombrarla –Isabel, ese ángel asmático con ínfulas de alcurnia en su rol de reina insatisfecha–, para mejor conjurarla:

Una mujer difícil y hermosa, ocupa el centro y la circunferencia de esa casa. Tiene los ojos grandes, los labios pintados de rojo. Se llama Isabel [...].

Un hechizo de ver esa mujer. A las veces, hambre y Golosía.

Adentro puro, enigma puro [...].

Mi madre: la ocupación más ferviente y más dañina de mi vida (11).

Conclusiones: “No existe más fidelidad a los hechos que equivocar el rumbo o divagar”

En *El corazón del daño*, Negroni emprende la huida del estrago materno para salvarse: “Es lo que busqué, Madre. Darte, como en el Apocalipsis, un libro para comer” (2021: 9).

En ese intento, lo que nace es esta escritura insumisa que subvierte los hábitos sintácticos, distorsiona las palabras del diccionario, las reglas, impugna los géneros literarios entendidos desde la doxa como compartimentos estancos. Como la misma escritora cita, para Hélène Cixous “un libro no tiene ni pies ni cabeza” (13).

La prosa de Negroni es, por momentos, caótica por resistencia a ese cosmos, a ese orden que le fuera impuesto. Como quien dibuja algo nuevo sobre la piel tatuada para borrar lo anterior, así se escribe este libro. Borradura que es, por supuesto, la marca de lo que fue escrito antes, de *cómo ella fue escrita antes*, la presencia ausente, la desobediencia porque hubo sumisión.

En ese recorrido sinuoso, sin punto de llegada, la lengua trabajosamente se desplaza, actúa por esquivas, des-espera allí donde se busca la narración, fuga hacia las auto-citas, hacia las palabras de otros, de esa biblioteca construida para poblar, de algún modo, la carencia de su niñez:

Con ese material escribo.
Matorral del alma.
También con ese material vivo, entreverando, desvalijando mundos.
Pongo en primer plano la intriga, le sumo el ángulo paranoico, le resto el error de entender [...]
Una pasión que incluye todos los desvíos, sus trastornos, su distorsión (18-19).

Referencias

- Aguirre, Gonzalo (2013). "Orfeo en la punta de la lengua". Gabriela Milone y Gabriela Simón (coords.), *Variaciones Orfeo. El mito en la filosofía, la literatura, el teatro y la música*. Villa María: Eduvim. 27-39.
- Arfuch, Leonor (2002). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: FCE.
- Bajtín, Mijail (1998). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.
- Barthes, Roland (1987). *El susurro del lenguaje*. Buenos Aires: Paidós.
- Cohen, Sara (2002). *El silencio de los poetas*. Buenos Aires: Biblos.
- De Mello, Luciana (2023). "El corazón del daño de María Negroni, sobre cómo habitar la lengua materna". *Radar, Página/12*, 21 nov. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/383038-el-corazon-del-dano-de-maria-negroni-sobre-como-habitar-la-l>
- EFE (2023). "Negroni: Literatura y arte son consecuencia de la insatisfacción de la vida". *Informador.mx*, 2 feb. <https://www.informador.mx/cultura/Literatura-Maria-Negroni-habla-sobre-su-libro-Corazon-del-dano-20230202-0049.html>
- Giordano, Alberto (2016). *Con Barthes*. Santiago de Chile: Marginalia.
- Lacan, Jaques (2008). *El seminario 17: El reverso del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.
- Nascimento, Evando y Alberto Giordano (2021). *La literatura fuera de sí*. Rosario: Nube Negra.
- Negroni, María (2021). *El corazón del daño*. Buenos Aires: Random House.
- Zawady, Megdy (2017). "El 'estrango materno' como concepto Psicoanalítico". *Ética y Cine*, vol. 7, n. 2. 47-54. Disponible en: <https://doi.org/10.31056/2250.5415.v7.n2.18976>