

***ELEGÍA JOSEPH CORNELL DE MARÍA
NEGRONI.
HACIA UNA POÉTICA DEL DETALLE***

***ELEGÍA JOSEPH CORNELL OF MARIA
NEGRONI. A POETICS OF DETAIL***

Juan Manuel Mancilla
Doctor en Literatura
Pontificia Universidad Católica de Valparaíso
Chile
juan.mancilla@pucv.cl

Resumen: El artículo indaga en las posibilidades críticas que se articulan en la obra *Elegía Joseph Cornell* de María Negroni. A partir de algunas categorías ensayadas por Ginzburg (el detalle), Barthes (la frase) y Rancière (vagabundeo), en el análisis se exponen las modalidades y operaciones de esta escritura, intentando evidenciar el efecto desestabilizador de su propuesta.

Palabras clave: Negroni, Cornell, poética, detalle, frase.

Summary: The article explores the critical possibilities articulated in Maria Negroni's *Elegía Joseph Cornell*. Based on some categories provided by Ginzburg (the detail), Barthes (the sentence) and Rancière (wandering), the analysis exposes the modalities and operations of this writing, trying to show the destabilizing effect of its proposal.

Keywords: Negroni, Cornell, poetics, detail, phrase.

Introducción

Durante la última década, María Negroni ha conformado un tríptico del arte menor a través del cual reconstruye la trayectoria biográfica y autoral de tres nombres claves del arte contemporáneo: *Elegía Joseph Cornell* (2013), *Archivo Dickinson* (2017) y *Objeto Satie* (2018). A partir de diferentes asedios críticos y registros (lo escópico, lo objetual y lo archivístico), su proyecto conforma una constelación que difumina las distancias temporeo-espaciales logrando poner en contacto las complejidades de dos mundos que se desvanecen dialécticamente en el intersticio de los siglos XX-XXI.

Su proyecto nos acerca estas vidas-obras para sumergirnos problemáticamente en el espacio de sus composiciones artísticas -plásticas en el caso de Cornell, musicales en Satie y literarias en Dickinson-, y por otra parte, también funciona como una reinterpretación propia de las inquietudes, afectos y tensiones desprendidas desde los mismos artistas “homenajeados”.

Particularmente, a nivel discursivo observamos un gesto provocador desde donde emerge una renovada revaloración por el fragmento, es decir, su foco escritural apunta hacia lo que Hugo Herrera (2018) llama una *poética del detalle*, un ejercicio que corre a contrapelo del *dictum* contemporáneo. En una era de metadato y mega cifras, el registro escritural de Negroni resalta precisamente por contrastar y enfrentar al hipersistema, otorgando a lo pequeño, lo frágil y miniatural una convergente potencia de arrastre. Su poética (escópica) efectúa un *zoom in* situando en primerísimo primer plano el detalle de los objetos poéticos encontrados a su paso.

Así, en *Elegía Joseph Cornell* se observa una forma escritural excéntrica que replantea las convenciones del proceso lecto-escritural que, al fragmentar su unicidad, fractura el paradigma de los “grandes relatos” y la otrora “gran obra” de arte, otorgando al detalle una capacidad desestabilizadora del conjunto, cuya

operación textual libera la inscripción binaria del signo lingüístico (significante/significado). Esta intervención del signo y la interacción compleja entre diversos códigos erosiona la rigidez esquemática de la expresión formateada, relevándola por otra que altera la serie, la linealidad y la secuencialidad, superando marcos y esquematismos fijos, restituyendo a la palabra escrita su potencial dislocador.

A partir de la lectura del texto, nos preguntamos: ¿Qué fenómeno discursivo se moviliza en esta escritura?; ¿Qué posición toman los detalles?; ¿Cuál/es efectos propaga la escritura visualmente fragmentaria en la obra de Negroni? Para ello, hemos seleccionado una muestra de tres textos, más bien, tres objetos visuales: el caligrama de la portada y portadillas “Elegía Joseph Cornell”, el fotograma “Childrens Party” (13) y el pentagrama del poema “Bande à part. Mulberry street, 1967” (38), con la finalidad de describir e interpretar los problemas que en ellos se suscitan. Por lo tanto, en el estudio intentaremos acercarnos hacia este registro anotacional demostrando la forma en que estas operaciones se concretan y los efectos posibles que se proyectan desde su escritura.

La relevancia del detalle y la utilidad de lo accesorio

Para comprender de mejor forma la cuestión del detalle, un acotado rastreo conceptual nos lleva a las ideas planteadas por Ginzburg en relación con un nuevo modelo epistemológico surgido hacia fines del siglo XIX, donde la centralidad del objeto queda desplazada por la atención hacia el detalle. En su célebre ensayo sobre Morelli, Freud y Sherlock Holmes (1969), el historiador italiano demuestra en la comparativa que, pese a la diversidad de los quehaceres, tanto Morelli en sus estudios pictóricos, Freud con sus experiencias clínicas y el

inspector Holmes en sus pesquisas investigativas (en el plano ficcional), coinciden en volcar sus métodos de trabajo hacia la atención del detalle menor.

A partir de los comentarios que Freud realiza sobre las lecturas de Morelli, Ginzburg desprende la influencia del método del historiador del arte en el posterior trabajo clínico del psicoanalista:

La propuesta de un método interpretativo que se basaba en considerar los detalles marginales e irrelevantes como indicios reveladores. Un método donde detalles hasta entonces considerados por todo el mundo como triviales y carentes de importancia, ‘indignos de ser advertidos’ proporcionaban la clave para acceder a los productos más elevados del espíritu humano. (123)

En el fragmento se observa el nuevo camino que siguieron los saberes disciplinares, los cuales se desplazaron desde un enfoque macroscópico y panóptico (enciclopédico) hacia la reducción microscópica, poniendo el foco de atención en todos aquellos elementos particulares que singularizan un fenómeno, otorgando relevancia a aquel “perímetro de lo insignificante” (Iván de los Ríos citado por Herrera, 2018).

Del mismo modo, Foucault (1995) en su ensayo *Nietzsche, Freud, Marx*, observa un movimiento similar en el plano del discurso filosófico, relacionado con las nuevas formas de interpretación que emergen en el contexto finisecular de los tres eruditos, cuyas técnicas interpretativas posibilitan otra hermenéutica, tomando distancia y poniendo en entredicho el corpus doctrinal de la semejanza, en tanto, centro organizador de la verdad y puesto en funcionamiento desde la incipiente modernidad, aún, con sus discontinuidades y suspensos:

A partir del siglo XIX (Freud, Marx y Nietzsche), los signos se han sobrepuesto en un espacio mucho más diferenciado, según una dimensión que se podría llamar de profundidad, pero a condición de no entender por ella la interioridad sino, al contrario, la exterioridad. (Foucault 142-143)

La idea de exterioridad destacada por Foucault resulta de interés respecto del desplazamiento del eje central y su sobreposición diferenciada, cuyo efecto, es la redimensionalización del espacio y los objetos (del saber y del conocer), pues, como se explicita ejemplarmente en el trabajo psicoanalítico de Freud, la sintomatología, (un tic, la iteración), manifestaría otra “realidad” en el sujeto mismo, revelando procesos internos, los que en el antiguo orden se ajustan y sujetan hacia su interioridad como una fuerza centrífuga, ahora, son “vueltos” a su exterior, es decir, contenidos de la psique que se proyectan concretamente en la realidad cotidiana.

En efecto, la aparición del detalle provoca la dislocación de un relato, la emergencia de un imprevisto: apertura que reconduce la interpretación hacia otros rumbos. A partir de ello, la diferencia o la importancia de ese algo, radicaría no solo por la profundidad que conlleva, sino, porque la radicalidad misma está inscrita en su superficie como objeto volcado hacia afuera, cuyo núcleo ahora es dado en su “anverso” y no en su interioridad o cara oculta.

Llevado esto a otro plano, se puede relacionar con lo planteado por Marx (*El capital*, Libro I, 58) donde las formas relativas del valor de cambio de las mercancías -característica de reciprocidad y contrapunto- surge precisamente a partir de la exterioridad de los objetos, cuestión coincidente con el sistema filosófico expresado por Nietzsche, el cual apunta a la inversión, subversión y trasmutación de los valores impresos en las “superficies” de la esfera cultural y moral de occidente. A este respecto, las palabras de Foucault (1995) nos ayudan

a comprender mayormente la conformación ante el nuevo paradigma que interroga al anterior, provocando en el campo de las disciplinas científicas un enfoque crítico y relativo de la realidad:

La profundidad es restituida ahora como secreto absolutamente superficial, de tal manera que el vuelo del águila, el ascenso a la montaña, toda esta verticalidad tan importante en Zaratustra, es, en sentido estricto, la inversión de la profundidad, el descubrimiento de que la profundidad no era sino un ademán y un pliegue de la superficie. (143-144)

Ahora bien, sobre el giro hacia el detalle marginal, Rancière en *El hilo perdido...* (2015) a partir de las obras de Flaubert (*Un corazón sencillo*), Conrad (*El corazón de las tinieblas*) y Woolf (*Las olas*), entre otros, demuestra la manera en que la literatura finisecular europea da cuenta del nuevo paradigma, cuyas transformaciones y cambios de operación, dislocan la definición tradicional de las ficciones narrativas proyectadas hacia el siglo XX. Sus argumentos apuntan en contra de aquella estructura que predetermina al centro como sustancia fundante, aquello que en los textos se erige como columna vertebral del cuerpo y principio de equilibrio organizador de los relatos: “El ordenamiento interno que subordina los detalles a la perfección del conjunto, los encadenamientos de causas y efectos que aseguran la inteligibilidad del relato a través de su desarrollo temporal”. (11)

De modo similar, la deriva evolutiva de la poesía finisecular europea lentamente evidencia su proceso de discontinuidad y fragmentación, relevando la figura del poeta romántico, atalaya privilegiado de la visión panóptica en totalidad, en contraste, a la mirada particular del poeta callejero como Baudelaire, cuyo “punto” de vista singular impugna la “universalidad” cósmica de la poesía romántica.

La aparición de las obras de Baudelaire, Mallarme y Rimbaud, entre otros, detonan y revelan la atención por la singularidad, la atracción por el detalle pormenorizado, por ejemplo, en el escarbado escabroso de la yegua muerta en “A la carroña” (66) de *Las flores del mal*, donde el hablante efectúa una cuasi disección tanatológica forense del animal muerto en la calle.

Por otra parte, Barthes en su ensayo *Flaubert y la frase*, plantea que la “obsesiva” corrección de éste, ese trabajo infinito y compulsivo por encontrar una expresión “total” a partir de lo frástico, convertida ya en “algo” que con Mallarme encontrará su mejor expresión en un golpe de dados...

Flaubert pasó toda su vida “haciendo frases”; de alguna manera, la frase es el doble reflejado de la obra, y es en el nivel de la fabricación de las frases donde el escritor ha hecho la historia de esta obra: la odisea de la frase es la novela de las novelas de Flaubert. Así, la frase se convierte, en nuestra literatura, en un objeto nuevo... (136)

Podemos vincular la escritura de Negroni con la ideas anteriores en relación con la frase como un nuevo objeto de estudio y nuevo objetivo artístico. Es decir, en cada uno de los textos de la *Elegía*... se logra advertir sino un esfuerzo, al menos, una constante búsqueda para hallar “una” expresión frástica que no persigue la máxima, como ya hemos dicho, sino, una “muaré”, o sea, una superposición de palabras cuya interferencia no distorsiona la imagen, sino que reorienta sus patrones: “Bella definición del Fragmento como Novela: se ve como ya aquí el objeto está fraccionado, en beneficio de una muaré de energías de escritura.” (Barthes, *El hilo de la novela* 204).

A partir del fragmento, se desprende que la atención por lo pormenorizado, la obsesión por el detalle, lejos de reducir la totalidad, expande el potencial de sentido del texto. Pues no se trata de la búsqueda de la “máxima” exacta que con un mínimo exprese un solo y total significado. Al contrario, la

conciencia frástica de Flaubert y Mallarmé, arroja en el repliegue la difuminación del campo sintagmático, es decir, lo breve tiene el potencial de provocar un vértigo expansivo en la expresión.

En suma, la lectura del detalle marginal efectuada por Morelli y Freud, el descentramiento narrativo de Conrad, la exploración frástica y pormenorizada de Flaubert y Mallarmé, sumadas a las lecturas invertidas de la superficie realizadas tanto por Marx y Nietzsche, prefiguran, aun con sus particulares diferencias, la disputa del panóptico como campo privilegiado del saber y tener del siglo XIX. Al respecto, la cita a Rancière, funciona como resumen sobre la revaloración por la singularidad del detalle y su potencia expansiva:

Lo que merece ser contado ya no puede ser la empresa de gente que busca el poder, de la riqueza o de la gloria. Son esos momentos singulares e imprevisibles en que el estallido de una quimera que encuentra en lo indomeñable de una situación viene a agujerear la rutina de una existencia. (48)

Hacia una poética del detalle en la *Elegía* de Negroni a Joseph Cornell

Uno de los aspectos que singulariza la escritura de Negroni es su resistencia a la definición y tipologización, pues, se observa con profusión el despliegue de lenguajes diversos que colisionan y se enfrentan en una dialéctica constante y no resolutiva, la cual, tampoco se proyecta hacia una síntesis: su escritura *amalgamasa* la heterogeneidad del repertorio disponible no solo de signos y soportes, también de las posibilidades técnicas que intervienen los propios sistemas de producción contemporáneos, haciéndolos confluír y movilizar en ese otro microsistema nómada que es el libro impreso, resultando una rica y compleja red inscrita que además de problemática y heteróclita, densa la

constelación conformada como una poliglosia alternativa en la literatura hispanoamericana de las dos primeras décadas del siglo XXI.

En este sentido, más allá de la discusión abierta por Krauss (1979) relativa a la expansión del arte y el debate de la postautonomía del mismo (Escobar, 2004; Speranza, 2006; Ludmer, 2006-2009; Garramuño, 2015; Kozak, 2017), en el proyecto escritural de Negroni deviene lo visual, lo gráfico y lo aural revelándose asimismo como afluentes de otros cauces como una escritura atravesada, de acuerdo con Laddaga (2006):

Esta es la literatura de una época en la cual un fragmento de discurso está siempre ya atravesado por otros (...) un ‘estar atravesado’ por los textos e imágenes contiguos, sin poder acabar de asegurarse de sus bordes, de manera que todo punto de emisión se vuelve parte de algo así como una vasta conversación, sin comienzo ni fin determinados. (174)

En el caso particular de *Elegía Joseph Cornell*, ya la portada nos enfrenta con un problema de lectura porque la misma funciona como parte del texto mismo, difuminando la tradicional la separación binaria afuera/adentro. Es decir, no existe propiamente una “apertura” hacia el interior del contenido del libro, transformándose esta sección ya en un objeto. De esta manera, en la *Elegía...* encontramos una profusa diversidad discursiva, por ejemplo, una suerte de epístola o fragmento de diario a modo de prólogo, notas, notas a pie, notas a mano, imágenes, dibujos, poemas, apuntes biográficos, citas, epígrafes, ensayos, caligramas, ilustraciones, peritextos múltiples... en suma, una textualidad que se construye y arma a partir de una diversidad aparentemente caótica. Sin embargo, todos estos fragmentos no están a la deriva *non sense*, sino que cogravitan en una especie de malla invisible que los posiciona móvilmente, una muaré que resulta provocadoramente productiva incluso en sus colisiones.

La forma en que funciona este aparente caos, igualmente, coordina con otros sentidos que aperturan nuevas posibilidades de configurar el texto, alternativas a la tradición del *conflicto central* (Ruiz 17-32) y disyuntivas del eje vertebral de los relatos donde “la nitidez del detalle es la textura de lo inevitable: es la descomposición de una situación y de una acción en la multiplicidad de los acontecimientos sensibles que tiene la realidad perceptible” (Rancière 43).

Barthes en *La preparación de la novela*, plantea lo rapsódico relativo a su etimología con lo “cosido” que resuena en la obra de Negroni. Pues, refiere la existencia de “una obra hecha como una costurera” (205), es decir, una textualidad hilvanada, un pespunte que afirma y demarca la posterior y virtual costura lectora. Así, Barthes destaca que “cuando el Objeto (género) se borra o atenúa en beneficio de la Tendencia (escribir), hay una indiferencia.... una pulsión hacia la indiferenciación de los escritos frenados por las categorías editoriales” (202).

En cuanto a Joseph Cornell (1903-1972), un artista de vanguardia de los años 30’ que produjo artefactos con materiales y objetos recolectados en las calles, tachos y tiendas de anticuarios de la ciudad de Nueva York. Con ellos, efectuaba montajes en distintos soportes, destacando las famosas *Cajas* con las cuales logró crear pequeños mundos y extraños universos minimizados en el *ready-made* del reducido espacio de las cajitas.

Dado es en llamar a Cornell el Duchamp americano, a partir de un encuentro, acaso casual, debido a las formas de producción que lo emparentan con los procedimientos utilizados por el autor del “Gran vidrio”, principalmente, por la reutilización de materiales dispuestos en diversos soportes, los que, extraídos de su hábitat, provocan nuevas relaciones de significación, plausibles de observar en sus pequeñas cajas y también en sus brevísimos cortometrajes.

Estas operaciones compositivas las vemos concretadas en el libro de Negroni, pues, cada poema funciona a modo de un objeto interpuesto sobre el papel, cuya materialidad (página libro), resultan una nueva pequeña caja montada con palabras, reconstruyendo objetos textuales: caligramas, fotogramas, pentagramas, etc. No solo se trata de géneros discursivos (poemas, cartas, biografías, semblanzas...), sino, la palabra misma deviene soporte e inscripción, incluso, operada como en *zoom* óptico que reduce al mínimo su detalle escritural: el grafema.

Por lo tanto, en *Elegía...* encontramos un montaje de signos plurales, verbales, no verbales, paraverbales, sonoros y táctiles, a través de los cuales se compone y descompone, monta y desmonta detalles ínfimos hechos poema al infinitivo: escriturar y graficar poemas encontrados, amalgamados con imágenes, formas, trazos, rayas, fragmentos dispersos por el espacio desbordado de las páginas.

Negroni nos impulsa e incita a transformarnos en observadores de las letras, no solo lectores, sino, suspender en ellas la búsqueda de un sentido predeterminado y referencial. Logra en este gesto sincronizar con la operación del mismo Cornell, es decir, mirar adentro del poema, tal si se tratara de una de las cajas. Es ahí donde apreciamos precisamente el gesto elegíaco y póstumo homenaje al artista neoyorkino, a quien ya había incluido anteriormente en su libro *Pequeño mundo ilustrado* (2011).

Análisis

Caligrama

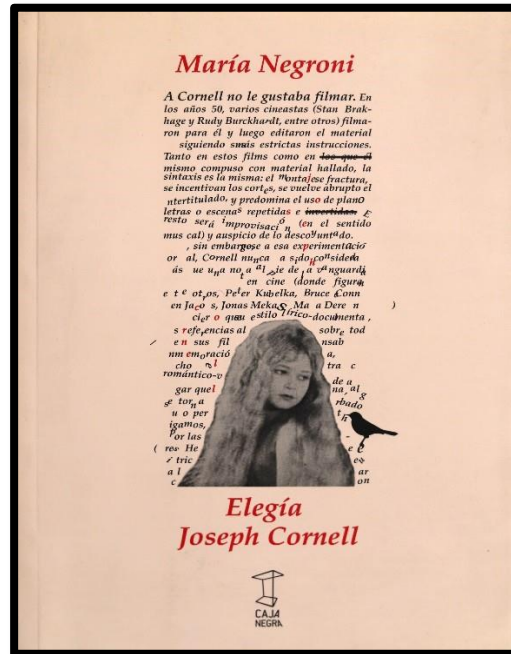


Figura 1

(Portada)

La primera composición (Fig. 1) nos enfrenta con una serie de operaciones visuales y caligráficas que desautomatizan el modo tradicional de lectura, desafiando el esquematismo instrumental que legibiliza la decodificación de un mensaje. Al mismo tiempo, el texto y objeto visual reaparece en tres ocasiones más como las variaciones de un mismo tema.

La portada es un ejemplo sobre los procedimientos y recursos y utilizados, siguiendo a Barthes: “se trabaja en beneficio de una nueva palabra genérica, pero que designa una obra cuyo género es irreconocible: el Texto” (203).

El caligrama reaparece al interior de un texto centrado (dentro de una caja en términos de diseño gráfico editorial) y justificado (tabloide), con diferentes tipografías, con versos quebrados, frases y palabras tachadas. Además, encontramos dos imágenes importantes: una niña de frondosa cabellera rubia, aparentemente, un recorte fotográfico tomado desde otro soporte superpuesto sobre el texto. La otra, una pequeña ave negra al costado de la niña. La imagen de la infanta enigmática irrumpe en el cuerpo del texto como una inclusión azarosa o accidental, desmoronándolo, lo desordena, emergiendo como una montaña entre medio de las palabras. Su mirada está descentrada y enfoca diagonalmente.

La imagen del ave negra se desprende como si fuera una gran acumulación de caracteres, los cuales, en su contención, germinaron una forma como pájaro posado sobre una letra-rama “e” minúscula. La configuración provoca una suerte de encuentro entre la mirada de la niña y el ave, engarce de dos dimensiones aparentemente distanciadas unidas por el universo de la ficción poética.

En el espacio por sobre el poema de la portada (Fig. 1), figura inscripto en cursivas el nombre de la autora, el cual funciona a modo de título de la obra, pero, abajo del poema, aparece al pie otra inscripción a modo de subtítulo que más bien designa el título de la obra propiamente tal. El espacio que ocupan los nombres, tanto de la autora como de la obra, es el lugar habitual donde los pintores ubican el nombre-título de sus cuadros, por ello, hay una potencia pictórica en la composición de la portada-pantalla.

Además, el aparente caos del texto-portada (que por costumbre del “hojeo”, usualmente se pasa rápidamente para abrir el libro) hay una serie de letras rojas diseminadas en cascada, las cuales, literalmente caen a lo largo del poema, y luego de un par de relecturas, aparecen, como mágicamente, figurando el nombre de “joseph cornell”.

Podríamos decir que desde el caos, el desorden y la invisibilidad, en el recorrido de la insignificancia aparece, nace y surge el nombre propio de quien, más abajo, homenajea y elegí-a Joseph Cornell.

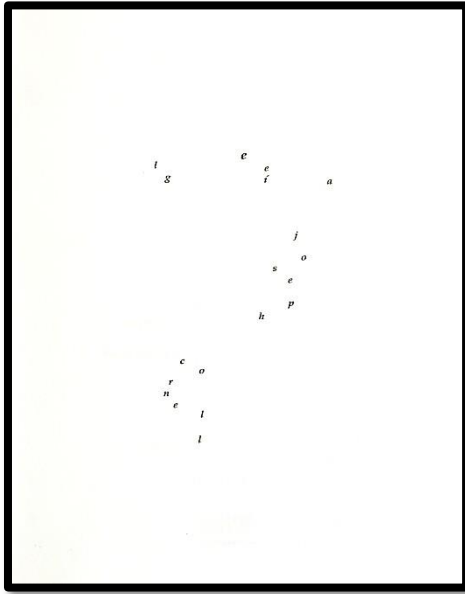


Figura 2

(Página dedicatoria y cortesía)

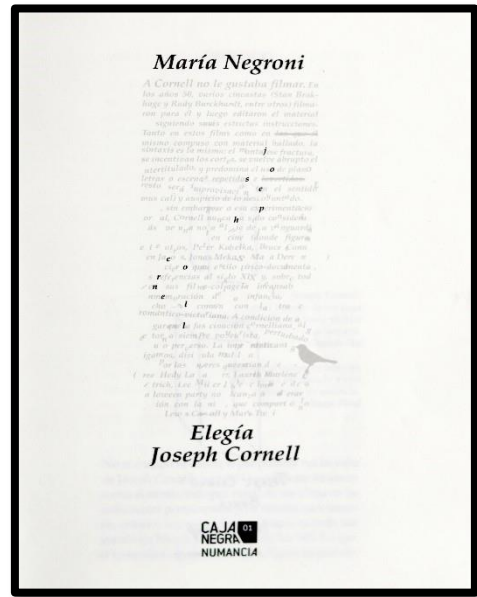


Figura 3

(Portadilla)

En las siguientes páginas, aparece la palabra “Elegía” (Fig. 2-3) manteniendo el nombre y desapareciendo los anteriores textos. En la otra, en un juego dialéctico de aparición-desaparición, reaparecen los demás componentes gráficos y textuales, menos la imagen de la infanta (Fig. 3).

En el texto de la izquierda (Fig. 2), el trazo escritural bosqueja un perfil que retrata al homenajeado, como el esbozo de un busto o un retrato de rostro a trazo libre. Instancia enunciativa que no solo inscribe una marca, sino que, además, deja una huella gráfica, tal si se tratase de un grafiti o tag inscripto. De esta manera, la hoja se transforma en muro, una pared en blanco dispuesta para escriturar y colorear sobre ella.

En la siguiente imagen (Fig. 3), el texto soporte queda “detrás” por el efecto óptico en transparencia, provocando la difuminación del cuerpo del texto, dejando en primer plano tanto los nombres de la autora y el caligrama que grafica destacadamente el nombre propio del artista en letra cursiva, unidos y relacionados por la palabra “Elegía”, más la imagen del ave tenuemente ensombrecida.

De tal manera, las utilidades cromáticas (negras, negritas, rojo) y la transparencia contribuyen a generar desvíos que operan a nivel del significante y el significado, abriendo una dinámica que vuelve los códigos sobre sí mismo, en una dialéctica de aparición-desaparición o encendido-apagado como el sistema eléctrico de los letreros luminosos y publicitarios que parpadean para estimular y atraer la mirada del observador desprevenido.

Por ello, los aspectos gráficos y caligráficos asumen un rol preponderante desde el primer momento, pues, vemos y leemos que se tratan de palabras que detallan claves materiales del entramado textual posterior, por ejemplo, las tachaduras: “~~los que él~~”, “~~invertidas~~”, pie quebrados: “montaje”, “nota al pie”, o las cursivas y superposiciones: “improvisación”, “documenta”, y también las colisiones caóticas de letras, etc., todo ello, contribuye a una *muaré*, a una colisión vertiginosa donde la palabra en detalle no termina de acabarse ni reducirse, menos, someterse funcionalmente al teleologismo.

Fotograma

A partir de un fotograma recortado del cortometraje *The Children's Party* (1940), se observa la escena de una niña sobre un caballo, motivo presente que itenera, aparece, des y reaparece por todo el texto. Se trata de un recorte efectuado a la cinta *La trilogía de los niños* (1940), proceso de montaje y *ready made* efectuado por la propia Negroni.



Figura 4

(Fotograma)

La imagen (Fig. 4) detalla una niña de cabellos largos y dorados. Podríamos decir que el recorte opera doblemente, ya que corresponde a un fragmento tomado del corto de Cornell, y a su vez, este plano detalla algo mayor que ya no está aunque su presencia nos revela su parte otra en ausencia. En otras palabras, el envío remite a la figura de Lady Godiva, la heroína de una leyenda medieval anglosajona que narra el recorrido realizado por una bondadosa y hermosa mujer de cabellos largos, desnuda y montada a caballo por una ciudadela, a modo de “pago” por la rebaja de impuestos que su propio esposo imponía a los vasallos de la comarca de Coventry.

A partir de esta leyenda surge la figura del “mirón”, pues, los vecinos de la villa fueron conminados a encerrarse en sus casas cuando Lady Godiva paseara por los pasajes de la ciudad, sin embargo, un sastre llamado Tom, no pudo resistirse a la tentación de mirar por la ventana la atractiva escena de la mujer cabalgando por las callejuelas. Posteriormente, Tom quedó ciego por “mirón”, de ahí la palabra *peepshow* que designa a los espectáculos de exhibición(ismo) a través de una mirilla, generalmente, de carácter sexual y erótico.

Pensamos que el gesto de Negroni de poner y ubicar el fotograma de Lady Godiva en la “entrada”, en la zona de “apertura” del libro, funcionaría como una puesta en vitrina. En tal sentido, la exhibición del fotograma de la Niña-Godiva nos puede conducir hacia dos caminos interpretativos. El primero: sumergirnos en el espacio de la ensoñación. De ahí la cita al cine, al arte de luz y al movimiento. Al juego en contrapunto de las sombras y reflejos producidas al interior del cinematógrafo, espacio también relativo al inconsciente, en tanto, proyección “entrecortada” de fragmentos retenidos o deslizados de la conciencia de un sujeto, y por supuesto, el cine como el lugar de la hiperestimulación imaginativa y multisensorial abierta por la experiencia de observar la proyección de una película en el espacio de la gran caja negra.

La imagen también abre otra dirección hacia una dimensión axiológica. Una reflexión crítica sobre el “ello” y aquello impreso como prohibición: una imagen perturbadora de la niñez, una especie de erotismo sublimado de la infancia pura, una escena que linda entre la casual inocencia y la abyecta atracción del tabú re-velado. A este respecto, no es casual ni gratuita la mención vaga pero precisa de Lewis Carrol (21), como asimismo el poema “Chambre intime” (26) donde se escribe:

una pequeña
amazona
en
un
forbidden
planet

Resulta interesante en el texto citado que al abrir otros códigos (lingüísticos y simbólicos) cierra otros, pues, al intercalar frases provenientes de otras lenguas (inglés y francés), el idioma mismo se torna muro y dique que evidencia simbólicamente la instancia contenedora o contendora del flujo reprimido en el “planeta prohibido” que alude a la habitación íntima, espacial y

especialmente referida al dormitorio o recámara en la equivalencia castellana. Estos versos funcionan como cierre, pero, también aperturan otros mecanismos simbólicos de la escritura: “Existe un muro. / Y atrás del muro estrellas, ocultas atrás de las estrellas” (23), o más adelante, “La niña avanza. El pelo que la cubre la exime por ahora del más arduo deber divino: hacer el amor”(31).

De ahí, la desnudez de la infanta montada sobre el corcel blanco despliega una serie de proyecciones en medio de su oscuridad noctámbula. Una imagen mítica que nos remonta a la edad dorada, como la reluciente cabellera protectora de la niña bajo ese bosque de estrellas y artificios. Porque pareciera decir que la realidad misma es un artificio doliente, una *performance* en constante actuación. La vida, acaso artística y no, como un escenario inestable y los artistas como actores y personajes de sus (im)propias proyecciones fílmico-mentales, incluso, como archivos expiatorios que exculpan o eximen lo gravoso de un impuesto, tal como la leyenda de Lady Godiva.

Este fotograma se desenrolla a lo largo y ancho del texto, en un juego triádico de aparición-desaparición-reaparición, es decir, la ausencia se va poniendo e imponiendo como una presencia silenciosa y constantemente discontinua, cuya espectacular mudez dialoga en la conciencia del lector-espectador, quien se ve performativamente transformado en ese tío Tom de la leyenda, el sastre mirón, que a la vez que observa, teje el propio texto, tentado a seguir los movimientos y contorneos sinuosos del vértigo escritural.

Forma parte del juego abierto por Negroni tomar posición, sino de mirón, al menos, de un espectador al cual le es imposible cerrar los ojos para no saber/ver qué cómo continua la trama poética y su vaivén seductor, el hilo que cubre y descubre, que teje y desteje las palabras e imágenes hilvanadas en el montaje textual, cuando Negroni nos repasa su propia experiencia como contempladora de las cajas de Cornell en los pasillos del Guggenheim o el MOMA (“Prólogo”).

Pensamos que la doble mudez de la niña y el caballo nos retorna a ese lugar y espacio inaugural de la edad dorada, donde el lenguaje no había contaminado la desnudez, ni el ojo había adquirido el color del deseo prohibido.

Desde otro punto de vista, es interesante el efecto de subversión, pues, con la “imagen de ninguna parte” (Ruiz 33) del fotograma, revierte en su texto el principio de la imagen móvil del corto, convirtiéndola en imagen fija, es decir, opera simultáneamente como un montaje desmontado del original, cuyo movimiento logra el descentramiento tanto el mito oficial establecido para Lady Godiva como así el mismo corto de Cornell, por ello, vemos que la mirada oblicua de la niña montada sobre el caballo (Fig. 4) permite “observar” y concretar la mirada descentrada: una mirada hacia “atrás”, en contra de la dirección por la que avanza el filme mismo, una mirada a contrapelo del mismo caballo que lleva a la niña, una vista hacia el pasado, no hacia adelante, una mirada en reversa que reserva su misterio hacia aquello que quizás nunca tendremos acceso: el principio de la obra, la procreación misma, el acto poético en sí mismo.

Pentagrama

En este último análisis recogemos la reivindicación de la idea de vagabundeo y *sideshows* mencionados por Rancière en el “Prólogo” de *El Hilo perdido...* como contrapunto al *mainshow* o gran escena principal, central y única (9). Un ir entre el pensamiento y la aventura, la deriva de la imaginación, sus interrupciones y discontinuidades, lo cual, supone otra temporalidad y otra organización de la espacialidad. En ella, el azar es quien gobierna como espuma organizadora. Pensamos que en el texto a continuación se dan estas características:

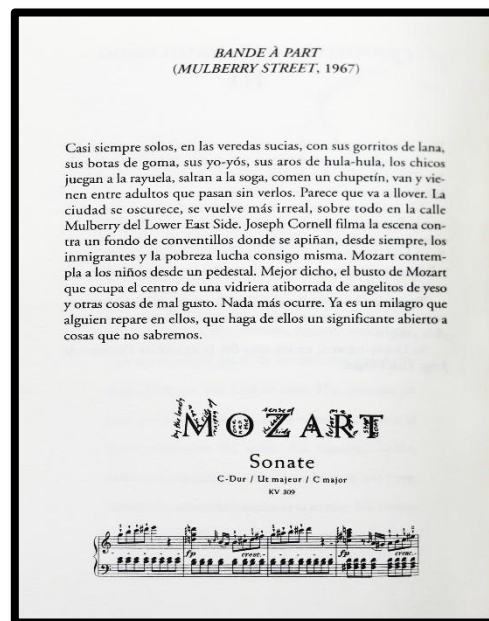


Figura 5

(Poema, Caligrama, Pentagrama)¹

En la deriva lectora y el vagabundeo entre las tipografías encontramos a Lady Godiva escondida y/o camuflada en medio del busto (de palabras) de Mozart. En este texto, se cruzan, se encuentran, por azar, la música, el cine y la poesía; discursos, trabajos, esferas que pese sus autonomías, podrían conformar una sola esfera mayor.

Negroni produce un encuentro ficcional, a partir del devenir técnico e intermedial, en el cual se concreta lo fílmico, lo poético y lo musical.

La partitura como anotación, aunque, tan solo una “parte”, un “recorte” de la misma partitura, un fragmento brevísimo de la obra de Mozart, los primeros cuatro segundos musicales de sonido y ensoñación que pautan no solo

¹La traducción del texto al interior de la palabra “Mozart” es nuestra: “by the lonely and sad ride of Godiva one has the sensed the dark side of performance a stardom” (38). “por la solitario y triste cabalgata de Godiva uno tiene el sentido del lado oscuro de la actuación de un estrellato”.

la fugacidad del tiempo, sino también como las categoría tiempo/tempo y silencio adquieren una dimensión que amplifica su aparentemente estructura frágil. Una composición sonora que si bien, a nivel físico y corpóreo se reduce a tan solo cuatro segundos, pero que puesta en esa escena aumenta. Coloquialmente, “un abrir y cerrar ojos” que en la experiencia aural del estímulo auditivo se expande y perdura al infinito de la imaginación, a pesar de su brevedad.

En cuanto a la dimensión verbal, el título del poema establece una conexión explícita en la cita intertextual con el filme *Bande a part* (1964) de Godard. En la escena, el hablante introduce a Cornell filmando sus propios cortos dentro de la misma película de Godard, cuya voz nos describe que la cámara de Cornell captura a unos niños mientras son observados por el busto de Mozart, una escultura en miniatura posada sobre una vidriera para que también sea contemplada a la vez por otros observadores: “Nada más ocurre. Ya es un milagro que alguien repare en ellos, que haga de ellos un significante abierto a cosas que no sabremos”. (38)

Opera ahí un juego de espejos que propagan una continua idea de lo azaroso, el encuentro casual recargado de significaciones: un *loop* de imágenes, bucle de palabras, un gif infinitamente intermitente de los niños jugando, de Cornell filmando, de la observación inerte de los ojos del busto mozartiano que en contacto con los ojos del lector produce y provoca un movimiento complejo y amplificado de lo aparentemente caótico, estático e inconexo del texto.

En este sentido, la palabra “reparar” adquiere significaciones importantes, pues, en su triple acepción, podríamos pensar en la detención de quien mira y observa; o en la idea de detenerse frente algo; por último, en la significación de arreglar lo des-compuesto. En este sentido, re-componer lo que aparentemente aparece discontinuo o interrumpido en la escena descrita.

Es decir, todo el texto re-produce una nueva circulación decodificadora y multimedial. Por una parte, el aspecto visual de la escultura, la vidriera o escaparate, la escena fílmica, cruzada tanto por la referida intertextualmente a Godard, como la intratextual de la filmación de Cornell capturando a los niños, agregando el estímulo sonoro del brevísimo fragmento referido a la partitura de la *Sonata para piano N° 7* en Do mayor de Mozart.

Vistos y oídos en conjunto todos estos elementos, aparece una acumulación de pequeñeces, fragmentos de cosas, detalles de objetos que reunidos en el texto-caja provocan una amplificación visual, sonora y sensorial, cuyos efectos a nivel de significación son posibles de proyectar por medio del entramado gráfico-textual del poema.

Una “mezcla de géneros, en ausencia de toda jerarquía y todo recorte” (Barthes 204) que propician la apreciación y gusto por el detalle. Una experiencia de teatro en miniatura o cualquiera de los espectáculos de experimentación visual (estereoscopio, caleidoscopio, kinescopio, *peepshow*) descritos por Crary (2009) en su investigación sobre visión y modernidad. Pequeñas vistas como los primeros ejercicios fílmicos que capturan asuntos de la cotidianidad, los cuales, al ser sustraídos de su original lugar de toma y al ser proyectados en un plano secuencia, adquieren un aura que les impregna una cualidad cercana a lo inefable, pero que de igual forma nos llevan a repensar lo superfluo, escópica y lúdicamente (Punte 2018).

Comentario crítico

Lo primero que salta a la vista es el despliegue de una composición desbordante (16-19) con la que se rompe la secuencia serial, lo cual, intenta alterar o suspender la temporalidad fija y progresiva del tiempo lineal (24, 30,

37), desbaratando el objetivismo del continuum en vista de su ilusión, de su ficción imaginativa.

También está presente una disposición por documentar, pero, por supuesto, aquello que ha quedado relegado y reducido, tal como lo que declara el texto sobre Cornell que solo quedó como una cita a pie de página². Registrar en su doble acepción, en tanto, indagar, en primer término, y luego, dejar inscripto en un soporte, y a la vez, manipular, puesto que a través de la acción física-mental (cuerpo-mano e imaginación-invencción) se procede al montaje de materiales, su redistribución y trasplante, cuyo nuevo soporte provoca otro sistema en des-articulación.

En este des-orden que inaugura Negroni, las piezas, los elementos, lo marginal y minúsculo, reaparecen en el esplendor de su insignificancia, logrando el reingreso de lo obliterado, todo aquello que permaneció relegado al segundo plano o en el rincón del desprecio, absorbido por la fuerza avasalladora del “gran discurso”. Lo puesto en el catálogo menor de la “poca cosa”, en el inventario de lo caduco por desuso. El des-orden, el des-arreglo, el des-estructurar los principios, en estos textos de la Elegía... apelan a configurar nuevas relaciones posibles fuera del tradicional esquema binario, quizás, una obra mayormente relativa a la configuración de esferologías y espumas de las que habla Sloterdijk en *Esferas III*. Nuevas relaciones y contactos entre las palabras, las cosas y sus referentes, involucrándose como membranas invisibles. Es decir, una experiencia transactiva y transducida entre texto y contexto de comunicación, o en palabras de Rancière: “el sentido de lo real y lo posible, de

² En la “Portada” los versos 15 y 16 son uno de los mejores ejemplos para apreciar las operaciones dislocadas de Negroni en cuanto a las diversas posibilidades de montar, desconstruir y desautomatizar el control de la escritura, desafiando las formalidades del sistema de cita establecido para la escritura académica-científica, pues, afecta directamente la tipografía y el orden organizativo de los discursos, a través de tachaduras, borrones, abreviaturas, dislocaciones, erratas, etc.

lo necesario y de lo verosímil con que se tejen las formas de la experiencia social y de la subjetivación política” (El hilo perdido 14).

Se observa también, o si se nos permite, se percibe un aire de melancolía, una añoranza por la reestetización del mundo (como el deseo borgeano de “elegante esperanza” (100), esbozado al final de la “Biblioteca de Babel”, ese inmenso espacio colmado de hermoso misterio, erigido de inconmensurables detalles.

Es decir, se infiere la reconstrucción o reinención de un mundo hecho por la mano de artistas, no por el designio superior, sino, por una inferioridad hipersensible: hacer arte y crear belleza desde el despojo, con la basura, con los deshechos. Una mirada y un gesto incorporativo de lo que la cultura dominante desestima y etiqueta como desechable o detestable.

Tal como el caso ejemplar de Cornell, un recolector, un basurero, recordándonos la figura dicha por Benjamin en su ensayo sobre Baudelaire como el trapero-poeta abandonado en el ensueño (98), que sale a vagabundear buscando, escarbando, entre los escombros y la ruina, aquella materia con la cual construirá su obra: las pequeñas cajas o sus breves cortos, a través de los cuales contribuye a inaugurar una nueva belleza colaborativa, hecha a partir del des-trozo o del re-corte, un arte sin artista, en fin, una forma de ver belleza donde comúnmente no se ve nada más que desperdicios. Revalorando, reelaborando el reciclaje de deshechos, incluso, aquellos elementos de proyectos artísticos que van al basurero, que de alguna manera podrían movilizar los resabios de la modernidad inacabada, finiquitar la lógica superlativa, la idea principal de progreso tecnológico y avance científico.

En este sentido, la obra de Negroni trabaja con los mismos procedimientos del artista a quien rinde homenaje, (el olvidado). Una poética que enfrenta la pérdida (nostalgia de la infancia) con lo perdido (desaparición

del arte), un espacio poblado por la imaginación en retroceso, donde la verdad ficcional de la obra estaría puesta en el registro del detalle, que es, a fin de cuentas, lo que manda ante la pretendida verosimilitud representacional:

Pero la “vivacidad despiadada del detalle” no es sencillamente el interminable recorrido de todas las copresencias que constituyen una situación. Es también la marca de aquello que sustrae esa situación de todo dominio para hacer de ella el teatro de una “aventura”, es decir, de un encuentro aleatorio e inevitable entre un ser de deseo y de quimera y de una realidad cuya síntesis escapa a todo cálculo de las causas y los efectos (Rancière 47).

Conclusión

En *Elegía Joseph Cornell*, Negroni va más allá de una mera producción literaria, sino, indaga el proceso y registro poético en diversos espectros. Una potencia escritural como la plantean Deleuze y Guattari en *Mil mesetas*: pulsos e impulsos, flujos escriturales, registros de signos que desafían la linealidad del plano. Textos que literal y literariamente se cruzan ante la mirada, desarticulando las coordenadas fijas del espacio, los referentes ubicuos del campo cultural, escritural y conceptual del contexto desde donde emergen y hacen pasar intensidades como múltiples metamorfosis (10).

En el residuo de materiales (verbales y visuales) y la producción de discursos interrumpidos (poética de frases miniaturales), ensaya otras alternativas de legibilidad, interactuando con las formas expansivas del presente (internet, ciber espacio, realidad digital-virtual) logra suspender la lógica lineal y progresiva de la postmodernidad, actitud que pone en cuestión la autoridad jerarquizante, teleológica y trascendentalista.

Observamos también en *Elegía...* que la poética del detalle tiene implicancias psico-cognitivas a nivel lector que no obedecen a las coordenadas de horizontalidad y avance, recuperando la función poética del lenguaje, en tanto, potencia creativa y recreativa (júbilo de Barthes), la cual apela y llama a la imaginación.

Es este sentido, el libro Negroni, en tanto dispositivo, genera una experiencia alterada de lectura que enfrenta las coordenadas prefijas, frenando los órdenes y legibilidades, a través de estas formas inespecíficas de escritura que al desbordar los marcos de la página, no se sujeta a un solo medio, sino, deriva soportes a través de escenas intercaladas, fragmentos no secuenciales, montajes, retazos, fotogramas... colisiones de unidades mínimas que alteran el sistema mayor (Negroni 16-19; 88-92).

Su poética desestabiliza el prestigio y la hegemonía superlativa de los grandes discursos, en un marco cultural donde se privilegia la superproducción y la macro acumulación volumétrica, cuya “ausencia de columna vertebral paraliza al libro” (Rancière 9). Por cierto, *Elegía Joseph Cornell*, aparece como una escritura fractal, la cual coordina elementos que en las lógicas del progreso y del relato clásico son incorrectas, no obstante, aquí, encuentra su punto de amarre (rapsodia) y la dispersión detallada (muaré) adquiere el necesario potencial crítico del arte contemporáneo: la de los signos insubordinados.

Bibliografía

- Barthes, Roland. *La preparación de la novela*. México: Siglo XXI, 2005.
- El grado cero de la escritura y nuevos ensayos críticos*. Argentina: Siglo XXI, 2011.
- Baudelaire, Charles. *Las flores del mal*. (Trad). Carlos Pujol. España: Planeta/La Nación. 2010.
- Benjamin, Walter. *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Madrid: Taurus, 1980.
- Borges, Jorge Luis. *Ficciones*. Barcelona: De Bolsillo, 2016.
- Cornell, Joseph. “The Midnight Party” (1938).
<https://www.youtube.com/watch?v=zhrolnhPo-s>
_____. “Obras de Joseph Cornell”.
<https://www.youtube.com/watch?v=bqF0GkIvyZ8>
- Crary, Jonathan. *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*. Murcia: CENDEAC, 2008.
- Deleuze, Gilles, Guattari, Flix. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos, 2015.
- Escobar, Ticio. *El arte fuera de sí*. Asunción: Fondec, CAV/Museo del Barro, 2004.
- Foucault, Michel. *Nietzsche, Freud, Marx*. Buenos Aires: El cielo por asalto, 1995.
- Garramuño, Florencia. *Mundos en común: ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2015.
- Ginzburg, Carlo. “Morelli, Freud y Sherlock Homes: indicios y método científico”. Eco, Umberto; Sebeok, Thomas (Edts). *El signo de los tres*. Barcelona: Lumen, 1989. (116-163).
- Herrera Pardo, Hugo. “El ‘perímetro de lo insignificante’. Paradigma indiciario y el problema de la atención en la modernidad”. *Taller de Letras, PUC*, n° 62, 2018. (117-131).
- Krauss, Rosalind. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza, 1996.
- Kozak, Claudia. *Escribir la lectura. Hacia una literatura fuera de sí*. Buenos Aires: CHUY, n° 4, diciembre, 2017. (33-46).
- Laddaga, Reinaldo. “Espectáculos de realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas”. En: *Comunicação & política*. Río de Janeiro: 2006, v.24, n°3. (159-178).
- Ludmer, Josefina. *Literaturas postautónomas 2.0*. Buenos Aires: *Propuesta Educativa*, n° 32, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, 2009. (41-45).

Mozart, Wolfgang Amadeus. "Piano Sonata". n° 7. in C. KV 309

https://www.youtube.com/watch?v=7QgT4_e8PTg

Marx, Karl. *El capital. Crítica de la economía política*. México: Siglo XXI, 2008.

Negroni, María. *Pequeño mundo ilustrado*. Buenos Aires, Caja negra, 2011

_____. *Elegía Joseph Cornell*. Buenos Aires, Caja negra, 2013.

_____. *Objeto Satie*. Buenos Aires: Caja negra, 2018.

_____. *Archivo Dickinson*. Buenos Aires, Bestia Equilátera, 2018.

Punte, María José. "Una resaca de juguetes olvidados: la obra de Joseph Cornell revisitada por María Negroni en su libro Elegía Joseph Cornell 2013". *Mitologías hoy*, vol. ° 17, junio 2018. (85-99).

Rancière, Jacques. *El inconsciente estético*. Buenos Aires: Del estante, 2005.

_____. *El hilo perdido. Ensayos sobre la ficción moderna*. Buenos Aires: Manantial, 2015.

Ruíz, Raúl. *Poética del cine*. Santiago de Chile: Editorial Sudamericana, 2000.

Sloterdijk, Peter. *Esferas III. Espumas. Esferología plural*. Madrid: Siruela, 2006.

Speranza, Graciela. *Fuera de campo. Literatura y arte argentinos después de Duchamp*. Barcelona: Anagrama, 2006.