

“Un tipo de conocimiento que se parece ya al desconocimiento”

**Luciana Martínez**  
(UNR - CONICET)

(Sobre Negroni, María. *Galería Fantástica*. Siglo XXI Editores. Buenos Aires, 2009.)

“Wonder is not precisely knowing/ And not precisely knowing not”. Con estos versos de Emily Dickinson, María Negroni abre el prólogo de *Museo negro* (Norma, 1999), texto en el que se formulan argumentos de cierta contundencia, operativos no sólo para leer algunos textos capitales de la literatura fantástica europea de los que allí se ocupa, sino también para abordar las manifestaciones de la literatura fantástica hispanoamericana con las que trabaja en *Galería fantástica* (Siglo XXI, 2009). Las ideas de *Galería fantástica* (volumen ganador del 6to Premio Internacional de Ensayo 2008) deben leerse dentro de una línea de continuidad con los primeros postulados que la autora desarrolla en su texto de 1999, en tanto ambos libros conforman un núcleo de reflexión a partir del cual se formulan nuevas hipótesis para pensar un género un tanto olvidado por la crítica en los últimos años: el fantástico.

Tal como lo plantea Negroni en *Museo negro*, habría en la literatura fantástica una impronta claramente gótica que la dota de cierto reservorio de elementos gracias a los cuales esta literatura se constituye como un espacio metafísico de exploración de las zonas más sórdidas de la experiencia humana. En la medida en que el gótico, dice Negroni, quiebra, a partir de la aparición de “El castillo de Otranto”, con el mito eficaz del Siglo de las Luces, se desmorona la confianza en lo

racional y lo solar se tiñe de noche: “(..) si lo real excede lo constatable, entonces la oscuridad es un don, en tanto conciencia de la opacidad del mundo. El desamparo resulta deslumbrante. Toda la estética gótica está cifrada allí.” (1999:20). Es en la apertura a este espacio de la noche, espacio en el que se habilita la exploración a través de un saber alucinatorio, de una errancia imaginativa que vendrá a corroer cualquier pretensión de certeza racional, en el que estos narradores se asemejan a los poetas.

Desde el inicio de *Museo negro*, hay ciertas ideas no del todo explícitas que pueden inferirse de la argumentación de Negroni. En primer término, la autora claramente está pensando no en la poesía en general, sino en la poesía “de la noche”, por llamarla de algún modo, que se inaugura con el romanticismo alemán; en segundo lugar –y directamente relacionada con la primera idea–, habría una clara pulsión epistemológica en estas narrativas, aspecto que se hace aún más evidente cuando Negroni se refiere a autores vinculados con la ficción científica. Claro que, al igual que en el romanticismo alemán –y como postula luego la autora en *Galería fantástica*–, esta literatura se esfuerza por alcanzar “un tipo de conocimiento que se parece ya al desconocimiento” (2009: 24). El fantástico propone así un conocimiento sustentado en la exploración de lo inestable y en la imposibilidad de verbalización; y mediante este gesto atenta contra los principios clásicos del paradigma de la razón. Esta operación epistemológica del fantástico, como la de la poesía, viene a iluminar “los juegos algo muertos de la locura, la orfandad y el deseo” (2009: 24), exponiéndolos paradójicamente en toda su oscuridad. Es decir: de lo que se trata es de mostrar lo inexplicable en su oscuridad, aquello que escapa por inaprensible a las cárceles de la razón.

En *Galería fantástica*, Negroni avanza luego en la presentación de las formas mediante las cuales la literatura recorrería este terreno inestable, este camino hacia un conocimiento de lo inaprensible. El texto se divide en tres apartados (“Juguetes filosóficos: réplicas, autómatas, muñecas”, “El artista imperfecto: realidad y representación” y “Elogio y crisis de la naturaleza fantástica”) en los que el análisis de los textos a los que se le dedica cada pequeño ensayo, parece servir como pivó para apuntalar las fuertes hipótesis que plantea la autora. Ahora bien, lo que complica por momentos la lectura es que hay más bien una

presentación un tanto desordenada e iterativa de las ideas que derivan de las hipótesis centrales; aspecto sin duda determinado por el registro que suele tener el ensayo de autor. Es por este mismo motivo, por la presencia marcadamente estructurante de las hipótesis a partir de las cuales se lee el fantástico, que se justifica en cierta forma la lectura conjunta que Negroni realiza de poéticas tan disímiles como la de Marosa Di Giorgio, la de Adolfo Bioy Casares o la de Vicente Huidobro, entre tantas otras.

Por esta razón, es que no resulta necesario ni atinado detenerse en lo que Negroni sugiere en su análisis de cada uno de los textos, sino en el trabajo que hace sobre los recursos generales que armarían “la maquinaria del fantástico”. La apuesta de la autora (que se enuncia con más claridad en los apartados segundo y tercero: “El artista imperfecto: realidad y representación” y “Elogio y crisis de la naturaleza fantástica”) radica en que el fantástico, al igual que la poesía, permitiría avanzar sobre aquellos aspectos de lo real a los que el “falso realismo” no podría acceder (70). En consecuencia, el fantástico articularía una mirada inquisidora sobre los mecanismos tradicionales de representación, proponiendo paralelamente nuevos modos que permitirían un acceso a las formas menos “diurnas”, más oscuras y profundas, de la realidad. La operación del fantástico se fundamenta así en la corrosión y el desbarajuste del concepto monolítico de realidad (y de todas las nociones que lo componen y que asumimos como seguras e inapelables: el sujeto, el tiempo, el espacio).

No obstante, este movimiento propio del fantástico está lejos para Negroni de desatender el ejercicio de razonamiento exhaustivo en torno a la posibilidad –o más bien a la imposibilidad– de representar la experiencia de esta dimensión profunda de lo real. Este punto que cristaliza a partir de la segunda mitad del texto, es de alguna forma el objetivo central al que se dirigen estas narrativas del fantástico, es decir: una exploración de las profundidades casi inaccesibles de lo real que intenta, paradójicamente, (re)presentar lo irrepresentable, verbalizar lo no verbalizable. Es en virtud de esta motivación que el fantástico despliega ciertos mecanismos que la autora desarrolla desde el comienzo de su texto.

En el prólogo, Negroni argumenta que la literatura fantástica expone (y de allí su significativa referencia a *Infancia e historia* de Gior-

gio Agamben) escenas primarias, escenarios oníricos y “teatros del mundo miniaturizado” (13); espacios que por encontrarse siempre ubicados en las fronteras difusas del sueño y la realidad, hablan de un carácter virtual de la existencia. Cabe la mención: este aspecto es evidenciado en numerosas ocasiones a través de la canónica figura del doble que encarna el reverso oculto y temido que subyace tras la identidad diurna y consciente. En este sentido, la literatura fantástica se constituye para Negroni como un “juguete filosófico” (107), juguete cuya función, creo, la autora entiende en un sentido más bien cercano al del pensador italiano: “el juguete, fragmentando y tergiversando el pasado o bien miniaturizando el presente –jugando pues tanto con la *diacronía* como con la *sincronía*–; presentifica y vuelve tangible la temporalidad humana en sí misma, la pura distancia diferencial entre el “una vez” y el “ya no más” (Agamben., Adriana Hidalgo, Bs. As., 2007: 103).

En “Juguetes filosóficos: réplicas, autómatas, muñecas”, se trabaja este mecanismo “miniaturizante” detectado en el fantástico. En el pequeño ensayo dedicado a “Las Hortensias” de Felisberto Hernández, Negroni señala que las vitrinas que aparecen en el texto se prefiguran como escenarios “donde se despliegan, como en una miniatura deslumbrante, los infinitos vericuetos del acto creador” (30). El fantástico encuentra así en la miniaturización la posibilidad de producir en sí mismo – de producirse como – el acto de creación original; y al mismo tiempo de acceder a aquel reino en el que el sujeto residió “una vez”, pero que luego de haber sido desterrado tras el primer impulso sexual, se presenta como “ya no más” habitable: la infancia. Vale decir, sin embargo, que en este intento por capturar la patria infantil, la literatura se transforma para la autora en una naturaleza muerta que presenta este espacio, inaprensible e inestable, petrificado como un pedazo de mármol en un mausoleo.

En este punto, la literatura fantástica coincide una vez más para Negroni con la poesía (o al menos con las ideas que Baudelaire tuvo sobre ella): “(...) la Autómata de Hierro, «maquillada, enjoyada, de rubios cabellos que llegaban al suelo» y la muchacha monumentalizada en el hielo, cuya «belleza convulsiva» recuerda a la Olimpia de Hoffman, son la prueba de que la creación coincide, como anticipó para siempre Baudelaire, con un «sueño de piedra». Poema: estatua onírica expuesta

a la admiración de todos como un recordatorio de lo perdido. La posesía es una lucha feroz contra las palabras y una queja interminable por ese destierro del cuerpo que ocurre siempre a manos del lenguaje” (44). En las diferentes lecturas que se ensayan, la figura de la muñeca queda también, al igual que el doble, siempre relacionada con el intento de aprehender el espacio original y siempre vivo de la infancia; aunque la construcción que realiza la literatura termina resultando siempre siniestra y mortuoria.

De este modo, el fantástico, con su empleo de los recursos del gótico, se abre como un espacio en el cual, como bien señala Negroni desde el inicio de su texto, “un mundo infantil no completamente derrotado consigue balbucear eso que no tiene nombre, en un clima de miedos y sombras inclinadas” (9).

Las ideas de Negroni son sin duda sugerentes y abren una perspectiva interesante para el análisis del género fantástico. Su texto se prefigura de forma original como un ensayo en el cual las ideas se repiten incesantemente sin terminar de cristalizarse (¿cómo un intento obsesivo de tramitación de lo intramitable?). El conocimiento al que se accede, como diría la autora para referirse al fantástico, se parece más bien a un desconocimiento. Si se acuerda con esta lectura, tendremos tal vez que concederle a Negroni el haber en efecto encontrado un estilo para hablar del fantástico, o más bien de su fantástico.