

Género, poesía y la intemperie de los sueños: una lectura de *El viaje de la noche* de

María Negroni¹

Rayén Daiana Pozzi
IPEHCS-CONICET-UNCo

(Instituto Patagónico de Estudios en Humanidades y Ciencias Sociales – CONICET –
Universidad Nacional del Comahue)

Resumen

En 1994 María Negroni publica *El viaje de la noche*, un poemario que potencia el extraño espacio de lo onírico para desestructurar las formas establecidas y las significaciones monológicas. Esa subversión se lee en este trabajo desde la noción “feminización de la escritura” que Nelly Richard formula también en 1994 para caracterizar a los textos que desafían las pautas culturales hegemónicas. La sintonía entre el ejercicio poético y el pensamiento crítico abre un marco para examinar este poemario atendiendo a la perspectiva de género y a la poética de Negroni que presenta entre sus núcleos fundamentales la noción de intemperie.

Palabras clave

género – poesía – tradición – géneros literarios – sueños

Introducción

El viaje de la noche es un poemario que reúne sesenta y dos poemas en prosa de variada extensión, sin secciones que los organicen. Siguiendo la pista del título, se puede considerar como un poemario de sueños, lo que explicaría la diversidad de temas, las variaciones o mutaciones del sujeto poético y el predominio de la secuencia narrativa aunque regida por una lógica dislocada. El trabajo con lo onírico, que se enlaza con lo fúnebre, con la infancia, con las ciudades, con el viaje, permite identificar esas recurrencias por las que los poemas se pueden agrupar en series bastante definidas². Por otra parte, el sujeto poético que varía en número y género y, en ocasiones, se transmuta al interior del poema, se ve arrojado a una intemperie que se visualiza como exilio, orfandad, desterritorialización, soledad.

¹ Este trabajo forma parte de una investigación mayor para la tesis doctoral “Tamara Kamenzain, Alicia Genovese y María Negroni: análisis de sus obras poéticas y sus producciones críticas”, desarrollada en el marco del Doctorado en Letras de la Universidad Nacional del Sur, con el financiamiento de CONICET a través una beca interna doctoral dirigida por la Dra. María Alejandra Minelli (UNCo) y co-dirigida por la Dra. María Celia Vázquez (UNS).

² Las referencias en este trabajo a las “series” remiten a esa agrupación de poemas por afinidades más bien temáticas construidas *ad hoc* para facilitar el estudio de este poemario.

La palabra “intemperie”, para el *Diccionario de la lengua española*, refiere en su primera acepción un fenómeno meteorológico (“Desigualdad del tiempo”) pero en el contexto de la locución adverbial “a la intemperie” significa “A cielo descubierto, sin techo ni otro reparo alguno” (Real Academia Española 2014). La palabra latina “intemperies” de la que proviene agrega, siguiendo el *Diccionario ilustrado latino-español español-latino*, como tercera y cuarta acepción: “capricho, intemperancia, inmoderación // indisciplina, insubordinación” (Vox 1984: 255). Esta palabra, entonces, que en este trabajo se considera una clave de ingreso a la poética de Negroni, revela un espacio de creación poética que surge a partir del despojamiento y que, en su línea etimológica, invoca un exceso, una resistencia, una rebelión.

Este trabajo se propone leer desde una perspectiva de género ese despojamiento e insubordinación potenciados por el espacio onírico. Atendiendo a las particularidades estéticas de la obra, se procura que la lectura de género no reduzca la riqueza poética del texto al mismo tiempo que el lenguaje poético no desbarate (por su naturaleza ambigua y plurivalente) el análisis desde esta perspectiva teórica. En esas tensiones se desarrolla el examen del corpus desde las reflexiones teóricas de Nelly Richard.

Precisamente en el mismo año en que aparece *El viaje de la noche*, Richard publica por primera vez su trabajo “¿Tiene sexo la escritura?” (1994) en el que alerta contra las lecturas en clave identificatoria de la relación autora-personaje (en este caso, autora-sujeto poético)¹ y contra la aspiración de precisar un “registro femenino” al nivel simbólico-expresivo (1994: 129). Continuando y reinterpretando los aportes teóricos de Julia Kristeva², Richard propone la noción de “feminización de la escritura” que opera, en sus palabras, “cada vez que una poética o que una erótica del signo rebalsan el marco de retención/contención de la significación masculina con sus excedentes rebeldes (cuerpo, libido, goce, heterogeneidad, multiplicidad, etc.) para desregular la tesis del discurso mayoritario” (Richard 1994:132)³.

¹ Richard alude a esas lecturas que parten de la premisa de transparencia del lenguaje para analizar las imágenes de la mujer en función de su autenticidad -con respecto a la condición “mujer”- o su positividad -si tiene conciencia antipatriarcal- (Richard 1994: 130).

² Richard recupera de la teoría de Kristeva la concepción de la escritura como un espacio en el que se cruzan dialécticamente dos fuerzas de subjetivación: la semiótico-pulsional, identificada con lo femenino, que desborda la finitud de la palabra; y la racionalizante-conceptualizante, identificada con lo masculino, que instituye el signo y preserva sus límites (Richard 1994: 132).

³ El aporte de Richard no es solo alertar sobre las lecturas reduccionistas realizadas por un sector de la crítica feminista sino también proponer un concepto teórico que permite incluir y hacer dialogar diversas obras “*descanonizantes*” (Richard 1994: 136), independientemente del género de quien escribe: “Cualquier escritura en posición de descontrolar la pauta de la discursividad masculina/hegemonica compartiría el ‘devenir-minoritario’ (Deleuze y Guattari) de un femenino que opera como paradigma de desterritorialización de los regímenes de poder y captura de la identidad normada y centrada por la cultura oficial” (Richard 1994: 133).

Bajo esta clave, la literatura se practica como “disidencia de identidad” (132). La noción de “feminización” contribuye a eludir algunos reduccionismos al tiempo que focaliza en las estrategias desplegadas en los textos para desafiar el orden establecido, transgredir las formas canónicas y quebrantar las significaciones monológicas.

El viaje de la noche

Los espacios oníricos son propicios para los cambios inesperados, las transformaciones, la corrosión de las certezas, la apertura hacia lo inverosímil. Por ello los espacios en los poemas de *El viaje de la noche* (1994) son, en general, abiertos, mutables y poco precisos, adaptándose con facilidad a una narración construida a partir de una lógica dislocada. Esta mutabilidad se acentúa por el tránsito frecuente del sujeto poético, especialmente en los poemas que remiten a ciudades, como por ejemplo, “La ciudad nómada” (23). En este poema, el sujeto poético, que se autofigura como “esa mujer cansada” (23), atraviesa un corredor para llegar a un patio en el que visualiza a un hombre como la promesa de materialización de un deseo. No obstante, no se detiene puesto que el clima se oscurece rápidamente:

el patio hierve: unos jóvenes corren, un auto frena en seco, rugen ametralladoras, la noche clandestina, hay un algo de nupcias con fantasmas, de cita cantada. De pronto, dice una voz a mi lado: -Corréte para atrás que ahí viene la ciudad. Veo que la ciudad se acerca y pasa por delante como si fuera un río. Una novia clara. Transcurre, de izquierda a derecha, lentamente, con su perfil de almenas y de lumbre. Alborozada, me pregunto por dónde he de cruzarla (23).

Esta vertiginosa escena, con claras alusiones al contexto de la última dictadura cívico-militar en nuestro país, se interrumpe por esa voz que anuncia la aparición de lo inesperado diluyendo la pesadilla en una calma de ultratumba así como también difuminando toda referencia externa precisa. La inverosimilitud de la aparición contribuye, por tanto, al despojamiento de una memoria traumática. Si al inicio del poema se pregunta “qué hacer con tanta huida, dónde esconder las armas del exilio”, hacia el final esa ciudad fantasmal se presenta como un asilo o como un retorno para el sujeto poético, multiplicando los tránsitos. Nada permanece en este poema que de la promesa amorosa al recuerdo traumático, se cierra en el umbral de una entusiasta aventura hacia lo re/des-conocido, según se interprete a esa ciudad como aquella que dejó por el exilio (Fischer 2013: 9) o como una ciudad que ya no es o

sólo existe en sueños.¹ Además, ese sugerente transcurrir “de izquierda a derecha” remite al sentido de la lectura y la escritura, ofreciendo en ese pliegue del texto una clave metapoética: el poema se torna una ciudad en tránsito, una “ciudad cursiva” (Negroni 1994: 83).

Ese trabajo con la memoria que remite a un contexto histórico particular reaparece en otros poemas de formas más solapadas, aunque las alusiones a lo bélico o lo militar no han de leerse necesariamente bajo esa clave. En relación con este aspecto cabe señalar que las figuras masculinas que se presentan en estos poemas a menudo son esquivas (como en el poema anterior), se transmutan, se desdoblan. Incluso en algunos poemas, el sujeto poético es masculino, como en “La ceguera” (48), poema que comienza con la descripción de hombres refugiados en un campamento tal vez de (pos)guerra. El sujeto poético -que observa la devastación- realiza una singular retrospectiva (“hasta llegar al final” [Negroni 1994: 48]) en la que se enfrenta con un niño, quizás un desdoblamiento de sí surgido del pliegue del tiempo:

De pronto aparece un niño, me observa indeciso, como a un fugitivo o culpable de algo, como quien mide un exceso, una ceguera aún no conquistada. No alcanzo a ver el instante en que se desvanece, sin dejar huellas, como un fuego que se extingue, y me quedo ahí, parado, sin saber nada de él, ni de los refugiados, ni del porqué del hambre, ni de la frase que acaba de pronunciar y que flota ahora en un halo de polvo, irreductible y trunca... (48).

El sujeto poético, inmerso en un espacio de ruina, asume su desorientación, su no-saber y por tanto queda desterritorializado², desposeído, frente a una pérdida irrevocable. Separado discursivamente del colectivo de los hombres y enfrentado al niño, este sujeto poético busca asirse a algún saber en un espacio colmado de interrogantes. La intemperie atraviesa aquí los pilares sobre los que se erige tradicionalmente la identidad masculina: patria (por la desestructuración del Estado, “un país ya acéfalo” [Negroni 1994: 48]), territorio (por la precariedad del campamento) y lengua (por esa frase inentendible que cierra el poema).

¹ La crítica María Luisa Fischer (2013) propone que esa ciudad representa el retorno del exilio y por tanto el alborozo, en sus palabras, “proviene de la posibilidad de cambiar después de revivir y revisar una experiencia dolorosa” (9). Pero también, en su condición fantasmal y su corte medieval, se desdibuja su identidad con una ciudad específica: el alborozo, entonces, podría responder a la oportunidad de cruzar una ciudad en sueños que la realidad no posibilita.

² La noción de “desterritorialización”, de Gilles Deleuze y Félix Guatari (1990), permite precisar la configuración del sujeto poético que en este poema queda desplazado de su territorio. Su desterritorialización se metaforiza en la boca por la búsqueda de comida y también de significado a las palabras ininteligibles del niño, tornando errante a este sujeto poético frente a la desposesión de los saberes instituidos por la proliferación de interrogantes.

Otra figuración recurrente del sujeto poético que se vincula estrechamente con la intemperie es la figura de la niña cuya infancia convoca la orfandad, la soledad, la crueldad. Esa infancia, no obstante, con frecuencia no remite a un espacio autobiográfico. Por ejemplo, en el poema “La pérdida” (Negroni 1994: 16), se traza la escena cotidiana de una joven mujer -sugeresentemente parecida a Scarlett O’Hara¹- tendiendo la ropa y luego el sujeto poético espía el interior de la casa:

Un hombre hace el amor adentro con otra mujer. Y yo que miro todo desde la infancia, yo seducida ya entonces, el corazón calcinado, de tanto estar cerca una ausencia, el mismo miedo, la misma alegría intransitable. Me invade una rabia y giro hacia el océano. En un silencio plomizo, ominoso, primero veo un barco, y después otro y un tercero. Empiezo a gritar que hay que hacer retroceder a esos barcos. Como animal tardío, como joven que no ha viajado nunca, me transformo en soldado. Ya no dejaré de empujar barcos al océano. Los barcos volverán a sus rutas de ceniza y no habrá cambiado nada (16).

En el jardín donde espía la casa, la niña es seducida y traicionada, en tanto que en la orilla de la isla los barcos (leídos como metonimia de los hombres) son una amenaza que acecha. La intensidad del deseo, la atracción primero y la rabia después, abre líneas de fuga a partir de las que el sujeto poético deviene en niña y luego en soldado (acentuando la ambigüedad de esta última figura puesto que el sustantivo no admite variación genérica).²

En otros poemas, en cambio, la infancia se aproxima al espacio autobiográfico conformando una serie que llamaríamos “saga familiar”³. Uno de esos poemas resulta llamativo debido a que reescribe un género tradicional: el poema “Cuento de hadas” (Negroni 1994: 65) propone una inversión de los roles de sus personajes característicos –la madrastra “sonríe como un ángel” en tanto que la niña incita “a todos a la insumisión”- y la no resolución del conflicto, a contrapelo de la estructura convencional del género:

Se van todas, entre risas y abrazos y la sombra plateada de los eucaliptos. Yo me quedo de este lado del foso, sola en el desván de la torre, resentida, orgullosa, rumiando el ilusorio embrión de un final. Soy una niña audaz, helada o terca como pena, una víctima en busca de su asesino. Pero no logro morir. Papá no toma partido (65).

¹ Scarlett O’Hara es la protagonista de la famosa novela *Gone with the Wind* (1936) de Margaret Mitchell, posteriormente llevada al cine bajo la dirección de Victor Fleming en 1939.

² Se advierte, por el capricho y por la transformación a la que la conduce la necesidad, una cercanía del sujeto poético con el temperamento de Scarlett O’Hara, ambas figuras signadas por la soledad y por un intento desesperado, ante el avance de la guerra, de que nada cambie.

³ Esta expresión, que utiliza la poeta en el poema “La visita” (Negroni 1994: 27), resulta la más pertinente para referirse a esa serie de poemas que se vuelven sobre la familia y la infancia.

La tensión irresuelta del final del poema y la indocilidad y soledad de la niña subvierten las formas tradicionales del género, insistiendo en conducir al sujeto hacia una intemperie. Ese espacio donde no hay refugio es, sin embargo, el que se abre al corazón del poema. En este sentido, en otra serie, los diálogos con Gabriel (des)orientan al sujeto poético para avanzar hacia los enigmas de la poesía: “-No era capaz de leer lo que había escrito –le digo-. El poema era incesante, incomprensible. // -Ah –se ríe Gabriel con fuerza-, no saber qué mensajes se envían al mundo. Eres una mujer vestida con la luz del sol” (Negroni 1994: 25).

Estos diálogos constituyen una serie que recupera la tradición del sueño de anábasis que consiste en el relato de un “viaje del alma durante el sueño en el espacio celeste hacia una revelación, y con el auxilio de un guía” (Zanetti 1998; 36). Se trata de una ascensión (de carácter intelectual) hacia el cosmos para alcanzar una revelación. En *El viaje de la noche*, los poemas que integran esa serie describen una ascensión, diálogos con el guía –Gabriel¹- y un descenso (al inframundo), a modo de catábasis. Sin embargo, se diferencia de esa tradición² al fragmentar el sueño de anábasis en escenas discontinuas y no proponer una revelación sino enigmas a modo de reflexiones metapoéticas.

En este sentido, leídos con atención, todos los poemas metaforizan una idea de poesía, como explica Carlos Battilana: “estos textos son una suerte de reflexión sobre el propio acontecer poético, pues en el revés de la trama, este viaje espectral también es un viaje a través de la escritura que es capaz de reconocer un universo de sentido nuevo, y hasta es capaz de fundarlo” (2002: 224). No obstante, la serie que refiere el sueño de anábasis alude al hacer poético en forma directa, y sumada a las dos epístolas incluidas en el poemario configuran un *ars poética*. Estas dos epístolas se ubican, estratégicamente, una hacia la mitad del poemario, “Carta a Sèvres” (Negroni 1994: 38-39)³, y otra al final, “Carta a mí misma” (Negroni 1994: 82-83). En ambas, alejándose del espacio onírico, el sujeto poético discurre en una suerte de diálogo interior:

¹ Esta figura del ángel Gabriel reaparecerá en las dos novelas de Negroni, *El sueño de Úrsula* (1998) y *La Anunciación* (2007).

² Entre los antecedentes más importantes de esa tradición cabe mencionar el relato del sueño de Escipión que Cicerón incorpora en el libro VI de su *República* (del que se recuperaron fragmentos gracias al *Comentario al “Sueño de Escipión” de Cicerón* que escribió Macrobio a principios del siglo V d.C.), del capítulo II de *Iter exstaticum* de Athanasius Kircher y de *Primero sueño* de Sor Juana Inés de la Cruz.

³ Esta carta se anuncia en un poema previo, “Las tres madonas” (Negroni 1994: 36), en un gesto de intratextualidad: “La más vieja de las mujeres viste un traje antiguo, miriñaque, sombrilla con delicadas violetas de piqué. Trae una carta cuyo destino es Sèvres” (36).

Escribir es un riesgo. Se parte, sin entender por qué. O más bien, en su vagar inmóvil, de cautiverio en cautiverio, extraviado en el rostro oscilante de la noche, el viajero busca signos, como quien busca su figura en la figura de la ausencia, sin reconocer su propio hogar, esa oscura y enorme y quieta cueva erigida al fondo de sí mismo, que nunca se ha movido. Ah, cuánto orgullo todavía en lo que escribo. Cuánto apuro, sin buscar lo inmutable, sin saber que sólo aprende aquello que se extingue. Yo, la mendiga de toda travesía (82).

La intemperie se manifiesta aquí en el acto de escritura: la poesía se descubre como una deriva des-orientada, riesgosa, incesantemente extraña y extranjerizante. La escritura como una travesía hasta, como dice Gabriel, dejar “de escribir, al menos de escribir como quien acopia algo escaso en las arcadas del tiempo” (Negroni 1994: 69). Es necesario perder, zarpar hacia lo desconocido, alcanzar “una ceguera más profunda” (Negroni 1994: 70): se trata de un no-saber que, siguiendo a Gaston Bachelard, “no es una ignorancia sino un difícil acto de superación del conocimiento. Sólo a este precio una obra es, a cada instante, esa especie de comienzo puro que hace de su creación un ejercicio de libertad” (2012: 25). En la poética de Negroni se traduce en un sostenerse en la intemperie para alcanzar “el centro invisible del poema” (Negroni 1994: 69).

A la intemperie de los sueños

En este recorrido por distintos poemas de *El viaje de la noche* se puede percibir que el sujeto poético se constituye en tránsito, ya sea por su movilidad o por su mutabilidad. En este sentido, a propósito del sujeto poético en este poemario, Anahí Mallol precisa: “[l]a matriz onírica permite al sujeto ponerse a prueba, excéntrico de sí, desdoblarse viéndose actuar pero sin reconocerse, y analizándose luego, contándose en esa travesía” (2003: 4). Es decir, el sueño opera como un prisma descomponiendo la trama narrativa, los géneros literarios (cuento maravilloso, sueño de anábasis, epístola) y la configuración del sujeto poético, desrealizando su aproximación al espacio autobiográfico –en las referencias a la familia o a la memoria (colectiva e individual)- y resistiendo las fijaciones, de identidad y también de sentidos.

Recuperando la propuesta teórica de Richard, este poemario resiste desde su factura misma una lectura en clave identificatoria: el constante extrañamiento propio del espacio onírico desarticula la identificación autora–sujeto poético, acentuada particularmente por las mutaciones o las variaciones en género y número. La feminización de la escritura se lee en este poemario en las estrategias de socavar la unidad en la configuración del sujeto poético, de

sostener una lógica narrativa dislocada (que elude minuciosamente los lugares comunes) y de asimilar otros géneros literarios, subvirtiendo sus formas tradicionales pero sin menoscabar la unidad estética del poemario.

Una poética que aspira a alcanzar una intemperie en el espacio indefinido de los sueños -que se traduce a veces como exilio, como ceguera, como orfandad- parte de la premisa de que la casa o el refugio territorializan y unifican al sujeto. Siguiendo a Gastón Bachelard, “[l]a casa en la vida del hombre suplanta contingencias, multiplica sus consejos de continuidad. Sin ella el hombre sería un ser disperso” (Bachelard 2012: 37). En *El viaje de la noche*, en cambio, se apuesta precisamente por la dispersión, la multiplicación, la proliferación, la derivación. La noción de intemperie en el contexto de esta poética se aproxima a la propuesta teórica de Nelly Richard, quien considerando las identidades como “constelaciones fluctuantes” (1994: 138) aboga por desarticular las pautas culturales hegemónicas a través de escrituras que asumen la “valencia contestataria de lo femenino” (1994: 130), es decir, en las que prevalece el impulso desestructurador. En este sentido, el pensamiento crítico de Richard encuentra una correspondencia en la apuesta poética de *El viaje de la noche*, en la que el despojamiento y la insubordinación abren nuevas vías de significación, avanzando en la disolución -potenciada por el espacio onírico- de cualquier certeza sobre la que el sujeto se pueda afirmar. En palabras de Negroni¹:

Más vale desertar de lo expresable (que nos exilia de nosotros mismos) y después quedarse a la intemperie, en esos paisajes sedientos donde está la casa -sin tejado- de la poesía, su centro inubicable y apurado por conquistar la precariedad, su tembladeral de pesadillas y luz (2012: 13).

En síntesis, los poemas de *El viaje de la noche* aspiran a “conquistar la precariedad”, a explorar ese “tembladeral de pesadillas y luz” abierto por el extrañamiento del espacio onírico. Las tensiones de las fronteras de los géneros, la desarticulación de las formas establecidas y la multiplicación de los sentidos, afirman una poética que, desde la intemperie, desde un despojamiento de lo sabido y del raciocinio de la vigilia, abre las significaciones y, desertando “de lo expresable”, bordea lo que todavía no ha sido dicho.

Bibliografía

Bachelard, Gaston (2012) [1957]. *La poética del espacio*, México, Fondo de Cultura Económica.

¹ La autora formula estas palabras a propósito de la obra poética de Susana Thénon aunque también se pueden leer en relación a su propia producción literaria.

- Battilana, Carlos (2002). "El camino de lo indecible", *Hablar de poesía*, N° 8, diciembre, 223-225.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari (1990) [1975]. *Kafka. Por una literatura menor*, México, Ediciones Era.
- Fischer, María Luisa (2013). "Sueños y visiones de la violencia política: Negroni, Bolaño, Gelman, Zurita", *Estudios Filológicos*, N° 51, 7-15. Disponible en <http://www.scielo.cl/pdf/efilolo/n51/art01.pdf>. Último ingreso 03/03/2017.
- Mallol, Anahí (2003). "Poesía: género y subjetividad en cuestión en la escritura de María Negroni", *Revista Orbis Tertius*, Vol. 8 N° 9, 2002-2003. Disponible en <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/index.php/OT/article/view/2666>. Último ingreso 17/02/2017.
- Negroni, María (1994). *El viaje de la noche*, Barcelona, Lumen.
- (1998). *El sueño de Úrsula*, Buenos Aires, Seix Barral.
- (2007). *La Anunciación*, Buenos Aires, Seix Barral.
- (2012) [2007]. "Prólogo I", Susana Thénon, *La morada imposible*, Tomo 1, Buenos Aires, Corregidor, 13-15.
- Real Academia Española (2014). "intemperie", *Diccionario de la lengua española*, 23.ª ed., Madrid, Espasa. Disponible en del.rae.es. Último ingreso 03/03/2017.
- Richard, Nelly (1994). "¿Tiene sexo la escritura?", *Debate feminista*, año 5, vol. 9, 127-139.
- Vox (1984). "intemperies", *Diccionario ilustrado latino-español español-latino*, 18.ª ed., Barcelona, Bibliograf, 255.
- Zanetti, Susana (1998). "Estudio preliminar", Sor Juana Inés de la Cruz, *Primero sueño y otros textos*, Buenos Aires, Losada, 7-54.