# María Negroni y su tríptico gótico: *La noche tiene mil ojos* (2015)

**MARÍA JOSÉ PUNTE**
Universidad Católica Argentina. Buenos Aires, Argentina.
Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires, Argentina
majo.punte@gmail.com

Recibido: noviembre de 2024
Aprobado: marzo de 2025

## RESUMEN

En el año 2015, la editorial Caja Negra publica *La noche tiene mil ojos*, un volumen que reúne tres libros de ensayos de la poeta María Negroni: *Museo negro* (1999), *Galería fantástica* (2009) y *Film noir* (2015). El primero de ellos, claramente, estaba dedicado a uno de sus temas obsesivos, el gótico, al que termina convirtiendo en una matriz de lectura para pensar otras cuestiones vinculadas tanto a la cultura como a su concepción del lenguaje poético. Mediante la lente del gótico, Negroni aborda en segundo lugar la literatura fantástica latinoamericana, a lo que en este "tríptico" sumará el cine del policial negro (*noir*) norteamericano. No hay nada arbitrario en esa interpretación, sino que supone un capítulo más de su concepción de un lenguaje que desea "insumiso". Este artículo se propone hacer un recorrido por la cuidadosa construcción textual que subyace a esta publicación.

**Palabras clave:** María Negroni, gótico, literatura fantástica, cine, ensayo.

## María Negroni and her Gothic triptych: *La noche tiene mil ojos* (2015)

### ABSTRACT

In 2015, the publishing house Caja Negra released *La noche tiene mil ojos*, a volume that brings together three essay books by poet María Negroni: *Museo negro* (1999), *Galería fantástica* (2009), and *Film noir* (2015). The first of these was clearly dedicated to one of her obsessive themes, the Gothic, which she ultimately turns into a reading matrix for reflecting on other issues related both to culture and her conception of poetic language. Through the lens of the Gothic, Negroni then explores Latin American fantastic literature, to which, in this "triptych," she adds American film noir. There is nothing arbitrary about this interpretation; rather, it represents yet another chapter in her vision of language, which she seeks to be "unsubmissive." This article aims to explore the careful textual construction underlying this publication.

**Keywords:** María Negroni, Gothic, fantasy, cinema, essay.

## María Negroni e seu tríptico gótico: *La noche tiene mil ojos* (2015)

### RESUMO

No ano de 2015, a editora Caja Negra publica *A noite tem mil olhos*, um volume que reúne três livros de ensaios da poeta María Negroni: *Museu negro* (1999), *Galeria fantástica* (2009) e *Film noir* (2015). O primeiro deles, claramente, era dedicado a um de seus temas obsessivos, o gótico, que acaba transformando em uma matriz de leitura para refletir sobre outras questões vinculadas tanto à cultura quanto à sua concepção da linguagem poética. Através da lente do gótico, Negroni aborda, em segundo lugar, a literatura fantástica latino-americana, à qual, neste "tríptico", acrescentará o cinema do filme policial *noir* norte-americano. Não há nada arbitrário nessa interpretação, mas sim um capítulo a mais de sua concepção de uma linguagem que deseja "insubmissa". Este artigo propõe fazer um percurso pela cuidadosa construção textual que subjaz a essa publicação.

**Palavras-chave:** María Negroni, gótico, literatura fantástica, cinema, ensaio.

## Pasión de coleccionista

> Vigas flotantes, dioramas de carnívoras
> plantas y escafandras, interminables delitos
> del mar. Heroica galería en el museo negro
> de las naves. Entre la empedernida luz de la
> metáfora y el sueño de lo arcaico, una ceguera
> móvil. La posesión, como una habitación
> sin clima.

*Wunderkammer*: gabinete de curiosidades. ¿Es un espacio? ¿Es un concepto? Para la escritora María Negroni constituye una de sus derivas obsesivas, una que la lleva a construir pequeños libros como "cajitas", que en realidad funcionan como juguetes a los que destripa para poder auscultar los misterios del universo y de la palabra. Libros que se multiplican, se superponen, se arman y desarman como una figura de caleidoscopio, mostrando nuevas posibilidades constructivas en el interior de su obra y, en consecuencia, una obstinada proliferación de sentidos. *Wunderkammer* es el título de un poemario del cual fueron elegidos todos los epígrafes usados en este texto, que van puntuando las interpretaciones o escanciando la escritura. De paso, ornamentándola. Al comienzo de este librito publicado en el año 2019 por Borde Perdido Editora, la autora nos advierte que los poemas fueron escritos en paralelo con los ensayos de *Museo Negro*, uno de los objetos abordados en este artículo.[1] La mención (la "Advertencia") es y no es irrelevante: la autora minimiza su posible importancia, a pesar de que nos avisa sobre esta sintonía. Ambos textos comparten algunos de los tópicos que la fascinaban "por esos años": el imaginario gótico, sus "moradas frías", los artistas concebidos como "niños-viudos".

En un libro al que podemos definir como la "bitácora" para buena parte de su producción, el *Pequeño Mundo Ilustrado* (2011), Negroni despliega bajo el formato de glosario o diccionario muchas de estas obsesiones. Como no podía ser de otra manera, dedica una entrada al "Gabinete de curiosidades" (83-84). En función de ubicarnos, comienza con un dato informativo: "Estuvieron de moda entre 1540 y 1740", lo que para nuestra mirada contemporánea supone otro tipo de temporalidad (¡una moda que

1 En la portada interior queda consignado que hubo una primera edición del libro (300 ejemplares) publicada en italiano por Quaderni della Valle, en el año 2002.

dura dos siglos!). Rescata su función de sintetizar la heterogeneidad del mundo natural para una perspectiva netamente humana, en donde se reconoce la necesidad de apresar lo fugaz y comprender los misterios del (vasto) universo. Los gabinetes implican una forma de espacialidad que comprime, a la vez que monta escenas discernibles y controlables. De ahí que sean comparados con los teatros, los microcosmos, las vitrinas, los jardines. Pero también se los equipara allí a los "dispositivos de luz" (83). De ese periplo espacial dan cuenta tanto el falso diccionario como el tríptico que abordaremos aquí.

Algo de este deseo de montar un teatrillo de curiosidades o gabinete de maravillas se trasluce en la publicación que lleva por título *La noche tiene mil ojos* (2015), volumen que reúne tres libros de Negroni, dos que habían aparecido antes y uno que se suma a la edición de Caja Negra: *Museo negro* (1999), *Galería fantástica* (2009) y *Film noir* (2015). La idea de trilogía no es ajena a la obra de la autora; se pueden armar y desarmar grupos de a tres entre varios de sus libros.[2] Es parte de una propuesta lúdica que se encuentra ligada, sin duda, a la matriz obsesiva de sus intereses, algo que expresa en uno de los ensayos de *Museo negro*, "Kafka en Otranto": "Toda escena obsesiva, se sabe, fomenta lecturas obsesivas. Las interpretaciones se multiplican" (2015: 36). La repetición, más que un machacón retorno sobre lo mismo, produce un efecto de diseminación. No se trata de acumular objetos admirables y de clasificarlos como hacían los gabinetes de curiosidades (bajo las categorías de *Artificialia*, *Naturalia*, *Scientifica*, *Exotica*, *Mirabilia*). O más bien, la acumulación que respondería al impulso de conocimiento renacentista y que deriva en el *horror vacui* barroco (el período de la "moda" de estos gabinetes) lleva en sí su propio mecanismo corrosivo: la imposibilidad de asir alguna forma de sentido. No hay nostalgia, por lo tanto. Hay asombro, algunas tentaciones morbosas, deseo de viajar sin moverse del lugar.

Para pensar todo este sistema de recolección, de montaje y de ensamblado María Negroni encontró una interlocución válida en una autora, Giuliana Bruno, y un libro, *Atlas of Emotion* (2002) que comparte muchas de sus inquietudes, intuiciones

2 Una posible trilogía se construye en torno al tópico de la infancia, en donde es posible incluir *Pequeño Mundo Ilustrado* (2011), *Cartas extraordinarias* (2013) y *Elegía Joseph Cornell* (2013). Otra trilogía podría pensarse a partir de los "libros-collage" que hacen un montaje de texto y fotografías: *Elegía Joseph Cornell* (2013), *Objeto Satie* (2018) y *Cuaderno alemán* (2015). O los "libros-homenaje" dedicados a algunos de sus personajes afines: *Elegía Joseph Cornell* (2013), *Objeto Satie* (2018) y *Archivo Dickinson* (2018).

y entusiasmos.[3] Jugando con la noción de "atlas" y del "mapa de las emociones", Bruno despliega una panoplia de dispositivos visuales y espaciales, con el fin de comprobar su mutua correspondencia y su rol en los desarrollos que fueron configurando la modernidad. Lo que ella se propone es cartografiar una historia cultural de las artes espacio-visuales. Como impulso inicial, Bruno juega con la superposición entre *motion* y *emotion*, movimiento y emoción, partiendo de su raíz latina (*movere*).[4] Esta articulación le permite resaltar los vínculos entre una cultura que se va configurando como eminentemente visual de la mano de las invenciones y los artefactos ópticos, pero también de la disposición de las espacialidades, de sus arquitecturas y de los diversos modos que adopta una puesta en escena que es principalmente urbana (de hecho, supedita lo natural a este fin, como se ve en los diseños de jardines y el desarrollo del paisajismo). Su intención, el mapa que ella busca trazar, apunta a comprender cómo es que se llega al cine, porque lo considera indeleblemente unido al deseo de viaje, de traslación en el espacio. Lo piensa como una práctica multiforme de exploración geofísica. A su vez, la arquitectura típica de la modernidad se caracterizó por el impulso de los lugares de tránsito (arcadas, trenes, tiendas departamentales, pabellones, invernaderos). Fue a partir del cambio entre la percepción espacial y el movimiento corporal que las nuevas arquitecturas de tránsito de la cultura del viaje prepararon la base para la invención de la imagen en movimiento, verdadero compendio de la modernidad (17).

El recorrido que haremos en este afán de desmenuzar *La noche tiene mil ojos* nos llevará a cada uno de los tres libros por separado. La cuestión del "gótico" está presente en los tres, pero no es el único hilo conductor: no hay un camino lineal en los textos de María Negroni. Cada uno de estos libros es como un gabinete lleno de sus propias "*mirabilia*", lo que hace que la mirada se disperse, se concentre (o distraiga) en los innumerables detalles. El volumen es también un laberinto para perderse. El periplo tiene mucho de espacial y nos transporta desde el castillo, pasando por la galería, hasta llegar a la sala de cine. Cuando salimos de ahí, tenemos la sensación de que son todos un mismo espacio: *Wunderkammer*.

---

3 En *Pequeño Mundo Ilustrado* (2011), abría la entrada "Cine" (45) con una referencia al libro *Public Intimacy* (2007). *Atlas of Emotion* (2002) aparece citado en *Galería fantástica* (2015: 193).

4 Su objetivo, aunque suene paradójico en un principio, es cuestionar mediante su estudio el "ocularcentrismo" que suele limitar los abordajes a la cultura visual, de ahí la importancia que le confiere a los afectos o emociones en esta cartografía. Tiene sentido: al cruzar cine con arquitectura, piensa en ambos casos un funcionamiento que es a la vez táctil y cinético, es decir, que resulta mejor definido desde lo háptico.

## Museo negro: *la pasión coleccionista*

> Ojivas donde respira otra violencia. Pequeña lumbre para el castillo negro y su moral de lobos. ¿Cómo hacer del deseo una máquina original? En el bosque, el ruiseñor se abría a la partida. Todo el invierno renace de esa mera imprudencia.

En su versión original de 1999, el título se extendía con un subtítulo aclaratorio, "Ensayos críticos sobre la imaginación gótica", que en la nueva edición no se incluye. Probablemente porque habría quedado como algo redundante. Pero además porque esta nueva lectura considera la ampliación que supone la suma de los otros dos libros, como si esa imaginación gótica pidiera más "sangre" todavía, no conforme con aquel primer círculo trazado en torno de lo que la autora llama en el prólogo de este libro "el museo biográfico" (16). Allí, la idea de "museo" es vinculada con la tristeza o la pena a través de una noción de belleza que se concibe como "triste", o "severa" (como adelanta el epígrafe tomado de Balzac). El texto introductorio ya nos pone sobre aviso de esa "negritud" que anuncia el título a partir de una serie de cruces que apuntan, una vez más, a la definición de una poética –la propia–, recurriendo a una crítica cultural: "la infancia y lo atroz, el arte y el crimen, la pasión y el miedo, el deseo de fusión y la escritura" (16). Este museo negro se erige como espacio para almacenar una serie de *cosas*, *personas* y *lugares*, los tres ejes que Hans Belting considera estructurantes del museo, aquello que le da su razón de ser (2011). El museo "negroniano", efectivamente, va a contar con estos tres pilares para sostenerse.[5]

En su libro *Pequeño Mundo Ilustrado* (2011), que echa mano al dispositivo del diccionario para hacer un recorrido similar al que *Museo negro* lleva a cabo mediante otros recursos, se le dedica una breve y sintética entrada al "museo". La definición comienza en los siguientes términos: "Del latín: *museum*, lugar dedicado a las Musas. Vivienda de quien fue, para

5 En su planteo del museo como un lugar para la reflexión, Belting empieza definiéndolo como un espacio para la "*otredad*" y la "diferencia"; es una "isla del tiempo". Pero, en contraste con otro tipo de experiencias que ahora tienen lugar en las redes, en el almacenamiento digital, es decir, una forma de relacionarse con el mundo mediada, el museo todavía se propone como un espacio en donde se puedan experimentar las *cosas*, se ocupen físicamente los *lugares*, y en donde las *personas* se hagan presentes para desempeñar un papel activo y no meramente consumidor (2011: 113-118, las cursivas están en el original).

mantener un diálogo con quien todavía (o ya) no está. Espacio-enclave donde se guarda una historia sin tiempo (ni vida): uno entra allí para perderse o, mejor dicho, para hacer pervivir a la ausencia" (2011: 137). La descripción inicia con la etimología del término, como en muchos diccionarios, pero de inmediato se dispara a una reflexión que apunta al núcleo de lo que significa, ya no como institución, sino en su relación con una dimensión existencial. Y la referencia implícita es la vinculación del museo con la muerte, vale decir, con la contingencia, lo efímero, el paso del tiempo, la pérdida. Aparece duplicada (por lo tanto, reforzada) la noción de espacialidad inherente al museo que articula una idea de habitabilidad y lo personal –la vivienda– con otra más relacionada con la estabilidad y lo colectivo –el enclave–. Paradójicamente, la espacialidad implicada en este dispositivo, como muchas otras que se irán adosando, produce un efecto de apertura: adentrarse en ella conlleva perderse, acceder a una forma de vacío.

*Museo negro* incluye veintidós ensayos en total, organizados en seis apartados. El punto de partida de su recorrido tiene un carácter más general o abstracto, en la medida en que traza una serie de coordenadas de lectura para los siguientes capítulos. Bajo el título "La escena del crimen", este primer apartado aborda dos elementos esenciales para la comprensión del imaginario gótico: el castillo y la tristeza. El castillo, espacio recurrente e icónico, se irá perfilando no tanto como una materialidad concreta que dejó sus ejemplos arquitectónicos perdurables, sino como una lógica intrínseca a lo que Negroni entiende por gótico: se trata de una estructura vertical que une las elevaciones más sublimes con las profundidades (y abyecciones) más soterradas y reprimidas. También es un espacio caracterizado por la desmesura de la imaginación, las derivas creativas y los delirios constructivos. En cuanto a la tristeza, a las "poses sombrías" y a la melancolía (una estética íntimamente ligada al gótico finisecular), ellas son el combustible de la poesía y de ese lenguaje que habla la "intemperie de lo anómalo" (23). Desde esta "teoría de la tristeza" (25) se busca explicar la existencia de una poesía que logra mediante el poema la imposibilidad de condensar significado y significante. El castillo es la cifra de un espacio; la tristeza es una atmósfera en donde se macera una forma insumisa del lenguaje.[6]

6 En la introducción al libro que le dedica a las derivas del gótico en la literatura argentina, Marcos Zangrandi sintetiza algunas de sus imágenes constantes, que coinciden con las que articulan la propuesta de Negroni. La dos principales son el "retorno" y la "fisura". Estas dos "figuras de la ficción" funcionan en la narrativa occidental para repeler toda idea de linealidad o progresión. Además, lo que llama "el territorio gótico", favorece lo inorgánico e informe en contra de la unicidad o el género. En ese sentido, funciona como utopía, es decir, "un plano en el que lo múltiple y lo diverso no han sido sometidos bajo un ordenamiento epistemológico, cultural o social" (2021: 6).

Estas dos coordenadas habilitan el recorrido que toma impulso en los siguientes textos que, por otro lado, no puede pensarse de manera lineal. La figura que mejor le cabe, una vez más, es el caleidoscopio, ese "juguete" que metaforiza el funcionamiento de la constelación. Así como cada uno de los siguientes textos se construye mediante un armado de series, grupos, genealogías, en torno (o no) a un personaje de existencia histórica o literaria, la estructura mayor los engloba permitiendo vislumbrar nuevas figuras. Pero nada está fijado en este recorrido. Hay temas que se retoman; otros que se abandonan y que terminan en la nada, que se fugan. Algunos se superponen; otros abren interpretaciones inesperadas y generan nuevas lecturas a partir, precisamente, del anacronismo como apuesta epistemológica, ese carácter de "inactual" que la autora encuentra en el gótico y que se erige como "estandarte" (20). El castillo (la "gangrena en el costado del Iluminismo", 20), como espacio, y el vampiro, como personaje (ese "ser enamorado de su propio desamparo", 23), son dos centros gravitacionales básicos para tramar dichas constelaciones.

De ahí en más, *Museo negro* nos lleva a una fantasmagoría en donde se cruzan y descruzan, entre otros, Drácula con el capitán Nemo, el fantasma de la Ópera con Frankenstein, el *Golem* de Praga con Bataille, *Alien* con Erzsébet Bárthory (la "condesa sangrienta"). El segundo apartado, "Moradas negras", nos lleva de paseo por un *tour* para visitar estos castillos literales (Strawberry Hill, Fonthill) o literarios (Poe, Kafka, Walpole, Beckford), soñados o metamorfoseados en ciudades que todavía nos habitan como la *Metrópolis* de Fritz Lang. En "Huérfanos, vampiros, coleccionistas" se trazan algunas de estas genealogías monstruosas: las variaciones en torno del vampiro, de los coleccionistas obsesivos como el capitán Nemo o Joseph Cornell que solo encuentran solaz en un encierro calculado y barroco, de seres "de sombra" como Dr. Jekyll. La puesta en abismo del encierro queda bien ejemplificada en la figura de las Cajitas musicales; su *leitmotiv* es la constatación de que siempre hay "algo debajo de algo. Una latencia amurada" (86), que pueden ser lo siniestro de la infancia como en la novela *Otra vuelta de tuerca* (1898) de Henry James, los subsuelos del inconsciente en *El fantasma de la Ópera* (1910), o las duplicaciones deformantes de *El retrato de Dorian Gray* (1890). Estos textos son analizados a partir de una concepción del arte como espacio claustrofóbico y del acto de creación como un pasaje "de un cuarto encerrado a otro cuarto encerrado" (100). "*Opus Nigrum*" da cuenta de la fascinación por la figura del alquimista y de sus creaturas (el *Golem* de Praga, el Frankenstein de Mary Shelley, ¿el "arcangélico" Bataille?). Por último, el libro cierra con un apartado dedicado a "El monstruo femenino". No parece ser casualidad: el corazón del castillo gótico es una

muchacha amurada en su basamento. Como no podía ser de otra manera, el periplo abre con Ann Radcliffe y cierra con Alejandra Pizarnik, sin dejar de pasar por Valentine Penrose y la vampira lésbica *Carmilla* (1872). La lectura anacrónica aparece aquí en ese romance extraño que se produce entre el *Alien* y la teniente Ripley.

¿Qué hay en el gesto de "museificar" o "musealizar"? ¿Se suma a lo que Andreas Huyssen percibe como una obsesión contemporánea, tras la búsqueda del "recuerdo total" (2001: 19) o la ansiedad que produce el vertiginoso transcurrir del tiempo actual? Huyssen dice también que el museo es fundamentalmente dialéctico, a partir de una doble función: "sirve a la vez como cámara sepulcral del pasado –con todo lo que eso implica de deterioro, erosión, olvido– y como sede de posibles resurrecciones" (45). Más allá de la fascinación por la muerte que sin duda evocan tantos fantasmas, castillos abandonados, mujeres emparedadas, vampiros, y sus posibles figuraciones, late ese impulso que vive de la caída, del abismarse. No es otra cosa que un deseo de lenguaje que, como todo deseo, nunca se colma. El coleccionismo compulsivo, motor indudable de la modernidad y que conduce desde toda una serie de antecedentes a lo que cristalizó en el "museo"(como nos recuerda sintéticamente Negroni en la mencionada entrada de *Pequeño Mundo Ilustrado*), está y no está a la vez. Aparece y desaparece, en una dinámica que ya le es propia;[7] es afirmado y negado. Esto no remitiría tanto a una intención paródica, sino al mecanismo mismo de la textualidad, una que se entretiene con un dispositivo (en este caso, el museo) para desarmarlo y ver qué tiene adentro, como si fuera un juguete. Responde a un deseo de investigación. También apunta, como propone Griselda Pollock en su idea de un "museo feminista virtual", no tanto a ofrecer una interpretación alternativa del archivo, sino a generar un movimiento dentro de él (2010: 77), a desacomodarlo.

## *Galería fantástica*: una máquina visual

> En el Libro del Cielo, hay un atlas donde
> buscar la sombra y sus jardines: esa ciudad
> infeliz que contiene, sin saberlo, una ciudad
> feliz. Avanza la mañana como un planeta

7 Para un análisis del funcionamiento de este dispositivo, véase el artículo de M. J. Punte (2018) sobre *Elegía Joseph Cornell* (2013).

> rojo. Más allá del allá, en el cono primero
> de la sombra, la aduana del poema: algunos
> esponsales sin cumplir, embarcaciones sueltas
> y un canto nunca oído como recuerdos de
> otra escritura.

Este libro publicado en 2009, que ganó el VI Premio Internacional de Ensayo de Siglo XXI, continúa su conversación en torno del gótico; esta vez, para aplicar su particular lente de lectura a la literatura fantástica latinoamericana, a la que concibe como "una deriva concentrada y sutil" (2015: 157) de la literatura gótica. En el prólogo, Negroni ofrece su definición ya depurada y convincente de lo que entiende por esta estética originada en la Europa de los siglos XVIII y XIX. Se refiere al Iluminismo como esa "arquitectura del orden" caracterizada por "sus geometrías del saber". El gótico es una fuerza que está implícita en ese edificio racional; es su "costado oscuro", ubicado en los sótanos, que produce grietas y que corroe desde adentro su pretendida estabilidad, poniendo al descubierto tanto las fallas como sus incertidumbres. Es lo que luego el siglo XX conocerá a través del psicoanálisis, el subconsciente, pero que se encuentra presente en todo aquello que sirve para hacer estallar la significación. El "aliento gótico", subraya la autora, es díscolo, desorganizado, caótico. Más adelante, lo va a equiparar con la poesía, a la que define como "antídoto contra el dogmatismo y el pensamiento autoritario" (158), cuya hazaña radica en "alzar su casa en lo inestable". Es por eso, tal vez, que en el presente texto, de una arquitectura sumamente calculada (como hace ver en su reseña Rocío Colman-Serra), lo espacial sigue cumpliendo un rol considerable, solo que ahora es otro el tipo de escenario que adquiere protagonismo.[8] A través de lo teatral, la puesta en escena, se activa una forma de comprensión de la escritura, del hecho literario que tiene lugar con la irrupción del elemento fantástico: "Escena primaria, escena de creación, escenario onírico, una y otra vez la literatura fantástica propone teatros del mundo miniaturizados. En esos pequeños teatros del yo, algunas preguntas poco frecuentes (o poco articulables) tienen lugar. Por un instante las fronteras se borran" (2015: 160). El fantástico entra como un "aire" por las rendijas, concluye la autora en el prólogo.

---

8 Colman-Serra conecta la primera y la tercera parte, como si este edificio se montara sobre estos dos pilares para sostener la segunda sección que, siguiendo su análisis, es la que de manera más explícita aborda la propuesta del libro en cuando al vínculo entre género fantástico y gótico ("desenmascarar el carácter ilusorio de la representación", 31). En la segunda parte del libro, la reflexión gira en torno de la figura de artista, que es en donde mejor se estaría leyendo la interpretación que Negroni hace del fantástico latinoamericano.

¿A qué función de la "galería" estaría haciendo referencia este libro? ¿Por qué la elección de esta forma de organizar, delimitar y hacer funcional al espacio? En *Pequeño Mundo Ilustrado* (una vez más) el término reaparece bajo la entrada "Galería de estatuas" (2011: 85-86). Pero son estas –las estatuas– las que monopolizan la definición.[9] En *Galería fantástica*, esta figura se hará omnipresente a través de las autómatas, las muñecas, las marionetas, las réplicas. El corpus, en ese sentido, mantiene una particular cohesión; es menos disperso y proliferante que el de *Museo negro*. La figura inanimada, que puede o no cobrar vida (aunque en la literatura fantástica tiene la insidiosa costumbre de hacerlo), permite reflexionar sobre las vicisitudes del creador y sus vínculos simbióticos y enajenantes con la obra. Las muñecas y autómatas exponen la cuestión del doble, central al gótico, pero ahora la pregunta apuntará de manera explícita a las dudas sobre la realidad de la existencia. La galería, por su parte, remite a otro tipo de construcción menos opresiva que la del castillo, más abierta. También ligada a las arquitecturas de la modernidad, evoca los pasajes urbanos con sus dispositivos de exhibición (las galerías de arte, las tiendas departamentales), así como los teatros y su estructura panóptica. Lo visual adquiere, de ese modo, una calculada preminencia. Eso aparece enunciado, por ejemplo, en el texto que le dedica a "Las Hortensias" de Felisberto Hernández: "La materia del relato, quiero decir, puede variar, no así su necesidad: se trata siempre de armar 'imágenes' que puedan ser desplegadas como una escenografía para poder atravesar (y disfrutar) la pesadilla del deseo" (2015: 170).

La relación entre cine y gótico no es fortuita. Como narra David Oubiña en su libro *Una juguetería filosófica* (2009), entre los antecedentes del cine se encuentra la *fantasmagoría*, una forma de género dramático difundida entre fines del siglo XVIII y principios del XIX. Encabalgada entre la representación teatral y el show de ilusionismo, recurría a "efectos especiales" (20) para poner en escena relatos góticos ante un público que buscaba emociones fuertes y deseaba asustarse con imágenes terroríficas pobladas de monstruos, fantasmas, demonios y esqueletos. Fundamental, como dice Oubiña, era su carácter oscilante entre la magia y la ciencia, entre el asombro y una actitud racionalista, que respondía a un deseo: "una forma controlada del miedo ante lo desconocido y el más allá" (21). Esta ambigüedad entre la creencia supersticiosa y el verismo habilitado por

9 En el ensayo que dedica a Alejandra Pizarnik y (nuevamente) *La condesa sangrienta*, Negroni da una definición para la poesía sugerente al respecto: "Poema: estatua onírica expuesta a la admiración de todos como un recordatorio de lo perdido. La poesía es una lucha feroz contra las palabras y una queja interminable por ese destierro del cuerpo que ocurre siempre a manos del lenguaje" (2015: 185).

la tecnología de la imagen, es inaugural para el cine tal y como lo conocemos, y todavía lo acuña. Una cita de Theodor Adorno hace notar algo llamativo de la fantasmagoría: el cruce entre la novedad tecnológica, resultante de la modernidad, y lo arcaico. Por otro lado, la argumentación de Oubiña apunta en otra dirección, hacia un elemento central de la proyección cinematográfica presente desde sus comienzos con aquella función ya mítica de los hermanos Lumière en 1896, a saber, el carácter espectral de lo que se ve en la pantalla, una existencia que se desfamiliariza al ser proyectada. El film, sostiene Oubiña, tiene la capacidad de exhibir un retrato fiel del mundo y, al mismo tiempo, revelar una vida oculta de lo real. Esto lo hace atractivo y perturbador a la vez. No parece aleatorio, entonces, que el libro de Negroni se abra con un apartado que lleva por título "Juguetes filosóficos:[10] réplicas, autómatas, muñecas". Los textos que aparecen allí, no se refieren al cine, sino a las muñecas. Pero todos abordan cuestiones ligadas al doble en su vínculo con la noción de lo siniestro freudiano (*unheimlich*), de lo extraño que habita lo familiar y que emerge de manera subrepticia desbaratando toda noción de orden.

La segunda parte del libro sí contiene ejemplos vinculados con el cine y lo cinematográfico. Allí desfilan dos textos literarios latinoamericanos centrales para la discusión de lo maquínico y la imagen: *La invención de Morel* (1940) de Adolfo Bioy Casares, "Las babas del diablo" (1959) de Julio Cortázar. A ellos se suman tres películas que dialogan de forma explícita con los ejemplos literarios (de manera más o menos reconocida, constituyen sus hipotextos): *El afinador de terremotos* (2005) de los hermanos Quay, *El año pasado en Marienbad* (1961) de Resnais y Robbe-Grillet, *Blow-up* (1966) de Antonioni. La ambigüedad planteada por Oubiña para el cine se proyecta aquí en la literatura, especialmente en virtud del género fantástico. Al cerrar el texto sobre *La invención de Morel*, la autora concluye que la literatura siempre se debate entre la búsqueda de percibir la "riqueza infinita" de la realidad, de "captar lo real", pero la constatación de "la irrealidad fantasmática de toda representación" (2015: 192). La literatura se confronta con esta relación compleja entre el original y el doble, al que la autora ve como un proceso de traducción que se revela casi siempre como imposible.

---

10 Oubiña se refiere a estos "*philosophical toys*", artefactos desarrollados durante el siglo XIX para estudiar el movimiento a partir de los efectos ópticos y del funcionamiento de la vista (como los experimentos de Étienne Jules Marey y Eadweard Muybridge). Se los llama así porque oscilan entre lo científico y lo lúdico, y dieron con una larga lista de nombres estrafalarios, concebidos para las investigaciones científicas que terminaron funcionando también como objetos de entretenimiento (Oubiña, 2009: 39-40). Estos juguetes ópticos, a diferencia de la cámara oscura, "producen una experiencia sensible que es fundadora de sentido" (44).

El personaje de Morel ejemplifica de manera cabal esto que el libro propone en el título del apartado: "El artista imperfecto: realidad y representación". Es también el conflicto que desgarra al traductor Roberto Michel del cuento de Cortázar, o que desconcierta al fotógrafo de *Blow-up*. El algún momento de su ensayo sobre Cortázar, Negroni define sus relatos como "instrumentos para pensar" (204). Al concluir, postula su estética como una que se posiciona "a favor de la incerteza" (207), que opone al falso realismo "el desbarajuste, feliz y agudísimo, del fantástico" (207).

La tercera parte del libro, a pesar de que su título no ofrece pistas evidentes al respecto ("Elogio y crisis de la naturaleza fantástica"), como bien hace notar Rocío Colman-Serra da claro protagonismo a los espacios (2017: 30). Los jardines en *La hija de Rapaccini* de Octavio Paz ("Edén manchado", "jardín de los suplicios") y *La liebre de marzo* de Marosa di Giorgio (un jardín erotizado hasta la perturbación), la selva en Horacio Quiroga (aunque el cuento "El espectro" no transcurre en ella), la pampa en "El impostor" de Silvina Ocampo, el gabinete en *Cagliostro* de Vicente Huidobro. Sin embargo, hay una referencia bibliográfica que es reveladora. En la introducción de este artículo, había sido comentado el texto *Atlas of Emotion* (2002) de Giuliana Bruno como una de las numerosas referencias a las lecturas de Negroni. En el artículo sobre *El afinador de terremotos*, el ensayo abre haciendo mención explícita de este libro, una cita que despeja muchas dudas en relación con el armado de los tópicos, objetos y espacios que se van articulando a lo largo de *Galería fantástica*. Son innegables las muchas afinidades entre este extenso estudio sobre las imágenes y las obsesiones/colecciones de Negroni. Para hablar sobre la película de los hermanos Quay, Negroni retoma algunos de los listados desplegados por Bruno en su construcción de un mapa capaz de cartografiar el desarrollo de la cultura visual en Occidente y que, en resumidas cuentas, desemboca en la creación del cine. Negroni cita "los autómatas, los gabinetes de curiosidades, los *tableaux vivants*, los museos sentimentales, las linternas mágicas, los panoramas 'geográficos', los empapelados paisajísticos del siglo XIX y el viejo arte de la memoria" (193). Esta selección es arbitraria y para nada exhaustiva, pero es una muestra de la marca "ropavejera" de su estilo,[11] así como de los temas que elige para ir hilvanando su análisis del fantástico latinoamericano.

11 "El clima de bazar o de mercado de pulgas", dirá al comienzo mismo de *Pequeño Mundo Ilustrado* (2011: 7).

## *Film noir*: una serenata dislocada

> En lugar de palacios, putrideros. En lugar
> de fastos, mendigos. En lugar de visires,
> reinas alicaídas que hacen de su Imperio
> Negro un ballet de horas peligrosas y
> falsos exterminios. La belleza y el crimen,
> revolcándose en un fango de moscas verdes.

El color negro retorna para hablar de un género cinematográfico que le permite trazar lazos tanto hacia la literatura como hacia el gótico. La pasión por el cine se aúna con su gusto por todo aquello perteneciente al "lado B" de la cultura. Algunas de las ideas que van tramando los ensayos de este libro habían sido esbozadas en el texto "*Metrópolis*: la flor urbana" incluido en el segundo apartado de *Museo negro* en "Moradas negras". En el centro de esta película de Fritz Lang con guion de Theda von Harbou, se coloca un prototipo de la ciudad moderna, esa "Metrópolis" que apenas trasluce la pujante urbe de Nueva York, cuya matriz constructiva se basa en una oposición funcional al sistema capitalista: la ciudad visible en donde "predominan el fasto, la indiferencia y el cristal" (50), y la ciudad de los trabajadores, que está "amurada" en los subsuelos y las catacumbas (al igual que el castillo tenía una mujer en su basamento). En ese espacio es donde late el "corazón gótico". También dice de Metrópolis que es "Una imaginación desatada, una puesta en escena de lo fantástico urbano y un catálogo de sombras" (50), en donde lo "hipertecnológico" se combina con lo arcaico. La imagen recrea los juegos de opuestos contradictorios que se encuentran en la constitución misma de lo que entiende por "gótico", en donde la oscuridad metaforiza lo reprimido, lo abyecto y lo insubordinado. Para la autora, la estética gótica es innegable en esta película de 1927: el capitalismo como "monstruo", la presencia de los autómatas (la mujer-robot, pero también los obreros), la arquitectura perversa de una ciudad que remite al principio constructor del castillo, la familia disfuncional y sus conflictos edípicos.

La ciudad, con su "aire de nosocomio, cárcel y hampa que se mezcla en las calles" (53), es la que configura el escenario icónico del *film noir*, en donde lo urbano adquiere un insoslayable protagonismo. Otro elemento que le permite trazar la serie es la estética expresionista que ella encuentra en este género cuya época de esplendor se ubica entre la Segunda Guerra Mundial y fines de la década de los cincuenta. Son tiempos de desconcierto social, de crisis de las masculinidades y de macartismo político. La estética

expresionista no es casual: muchos de sus artistas más representativos (lo que incluye a directores, técnicos, sonidistas, músicos, productores y fotógrafos) venían de la Europa del Este.[12] Trasplantada a las urbes norteamericanas (Nueva York, pero también Los Ángeles, Chicago y San Francisco), responde a búsquedas estéticas que sirven de registro para problemáticas vinculadas con la creciente violencia emergente de la crisis del período:

> Ángulos y diagonales, lentes de alta velocidad, fracturas e incisión en los cuadros, cortes caprichosos: todo combinado con acciones bruscamente editadas, al punto que la edición pareciera volverse, ella misma, una sinécdoque de la violencia. Resultado: una suerte de música ciega, en una atmósfera onírica, termina apresando la tristeza humana en su composición meticulosa. (2015: 344)

Los ensayos de este volumen, por otro lado, adoptan una forma que apunta a varios elementos indisociables del cine. Hay una voz, identificada con la autora, que nos narra películas; cada ensayo hace referencia a uno de los títulos fundamentales del cine negro.[13] Este gesto evoca la poética de Manuel Puig, tanto en sus tópicos y en los modos en que lo cinematográfico moldea los argumentos de sus novelas, como en sus personajes. Ejemplo paradigmático es Molina, en *El beso de la mujer araña* (1976), que da cuerpo y figura a una forma de subjetividad contemporánea formateada por el cine. La voz que cuenta películas, a su vez, remite a su oralidad esencial; actúa como su puesta en abismo. El cine es una máquina de contar historias, independientemente de sus otras posibles funciones. En un modo análogo, la autora se erige como narradora que describe las películas que vio en la sala. Nos hace partícipe de su fascinación, del deslumbramiento que le produce encontrar nuevas matrices en donde leer aquello que ya venía indagando, lo que Ana Porrúa había definido como el "archivo de la modernidad" (2013), y le agrega un nuevo capítulo, o un nuevo "gabinete". En cuanto a la oralidad, hay algo que ella nota y que parece atraerla, más allá de la fotografía y de la estética expresionista. Se trata del modo en que aparece trabajado el lenguaje, en donde se cruzan humor y cinismo, laconismo y fiereza. El efecto que produce es una retórica

---

12 La autora menciona a Fritz Lang, Billy Wilder, Otto Preminger, Robert Siodmak, Jacques Tourneur, Edward Dmytriyk, Max Ophüls, Michael Curtiz, Edgar G. Ulmer.

13 La lista incluye a *The Maltese Falcon, Murder my Sweet, Out of the Past, The Postman Always Rings Twice, The Killers, Double Indemnity, Night and the City, Gilda, The Asphalt Jungle, Laura, This Gun for Hire, The Big Heat, Touch of Evil*.

que tajea cualquier forma de sentido común: "Nunca la lucidez, la ironía y el desdén por el mundo alcanzaron semejante grado de esplendor" (345).

En cuanto a los personajes, otro elemento esencial al *noir* es la geometría que resulta de la figura del triángulo. Decir que se trata de un "triángulo amoroso" probablemente sea inexacto, un uso coagulado del lenguaje: son vínculos tramados por el cálculo, la traición, la misoginia, el desprecio. En el centro de ese triángulo, o en su vértice, está la *femme fatale*, una figura femenina erotizada, fatídica, que solo habilita pasiones destructivas.[14] En la versión del *noir*, suele ser rubia y manipuladora. Pero no es otra cosa que una nueva variante de "el monstruo femenino" de *Museo negro* o de las muñecas vampíricas de *Galería fantástica*. También se veía en la película *Metrópolis* en la mujer clonada, la *ciborg*. Allí, la autora sostenía que "Esta clonación, la primera del cine que yo sepa, concentra y desata el drama" (2015: 51). Y agregaba que la sexualización vehiculizada por la mujer-monstruo-ciborg ponía en evidencia la relación entre miedo y deseo, a la vez que borraba toda una serie de fronteras que suelen ser dadas por sentado: entre lo orgánico y lo inorgánico, lo humano y lo no humano, la inocencia y lo abyecto, los sueños puros y las pesadillas, lo reconocible y lo que no lo es (51). Es justamente el personaje de la *vamp* el que corroe toda posible noción de orden y control en el *film noir*, haciendo visible una grieta en la cultura que se inserta en abismos más profundos que el crimen o que la ambición de poder.[15] El estilo nocturnal de esta filmografía (la noche es su temporalidad dominante, el crimen es el motivo de las acciones) se alinea con el lenguaje sardónico y con la sexualización del conflicto dramático. Esta "tríada", en palabras de Negroni, configura la arquitectura del gótico en el siglo XX.

---

**14** Alejandra Figliola y Gerardo Yoel nos recuerdan que el modelo femenino de la *vamp* proveniente de las mitologías nórdicas, que los franceses llamaron *femme fatale* y los norteamericanos tipificaron como *spider woman* (mujer araña), es un prototipo de mujer modelado por el cine hollywoodense de los años treinta y cuarenta que aparece en la obra de Manuel Puig como un ideal femenino deseado por sus personajes (2011: 36).

**15** Andreas Huyssen (2006), en un análisis de la película *Metrópolis* que se complementa muy bien con la lectura que hace Negroni, explica que la imagen de la mujer-máquina es un motivo que estaba presente en la cultura ya en la literatura del siglo XVIII, como reacción ante la amenaza en avance de la mecanización. Se da como un proceso de proyección y de desplazamiento que produce una ecuación en la que la mujer es equiparada con la máquina, pero también con la naturaleza, en tanto que figuras de la otredad. Frente a un deseo masculino de control, la mujer-robot-*vamp* del film desata las fuerzas destructoras porque es quien apela y moviliza lo libidinal, idea que coincide con los planteos de Negroni.

## El juego de la huida

"No hay dos sin tres", parece advertirnos esta reedición de Caja Negra. Y, sin embargo, el título apunta a una dispersión inconmensurable: los mil ojos de la noche.

La referencia a la noche y a su negrura vuelven una y otra vez como un *ritornello* que trama la música interior de una obra proliferante; esto es algo que Negroni repite, incansable, de varias maneras y bajo ropajes que son análogos más allá de sus diferencias. Su búsqueda no apunta al deseo de completud, sino a la machacona constatación de su imposibilidad. Al mismo tiempo, los "mil ojos" abren ventanas a su atisbo, a una forma del deseo que tiene que ver con la curiosidad, la experimentación y la tenacidad con la que se sigue construyendo un conocimiento sobre el mundo que habitamos, lo que incluye sus infinitas variantes imaginarias como todo gabinete de curiosidades que se precie.

A su manera, este volumen, que realiza un montaje a partir de tres textos (como una puesta en abismo del montaje que configura cada uno de ellos en su interior), es un laboratorio en el que vemos, atareada, a la alquimista en su afán de transmutar los elementos. Y es un mapa emocional de su obra que, al modo del "atlas" de Giuliana Bruno, nos sirve para comprender los nervios y vasos comunicantes de una experiencia que llevó varios siglos construir (la de la modernidad a la que se refiere Ana Porrúa), pero que se actualiza en cada obra siguiendo impulsos que son claramente afectivos y que posibilitan otros derroteros. En cierto modo, era lo que Negroni hacía en *Buenos Aires Tour* (2004) junto con Jorge Macchi y Edgardo Rudnitzky, un mapa aleatorio, que se plantaba sobre las materialidades urbanas (restos, sonidos, imágenes) y que se construía a partir de un entramado de resonancias para demostrar que, en su contingencia y fugacidad, subyace –precisamente– todo lo que se puede decir sobre un espacio; en este caso, la propia ciudad. Irse, para volver; armar y desarmar; cortar y pegar: este parpadeo inherente a la obra de Negroni es un gesto aprendido en las artes y en el cine, que se redita no tanto en cada nueva publicación, sino en las lecturas que permiten sus incontables combinaciones.

## Bibliografía


- Belting, H. (2011). El Museo. Un lugar para la reflexión, no para la sensación (traducción de Gonzalo María Vélez Espinosa). *La imagen y sus historias: ensayos*, pp. 105-124. Universidad Iberoamericana.
- Bruno, G. (2002). *Atlas of Emotion. Journeys in Art, Architecture, and Film*. Verso.
- Colman-Serra, R. (2017-2018). Fantásticos latinoamericanos. Apuntes sobre *Galería fantástica* de María Negroni. *CeLeHis,* año 4, núm. 11, pp. 29-33.
- Figliola, A. y Yoel, G. (2011). *En fiebre y geometría. Puig, Saer y Mercado entre literatura y cine*. Imago Mundi/UNSAM.
- Huyssen, A. (2001). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. FCE.
- Huyssen, A. ([1986] 2006). La *vamp* y la máquina: *Metrópolis*, de Fritz Lang. *Después de la gran división: modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, pp. 123-151. Adriana Hidalgo.
- Negroni, M. (2011). *Pequeño Mundo Ilustrado*. Caja Negra.
- Negroni, M. (2015). *La noche tiene mil ojos*. Caja Negra.
- Negroni, M. (2019). *Wunderkammer*. Borde Perdido.
- Oubiña, D. (2009). *Una juguetería filosófica: Cine, cronofotografía y arte digital*. Manantial.
- Pollock, G. ([2007] 2010). *Encuentro en el museo feminista virtual. Tiempo, espacio y archivo.* Introducción y traducción de Laura Trafí-Prats. Cátedra.
- Porrúa, A. (7-9 de agosto de 2013). La imaginación poética: entre el archivo y la colección [ponencia]. *VI Jornadas Internacionales de Filología y Lingüística y Primeras de Crítica Genética*. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, Argentina. <http://jornadasfilologiaylinguistica.fahce.unlp.edu.ar>
- Punte, M.J. (2018). "Una resaca de juguetes olvidados: la obra de Joseph Cornell revisitada por María Negroni en su libro *Elegía Joseph Cornell* (2013)". *Mitologías hoy. Revista de pensamiento crítico y estudios literarios latinoamericanos*, vol. 17, pp. 85-99.

- Zangrandi, M. (2021). *Territorio de sombras: montajes y derivas de lo gótico en la literatura argentina*. NJ Editor/Asomante 11.