

Citación bibliográfica: DEL VALLE, Ana Fernández. «Exhibir los objetos del daño, festejar lo inhóspito del ser. Articulaciones de lo monstruoso en María Negroni». *América sin Nombre*, 26 (2022): pp. 96-110. <https://doi.org/10.14198/AMESN.2022.26.06>

Exhibir los objetos del daño, festejar lo inhóspito del ser. Articulaciones de lo monstruoso en María Negroni

Exhibiting the objects of harm, celebrating the inhospitable of being. Articulations of the monstrous in María Negroni

ANA FERNÁNDEZ DEL VALLE

Universidad Complutense de Madrid, España

anfern21@ucm.es

 <https://orcid.org/0000-0002-1033-128X>

Fecha de recepción: 07/03/2021

Fecha de aceptación: 11/05/2021

Resumen

La huella de *Bomarzo* (1962) de Manuel Mujica Láinez en *La Boca del Infierno* (2009), de la poeta argentina María Negroni, delata un extraño ser. En este artículo, nos acercamos al componente monstruoso del poemario a partir del contrapunto entre la obra de Negroni y la historia del duque de Orsini. Desde la reelaboración de la mística en el encabezamiento, observamos cómo lo monstruoso se rearticula a partir de la compilación de acepciones. El análisis va revelando la confección alegórica del poemario y la presencia de un monstruo invisible, subversivo, asociado a la voz femenina.

Palabras clave: Monstruo; María Negroni; *La Boca del Infierno*; poesía argentina *Bomarzo*.

Abstract

The imprint of *Bomarzo* (1962) by Manuel Mujica Láinez in *La Boca del Infierno* (2009), by the Argentinian poet María Negroni, reveals a strange being. In this paper, we approach the monstrous component of the poetry book from the contrast between Negroni's work

© 2022 Ana Fernández del Valle



Este trabajo está sujeto a la licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).

and the story of the Duke of Orsini. Beginning with the reworking of mysticism in the heading, we observe how the monstrous is rearticulated from the compilation of meanings. The analysis uncovers the allegorical confection of the collection of poems and the presence of an invisible, subversive monster associated with the female voice.

Keywords: Monster; María Negroni; *La Boca del Infierno*; Argentinian poetry; *Bomarzo*.

Sugiere William Rowe, al considerar los textos en el cuadro de las prácticas culturales, que la literatura moderna se entremezcla con las teorías que la acompañan, y que, al hacerlo, explota ese material a su disposición según las posibilidades que este encierra. Se trata, dice este autor, de un trasvase de ideas de los marcos teóricos al ejercicio creativo que abre la posibilidad de alquimias fructíferas, de transformaciones que emborronan las fronteras entre la literatura y la crítica (17). En efecto, en ocasiones, verter la teoría a la práctica de la escritura puede resultar revelador por la comparación de las constricciones con su desborde, aunque luego crítica y creación convivan en perfecta simbiosis, como afirma Octavio Paz (40). Una convivencia análoga cohesiona la propuesta poética de María Negroni, cuyos trasiegos expresan un particular interés por los aspectos materiales de las palabras. En su enfoque se puede detectar el aprovechamiento de la dialéctica del lenguaje, el caso más ejemplar, quizás, de procedimiento de composición polifónica. La poeta argentina ensambla voces tejiendo una jungla de palabras; leer a Negroni equivale a adentrarse en el terreno lingüístico de movimiento y espejismo donde habitan las identidades esquivas. Su conciencia del lenguaje se podría explicar por la cercanía de su poesía a múltiples lecturas, culturas e idiomas; los textos instalarían un suelo común, constante por debajo de la diversidad.

Sin embargo, esta no es la razón principal que lleva a la autora a volcarse sobre su lengua, sino el hecho de manejar una lengua materna expropiada, la paradoja de un don problemático. Negroni retoma la tarea de reconstrucción, iniciada por Alfonsina Storni en la década de los veinte y continuada por Alejandra Pizarnik en los setenta, de una casa del lenguaje reducida a cenizas por un productor masculino (Muschietti 217). ¿Cómo hablar sobre la experiencia íntima si las palabras para hacerlo solo reflejan la mirada constrictora y generalizante de los otros? Por su resistencia a la fijación, la creación literaria es el dominio privilegiado para operar una abertura en el canon, ya que permite mostrar tanto el sentido afincado en el nivel discursivo, morfemático, como los otros elementos despojados de significación, las otras posibilidades que convoca la palabra poética (Benveniste 61). En el lugar de la escritura, Negroni encuentra un panorama aterrado, heterotópico, donde un cuerpo lingüístico fósil se yuxtapone a la necesidad imperiosa de abandonarlo. La exploración de facetas hace de su obra una aventura radical e inquietante, con una intención analítica en el sentido que desarrolla Walter Benjamin: «(la crítica es)

mortificación de las obras: pero no por tanto –románticamente– un despertar de la consciencia en las aún vivas, sino un depositar el saber en ellas, en las muertas» (204).

Cuando Negroni comienza a publicar, en 1989, el paisaje literario rioplatense acaba de experimentar un renacimiento (Prieto 455). Sus primeros libros salen a la luz en un marco en que la riqueza que aporta la poesía escrita por mujeres es insoslayable y, por ello, en los circuitos literarios sopla el viento a su favor: incorporan la producción de escritoras hasta entonces invisibles y, aparentemente, el marbete de «poetisa», que marcaba la frontera entre la alteridad femenina y el dominio masculino del poema, se supera. Pero, ¿es esto posible? ¿la incorporación de la mujer al mercado editorial argentino implicó rebasar su condición de representante de un cuerpo dominado? Según Jorge Monteleone, lejos de esto, el carácter anómalo de la mujer que escribe continuó existiendo bajo una supuesta conquista del habla. La prueba del fracaso no tardó en revelarse en los estudios críticos, avalados por los testimonios de las poetisas, que apuntaron hacia una libertad de expresión recobrada en paralelo al descubrimiento de una voz utópica, una memoria en ruinas («La utopía» 22). El lenguaje no solo no había cambiado tras la dictadura, sino que continuaba cosido a la subjetividad del productor. Es más, si se tiene en cuenta que incluso este había perdido su consistencia después de las vanguardias históricas, como apunta Walter Mignolo, las poetisas tuvieron que subsistir con un discurso que, además de ilegítimo, se encontraba de por sí deshecho (131).

La diversidad de situaciones así engendradas estableció una nueva etapa en la cual las poetisas se debatieron contra la dispersión, así como con el intento de hacer suya una palabra que había quedado en el aire como una pura voz; inoperante para hablar de las preocupaciones que atenazaban y, al mismo tiempo, inexorable. La circunstancia de tener que ganarse el material poético alentó la búsqueda positiva de espacios de enunciación, pero, dejando la práctica de obras monumentales a la casta literaria, las operaciones de reapropiación se afincaron en la mudanza, los juegos de máscaras y la impredecibilidad. No era esta la resistencia de los escritores al recorte de la libertad de expresión de la dictadura, cuando el poder se había apropiado del lenguaje hasta borrar las subversiones del orden del idioma, sino, más bien, una ausencia convertida en eje, en espacio natural de articulación de las prácticas subversivas. Se trataba de la transmisión de una historia de dominación y otra de silencio imbricadas estrechamente. Como señala Alicia Genovese, la poesía se terminó ejerciendo como una enunciación doble, que, mientras cumplía las exigencias del *establishment* literario a través de la actividad escénica, piel de napa o máscara, dejaba asomar otra voz (16).

La actividad literaria pasó a consistir en un lugar cuya ambigüedad era la garantía de existir en el espacio del otro, como un territorio del que era necesario salir para una paradójica entrada. El testimonio de que, efectivamente, había vida detrás de la escritura, recogía el remanente de la desaparición del autor en la literatura (Barthes 65). Desde el estallido del lenguaje de *Un coup de dés*, escribir consistía en hablar

a través de la puesta en escena de los signos. Pero, en la producción de las mujeres poetas, la voz autorial sustituida por el artefacto lingüístico –y a su vez convertida en agente reconstructor– constituyó solo la aporía de partida. La ruptura entre la palabra manifiesta y aquello que silencia agudizó la tensión por enunciar el lugar en que el lenguaje muerto cantarí una lengua menor. Sin embargo, si no había sujeto sino solo armado lingüístico, ¿qué procedimiento desequilibró ese sujeto evanescente hasta imprimir los contornos del habla indecible? Anahí Mallol, con Delfina Muschietti (33), arriesga que pudo tratarse del cuadro-montaje de fragmentos, el texto como tejido de procedimientos que Peter Bürger equipara a la alegoría (137). Si la intertextualidad ofrece un cauce para la exploración de la identidad, en la medida en que involucra la deconstrucción de la misma al poner en juego la recepción, el método de inscribir nuevas lecturas en los textos sacó adelante la lucha por esa habla.

En el poemario de Negroni *La Boca del Infierno* (2009) se observa un procedimiento que comparte esta búsqueda, tal como ha apuntado Jorge Monteleone en el prólogo de la obra: «En su texto, el duque Orsini es el Yo poético que enuncia su historia lírica» («La gruta» 8). Efectivamente, el viaje se inicia desde la subjetividad del protagonista de *Bomarzo* (1962) de Manuel Mujica Láinez, que pone el sustrato de los cuarenta y tres poemas en prosa, como si estos procurasen una continuación de las aventuras que narra el novelista argentino. Este es el lenguaje enquistado, espacio de transformación y deseo desde el cual Negroni inicia su personal deriva, y que Rayén Daiana Pozzi ha analizado, en un reciente estudio, con el concepto de «estética radicante» de Nicolas Bourriaud (319). Pues, desde el principio, el poemario pone de relieve la naturaleza pretextual, espuria, de tal enunciación; la boca que intitula los poemas es la abertura que desencadena la palabra y que acompaña la desubicación pronominal. Su presencia responde tanto al juego con el simbolismo que emana del Sacro Bosco, el jardín manierista de seres fabulosos, como postula una nueva condición monstruosa.

La diversidad de significados asociados a lo teratológico en *La Boca del Infierno* aún no ha sido suficientemente explorada. Constituye una zona en penumbra al igual que la gruta, esa boca de pesadilla que parece evocar la cualidad indiscernible de todo decir poético. En las siguientes páginas proponemos examinar el poemario con énfasis en esa multiplicidad, en que la articulación de muchas voces delimita el territorio de una lengua propia e «inhóspita». Con el enfoque en el contrapunto textual entre la novela de Mujica Láinez y su reelaboración en el espacio poético, observaremos cómo la mística aparece, a partir del encabezamiento, en tanto conducto hacia las diferentes significaciones de «monstruo» que conviven en el texto: la deformidad del duque de Bomarzo, la escultura de la boca, la figura satánica del inframundo medieval, la novela total de Mujica Láinez, la muerte del sujeto o el código social. Desde aquí, veremos cómo ninguna de estas acepciones sirve para

nombrar la tipología de monstruo de Negroni, figura que encarna, a través de la huella, la apertura a la otredad más radical.

I

La obra de Mujica Láinez se caracteriza por el deseo de trascendencia a través de la literatura del personaje principal, el duque Pier Francesco Orsini. El arte compensa su físico tullido y constituye el depositario de las esperanzas de una vida plena, por siempre recordada. El personaje materializa esta idea en la simbología más resistente que se le ocurre: las esculturas monstruosas del Sacro Bosco conferirían una biografía fantástica a su identidad precaria (851). El bosque estatuario, interpretado como lugar simbólico, nos acerca al corte estético y epistemológico que tiene lugar en el pensamiento europeo a finales del siglo XVIII. Dado que la realidad se convierte en simbólica con los románticos, cualquier forma artística tiene que entenderse «en completa indiferencia, de manera que lo general sea por entero lo particular» (Schelling ctd. en Gadamer 411). La alegoría queda relegada como un recurso artificial que muestra un lenguaje en ruinas, desprovisto del papel de intermediario con lo sagrado que había gozado hasta el clasicismo. *La Boca del Infierno* entremezcla estos territorios, oponiéndose, con un movimiento que escapa de la composición monolítica de *Bomarzo*, a la fijación arbitraria de los signos.

Pero, ¿cómo logra resistir la maquinaria perfecta, asimilativa, de la novela? El inicio de la inadaptación de la voz narradora se observa en un punto en concreto. Si en el corolario de *Bomarzo* leíamos el retiro ascético del protagonista a la estancia bajo la escultura en forma de boca, en Negroni la ubicación de ese retiro es una cita intertextual: «De noche estamos más cerca de Dios» (11). En un principio, la línea imaginaria parece ser esa cita, extraída de los momentos previos al ingreso en la gruta, que vincula el texto de la poeta argentina con el anhelo de autenticidad del duque. La disposición del fragmento a la cabecera enmarca, asimismo, una forma de entrar en el poemario en que la mística se impregna del lenguaje de *Bomarzo*. El aserto antecede en unas pocas páginas a la aparición en la novela del narrador omnisciente.

Sin embargo, el inicio propiamente dicho es una fotografía que Negroni introduce justo antes. La imagen pertenece a la serie «Alma» de la artista plástica Lucía Warck-Meister, que, dispersa a lo largo del poemario, muestra distintas partes de un cuerpo femenino sobre un fondo oscuro (6). Desde la interpretación de Monteleone, la fotografía presentaría una información que el lector puede asimilar sin ambigüedad, al primer golpe de vista («Una mirada» 215). Pero, lejos de este sentido restringido de la imagen, que podríamos intercambiar con el de símbolo, para Benjamin, la representación alegórico-emblemática insinúa un carácter de enigma que se aproxima más a las intenciones de la autora. El motivo se encuentra en la separación entre símbolo y alegoría que mencionamos, que denota la construcción de una idea completa asociada al símbolo —y, por ende, al ideal clásico de totalidad—, contra la reflexión a la que lleva la imagen como fragmento (181). Visto de este

modo, la fotografía revelaría que la unidad es solo aparente y, de ahí, establecería una tensión con la escritura, una dialéctica, como una partición que señala la presencia de un lenguaje cadavérico. La imagen dialéctica anunciaría, así pues, la naturaleza de la subjetividad del poemario, que las palabras del yo protagonista requerirán una interpretación más allá de lo visible.

El principio manifiesta la artificialidad del conjunto, que, como una suerte de cuadro-montaje (Bürger 137) como proponían Mallol y Muschiatti, sugiere la indecibilidad del nuevo *topos*, la conjunción de luz y oscuridad compartidos por la imagen y el extracto. El acceso a la estancia subterránea implicaba el abandono de la visión de los ojos, lugar que dispone las connotaciones místicas de la cabecera como base de la exploración. El acercamiento a la otredad se plantea desde ese enclave común, enormemente paradójico al requerir una lectura atenta a la tradición pero al mismo tiempo desasida. La doblez rearticula la reflexión platónica sobre lo bello, ideal hacia el que es posible encaminarse a través del desprendimiento de los objetos sensibles (Bayer 148); las ideas herméticas de Jacob Boehme, quien establece la indeterminación de la tiniebla como fuente del movimiento de todas las cosas (Abrams 159); y coincide, naturalmente, con la noción de nocturno como fuerza viva que retoma el romanticismo. Pero la intrusión de la imagen también reproduce una separación, ya vigente en la mística tradicional, entre oralidad, imagen y escritura, que empuja a que ese arranque se vuelva tanto espejo de la petrificación como acicate del viaje íntimo. En Meister Eckhart, por ejemplo, y al igual que sus coetáneos Ramón Llull y Dante, mientras que el latín se reservaba a las obras para el público académico, la lengua vulgar era el lenguaje destinado a explicar las visiones interiores (Vega 15).

Así, el inicio prelude el tránsito que va a desplegarse en el poemario, un desplazamiento que, ligado y desligado a las nociones canónicas de la mística, va a poner sobre un mismo plano una voz absoluta y otra estrangulada, sin espacio propio para su enunciación; así como una multitud de significaciones asociadas a lo teratológico. Y de este rasgo heteróclito resulta, quizás, la primera recompensa del contrapunto entre la unidad simbólica y la imagen. En efecto, en *Bomarzo*, leíamos cómo las pretensiones ascéticas del personaje desembocan en un contacto fracasado, pues, lejos de suponer un intercambio con «lo heterogéneo en absoluto» (Otto 38) o evocar la leyenda mística del hombre andrógino, el proceso místico termina con la duplicación de la voz narradora: una vez en el interior de la boca, cuando el duque ingiere el elixir que debe conferirle la inmortalidad para saldar sus pecados, este descubre que el líquido ha sido emponzoñado por su esposa, Cleria Clementini. Tras su fallecimiento, otro yo, como escindido del mismo personaje, acaba la narración. Puesto que la revelación hace olvidar la necesidad de interpretación hermenéutica, la reflexión ante la opacidad se ausenta del episodio; todo, repentinamente, termina encajando en la organicidad de la obra (Bürger 131).

En *La Boca del Infierno*, el lenguaje de la cita aparece por ese motivo tironeado, incómodo en ese limen. Está afirmando una abertura a la otredad al mismo tiempo

que el eco de una falacia, la impostación de la experiencia mística de la novela. Si, hasta las vanguardias históricas, para restaurar la originalidad de una tradición solo bastaba con emplearla de nuevo, los gestos pasados que luego se rescataron para expresar el mundo perdieron toda su operatividad; se resemantizaron con propósitos utilitarios (Cella 11). Por ello, el éxtasis de *Bomarzo* no puede menos que diluirse al perder el efecto de choque de sus medios; o, dicho con otras palabras, es fruto de una corriente del tipo «neo» que institucionaliza y, por inferencia, niega, las intenciones místicas que retoma. De esta forma, a pesar de que el personaje de Mujica Láinez expira en un paraje donde todo está preparado para la unión mística, y que, además, evoca los seres fantásticos de la simbología gótica (Baltrusaitis 44), en el texto, la iconografía solo responde a los objetivos estético y autobiográfico (Quesada 327). La novela continúa fiel a su plan, consistente, en ese extracto, en capturar en la jaula de su subjetividad el empuje demoníaco del gastrocéfalo y el monstruo del Leviatán. Estas criaturas se convierten en metáforas para inmovilizar a Cleria Clementini desde un plano divino: la mujer se convierte en objeto fetichizado, maligno cuando no acata, como es el caso, los sentidos que circulan socialmente y la revalidan en el espacio público (Genovese 19).

Se podría afirmar, entonces, que la cabecera del poemario de Negroni compone una constelación de materiales textuales, que busca exponer un pasado monolítico: la perpetuación de la invisibilidad femenina. La mirada alegórica detecta, con su potencial especulativo, la falta de correspondencia entre significado y significante (Benjamin 183), y esto es lo que va a permitir la derivación, la torsión del lenguaje y su reescritura; la alegoría rescata, en suma, la unión con la otredad que el duque prefería evitar en la novela. ¿Qué ocurriría si, en lugar de adoptar el culto a la personalidad del creador demiúrgico, la obra acogiese otras acepciones de monstruosidad, otras posibilidades de nominación? El resultado derivará en visiones inesperadas, estallidos nunca ajenos a que el lenguaje es de otro, pero que se recogerán cuidadosamente para que la palabra poética actúe. En juego encontraremos, así pues, tanto la dominación como un vacío de sentido que une esa dominación a un monstruo inexplicable, subversivo.

II

El monstruo moderno es un ser abstracto que puede adoptar múltiples aspectos. Es proteiforme en la medida en que asimila temas alejados de su campo de operaciones tradicional, los mitos y las fábulas fantásticas; se le responsabiliza, por tanto, de un horror insospechado, que puede provenir de cualquier lugar. Por ejemplo, desde Hobbes, la idea de avidez por la codificación del espacio designa el monstruo moderno como metáfora de control estatal (Moraña 70). Sin embargo, al lado del terror disciplinario hay un tipo de monstruosidad que horada la norma con sus cualidades anómalas. En el famoso inicio de *Las palabras y las cosas*, Foucault define lo

monstruoso actual en estos términos, con la peculiar lógica de «El idioma analítico de John Wilkins» de Borges. ¿Qué es aquello que perturba de la enumeración de criaturas de la enciclopedia china? No las criaturas en sí; tampoco una refutación que las ponga directamente en duda. Lo aterrador es la blancura entre los signos de la lista, marca de la sustracción del espacio en que reposan las acepciones (17). Lo monstruoso es la modificación del orden, que la taxonomía se haya apropiado de los significados y que haga surgir, sobre un fondo inaudito, la multiplicidad y la descomposición. Este concepto de monstruo, poético y contestatario porque conjuga las desviaciones, supondrá una guía para abordar *La Boca del Infierno*. Implica la conciencia del hiato, la habilidad para mostrar que existe un orden pero también un resto inexplicable.

Al hablar de literatura argentina y monstruosidad, parece inevitable relacionar el monstruo moderno con la apropiación del lenguaje por la dictadura en los ochenta; recordar que, en aquel entonces, el pensamiento de la comunidad se resquebrajó, se ulceró. El habla cotidiana se encontraba tan enlodada en el exterminio o la desaparición de personas que remitía a ello casi por defecto. Las consecuencias en la literatura no tardaron; el obstáculo a superar era el peso muerto de ese discurso deformante y voraz (Monteleone, «Una mirada» 209). Los poemas escritos a partir de esta época constituyen la prueba de una enunciación paradójica que, en lugar de restaurar una palabra paradisiaca, testimonian un mundo difícil para la vida. Invocar el trauma aun sin quererlo y tener que bordear la censura laceraba aún más el estado de por sí ruinoso de la lengua. Por ello, en este contexto, el enunciado poético establece una significación en el campo visual y otra escondida, que echa sus raíces en lo no lingüístico. El vaso comunicante entre esas propuestas poéticas es el intento de devaluar, con estrategias como la imagen, los juegos rítmicos y la oralidad, los mecanismos de dominación. La atracción por el vacío en los textos encarna la herida que hace manar la escritura e igualmente funda un baluarte de resistencia, el deseo de encontrar una expresión, de devolver a la escritura su cuerpo sustraído.

La adscripción de *La Boca del Infierno* a lo monstruoso, así como la reactivación de la mística, podrían interpretarse como un eco de ese estado de cosas, ya que la poeta hace alusión directa al Leviatán. No obstante, la publicación del poemario más de veinte años después del Proceso hace sobre todo pensar en la lucha paralela a la que nos referimos. ¿No tuvieron las poetas que seguir inventando estrategias para expresarse una vez acabada la dictadura? ¿No habían sido sus voces ya diezmadas antes, como manifiesta la ausencia de la voz femenina en *Bomarzo*? La monstruosidad de *La Boca del Infierno* se juega, por ello, en otro plano de ideas; apunta a un objetivo, si cabe, más ambicioso. El poemario comienza constreñido por la pregunta de cómo hablar de la inmensidad del infierno cuando se trata de un infierno particular. Después de la descripción canónica de Dante, resulta complicado sustraerse de las claves con que el italiano intitula sus primeros cantos (3): al yo poético no le queda otra opción que retomar sus palabras para la descripción del espacio, «una

selva oscura» (13) en que, además, resuena la voz declamatoria y monocorde del personaje de Mujica Láinez, un muerto viviente. El soliloquio recrea un ámbito despojado de su significado –como sugería el encabezamiento– que se abre hacia un agujero abismal como el pozo a la nueva patria de la Alicia de Carroll (Muschiatti 219). La caída en este orificio tiñe el lenguaje de ambigüedad; ese árido lugar, «donde acaba lo que no acaba» (13), al mismo tiempo «franqueable e infranqueable», no es otro enclave que la escultura del Sacro Bosco. La paradoja reafirma su sentido alegórico, así como la particular heterogeneidad de la enunciación. Literalmente, el paraje al que desemboca ese Leviatán de piedra es un infierno lingüístico, lugar de todo tipo de encuentros y osadías.

El arte alegórico, que en muchos aspectos equivale al coleccionismo, plantea un sondeo que se posa sobre lo que no pudo prosperar. Como afirma Pozzi, los objetos desaparecen del poemario (305), pero los materiales se siguen compilando como restos o retales lingüísticos. Por ello, tal como leemos en los primeros versos, se entremezcla la conciencia de que el texto es un cementerio de palabras –solo queda «exhibir los objetos del daño» (14)– con la alegría de que esa voz compiladora es «inhóspita», y, por consiguiente, ajena a todo menoscabo. Pero, ¿qué es lo que se exhibe exactamente y por qué? El poema quinto arroja a este respecto una primera clave. Si traspasar ese túnel se identifica primero con la locura que supone escribir –«la letra confusa de mi vida contiene el signo de mi propia muerte» (17)–, el horror también parece provenir de una presencia demoníaca, sobrenatural: «de lejos, me pareció un templo, una hirviente humareda donde unas hienas miraban todo con fervor lascivo». La yuxtaposición entre un foco de horror secularizado y un monstruo tradicional registra un epicentro en la obra, así como una clara disimetría con relación a *Bomarzo*. Recordemos que, en la novela, Mujica Láinez trataba de configurar un modelo de conocimiento total a través del poder del arte, y que este contribuía a equilibrar su deformidad física. En el poemario de Negroni solo conocemos la ambigüedad de la escritura y, luego, la extraña productividad que acarrea la atención en el anacronismo. La voz nos sumerge en una suerte de opacidad, una noche subterránea que revuelve los sentidos de las cosas y los desliza hacia la abstracción.

En el poema quinto, podemos observar cómo la conciencia del sujeto desvanecido aparece junto a la referencia al monstruo del Levítico, identificado desde el Libro de Job con la puerta del infierno (Moraña 70). La elaboración tiene en cuenta la representación del gótico tardío, periodo a partir del que la criatura empezó a aparecer no como umbral del inframundo sino como recuerdo de sus llamas infernales. La alusión, que parece colorear el fondo del texto, tal como se advierte en las obras pictóricas y evocan las palabras de Job –«...de su boca salen llamas, se escapan centellas de fuego; salen de sus narices humo» (Baltrusaitis 77)–, resulta un punto crucial en el desarrollo del poemario. El viejo motivo es asumido bajo un signo que contrasta con ese yo problemático, superado por las palabras, y parece connotar el libre albedrío del ejercicio poético. Enlazando con el plano de la caída, Negroni

repite la sublevación demoníaca a través de la huella, que ahora supone una rebelión ante el código social y los usos mayores de la lengua. Por ello, la narración del viaje por las catacumbas disuelve, en una inexactitud inquietante, las estructuras sintácticas sin tolerar elementos concretos; implica, ya totalmente evidente, el surgimiento de la interpretación (Hammer 212). La intención informativa y estética del yo poético imanta, de esta manera, el poder omnipotente del duque fantasmal para hablar del pasado ausente, así como lo moviliza por medio de la conjunción de rúbricas. El «recto sentido» de lo monstruoso, aquel instalado por el paradigma clasificatorio de la novela, resulta ahora inoperante: «ciertas visiones posibles que podrían captar el grito humano» (18). Aquello que emerge es el puro límite; un orden complementario alegórico, hecho con la «excrecencia de algo que olvidamos».

La disolución del sentido y la actualización del monstruo llameante acongojan al yo poético que, por momentos, parece contagiado de la experiencia de pérdida. La voz pierde su fuerza; termina sus intervenciones en un hilo de voz, como agotada a la hora de hablar de su intimidad paradójica. Se podría pensar que este estado de afasia traslada al texto la impresión que provoca la heterogeneidad del Sacro Bosco (Hocke 166). Sin embargo, la pluralidad de monstruos que ahora hace posible la lectura transmuta esa impresión estética y de carencia en un dispositivo de enunciación, una herramienta funcional que señala, con el fracaso de las diferentes acepciones, la opacidad del espacio que se trata de topografiar: «Mis obras no existen» (19). Como apuntamos al inicio del apartado, el monstruo moderno incluye la norma y todo aquello que la hace peligrar, como el listado de criaturas de Borges que Foucault proponía como ejemplo. Por eso, desde esta perspectiva, la monstruosidad no radicaría en los seres visibles que Negroni compila –visibles en el sentido de poder ser referidos con palabras– sino en que ninguna definición consigue identificar la razón de ese algo irrepresentable. Ni la deformidad del duque, ni la escultura del Sacro Bosco, ni el monstruo del Levítico, ni la novela total de Mujica Láinez; ni siquiera la muerte del sujeto o las constricciones del código social. La multiplicidad está sugiriendo que monstruosa es la mano invisible que evidencia esa realidad que queda, «haciendo centellear los fragmentos de un gran número de posibles órdenes» (Foucault 3); que nada de lo que se lee concuerda, así pues, en ese nuevo espacio poético.

Ahora bien, en el poemario, la ausencia de suelo común no impide la experimentación del sentimiento místico; es más, la incertidumbre favorece un estado de la psique preparado para la novedad: «Esto no ha impedido que rozara el misterio» (19). En el octavo poema, un juego de claroscuros, observamos el despliegue de esa salvaguardia. La absorción del ideal de conocimiento unitario, perfilado por el método científico, pregona los beneficios de una escritura de la indigencia: «Desde la altura de sus nichos, los hombres catalogan la nada como quien llena las hojas de un árbol ilustre» (20). El adverbio relativo «como» tiende un puente entre el plano visible de la lengua y el otro lugar, todavía sin nombre, hacia el que los significados

se desplazan. La diferencia entre el sentido habitual y su naturaleza ambigua pone el énfasis en esta última a través de la inoperancia de los recursos lingüísticos. La comparación dibuja la frontera entre la planificación de *Bomarzo* y la palabra «nada» –la monstruosidad cuya asociación con la oquedad infernal es inevitable– y afirma un cuerpo totalizador, un sistema de imágenes que toma «la existencia alegórica del hombre» en su conjunto (Bajtín 312). La estructura verbal fallida sugiere el enrejado de la lengua mayor, así como un movimiento de conquista por parte de esa otra presencia perturbadora, subterránea e innominada.

En este sentido se puede interpretar que la vacuidad, esa intemperie a la que nos expone la huella, se identifica con el género femenino: «Otra de las bocas es ella, vituperada y temida, cuyas formas duplican el vacío pleno de lo femenino» (21). La claridad del vínculo denota la categoría central de la definición. En esta ocasión el monstruo es la mujer, cuya otredad remite tanto a su lugar de silencio dentro del discurso religioso y social, como a su capacidad cuestionadora de las limitaciones. El hecho de que se mencione la palabra «boca» bajo ese mismo marbete, como introduciendo la clasificación dentro de la clasificación, supone un grado de dificultad que no debemos desdeñar.

La puesta en abismo se podría explicar con la connotación estatuaría de la boca, que ilustra el alcance de la inmovilidad simbólica de *Bomarzo*. En la novela, como apunta Pozzi, la fascinación enfermiza del protagonista por los objetos constituía, con la escritura, la contrapartida de su anormalidad física (304). Además, se podría añadir que el coleccionismo conforma una versión sui generis de la *convenientia* clásica: el mundo es el engarce universal de las cosas en la medida en que todo lo creado es análogo a la geometría divina. Hasta el siglo XVIII, de hecho, el mundo tenía forma de ouroboros; era una cadena consigo mismo en que el ser humano encontraba su lugar como un eslabón más (Foucault 27). Sin embargo, el poema altera ese orden perfecto de una manera sumamente eficaz. La identificación de la mujer con la boca toma la parte por el todo; la convierte en un tropo retórico que, con hincapié en ese órgano hueco, apunta al motivo del grotesco, a las figuras formadas por composición de cabezas que poblaban las representaciones góticas (Baltrusaitis 43). Si bien estos diablillos se alimentaban de lo carnal pantagruélico, lo inferior y anatómico –«grotesco» proviene de *grotto*, gruta– también representan lo posible, la potencialidad de lo desconocido (Bajtín 312).

La imposibilidad de pensar el espacio arruina, de nuevo, esa definición de monstruo. Solo que, en esta oportunidad, la subversión actúa en un nivel más profundo y, al mismo tiempo, más cercano a nosotros. La inscripción de la mujer como boca en su mismo conjunto, puesto que la autora de *La Boca del Infierno* es una poeta, desbarata la metatextualidad; gramaticalmente, tampoco se puede hablar del monstruo porque conduce al absurdo. Y es esta misma lucidez la que lleva a incidir en la nominación: si no es mujer-boca, ¿puede ser mujer-estatua? La proliferación de conjunciones poéticas no supone, pese a todo, la superación de la

incognoscibilidad; solo potencia el desequilibrio, el vértigo siniestro. Las imágenes hegemónicas rodean una especie de vacío y toda reflexión desagua en el blanco de la página. Representativo de esta cuestión –que el monstruo es la perplejidad que despierta la huella, y que, por tanto, nada podrá definirlo taxativamente– parece el énfasis en un rasgo concreto del Leviatán medieval: «Las antorchas» (14), la «hirviente humareda» (17), el «fulgor de llamas» (21) o los «incendios» (22), entre otros ejemplos, funcionan como una suerte de hilo conductor del poemario. En función de esas visiones infernales, la poeta parece recoger la experiencia impalpable, tejer un subterfugio, como una especie de limbo literario a la espera de una palabra futura. ¿Por qué se repite ese rasgo ígneo en particular?

En el poema undécimo encontramos algunas pistas; en él, hablar de feminidad significa entablar un diálogo con la atracción que despierta lo monstruoso y la pérdida: «Llameante el pelo, el vientre cóncavo, el péndulo de las caderas» (23). Como apuntamos, en el arte hasta la Edad Media, la boca monstruosa del Leviatán era la efigie sagrada que daba lugar a los páramos infernales; y, a finales de este periodo, en lugar de ejercer de entrada, la bestia pasa a vivir en el tártaro con las demás criaturas monstruosas. De representación religiosa, la criatura legendaria se desacraliza al tiempo que van abriéndose paso otras significaciones, otras máscaras. En el texto, la subjetividad femenina adquiere todos esos rasgos; ella es «cóncava», voluble, «cada vez más cierta y más incierta»; conjuga todas las constricciones del cuerpo imaginado por el género. Pero, al ligarse de esa manera a la huella de la antigua tarea del monstruo, ese vacío también parece ser el pasaje para una travesía literaria; precisamente, sugiere que abrirse a la otredad conlleva aceptar su enigma.

Si en la novela de Mujica Láinez la deformidad del duque acaparaba la condición monstruosa, en *La Boca del Infierno*, la monstruosidad se despliega con ese *leitmotiv*. Porque el fuego no solo representa otro elemento y el límite del nuestro, sino que conlleva la transformación, la posibilidad de cauterizar las heridas, de trascender lo viejo. El poder de sanación del fuego se compara al de la reescritura, contagiando los demás estratos del poemario como podemos observar en la visión animalística de la mujer. Esta, desde luego, es otra acepción más de la serie de definiciones monstruosas, pero también una referencia explícita a que existe un lenguaje autoritario al cual se opone una fugitiva: la mujer, que es un «animal que se deja» atrapar, finalmente. La asociación, probablemente retomada del emblema pizarnikiano de la cacería (Muschiatti 220), sugiere el animal que cae en las redes de ese lenguaje para hacerse visible. Es la estrategia que puede explicarse con el concepto de «radicante» de Bourriaud: «lo radicante implica de antemano una decisión nómada cuya característica principal sería la ocupación de estructuras existentes: aceptar ser el inquilino de las formas presentes, con el riesgo de modificarlas» (ctd. en Pozzi 319). A pesar de que, para ganar un lugar en el discurso, la mujer pase en el texto por el aro oficial, su devenir-animal y no estatuario (Deleuze y Guattari 43)

consigue focalizar la atención en el lenguaje desterritorializándolo, tiñéndolo de la anacronía de los *mirabilia* o de los seres con poderes teriatrónicos.

¿Cómo lo logra? ¿Qué *topos* inaugura? Una respuesta puede hallarse en el poema decimoséptimo. La mujer como animal se metamorfosea en esta sección en un nuevo sentido de lo teratológico, que asimismo pone de relieve su continuidad con el poema anterior. Pero, en esta ocasión, la definición del monstruo resulta una reorganización del espacio infernal, una «geografía de la ciudad de fuego» y, a su vez, un «perímetro de odio» (29). Este lugar confirma la paradoja: de un lado, el yo poético muestra una región poseída por la voz masculina, exotérica; y por ello aparece la razón suficiente, el adulterio y la política, como mapeando una suerte de plaza pública en que se concentran las actividades sociales. No obstante, de otro, la presencia colindante del fragmento, de lo microscópico –«algún latido»– recoge poéticamente la historia de otra voz, de otra forma de contenido y verdad que no solo se astilla de esa primera configuración. Y no solo se desprende porque traspasar el perímetro en llamas significa hundirse en las profundidades del lenguaje, bordear los márgenes de la sinonimia, horadar la reproducción. A la luz de las llamas, la huella se reactiva en el texto como recuperando su misterio, en un claro parangón con un fuego prometeico y purificador que anuncia la posibilidad de una vida plena (Steiner 56): «más acá [...] la boca de los libros, abierta a lo imperfecto».

Las llamas vestigiales recuerdan que toda palabra obsoleta puede regresar a la vida en en la literatura, recuperar su diversidad de acepciones. Así pues, esa ciudad ígnea sugiere tanto la condena en una pira infernal como el despliegue de un horizonte protector, que, curiosamente, no presenta techo ni final, ni siquiera estabilidad o fijeza. Tan solo garantiza la apertura de la poesía (Monteleone, «La gruta» 9), su ambigüedad, que la boca monstruosa es capaz de asimilar los nombres, incómodamente estratificados, para hablar de otra cosa. De esta suerte es posible reescribir la historia de Cleria Clementini: en el texto de Mujica Láinez, Clementini era solo un remedo de Eva, cuya avaricia y falta de escrúpulos habían conducido a suministrar el veneno al duque. En el poemario, el filo de los reproches se encuentra romo, desarticulada la imagen heterocéntrica, como se puede leer en el poema decimoctavo. En el texto, Clementini «no fue inmune al cortejo amatorio» (30) pero «la codicia la embelleció sin remedio»; esto es, Negroni reinventa el matrimonio por conveniencia de la novela, como aportando un punto de vista inédito. La materialidad recluida por el narrador se asienta en esa diferencia, abriendo el espacio ciudadano, propicio a todo tipo de desórdenes, que hacía aparición en el poema anterior. Entonces, ¿podría ser Cleria Clementini quien habla, instalada en el legado opresor del apellido del esposo (Muschiatti 225)?

La ciudad imaginaria demarca un lugar en el infierno de signos, como una lengua menor dentro de ese lenguaje colonizado, que hace brotar, literalmente, un instrumento que deglute. Queda claro que lo monstruoso no es ninguna de las significaciones que hemos ido mencionando, sino un estar «entre», en ese brotar.

De esta manera, en el poema vigésimosegundo, la determinación del cuerpo de la mujer sigue sin poder rozarlo; ella, Clementini, se encuentra a resguardo en su cuerpo ausente, en la «ciudad de lirio que es también la ciudad de fuego [...]» (34). Por eso, las articulaciones de lo monstruoso, que se convierte en algo inexplicable en el texto, restituyen con la mostración de su pluralidad la voz expropiada en *Bomarzo*. Pero la demarcación de las diversas líneas de fuga también pone en jaque el lenguaje de la propia Negroni. La mirada alegórica constata que el verdadero horror no proviene de las muchas interpretaciones, sino, sobre todo, de algo mucho más vasto y cercano: el comportamiento lingüístico que se enquistaba. Quizás, el triunfo del poemario radica en esa comprensión, y en la conciencia de que la alteridad es expulsada de las lenguas dominantes pero siempre termina ganando su parcela. Al fin y al cabo, lo oculto y misterioso ocupa un lugar inmanente a la lengua aunque insospechado; basta revisar el desasimiento de la palabra en el poemario –y, al mismo tiempo, en la entrada en su médula resignificadora– para vislumbrar ese margen.

Referencias bibliográficas

- ABRAMS, Meyer Howard. *El romanticismo: tradición y revolución*. Madrid: Visor, 1992.
- BAJTÍN, Mijaíl. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1989.
- BALTRUSAITIS, Jurgis. *Le moyen âge fantastique: antiquités et exotismes dans l'art gothique*. Paris: Flammarion, 1981.
- BARTHES, Roland. «La muerte del autor». *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós, 1994: 65-73.
- BAYER, Raymond. *Historia de la estética*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- BENJAMIN, Walter. *El origen del drama barroco alemán*. Madrid: Taurus, 1990.
- BENVENISTE, Émile. *Problemas de lingüística general*. México: Siglo XXI, 1997.
- BÜRGER, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península, 2000.
- CELLA, Susana. «Sobre neovanguardismo». *Diario de Poesía*, 6:26, (1993): 11-12.
- DANTE, Alighieri. *Comedia. Infierno*. Barcelona: Seix Barral, 1982.
- DELEUZE, Gilles y Félix Guattari. *Kafka. Por una literatura menor*. México: Era, 1978.
- FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1968.
- GADAMER, Hans-Georg. *Verdad y método I*. Salamanca: Sígueme, 1999.
- GENOVESE, Alicia. *La doble voz. Poetas argentinas contemporáneas*. Buenos Aires: Biblios, 1998.
- HAMMER, Andreas. «Ordnung durch Un-Ordnung. Der Zusammenschluss von Teufel und Monster in der mittelalterlichen Literatur». Achim Geisenhanslüke y Georg Mein (ed.). *Monströse Ordnungen. Zur Typologie und Ästhetik des Anormalen*. Bielefeld: Transcript, 2009. <https://doi.org/10.14361/9783839412572-008>.
- HOCKE, Gustav René. *El manierismo en el arte*. Madrid: Guadarrama, 1961.
- MALLOL, Anahí. «Escritura y subjetividad. Poetas argentinas en los 80: entre la lírica y los géneros menores». *INTI*, 52-53, (2000): 35-56.
- MIGNOLO, Walter. «La figura del poeta en la lírica de vanguardia». *Revista Iberoamericana*, 118-119, (1982): 131-148. <https://doi.org/10.5195/REVIBEROAMER.1982.3688>.

- MONTELEONE, Jorge. «Una mirada corroída. Sobre la poesía argentina de los años ochenta». Roland Spiller (ed.). *Culturas del Río de la Plata (1973-1995). Transgresión e intercambio*. Frankfurt am Main: Vervuert, 1995: 203-215. <https://doi.org/10.31819/9783964562524-016>
- MONTELEONE, Jorge. «La utopía del habla». Diana Bellesi. *Colibrí, ¡lanza relámpagos!* Buenos Aires: Libros de Tierra Firme, 1996: 9-28.
- MONTELEONE, Jorge. «La gruta del poeta». María Negroni. *La Boca del Infierno*. México: Mantis, 2009: 7-10.
- MORAÑA, Mabel. *El monstruo como máquina de guerra*. Madrid: Vervuert, 2017. <https://doi.org/10.31819/9783954875917>
- MUJICA LÁINEZ, Manuel. *Bomarzo*. Buenos Aires: Sudamericana, 1982.
- MUSCHIETTI, Delfina. «Alejandra Pizarnik y después: de la niña asesinada al punto de fuga». Roland Spiller (ed.). *Culturas del Río de la Plata (1973-1995). Transgresión e intercambio*. Frankfurt am Main: Vervuert, 1995: 217-227. <https://doi.org/10.31819/9783964562524-017>
- NEGRONI, María. *La Boca del Infierno*. México: Mantis, 2009.
- OTTO, Rudolf. *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*. Madrid: Alianza, 2005.
- PAZ, Octavio. *Corriente alterna*. México: Siglo Veintiuno, 1967.
- POZZI, Rayén Daiana. «Coleccionista, artista, monstruo: El Duque de Bomarzo en *La Boca del Infierno* de María Negroni». *Caracol*, 17, (2019): 300-324. <https://doi.org/10.11606/issn.2317-9651.v0i17p301-324>
- PRIETO, Martín. *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Taurus, 2006.
- QUESADA PORTERO, Raúl. *Bomarzo y el autobiografismo en la narrativa de Manuel Mujica Láinez*. Granada: Universidad de Granada, 2010.
- ROWE, William. *Hacia una poética radical. Ensayos de hermenéutica cultural*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1996.
- STEINER, George. *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*. Madrid: Gedisa.
- VEGA ESQUERRA, Amador. «Introducción». Maestro Eckhart. *El fruto de la nada*. Madrid: Siruela, 1998: 11-30.