

**EL MONOLINGÜISMO DE LA MADRE.
DUELO Y LITERATURA EN *EL CORAZÓN DEL DAÑO*
DE MARÍA NEGRONI**

MONOLINGUIISM OF THE MOTHER.
MOURNING AND LITERATURE IN MARÍA NEGRONI'S
EL CORAZÓN DEL DAÑO

NICOLÁS GARAYALDE

Universidad Nacional de Córdoba, Argentina - IDH - CONICET
negarayalde@gmail.com

Resumen: En este trabajo me propongo ensayar algunas reflexiones sobre duelo, lenguaje y literatura en *El corazón del daño*, de María Negroni. Como suele ocurrir en las escrituras de duelo, se trata de un texto que indaga el hiato que divide el lenguaje de la experiencia perdida. Pero se trata sobre todo de la narración de la ambivalencia que a menudo invade a los sobrevivientes cuando el muerto está demasiado presente, pues su lengua está inscrita en la intimidad del ser. Así, el aspecto dramático de este libro radica en la imposibilidad de conjurar la potencia del muerto en una lengua que le pertenece, poniendo en escena el intento de una separación que, por exorcizar la excesiva vitalidad del muerto, bordea la muerte del vivo.

Palabras clave: duelo, escritura, Negroni, ambivalencia, lenguaje.

Abstract: In this paper I propose to rehearse some reflections on mourning and literature in María Negroni's *El corazón del daño*. As is often the case in mourning writings, this is a text that explores the hiatus that divides the language of the experience of loss. But it is above all the narration of the ambivalence that often invades the survivors when the dead is too present, for their language is inscribed in the intimacy of being. Thus, the dramatic aspect of this book lies in the impossibility of conjuring the power of the dead in a language that belongs to him, staging the attempt of a separation that, by exorcising the excessive vitality of the dead, borders on the death of the living.

Keywords: mourning, writing, Negroni, ambivalence, language.

Recibido: 24.09.2024. Aceptado: 28.11.2024.

¿Qué estoy diciendo? ¿Quién habla de mí,
por mí, contra mí?

María Negroni

La escritura de duelo

En una conversación organizada por el Instituto de Literatura Latinoamericana de la Universidad de Buenos Aires, María Negroni decía recientemente que la poesía es “la consciencia de la escisión que hay entre la palabra y el mundo”, la consciencia de que el lenguaje, instrumento cognoscitivo con el que contamos, “no alcanza para contestar las preguntas esenciales que tenemos los seres humanos” (2023).

Esta idea, de cuño romántico, recupera la paradoja que habita el privilegio literario: hay una impotencia del lenguaje, pero constituye a la vez el único camino hacia el objeto de conocimiento anhelado, ubicado precisamente más allá, un más allá al cual la poesía podría llevarnos al menos por un instante, momento epifánico de verdad que marcaría al sujeto en su experiencia estética. La literatura denunciaría por tanto su propio fracaso –que es el fracaso del lenguaje– sin dejar de afirmar simultáneamente, con cierta arrogancia, la superación, el atisbo, el contacto efímero pero concreto con el objeto siempre en fuga de la experiencia. A través y en contra del lenguaje: porque si la impotencia lingüística es capaz de devenir en algún tipo de potencia es porque en su interior, con las mismas bases que lo fundamentan –la sintaxis, la gramática, la palabra–, se lo desgarró y subvierte, con la confianza de que en esa ruptura hará aparición una suerte de verdad. A través y en contra de, pero entonces también por fuera y al interior de, porque el más allá se encuentra ubicado en la intimidad del lenguaje, al punto de que la subversión que el poeta produce en su trabajo de escritura es a la vez un gesto de absoluta cercanía, como si el contacto más próximo con la potencia de la lengua se hallara en el lugar de su disolución.

Las *escrituras de duelo* –es decir, para decirlo pronto, aquellas que ponen en juego la narración de una experiencia de pérdida de un objeto amado– expresan con claridad esta concepción de la literatura, pues en ellas, como en ningún otro lado, encontramos el proyecto de una lengua utópica que diría lo imposible de ser dicho en el exacto momento de su disolución.

Verdadero canto de cisne, las escrituras de duelo conjugan el intento más denodado de hacer con la lengua lo que por definición se le escapa.

En un tiempo en el que, como reacción inesperada, la literatura hace frente a las interdicciones del ritual ante la desaparición del ser querido, tabú extendido durante el siglo XX según lo que Philippe Ariès (1977) llamaba el período de “la muerte invertida”, la escritura revela entonces una paradoja: la interdicción fundamental no proviene tanto de las condiciones históricas y sociales que someten el duelo al silencio y la privacidad, como de la impotencia misma del lenguaje para tramitar la pérdida –que incluye tanto el decir al otro amado como el decir el dolor, el afecto, la nueva vida sin el otro.

Se podría afirmar que este problema se abre en al menos dos direcciones. Por un lado, el hiato insalvable entre la experiencia y el lenguaje por motivos que exceden a cualquier talento literario, y que, tras la muerte de su madre, Barthes (2002) expresó con contundencia en su ensayo “Siempre se fracasa en decir lo que se ama”; por otro, las dificultades que plantea la ambivalencia afectiva ante el otro desaparecido, que desborda la capacidad artística de quien escribe y lo obliga a un cuidadoso trabajo estético.

En muchos casos, cuando quien comienza a escribir es portador de una sensibilidad profunda y no sucumbe ante la fascinación ilusoria del propio uso de la lengua, el sobreviviente percibe con cierta inmediatez la impotencia del lenguaje, y el desgarró proviene primeramente de allí. No obstante, a menudo, la impotencia no se carga a cuenta de la naturaleza del signo, sino que, melancólicamente, quien está en duelo se castiga con la culpa de la incapacidad, como si no se tratara del defecto que es propio de cualquier palabra para decir el mundo, sino de una falta del uso particular de esa palabra. Más que de escritura de duelo, deberíamos hablar allí de un momento de *escritura melancólica*.

Tras la muerte de Percy Shelley, en julio de 1822, su esposa Mary inicia un diario que continuamente vuelve sobre la dificultad de conciliar la palabra con la experiencia, planteado en términos de habilidad: “¿Puedo expresar lo que siento? –se pregunta el 2 de octubre de ese año– ¿Tengo el talento suficiente para ponerle palabras a estos pensamientos y sentimientos que me zarandean como una tempestad?” (p. 427). Un siglo después, tras perder a su hija Quintana, Joan Didion se lamenta de un modo semejante: “¿Y si mi nueva incapacidad para encontrar la palabra precisa,

el pensamiento adecuado, la conexión que permite que las palabras cobren sentido, el ritmo, la música...? ¿Y si esa nueva incapacidad es sistémica? ¿Y si ya jamás puedo encontrar las palabras que funcionen?” (p. 92). Aparece aquí lo que Roland Barthes llamaba “una astucia autonímica”, como modo reflexivo de enunciar una imposibilidad de escritura: “Me bloqueo, bueno, entonces voy a escribir: *Me bloqueo*”. No obstante, ocurre también que, en el lindero de esta astucia, la posición melancólica se supera, y la escritura vuelve sobre sí para decir una imposibilidad que excede las capacidades artísticas porque se liga a los límites de la palabra. Ya no es el sujeto quien no puede, el problema reside en el lenguaje: “toda una literatura contemporánea es autonímica, porque consiste en designarse como literatura, y por lo tanto en escribir la imposibilidad del escribir” (2015, p. 495).

La poética de María Negroni parece particularmente sensible a esta figuración autonímica, de allí que encontremos con frecuencia en sus textos un carácter metapoético que vuelve sobre sí, imaginando incluso un punto en el que se disuelve todo carácter referencial, en el horizonte atemático de la música y, en el extremo, del silencio: “Si hay algo que es superior a la poesía es la música –afirma sin vacilación en su conversación con el Instituto de Literatura Latinoamericana–, porque ahí no hay referente. La música trabaja en relación al silencio” (2023). En ese horizonte lo que se perfila es precisamente el carácter autonímico que proviene de advertir no una falta de talento en el uso de la lengua que, de ser trabajado, alcanzaría entonces a tocar el objeto; sino más bien la posición más lúcida de la consciencia de la literatura, cuyo objetivo radicaría, como dice en *El corazón del daño*, en “producir, contra la apología del sentido, un cortocircuito en el lenguaje para que el pensamiento advierta su propia insuficiencia” (p. 128). La autonomía se convertiría así en la figura paradigmática de la poesía, en la medida en que es la consciencia de la escisión que hay entre la palabra y el mundo.

Pero habría que decir que *El corazón del daño*, sin dejar de asumir esa escisión, parece inquietado por algo más, por una modalidad específica en la que el lenguaje atraviesa al sujeto y lo abisma a una experiencia de falta singular. Es un libro fascinante porque recupera como pocos la ambivalencia –afectiva, pero esencialmente lingüística– en la que el sujeto se ubica en relación al ser querido, y particularmente ante su muerte. O más bien: ante la presencia del muerto, que parece ejercer su influencia ahora más

que antes: “esto no lo entiendo: cómo alguien existe, hasta cuando no está” (p. 143).

Todas las escrituras de duelo se deslizan en el campo de una paradoja. Se trata, qué duda cabe, de recordar el muerto, darle una vida más allá de su desaparición, rendirle un homenaje, sostener su voz ahora apagada para que pueda aún ser escuchado, levantar un monumento que inscriba simbólicamente su huella en un mundo que lo ha perdido. Pero se trata a la vez, en un sentido contrario, de matar al muerto de nuevo, de prohibir su influencia excesiva sobre los vivos, de situar su existencia en un campo delimitado. Este último ha sido, en lo esencial, el sentido de los rituales: recordar, pero sobre todo conjurar; sostener una existencia, pero limitada en sus poderes, ubicada en su condición de desaparecido. Las escrituras de duelo se despliegan en este camino aporético y sus modos de ser se vinculan a menudo a la potencia del desaparecido. A veces, como ocurre en Simone de Beauvoir (1974) o en Barthes (2009) –para tomar otros casos de pérdida materna–, la escritura se inclina al testimonio como vía de dar cuenta de quién fue aquel otro amado; pero otras, como ocurre en Negroni, los muertos están demasiado presentes, y la escritura se convierte entonces en un dique de contención de sus capacidades de acción, y lo que se despliega es una ambivalencia difícil, que escinde al sujeto y lo desgarran, en el contradictorio intento de homenajear y separar.

De modo que, más que evocar el ensayo de Barthes a propósito del fracaso en decir lo que se ama, habría que recordar aquí un ensayo de Harold Bloom (1997) y arriesgar que, en *El corazón del daño*, la escritura está motivada, atravesada, estructurada por una *angustia de la influencia*.

La angustia de la influencia

La verdadera batalla que libra *El corazón del daño* ocurre no en la búsqueda de decir a la madre muerta, sino en no dejarse invadir por la potencia de su lengua, cuya presencia tiene una fuerza peligrosa y somete a la sobreviviente a una pesada ambivalencia. Así, la disputa no tiene lugar en los límites del lenguaje que la poesía indaga para exponer el hiato entre la experiencia y la palabra. Antes bien, el enemigo es radicalmente íntimo, habita la casa propia, porque con sus materiales se la ha construido, en la medida en que,

para decirlo con una expresión de Derrida (1997), el sujeto tiene una sola lengua, pero no es la suya: vive en la condición de un monolingüismo del otro. Esta paradójica situación, ubica al sujeto en una fundamental ambivalencia, porque no puede afirmar su subjetividad más que distinguiéndola de la ajenidad materna; pero es imposible hacerse de una lengua propia sin ceder a la vez el terreno a la lengua del otro, pues es a través de y por esta última que se constituye la primera. La ambivalencia se vuelve tanto más radical cuando involucra la muerte de los padres, porque dos fuerzas en pugna se tensionan en la expresión simbólica del duelo: el amor y el odio, el apego y el rechazo. En las escrituras de pérdida, no siempre la ambivalencia se sostiene en la expresión de la intimidad de esta tensión, y a menudo la resolución decanta en una reducción que malogra el valor estético de la obra: del lado de la representación del muerto, aparece con frecuencia la idealización y el ser perdido pierde en complejidad lo que gana en monumento; del lado del sobreviviente, suele ganar terreno la autocomplacencia, y la misma simplificación se opera en la figuración del yo que escribe, bien melancólicamente mediante la acentuación de los rasgos negativos y culposos, bien bajo la gozosa satisfacción de la autoconmiseración. Evitaré los ejemplos, para evadir rispideces, y sobre todo malos juicios cuando podría estar equivocado. Basta en todo caso decir que, en uno y otro caso, la tensión de la ambivalencia pierde la riquísima tensión que la escritura podría captar en su fuerza estética, si quien toma la palabra es capaz y tiene la valentía de alojarla.

Si *El corazón del daño* es un texto de tanta fuerza estética es porque encontramos allí estas dos dimensiones de la escritura de duelo expresadas en el marco de una preocupación por sostener las tensiones que la agitan. En otras palabras, el texto de Negroni exhibe la intimidad de las pujas irresolubles de dos batallas retóricas e imposibles que se libran al interior de la escritura: por un lado, claro, el denodado e incesante esfuerzo por decir el duelo –que encuentra en todo caso su solución por la vía de la autonomía–; por otro, y fundamentalmente, la voluntad de desprenderse de la *influencia* de la lengua de la madre en el afán de expresar la voz propia en la lengua del otro.

Ciertamente, como ya lo exponen en un bello ensayo Marcela Coll y Laura Raso (2023), el texto de Negroni supone un gesto de desobediencia a la lengua materna, mediante un trabajo formal que subvierte las normas

sintácticas, morfológicas y semánticas. No obstante, yo agregaría algo más, algo que hace, me parece, a la singularidad narrativa de *El corazón del daño*, y que la metáfora de angustia de la influencia destaca con particular precisión: la densidad dramática del libro no radica tanto en esa subversión como en la ambivalencia que aloja fascinada y expulsa a la vez la lengua materna. En otras palabras: en la tensión aporética de una novela familiar.

También es cierto que, como lo señala un trabajo de Lorena Castro, el texto de Negroni es un relato filial atravesado por la voluntad de “despercudirse de la herencia” (p. 28). Sin embargo, matizaría la “posibilidad de un rechazo absoluto” (p. 24), pues la riqueza de *El corazón del daño* radica, insisto, en el tránsito que formalmente despliega en el andarivel de la ambivalencia. Si hay rechazo, simultáneamente, con la misma fuerza, hay fascinación. Pero además: si hay rechazo, es inmediatamente fallido, porque lo que se advierte en la construcción formal del texto es que no hay modo de despercudirse de la herencia lingüística sin disolverse con ella, al punto de que habría que sospechar en cada momento de quién habla, y si los giros que parecen desobedecer no son incluso los de la propia madre, porque ella tal vez sea ya una apropiación poética de la lengua.

Por ello es que la metáfora de Bloom me parece aquí tan acertada. En primer lugar, en tanto el término *influencia* designa allí “una matriz de relaciones –imaginarias, temporales, espirituales, psicológicas– de naturaleza defensiva” (p. xxiii) en la que cada poeta se sumerge y sobre la que debe trabajar para no ser inundado por su precursor y convertirse en un mero imitador. Bloom propone que los buenos escritores –a los que llama poetas fuertes– son capaces de resistir creativamente a la influencia desmedida de la tradición, a través de una serie de mecanismos retóricos que se fundamentan en un gesto de malinterpretación, al que llama *poetic misprision*, y que podríamos traducir como “equivoco poético” o “desacato poético”. Encontramos allí la desobediencia frente a la herencia, que se despliega además en el campo de la lengua. Pero lo esencial es que, para Bloom, por más fuerte que pueda ser el poeta efebo, por más mecanismos retórico-defensivos que sea capaz de desplegar frente a su precursor, nunca logra acabar con el pasado, de modo que la literatura no supone la superación de la angustia de la influencia, sino que es más bien una manifestación de esa angustia.

Se podría decir entonces que más que una desobediencia –que la hay,

por supuesto—, *El corazón del daño* es una puesta en escena de una experiencia que en todo duelo aparece en mayor o en menor medida: la angustia de la influencia, atravesada por las tensiones que produce la ambivalencia, dada no sólo porque existe con el otro una relación de amor y odio, sino también porque el otro es a la vez fuente de existencia y de amenaza, situando al poeta en la paradoja de tener que defenderse de la lengua del otro en esa misma lengua. Bloom parece percibir muy bien esta aporía en la relación que todo escritor occidental tiene con el canon identificado en Shakespeare: “Shakespeare no permitirá que lo entierres, ni que escapes de él, ni que lo reemplaces” (p. xviii). ¿Por qué? Porque su fuerza radica en el hecho de que nos ha creado, de modo que no hay modo de escapar de él sin escapar de nosotros: “Shakespeare nos inventó, y continua conteniéndonos” (p. xvi). Bloom también lo dice de esta manera: Shakespeare es el “creador del lenguaje” en el que habitamos (p. xviii).

“Mi madre siempre fue la dueña del lenguaje” (2021, p. 42), dice una Negroni que parece hacer de su progenitora el canon ante el cual debe posicionarse en una lucha a muerte en la que siempre se fracasa: “La escritura no consuela, no compensa nada, apenas cuesta cada vez más. Nunca te mataré lo suficiente” (p. 104). Es que la paradoja irresoluble de esa lucha —la misma que atraviesa por completo la angustia de la influencia— es que la batalla se libra en los términos de la propia casa.

Al referirse a la ascesis, uno de los mecanismos retóricos por los que, en la teoría de Bloom, el poeta procura defenderse de la influencia invasiva del precursor, Carlos Gamerro decía:

La analogía con el hijo que renuncia a una herencia para no deberle nada al padre puede resultar adecuada si recordamos que en el caso de la herencia literaria los términos de la renuncia están dictados por los términos de la herencia: el poeta segundo renuncia específicamente a aquellas cosas en las que el precursor es más fuerte, y el rechazo es tan minucioso y dependiente del original como lo sería una imitación. (2003, p. 23)

Allí radica el dramatismo de *El corazón del daño*: más que de una desobediencia, más que un rechazo a la herencia, es la narración de un fracaso fascinado. No el del decir lo que se ama —como ocurre en Barthes—, sino el de matar al muerto amado y odiado a la vez, deshacerse de la fuerza

mortífera de su presencia incluso, o más bien sobre todo, cuando ya no está. Un fracaso ligado al hecho de que la lengua con la que el sujeto cuenta para afirmarse es ya la lengua del otro.

El monolingüismo del otro

Ciertamente, se puede afirmar que la escritura de Negroni, pletórica de una retórica que subvierte la gramática, es la vía de separación de una madre demasiado presente, devoradora, madre cocodrilo –diría Lacan (2013)–, madre Lobo –diría el bestiario de Negroni. ¿Pero no es ya la lengua de la madre una lengua subvertida? ¿No están ya esas figuras –el anacoluto, el hipérbaton, el asíndeton, los neologismos– en esa madre creadora de lenguaje? Estas preguntas son válidas por la sencilla razón de que en Negroni a menudo es imposible asegurar quién habla.

La jaula bajo el trapo, extraño libro de 1991, cuando la madre estaba aún viva, suerte de intuición poética que avizoraba ya la intensificación de una lucha librada desde siempre, se abre con una escena de teatro que presenta los personajes y anuncia esperanzadamente: “Aunque a veces pareciera oírse la voz de la madre, es la hija quien habla, siempre (la voz interior no es monólogo)” (p. 9). Es un enunciado curioso, porque a la vez que se afirma la presencia siempre unívoca de la hija, se explicita el carácter no monológico de la voz. En efecto, la lírica coral del libro entrelaza las dos voces y no siempre resulta posible identificar quién está detrás de cada palabra, y mucho menos quién domina la disputa: “días en que fui visitante de mi texto, vos te acicalabas en voz alta” (p. 60). ¿De qué posesión podría tratarse allí donde se es visitante? El sujeto es invitado en su propia casa: ¿no es esa la condición de lo que Freud (1992), luego de un minucioso recorrido etimológico que revelaba a la vez la familiar y lo extraño, llamaba lo *unheimlich*, lo ominoso? ¿Quién visita a quién, quién habla aquí, en esta la casa del ser? “Madre e hija hablan a la vez –se lee más adelante en *La jaula bajo el trapo*–. Se insolentan, se encierran. Se roban como ecos los discursos” (p. 77). Como un mito de origen desarmado, el original y la repetición se confunden, y cuesta saber con certeza qué es eco de qué, quien repite a quién, en esa batalla campal en la que se escribe para silenciar al otro, a la vez que se advierte la posición ominosa en la que el yo se encuentra: “Segui-

ré hasta que no quede ninguna parte que sea sin duda vos” (p. 95).

Se diría más, y este es el argumento central de mi ensayo: en *El corazón del daño* lo que se comprueba con la pérdida de la madre es la radical presencia de la lengua del otro inscrita en la intimidad del ser. Ni siquiera la muerte es capaz de liberar a la hija de una madre demasiado potente, pues sólo se habla con la lengua del otro.

Hay que leer *La jaula bajo el trapo* junto a *El corazón del daño* para advertirlo de manera cabal, pues en ambos casos se trata de una batalla lingüística materno-filial, con la sola diferencia de que en el segundo caso la madre ya está muerta y eso parece reconfigurar las posibilidades. Basta hojear el primero de estos libros para notar que ya ahí se encuentra todo el vocabulario materno de términos y expresiones que reaparecerá luego, casi tres décadas después, en *El corazón del daño*: tilinga, atorrante, bataclana, incordio, el vaciadero del hombre, lírica, etc. No se tratará, por tanto, de recordar a la madre, de escribir una biografía ya intentada en *La jaula bajo el trapo* —de la que confiesa tener momentos “engañosos” (1991, p. 96)— como si allí pudiera dilucidarse algo de sí como un legado, tal como el *Patrimonio* de Philip Roth representa esa búsqueda de lo propio en la herencia de los relatos filiales; se trata más bien, como lo señala lúcidamente al recordar a Emmanuel Hocquard, de “un problema gramatical, no un problema de memoria” (2021, p. 10). Es decir, según los términos en que vengo planteándolo, una angustia de la influencia ante una madre que es “la guardiana de la joyería verbal, con todas sus prosodias, sus locuciones, sus formas adverbiales, adjetivas, nominales y, sobre todo, adversativas. Un aula entera de retórica dentro de la niña que yo era” (p. 42). Si un sujeto es un conglomerado de tropos, queda claro que la madre está en la hija de tal modo que la determina en su ser, y toda batalla a muerte terminará con la propia vida. O como afirma en *La jaula bajo el trapo* “Una misión suicida a fin de reducirla” (p. 43).

Incluso el recurso a la cursiva, que en este poemario parece designar tipográficamente una distinción de voces, para encontrar allí la de la madre frente a la propia, pronto parece desacomodarse como criterio. ¿No es la hija, por ejemplo, quien dice las siguientes palabras en cursivas que por rasgo tipográfico hubiéramos atribuido hasta aquí a la madre?:

...porque mi miedo es darme vuelta, esfumarte como a Eurídice si te

duro el lazo umbilical, si te amoroso así, amniótica dulzura hacia el pasado (a rearmar). Mi miedo es qué encontraré en el puro balbuceo, sílaba del cuerpo, qué me ha de pasar si pierdo la música de Orfeo (¿sabré hablar?), si hacemos las paces, escandalosas de fragmentos, subversivas. (1991, p. 84)

Es un momento significativo. ¿Quién habla allí donde incluso se confunde de una oración a otra la identificación a Orfeo y a Eurídice? ¿Quién pierde qué si se corta el lazo umbilical: Orfeo a Eurídice al girar con su mirada o Eurídice a Orfeo cuya música es al parecer el soporte del habla? ¿Quién es quién en ese pasaje? Es difícil no tentarse con especulaciones a las que podría llevar esta alegoría: decir, por ejemplo, contra la identificación esperable en la hija poeta, que el soporte de la música órfica es en realidad el de la palabra materna, que ofrece su canto al tiempo que su giro destruye. El mito órfico asume ese paradójico vínculo en que se gesta el amor y el duelo: lo escópico y lo invocante conviven como el soporte de lo que otorga la palabra pero también destruye, batalla en la que se libra una relación de vida y muerte simultánea. Para decirlo al modo de un interrogante: ¿cómo aceptar esa lengua donde del canto y la palabra contienen a su vez el giro mortífero que podría diluirme? ¿Cómo evitar la disolución con ese otro materno que amenaza al tiempo que sólo allí encuentro el soporte lingüístico y poético para decirme? Diría que allí radica el dilema tanto de *La jaula bajo el trapo* como de *El corazón del daño*. Viva allí, muerta aquí, y sin embargo siempre presente, porque está alojada en la hija desde y para siempre.

Se trata aquí de un uso inhabitual del mito órfico, regularmente empleado para pensar la paradójica situación en la que se encuentra un poeta al querer recuperar mediante su escritura el objeto perdido, para volverlo a perder precisamente en ese instante, como si la palabra afirmara simultáneamente la presencia y la ausencia del amado. Orfeo aparece así como la figura paradigmática del poeta en duelo, que se enfrenta a la impotencia creadora de su canto. Pero aquí se trata de otra cosa. En un giro inesperado, el yo parece identificarse más bien a Eurídice, aunque su voluntad sea tomar la palabra de ese Orfeo-madre, fuente del canto y de la disolución. Por eso, así como me parecía que Bloom era más preciso que Barthes para pensar esta escritura de duelo, yo diría también que no es la figura de Orfeo la que mejor se presta a Negroni –razón por la cual su evocación se acomoda tan confusamente– sino antes bien la de Ulises frente a las sirenas. Algo que la

propia escritora pareciera advertir fugazmente durante una nota en la que reflexiona acerca de su libro: “me propuse narrar un conjunto de agujeros arquetípicos, donde cupieran la noche sensorial del útero y la biblioteca. La madre sirena. El deseo impronunciable de la hija” (2023, p. 15).

La madre sirena: ya no es el canto órfico en el camino de la anábasis, sino al contrario la fascinación de una lengua que puede resultar mortífera, la palabra en la que el sujeto a la vez se reconoce para afirmar su vital singularidad y se aliena al poder devorador del otro. No obstante, la estrategia no es aquí la de atarse a un mástil para no precipitarse a las aguas; más bien al contrario, la figura predominante, tanto en *La jaula bajo el trapo* como en *El corazón del daño*, es la de las aves, sus cantos y sus vuelos. Se diría que en el pájaro es donde se aglutinan las contradicciones, la ambivalencia suprema, la certeza de que en la muerte se juega la afirmación de la vida, la música en el silencio, la voluntad de escribir un libro que más que monumento sea una tumba, con el afán de poder sobrevivir a riesgo de morir en el intento.

Pájaros, tumbas y silencios: más allá de la escritura

En Negroni, hay una constelación semántica en el que se entraman los pájaros y las jaulas, los libros y las tumbas, la música y el silencio, la vida y la muerte. No son dicotomías, ni existe entre esos términos alguna relación dialéctica. Antes bien, existe entre ellos un campo de ambigua ambivalencia, de confusión, una contaminación inevitable, en la que se experimenta un fracaso: el de poder distinguir, separar.

En Negroni el pájaro no queda reducido al sentido más banal de la libertad, del vuelo o del canto. Afortunadamente, no se trata de una imagen cristalizada, y resiste a toda hermenéutica del símbolo. Una lectura atenta revela con rapidez la polivalencia, a menudo contradictoria, irreductible a cualquier isotopía. Hay pájaros en los que converge la fragilidad: pájaros que tiemblan (2021, p. 45), otros enfermizos (p. 83), otros presos en una jaula abierta (p. 132). Pero también están aquellos en los que se nuclea una fortaleza vital: los felices (p. 45), los que rompen el cascarón (p. 54), los que por rotos cantan mejor (p. 90). Y están asimismo los que podrían ubicarse del lado que toca a la amenaza materna: los que ponen huevos de hierro

(p. 52), el enorme pájaro blanco (p. 52), el pájaro de agua que se come las migas dejadas en el camino, el que explica que “no hay victoria más alta que el fracaso” (p. 137).

No obstante, alegóricamente –como una narración de segundo grado– esta ornitología cuenta precisamente la historia de la indistinción entre el yo y el otro, que podemos rastrear desde *La jaula bajo el trapo*, no sólo porque los pájaros adquieren las connotaciones más diversas, entre la madre y la hija, entre la fragilidad y la amenaza, sino también porque la representación de la madre es puesta bajo sospecha por el entramado polifónico del texto, cuya fuente autoral se torna confusa. Así, si por momentos incluso fuéramos capaces de señalar que es la hija quien habla (“tu voz dice: –te venceré en una batalla campal”, 1991, p. 35); esa misma palabra es cuestionada por la emergencia de la voz de la madre, identificada por el propio texto: “*la pasajera se equivoca –dijo la madre–. Ella misma es un campo de batalla. Lo mío no es más que una locura benévola, sed de pájaros apenas desplumados*” (p. 35).

El momento es magnífico: la voz de la madre denuncia el equívoco, situando el campo de batalla no en la disputa con el otro real, sino el otro imaginario, la batalla en la propia casa, de la que se es también visitante, pasajera. Es una batalla por lo tanto perdida, porque no se puede ganar si se lucha contra un otro que es ya también el sí mismo: “¿y si tu imagen adherida / a la mía / como escudo / me protegiera / contra vos?” (p. 49).

Pero como ya lo vimos antes, la batalla no es únicamente imaginaria, sino también simbólica, porque no se trata solo de una imagen adherida, sino de toda una lengua en la que se fantasea con decirse en la diferencia. También ahí se fracasa, y la poesía no es más que la narración de esa derrota. Lo que significa: se escribe para matar, para construir un ataúd en el que enterrar al otro, pero se comprueba que en ese acto se mata también una parte de sí, una parte esencial, pues lo uno y lo otro se confunde hasta la médula, como se confunden los pájaros. De allí, posiblemente, esa referencia al *Rey Lear* de Shakespeare que se suelta aisladamente al promediar *La jaula bajo el trapo*: “We two alone will sing like birds in the cage” (p. 69). La cita nuclea la constelación semántica en torno al cual gira la ambivalencia de la escritura: el canto (el ritmo, la respiración, la vida), el pájaro y la jaula (el cajón, el libro, la muerte).

“Escribo para no morir”, dice Negroni en *El corazón del daño* (p. 36).

Lo que es equivalente a lo que ya encontramos en *La jaula bajo el trapo*: “escribo para silenciarte” (p. 67). De allí esa serie de analogías que hacen del libro una “tumba” (p. 13), “una caja”, “un féretro” (p. 48), y de la escritura un “blockhaus” (p. 66), un fuerte de guerra, una jaula protegida, un búnker: “*Tengo que escribir, tengo que enclaustrarme fuera del alcance de los observadores de pájaros. Si es necesario, construiré un búnker*” (p. 100). Se escribe para no morir, entonces, al modo en que se construye un resguardo; se escribe para silenciar, a la vez, al modo en que se construye una tumba. Pero como ya fue advertido, quien quiera atribuir una identificación simbólica unívoca entre el pájaro y el yo lírico, se habrá equivocado, pues madre e hija se configuran por igual en la metáfora ornitológica, y por igual se ligan a su constelación semántica de cantos, silencios, jaulas y respiraciones rítmicas. Cuando la figura vuelve en *El corazón del daño*, es la madre el pájaro silenciado en la jaula bajo el trapo: “Sé que no podés hablar, ahora menos que menos. Me queda el silencio. Esa música. Esa jaula donde todavía estás, cubierta de trapo” (p. 141).

Es que allí se sitúa la potencia de este libro: expresa con brutalidad la ambivalencia del duelo, la constatación cabal de lo que alguna vez sugirió Jean Allouch: “el duelo es un acto sacrificial gratuito, que consagra la pérdida al suplementarla con un pequeño trozo de sí” (p. 23). Sacrificar supone no sólo hacer sagrado, sino fundamentalmente separar una parte de sí ligada esencialmente al otro. Lo que ocurre con Negroni –y da a su libro el dramatismo de un duelo particular que lo acerca a la melancolía por su rasgo mortífero– es la irónica naturaleza de esa parte de sí: la lengua misma, y, aún más, la escritura.

Por eso, no se trata de subvertir la lengua a través de la escritura, sino de impugnar la escritura misma, habitada ya por el estilo materno, el de la “ponzoña pura” (p. 98), en la tarea imposible de hablar para desprenderse del monolingüismo de la madre. Vivir y escribir son incompatibles, hay una discordia esencial entre esos actos, algo que Negroni explicita tanto aquí como en sus *Cartas extraordinarias* (2013). Pero entonces, ¿cómo es que se escribe para no morir? Se diría que la razón radica en que escribir es el único modo de ir más allá de la escritura, para configurar una suerte de *vita nova*, la misma que imaginaba Barthes, aunque en lugar de un monumento se procure hacer una tumba:

Quien deserta deja atrás sus vínculos, traiciona pactos, rompe los votos que pudo haber hecho. Y después busca, en el desierto de la llegada, un nuevo nacimiento. Un territorio pleno, caótico, como el de cualquier inicio. Y ofrenda, a cambio, migraciones, himnos. El sonido primordial de un oratorio. La infancia de unas aves que reparten signos por el mundo. A eso lo he llamado: el más allá de la escritura. (pp. 102-103)

Se escribe también, por tanto, para dejar de escribir, con el silencio como horizonte. Se escribe para silenciar, pero no sólo a la madre, sino también a sí misma, porque hablar es también siempre dar la voz al otro, que habita ya la lengua propia, o más bien la lengua que nunca ha sido propia. Por eso a veces, fatigada en su intento de desarmar la lengua mediante la escritura para por fin tocar algo que vaya más allá de ella, es decir, lo que de la vida se promete más allá, aparece repetidamente el momento de la pura referencialidad, el recurso del deíctico absoluto, cuya estructura es: “Así fue como fue. Así” (p. 73).

En un conmovedor libro que reúne sus panegíricos, *Cada vez única el fin del mundo*, Jacques Derrida señalaba con insistencia que todo duelo está atravesado por una aporía: por un lado, el homenaje exige evitar todo lo que pertenezca a uno mismo, a la propia voz, guardar silencio, contentarse con citar la voz del desaparecido para no obturarlo; pero, por otro lado, el exceso de fidelidad está también abocado a la muerte, como si el no decir nada implicase a su vez multiplicar la muerte del otro mediante el silencio. Contradicción ante la cual Derrida sostiene: “Sólo queda por hacer y por no hacer las dos cosas a la vez, corregir una infidelidad con la otra” (2005, p. 67).

Se diría que, en Negroni, también existe esta aporía, pero por motivos contrarios, vinculados no tanto a la hospitalidad dada al otro como a la posibilidad de una separación vital. El problema no es tanto hacer presente la voz del muerto, como limitar sus poderes que avanzan en demasía sobre el vivo. No se trata de un vivo demasiado presente, sino de la presencia excesiva del muerto. La diferencia es notable cuando se contrasta con otras escrituras filiales de duelo. En *Una muerte muy dulce*, Simone de Beauvoir procura reponer la voz y la biografía de una madre a la que por momentos incluso se le quitaba la palabra. Misma voluntad aparece en el *Diario de duelo* de Barthes, que no deja de volver con insistencia sobre una frase en la que ve nuclearse todo el soberano bien de la madre, preocupada incluso

en su agonía por el bienestar de su hijo: “Mi Roland, mi Roland” –le dice moribunda–, “estás mal sentado” (2009, p. 50). Ni siquiera en este último caso, donde la presencia materna aparece por momentos con una potencia excesiva, se trata de un intento de separación en el modo en que el sujeto del duelo se ve amenazado. La de Barthes es en todo caso una escritura estrictamente melancólica, cuyo poder mortífero se vincula más al arrastre de apego al objeto que al rasgo devorador de la madre.

Si Barthes escribe es porque su madre no escribía, porque se volvía “transparente” para que el hijo pueda escribir (p. 28), y él asume ese rol como modo de extender esa vida que fue, evitar su desaparición: en el horizonte de Barthes está el monumento, la novela imposible. En Negroni, en cambio, la madre habita incluso la escritura, que no sólo debe subvertirse sino sobre todo trascenderse: en su horizonte está la tumba, el silencio imposible. Allí radica, en sus diferencias, el drama de estas escrituras de duelo: ambas apuntan a un imposible. Pero en Negroni, no es tanto la sobrevivencia de quien ya no está lo que se juega, sino la de quien ha permanecido, que se ve amenazada constantemente en una casa que no es la suya, porque la potencia del muerto habita en el lenguaje con una fuerza aniquiladora. Finalmente, no es por tanto la muerte del otro la que aparece en el horizonte de la escritura, sino la propia. La literatura, en su aporía, porque ella misma existe en el lenguaje y apunta a su disolución, se acerca aquí al ritual, en el afán de conjurar a los muertos, pero tanto más aún de conjurar la muerte: “¿Qué justifica –se pregunta Bloom al pensar la influencia– esta analogía radical entre la angustia biológica y la creativa?”. Y responde: “Para justificarla, tenemos que pisar terreno sombrío, en el pesar de los orígenes, donde el arte surge del éxtasis chamanístico y la mugre de nuestro atemporal miedo humano a la mortalidad” (p. 102).

El corazón del daño es por tanto esa escritura de la ambivalencia del duelo frente a la fascinación del otro odiado y amado, mortífero y dador de vida. Allí radica la potencia estética y afectiva de este libro. *El corazón del daño* es a la vez la escritura imposible de la separación y el silencio que, por conjurar la excesiva vitalidad del muerto, bordea la muerte del vivo. Subvertir la lengua todavía más allá de la madre es también apuntar al silencio; afirmar la muerte del otro para limitar su poder mortífero es también afirmar la muerte propia. Para estar en casa, más que la lengua, hay que habitar la muerte, aunque no se sepa cómo: “No sé cómo llegar a

ese lugar –se dice en la última oración de *El corazón del daño*–, ese lugar que todavía no conozco, donde se nace del todo, y el corazón se atempera porque morir, ahora, es su casa” (p. 143).

Bibliografía

- Allouch, J. (2011). *La erótica del duelo*. Buenos Aires: El cuenco de plata.
- Ariès, P. (1977). *L'Homme devant la mort*. 2 Vols. Paris: Seuil.
- Barthes, R. (2002). On échoue toujours à parler de ce qu'on aime. *Œuvres complètes*, T. V. Paris: Seuil.
- Barthes, R. (2009). *Journal de deuil*. Paris: Seuil.
- Barthes, R. (2015). *La préparation du roman*. Paris: Seuil.
- Beauvoir, S. (1970). *Una muerte muy dulce*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Bloom, H. (1997). *The anxiety of influence*. Oxford University Press: New York.
- Castro, L. (2023). El relato de filiación como expresión de un desacuerdo: madre y escritura en *El corazón del daño*, de María Negroni. *Anales de Literatura Hispanoamericana* 52, 21-29.
- Coll, M. y L. Raso (2023). Un censo de escenas ilegibles. Sobre *El corazón del daño*, de María Negroni. *Boletín*, 31, 56-71.
- Derrida, J. (1997). *El monolingüismo del otro*. Buenos Aires: Manantial.
- Derrida, J. (2005). *Cada vez única, el fin del mundo*. Valencia: Pre-Textos.
- Didion, J. (2012). *Noches azules*. Buenos Aires: Random House.
- Freud, S. (1992). *Lo ominoso. Obras completas*, T. XVII, Buenos Aires: Amorrortu.
- Gamero, C. (2003). *Harold Bloom y el canon literario*. Madrid: Campo de Ideas.
- Instituto de Literatura Hispanoamericana (2023, 5 de mayo). *Literatura viva: María Negroni*. YouTube: www.youtube.com/watch?v=aVmUsqYdAec&t=1s
- Lacan, J. (2013). *Seminario 17: El reverso del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.
- Negroni, M. (1991). *La jaula bajo el trapo*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme.
- Negroni, M. (2021). *El corazón del daño*. Buenos Aires: Random House.

Negroni, M. (2023). Notas sobre el corazón del daño. *Cuadernos Hispano-americanos* 878, 14-15.

Shelley, M. (1987). *The Journals of Mary Shelley. Vol. II*. Oxford: Clarendon Press.