

María Negroni. *La noche tiene mil ojos*. Buenos Aires: Caja negra, 2015.

La noche no deja de llamarnos

Lucas Gagliardi¹

Al igual que muchos de los relatos góticos que aborda, este libro de María Negroni ejercita un retorno al pasado y, a la vez, un movimiento hacia un presente que no termina de constituirse. *La noche tiene mil ojos* agrupa escrituras de diferentes épocas, escrituras acerca de ficciones marcadas por lo negro: en este volumen editado por Caja Negra se reúnen *Museo Negro* (1999); *Galería fantástica* (2009) y el inédito "*Film Noir*" (2015) en una suerte de tríptico que se propone como destino lo profundo de la noche.

Este retorno de Negroni a territorios ya transitados tiene especial importancia dentro del marco de estudios literarios latinoamericanos: el gótico ha tenido abordajes esporádicos y más centrados en autores locales, pero la oportunidad de cruzar a Carlos Fuentes con la lectura de Ann Radcliffe no ha sido tan transitada. Esta trilogía ejercita esos cruces guiada por la mano de la escritora, quien afortunadamente decide no resignar su voz de poeta. Lo primero que es necesario remarcar es el desafío implícito en reseñar un libro así: en definitiva sólo puede colocarse dentro de la siempre desafiante categoría del ensayo. Al transitar su lectura queda en evidencia que es la obra de una poeta que ha decidido aproximarse a la narrativa literaria y cinematográfica. Esta preocupación se ve en una hipótesis que subyace a los tres libros: que en las afiebradas aventuras nocturnas, submundos del hampa y recovecos fantásticos puede hallarse un parangón para la figura del poeta y de la escritura. Así, en la

¹ **Lucas Gagliardi** es Profesor y Licenciado en Letras por la Universidad Nacional de La Plata. Ha estudiado la obra teatral de Peter Shaffer desde la perspectiva de la crítica genética en su tesis de Licenciatura. Ha publicado trabajos sobre ese tema, así como otros referidos a la didáctica de la lengua y la literatura. Coordinó junto con Angelita Martínez el libro *Rutas de la lingüística en la Argentina*. Se desempeña como docente en la Universidad Pedagógica (UNIPE), el ISFD y T N° 9 y diversas escuelas secundarias de la ciudad de La Plata.

actividad sanguinaria que desempeña la condesa Erzsébet Báthory, Negroni ve la actividad del poeta: ambos apilan cadáveres, en el segundo caso, los del lenguaje con sus significantes en crisis perpetua. El huérfano del gótico, el detective solitario, el paria sumido en una pesadilla que quiebra los puentes de lo real son equivalentes del poeta: exiliados dentro de sí mismos. “La poesía –al igual que el castillo gótico– opone la violencia de un movimiento que una y otra vez es fiel a sus tristezas” (21), nos dice Negroni.

“Museo Negro” constituye la primera parte de este volumen. En su advertencia, la autora nos dice: “Escribí este libro, como todo lo que he escrito, prácticamente a ciegas, dejándome llevar por intuiciones” (7) instaurando así una importante clave de lectura. Por un lado queda establecida la continuidad con otros géneros que su escritura ha atravesado (el ensayo, la poesía); por el otro, que no estamos tanto frente a una investigación crítica sobre el gótico sino a una inmersión en las aguas de los significados flotantes. Quien busque una historia de la ficción gótica encontrará más bien un recorrido historizado por algunas lecturas. Negroni ejercita una alternativa a la mentada “reconstrucción de contexto histórico”; sus herramientas no son tanto las del historiador sino las del poeta: va a buscar los ecos en otros escritores antes que en fuentes más tradicionales para la historiografía. Allí radica buena parte de su originalidad. En este sentido, Negroni no busca un abordaje como el de los ya clásicos trabajos de Maggie Kilgour, Fred Botting, Jeffrey Cox o Rosemary Jackson. En todo caso, su abordaje arroja luz (o sombra, en este caso) sobre tópicos analizados por otra serie de estudios centrados en aspectos particulares de este tipo de ficciones, como los de Ellen Brinks en *Gothic Masculinity. Effeminacy and the Supernatural in English and German Romanticism* (2003).

La idea del museo resulta pertinente: como dijimos al principio, el ejercicio del regreso es consustancial a la ficción gótica. Los espectros, crímenes y traiciones ancestrales, todo lo que en definitiva confiere vértigo a estas narraciones, emergen de un pasado reprimido, tópico hartado. La autora suma a lo largo de su libro otra dimensión a ese regreso: lo espacial. Así, en su trabajo sobre Dorian Gray afirma que el gótico es “ante todo una emoción del espacio. En ella, lo que organiza la trama, la enmarca y percude, es siempre un *locus*. Una arquitectura vertical que atrae hacia abajo, donde algo viscoso y fascinante tiene lugar” (109). Esta amalgama de tiempo y espacio diseña el museo: disposición de piezas históricas en una

presentación ordenada y sobria. Pero el museo, como la poesía, encierra fósiles: los del lenguaje.

En esta sintonía, Negroni aborda la figura del castillo-mansión gótica. En cuanto a Horace Walpole, dirá que en *El castillo de Otranto* aquel autor escribió el castillo que jamás terminaría de construir en Strawberry Hill (44). De Poe resaltaré la organización de sus textos conforme a un mobiliario del terror. Desde esta perspectiva espacial, el descenso gótico puede verse también en *20.000 leguas de viaje submarino*, con la nave-refugio de Nemo como el receptáculo de una colección de rarezas. La buhardilla del fantasma de la ópera y el castillo de una condesa interiorizan aquello que las narraciones de Ann Radcliffe elaboran con respecto al paisaje de los Alpes: lo sublime, el espectáculo que violenta los sentidos; ya no se encuentra en el paisaje imponente sino en el interior arquitectónico, encerrado tras capas de silencio y delito.

Por otra parte, me interesa resaltar la forma en que este libro aborda lo gótico antes que la literatura gótica. Esta operación puede parecer algo escasamente relevante, pero implica una forma de leer que no aísla las escrituras de otras producciones del discurso social. Negroni aporta algunos datos históricos y documentos, pero sus intertextos están más bien en otro lado. Ella nos muestra cómo leer lo gótico en Kafka, pero también (operación borgeana) cómo a partir de Kafka releemos lo gótico; *Metropolis*, *Blade Runner* y *Alien* nos permiten reflexionar sobre la figura femenina y el espacio urbano en Ann Radcliffe, Sophia Lee, Clara Reeve o Mary Shelley. En este sentido, sus libros y escritura operan como ese retorno que retrotrae de nuevo hacia los basamentos en el sótano de la literatura. Entonces, nuevas lecturas y producciones nos hacen releer y exhumar aspectos de aquellas narraciones que parecen fosilizadas por la crítica. Baste un ejemplo: analizar *Drácula* es analizar un significativo cultural; para ello, no se puede prescindir de sus reescrituras en literatura o cine, de las sombras de Murnau, Herzog o Coppola, del mismo modo que *The Turn of the Screw* está unida para muchos a cierta película extraordinaria de Jack Clayton. En esta idea, la máquina de leer que diseña Negroni opera de modo similar a la crítica genética y sus investigaciones recientes: la obra descentrada con respecto al texto, la obra como *continuum*, si se quiere. Y más provocador aún: cómo una nueva obra afecta a las anteriores. Cómo volvemos a la novela de Bram Stoker luego de la película de Coppola, un largometraje

estrenado en 1992, cuyos planos de células sanguíneas hacen sentir los ecos de la epidemia del SIDA años antes.

En "*Galería fantástica*", la excursión tiene por rumbo la literatura latinoamericana. Negróni nos invita a visitar a Silvina Ocampo, Carlos Fuentes, Vicente Huidobro y Felisberto Hernández, entre otros, para hallar más piezas de su museo que se erige como "formas de resistencia a las cárceles de la razón" (157). Esas resistencias podrían resumirse en dos temas que estructuran este segundo libro: la presencia de los "juguetes" fantásticos que la autora rastrea en varios textos literarios y la figura del artista visto a través de textos latinoamericanos. En este segundo caso, la autora explora los escritos de Bioy Casares y Cortázar pero también los derroteros de esta figura en el cine del viejo continente: la referencia obligada es *Blow Up*, de Antonioni, sobre "Las babas del diablo". En este sentido, "*Galería fantástica*" lleva más allá (o más acá, según se lo mire) la operación del cruce entre los textos europeos de "Museo Negro" y una selección de autores locales que desde una inflexión latinoamericana trabajan el imaginario de lo oculto. De Silvina Ocampo, por ejemplo, se dice que posee el mérito de haber creado un "gótico campero" en su relato "El impostor"; de las obras de Carlos Fuentes se dirá que ejercitan una indagación sobre los horrores que la belleza sepulta, como en el caso de Dorian Gray.

Por último, el reciente "*Film Noir*" apunta a explorar un corpus cinematográfico basado en novelas de la llamada serie negra. La selección de Negróni apunta al período clásico del cine *noir*, dejando de lado expresiones más recientes como *Body Heat*, de Lawrence Kasdan o *L.A. Confidential*, de Curtis Hanson, por nombrar sólo dos casos. El motivo de esto quizá sea que la autora se concentra en analizar la imbricación de este período del cine con la configuración de las grandes ciudades del siglo XX; el *neo-noir* de las últimas décadas retoma muchos de los tópicos abordados por los largometrajes seleccionados aquí pero no participaría del mismo modo en la configuración de ese imaginario ciudadano como el momento fundacional que suponen las películas basadas en Raymond Chandler y la "invención del *noir*" en la crítica francesa. La catábasis ahora será hacia los bajos fondos urbanos y no del castillo en los Cárpatos.

Es interesante que Negróni explore la configuración lingüística de esta literatura y este cine: su trabajo constituye una suerte de rescate de la oralidad y la participación de esta última en la configuración del imaginario de la serie negra. Apunta la autora que "nunca antes

puso el cine tanto empeño en los duelos verbales, tanto aprecio voraz en los flirteos lingüísticos, las insinuaciones” (249). Esta observación nos permite ver, por ejemplo, cómo esa configuración verbal reaparece reelaborada en la obra de Manuel Puig, ferviente seguidor de algunas de las películas que Negróni explora. Si Puig fue a buscar la palabra a la boca de vecinos, presos y familiares, Chandler fue a buscarla a las estaciones de tren y a confeccionar listados de insultos ingeniosos para incluir en sus escritos, luego llevados al cine. Con este último volumen, Negróni finaliza la excursión rumbo a la noche. Sin embargo, como en muchas de estas ficciones, siempre permanece latente la posibilidad de un regreso.