



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS



Gabinetes de maravillas: Poética intermedial
en Elegía de Joseph Cornell de María Negroni

TESIS

para obtener el grado de

Maestra en Estudios de Arte y Literatura

Presenta

Kenia María Cano Briceño

Dirección

Dra. María Nieves Ema Llorente

Cuernavaca, Morelos, 5 de diciembre de 2022

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

Capítulo 1: *Elegía Joseph Cornell* como construcción museal: Colección verbal como museo y gabinete expandido

- 1.0 Estética del coleccionismo
 - 1.0.1 Del gabinete como antecedente del museo
 - 1.0.1.1 Joseph Cornell, de la vitrina de colección a la caja-museo
 - 1.0.2 Del gabinete expandido y otras estrategias museísticas
 - 1.0.2.1 Léxico museal negroniano
- 1.1 Cartografías, itinerarios y el recorrido como enunciación
- 1.2 *Collage, film collage* y objeto encontrado
 - 1.2.1 *Collage* y *film collage*
 - 1.2.2 Objeto encontrado
- 1.3 Archivo apropiacionista: Listas, citas y *souvenirs*
- 1.4 Poemas visuales, caligramas y viñetas
- 1.5 Intermedialidad y Écfrasis
 - 1.5.1 Historia del término intermedialidad
 - 1.5.2 Aspectos intermediales en la obra de María Negroni
 - 1.5.3 Écfrasis en Rifaterre, Robillard y Pimentel

Capítulo 2: La Obra de María Negroni

- 2.1 Panorámica de la Obra de María Negroni
- 2.2 Huellas cornelleanas en Negroni
 - 2.2.1 *Museo Negro*

2.2.2 *Pequeño Mundo Ilustrado*

2.2.3 Trilogía: *Objeto Satie, Archivo Dickinson y Elegía Joseph Cornell*

Capítulo 3: *Elegía Joseph Cornell* como construcción museal: Colección verbal como museo y gabinete expandido

3.1 Cartografías, itinerarios y el recorrido como enunciación: “Apuntes para una Biografía Mínima” y un obituario

3.2 Poéticas entrecruzadas a partir de obra cornelleana: Objeto encontrado y *filmcollage*

3.3 Archivo apropiacionista: Listas, citas y *souvernirs*

3.4 Poemas visuales, caligramas y viñetas

3.5 Intermedialidad y écfrasis: *Poemas de la niña Godiva*

3.5.1 Montaje alegórico en los *Poemas de la Niña Godiva* como imitación y procedimiento intermedial

3.5.2 Vacíos y silencios como écfrasis referencial en los *Poemas de la Niña Godiva* de María Negroni

CONCLUSIONES

BIBLIOGRAFÍA

INTRODUCCIÓN

“Déjame tolerar la incertidumbre,
convivir con mis cajas de madera y vidrio,
que son trampas para asir las cosas
(como los poemas)”
María Negroni

Nunca conforme, la poesía busca una y otra vez, salirse de sus propios límites, atravesar fronteras: Inaugura formas nuevas, obteniendo distintos recursos, aliándose a otros lenguajes para iniciar un diálogo, una transformación. El propósito de este estudio, pregunta todavía por el ser de la poesía: esta forma particular de mirar el mundo, de traducirlo/ interpretarlo/transitarlo.

La poesía cuestiona su propio método y la naturaleza de su pregunta. Medita acerca de su forma de aproximarse al mundo y de corresponderse/relacionarse con otras disciplinas artísticas, en este caso particular nos interesa su conversación con las prácticas museísticas; y en un segundo término con el arte del ensamblaje y el cine.

Pura López Colomé plantea en su libro *Imperfecta Semejanza* (2015), que la poesía al igual que la traducción, es un intento por interpretar realidad. El poeta trata de asir la experiencia a través de un cuerpo de palabras, quizá en un afán por representarla. El único de los medios que lo posibilita es el lenguaje metafórico.

En una de sus conferencias acerca de la metáfora, Jorge Luis Borges en *Arte Poética* (2001), apuntaba que era mucho más fácil aceptar una verdad a través de una imagen, que de una proposición filosófica. En el momento en que alguien nos quiere instruir huimos, lo enjuiciamos. Pero si se nos expone un camino, una dificultad, una forma particular de mirar, si se nos transparentan algunas “tareas de amor”, entonces nos quedamos cerca. Presenciamos la labor no sólo de traducir de una lengua a otra, sino de un fondo a otro, de una verdad semejante a otra.

El contacto con la obra de María Negroni, *Elegía de Joseph Cornell* (2013) surge de la mutua admiración hacia el artista neoyorquino. Aquello que él preservaba en un mundo miniaturizado levantaba mi interés, cómo era posible guardar en esas pequeñas cajas lo que

yo entendía más cerca de la misma poesía, el mundo hecho metáfora. Conocía algunas de las piezas fascinantes con las que otros poetas han dialogado con la obra de Cornell, como el poema de Octavio Paz, *Objetos y Apariciones* (1994), pero sobre todo el libro de Charles Simic, *Alquimia de Tendajón* (1996). Sin embargo, el libro de María Negroni parecía exceder por mucho la indagación del universo cornelleano. Parecía que ella estaba decidida a salvaguardarlo de una vez y para siempre. Su propuesta de montaje textual parecía sugerir incluso su propio museo para atesorar lo que ella más amaba en Cornell. Eso me resultó absolutamente atractivo. Tenía que seguir a esa artista de cerca para entender cómo lograba preservar el misterio cornelleano en medio de tal exposición metafórica.

Quizá más fascinada por proponer una curaduría de lo invisible, lo inaprehensible, un oscuro relato infantil que obligaba a construir un santuario parecido a un museo, un gabinete de maravillas. Una mente inquieta como la de María Negroni, avasallante coleccionista, quien con el acto de nombrar erigía la más fascinante muestra de objetos de su devoción. Crítica y punzante ante la inevitable desaparición de todo lo amado. Años estudiando objetos bicéfalos, pertenecientes a las disciplinas poéticas y plásticas, me han hecho acercarme a esta *Elegía de Joseph Cornell*, que sugiere ser visitada como un museo, con curiosidad y paciencia.

Elegía de Joseph Cornell se presenta como un objeto híbrido, que es poesía y algo más; es y no puro arte verbal. Encontramos un discurso literario construido a partir de la combinación de medios. Hay en él referencias e interferencias mediales. Podríamos decir que se trata de un libro umbral, entre las disciplinas artísticas de la poesía, el arte objeto y el *filmcollage*. Ubicada en un espacio de intersticio entre lo poético y lo visual, de ahí la importancia del carácter intermedial dentro de la obra.

Este libro por su naturaleza fragmentaria ofrece algunas dificultades al lector que no está familiarizado con la forma en que María Negroni maneja sus textos. Si bien es una coleccionista obsesiva que sigue obstinadamente su línea de deseo, plantea al mismo tiempo claves de lectura que sólo un lector involucrado puede descifrar. En un primer momento el lector-espectador podría confundirse, pues no hay separaciones claras entre los textos por secuencias o temas, no hay divisiones de capítulos, hay varios materiales incluso visuales sueltos; lo que lo obliga a perderse entre la colección, tal como si entrara a un

cuarto desordenado de maravillas. Sólo después de un rato de recorrer el espacio, en este caso temporal, el lector comienza a hacer sus propias agrupaciones por sentido; comienza a armar sus propias secuencias. Otra de las dificultades que se presenta es la carga enorme de referencias, se trata de una obra que requiere de un gusto particular hacia la conversación con la obra de Cornell, si el lector no está familiarizado con la complejidad de la obra cornelleana, de pronto podría sentirse aturdido; sin embargo, claro, Negroni sabe levantar la curiosidad propia de cada curaduría y hacer que el lector recurra directamente a las fuentes.

Un primer objetivo general de esta tesis es comprobar en qué medida la colección poética en *Elegía de Joseph Cornell*, funciona o se comporta como el montaje de un museo, qué tanto puede parecerse a un antiguo gabinete de curiosidades; demostrar si en este contexto se comporta expandidamente, ampliando sus límites de lo literario a lo visual, de un campo disciplinar a otro. Nos apoyaremos en las investigaciones realizadas por los historiadores Castán y Sagaste a propósito de su estudio histórico sobre gabinetes de curiosidades; los estudios clarificadores de Anna María Guash con respecto a prácticas de “giro de archivo” y las propuestas de estrategias museísticas posmodernas acotadas por Andreas Huyssen. En sí, será una apuesta probar que el libro *Elegía de Joseph Cornell* funciona a la vez como Gabinete expandido de Maravillas y en su práctica museística como archivo anómico.

Un segundo objetivo general de este trabajo de investigación es estudiar las estrategias intermediales encontradas en la *Elegía de Joseph Cornell*, observar las prácticas del artista nacido en los treinta y en particular anotar cómo impactan en los procesos artístico-poéticos de María Negroni. Analizar de manera puntual las estéticas derivadas del universo *flâneur* y del coleccionismo con el objeto de examinar el impacto que tienen en la escritura poética. Identificar las transposiciones artísticas que se llevan a cabo en *Elegía Joseph Cornell*. Serán especialmente importantes las investigaciones de Irina Rajewsky, en particular su noción de transposición de medios como práctica intermedial y su definición de referencias intermediales, de la cual nos interesa sobre todo el llamado carácter “como si”, que genera un espectro ilusorio. Nos referiremos al *gap intermedial*, que a través de procesos de imitación y evocación intermedial, genera una *ilusión* de las prácticas específicas de otros medios; del modelo escalar de Valerie Robillard retomaremos la noción

de écfrasis atributiva y de Luz Aurora Pimentel nos centraremos en su estudio acerca de la écfrasis referencial genérica.

A partir de un trabajo de crítica y análisis intermedial vinculado a la obra de Joseph Cornell, en este segundo objetivo exploraremos si *Elegía Joseph Cornell* ofrece una cartografía intermedial que oscila entre la caja-objeto, el *filmcollage* y el poema. Examinaremos críticamente la imbricación entre medios plásticos y fílmicos, sus semióticas particulares compartidas con las de María Negroni, señalando las inscripciones y puntos de hibridación de los discursos poéticos y pictóricos en cada corpus textual.

La presente tesis se divide en tres capítulos: el primero ofrece un contexto teórico, dedicado a las categorías que nos servirán de punto de partida como cartografías, itinerarios y el recorrido como formas de enunciación; collage, *filmcollage* y objeto encontrado; archivo apropiacionista y poemas visuales; el segundo se centra en una panorámica de la obra de María Negroni donde se señalan con mayor interés los libros relacionados con el tema cornelleano y de coleccionismo de artistas, entre los que se encuentran *Museo Negro* (1999) y *Pequeño Mundo Ilustrado* (2011) ; y el tercer capítulo dedica un análisis minucioso a los textos que conforman el libro. A continuación, se presenta un resumen con los temas principales de cada capítulo.

La primera parte de la tesis, el capítulo uno, se dedica a los marcos conceptuales propicios para entender la estética del coleccionismo. Nos interesa resaltar su cercanía con los procesos metafóricos, toda colección como un procedimiento que evidencia la pérdida, pero al mismo tiempo el interés por salvaguardar aquello que se aprecia. Tanto Negroni como Cornell, se manifiestan como custodios de esa memoria. En este apartado se resalta el interés en el nuevo orden que otorga toda colección y cómo precisamente en el ensamblaje de las piezas radican el misterio y la potencialidad simbólica. Cada objeto coleccionado muestra “una realidad esencial del fuero interno” (2013:71).

Ahora bien, los objetos deben ser resguardados en un espacio, en este sentido estudiaremos el gabinete de curiosidades como el ancestro del museo, desde los cuartos de maravillas con sus colecciones de *naturalia* y *artificialia*, hasta nociones más contemporáneas como la de *gabinete expandido* en otras prácticas museísticas recordadas por Andreas Huyssen en su retrato del museo de la posmodernidad. Nos interesa explorar

en la idea del gabinete también como “metáfora del saber” (2015:252). Observaremos si las nociones de acumulación, yuxtaposición y ensamblaje serán fundamentales para comprender el montaje del libro de María Negroni. En dicho apartado nos preguntaremos si María Negroni acaso colecciona a sus artistas, al mismo Joseph Cornell, como *mirabilia*.

En este primer capítulo también haremos una revisión del léxico museal de todo el corpus negroniano para entender con más claridad la insistencia de la autora en esta materia intermedial. Nos preguntaremos de qué naturaleza son los objetos y personajes que colecciona Negroni y con qué tipo de estrategias lo hace.

Para comprender el poder y la potencialidad que radica en cada objeto encontrado y en el metraje encontrado, es importante ofrecer un marco teórico en torno a la estética del paseante a través de la definición de nociones como cartografías, itinerarios y recorridos, como modos particulares de la enunciación. Ambos artistas, Joseph Cornell y María Negroni, ofrecen un “imaginario urbano” que investigaremos. Veremos la importancia del itinerario que recorre un eje temporal y del recorrido que se ejecuta en el eje espacial. Nos interesa probar cómo estas concepciones espaciales van articulando una mirada (ciudad como topo literario). Será importante definir nociones como la de “viaje inmóvil”, practicada por ambos artistas; y otros subtemas como marcas peatonales, nudos simbolizantes y coordenadas intermediales.

Con el interés de investigar qué tanto Negroni imita los procedimientos cornelleanos estudiaremos algunos conceptos fundamentales en el ensamblado de las piezas de Cornell: el *collage*, el *filmcollage* y el objeto encontrado. Del *collage* repasaremos su importancia como arma crítica y de cuestionamiento en el arte, pero también su trascendencia en el entramado metonímico. De Gregory Ulmer tomaremos la idea de “dispositivo crítico” en la pareja collage/montaje que impacta directamente en el libro analizado. Definiremos los tres tipos de montaje encontrado: compilación, *collage* y apropiación. Será importante ver en el último capítulo cómo Negroni articula la discontinuidad justo con su montaje. Del objeto encontrado señalaremos su función “extrañadora y dislocadora”, esencialmente poética, como lo advierte Oyarzún. Nos preguntaremos en este análisis si las cajas-objeto de Cornell funcionan como otra deriva del *objet trouvé*.

Al haber en *Elegía de Joseph Cornell* toda una dimensión visual de los textos, definiremos teóricamente las categorías de poema visual, caligrama y viñeta. Investigaremos desde las incursiones de Guillaume Apollinaire hasta algunos poetas visuales como Pignatari. Por supuesto será necesario mencionar a Mallarmé con su concepto de “visión simultánea de la página” y “puesta en escena espiritual exacta” (2016:57).

El último apartado del capítulo uno hace un repaso general sobre algunos conceptos de intermedialidad y écfrasis. Se revisará históricamente el término intermedialidad enfatizando la noción de cruce de límites y entrecruzamiento de medios. Especialmente importantes serán las definiciones de Irene Rajewsky, quien identifica entre fenómenos intermediales y transmediales. Su definición como categoría crítica de la intermedialidad para analizar un producto específico, en este caso el libro de Negroni como una transposición de medios. Haremos hincapié en el carácter del “como si” dentro de las referencias intermediales, para identificar posibles evocaciones o imitaciones del medio fuente, en el medio meta, en este caso el poema.

En cuanto a la écfrasis, veremos las principales categorías desarrolladas por Rifaterre, Robillard y Pimentel. Del primero el concepto de “ilusión efrástica”, de la segunda nos interesará revisar sus dos modelos de interacción efrástica, el escalar y el diferencial; y de la tercera haremos énfasis en su esquema de gradación de relaciones efrásticas (descriptiva, atributiva y asociativa). Definiremos también las distinciones que hace entre écfrasis referencial, nocional y referencial genérica, con el objetivo de ver cuál se acerca más al tipo de écfrasis emprendida por María Negroni en esta elegía.

De la panorámica de la obra de María Negroni, en el capítulo segundo de la tesis, nos interesará principalmente destacar las huellas de Joseph Cornell en los libros de Negroni, además, por supuesto de la elegía. Analizaremos los libros de *Museo Negro* (1999) y *Pequeño Mundo Ilustrado* (2011) como posible origen del interés de Negroni en Cornell. Nos interesará revisar de manera somera las similitudes encontradas en las obras de María Negroni en donde también se archivan artistas: *Objeto Satie* (2018) y *Archivo Dickinson* (2018), con el objeto de encontrar vasos comunicantes con los procedimientos en *Elegía de Joseph Cornell* (2013).

Finalmente, el capítulo tres, haremos un análisis minucioso del cuerpo discontinuo de los textos; los cuales hemos agrupado en 5 categorías para facilitar su estudio: 1) Los reunidos bajo el nombre de “Apuntes para una biografía mínima” donde analizaremos los textos desde la estética del paseante. Subrayaremos las relaciones intermediales, utilizando cartografías, itinerarios y recorridos como formas de enunciación. 2) En poéticas entrecruzadas señalaremos las transposiciones que ejecuta Negroni desde Cornell como la obsesión por los hoteles como sitio de resguardo, pero también como zonas liminares peligrosas, dialogando con piezas de objeto encontrado y *filmcollage*. 3) En este tercer apartado analizaremos críticamente una serie de textos que se comportan como documentos, ofreciendo al mismo tiempo un mundo miniaturizado en torno a la poética de Cornell, a través de la apropiación de listas, citas y *souvenirs*. En la hibridación de este montaje cuestionaremos qué tanto ciertas intenciones museísticas podrían definirse como “giro de archivo”. 4) En el cuarto apartado nos concentraremos en todo el corpus de poemas visuales. Atendiendo en cada momento a los poemas como expresiones figuradas o abstractas de la visualidad, los caligramas como poemas dibujados y los dibujos propiamente alusivos al tema cornelleano, como viñetas. Mostraremos cómo este conjunto de poemas se presenta más como un homenaje, un guiño de reconocimiento a Cornell, que como una experimentación formal de la poeta en estos campos de la poesía. 5) Por último, en el apartado quinto de este tercer capítulo, concentraremos nuestra mirada en un ensayo crítico de una secuencia poética intitulada *Los poemas de la niña Godiva*, nos interesa indagar si esta colección de textos es en realidad la parte central de esta práctica intermedial. Nos preguntaremos si en ella se logra con mayor éxito el entramado interdisciplinar. ¿Qué hay en estos 18 poemas que ofrecen un paseo a partir de un fotograma exquisito que María Negroni ha logrado resaltar del film de Joseph Cornell, *Midnight Party* (1938) ¿Se iniciará desde este sitio cinematográfico toda la aventura conversacional? Ofreceremos *metódicamente* dos acercamientos distintos para desentrañar esta estrategia de Negroni, primero como montaje alegórico, una especie de imitación intermedial y segundo, analizaremos los vacíos y silencios dentro de la secuencia como un caso de écfrasis referencial genérica.

Ha sido necesario un enfoque plural y variado metodológicamente para el análisis de esta obra, porque se trata de una pieza híbrida, llena de retos. Consideramos que este

enfoque intermedial es el más adecuado para acercarse a *Elegía de Joseph Cornell*, pues propone varios cruces que el lector de esta tesis irá infiriendo para la mayor comprensión de esta obra.

Por último, nos gustaría añadir que, en relación al trabajo de María Negroni, hay un estudio intitulado “Una resaca de juguetes olvidados: la obra de Joseph Cornell revisitada por María Negroni en su libro *Elegía de Joseph Cornell*” (2013) de María José Punte, este ensayo se centra en la forma escritural de Negroni influenciada por las prácticas de Cornell, la estética del fragmento y la yuxtaposición, pero no aborda en ningún momento la écfrasis intermedial. Se han estudiado poemas ecrásticos de otros autores sobre Joseph Cornell, como el de Octavio Paz, analizado por Irene Artigas en su *Galería de Palabras*, sin embargo no se ha dedicado ninguna tesis al libro de María Negroni *Elegía de Joseph Cornell* desde la perspectiva intermedial y ecrástica, por lo que pensamos que podría ser una investigación que ponga nuevas preguntas en la mesa.

Involucrarnos en la elaboración de esta tesis ha sido un proceso intenso e interesante. Lo que más nos ayudó a abrirnos paso en la investigación, fue acercarnos a las preguntas que la misma obra iba sugiriendo en su lectura. Cada uno de los pasos que siguió Negroni, fueron inspiradores para nuestra investigación, de alguna forma nos convertimos en ese testigo al que ella alude en los *Poemas de la Pequeña Godiva*, ella dice que la niña se siente observada y perseguida por alguien; de alguna forma nosotros hemos sido esos inquietos observadores detrás del proceso creativo de la poeta rosarina. Por supuesto en cada paso de Negroni, ya estaba dado uno de Cornell, así que fue como internarse en una linda y compleja procesión.

Capítulo 1. *Elegía Joseph Cornell como construcción museal:*
Colección verbal como museo y gabinete expandido

1.0 Estética del coleccionismo

“Toda pasión colinda con lo caótico,
pero la pasión del coleccionista colinda
con un caos de recuerdos”

Walter Benjamin

El coleccionismo como metáfora, poseer lo que de todas formas tiende a la pérdida. Tanto María Negroni como Joseph Cornell fundan en la remembranza sus territorios perdidos gracias a la recolección de objetos significativos, acto que desemboca en muchas otras prácticas que vienen por añadidura: buscar un sitio preciso, otorgar un orden o múltiples órdenes según sea el caso; reconfigurar, resignificar y mostrar la colección.

Coleccionar es una pulsión de vida, una consumación, lectura del deseo. Visibilizar la falta a través de la reunión de aquello que buscamos, una labor que como recuerda Negroni, siempre está incompleta. Freud, tras la muerte de su padre, según nos cuenta esta poeta, comenzó con una colección, en un intento quizá por remediar la ausencia:

esos objetos antiguos, fetichizados como reliquias, no constituyen sólo un botín clasificable, a salvo de la angustia de la praxis y el tiempo; son también, por su irrealidad profunda, un repertorio de la realidad esencial del fuero interno (2013:71).

En el capítulo dedicado al *objeto encontrado*, vimos algunos aspectos de esta afición; hablamos principalmente de los objetos como “cosas con capacidad contingente de maravillar”, pero dedicamos poco tiempo a reflexionar acerca de los procesos y la emergencia de una colección.

Si el objeto así reunido se convierte en “fetiché”, coleccionar entonces es un juego pasional, que sólo en los artistas deviene un método creativo, un proceso estético. Si bien, en el apartado anterior nos dedicamos a definir la estética del paseante, los circuitos y deambulaciones del *flâneur*-coleccionista, ahora nos centraremos en reconocer los devenires internos y las prácticas externas, que guían esta nueva escritura o enunciación, la colocación precisa del objeto en el espacio:

Todo el mundo colecciona. Algo o nada. Una y otra vez. En ocasiones conscientemente, otras sin predeterminación. Pero ¿qué le ocurre al objeto una vez que es escogido, coleccionado, empaquetado, almacenado, depositado o indexado? ¿Qué es lo más importante para el coleccionista: recordar el pasado o preservarlo para el futuro? (2012:29)

Es pertinente para este trabajo detenernos en los diferentes aspectos de la colección, pues nos parece que, en la obra de Negroni, varias prácticas escriturales se desarrollan partiendo de esta noción. *Elegía de Joseph Cornell*, puede verse quizá como un “gabinete expandido”; no sólo se presentan los objetos- poema en las categorías establecidas que veremos por el gabinete; sino que se abarcan además otras estrategias museísticas que nos ayudarán a comprender el libro como un pequeño museo. Prácticas que pueden incluir manejo de colecciones temporales, permanentes e itinerantes; manejo y cuestionamiento de archivo, sea este visual o verbal, así como otras estrategias museísticas que desarrollaremos en este capítulo.

1.0.1 Del gabinete como antecedente del museo

Los gabinetes de curiosidades, son considerados los ancestros de los museos que conocemos, en la contemporaneidad. Comprender el mundo y aprehender la diversidad de sus manifestaciones, ha llevado a varios curiosos a construir colecciones inspiradas. Si bien la curiosidad ahora es vista favorablemente como disposición intelectual, no lo fue en otros momentos, cuando mirar hacia lo desconocido, lo inexplicable y lo extraño, era considerado peligroso:

La elaboración de las primeras colecciones nace con la voluntad de aprehender el mundo ya no bajo el prisma de Dios sino a la escala del hombre y la naturaleza de los motivos de los coleccionistas (2019:12)

Conocidos como gabinetes, cuartos o cámaras de maravillas, *wunderkammer* (por su nombre en alemán) o *studiolo* (como se les conoce en italiano), surgen como construcciones centrales de la cultura occidental: “el gabinete como símbolo de una época, como metáfora del saber y de la vida intelectual” (2015: 252). En el gabinete se reúnen objetos raros, singulares y heterogéneos. Las relaciones establecidas entre ellos, en realidad toman sentido para el espectador en cada lectura. Todas las colecciones, a través del objeto, plantean una nueva forma de interrogar. Puede ser que los objetos no tengan ninguna

relación entre sí o que se enlacen sólo por su forma aparente, pero al final quien contempla otorga un significado:

Presentes en los sitios circunscritos, estos objetos actúan unos junto a otros, se complementan, se ensamblan, son parte integral de un todo que toma sentido bajo el efecto de la acumulación, la yuxtaposición y el ensamblaje (2019:15)

Aparecen a finales del siglo XV y principios del XVI en el norte de Italia, principalmente en el seno de familias bien acomodadas. Algunas colecciones memorables como la de los Lionello D'este de Ferrara, la de Piero de Médici en Florencia o la de Federico de Montefeltro en Urbino (2019: 24).

Samuel Quiccheberg, en *Inscriptions vel tituli theatri amplissimi* (2018), clasifica el gabinete en cuatro categorías:

- 1) Un espacio dedicado al fundador de la colección.
- 2) Un apartado para los objetos producidos por la naturaleza, conocido como *naturalia*, en la que encontramos objetos como piedras, fósiles, conchas, insectos, aves, batracios y huesos.
- 3) La sección dedicada a los objetos singulares o insólitos, producidos por el hombre, llamada *artificialia*: artesanías, obras de arte y objetos científicos, entre los que podemos encontrar antigüedades, piezas de numismática, obras de orfebrería, joyas y manuscritos.
- 4) La sección dedicada a los *ars mechanicae*, incluye instrumentos musicales, herramientas y máquinas, por ejemplo, objetos ópticos, telescopios o astrolabios.

Castán y Sagaste (2015) añaden una quinta sección considerada *mirabilia*, que engloba todo lo extraño y digno de admiración, como supuestos cuernos de unicornio, quimeras, monstruos, anomalías anatómicas y singularidades que, para su época, fueron poco comprendidas.

Sin embargo, las clasificaciones más comunes han estado dedicadas a los objetos de *naturalia* y *artificialia*; las primeras por lo general emprendidas por un interés científico. Podemos pensar en la colección del minerólogo Francois-René Dubuisson, con la cual se

fundara posteriormente el Museo de Historia Natural de Nantes, Francia; o importantes gabinetes de trabajo dedicados a los pájaros, como la obra ornitológica llevada a cabo por el marqués René D'Abadie (2019: 13).

El término gabinete o *cabinet*, como se le conoce en francés, es polisémico, pues puede referirse al mismo tiempo al mueble expositor, a la habitación o a cualquier espacio físico que albergue la colección. Parecido a un *secrétaire*, por contener alguna pieza que debiera guardarse secretamente, de ahí sus muchos cajones y vitrinas. Los mejores orfebres, marqueteros y cerrajeros colaborarían para hacer estos muebles a la medida, para la preservación de los tesoros encontrados.

Algunos estudiosos piensan que el origen del gabinete puede vincularse a los tesoros guardados por las iglesias, espacios en los que se conservaban reliquias de santos, entre otros objetos de culto y veneración. Durante la Edad Media el antecedente del gabinete quizá se encuentre en las bibliotecas o estudios de la nobleza. Lugares dedicados al conocimiento y placer de reyes y monarcas. Conocidas son las colecciones del Duque de Berry (1340-1410) que albergaba “conchas, pieles de serpiente, piedras preciosas, huesos de mamut y huevos de avestruz, entre otros especímenes” (2019: 24).

Se ha mencionado el habitual coleccionismo entre científicos, pero debemos recordar algunos *wunderkammer* emprendidos por aristócratas como el del archiduque Fernando II en el Castillo de Amberes o el gabinete de Rodolfo II de Habsburgo en el Castillo de Praga (2019:25). María Negroni en *Pequeño Mundo Ilustrado* (2011), a propósito del cuarto de maravillas de Athanasius Kircher, el *Kircherianum*, nos recuerda de la naturaleza del *wunderkammer*: “en la alternancia entre utilidad práctica y gratuidad que caracteriza a todo gabinete, en el deseo de crear un orden propio, aunque sea arbitrario, hay, sin duda, una imitación del gran juego divino. No sería, quizá, del todo falso concebir el mundo como gabinete de curiosidades de Dios” (84). En *Pequeño Mundo ilustrado*, además de la mención del gabinete de Athanasius Kircher, María Negroni nos muestra una imagen visual del estudio de Rembrandt, el *Rembrandthuis*, en Amsterdam, como antecedente directo del cuarto de maravillas.



Kircherianum, Torre de Babel, 1679



Rembrandthuis, Amsterdam, 1665

Tras la revolución francesa, las colecciones del rey, el clero y la aristocracia, devienen propiedad de la Nación y se reúnen para conformar y constituir los nuevos museos de especialidades, instituciones que aún en nuestros días no dejan de ser cuestionadas ni de cuestionar sus prácticas.

Nos parece relevante considerar la visión expandida en torno al espíritu de gabinete que se sigue cultivando en estos días dentro del ámbito museístico. Múltiples artistas se apropian del sentido de gabinete para sus propios fines expresivos, por supuesto entre ellos el mismo Joseph Cornell en su momento, y María Negroni con algunos de sus libros.

Si bien Joseph Cornell lo hace de manera física dedicando algunas de sus pequeñas cajas a *artificialia* y *naturalia*, María Negroni traslada estos conceptos a creaciones puramente textuales. Nunca de forma literal como en una categoría impuesta desde afuera, pero sí en términos de ciertas clasificaciones al interior del libro.

La idea de *gabinete expandido* nos obliga a pensar en los cuestionamientos en torno a las prácticas decimonónicas de los museos. Tendrán que aparecer las reflexiones acerca del *atlas* de Aby Warburg, *el museo imaginario* de Malraux, el *museo sin muros* de Breton, la *Boîte en Valise* de Duchamp, el furor de las listas de Eco y las reflexiones en torno al archivo con Didi-Huberman; de alguna manera todas estas prácticas cuestionan la naturaleza del museo como “templo de arte” o como “santuario”, poniendo en duda al museo elitista de la alta modernidad (2008:13).

1.0.1.1. Joseph Cornell, de la vitrina de colección a la caja-museo

Octavio Paz en su poema *Objetos y Apariciones*, perteneciente a *Los Privilegios de la Vista I* (1994), se refiere a las construcciones de Cornell de la siguiente manera:

*Hexaedros de madera y de vidrio
apenas más grandes que una caja de zapatos
en ellos caben la noche y sus lámparas.*

*Monumentos a cada momento
hechos con los desechos de cada momento:
jaulas del infinito (340)*

La palabra “hexaedros” quizá nos sugiere a todas las posibles lecturas, los múltiples lados desde los que nos podemos acercar para asombrarnos. Cualquiera que se tope con una obra de Cornell, quedará en seguida imantado como cuando nos enfrentamos a algo asombroso. La palabra caja, no corresponde propiamente a todo lo que ahí sucede. “Jaulas del infinito” quizá sea más certero, sólo como una de tantas metáforas con las cuales podríamos concebir a este espacio de custodia, quizá más cercano a un gabinete de curiosidades o a un pequeño museo, *cajas de sombras* las llaman en inglés. Una jaula que guarda aquello que no tiene fin, ofrece en sí un marco para soñar, para imaginar todo lo posible, parecido a un “cubo blanco” museístico, en el que se enuncia toda colección.

*Canicas, botones, dedales, dados,
Alfileres, timbres, cuentas de vidrio:
Cuentos del tiempo. (340)*

Todo lo que Cornell quiso narrar con sus pesquisas de *objetos encontrados* y revelados, se concentra al final en estas pequeñas alegorías. Nacido en Nyack, en la noche de navidad de 1903, compartió la mayor parte de su vida con su madre y su hermano Robert, para quien confeccionó uno de los primeros contenedores de sueños. Debía presentarle el mundo a través de esos teatros de la imaginación. La realizó transformando una polvera de su madre, la cubrió de espejos por dentro y los dedales bailaban sobre las agujas, hizo un agujero para que su hermano pudiera imaginar una extensión del mundo en ese pequeño orificio.



El jardín de María Antonieta, 1949

En el libro *Navigating*, Lynda Roscoe Hartigan, describe a Joseph Cornell como un bibliófilo y un obsesivo coleccionista. Visitaba asiduamente bazares de antigüedades, mercados de pulgas, tiendas de segunda mano, dispensarios de discos y librerías de viejo. Conseguía los objetos más variados sobre todo por su carga emotiva. De 1926 a 1930 llevó a cabo la recolección de varios recortes de revistas, periódicos y libros usados, que guardaba en un álbum: artículos e imágenes de naturaleza, poemas, literatura japonesa, espiritualidad, crítica de arte. (Jackson, 6)

Interesado por los movimientos de vanguardia europeos, especialmente el dada y el surrealismo, en la Galería Julien Lévy conoció los collages realizados por Max Ernst. Inspirado por este artista plástico, Cornell realizó una serie de 16 collages, resultado de su habitual coleccionismo.



Historia sin nombre para Max Ernst, 1934-35

Este artista neoyorkino creaba su obra con materiales preexistentes, bajo el principio victoriano “waste not, want not” (no desperdicie, no desee), en el seno de la depresión norteamericana, durante los 30’s, Cornell no ignoraba aquello que la sociedad de consumo había desechado. Objetos efímeros, de uso cotidiano, debían ser rescatados y puestos a salvo. Primero archivados en folders temáticos, si se trataba de objetos bidimensionales, pero después en otro tipo de contenedores como cajas, maletas, cofres, si se trataba de objetos tridimensionales (7-8).



El laboratorio de Joseph Cornell, Hans Namuth, 1969

Algunos de los objetos recurrentes en la colección de Cornell, pertenecían al reino de la *naturalia*: pájaros, conchas, rocas, hojas. Y de *artificialia*: mapas celestes, pipas de cerámica, canicas, copas de vidrio antiguas, juguetes, por ejemplo. En la sección de *mirabilia*, como temas objeto de su devoción, le interesaron ciertos artistas y estrellas de cine como Rose Hobart. Ofrendaba estos pequeños homenajes a los artistas de su predilección, desde bailarinas y actrices como Hedy Lamarr o Tamara Toumánova; escritores como Mallarmé y Valéry, o personas vinculadas con el arte, como los Médici o

Durero, a quienes nos referiremos más ampliamente en el apartado dedicado a la estética de la melancolía.

Una serie amplia de cajas está dedicada al tema de la ornitología, como en los antiguos gabinetes naturalistas, pero con una lectura moderna ya no sólo perteneciente al mundo científico, sino ofreciendo una crítica al mundo del arte, por ejemplo, las dedicadas al pintor Juan Gris (1953) o la conocida con el nombre de *Habitat Group for a shooting Gallery* (1943) (cuyo nombre ya descontextualiza el hábitat natural de las aves para trasladarlo al seno del arte, apuntando a algo más abstracto).



Habitat para el campo de tiro (1943)

Sin embargo, como nos lo hace notar Fernando Huici, en el catálogo de la fundación Juan March (1984): “cada una de las cajas de Cornell no es sino la punta de un iceberg, la imagen final que pretende traducir todo un amplísimo dossier que almacena y entrecruza un sinfín de anotaciones, documentos, recuerdos, elementos visuales” (20). Así, en esta colección conocida como los “aviarios”, encontramos que, a lo largo de los años, las aves fueron sugiriendo distintas connotaciones. Una que me parece importante resaltar, es aquella en la que ofrece metáforas de una naturaleza dual. Huici, nos conmina a ver dos ejes fundamentales en la elección de las aves: aquellas que representan el mundo nocturno y las otras que representan el mundo solar. Lechuzas y búhos de un lado y guacamayas, papagayos o cacatúas del otro (con respecto a éstas últimas hay que recordar la impresión de Cornell frente al escaparate de la tienda de aves). Esos ejes se amplían a las siguientes connotaciones: introversión/extroversión (Huici le llama locuacidad); meditación/ palabra; camuflaje/ exhibición. En ciertas ocasiones el símbolo elegido de la colección, llega a estar tan presente en el imaginario cornelleano, que termina desapareciendo y por “ausencia”

continúa estando presente. Tal es el caso de la caja dedicada a Emily Dickinson: *Toward the Blue Peninsula* (1952) en donde ya no hay ave, pero su presencia sugiere un vuelo aún más alto.



Toward the Blue Peninsula, 1952

Así como los gabinetes se referían a las habitaciones, las puestas en escena de Cornell también aluden a lugares físicos de resguardo como hoteles, farmacias, observatorios, aviarios y teatros (2014:9). Sin embargo, el cuestionamiento del espacio es importante como escena de representación. Este carácter escenográfico de la caja cornelleana y su capacidad de alterar nuestra percepción óptica y conceptual, ya no sólo se refiere al espacio físico “de contener objetos tridimensionales, sino como espacio ilusorio, eco mnemotécnico que nos ayuda en la representación de algo más que mera preservación” (1984: 30-31). En varias de las cajas se pide al espectador que haga caso de su “memoria espacial”, por ejemplo, la referencia a bodegones en el caso de la serie *Soap bubble sets*, o referencias a paisajes al aire abierto o en la intimidad. Lo curioso es que, si bien hay cajas específicamente con el nombre de “museos”, no hacen tanto caso al valor de espacio, sino de función, es decir de albergar, clasificar, catalogar, archivar. Así podemos observar una gran cantidad de cajas compartimentadas que atienden a una “subdivisión rítmica del espacio real” (1984:14).



Curso elemental de historia natural, Egipto de Mlle Cléo de Merode, 1940

Póstumamente se descubrió en el sótano-laboratorio de Cornell, un archivo o exploración, dedicado a Marcel Duchamp, con quien colaboró en el armado de sus conocidas *boîte en valise*. Se encontraron múltiples papeles desechados de su cotidianeidad como notas de tintorería, papeles con su firma, entre otras curiosidades. Archivo al cual alude María Negroni en el libro de nuestro estudio.

La pasión lúdica de Cornell por coleccionar, se convierte en una metodología que afianzará su proceso creativo durante varias décadas: preservar, documentar, interactuar con cada objeto con el afán de escenificar y representar su imaginario poético. No por nada Robert Motherwell, se refería a él como alguien más cercano a la poesía que a cualquier obra plástica. La relación de objetos elegidos en estos gabinetes o pequeños museos, toma un carácter carnal, como lo sugieren Lemaitre y Hervé: “poseer, tocar, arreglar, completar, escenificar los placeres que motivan a todo coleccionador” (32). Placer y curiosidad que también se reflejan en la escritura de María Negroni, la poeta escenifica también su visión haciendo una museografía específica para compartírnos los objetos de su asombro, acercándonos a su propio imaginario.

1.0.2. Del gabinete expandido y otras estrategias museísticas

Andreas Huyssen en su libro *En busca del futuro perdido, cultura y memoria en tiempos de globalización* (2002), hace un interesante retrato del museo en la posmodernidad y lo describe como un espectáculo absorbido por la corriente de la modernización en cuyo seno no dejan de cuestionarse las estrategias museísticas (61). El museo como “paradigma de las actividades culturales contemporáneas”, si bien pone a salvo y conserva las colecciones, es fundamentalmente de naturaleza dialéctica:

el museo 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, bien que mediatizadas y contaminadas, a los ojos del contemplador (45)

Nos resulta fascinante este espacio porque nos permite dar un orden simbólico al mundo que nos precede, y al mismo tiempo nos conmina y nos lanza hacia adelante. En pocos espacios, como en el museo, se cuestionan tanto sus propias prácticas, su poética. Llámese “museización”, “sensibilidad museística” o “museomanía”, el papel del museo ha

sido retomado y cuestionado por instituciones, artistas y curadores como un “incomparable marco de una *mise-en-scène* espectacular” (42-43), donde las fronteras de sus operaciones y funciones se vuelven borrosas.

Terror y posibilidad de la página en blanco, cada libro en potencia puede pensarse como ese “cubo blanco” de la modernidad, el “no adornado contenedor”, cercano a los conceptos de neutralidad, minimalismo e inmensidad del museo (13). La escritura podría tratarse de una exposición comisionada o de esa particular curaduría que resguarda el objeto de nuestro deseo:

...el cubo blanco como mecanismo transicional, que intenta anular o hacer tabula rasa del pasado, y al mismo tiempo, controlar el futuro invocando modos trascendentales de presencia y poder...las paredes asumen una ambivalente existencia, entre la vigorosa presencia y la completa invisibilidad...ofrece un contexto neutral no adulterado...concibe al espectador como un ojo incorpóreo, un ojo que habría muerto justo al entrar en este espacio. (14)

Sabida es la crítica acerca de la *museofobia* de la vanguardia, el miedo a la identificación del proyecto museístico con la momificación y la necrofilia, que se une a las observaciones y llamadas de atención sobre osificación, cosificación y hegemonía cultural. Se cuestiona la lectura del pasado como un monumento asfixiante o un archivo momificado, de ahí que las prácticas oscilen entre una pulsión innovadora y una tensión hacia la tradición. (50) En el intento por democratizar las prácticas y en esa borrosidad de límites, surgen exposiciones “de autor” como *El Museo de las Obsesiones* de Harald Szeemann, el *Museo de las Utopías* de Claudio Lange, el *Museo Sentimental* de Prusia de Daniel Spoerri y Elisabeth Plessen (52), o el *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles* de Marcel Broothaers. Huyssen hace incapié en la ampliación gramática del verbo *curar*, que significa mover las colecciones, esto nos permite pensar que desde otras disciplinas también este acto se ha vuelto imprescindible.

En este movimiento entre descartar prácticas o resignificarlas, muchos artistas han retomado la idea del gabinete, para llevarlo a un contexto contemporáneo. En esta estética de la *wunderkammer*, encontramos procesos y obras como las emprendidas por Kurt Schwitters conocidas con el nombre de *Merzbau* (1923-1937) gabinete expandido o antecedente de la instalación, propone un espacio donde recrear su colección entre grutas y

espacios de su propia ensoñación; o los múltiples *Gabinetes de Curiosidades* de Mark Dion, como el exhibido en el Wexner Center of the Arts (1996).



Merzbau (1923-1937)



Theatrum Mundi: Armarium, 2001, Mark Dion

Dentro de las prácticas dominantes de los que confrontan su obra con la tradición de las cámaras de maravillas, podemos encontrar artistas con posiciones distintas frente a la colección: 1) aquellos que utilizan ensamblaje a través del ordenamiento y la yuxtaposición de los objetos coleccionados y 2) los preocupados por el contraste y la interacción entre materiales naturales y artificiales, a través de la manipulación y transformación imaginativa (2015: 256).

Se han comisionado exposiciones voluntariamente con el tema de cámaras de maravillas como la Bienal de Venecia de 1986, curada por Adalgisa Luigli; o en el 2015 la exposición *Magnificent Obsessions: The Artist as a Collector*, llevada a cabo en el *Barbican Center* en Londres, donde podemos mencionar las obras de Damien Hirst, Sol Lewitt o Hanna Darboven (256). La idea de vitrina por ejemplo ha sido ampliamente simbolizada además de Hirst, por Joseph Beuys, con su puesta en escena: *Block Beuys*.



Magnificent Obsessions, gabinete de Hanne Darboven



Las vitrinas de Damien Hirst

Es posible que la idea de museo en María Negroni no borre del todo acepciones adscritas al museo, ya sea como “templo de musas”, “caja del tesoro” o “espacio sagrado”, pero en todo caso se lee como un espacio híbrido de la posmodernidad, un “archivo poliédrico” que genera un texto multidimensional: “estrategias museísticas como la colección, la cita, la apropiación han invadido incluso las prácticas estéticas contemporáneas”. (2008: 43) Aby Warburg nos recuerda con su *Atlas Mnemosyne*, que en toda colección de imágenes se propone una zona de constantes ordenaciones y reordenaciones de la mirada; y por su parte Didi-Huberman se refiere a cualquiera de estas reuniones voluntarias, como la posibilidad de una “relectura del mundo”.

Anna María Guasch en “El giro de la memoria y el giro del archivo en las prácticas artísticas contemporáneas” (2012), propone tres lugares de almacenamiento propuestos: el museo-depósito, el archivo-biblioteca y el estudio del artista (4), tras la práctica de varios artistas europeos y americanos de los 60’s. Nos interesa preguntarnos acerca de las prácticas del museo que siguen el impulso de movilidad de toda colección porque *Elegía de Joseph Cornell* justamente lo que hace es dinamizar su propia colección verbal: sea que sean piezas tratadas museográficamente como en una exposición, recuperadas y clasificadas con las diferentes lógicas del archivo o mostradas como un *work in progress* dispuesto en compartimentos verbales, como un archivo abierto en torno a la obra del mismo Cornell.

El texto como “espacio multidimensional” se presenta en ocasiones como un “archivo poliédrico”. Un lugar en donde se vinculan el pasado y el futuro y en donde la memoria representa nuestra capacidad de recuperar experiencias, rescatándolas de la amnesia, para presentarlas como un “renovado memorándum”. (29)

Guasch nos recuerda que “este suplemento mnemotécnico” emprendido por varios artistas puede darse en dos tipos: el archivo nómico o de procedencia (donde se da cierta homogeneidad y continuidad) o el archivo anómico (en el que se acentúan conceptos como lo heterogéneo y discontinuo). Nos parece que María Negroni propone estos “recorridos transversales” a través de la práctica del segundo archivo donde nos comparte una visión en ocasiones fragmentada, en continua mutabilidad, utilizando el archivo como estrategia, entre archivo de objetos o cortos encontrados, que, de lo íntimo a lo público, construye, almacena y resguarda, la mirada de Cornell y la suya desdoblada.

1.0.2.1 *Léxico museal negroniano*

Estudiosos de la obra de María Negroni constantemente aluden a estrategias museísticas para referirse a la escritura de esta poeta rosarina, pero como es natural, tratándose de una escritura podría decirse ultracontemporánea, las fronteras entre estas prácticas, son borrosas y polisémicas. Ana Porrúa por ejemplo para estudiar *Pequeño Mundo Ilustrado* (2011), escribe un artículo titulado: *La imaginación poética: entre el archivo y la colección* (2013). Independientemente que desde nuestro punto de vista quizá debiera nombrarse primero a la colección y después al archivo, la palabra *entre* es la que nos resulta más interesante. *Entre*, para definir esa tierra intermedia, una zona ambigua entre la colección y la configuración literaria que se nos presenta, llámese poemario, caja de resonancia, mesa de ensamblado, de cualquier forma, es ahí en ese territorio en donde se despliega una museografía específica o acaso en donde se exhibe una catalogación.

De la colección se puede decir que Negroni reúne objetos y personajes del XIX, pero con una estrategia museística que tiene más que ver con el XX y el XXI. Porrúa nos recuerda del carácter espacial de la imagen y de su relación con lo mínimo, la colección y el *souvenir*: "ante la imposibilidad de pensar un archivo de la imaginación poética con domicilio estable, se propone la migración de las imágenes como forma de rodear el archivo, para acceder a ciertas formas de la imaginación poética de la modernidad". Miguel

Dalmaroni, en el epílogo de la primera edición de *Pequeño Mundo Ilustrado* (2011) hace una referencia al *Mal de Archivo* de Derrida:

Por un lado, el archivo es siempre la casa de una autoridad, una institución que impone un orden. Por otro, el archivo se desperdiga en numerosas residencias hasta volverse atópico, pues ha de perseguírsele no sólo en las marcas del cuerpo del escritor... sino también en la frecuencia difiriente y abismal que va de los implícitos y los fraseos ambiguos o enigmáticos del autor, hasta- para decirlo rápido de- sus vergüenzas entrevistas pero calladas para siempre, sus vacilaciones secretas, sus deseos ocultos, reprimidos, inconscientes” (2011: epílogo)

María José Punte, por su parte, para analizar el libro *Cartas Extraordinarias* con ilustraciones de Fidel Sclavo (2013), recurre a la idea de un “atlas portátil” de la infancia. Emplea esa palabra que transformara Aby Warburg para su propia práctica teórica y de lectura de imágenes, la cual sería retomada en Latino América por Graciela Speranza. Ese *atlas* particular colecciona una serie de cartas ficticias y apócrifas que María Negroni dedica a varios escritores que marcaron su vida como lectora en la infancia, entre esas obsesiones negronianas, se encuentran Hans Christian Andersen y Lewis Carroll. Lo “portátil” quizá nos recuerde a estas maletas museo que hiciera Marcel Duchamp. Sin embargo, María Negroni en el prólogo se refiere al libro como “una caja de asombros compartidos, entusiasmos súbitos”. El *atlas* no alude tanto a la movilidad de las piezas ni a la serie de posibles lecturas alternativas, sino quizá a lo que tiene de cercanía con el mapa y la cartografía infantil. Según Punte, *Cartas extraordinarias, Pequeño Mundo ilustrado y Elegía de Joseph Cornell*, formarían una trilogía por su eje temático, presenciando "dioramas" que se arman en torno a la infancia y su imaginario:

la afinidad se sustenta...en el recurso de la colección, con sus dinámicas de yuxtaposición, heterogeneidad, arbitrariedad. En estos tres libros se instaura el dispositivo del montaje, junto con el de miniaturización. Son libros menores o minorizados, no sólo por las temáticas o por los géneros elegidos, sino por sus estructuras fragmentarias, que apuestan por el trazo minimalista y por la apertura de espacios en blanco e intersticios (286-287).

En lo relativo a lo fragmentario y a la generación de espacios en blanco, se acerca a la idea del *atlas*, pues se abren esos sitios de lectura amplificada. Nos interesa el punto en el cual María José Punte se refiere al *principio del atlas* por su heterogeneidad esencial y porque funciona como una forma de conocimiento por montaje y alude a la definición de Speranza: "centelleo caleidoscópico de otros lugares" (287). Es un atlas en sentido metafórico, nada cercano al atlas de Richter donde la segmentación y la movilidad

son esenciales. Llama la atención cómo Punte se refiere al libro *Elegía de Joseph Cornell* más como una “extraña enciclopedia” y frente a *Pequeño Mundo Ilustrado*, que conforma más un alfabeto o abecedario de objetos coleccionados, se aproxima con la idea de archivo.

En la obra de María Negroni, la frontera es borrosa si lo que se cataloga o archiva, es visual o verbal. Dentro de los modos de catalogar lo verbal, como ya se dijo, tiene alfabetos, lexicones, pero también maneja listas, construcciones enciclopédicas. De hecho, en *Archivo Dickinson* (2018) María trabaja sus poemas a partir del propio lexicón de la poeta de Amherst: “descubrí un repertorio entero de 9000 palabras, ordenadas alfabéticamente...que registraba de modo exhaustivo las recurrencias verbales de la autora”. A partir de estas palabras Negroni nos ofrece un nuevo catálogo con su propio “sumario de obsesiones” (7). El título de uno de los poemas es *Límites*, y ahí Negroni se refiere a la palabra como “*cofre diminuto*”, sitio de resguardo de ese tesoro encontrado, digno como siempre, de ser coleccionado:

*Afuera, el mundo. Con tales ansias de pertenencia a nadie, tales
vestigios de la deficiencia que me dejan muda- toda- y blanca.
Adentro, cofres diminutos que guardan un esfuerzo inmenso:
una gran conversación con Dios de la cual deriva, por igual,
el deslumbramiento y el hambre. (2018:13)*

Sin embargo, con la palabra *Riqueza*, que también reúne, nos recuerda del valor de una colección, siempre incompleta: “Poseer es imposible. Ése es el premio” (43), o en el misterio en la palabra *Islas*, una de las más queridas por Dickinson y coincidentemente también con Negroni, escribe: “una muchacha insiste en llenar un lugar que nunca va estar lleno. Cada vez más propensa al polvo de las frases...en algún sitio del tiempo...exhuma huesos. El arte es una suma de errores ejemplares” (73) y cada colección es un ejemplo.

En este léxico museal, llamaremos la atención sobre algunos libros de María Negroni ya mencionados, primero que nada, *Museo Negro* (1998) con un apartado dedicado a los “coleccionistas” en los que destaca un ensayo en torno a Joseph Cornell. Este ensayo tiene un epígrafe de Susan Sontag que dice: “todo coleccionista es potencialmente (si no de

hecho) un ladrón”. María Negroni se refiere a los poemas como “dioramas de la vida” y con la colección de cada uno de estos dioramas va conformando un “museo imaginario”, el libro potencialmente también colecciona imágenes robadas, un imaginario prestado. “¿Qué hay en el museo de la pena?” se pregunta Negroni, y más adelante contesta: “seres errantes, *aliens*, desamparados, es decir eternos niños-viudos aferrados a un mundo de catálogos, de objetos perdidos” (15). El museo como un depósito en donde caben esos seres, que “parecen poetas”. Varias de las moradas negras, es decir, estos museos imaginarios, detallan ricas e invitantes colecciones, como por ejemplo aquella del castillo de Horace Walpole, editor, ensayista y anticuario, que María Negroni describe con placer, como si al enunciarla pudiera poseerla: “nichos en las paredes, pequeñas criptas donde reposan estatuas de comendadores, armaduras de caballeros andantes, claustros saturados de curiosidades...les mostraba los tanques con peces dorados. Las siete bibliotecas con sus 15000 ejemplares. Los antílopes de oro, enjaulados, con sus cornamentas vertiginosas decorando las escaleras iluminadas por arañas de cristal veneciano” (45) como dice Negroni, una escenografía (añadiríamos museográfica) de efectos emocionales.

No podemos dejar de nombrar la mención también de museo-depósito que hace Negroni, al titular su libro *Galería Fantástica* (2009), poco más de 10 años después, la poeta con esta elección insiste en hacer referencia al lugar de resguardo. La autora emparenta de alguna manera la idea de galería a la de un *teatro del mundo miniaturizado*. En este caso, construye un archivo gótico de autores con impulso melancólico. Escribe acerca de un personaje de Julio Verne, el Capitán Nemo, y compara su barco con un gabinete de curiosidades:

su barco es su propia cajita musical. Su propio rosebud. Un recordatorio o miniatura del mundo, ese mundo que ha perdido y que no cesa de perder. Algo así como un museo de su imaginación o un gabinete de curiosidades, al estilo de las eclécticas colecciones barrocas que organizaban en el siglo XVII algunos espíritus excéntricos como el jesuita Athanasius Kircher (158).

De manera muy veloz comentaremos la aparición de una “colección criminal” dentro del libro *Film Noir* (2015) donde se podría decir que Negroni documenta un archivo en torno a películas del género negro policíaco norteamericano. Abre un catálogo de crímenes, de *femmes fatales*, de seres abandonados, de escenas memorables, frases negras e inolvidables, en medio de un conocimiento del lenguaje cinematográfico amplio, que

también colecciona y que seguramente sirvió para la relación que entablará más tarde con los cortos de Joseph Cornell.

Con el libro *Objeto Satie* (2018), Negroni concluye la trilogía que transparenta el mismo espíritu recolector y de imitación de artistas de su afinidad estética; este libro que no es “ni biografía, ni ensayo, ni poema, ni documento: objeto” dice Gianera en el epílogo de la primera edición, se une a los que le preceden: *Elegía de Joseph Cornell* y *Archivo Dickinson*. Un objeto coleccionable, un objeto de estudio, un objeto de observación, pero sobre todo un objeto que nos permite ser testigos de una reconstrucción literaria de la existencia de uno de los músicos más audaces del siglo XX. Pablo Gianera se refiere a este libro como un montaje de textos e imágenes, sin adscribirlo netamente a una estrategia museística, menciona sí, los fragmentos de la colección entre los que figuran: partituras intervenidas, mapas de París, cartas astrales y una colección extravagante de ilustraciones de *ars mechanicae*. Por su forma, es el libro que más se asemeja al de Joseph Cornell y que seguramente nos servirá de apoyo en nuestro análisis en el tercer capítulo de la tesis. No sólo reúne objetos y documentos, como ya se dijo, sino itinerarios artísticos, una suerte de biografía desmembrada, como el caso de los *Apuntes para una Biografía Mínima* de Cornell.

Por último, para cerrar este apartado de la estética del coleccionismo y Negroni, valdría la pena recordar algunas de las alusiones a este léxico museal que hace nuestra poeta, en *Pequeño Mundo Ilustrado*. En este libro junto con *Objeto Satie*, es en donde queda más evidente su estrategia creativa en torno a la colección. A propósito de Jan Svánkmajer, principalmente creador de *stop-motion films*, Negroni menciona su obra como un cosmos a su vez coleccionable:

algo de enciclopedia barroca o de ménagerie surrealista contamina siempre sus planos, los llena de folletos, mapas anatómicos, textos de física, catálogos y listas de precios (y sus respectivas parodias): una suerte de fantasmagoría concreta que es, a su vez, un atlas del mundo de sus visiones, un Orbis Pictus personal con su fauna, su flora, su arquitectura, sus ciencias naturales, su etimología y sus máquinas misteriosas (20).

Hemos puesto en cursivas especialmente *atlas del mundo* y *Orbis Pictus*, pues, a fin de cuentas, nos parece que es una tautología que hace referencia a todo el corpus negroniano.



Mundo fantástico de Jan Svánkmajer

No es de extrañar que entre sus seres coleccionados aparezcan Bouvard y Pécuchet, estos personajes de Flaubert que encarnan el espíritu enciclopedista de manera irónica; conocidos por querer clasificar lo inclasificable, copistas ingenuos no pueden tender más que a lo inconcluso, a una “odisea fallida” o a una “fiebre desilusionada” (25). ¿Acaso María Negroni observa en ellos el peligro de toda colección?

Coleccionista anacrónica, pone atención al espacio metafórico de contención, en este sentido es capaz de ver en la analogía más simple, una miniatura que representa a su vez el “teatro del mundo”. Una cajita en diminutivo, antecedente del gabinete de curiosidades y del museo, como cofre, baúl o *secrétaire*, sirve para “almacenar la insondable reserva de la ensoñación...un umbral que protege un reino interior, fabricado y custodiado sin pausa. Algo absoluto (que) se preserva...siempre es más de lo que parece”. (29) Negroni nos incita a considerar a estos espacios y a su “dimensión de intimidad” como una muestra de lo infinito. Los llama también “moradas sensibles” que terminan revelando el sueño relatado:

Figurante humilde y receptivo, teatro itinerante, y archivo portátil, en suma, la cajita es también diminuta divina comedia, donde lo plural humano deja de ser –por un instante eterno, entre la vida y la muerte- un inventario de acciones para volverse penumbra, laboratorio atento a lo que no se ve (2011: 30) (las cursivas son mías).

Nos parece importante el lenguaje museográfico que se desprende de este pequeño contenedor: las referencias al *archivo* y el *inventario*, las posibilidades del *laboratorio* y la experimentación a partir de lo preservado y también el hecho de poder *itinerar* o portar la colección hacia donde se requiera, incluso la biblioteca.

La colección tiene que encontrar un espacio para ser contemplada. Esta ordenadora de mundos hace referencia a varios de los “espacios para ver”. Considera al cine como “el

espacio nómada de imágenes”, al cual preceden: “los gabinetes de curiosidades, los museos de cera, los *tableaux vivants*, los teatros mnemónicos, las vidrieras, las vistas panorámicas, los *peep-holes*, las caminatas urbanas (*flâneries, sightseeing tours*), los museos y en general, todo espacio donde el espectador puede volverse, literalmente, un consumidor de imágenes” (2011:45). Lo interesante para esta investigación, será analizar cómo el libro se convierte también en ese espacio para ver, el libro como poliedro de la observación, con posibilidad incluso de albergar el vacío.

A propósito de los museos, la autora se refiere a ellos con cierta ironía: “del latín *museum*, lugar dedicado a las Musas. Vivienda de quien fue, para 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 pervivir la ausencia. Por definición voraz, el museo nace de la colección privada, que, a su vez, nace del botín de guerra” (2011:137). Sea cual sea la forma que tome este acto de hacerse de un mundo, con guerra de por medio o no, María Negroni nos entrega sus obsesiones museísticas en casi cada uno de sus libros. Y como veremos *Elegía de Joseph Cornell*, no es una excepción.

1.1. Cartografías, itinerarios y el recorrido como enunciación

“Soy todavía una música, pensó.

Una porfiada elegía, capaz de
Captar la intriga de la calle humana” M.N.

“Esto ha sido mi vida. Un paseo
por lo intransitado para al final,
esconderme en la música de las palabras” M.N.

Nos parece pertinente dedicar un apartado acerca de la estética del paseante, pues tanto María Negroni como Joseph Cornell, hacen de sus paseos y de su imaginario urbano, una práctica artística. Cada uno generando su específica cartografía, ofrece mapas, rutas, itinerarios, espaciales o temporales, pero siempre poéticos, en torno a la ciudad de Manhattan en Nueva York, la cual ambos habitaron con más de cinco décadas de diferencia. En la *Elegía de Joseph Cornell*, veremos algunos pasajes en donde Negroni

deambula continuando de cierta forma los trayectos creativos de Cornell, e inventa escrituralmente los posibles itinerarios y rutas que debió seguir este poeta peatonal.

En el ensayo “Joseph Cornell y Charles Simic: el arte del ladrón”, compilado en *Museo Negro* (1999) por María Negroni, la poeta se refiere al artista norteamericano Joseph Cornell (1903-1972) como *flâneur*, “una especie de Baudelaire en Manhattan” (esto último lo corroborará en una entrevista en el 2013). Varios son los puntos en común que comparten tanto Negroni como Cornell, pero sin duda la forma de aproximarse a la ciudad es una de ellas. En este apartado será importante mostrar a qué nos referimos con la “estética del paseante” compartida y practicada por ambos artistas en momentos muy distintos. Para ello será necesario hacer un repaso histórico del surgimiento de este concepto, emergido a mediados del s. XIX en París.

El *flâneur* es esta figura histórica ligada al “dandi” que deambula por los espacios de ocio; quien en su recorrido busca una forma de estructurar una identidad acorde con la modernidad occidental: “un sujeto que al caminar traza el itinerario- un discurso- en el discurrir del paseo. El paseo ordena, para el sujeto, el caos de la ciudad, estableciendo articulaciones, junturas, puentes entre espacios (y acontecimientos) desarticulados” (2009:2)

La *flanería* como un derivado lexical, se considerará entonces como cierta manera de mirar y contar las experiencias urbanas, una articulación que nos muestra otra cara de la polis, otra forma de representación. El galicismo se incorpora al castellano en el siglo XIX como la acción de “callejear” en los espacios públicos con el fin de apreciarlos como un espectáculo o un teatro social. (2009:23)

Ciertas nociones de esta costumbre inicialmente parisina, cruzan el Atlántico para ocupar un sitio preponderante también en las prácticas artísticas americanas y latinoamericanas, entre algunos poetas que tuvieron esta práctica encontramos a los poetas y cronistas Rubén Darío, Amado Nervo, Manuel Gutiérrez Nájera y Enrique Gómez Carrillo en Argentina. Ya no sólo las megalópolis como París y Manhattan, sino Buenos Aires y Ciudad de México, serán escenarios francos para la creación literaria.

Varias convenciones dentro de la *flanerie* se rompen en las prácticas particularísimas de Cornell y Negroni. Para Rama (1989) la *flanería* es un “modo distintivo de las ciudades finiseculares, sometidas a una intensa mercantilización (que terminará instituyendo) el espectáculo de consumo como nuevo modo de diversión”. En Cornell y Negroni se trata más bien del consumo del detritus, de lo no comercial, de lo que se abandona u olvida; en cierto modo es un paseo más bien anacrónico, un tanto preñado de nostalgia.

...en el gran gabinete fantástico de Manhattan en la obra de Joseph Cornell interesan, sobre todo, los bajos fondos, los itinerarios prohibidos de la noche, el extravío de los submundos del hampa y la suspensión de la ley (1999:32).

A este paseante singular se le identificaba como ese sujeto habitante de la ciudad que de forma privada se acerca a los sitios urbanos con una mirada curiosa, como quien se acerca a un objeto en exhibición, es decir que la ciudad se le presenta como un enorme museo. En esos recorridos y búsquedas aleatorias, el *flâneur*- espectador, añade lo descartado a la vitrina de su predilección.

En el caso de Joseph Cornell, encarnará en varias series y cajas-objeto; y el metraje encontrado se resignificará en cada uno de sus cortos. Por su parte, los recorridos de María Negroni en la serie *Apuntes para una biografía mínima*, conformada por siete apartados, que analizaremos en el tercer capítulo, imagina itinerarios y hábitos que pudieron tener lugar en el Manhattan de los años 30: “un hombre amaba perderse en la ciudad en que vivía. Había nacido en un caracol que alguien abandonó en un hotel a las trece horas trece minutos de un corazón azul” (2013:24). Insistiendo en un paseo resemantizado.

El gusto por la Feria Internacional, la Exposición Universal, que son vitrinas de la modernidad, sí que será adquirido de alguna forma por ambos. Tanto Negroni como Cornell, recuperan el escaparate soñado, perdido, inexistente, en peligro; no van al lugar de moda, sino al bazar de viejo, buscando una suerte de reliquias de su tiempo, por algo podemos leer en esta ávida peatona que “el arte es una cartografía de la ruina” (1999:91)

Si bien en el proyecto *flâneur* hay una intención por “domesticar los espacios” alejándose de los lugares amenazantes como los barrios viejos u obreros, de ahí que sea vista principalmente como una práctica burguesa (2009:23); ni en Cornell ni en Negroni la

amenaza está en el lugar físico sino en lo que olvidan los lugares, lo que intentan siempre recuperar en ese tránsito, es la marca de algún recuerdo: “soy todavía una música, pensó. Una porfiada elegía, capaz de captar la intriga de la calle humana. Todavía puedo, como Ovidio, escribir dísticos desiguales sobre el exilio. No es demasiado ni poco” (2013:64).

Otra cosa más en la que coinciden estos paseantes es en apropiarse de la ciudad con cierta mirada para transformarla; metamorfosean lo visto y los espacios visitados, en este “callejeo intelectualmente reflexivo” es que consolidan sus poéticas y que erigen sus mundos imaginarios. La ciudad como topoi literario nos recuerda Negroni: “un sitio de privilegio donde se puede, a condición de ser permeable, abrirse a infinitas representaciones del mundo y, sobre todo, de uno mismo” (2011:147).

Antes que ellos, Baudelaire, a quien ambos admiran profundamente, es el primero en romper con la idea cómoda del *flâneur*, el poeta parisino tomará una postura crítica, cuestionará la “beatitud del alma” propia de quien camina y quizá propondrá el caminar en *El Spleen de París* como cierta condena: “Bajo la cúpula melancólica del cielo, con los pies sumergidos en el polvo de una tierra tan desolada como el cielo, caminaba con la resignada fisionomía de los condenados a esperar siempre”(2018: 18). De alguna manera evidencia el tedio y confronta el conformismo de quien camina sin preguntarse, reafirmando así el trayecto creador: “el paseante solitario y pensativo obtiene una singular ebriedad en la comunión universal” (35) Este romántico francés entregado a un caminar más desconocido, poco feliz pero visionario, recupera a través de la escritura, un inventario de caminantes poco convencionales, entre los que destacan toda suerte de viudos, viejos saltimbanquis “autoexiliados de todos los esplendores” y niños pobres que provocan a ratas vivas como una forma de juego. La idea frívola del *flâneur* quedará transfigurada en un ejercicio de observación y desencanto:

Puedo imaginar a Baudelaire en un pasaje de París con su levita negra y su mirada saturnina, imbuida y revuelta, de cierto desprecio plebeyo por la chusma. Hundido en la contemplación escandalosa de lo ruin... A esa caza tenebrosa y magnífica, se lanza como a una cuestión de vida o muerte, como se lanzaría un naufrago en busca de los escombros del naufragio. Un alma en busca de un personaje para representar, no la propia subjetividad que es una cárcel, sino otra, cualquiera, donde poner en escena el teatro mismo del deseo. El poema, en suma (1999:57-59).

En el libro de *Los Pasajes*, Walter Benjamin reflexiona a propósito de Baudelaire y acerca de la “embriaguez religiosa de las ciudades”. María Negroni, embriagada por ambos, nos escribe acerca de cómo tomar el pulso a esos *nerviosismos de época*, al referirse al filósofo alemán escribe: “supo, como nadie, interpretar la emoción urbana como un *ersatz* del descontento. Su materialismo lo llevó a dibujar a Baudelaire como un hombre defraudado que amaba la soledad, pero la quería en la metrópolis” (1999: 59)

Tanto Cornell como Negroni, son herederos de esta mirada baudeleriana; ambos cultivan con urgencia, la respuesta a un llamado, ejercen una responsabilidad crítica frente a su propia época. No hay en su *flanear* ninguna condescendencia. No existe una relación con el “flotar”, concepto derivado de la misma palabra francesa, sino con el aterrizar otras visiones. Fascinados por este anclaje imaginativo, quizá no en una confrontación tan radical como la del padre de la poesía moderna, sino en un acercamiento extrañado, poco cómodo. Lo que sin duda sí adquirieron de este tremendo caminante, fue la afición por un “mirar niño”. En “El pintor de la vida moderna” (1863), Baudelaire escribe: “el niño lo ve todo como novedad: está siempre embriagado. Nada se parece más a lo que se llama inspiración que la alegría con que el niño absorbe la forma y el color...el genio no es más que la infancia recuperada a voluntad” (2014:7). Sin duda, este será uno de los temas obsesivos en ambos: la búsqueda y recreación de este reino perdido.

En el cortometraje “Nymphlight” (1957), Joseph Cornell en una de las escenas, se centra en una niña caminando, haciendo justo una referencia a una pequeña *flaneuse*, será en ella y sólo en ella, en quien la cámara centrará su atención, como remarcando la importancia de su paseo, de ese estar en el mundo tan particular. A todos los caminantes los deja ir, pero a ella y a su alter ego de mayor edad, no los suelta más que en una mirada más poética.



Nymphlight (1957)

Joseph Cornell vivió toda su vida en Nueva York, habitante del barrio obrero de Flushing en Queens, compartió casa familiar con su madre y su hermano Robert, quien tenía parálisis cerebral. Pigott en su ensayo *Joseph Cornell Versus Cinema* (2013) hace un interesante retrato del artista como *flâneur*, en especial con su trabajo de *filmcollage*. Sugiere que Cornell se ubicaría entre un visionario del romanticismo y el impresionismo del XIX y el psicogeógrafo del situacionismo, que absorbe el espectáculo urbano (aunque es un movimiento posterior 1952-1972, retoma ciertas prácticas críticas y políticas, inspiradas en las vanguardias. Una de las nociones importantes, además de las de deriva y *détournement*, es la psicogeografía, que considera cómo el ambiente geográfico puede determinar el comportamiento de los individuos y en este caso particular el comportamiento y las prácticas artísticas). Pigott acerca más al artista neoyorkino a los situacionistas, por su punto de vista crítico hacia el orden social, el espacio urbano, el espectáculo público y la forma que toma la sociedad de consumo en la vida diaria. Influenciado por figuras como Nerval, Apollinaire y Rimbaud, Cornell en su práctica de caminante llevaba ambas formas: la clásica y la de modo “deriva”. La primera más cercana al observador solitario que vaga por la ciudad y la segunda “un poco más activa, intensa; la de un coleccionista cuyos viajes toman forma de una búsqueda” (2013: 85)

se metía por los barrios más marginales, los mercados de pulgas...el imaginario de Cornell está muy enraizado en la infancia y en el siglo XIX. Le gustaban las divas de la ópera, los poetas como Rimbaud, Verlaine, Nerval; y le fascinaba la música del periodo romántico, Schumann, Debussy...era un tipo anacrónico, amante de la Nueva York perdida...en esta ciudad tan vital y tan siglo XX, Cornell buscaba remanentes de lo que precedió a la ciudad (2013)

En este viaje de derivas al estilo situacionista, Cornell crea patrones de movimiento, aunque el ritmo sea variado, va creando cierto “mapeo de la ciudad”, es decir va levantando su propia cartografía emocional. Por su parte, también en la obra de Negroni, en “Pequeño Mundo Ilustrado” (2011), libro de ensayos que recoge varias de las inquietudes negronianas, aparece un capítulo dedicado a los mapas:

lo que llamamos un mapa es un conjunto de líneas diversas que funcionan al mismo tiempo como armadura, premonición, código lingüístico y colección arbitraria de la memoria...Hay líneas que representan algo y otras que son abstractas. Las hay que forman contornos y las que no, éstas son las más hermosas. Las líneas son los elementos constitutivos de los acontecimientos, los que vivimos con otros, los que vivimos a solas, los que soñamos o tememos, algo así como un escenario dispuesto para el periplo de los deseos (2011:121)

Cornell se convirtió en un descubridor regular, volvía lo no familiar en familiar, con una actitud de apertura, con la habilidad de ver lo nuevo en lo viejo; casi todos sus descubrimientos los hacía a pie. En el capítulo dedicado al objeto encontrado, leímos ya cómo dentro de una práctica metódica, aún hay espacio para el azar:

camino por la playa y por el barrio de Flushing, recogió conchas y otros residuos, entre ellos reiteradamente pipas de cerámica que le recordaban a Magritte, recorrió los almacenes de Nueva Jersey buscando y encontrando copias de películas desechadas...visitó bibliotecas, librerías, tiendas de baratijas y de antigüedades en Manhattan, todo aquello que le sugería una ruina (2013: 84).



Joseph Cornell (1940)

Cornell en su caminar coleccionaba el material para erigir su patria imaginaria, a través del recuento del nombre de las calles, levantaba una “trama lingüística de la ciudad”, como aquella que convocaba Benjamin en los Pasajes. Volvía míticos los lugares a los que prestaba su atención; prefería lo ignorado, lo ordinario más que lo histórico; buscaba más la historia íntima en su itinerario.

En una entrevista Negroni reconoce en Cornell su fascinación también por “el viaje inmóvil”, otra deriva en la estética del paseante, tan trascendente como las salidas diarias, el viaje que se realiza *in situ*, sin desplazamiento, es en ocasiones incluso más fructífero. Negroni cuenta que Cornell “jamás salió de Nueva York. Su mundo empieza y termina en *Times Square*...no era un hombre atildado, sino un personaje gris que se movía como un ratón de biblioteca de la ciudad. Como esos personajes anodinos que no te llaman la atención y que se pasan buscando cosas raras” (2013:12-17)

Michel de Certeau en *La invención de lo cotidiano* (2010) nos acerca al concepto del caminar como “forma enunciativa”. Observa la “estética del caminante” también como una construcción analógica, metafórica. Nos invita a considerar a la “ciudad como texto” y se

cuestiona si los que pasean, son caminantes o más bien mirones: “la inmensa variedad de texturas que se tienen bajo la mirada son algo más que una representación, un artificio óptico, una analogía que transforma un texto que se tiene delante de sí...permite leerlo, ser un Ojo solar, una mirada de dios...ser sólo ese punto vidente es la ficción del conocimiento” (104). El peatón deviene un creador de visiones.

Certeau nos incita a pensar en las construcciones de Negroni y Cornell no sólo como un mapa horizontal sino como un mapa de múltiples direcciones, una mirada expandida, ampliada, que toca incluso lo impronunciable, lo sagrado. Quizá por eso para Cornell es tan importante trazar también el eco de los mapas del cielo, desde cartografías lunares hasta constelaciones que recuerdan a las constelaciones de sus propias caminatas. De alguna manera levanta una “cosmocartografía”. Pensemos por ejemplo en sus cajas objeto como “Radar Astronomy” (1952-56) que tiene como fondo una imagen de la geometría estelar, orbitas para simbolizar la visión de sus objetos encontrados, como una especie de eco en otra dimensión. O pensemos también en la recuperación que hace de un atlas celeste antiguo en la pieza “El águila, la flecha y el delfín” (1960), las *ménageries* de su propio paseo nocturno. Una de sus series más emblemáticas con el manejo cartográfico celeste, es la intitulada “Soap Bubble Set” (Serie de burbujas de jabón) de las cuales hay múltiples muestras. ¿Caminante o *navegante* cósmico? En la edición del Larousse Ilustrado del siglo XIX al *flâneur* se le define como “un vagabundo, flotando fuera del tiempo”. Cosmonauta anacrónico, este artista norteamericano nos entrega un atlas desdoblado de su imaginación.



“Soap Bubble Set” (1949-50)

Los *wandersmänner*, caminantes, como los usuarios ordinarios de la ciudad, escriben una caligrafía que son incapaces de leer más que en el acto de aprehender su experiencia peatonal, es decir cuando concientizan sus trayectos y los convierten en

escrituras, escrituras que pueden devenir vitrinas, cajas o poemas: “cuando se escapa a las totalizaciones imaginarias del ojo, hay una extrañeza de lo cotidiano que no sale a la superficie; o cuya superficie es solamente un límite adelantado, un borde que se corta sobre lo visible”. (2010:105).

Una suerte de marcación peatonal. El levantamiento de esta ciudad metafórica permite un nuevo orden, en su legibilidad. Observaremos en el tercer capítulo de la tesis de qué tipo es la aprehensión de estos espacios, una que oscila entre lo táctil y lo cinético; actividad que nos permitirá estudiar los sitios de proyección de dichos imaginarios: “la operación de ir, de deambular o de comerse con los ojos las vitrinas o, dicho de otra forma, la actividad de los transeúntes se traslada a los puntos que componen sobre el plano una línea totalizadora y reversible. Sólo se deja aprehender una reliquia colocada en el no tiempo de una superficie de proyección” (109).

María Negroni crea múltiples cartografías para levantar escenarios poéticos, creando cruces simbólicos. Se mueve dentro de lo que Certeau reconoce como “nudos simbolizadores” que se conjugan y esbozan entre “prácticas espaciales” y “prácticas significantes” para enunciar “lo creíble, lo memorable y lo primitivo” (108). En *Buenos Aires Tour* (2006) libro interdisciplinario que realiza junto con Jorge Macchi y Edgardo Rudnitzky, María elabora una escritura con la estética del paseante. En el epígrafe puede leerse un verso de Henri Michaux, que nos parece enarbola muy bien su práctica: *J'écris pour me parcourir* (escribo para recorrerme). Los tres artistas inician su recorrido a partir de una acción azarosa. Colocan el mapa bajo un vidrio, lanzan una piedra para quebrar el cristal, las grietas que surjan indicarán las rutas que deberán ellos continuar: “las intersecciones constituirán puntos específicos o estaciones a visitar, en estos lugares se recogerán impresiones, se coleccionarán las muestras y se erigirán paisajes sonoros” (2006:5). Para Negroni, un mapa presenta las “coordenadas para perderse”, para agotar lo que ya se sabe, para llegar más pronto a los paseos interminables, los paisajes olvidados.

...Acaso no es esta la manera más justa de retratar una ciudad de carne y hueso, que transpira aun por los poros más sucios, por los callejones destinados al olvido, por las esquinas en pleno abandono, por los escaparates que ya nadie mira, los carteles que ya nadie lee, las notas olvidadas en la calle, los perros sin dueño, encontrando en todo ello un valor poético, estético, revelador. (2009:191)

Flaneuse de la escritura, María Negroni hará legible el proceso creativo de Cornell de forma metafórica, concretamente en “Apuntes de una biografía mínima”, una suerte de búsqueda y paseo residual. Dos ideas, el diario y el recorrido, conceptos que Negroni continuará en *Cuaderno Alemán*: “¿Qué son estos peregrinajes desaforados a los sitios donde vivieron, crearon y murieron los artistas que amamos? ¿Qué fetiches buscamos? ¿Qué atmósferas para imaginar un ritmo de escritura, un equilibrio inestable, como siempre, entre la vida y el arte?” (2015: 3) En el tercer capítulo de la tesis, seremos testigos, caminantes nosotros también, de estas cartografías intermediales que María Negroni va disponiendo en el mapa textual de su imaginación.

1.2 Collage, film collage y objeto encontrado

1.2.1 Collage y film collage

Así como el término *intermedialidad* surge en el seno del arte visual, el término *collage* también aparece en el centro de la práctica pictórica, para deslizarse poco a poco hacia otras disciplinas artísticas como lo son la poesía y el cine.

Si bien el collage fue una actividad manual que se daba en ciertas familias burguesas europeas en donde se reciclaba el papel para decorar álbumes familiares o tarjetas postales, nunca fue considerada como un arma crítica y de cuestionamiento artístico sino hasta el apareamiento de las vanguardias.

La palabra collage viene del verbo francés coller y se refiere literalmente a pegar o unir, como en la aplicación de un tapiz. Sin embargo, en francés collage también se refiere a una unión sexual ilícita, dos artículos no relacionados, se pegan para estar atorados entre sí (1998:384).

La historia del collage se remonta a experimentaciones *avant-garde* de Braque, Gris y Picasso entre 1912 y 1913. Braque experimentaba con los *papier collé* o papeles pegados, sobre varios dibujos en donde incluía también fotografías. Gris, además de papeles pegados, llegó incluso a pegar fragmentos de espejo. Los dos primeros experimentaron desde un lugar más pictórico, mientras que el segundo lo hizo desde un sitio más filosófico.

Hay en la insistencia del collage la necesidad de aproximar realidades distintas, materiales que naturalmente no se pertenecen. Se busca la unidad de lo fragmentado. Es una herramienta muy versátil que reúne tiempos y materiales muy diversos. La primera obra considerada como collage pertenece a Picasso: *Naturaleza muerta con silla de mimbre* (1912).



Naturaleza muerta con silla de mimbre, Picasso, 1912

Aquí se rompe con la idea de cuadro como ventana hacia la realidad, ya no hay un deseo explícito de representar la silla como tal. En esta construcción cubista ya no es necesaria una ilusión óptica que responda al objeto referenciado en su totalidad, sino que se trabaja con un entramado metonímico: una sola parte completa la idea del todo. Es decir, la sugerencia de una retícula de mimbre con la técnica *del tromp l'oeil* es suficiente para presentar de alguna forma la naturaleza completa de la silla. Picasso imita además el recorte de un papel periódico dejando a la vista únicamente las tres primeras letras de *journal*. Una cuerda enmarca la obra, haciendo alusión al borde de la mesa o quizás a algunos cuadros náuticos que solían estar enmarcados con soga. La obra evidencia con este proceder cómo el artista incorpora materiales encontrados y no producidos por su propia mano.

En esta obra de Picasso y en varias de las piezas siguientes que aparecerán como testimonio de la fascinante aportación del collage, hay en su búsqueda un deseo de mover las cosas de su comodidad original, para sugerir nuevos significados: “el collage, implica siempre la transferencia de materiales de un contexto al otro”(Wescher, 1968). Sin embargo, en cada corriente artística y con cada artista en particular se encuentran motivos de significación variada de esta migración de materiales; en algunos casos migrarán ideas, relatos o incluso procedimientos metartísticos: “el truco del collage consiste en que nunca

se suprime del todo la alteridad de los elementos reunidos en una composición temporal” (1998:384).

Derivada del verbo yuxtaponer que significa en latín *iuxta* “junto a” y *ponere* “poner” (rae), la yuxtaposición es fundamental en la técnica del collage. Se yuxtaponen fragmentos de páginas pertenecientes a distintos medios, masivos o no; ilustraciones y dibujos impresos, fotografías, palabras o letras, incluso sólo manchas de color o líneas. Se llegan a yuxtaponer materiales variados y objetos con el propósito de cuestionar los modos de representación. Una de las características de este poner junto, es que se excluye la necesidad de un conector, las conexiones se hacen más bien a nivel del espectador. Se ensamblan realidades, sin necesidad de ofrecer una secuencia o una partícula de unión.

Cada corriente artística tiene una manera particular de relacionarse con el ensamblaje. El cubismo fue una de las principales plataformas de experimentación y sus búsquedas fueron también llevadas a objetos tridimensionales. Dentro de las obras cubistas que podemos mencionar están la ya citada: “Naturaleza muerta con silla de mimbre”, “Naturaleza muerta con tarjeta de presentación” y “Guitarra” (1926) de Picasso; “Desayuno” y “Paquete de café” (1914) de Juan Gris; y “Clarinete” y “El programa” (1913) de Braque, por mencionar algunas.

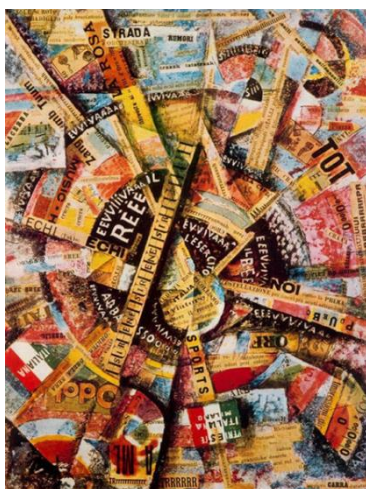
Quieres saber por qué pegué un trozo de espejo [...] bien, las superficies pueden ser recreadas y los volúmenes interpretados en un cuadro, pero ¿qué pasa con un espejo cuya superficie siempre cambia? ¿qué refleja al espectador? No hay nada que hacer, más que pegar a una pieza real. (Juan Gris, entrevista con Michel Leiris, 1961:22)

Los cubistas estuvieron muy ligados al objeto, pero fue en el futurismo que las prácticas migraron a la yuxtaposición de palabras y frases, muy inspiradas por ciertos poetas como Mallarmé y Apollinaire y que por supuesto Marinetti llevó a la práctica al punto de escribir un Manifiesto. Lo que añadió la búsqueda del collage futurista fueron las formas del movimiento y la velocidad; la incorporación de materiales referidos a la urbe y al concepto de modernidad, como el acero y el cristal, quizá con un deseo explícito de alejarse de prácticas de la antigüedad. Una de las piezas que da cuenta de este cambio es de Boccioni, “Caballería a la carga” (1915), que además ejemplifica las ideas de progreso y

beligerancia. Otros de los representantes del collage futurista fueron Severini con su “Naturaleza muerta con cerezas” (1913), y Carrá con su “Celebración Patriótica” (1914).



Boccioni, *Caballería a la carga* (1915)



Celebración patriótica, Carrá, 1914

Gregory Ulmer, uno de los estudiosos del *objeto en la poscrítica*, llega a describir el collage como “la innovación más revolucionaria en la representación artística ocurrida en el siglo XX”. Dos dispositivos importantes de crítica representacional surgidos en la modernidad, son precisamente la pareja collage/montaje (1983:84).

El movimiento dadá en un ambiente de posguerra toma una actitud irreverente cuyo método principal fue generar un choque con el público y las instituciones artísticas. Dentro del caos y en apoyo a valores no convencionales o no aceptados por la academia, “descubrían la belleza y el valor en lo que no tenía buen gusto” (1961:35).

Tristan Tzara hizo una colección muy interesante en la que figuraron importantes collages, como algunos de Max Ernst y Arp. En su manifiesto Dadá de 1918 anunciaba el borramiento de los opuestos, llegando a decir por ejemplo que orden y desorden eran una misma cosa. Esta acogida de lo opuesto en una sola superficie por supuesto nos recuerda a la dinámica de ensamblaje. Inestabilidad, accidente y confusión podían dialogar entre la desunión y discontinuidad en obras que las abrazaban para su reflexión. Cierta ironía reinaba en el centro de algunas piezas como el collage de Grosz: “Recuerdo del tío Augusto, el inventor infeliz” (1919). Collages, fotomontajes y “ready-mades” fueron incursiones cotidianas en el mundo del anti-arte. Hanna Höch, una pieza fundamental en la historia del collage comenzó a prescindir de la pintura, para dejar lugar únicamente al ensamblaje de reproducciones: “Collage” (1920), “Amor” (1931) y “Totem revolutum” (1940) son ejemplos de esto.



Hanna Hoch, Totem Revolutum, Botas de siete lazos, 1934

En el collage surrealista los recortes y fragmentos provenientes de distintas fuentes se utilizan para expresar una narrativa rica en juegos de palabras y dobles sentidos, por supuesto con una alta carga de introspección y onirismo. Max Ernst y su obra “Une semaine de Beauté” (1934) es una de las piezas más representativas, por su cuidadoso ensamblaje y su gran capacidad de generar asociaciones. En alguna ocasión llegó a decir “que las entidades no relacionadas y puestas en un sitio en donde nada se pertenece, generan una transformación poética como resultado” (1961:40). Magritte ejemplifica el principio surreal de la yuxtaposición, sus collages conllevan confrontaciones irracionales en un plano representacional. Un valor irónico y absurdo subraya los valores de la narrativa

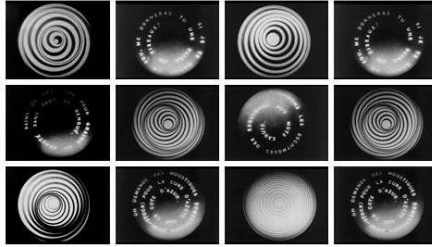
interior. Otras obras importantes las encontramos en el trabajo de Breton con sus muy innovadores *poeme collage*, en Chirico y en las “Constelaciones” de Joan Miró.



Breton, *Poeme-collage*

Varios artistas transitaron del collage al *filmcollage*, tal es el caso de Man Ray, Joseph Cornell y por supuesto Duchamp. El procedimiento surge de las mismas necesidades de expresión y cuestionamiento, pero encuentra cabida en otros medios, en este caso cinematográficos:

Se acostumbra distinguir entre *collage* y montaje: el primero se refiere, por supuesto, a las relaciones espaciales, el segundo a las temporales; el primero a los objetos estáticos, el segundo, originalmente un término cinematográfico, a las cosas en movimiento. Puede ser útil considerar el *collage* y el montaje como dos caras de la misma moneda, en vista del hecho de que el modo de construcción involucrado: la yuxtaposición metonímica de objetos (como en el collage) o de fragmentos narrativos (como en el montaje)- es esencialmente el mismo. Además, ambos son inconcebibles sin la revolución tecnológica de finales del siglo XIX: la producción en masa de papel y los productos textiles, con las posibilidades que conlleva empalmar películas, fotografías y materiales impresos. (1983:386)



Marcel Duchamp, Anemic Cinéma, 1926

El *filmcollage* se inscribe en la práctica del metraje encontrado (*found footage*). De acuerdo con William C. Wees (1993), se distinguen tres tipos de montaje encontrado: compilación, collage y apropiación. Define el collage como el método de mayor potencia crítica, retadora y con mayores posibilidades de subvertir el poder de las imágenes producidas (33). Principalmente se trata de películas vanguardistas.

Las películas construidas de acuerdo con los principios de montaje y collage son técnicas muy efectivas para exponer implicaciones políticas y sociales. Algunas prácticas del *found footage* consisten en tomar cintas o negativos de videos desechados o cintas de películas. Los motivos del ensamblado responden a una suerte de admiración, pero también de confrontación con otras piezas. En algunas ocasiones se deja el material sin modificar, es decir no se interviene y en otras se re-trabaja el metraje de algún modo para obtener implicaciones más ricas. Cuando se emplea metraje encontrado, el artista tiene un deseo de cambiar la percepción, vuelve lo familiar en algo no familiar: se repiten escenas, se crean *loops*, se alentan fragmentos, siempre con el propósito de generar nuevas e inesperadas lecturas; a través de reorganizar, repetir, invertir y recortar tomas que crean un nuevo contexto.

La naturaleza o el grado de complejidad y estratificación en el found footage depende del tipo de imágenes encontradas por el cineasta y la manera en la que son yuxtapuestas [...]documentales, películas de propaganda, películas educacionales, industriales o de viaje; tomas de stock, metrajes de archivo, caricaturas, películas pornográficas, películas de cine mudo, anuncios de tele, programas de noticias, etcétera, todo ese "detritus" filmico es el que provee al montaje para crear nuevas metáforas o analogías, narrativas poco comunes, poemas visuales surrealistas, formas experimentales gráficas o rítmicas, o bien críticas a medios audiovisuales y a códigos e ideologías que los sostienen (1993:13).



Bruce Conner, A Movie, 1958

Históricamente no podemos dejar de lado las películas de compilación como precursoras del *filmcollage*. Se tiene como registro a un distribuidor francés que inventó una cuenta del caso Dreyfus, en donde utilizaba varias tomas existentes y las acompañaba de un comentario oral. Por lo general se trata de tomas sacadas de películas que no tienen nada que ver entre sí, pero cuyos fragmentos se eligen porque se juntarán para armar un solo tema. Entre los pioneros en películas de compilación se encuentran Esther Schub con *Fall of the Romanov Dynasty* y *The Great Road* (1927); Walter Ruttmann con *The Melody of the World* (1929) y Stuart Legg con *The World In Action Series* (1941-45).

Bruce Conner en *A Movie* realiza un montaje como collage, un montaje de tomas de por lo menos cuatro fuentes diferentes, produciendo relaciones más bien de orden metafórico. Como en el "montaje intelectual" de Eisenstein, estas conexiones provocan una toma de conciencia acerca de la forma de mirar las representaciones cinematográficas, en una suerte de deconstrucción. (Wees, 36)

Wees considera la práctica del *film collage* como el equivalente de Duchamp del *ready made*. Revolucionario también y cuestionando toda la idea de arte. El collage en su forma y contenido se presenta fragmentario, anuncia abiertamente su filiación al mundo de la cotidianidad y de los objetos ordinarios. Según Theodor Adorno es la forma más apropiada del arte para "articular la discontinuidad".

El montaje no reproduce lo real, sino que construye un objeto (su campo léxico incluye los términos ensamblar, construir, unir, agregar, combinar, vincular, organizar [...] o mejor dicho, monta un proceso (la relación de forma y contenido ya no es una relación de exterioridad [...] es proceso, génesis, resultado de una obra- para intervenir en el mundo, no para reflexionar sino para cambiar la realidad (1993: 87).

Algunos de los representantes del *film collage* son Adrián Brunel, uno de los precursors del metraje encontrado de compilación; Henri Storck con su “Story of the unknown soldier” (1932). Y por supuesto alguien que es de todo nuestro interés: Joseph Cornell, quien indistintamente viajaba de los collages pictóricos a los cinematográficos, piezas emblemáticas suyas podemos mencionar a “Rose Hobart” (1936) con una relectura con fragmentos de la película “East of Borneo” (1931). En este corto, Cornell “celebra la belleza y el encanto cinematográfico de Rose Hobart y al mismo tiempo produce una narrativa surreal de gestos sin motivo particular, confrontaciones inexplicables y espacios inconexos y nuevas relaciones de temporalidad” (Wees, 9). Algunos de los filmcollages que cautivarán a María Negroni son “Cotillon” (1940), “Aviary” (1955) y “Midnight Party” (1940), entre otras, que por supuesto analizaremos en el tercer capítulo. Su obra es de corte más surrealista y crea metáforas oníricas de la vida neoyorkina, varias muy ligadas a temas de la infancia. Cornell trabajó de la mano con otro cineasta muy propositivo en el campo del *film collage*: Stan Brakhage con obras como “Mothlight” (1963) y “The Garden of Earthly Delights”(1981).



Stan Brakhage, The Garden of Earthly Delights, 1981

Entre otros artistas encontramos a Man Ray con “Emak-Bakia” (1926), a Max Ernst y a Duchamp como pieza fundamental para dar paso al film de apropiación, con piezas también emblemáticas como “A chess sonata in 8 movements” y “Anemic Cinema” (1926), discos espirales con poemas visuales que giran dando la sensación de un movimiento interminable. Algunos representantes más contemporáneos son Bruce Conner con “A movie” (1958), “Dreamland” y con “Crossing the Great Sagrada” (1924); y Arthur Lipsett con “Very nice, very nice” (1961) y “21-87” (1963). Por supuesto es un género que sigue en evolución y que continúa dando nuevos frutos.

Es esta insistencia del collage por aproximar realidades distintas y materiales que no se pertenecen, la que, a partir de la unidad de lo fragmentario, seguirá provocando una revolución en el campo poético y metafórico.

1.2.2 *Objeto encontrado*

“Las cosas tienen una capacidad contingente de maravillar”

André Breton

La categoría artística de *objeto encontrado* surge en el seno de las vanguardias, específicamente en el surrealismo. Sin embargo, nuestra relación con los objetos ha existido desde siempre. Nos rodean, nos sirven, nos acompañan, nos incitan y sobre todo nos cuestionan. Los atesoramos o repudiamos, pero nunca tenemos una relación desapegada hacia ellos. El objeto arrancado de su función, lejos de ser un mero utensilio, nos remite al mundo, se convierte en un espejo en el cual podemos mirarnos, observar hábitos y pulsiones.

Los objetos son [...] otra cosa más, profundamente relativa al sujeto, no sólo a un cuerpo material que resiste, sino un recinto mental en el cual yo reino, una cosa de la cual yo soy el sentido, una propiedad, una pasión. (1968:97).

El objeto que no se encuentra atado a su uso, se acerca más a la subjetividad, se convierte en un objeto de colección: fetiche y juego de la posesión. Ahí donde el sujeto comienza a colocar valores añadidos. La colección es el sitio en donde “triunfa esa empresa apasionada [...] donde la prosa cotidiana de los objetos se vuelve poesía, discurso inconsciente”. (98) Es esta afición hacia los objetos, nuestro afán por reordenarlos y rescatarlos, elegirlos entre los demás, una especie de manifiesto particular ante el mundo. Los clasificamos y manipulamos, para sentir que controlamos de forma muy rudimentaria la dispersión y el caos que nos rodea.

Maurice Rheims en *La Vida extraña de los Objetos*, considera la afición por coleccionar una suerte de juego pasional. Se trate de un coleccionista profesional o de un amateur, el gozo de ambos entra en acción: “el objeto no nos envía imágenes reales, sino las imágenes deseadas...puedo mirarlo sin que él me mire” (102). Quizá los objetos

completan como un extraño paliativo, aquello que no pudo lograrse en una relación. Desempeñan un papel regulador en nuestra vida cotidiana. Recogen tensiones, aspiraciones, se animan con nuestra mitología personal. En el fondo uno siempre se colecciona a sí mismo, los fragmentos de sí, que deambulan por doquier.

Los objetos no nos ayudan solamente a dominar el mundo por su inserción en series instrumentales, sino que nos ayudan también, por su inserción en series mentales, a dominar el tiempo, al discontinuarlo y clasificarlo conforme al mismo modo que a los hábitos, al someterlo a las mismas limitaciones de asociación que ordenan la colocación en el espacio. (1968:107).

Está nueva colocación en el espacio, conforma una colección. En el *Libro de los Pasajes*, Walter Benjamin colecciona a su vez, como en una especie de tautología: citas y referencias que dan cuenta de ese hábito decisivo de liberación. Al coleccionar, se libera al objeto de sus funciones originales y se le echa a andar en relaciones de intimidad, extravagantes y sugerentes. Pasamos de un fragmento a otro, como si cada uno de ellos, fuera el objeto elegido:

Esta relación figura bajo la extraña categoría de la compleción [...] el grandioso intento de superar la completa irracionalidad de su mera presencia integrándolo en un nuevo sistema histórico creado particularmente: la colección [...] para el verdadero coleccionista cada cosa particular se convierte en una enciclopedia que contiene toda la ciencia de la época, del paisaje, de la industria y del propietario de quien proviene. (2013:177)

En la práctica del coleccionismo hay un llamado a la reunión, a la cercanía, se construye un compendio que revela incluso una postura política. Benjamin elige la figura del pasaje como esa cartografía en donde ocurre lo insospechado. Es en ese tránsito, donde los objetos asaltan de improviso al paseante, al observador urbano, al *flâneur*: ese flujo infinito de las cosas, de pronto se detiene porque ha sido hallado; aquello que se perseguía, aun inconscientemente, llega a nuestro resguardo.

Juan Eduardo Cirlot, en su libro *el Objeto en el Surrealismo (1986)* ofrece una definición que nos obliga a pensar en espacios trastocados: “el objeto es lo que es pensado, lo que forma el contenido de un acto de representación con independencia de su existencia real [...] se halla fuera(físicamente) del sujeto, apareciendo como cosa “que no es él” y se

halla también dentro del sujeto como algo que “tampoco es él”, pero que está contenido en su sistema psicofísico” (34).

La categoría de objeto encontrado, también nombrado *objet trouvé* u objeto surrealista, surge como un reflejo de la concepción del tiempo y la memoria de quien lo elige, la instancia de algo perdido en nuestro interior. El *objet trouvé* trabaja con objetos más significativos, valores que se añaden por nuestra percepción y nuestra propia historia cultural y personal, pueden llegar a ser considerados documentos. Si bien experimenta una separación del contexto habitual, un aislamiento físico; concreta su individualidad al servicio de un interés: "El de servir de medio que irrumpe en la realidad común para acceder, a través de tal irrupción, a la sobre-realidad [...] la función extrañadora y dislocadora, esencialmente poética y simbólica” (2000:121).



Man Ray, Objeto Indestructible, 1923

Otra forma que acordaron Dalí, Breton y Miró para designar este tipo de ensamblaje, fue: "objeto con función simbólica". El objeto así nombrado, se manifiesta como una fuerza crítica del arte y facilita el encuentro entre dos lenguajes: el lenguaje de la realidad y el lenguaje del símbolo. A pesar de cierta apariencia fría e indiferente de los elementos objetuales, algo en ellos provoca estados psíquicos y mentales. Artistas y poetas se daban a la tarea de leer ese lenguaje cifrado en los objetos, Paul Éluard se refería a la “física de la poesía”.

Las más importantes innovaciones introducidas en el concepto y uso del objeto, en nuestro siglo, se deben a una interpretación psicológica, simbolista...la cual no altera la estructura del objeto ni la materia para utilizarlo como pantalla para la proyección sentimental, pero, en cambio, lo utiliza para develar, por paralelismo y analogía (procedimiento mágico) contenidos latentes de la psique (1986:56)

Con estos objetos, además de un valor estético y placentero, se mantiene una relación privilegiada con el tiempo y con la memoria, a partir de un acercamiento emotivo. El coleccionista vive un fragmento de vida onírica: “en el sueño el ritmo de la percepción y de lo que se vive cambia de tal modo que todo- incluso lo que en apariencia es más neutral nos asalta de improviso, nos afecta” (2013:177).



Salvador Dalí, *Teléfono Langosta*, 1936

El objeto encontrado desorienta al espectador, su propósito es agitar al público imbuido en la costumbre y la tradición. Provoca relaciones inauditas entre el objeto y el sujeto. Breton propone una revolución total del objeto, lo bautiza de vuelta y lo firma para mostrar su nuevo estado, que no corta sus relaciones exteriores, pero sufre una mutación voluntariamente estética.

El concepto de azar objetivo o *hasard objectif*, fue una de las consignas fundamentales del surrealismo. Se refiere al encuentro inesperado entre lo que un individuo desea o sueña y lo que el mundo le presenta en realidad. Son principalmente coincidencias y casualidades que, cargadas de un valor subjetivo, toman en el arte otra significación. Sin embargo, se debe a los dadaístas una visión más contestataria frente al objeto. El dadá enfatiza el lado psicológico del objeto, revelando otras condiciones de su identidad; algunas representaciones bidimensionales mostraron el lado invisible del objeto.

Otra de las facetas del objeto surrealista explora las relaciones entre objetos del mundo natural y el mundo mecánico. El objeto transformado en símbolo sugiere un mundo poético autónomo que manifiesta una intención estética. Para el surrealismo la creación

artística tiene una relación estrecha con el azar del encuentro. Es este asalto azaroso el que desata emociones y asociaciones no racionales.

En 1935 se da cuenta de estos nuevos acercamientos en la conferencia “Situación surrealista del objeto”. Bajo la batuta inspiradora de Breton, coleccionista por excelencia, se instaura al objeto encontrado como: "práctica artística autónoma, claramente diferenciada del collage y del *assemblage*" (2011:31). El encuentro de lo inesperado en plena revolución del lenguaje reúne los objetos más dispares. El conocido verso del Conde de Lautrémont, en los *Cantos de Maldoror*, prefigura este hábito recolector: “tan hermoso como el encuentro fortuito de una máquina de coser y un paraguas sobre una mesa de disección” (Canto VI).

En la galería Charles Ratton de París, en 1936 se mostró una exposición exclusivamente de objetos surrealistas, entre los que figuraban: “La muñeca” de Hans Bellmer, “El vaso de absenta” de Picasso, “el traje afrodisíaco” de Dalí, tres figuras móviles sobre un plano de Giacometti, y entre objetos matemáticos, naturales, salvajes, los objetos móviles de Calder y Max Ernst; de alguna forma cada pieza mostraba “su carácter común de inutilidad práctica, su aspecto turbador y extraño, de arbitrariedad, contradicción y heterogeneidad” (1986:83)

En 1938 Duchamp lleva a cabo la instalación de la Exposición Internacional del Surrealismo celebrada en París, donde figuraron varios de estos objetos. Algunos de los *objet trouvé* que podemos mencionar dentro de este movimiento son: “El regalo” (1921) de Man Ray, uno de los más icónicos, una plancha de vapor con clavos, que abandona su ser de utensilio para convertirse en metáfora del desasosiego y la inquietud humana: “Lo maravilloso [...] participa oscuramente como una revelación en donde un solo detalle nos toca: ya sean las ruinas del romanticismo, el maniquí de la modernidad o cualquier otro símbolo listo para sacudir la sensibilidad humana durante un tiempo” (2011:33); “Objet” (1931) de Valentine Hugo, “Mi enfermera” y “La taza y la cuchara” (1936) de Meret Oppenheim y “El teléfono langosta” (1936) de Dalí.



Man Ray, Regalo, 1921, réplica del original perdido.

Lo que define a una imagen surrealista es su nivel de aleatoriedad, se presentan sentidos contrarios en el ensamble objetual, revelando el carácter incoherente y contradictorio de la realidad. El mundo sensible, presentado a través de leves modificaciones sobre los objetos de la vida común, provoca una analogía. El acercamiento entre objetos distantes es, de hecho, el elemento fundamental que está en la base de las vanguardias históricas. (Sobre esto reflexionan, por ejemplo, Pierre Reverdy y Ezra Pound). Las imágenes o las metáforas de estas vanguardias ya no se basan en analogías evidentes o comunes para todos, sino que crean esa analogía, según una relación personal y subjetiva que está solo en la mente de su autor.

La intención surrealista, según Breton, manifiesta verbal o visualmente el funcionamiento real del pensamiento, el cual no trabaja exclusivamente a través de asociaciones formales, sino con nuevas ideas que desata cada objeto. Varias de estas piezas juegan a quebrar las leyes de la lógica y rompen con las convenciones de representación. Anteriormente, el cuadro “Esto no es una pipa” (1928-29) de Magritte, ejemplificaba claramente este juego discordante. Aunque no se trataba propiamente de un objeto encontrado, jugaba con las ideas de identidad y contradicción, como sugería Aragón. Imágenes que buscan la provocación descontrolada y toda suerte de perturbaciones impredecibles y de metamorfosis. Cada imagen, a cada instante, nos obliga a revisar de vuelta el universo.



René Magritte, *La traición de las imágenes (Esto no es una pipa)*, 1929

Quizá el ahora desmembrado muro de André Breton, funcione como un ejemplo de ese furor frente al objeto; más de doscientas piezas entre las que figuran: máscaras balinesas, ojos de cristal egipcios, ágatas de las playas de la Gaspésie, remos maoríes y mobiliario religioso; junto a telas de Kandinski, Miró, Rousseau y del mismo Duchamp. Objetos que como solicitaba Breton, respondían a una necesidad de resonancia interior: "La obra plástica, para responder a la necesidad de revisión absoluta de los valores reales sobre las que todas las mentes están de acuerdo hoy, tendrá como referencia un modelo puramente interior, o no será." (2011:43). Esta preferencia hacia lo subjetivo, lo interior y lo personal, surge como una reacción derivada de la llamada "crisis de fin de siglo", un abandono definitivo durante las vanguardias hacia el realismo en las artes.



André Breton en su piso, *rue Fontane 42*, Paris

En otras derivas del *objet trouvé*, se desarrollan por ejemplo los poemas-objeto de Breton y las cajas-objeto de Joseph Cornell, quien, aunque aislado del movimiento surrealista, encontró un lenguaje muy singular que combina el collage en tercera dimensión con el objeto encontrado, en una especie de vitrinas de colección; encapsula lo maravilloso de Breton con la práctica tridimensional cubista. Los objetos encontrados desencadenan lo

oscuro y lo reprimido, el objeto como en los sueños se libera de la censura y rinde sus máximas posibilidades de acción.



André Breton, *Poema-objeto*, 1941



Joseph Cornell, Caja-objeto: *Hotel Edén*, 1945

Otra deriva del arte objetual desemboca en los objetos-archivo de Boltansky. El New-Dada, el Pop Art y el Nuevo realismo reconsideran la trascendencia del objeto surrealista, es común que se enfatice el carácter de cosa física en la obra, escuchamos hablar de cuadro-objeto, escultura-objeto, objeto construido, en todas estas concepciones se somete la imagen a la materia que la soporta y expresa.

1.3 *Archivo apropiacionista: Listas, citas y souvenirs*

En *Elegía de Joseph Cornell* encontramos una serie de textos que parecerían conformar más un archivo o *dossier*, como los mismos que solía reunir Cornell. Es bien sabido que el artista norteamericano emprendía búsquedas o investigaciones en torno a temas que lo entusiasmaban realmente, tal es el caso por su afición a coleccionar todos los documentos referidos a las bailarinas y actrices como Tamara Tumánova y Fanny Cerrito, de las cuales coleccionaba todo tipo de artículos, reseñas o cualquier registro fotográfico, material que posteriormente emplearía transfigurado en varias de sus cajas objeto.

Este procedimiento archivístico como método artístico también sin duda es imitado por la misma María Negroni, quien no sólo en este libro, sino también en *Objeto Satie* (2018), *Archivo Dickinson* (2018) y *Pequeño Mundo Ilustrado* (2011), realiza como práctica. Por otro lado, la idea de archivo justamente se desprende de las prácticas contemporáneas del museo. Esta vez nos resulta útil apoyarnos en los estudios emprendidos por Anna María Guash. En su ensayo “El giro de la memoria y el giro de archivo en las prácticas artísticas contemporáneas” (2012), menciona tres versiones de lugares como almacenamiento: el museo-depósito, el archivo-biblioteca y el estudio de artista. Si bien en esta tesis hemos optado por considerar el museo verbal de Negroni como un gabinete expandido de curiosidades, es importante recapacitar en el giro archivístico también dentro de sus acciones.

La colección de textos híbridos que Negroni emprende ¿estará más cerca de un museo-depósito o de un archivo-biblioteca? ¿Acaso una mezcla entre los dos? Un museo-libro que archiva documentos: listas, citas y souvenirs. Guash emplea la idea de “archivo poliédrico” (2012:29) para referirse a la teoría y a ciertas prácticas del arte contemporáneo: “Entendemos giro de archivo como el suplemento mnemotécnico que preserva la memoria y rescata del olvido, de la amnesia, de la aniquilación, hasta el punto de convertirse en un renovado memorándum” (2012:29).

Si bien como dice Guash estas prácticas confrontan la homogeneidad y la continuidad con la heterogeneidad y la discontinuidad, nos interesa investigar si el archivo que encontramos en *Elegía de Joseph Cornell* oscila más en la segunda versión que propone la historiadora.

Es adecuado para nuestra investigación mencionar los dos conceptos de archivo que distingue Guash: El primero nombrado como *archivo de procedencia nómico*, más vinculado a las reglas y a la ley, por lo que la homogeneidad y la continuidad son parte fundamental de su funcionamiento; el segundo que nos interesa revisar y que quizá corresponda a las prácticas negronianas, es el llamado *archivo anómico*, en él caben acciones opuestas, se preserva pero al mismo tiempo se olvida, quedan de manifiesto ciertos huecos o ausencias: “una pulsión que informa de un principio anómico basado en la heterogeneidad y la discontinuidad” (2012:30).

Un *archivo anómico* debe considerar los “recorridos transversales” aunque los materiales se encuentren dispersos, es posible leerlos aún a la distancia. Si bien el archivo como “modus operandi”, como práctica artística, se acerca más a la idea de los pequeños relatos de la posmodernidad, se prefiere a la parte por el todo, el conocimiento fragmentado antes del totalitario o absoluto; esta estrategia colecciona en cierto sentido lo mínimo, de ahí que una lista (aunque puede parecer infinita) se presente por conceptos en cierta forma resumidos, más como una sugerencia que como un *statement* o un discurso establecido; la cita como la esencia de un texto mayor y el *souvenir* como huella mínima de un recuerdo poco aprehensible.

Ahora bien, en relación con el término *apropiacionista*, será necesario considerar esta actitud de préstamo, de tomar lo que alguien más ha pensado, escrito, contextualizado. Una apropiación resemantiza los diversos significados pero tomando textos que no proponen un territorio de creación personal, sino que se apropian de lo que alguien más ha dicho, escrito, pensado o reunido (Fernández Mallo, *Postpoesía. Hacia un nuevo paradigma*: 2009).

El apropiacionismo cuestiona nociones de autoría, autenticidad y singularidad de las obras; María Negroni, como veremos en el tercer capítulo, se apropia de textos de otros. Aunque es una práctica que se ha realizado a lo largo de toda la historia del arte, es hasta los 70's donde el concepto de apropiación se establece también como práctica artística, en la exposición *Pictures* (1977) comisionada por Douglas Crimp, se reunieron obras en donde artistas trabajaban a partir de la apropiación de imágenes, ensamblando conceptos como: cita, plagio, hibridación, simulacro y parodia (2021:6). Con este proceso creador se cuestionan la copia, la hibridación y la mutación: “el apropiacionismo considera la legitimización artística de la copia” (2021:6).

En las apreciaciones de Fontcuberta en *La furia de las imágenes: notas sobre postfotografía* (2016), el apropiacionismo “se trata de una acción en la que, para el pensamiento artístico, no es tan importante en manos de quién está la imagen, sino a qué contexto ha quedado desplazada y qué nuevo sentido ha adquirido como consecuencia de ese desplazamiento...no se reclama la paternidad biológica de las imágenes, sino la tutela

ideológica...adoptar una imagen equivale a reconocer de manera pública su valor simbólico; supone dar un carácter oficial y visible al mensaje icónico”(2016:60).

Si bien Fontcuberta se refiere en este artículo sólo a las imágenes, nosotros extenderemos en el capítulo tercero, la apropiación de textos y otros objetos, como la reproducción de la firma de Marcel Duchamp, archivada por María Negroni en *Elegía de Joseph Cornell*.

1.4 Poemas visuales, caligramas y viñetas

Podemos apreciar toda una dimensión visual en los textos poéticos de *Elegía de Joseph Cornell* de María Negroni, por ello es necesario definir teóricamente las categorías a las que nos referiremos en el tercer capítulo: poemas visuales, caligramas y viñetas.

Antecedentes de poemas figurados con un acento visual, los ha habido desde diversas culturas y épocas, casos como los de la poesía bucólica griega con Simias de Rodas, pasando por algunos intentos de la literatura inglesa o española como los *carmina figurata*. Sin embargo, para esta tesis nos alineamos con la propuesta de Samuel Gordon, quien en su ensayo *Estéticas de la Brevedad: Caligramas, Grafismos, Poesía visual o experimental* (2004) toma como punto de partida más significativo a algunos poetas franceses del simbolismo y la poesía moderna: Stéphane Mallarmé y Guillaume Apollinaire. Por razones que explicaremos más adelante, María Negroni sin duda se siente más atraída por esta línea de influencia desde lo visual como se puede ver en algunos de sus libros.

En primer lugar tendríamos que recordar junto con Gordon que la poesía visual experimental incluye varias modalidades que van desde grafismos (aquí nosotros incluiríamos las viñetas, como dibujos sintetizados a manera de bocetos), caligramas (formas figuradas y dibujadas a partir de letras, los cuales veremos a profundidad al hablar de Apollinaire), los *topoemas* (como los de Octavio Paz, mezcla de geometría y escritura), los *poelectrones* (como los propuestos por Víctor Toledo que son bloques de texto generando posibles lecturas figuradas), los acrósticos, las partituras poéticas y otras expresiones. Algunos autores como Pignatari por ejemplo, nombran a la poesía visual experimental como poesía concreta, veremos más adelante cuál es su principal aportación.

Ahora bien, regresemos a la figura de Stéphane Mallarmé (1842-1898) especialmente importante por la escritura de su libro “Un coup de dés n’abolira le Hasard” (1897), publicado por primera vez en la revista *Cosmopolis* en varias entregas. En este libro, cuyo valor aún se sigue desentrañando, se comienza con el cuestionamiento de los problemas de la espacialidad en la estructura poética. En el prólogo de su libro, reproducido por Luis Viciente de Aguinaga en *Un tiro de dados* edición bilingüe (2016), se puede leer lo siguiente:

*...todo esto sin otra novedad que un espaciamiento en la lectura. Los “blancos”, en efecto, asumen el protagonismo, sorprenden desde el principio; la versificación así lo exigió, como un silencio alrededor, habitualmente, hasta el punto que un fragmento, lírico o de pocos pies, ocupa, en el centro, aproximadamente un tercio de la hoja: no transgredo esta medida, solamente la disperso. El papel interviene cada vez que una imagen, por sí misma, cesa o vuelve, aceptando la sucesión de otras y, como no se trata, como ocurre siempre, de líneas sonoras regulares o versos —más bien de **subdivisiones prismáticas de la Idea**, el instante en el que aparecen y dura su convergencia, en una cierta puesta en **escena espiritual exacta**, se da en lugares variables, cerca o lejos del hilo conductor latente, en razón de la verosimilitud, que se impone el texto—. La ventaja, si es que tengo derecho de decirlo, literaria de esta distancia copiada que mentalmente separa los grupos de palabras o las palabras entre sí, es que parece acelerar y otras veces aminorar el movimiento, escandiéndolo, convocándolo también según una **visión simultánea de la Página**: tomada ésta como unidad, así como lo es en otras circunstancias el Verso o línea perfecta. La ficción aflorará y se disipará, rápidamente, según la movilidad del escrito, alrededor de las pausas fragmentarias de una frase fundamental introducida desde el título y continuada. Todo sucede, en resumen, hipotéticamente; se evita el relato. Hay que agregar que, de este empleo al desnudo del pensamiento con repliegues, prolongamientos, fugas, o su dibujo mismo, resulta, para quien quiera leer en voz alta, **una partitura** (2016:57-58).*

Hemos colocado negritas en aquellos cuestionamientos que aún resultan pertinentes para cualquier posible interpretación de la poesía visual experimental. En el análisis de los poemas visuales y caligramáticos de María Negroni en el tercer capítulo, será importante considerar estos espacios de silencio significativo, el carácter de los blancos como una pieza simbólica fundamental. Desde la segunda página de *Elegía Joseph Cornell* hasta la última, encontramos una huella de esta “puesta en escena espiritual”, al menos del espíritu del libro, esta correspondencia tan estrecha entre el trabajo de Cornell con el mismo lenguaje y el de Negroni, ya lo explicaremos en el tercer capítulo de la tesis. La dispersión de una muestra de varias expresiones de la visualidad se da también como esta “representación del teatro del mundo”. La apuesta de María Negroni quizá no tiene la intensidad de esa “distribución prismática de la Idea” de Mallarmé, quizá en su caso sea un

manejo mucho más lúdico, como el mismo Cornell lo tuvo en sus propias cajas objeto con el lenguaje, véase lenguaje como textura, lenguaje como línea dibujística, lenguaje como apertura para la comprensión de una imagen. Veamos, por ejemplo, como en este collage, que reproducimos a continuación, Joseph Cornell juega con las letras para sumarse desde su propia trinchera al juego con el lenguaje y en este caso con una vanguardia concreta.



Collage Joseph Cornell

María Negroni en su libro de ensayos *El Arte del Error* (2016), había dedicado ya un espacio al poeta simbolista francés, al referirse a la poesía como cadáver o como laboratorio de vivisección, Negroni transcribe una carta que Mallarmé enviara a su amigo Henri Cazalis: “ Yo quisiera proponer, como espectáculo, la cámara oculta de la mente, arrojando locamente la materia consciente en el Sueño que ella sabe que no es, para que cante el Alma y proclame, ante la Nada que es la Verdad, sus más gloriosas falsedades” (2016: 56) María Negroni hace un hincapié en el espacio en blanco de la página justo para esta puesta en escena filosófica.

Aunque Gordon sugiere que la línea primordial seguida por Mallarmé proviene aún de la tradicional tensión entre sonido y sentido, de aquella primigenia intersección que amalgamó durante siglos palabra y música, de las oposiciones binarias y las alternancias entre sonido y silencio, pasamos a las instrucciones de una partitura en papel pentagramado, pero ahora con la intención de una lectura con una caracterización visual. Menciona que hay quienes consideran “caligramática” a su disposición en el papel, mediante el uso de blancos “activos” y los diferentes tamaños tipográficos (2004:9) Es

necesario apreciar en *Un golpe de dados* las claras intenciones visuales, las transgresiones en el espacio de la página.

Samuel Gordon considera que Mallarmé no vio con total lucidez los alcances de su percepción, sino que fue Guillaume Apollinaire en 1913 quien con la publicación de “La antitradición futurista” y el “manifiesto síntesis” prefiguraba, ahora sí de modo evidente, las disposiciones tipográficas de los *calligrammes*, como él mismo les llamó a esas escrituras dibujísticas (2004:10).

A propósito de los caligramas, Apollinaire apunta que se trata de “una idealización de la poesía verso-librista y una precisión tipográfica en la época en que justamente la tipografía estaría a punto de desaparecer por la presencia y desarrollo de ciertos medios de reproducción técnica como el cine (2004:11). Esto se puede destacar en el prefacio que hace Michel Butor a la compilación de los caligramas de Apollinaire. Butor nos recuerda el interés que tuvo este poeta por los caracteres cuneiformes y chinos, así como el gusto por la tipografía en las iluminaciones de los manuscritos medievales y del Renacimiento. También señala que en la colección *Poemas para La Guerra y la Paz* (1925), le impresionaron las letras que metieran en sus cuadros los cubistas. Apollinaire estaba ampliamente tocado por la vanguardia que apelaba a la interdisciplina. Quizá en esa actitud vanguardista decía de sí mismo: “yo también soy pintor”, como una respuesta poética a esa toma de la letra y la palabra en la pintura cubista. Una de sus preocupaciones fundamentales fue el problema de la relación entre el poema, su ilustración y su puesta en página (1925: 3).

Para Joseph Cornell la figura de Apollinaire está presente también, incluso podemos ver su influencia en una de sus cajas que mostramos a continuación, en donde el homenaje es evidente, pareciera que las letras son protagonistas en el collage.



Hotel Apollinaris, Joseph Cornell (1954)

Quizá aquí debamos de apuntar, aunque sea de forma marginal, el llamado a la revolución tipográfica que hiciera Filippo Tommaso Marinetti en su manifiesto futurista de 1913, el cual sin duda influenció también a Apollinaire. Citemos un fragmento del manifiesto reproducido en *Las Palabras en Libertad* de Sarmiento: “contra la brutal y nauseabunda concepción del libro de versos tradicionalista y dannunciana -papel a mano siglo XVI, ornado de galeras, minervas y apolos, iniciales de rasgos rojos, plantas mitológicas, cintas de misal, epígrafes, cifras romanas...el libro debe ser la expresión futurista de nuestro pensamiento futurista” (1986:208).

Marinetti hace un llamado contra la armonía tipográfica de la página, de tal forma que la “ebriedad lírica” deforme y modele las palabras, cortándolas, alargándolas, reforzando el centro o las extremidades, aumentando o disminuyendo el número de vocablos o consonantes, como si fuera una “nueva ortografía” (1986:209).

Si bien es sabido que en México la experimentación de la visualidad proviene en gran medida de oriente, gracias a la influencia de José Juan Tablada y de su experimentación con el ideograma en *Li-Po y otros poemas* (1920), las primeras apariciones caligramáticas se dieron en el cono sur con Vicente Huidobro en *Japonería del estío* (1912). Veamos por ejemplo en este poema “Triángulo armónico” cómo Huidobro juega con la diversidad de lecturas partiendo de la visualidad, en este caso se lee el primer verso, luego el último y después el segundo y luego el penúltimo, y así sucesivamente.

 La bella
 Gentil princesa
 Es una blanca estrella
 Es una estrella japonesa.
 Tessa es la más divina flor de Kioto
 Y cuando pasa triunfante en su palanquín
 Parece un niño lino, parece un gáldo loto
 Arrancado una tarde de estío del imperial jardín
 Todos la adoran como a una diosa, todos hasta el *hikado*
 Pero ella cruza por entre todos indiferente
 De nadie se sabe que haya su amor logrado
 Y siempre está risueña, está sonriente
 Es una Ofelia japonesa
 Que a las flores susante
 Loca y traviesa
 Triunfante
 Beta. 32

Triángulo armónico, en Canción de la Noche (1913)

Si bien hemos mencionado a Huidobro como una importante influencia en América para la experimentación de la visualidad, no podemos saltarnos la labor trascendente de José Juan Tablada, quien exploró las posibilidades de significación que ofrece el “uso ideográfico de la escritura” (1988:433). Los poemas del libro *Li-Po* (1920) practican la poesía visual no solamente por los poemas ideográficos, inspirados en las graffías chinas, sino otros recursos más que dejan al descubierto el gusto por la pintura, su relación con las artes plásticas y la influencia de técnicas cubistas y futuristas. En todo caso José Juan Tablada, “agregaba de alguna manera al poema el plano connotativo adicional que le provocaba la cultura china” (1988:434). De Mallarmé lo que Tablada quiso seguir considerando fue la idea de representación del espacio como teatro del mundo, quiere añadir otro plano signifiante, el ideográfico-visual, va de lo ideofónico a lo ideovisual:

la ideografía tiene, a mi modo de ver, la fuerza de una expresión "simultáneamente lírica y gráfica"...la parte gráfica substituye ventajosamente la discursiva o explicativa de la antigua poesía, dejando los temas literarios en calidad de "poesía pura" como lo quería Mallarmé. Mi preocupación actual es la síntesis, en primer lugar, porque sólo sintetizando creo poder expresar la vida moderna en su dinamismo y multiplicidad. (1988:437)

Antes de concluir este apartado nos parece pertinente compartir algunos de los conceptos sobre poesía concreta que Jorge Santiago Perednik reúne en su iluminador libro *Poesía concreta A.Artaud, M. Bense, D. Pignatari y otros (1982)*. Perednik se refiere al poema concreto, como a aquel que considera el poema como "cosa material, que tiene un cuerpo formado con elementos fónicos y gráficos, y que no pueden ser considerados neutros a los efectos de significación” (1982: I). Esta clase de poemas no separan lo que

está unido, no subordinan la materia a la idea, no tienden a la dicotomización. Consideran lo que el poema es físicamente y lo que el poema dice. Aquello que considera una lectura de tipo "concreta" tomaría en cuenta los caracteres caligráficos- o tipográficos-, su ubicación en la página, los fonemas que la componen, todos los elementos materiales que concurren para definir el concepto (1982:3).

Aunque los concretistas distinguen los poemas fonéticos de los figurados, en ambos casos toman como punto de partida el elemento primario de la escritura, la letra, a la cual se le asigna un valor meramente plástico: “no poseen ninguna derivación lingüística, la forma tipográfica es utilizada por ella misma, como un elemento estético...las letras son arrancadas del sistema de la lengua y reubicadas en un sistema meramente formal, donde se las trabaja a partir de su propia imagen y de las posibilidades plásticas que brindan por su asociación y repetición” (1982: 7). Para Haroldo de Campos el poema concreto aspira a ser una composición de elementos básicos del lenguaje, organizados optico-acústicamente en el espacio gráfico por factores de proximidad y semejanza, como una especie de ideograma para una emoción dada, pretendiendo la presentación directa- presentificación- del objeto:

poema como experiencia verbicovisual, producto del libre juego de tres dimensiones: la gráfica-espacial, la acústico-oral y la semántica...el método de composición se basa fundamentalmente en la palabra-en su descomposición y combinación- en los desplazamientos del sonido...una composición distinta requiere una lectura distinta...la poesía concreta desplaza el proceso de significación a la relación entre lector y texto...del estrechamiento y simplificación de la lengua, de la frase a un sólo término, de desarrollos más extensos a pequeños grupos de letras (1982: 9).

Según Haroldo de Campos y Pignatari, en la poesía concreta se consideran las prácticas de ilegibilidad como simulacro de escritura, apuntan que la ausencia de escritura permite otras lecturas y propone una significación lingüística diferente. Para concluir este apartado diremos que en el poema de experimentación visual se apela a la comunicación no verbal, se comunica más una estructura que es en sí misma el contenido, se presenta como un objeto en sí, no como un objeto que interprete algo fuera de sí mismo o de sensaciones subjetivas detrás del poema, lo que obliga a contemplarlo como un objeto también intraducible.

1.5 *Intermedialidad y Écfrasis*

Para el estudio de esta tesis, nos parece pertinente analizar el concepto de intertextualidad como antecedente importante dentro de los procesos de intermedialidad. La intertextualidad, es un concepto muy amplio que trata de identificar la presencia de otros discursos en un texto elegido. Esta presencia, explícita o implícita, transforma el texto en cuestión. Así, quienes estudian la intertextualidad se preocupan por observar las transformaciones que sufre un texto en relación al intertexto con el cual dialogan. En este proceso, es interesante determinar cómo se incluyen enunciados preexistentes o ver de qué orden es la irrupción de los *otros* textos.

La historia de la intertextualidad tiene su origen dentro de las teorías literarias iniciadas por Mijail Bajtín, en especial en sus conceptos de dialogicidad y polifonía textual. A partir de la idea de que los textos dialogan entre sí y de que el emisor de textos es siempre un receptor de textos anteriores, Julia Kristeva aproxima estas teorías a la semiótica estructuralista de Saussure. El término fue bien acogido en el círculo literario Tel Quel y pronto tomó impulso en los territorios de la semiótica estética (con autores como Mukarovsky y Lotman) y a la semiótica del estudio de los *massmedia* (con autores como Eco y Barthes). Barthes en 1970 aclara que la intertextualidad no se relaciona con los conceptos de fuente o influencia, sino que *todo texto es en sí un intertexto*, otros textos se encuentran insertos bajo formas poco identificables, además toca al lector identificar estas relaciones y ejercer funciones de autor, no sólo dentro del texto, sino de lo que él llama *écriture*. (1998:731).

Desidero Navarro, revisa la historia del término después de su primera aparición. En el texto “Intertextualité: Treinta años después” (2007) nos recuerda que “desde la antigüedad ya existían términos como *parodia*, *centón*, *palinodia*, *paráfrasis*, *travesti*, *pastiche*, *alusión*, *plagio*, *collage* [...]sin embargo, este nuevo término de intertextualidad, interconecta desde el punto de vista semiótico las formas tradicionales y modernas de la intertextualidad”(1). Esta práctica literaria viva, puede convertirse en un objeto de culto, que más que una “cámara de ecos” al estilo de Barthes, puede devenir un “juego de plagios” y “canibalismo aleatorio” de estilos pasados (2).

Texto (del lat. *textus*) participio de *texo*, del verbo *texere*: tejer, trenzar, entrelazar; e inter (del lat. *inter*) que significa en medio de, entre; conforman la palabra que en este apartado nos reúne. En el territorio de la semiótica, inter designa además las “*relaciones análogas entre elementos o aspectos textuales* más particulares o más generales: intertitularidad, interfigurality [interpersonalidad], interdiscursividad, intermedialidad, interautoridad, intersemanticidad, intersemiotividad, intercontextualidad” (3).

El exceso de categorías que se han inventado para especificar las relaciones entre textos, es enorme: paratexto, metatexto, architexto, intexto, hipertexto, autotexto, prototexto, antetexto, peritexto, cotexto, epitexto, postexto, hipotexto, macrotexto, transtextualidad, por ello Navarro no deja de citarlos con cierto tono de burla, incluso se refiere a los panintertextualistas (2).

Julia Kristeva es la primera en acuñar el término en 1967. Se refiere a la intertextualidad como la serie de “discursos anteriores como precondition para el acto de la significación” (Marinkovich, *El análisis del discurso y la intertextualidad*, 1998, 731). El término aparece por primera vez en su artículo: *Bajtín, la palabra, el diálogo, la novela*, acerca de la obra de Dostoievsky y Francois Rabelais, publicado en la revista *Critique*, número 239. Kristeva reconoce a Bajtín como el primero en introducir a la teoría literaria el término: “todo texto se construye como un mosaico de citas, todo texto es absorción, transformación de otro texto [...] en lugar de la noción de intersubjetividad se instala el de intertextualidad y el lenguaje poético se lee, por lo menos, como doble” (2).

Interesada en los estudios de semiótica, Kristeva cambia del término intertextualidad al de transposición: cuando uno o varios sistemas de signos cambian a otros. Este concepto precisa el paso de un sistema signifiante a otro: “(esta transposición) exige una nueva articulación de lo tético- de la posicionalidad enunciativa y denotativa” (3).

Julia Kristeva se aparta de la posición epistemológica de Bajtín y más bien busca pensar el texto en su materialidad histórica e ideológica en su trabajo con la lengua: “el texto pasa a primer plano y adquiere una diferencia, una *significancia* que se expresa como

un fenómeno orgánico con relación a otro texto social que se engendra en la materialidad de lo real, una suerte de isomorfismo” (Pampa Arán, *La herencia de Bajtín*, 2016, 26) .

El texto constituido como una multiplicidad de diferencias: el texto como juego, como productividad, como deseo del sujeto, como insistencia. El texto estrictamente como trabajo con la lengua, se autonomiza del autor empírico. No es ni copia ni imitación, la ideología del texto se libera del peso social e individual de quien lo escribe. Para Kristeva, el texto literario es un “autor increado”. Además, identifica al lenguaje poético como el que está en el centro de toda experiencia del lenguaje. Sólo en él se logra abolir la lógica de los opuestos. El término de escritura en Kristeva, remplazará al de palabra en Bajtín, desde la estructura del poema, la escritura lee otra escritura, se lee a sí misma y se construye en un género destructivo:

se convierte en un anonimato, en una ausencia, un blanco, para permitir a la estructura existir como tal [...] acontecimiento social del lenguaje (deviene) infinitud potencial cuya productividad responde a otra lógica...el sujeto ya no es el responsable de su lenguaje, sino que está atravesado por él. (2016: 28).

Gérard Genette se concentra más en el carácter lingüístico y verbal del texto. Se interesa sobre todo en la forma en que el texto entra en contacto con otro medio, por ejemplo el texto con la fotografía, en texto con el cine y el texto con otras disciplinas artísticas. Tanto Genette como Rifaterre, han restringido el concepto kristeviano frente a los “panintertextualistas” postestructuralistas como el último Barthes o Derrida, ofreciendo definiciones más detalladas y precisas. En el libro *Palimpsestos, La literatura en segundo grado* (1989), Gérard Genette define la intertextualidad como un tipo de relación transtextual: “una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro.” (1989:37).

Genette propone cinco tipos de relaciones *transtextuales*, que transcribo a continuación:

2. Intertextualidad: cita, plagio, alusión. Las clasifica según su grado de explicitación:

- a) considera a la cita, con comillas o sin ellas, la forma más literal, es un procedimiento explícito de referencia: el texto que antecede conserva sus palabras originales y se indica su procedencia.
 - b) menciona al plagio, como una forma menos explícita y menos canónica, como copia no declarada pero literal. Las palabras de la obra anterior aparecen en la presente, pero no se menciona cuál es la obra anterior.
 - c) y en último lugar como la menos literal, menciona a la alusión, se menciona el texto, pero ninguna de sus palabras es reproducida.
2. Paratexto: título, subtítulo, intertítulos, prefacios, postfacios, advertencias, introducciones, notas marginales, al pie de página, finales; epígrafes, ilustraciones; *priere d'inserer*, cintillo, sobrecubierta, y muchos otros tipos de señales accesorias, autógrafas o alógrafas, que le procuran al texto un entorno (variable) y a veces un comentario, oficial u oficioso.
- 1. Metatextualidad: relación crítica de *comentario* que une un texto a otro texto del que él habla, sin citarlo (convocarlo) necesariamente, y hasta, en última hipótesis, sin nombrarlo.
 - 2. Hipertextualidad: toda relación que una un texto b (hipertexto) a un texto anterior a (hipotexto) en el cual él se injerta de una manera que no es la del comentario.
 - 3. Architextualidad: se trata de una relación completamente muda, que sólo es articulada, a lo sumo, por una mención paratextual (titular, infratitular). Se tratan en esta categoría cuestiones de pertenencia taxonómica. (53-58)

Genette, propone un cuadro de prácticas hipertextuales, que aclaran de alguna forma las transformaciones (transformación simple o a secas) e imitaciones (transformaciones indirectas) posibles de los textos de acuerdo a regímenes literarios (2003, 60):

Régimen Relación	Lúdico	Satírico	Serio
Transformación	PARODIA	TRAVESTIMIENTO	TRANSPOSICIÓN
Imitación	PASTICHE	IMITACIÓN SATÍRICA (<i>charge</i>)	IMITACIÓN SERIA (<i>forgerie</i>)

Las transformaciones no se dan de forma pura, sino que varían y son complejas: “no se deben considerar los cinco tipos de transtextualidad como clases estancas, sin comunicación ni intersecciones recíprocas. Sus relaciones son, por el contrario, numerosas, y a menudo decisivas" (2003:60).

Un lazo importante entre intertextualidad e intermedialidad, es quizá Rifaterre, quien no sólo ha estudiado las relaciones entre textos, sino también entre textos e imágenes. Sus aportaciones a la descripción del intertexto nos abren a otra perspectiva: el lector-expectador.

Para Rifaterre, la intertextualidad es un mecanismo de lectura, por lo que la identifica con la literariedad. Es importante el concepto de "huella intertextual", abre todo un camino de procedimientos de ida y vuelta entre textos:

el intertexto es la percepción, por el lector, de relaciones entre una obra y otras que la han precedido o seguido [...] sólo (la intertextualidad) produce la significancia, mientras que la lectura lineal, común a los textos literarios y no literarios, no produce más que el sentido (2019:11).

Para concluir con este apartado de intertextualidad, quizá sea preciso tener en cuenta otras definiciones de intertextualidad, pues el término aún se continúa desarrollando. Beaugrande y Dressler (1981), opinan que la intertextualidad es más bien un “proceso y relación de dependencia, procesos de producción y recepción” (1998:731) donde es importante considerar el "grado de mediación". Para Lemke (1985) por su parte, son de

hacerse notar las “relaciones entre elementos de un texto dado o relaciones entre textos” (732), es decir pone el enfoque entre las derivas tanto dentro como fuera del texto.

En los años noventa Bloome y Egan-Robertson (1993) desarrollan un concepto de “yuxtaposición de diferentes textos” (733), es importante como en Gennette ver los distintos grados de explicitación, además la intertextualidad se estudia con una perspectiva semiótico- social. Fairclough (1995) enfatiza el concepto de *interdiscursividad* y distingue entre la intertextualidad manifiesta y la intertextualidad constitutiva. Hacia finales de la década es Wodak (1998), apuntará hacia la intertextualidad como una *producción sincrónica y posterior* con características socioculturales y contextuales que tendrán que analizarse a partir de ese toque entre textos (734).

Para concluir con este apartado recordaremos que el concepto de intertextualidad se ha extendido al estudio de otras artes, por ejemplo en el cine con investigadores como Metz y Lampolski y en las artes plásticas con teóricos como Steiner, Calabrese, Weisstein, Bryson, a quienes de ser necesario recurriremos en el capítulo de análisis de la obra de *Elegía de Joseph Cornell*, particularmente en donde no sólo se manejen la alusión y la “huella intertextual”, sino otros mecanismos diferentes. Nuestro estudio de la obra de María Negroni desde la intertextualidad, se sumará a estudios latinoamericanos como el de Julián del Casal sobre Dulce María Loynaz y Luis Rogelio Noguera.

1.5.1 *Historia del término intermedialidad*

La intermedialidad, entendida como una combinación de dos o más medios en el seno de una misma obra, ha ganado fama en diversas áreas del conocimiento, ha trascendido el ámbito científico y social, para trastocar incluso el artístico. No necesariamente porque nuevos problemas de estudio se presenten, sino porque se proponen nuevas maneras y posibilidades de resolver y pensar el objeto de estudio.

Esta visión da cuenta del cruce de límites entre medios diversos y disciplinas. La creciente hibridación de ciertas prácticas artísticas hace necesario estudiar los objetos desde su materialidad y el entrecruzamiento de medios: "La correcta comprensión de un medio...conlleva a la comprensión de su relación con otros medios: es a través de la

intermedialidad, a través de una preocupación por lo intermedial, que un medio es comprendido" (2020:438). Para esta tesis es importante comprender la poesía de María Negroni a la luz de los propios medios empleados por Joseph Cornell.

La intermedialidad ofrece nuevos marcos y campos de generación de conocimiento. Estos estudios revelan el potencial radical de fuerzas intermediales que entran en juego como el resultado de la exploración que atraviesa disciplinas, áreas académicas, formas artísticas, medios y modos de aprendizaje distintos.

Objetos literarios que expanden sus límites hacia otras prácticas disciplinares como por ejemplo la novela gráfica, el video- poema o el poema-cosa, necesitan nuevas categorías científicas para su estudio. En nuestro caso particular el tránsito de la poesía de Negroni a conceptos propios de las artes visuales como el collage y el objeto encontrado o técnicas de montaje en el film collage. En estas teorías el objeto se analiza de acuerdo a las relaciones que transitan de un sistema de signos a otro, pero en cuyo seno, lo importante es esa condición de umbral, de espacio intersticial, ahí donde se afirma un carácter periférico del objeto en cuestión:

La relación de dos medios se puede experimentar como un estar-entre-dos [...] una combinación mediática expone dos diferentes medios al mismo tiempo que ofrece una síntesis de estos dos, es decir, otra cosa donde las lindes de los medios ya no importan [...] la noción de frontera se vuelve clave para pensar y entender las relaciones intermediales, los border zones [...] nociones importantes como umbral y puente (2019:100).

El término intermedialidad está compuesto por dos vocablos: el prefijo *inter* (lat.), que se refiere a algo que se encuentra en el medio de dos elementos, puede referirse a nociones de tiempo y de espacio (posición y distancia); pero también a la diferencia entre elementos; y la *medialidad* (del lat. médium) que puede definirse desde distintas perspectivas históricas, filosóficas o literarias, pero que siempre implicará un sitio de acción, el medio como un lugar de tránsito. Ruth Cubillo Paniagua considera al medio como sinónimo de práctica significativa, un sistema o código sígnico que se emplea para transmitir información y que genera una representación de la realidad. (*La intermedialidad en el siglo XXI*, 2013, 171).

Para Gianna Schmitter, estudiosa de objetos transliterarios, la intermedialidad “busca dar cuenta, enfocar y debatir las relaciones entre texto verbal y otros medios [...] ofrece una

manera de pensar las interacciones y repercusiones entre los medios” (Schmitter, *Estrategias intermediales en Literaturas ultracontemporáneas*, 2019: 85). A pesar de la variedad de nombres que recibe este fenómeno transfronterizo, como: multimedialidad, plurimedialidad o hibridación, entre otros, es propicio hacer hincapié en el recorrido histórico del término. Schmitter propone tres fechas importantes como precursoras del término, en esta investigación nos hemos acercado a las fuentes para corroborarlas:

- 1) 1966 cuando Dick Higgins, cofundador del movimiento Fluxus, publica un artículo intitulado "Intermedia" en la *Revista Something Else Newsletter*, en donde abre con la siguiente frase: "gran parte del mejor trabajo que se está realizando hoy en día parece caer entre medios". Recuerda que la separación hacia categorías rígidas que sólo compartimentan el arte, es irrelevante. Afirma que las piezas de Duchamp en realidad están en una condición intermedia, así como también el objeto encontrado. Menciona al collage como una construcción combinada que cae en esta categoría intermedia y se pregunta si “acaso no es más razonable mirar el uso de intermedia como una innovación histórica irreversible”. (Más tarde en 1981 admite que la palabra "intermedia" aparece en los escritos de Samuel Taylor Coleridge desde 1812 y que la utilizó para definir trabajos que caían conceptualmente entre medios. Lo que él hizo fue simplemente popularizar el término a través de múltiples publicaciones.) (Higgins, *Intermedia*, 2001, 52. La traducción es mía).

- 2) 1967 cuando Gene Youngblood, miembro de la facultad del *California Institute of the Arts*, en su columna titulada *Intermedia* publicada en *Los Ángeles Free Press*, escribe semanalmente temáticas que relacionan el arte con la ciencia y la tecnología, haciendo énfasis en artes compuestas. Y 1970 con la aparición de su libro *Expanded Cinema*, donde se dan cita varias referencias a lo intermedial. Varios capítulos tocan el tema como: *The intermedia network as nature* e *Intermedia Theater*. En este último podemos leer: “cualesquiera que sean las divisiones que puedan existir entre los dos medios no necesariamente están "puenteadas", sino que están orquestadas como opuestos armónicos en toda experiencia sinestésica” (Youngblood, *Expanded Cinema*, 1970, 365. La traducción es mía)

- 3) 1968 con la fundación del *Intermedia Area* en la Universidad de Iowa por Hans Berder. (Schmitter, 87) En una entrevista, Claus Clüver da cuenta de las vicisitudes que varios departamentos universitarios han experimentado, para ir de los estudios de Literatura Comparada, hacia los Estudios Interartísticos y finalmente hacia los de Intermedialidad. Cada vez más centros universitarios se dedican a trabajar en estos entrecruzamientos. Uno de los más activos es el *Centre de recherche sur l'intermédialité* de la Universidad de Montréal, fundado en 1997. En Latinoamérica podemos mencionar por ejemplo al Colectivo Ludión, exploratorio latinoamericano de poéticas/políticas tecnológicas bajo la dirección de Claudia Kozak, y los “Estudios sobre intermedialidad y mediación intercultural” en la Pontificia Universidad Católica de Chile. (Clüver, entrevista con Márcia Arbey y Miriam Vieira, Revista Vis: "Legible Images, Visible texts", 2020)

Sin embargo, la concepción literaria de la intermedialidad se deriva propiamente de los estudios de la intertextualidad, especialmente con aportes de Kristeva y Genette; siendo una reflexión posestructuralista se consideran términos como texto, narración, discurso (*discours*) e historia. Nos interesan dos autores especialmente en este legado, Werner Wolf e Irina Rayewsky, quien “entiende la intermedialidad como transposición de la intertextualidad o incluso como parte de ella” (2019:88).

Para Werner Wolf, la intermedialidad se puede definir en un sentido restringido como “la participación de más de un medio en un artefacto humano” y en oposición a esta definición que él nombra *intra-composicional*, está la definición en sentido amplio: “(la intermedialidad) se aplica a cualquier transgresión en los límites entre medios convencionalmente distintos, lo que incluye relaciones *intra* y *extra-composicionales* entre diferentes medios” (Wolf, *(Inter)medialidad y el estudio de la literatura*, 2011, 3)

Werner Wolf propone una tipología de formas intermediales:

- a) La literatura como un medio que comparte características transmediales con otros medios, nos incita a llevar a cabo una perspectiva comparativa. La transmedialidad como aspecto de significación cultural, incluye dispositivos formales ahistóricos que se pueden encontrar en más de un medio, como el uso de ciertos motivos,

variaciones temáticas, narrativas, descripciones o meta-referencialidades. La cualidad de un fenómeno no específico de un medio que se presenta en más de un medio.

- b) La literatura como un medio que provee el material para traspasar a otros medios, o viceversa. Sucede una transposición intermedial cuando hay una transferencia entre dos medios, transferencia de contenido y de aspectos formales de un medio A a uno B. La más conocida es la adaptación de textos verbales a los cinematográficos.
- c) La literatura como un medio que puede establecer combinaciones multimediales con otros medios en una misma obra o artefacto. En este caso hay una hibridación medial, ambas partes pueden ser rastreadas desde medios originales heterogéneos, por ejemplo, el caso de las novelas ilustradas.
- d) La literatura como un medio que puede hacer referencia a otros medios. Se trata de una referencia heteromedial que utiliza un solo medio. Hay referencias *implícitas* (referencia individual o del sistema a través de formas de imitación heteromedial: evocación, imitación formal y reproducción parcial) y referencias *explícitas* (referencia individual o del sistema a través de significaciones específicas de un medio, sin matizar).
- e) La literatura como un elemento del proceso histórico de remediación. Un proceso a través del cual los medios se funden o se separan dando lugar al surgimiento de nuevos medios. Pueden participar las cuatro formas *sistémicas/sistemáticas* de intermedialidad: aspecto transmedial, transposición intermedial y multimedialidad, esta última como la cualidad de una entidad semiótica de desplegar significantes que parecen pertenecer a más de un medio. (Wolf, (Inter)medialidad y el estudio de la literatura, 8-11)

Rajewsky, profesora del Instituto de Filología Románica de la *Freie Universität* en Berlín, dirige el proyecto de investigación multidisciplinario: “Medialidad, Transmedialidad, Narración: Perspectivas de una narratología transgenérica y transmedial”. Desarrolla una concepción desde la literatura para la intermedialidad; analiza fenómenos intermediales tan variados como la escritura fílmica, la écfrasis y el *sound art*: “*Intermedial* designa aquellas configuraciones que tienen que ver con un cruce de límites entre medios, pudiendo diferenciarse entre fenómenos intramediales como de los transmediales” (Rajewsky,

Intermedialidad, intertextualidad y remediación: Una perspectiva literaria sobre la intermedialidad, 2020, 435).

Para Rajewsky hay dos maneras básicas de comprender la intermedialidad, dentro de las discusiones contemporáneas:

1) Como una condición o categoría fundamental:

Esta línea de investigación se ocupa en el funcionamiento y en las transformaciones dinámicas de los medios: "La intermedialidad es abordada como una condición fundamental de acuerdo con el concepto de dialogismo de Bajtín y la teoría de la intertextualidad de Julia Kristeva [...] Otras teorías basan su concepción de intermedialidad desde la teoría o la filosofía de los medios" (443).

2) Como categoría crítica para el análisis concreto de productos o configuraciones de medios individuales y específicos. Tales configuraciones manifiestan algún tipo de estrategia, elemento o condición constitutiva intermedial:

La categoría de análisis engloba las prácticas culturales y artísticas [...] Son justamente las diferencias que están en el centro de atención, considerando los géneros, corrientes u objetos artísticos concretos, dentro de su contexto histórico, discursivo, social, cultural, político-económico, epistemológico y medial [...] Se analizan estrategias intermediales dentro de cada obra, el papel que juegan en la constitución de sentido y en las dimensiones metamediales(2019: 94).

Dentro de la concepción literaria de la intermedialidad, Rajewsky distingue tres grupos de fenómenos que presentan cualidades intermediales específicas, se concentra en configuraciones mediales concretas:

- 1) Transposición de medios: Se pueden identificar en este proceso, un medio fuente y otro meta, al que se llega por medio de una adaptación o un proceso de transformación intermedial, podría ser un caso de intermedialidad transformacional. Al medio también se le puede distinguir como texto, es decir hay un texto principal y un texto meta. Se trata de una concepción genética. Algunos de los ejemplos que encontramos aquí son: adaptaciones cinematográficas de obras literarias o musicalización de la literatura. (443)
- 2) Combinación de medios: La articulación de por lo menos dos medios diferentes que se dan cita en un mismo soporte. Pueden distinguirse con el nombre de multimedia,

medios mixtos e intermedia o también como “*media combination*, multimedialidad, plurimedialidad o simplemente combinación de medios” (2019:101). Ejemplos de estos fenómenos son: la ópera, los performances, los manuscritos ilustrados, las historietas y el arte sonoro.

- 3) Referencias intermediales: Se trata de evocaciones o imitaciones de ciertas técnicas del medio referido en el medio analizado. Encontramos por ejemplo referencias de una película en un texto literario o de una pintura en el cine o de una fotografía en una pintura. Son estrategias constructoras de sentido que contribuyen al significado global del producto medial: écfrasis, referencias a la pintura en la literatura, el cine o la fotografía.

El medio meta se construye con y a partir del medio fuente, sin que este esté materialmente presente [...] La evocación puede ser tanto una referencia individual (referencia que establece un texto a una película) como de un subsistema o un sistema (referencia a un sistema cinematográfico o al cine) (2019:102).

Es importante considerar que una única configuración medial o forma medial puede estar imbricada en una o más de las categorías descritas anteriormente. Las referencias intermediales en muchas ocasiones se estudian desde la intertextualidad, por ello es preciso considerar las marcas textuales y las formas referenciales. Para ello según Rajewsky existe una distinción entre referencias intermediales e intramediales; “las primeras implican un cruce de límites mediales, y por lo tanto una diferencia medial, mientras que la segunda permanece por definición dentro de un medio único” (445).

1.5.2 Aspectos intermediales en la obra de María Negroni

En nuestro caso se trata de referencias intermediales: la obra *Elegía de Joseph Cornell* de María Negroni va del cine al poema, del arte objeto al poema, del proceder artístico en un medio visual al proceder artístico en un medio verbal poético. Esta diferencia medial puede dar lugar, al llamado carácter "como si" de las referencias intermediales, como también a la cualidad específica de generación de ilusión que les es inherente.

En el carácter como si por ejemplo, el autor literario escribe como si tuviera los instrumentos del cine a su disposición, que en realidad no tiene [...] utiliza los elementos disponibles, específicos del medio [...] no puede realmente hacer zoom, montar, fusionar imágenes o usar las técnicas y reglas reales del sistema cinematográfico, se mantiene dentro de su propio medio verbal, es decir, textual. Esta incapacidad de trascender un medio específico revela una diferencia medial - un intermedial gap- que determinado texto puede exponer o esconder intencionalmente (2020:446).

Este *gap intermedial*, a través de procesos de imitación y evocación intermedial, genera por lo tanto *una ilusión* de las prácticas específicas de otros medios. No hay por lo tanto una reproducción genuina de elementos o estructuras de un sistema medial diferente, sino que hay adecuaciones: “es precisamente esta ilusión la que potencialmente promueve en el receptor de, por ejemplo, un texto literario, un sentido de las cualidades fílmicas, pictóricas o musicales, o -más en general- un sentido de su presencia visual o acústica” (447).

Las perspectivas en torno al concepto de intermedialidad continúan ampliándose, todas coinciden en su interés hacia fenómenos en que se dan cita dos o más formas artísticas, adscritas a medios, tradicional y ontológicamente separados. Para nuestro estudio será importante analizar qué recursos e instrumentos de las disciplinas visuales y cinematográficas empleadas y elaboradas por Cornell, corresponden y se asemejan a elementos, estructuras y prácticas representacionales de la disciplina poética en Negroni .

1.5.1 *Écfrasis en Rifaterre, Robillard y Pimentel*

Una sola definición de écfrasis no es suficiente para abarcar todas las maneras en que la poesía se relaciona con las imágenes visuales. En este apartado analizaré los principales conceptos de écfrasis en tres autores que me resultan muy esclarecedores para analizar la obra de María Negroni.

Michael Rifaterre, en su ensayo *La ilusión de écfrasis* (1994) se refiere a ella como un hecho hermenéutico, como *metalenguaje*, una *lectura* que no descifra al cuadro en primer lugar, sino al espectador. La écfrasis “como un hecho de interpretación que es una manera indirecta de recordarnos que la obra de arte es resultado de una intención, de un

pensamiento, de una voluntad creadora. La hermenéutica presupone la intención oculta, presupone al autor, al artista, al creador” (1994:166).

Hace una distinción entre écfrasis crítica y écfrasis literaria, la primera “se refiere a un cuadro existente, y sólo tiene sentido si está basada en el análisis formal de su objeto, mientras que la écfrasis literaria se basa en la idea del cuadro, en una imagen del artista, en lugares comunes del lenguaje a propósito del arte” (162). Es decir, quien interpreta el cuadro poéticamente genera un texto que a su vez crea nuevas imágenes, al igual que en pintura, una imagen es infinita en su interpretación.

El estudio de la écfrasis como interpretación, es una apreciación subjetiva, que nos permitirá ahondar en los poemas donde María Negroni dialoga con algunas piezas de Cornell; temas periféricos que rondan el objeto visual observado, pueden leerse en su obra, como veremos en el capítulo analítico. En ciertos procedimientos ecfrásticos se experimenta un desplazamiento de la atención de la obra hacia el pintor, el espectador o el museo. Negroni se refiere por ejemplo a ciertos recorridos que hace Cornell en su tarea de coleccionador.

La écfrasis, no se centra únicamente en el análisis de una pintura o una imagen, sino que a veces es sustituida por el relato o la historia que antecede o que sigue al acontecimiento o situación que dicha imagen está representando. Pareciera como si la escritura poética de alguna manera rodeará el objeto de observación, aunque éste, finalmente no esté presente. Rifaterre afirma que en la écfrasis no hay imitación sino intertextualidad, interpretación del texto del artista visual y del intertexto del escritor; propone que en la escritura ecfrástica, el intertexto verbal hace del texto visual una colección de pruebas, de enunciados que dan cuenta de una historia o un *discours* visual: el léxico estaría proporcionado por el pintor y la sintaxis por el poeta. Rifaterre se refiere a ilusión referencial, en el sentido del efecto que provoca la écfrasis:

Al texto de la écfrasis se incorpora un relato explicativo que permanece periférico, exterior a la imagen comentada, de tal forma que acaba mostrando únicamente lo que precede o lo que sigue al instante elegido para representar una historia, o elementos que están al margen del lugar de los objetos representados. En definitiva, la écfrasis tiende a seleccionar todo aquello que el cuadro excluye (164).

Tomando en cuenta que nos interesa analizar el poema efrástico a partir de la intertextualidad, tendremos que considerar además las propuestas de Valerie Robillard. Ella ofrece un marco conceptual más amplio que da cuenta de las interacciones efrásticas. Nos concentraremos en el desarrollo de sus dos modelos: escalar y diferencial.

Considerar la éfrasis como un constructo intertextual, como lo hace Robillard, puede ser importante para hablar de la poética de Negroni, es decir conocer cómo lee esta poeta particular las obras visuales, para trabajar con ellas a partir de sus ideas de la poesía y viceversa; cómo la poética del mismo artista visual con el que dialoga (¿artista objetual? ¿collagero? ¿cineasta?), influyen su propia poética, pues como lo sugiere la autora “no sólo se enfatiza el texto y su producción, sino también se presta atención a quien lee y a sus posibles reacciones ante el texto” (Robillard, *En busca de la efrasis: un acercamiento intertextual* en *Entre artes entre actos: efrasis e intermedialidad*, comp. González y Artigas, 2011, 31). Al igual que Rifaterre, hace hincapié en la tarea del intérprete, quien deberá encontrar las marcas o los indicadores textuales.

El modelo escalar está adaptado del marco intertextual de Manfred Pfister en su libro “Konzepte der Intertextualität” (1985), pero Robillard acota cada categoría para un estudio de la éfrasis. Se transcriben a continuación las seis categorías que propone:

1. Comunicatividad: la cantidad de marcas que apuntan a la obra de arte en el texto verbal. Un espectro de posibilidades desde la alusión vaga, pasa por referencias directas en un título y llega hasta la marca explícita en el cuerpo del texto. El grado de conciencia de la relación intertextual tanto a nivel del autor como del lector.
2. Referencialidad: designa el uso que se hace en el texto verbal de la mención de la obra artística. Se trata de una categoría cuantitativa que se ocupa de ver hasta qué punto se utiliza la referencia a la obra plástica.
3. Estructuralidad: se refiere a la integración sintagmática del pre-texto en el texto verbal. El grado máximo de intertextualidad se obtiene si el pre-texto da una forma estructural al texto posterior. Esta categoría incluye a la parodia, la traducción, la imitación y la adaptación en el modelo de Pfister, pero Robillard se centra sólo en la imitación como el intento del poeta de producir un análogo estructural a la obra

plástica. (Ella considera a la traducción y a la adaptación, procedimientos más bien ecfrásticos) (2011:35).

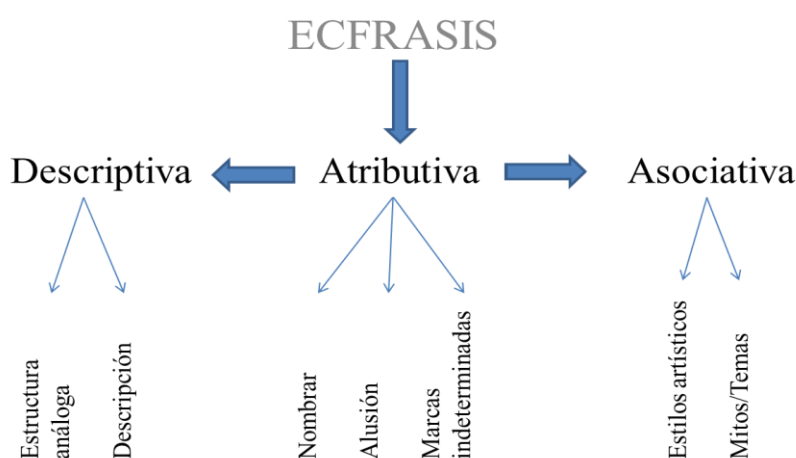
4. Selectividad: se refiere a la densidad de elementos pictóricos seleccionados; también incluye la transposición de ciertos temas, mitos, normas o convenciones de periodos o estilos particulares de la representación pictórica.
5. Dialogicidad: Se refiere a la tensión semántica e ideológica creada entre el texto original y el nuevo, esto es, se relaciona con la recontextualización.
6. Autorreflexividad: refleja y problematiza la relación entre el poema y la fuente pictórica.

Por la naturaleza del libro que estudiaremos, nos centraremos en las dos últimas categorías, la de dialogicidad y la de autorreflexividad. Del modelo diferencial que propone Robillard nos conviene sobre todo el que refiere a la écfrasis atributiva. Su modelo referencial consiste en una tipología que ayuda a diferenciar los textos que tienen marcas ecfrásticas fuertes y explícitas, de aquellos en los cuales las relaciones con la obra plástica son más nebulosas:

1. En la categoría representativa incluye a los textos que representan explícitamente un objeto artístico, bien sea gracias a una estructuración análoga (lo cual implicaría el grado más alto de semejanza estructural) o una descripción misma que puede ser tan detallada como el autor decida.
2. La categoría atributiva asegura que la écfrasis, de una forma u otra, marque sus fuentes y por eso está colocada en el centro y tiene flechas hacia las otras dos categorías. Los textos pueden marcarse *nombrándolos* directamente en el título o en alguna otra parte del texto (en lo que es la relación más fuerte con la fuente pictórica); por la *alusión* al pintor, estilo o género (que es una forma específica de marca atributiva) o través de *marcas indeterminadas* (la forma más débil de referencia): en este caso, quien lee, al reconocer las “extrañezas textuales” que señala el intertexto, tiene que pertenecer a una comunidad interpretativa particular para poder identificar la fuente visual.

3. En la categoría asociativa se incluyen poemas que se refieren a convenciones o ideas asociadas con las artes plásticas estructurales, temáticas o teóricas.

Robillard, realiza un esquema que puede ser de mucha utilidad para entender la gradación de estas relaciones efrásticas. En su tipología, este esquema muestra las categorías centrales y las subcategorías, las cuales se presentan en sentido descendente de izquierda a derecha, de acuerdo a su grado de intensidad. Así, la estructura análoga, dentro de una marca descriptiva, será más intensa que una simple asociación a través de un tema. (2011:38).



Luz Aurora Pimentel piensa en la écfrasis como una "relación intermedial, de carácter intersemiótico" (Pimentel, *Écfrasis y lecturas iconotextuales*, 2003, 205). Entre sus principales aportes, nos interesa señalar las distinciones que hace entre écfrasis referencial, écfrasis nocional y écfrasis referencial genérica:

- 1) Écfrasis referencial: cuando el objeto tiene una existencia material autónoma.
- 2) Écfrasis nocional: cuando el objeto representado solamente existe en y por el lenguaje.
- 3) Écfrasis referencial genérica: casos en los que sin designar un objeto plástico preciso, se proponen configuraciones descriptivas que remiten al estilo o a una síntesis imaginaria de varios objetos plásticos (207).

Ya sea que la descripción de un objeto plástico, sea real, nocional o genérica, por lo general tiende a anunciarse y pretende ser un equivalente verbal. En este sentido, la écfrasis parte de su origen descriptivo para establecer una relación de analogía referencial con el objeto a representar.

Coincidimos con Pimentel en que la écfrasis se presenta como un proceso de lectura/escritura del texto visual en donde se modifica nuestra percepción del objeto plástico, reorganiza nuestra mirada y la jerarquiza de acuerdo a los valores establecidos por el texto verbal. María Negroni se convierte en una especie de guía, nos ayuda a transitar el museo cornelleano; los elementos descritos en el poema pueden coincidir con la poética del artista visual, pero son esencialmente preocupaciones recurrentes de Negroni: “el texto ecfástico no re-presenta sino que re-significa al objeto plástico al entrar en una red textual y contextual diferente, tramada por la visión de la poeta” (214).

Dentro de esta red contextual podrían considerarse las investigaciones semióticas, ver elementos como: Onomatopeyas, aliteraciones, paradojas, antítesis, quiasmos; rimas, horizontales y verticales, en una sola línea o en varias; sonidos y visualidad, el cruce de letras y formas; sinestesia, polisemia y presión ecfástica.

En su estudio enfatiza que la percepción del objeto plástico afecta nuestra lectura del texto ecfástico de varias maneras:

1. En primer lugar, permite un incremento icónico en la significación verbal.
2. En segundo lugar, el texto ecfástico tiende, o bien a una suerte de fijación de la imagen, debido a que se trata de la representación verbal de una representación visual: o bien a un impulso narrativo que dinamiza al objeto de la representación.
3. En tercer lugar, el texto visual, por su propia materialidad, así como por todas las otras significaciones potenciales, opone resistencia a la resignificación que el texto ecfástico opera, produciéndose así interesantes efectos de sentido irónico o simbólico.

Aurora Pimentel indica que en el iconotexto se añaden formas de significación sintéticas, del orden de lo icónico y de lo plástico, construyendo un texto complejo en el que no se puede separar lo verbal de lo visual. El iconotexto designa también una

producción intermedial de texto e imagen en yuxtaposición. Una lectura iconotextual invitaría a interactuar creativamente, lúdicamente, entre el texto verbal y el objeto plástico, aunque este no esté materialmente presente en el texto.

Concluiremos este apartado con la idea de que: "toda mirada transforma al objeto plástico en un texto para leer, y, por lo tanto, el objeto plástico se convierte en tantos textos como miradas se fijan en él. Y es que, en el acto mismo de describir, el poeta [...] selecciona, reorganiza, jerarquiza y resignifica, al objeto representado, convirtiéndolo en un texto signifiante, en ese *otro* texto verbal." (Pimentel, 208) Veremos en el tercer capítulo de la tesis de qué manera los objetos de Cornell, tanto sus cortos como sus cajas objeto, así como sus procedimientos artísticos de apropiación, serán resignificados por los recursos poéticos y las prácticas de Negroni.

Capítulo 2: La Obra de María Negroni

2.1 Panorámica de la Obra de María Negroni

En este apartado nos gustaría ofrecer una visión general acerca de la obra de María Negroni con el objetivo de situar en la medida de lo posible las coordenadas de la *Elegía de Joseph Cornell*. Una de las estudiosas más dedicadas a la obra de María Negroni, María José Punte, quien a lo largo de varios años ha tratado de ubicar su corpus dentro de un mapa, coincide en que justamente lo que la caracteriza es su movilidad; ideas de exilio y trashumancia inundan su espectro.

Pese a este inquieto trayecto, pueden encontrarse algunos nudos espaciales, los cuales son importantes para considerarse: ciertas ciudades marcan el itinerario a todas luces cosmopolita, tal es el caso de Manhattan, Berlín, París y Buenos Aires, entre otras; por lo general grandes capitales en donde se concentra la mirada sobre el arte. Lugares en donde, por cierto, son muy importantes los espacios como los museos, las galerías y todo espacio para detenerse y mirar:

la Paris del XIX luego remplazada en las preferencias de los artistas por la Manhattan del XX, la Roma eterna, la Buenos Aires periférica, la Berlín renacida de sus cenizas...un juego de figuras intercambiables, que incluyen palacios de cristal, castillos, gabinetes, diornas y museos. Todo espacio se ajusta en la medida en que materialice la patria de la imaginación (2020:155)

Punte sugiere que la obra de María Negroni puede ser pensada como un rompecabezas debido a su condición fragmentaria, donde conceptos como colección, archivo y montaje son notables. Se trata de líneas constantes en el trabajo de Negroni: “una síntesis de las obsesiones (museo, atlas, enciclopedia) se reflejan en la obra de Negroni, quien juega con el formato de la enciclopedia, evocando la figura del museo y termina configurando una especie de atlas, porque nos lleva de paseo por los temas en los que coincide constantemente” (2020:148). Es posible incluso, hallar una especie de “atlas afectivo”, no únicamente visual, sino una cartografía de efectos emocionales.

María Negroni ha escrito novelas, ensayos, poesía y otros libros que podrían caer en géneros interdisciplinarios, de pronto difíciles de clasificar. Mencionaremos a continuación dos de los libros que ha hecho en colaboración con otros artistas plásticos, tal es el caso de *Buenos Aires Tour* (2004), proyecto que desarrolló junto con Jorge Macchi y Edgardo Rudnitzky. En este libro además de la obvia relación con la capital argentina, Negroni propone un paseo donde el lector hará escalas en los sitios indicados por el azar. Los involucrados han decidido colocar un cristal sobre el mapa de Buenos Aires y decidirán escribir acerca de los puntos en donde coincidan las líneas que se formen tras lanzar una piedra que quiebre la superficie. Es decir, en los cruces de las grietas los artistas detendrán su mirada para guiarnos desde ahí por toda la ciudad, a través de un recorrido poético.

Otro de los libros que Negroni realizó en conjunto con un artista visual es *Cartas Extraordinarias* (2016) que está ilustrado por Fidel Sclavo. Se trata de un viaje concentrado en el pasado infantil, sin duda otra de las obsesiones negronianas. María Negroni escribe una serie de cartas apócrifas a partir del recuerdo de sus lecturas en la primera edad. Serán convocados escritores como Hans Christian Andersen, Emilio Salgari y Jonathan Swift:

Cartas extraordinarias es una gran mentira, pero una de esas que ocultan verdades... en este País de Nunca Jamás. En sus páginas se traza el itinerario de un viaje interno, sin movimiento, a ese lugar llamado infancia, que habita el propio cuerpo y cuyas coordenadas aún hoy resultan misteriosas. Para animarse a viajar, sólo basta tener en cuenta el punto de partida y las escalas previstas: la niñez nos ha dejado huérfanos y, durante este periplo, podremos reencontrarnos con todos los padres de nuestros amigos que, desde hace mucho tiempo, conocen de qué se trata la orfandad (2010).

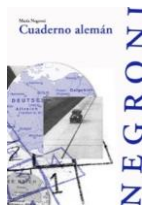


Cartas Extraordinarias, Alfaguara (2013)

En entrevista María Negroni menciona que a cada obsesión corresponde un libro y por lo tanto una forma distinta. Sería inapropiado referirse a la obra de Negroni haciendo una clasificación por géneros, estaríamos traicionando sus propios procesos: “uno escribe, en parte para dar con esa forma y así calmar lo que no atina a entender (Pavese decía, que, una vez que se encuentra esa forma, la obsesión empieza a morir)” (2007). A propósito de los géneros variopintos, en el caso de Negroni no se puede hablar de novela a secas o al menos no ingenuamente, pues de pronto sus obras reúnen muchos géneros en uno, tal es el caso de *El corazón dañado* (2021), falsa autobiografía, novela de aprendizaje, poesía y prosa poética y ensayo sobre la escritura.

Algunos de los rasgos generales en la escritura de Negroni son la demarcación, la diversidad de géneros, la fragmentación, el exilio, el viaje y la itinerancia, todos visibles en el libro que es objeto de nuestro estudio.

En *Cuaderno Alemán* (2015) Negroni entrega un cuaderno “inclasificable, envolvente, necesario”, según Javier Corra. Se trata de una colección de ensayos poéticos, experiencias personales y apuntes cinéfilos, parecido a un diario de viaje. Es un registro en un blog que reúne crónicas de Núremberg, Weimar y Stuttgart. En este libro Negroni trabaja con la idea de “collage”, reúne una serie de viajes en donde colecciona también poemas como *souvenirs*. En la primera parte del libro titulada “Entre Madame de Stäel y Dora la Exploradora”, incluye la impronta de un viaje construido a partir de la cultura pop. En este libro Negroni sugiere en alguna de las páginas del diario, un poema como gabinete de curiosidades: “tres objetos: 1) las mantas que los cafés ofrecen aquí a sus clientes para que se sienten en las veredas en medio de un tiempo horrible; 2) una ducha para manzanas que vi en el hall central de la estación de trenes y 3) una cucharita de plástico que me dieron en el supermercado más caro de la ciudad” (2015:45)



Cuaderno Alemán, Alquimia Libros (2015)

Hay en el dispositivo escrituario de Negroni cierta cercanía al devenir cinematográfico que según María José Punte nos lleva a pasear aún sin movernos de nuestro sitio; desde su apreciación, “se trata de una narrativa que fagocita el cine de varios modos: parafrasándolo, rindiéndole homenaje o emulando algunas de sus prácticas de montaje” (2020:150). En *La Noche tiene mil ojos* (2015) los personajes principales serán el cine y la literatura norteamericanos, especialmente centrados en el género gótico y el cine *noir*.

Anahí Mallol, insiste también que la idea de viaje es la que rige el corpus negroniano; ve el viaje como un procedimiento del pensar, escribir y consumir una subjetividad. *Islandia* (1994) trata del tema de la migración de Europa hacia Estados Unidos; *El Sueño de Úrsula* (1998) es un viaje de vírgenes para no casarse y *El Viaje de la Noche* (1994) es una prosa poética que considera el viaje onírico al subconsciente; haciendo posible la aparición del tema de la “patria móvil” (2002:5). La aventura literaria de estos viajes muchas veces surge del encuentro con el interés de Negroni por lo visual. En *El Sueño de Úrsula*, la poeta relata que fue en un viaje a Venecia en donde a partir de un cuadro de Carpaccio inició su narrativa. La imagen de un ángel que visita con una pluma para escribir a Úrsula que duerme, fue lo que inició el proceso escritural de Negroni.

En varios de los libros de María Negroni puede percibirse una temática ecrástica, por ejemplo, en la novela *La Anunciación* (2007), una obra editada en varias versiones y con varias traducciones, se trata el tema del exilio, a partir de la vida de una pintora, Emma en torno a quien se discutirá acerca de la tradición pictórica en torno a La Anunciación de Fra Angelico. Ella se encontrará en un pasaje del libro con Athanasius Kircher y discutirán acerca de ese museo que duplica el mundo; aquel que se imagina como un gabinete que contiene las cosas más disímiles en un orden arbitrario y desjerarquizado. Idea quizá que sembró desde entonces para el desarrollo de la elegía que nos reúne.



Diferentes ediciones de La Anunciación (2007, 2010, 2020)

María Negroni considera ciertas obras como parte de trípticos, aunque se trate de libros escritos con años de diferencia, terminan formando un conjunto debido al interés de asuntos compartidos en ellos, tal es el caso de *Archivo Dickinson*, *Objeto Satie* y *Elegía de Joseph Cornell*; la poeta los define como “objetos poliédricos” que indagan el vínculo entre artista y el arte como oficio. Para ella es muy importante la continuación renacentista de “el coloquio de las artes”. Otro tríptico importante será el que finalmente reúne en *La Noche tiene mil ojos*, conformado por *Museo Negro*, *Galería Fantástica* y *Pequeño Mundo Ilustrado*. Acerca de cinco de los libros recientemente mencionados hablaremos más adelante, pues tienen a nuestro entender una relación muy estrecha con el libro que estamos analizando.

Por último, nos gustaría decir en esta panorámica que el trabajo de traducción de María Negroni ha sido una labor trascendente para la elección de sus temas y principales preocupaciones; ha traducido la obra de poetas como Elizabeth Bishop, Anne Sexton y Sylvia Plath, entre muchos otros. De posible inspiración para la *Elegía de Joseph Cornell*, seguramente fueron importantes quizá las siguientes traducciones: *Museo Barnum* de Steven Millhauser, en donde coinciden ambos personajes con la situación de exilio infantil, ambos cazadores de objetos y navegantes de los laberintos de una modernidad ya en ruinas; también las traducciones totales y parciales de Charles Simic: *Hotel Insomnio* y *Alquimia de Tendajón*, libro dedicado también a Joseph Cornell como se ha profundizado en otros apartados. Por último, nos gustaría citar otra traducción que seguramente impactó en el surgimiento del diálogo con Cornell, se trata de la obra *Hierba a la luna y otros poemas* de Valentine Penrose, obra que trata los poemas como “collage en ruinas”, además de ser ella misma una figura no ortodoxa del grupo surrealista, de tener una devoción especial por lo

anticonvencional y de que sus poemas sean como trozos sin sentido lineal, es decir más próximos a lo fragmentario.

María Negroni, con relación al contexto de la literatura argentina, dice que ha elegido como un fuera de circuito, como una especie de autoexilio que le permite apartarse a sí misma, lejos de modas nacionales, se descoloca como una elección: “yo no tengo ningún editor que esté esperando que le lleve mañana un libro de cierto tipo, ningún género, ellos no tienen ni idea de con qué voy a aparecer”.

A continuación, como corolario de esta panorámica nos gustaría adentrarnos un poco más en aquellas obras que consideramos forma una huella cornelleana. Piezas en donde ha sido central la figura de nuestro artista plástico, específicamente en *Museo Negro* y *Pequeño Mundo Ilustrado*.

2.2. Huellas cornelleanas en Negroni

Como una breve introducción a este capítulo, nos gustaría señalar la pertinencia del desarrollo del mismo. María Negroni antes de *Elegía de Joseph Cornell*, que es abiertamente como ya se dijo en otros momentos, un homenaje y una recreación artística en torno a la vida y obra de este artista visual norteamericano, una interesante transposición que nos dedicaremos a desentrañar en el tercer capítulo de la tesis. Sin embargo, es importante notar que la figura de Joseph Cornell, ya había llamado la atención de María Negroni, no sólo explícitamente, sino también a través de la imitación de cierto imaginario que ambos artistas comparten.

2.2.1 Museo Negro

Diremos que la primera mención a Joseph Cornell aparece en el libro *Museo Negro*, cuya primera edición es de 1999, publicada en Buenos Aires. En la tercera parte del libro titulada: *Huérfanos, Vampiros y Coleccionistas*, aparece un ensayo que lleva el título: *Joseph Cornell y Charles Simic: El Arte del Ladrón*. Son únicamente 5 páginas dedicadas a ofrecer un vivo retrato del artista a quien ella se refiere como “un rufián melancólico”:

Así lo imagino: como un rufián melancólico, sediento de la repetición ritual de lo mismo, atento a ese instante de fijación de la pérdida que coincide con la calificación kitsch de lo que muere para vivir, en la colección del artificio, como una pena cualquiera. (78)



Museo Negro, primera edición, 1999/La noche tiene mil ojos, 2015

Curiosamente en el ensayo no aparece en lo más mínimo la presencia de Charles Simic, parecería como si de pronto María Negroni lo hubiera desaparecido, o quizá estuviera preparándose para usurpar su lugar de cierto modo. Esto merece una explicación, pues Charles Simic había dedicado un libro con anterioridad a Joseph Cornell, nombrado *Alquimia de Tendajón* (1996), un libro de poemas que también dialogan con la obra del artista neoyorkino. María Negroni había traducido ya parte de la obra de Simic: *Totemismo y otros poemas* (2000).

En este ensayo María Negroni sugiere directamente la relación de Cornell con la *flânerie*, éste quien “vagaba sin rumbo” (77), fue una figura cercana a Baudelaire y concibió a Manhattan como topoi literario, al igual que el artista francés con anterioridad a París.

Si París fue esta avidez para Baudelaire, Joseph Cornell graba otro centro. Para el mapa de sus fantasías, todo lo que vale la pena buscar se circunscribe a un radio que comienza y termina en Times Square” (77)

María Negroni nombra a Manhattan como la “máquina de imágenes” de Cornell y como la “patria de su imaginación” (77). De ese hecho nos resulta evidente dedicar un capítulo a la estética del paseante, que ambos artistas han puesto en práctica manifiestamente como una forma de lectura del mundo.

Veremos además que, en varios libros, María Negroni quien vivió por más de quince años en la ciudad de Manhattan, lleva a cabo esa concepción de la ciudad y del

pasear, como otro lugar de enunciación, no sólo en relación a la *Gran Manzana*, sino otras de Europa y América del Sur, libros como *Buenos Aires Tour*, *Cuaderno Alemán* e *Interludio de Berlín*.

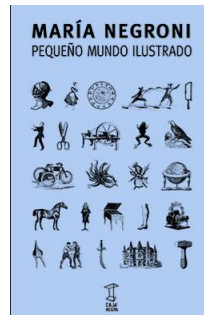
La poeta amante del XIX y de varios objetos susceptibles de perderse, toca también el tema de la “colección del artificio” en el ensayo del cual estamos hablando; nos recuerda de las andanzas de Cornell también como un asiduo coleccionista, tema que desarrollaremos ampliamente en el apartado correspondiente. Acerca de los motivos de su colección escribe:

Basta ver las fotos del estudio de Cornell, esas cajas con rótulos que hacen pensar, a la vez, en un laboratorio y una verdadera orgía del hallazgo. Apurada por ceder a la encantación del souvenir, el memento mori o kitsch americano, la nostalgia en manos de Cornell deslumbra. Más precisamente siendo una calamidad, es también una calidad fabulosa. El país de lo fantasmático se enciende a partir de ella y empuja a las yuxtaposiciones inesperadas, los acertijos del inconsciente, maravillas. A la luz un poco siniestra de las vanity tables, brillan como nunca algunos dones espléndidos (79).

Negróni concibe el acto de coleccionar como “el instante de fijación de la pérdida” (77), lanzándonos así hacia dos territorios: el de la colección y el de la melancolía, nos parece adecuado separarlos aunque obviamente todos se entrecruzan. Nombra también a las cajas de Joseph Cornell como cajas-féretro, como un “réquiem luminoso de lo que muere para vivir” y nos lanza a todo un territorio de la infancia que trataremos en el capítulo de la melancolía.

2.2.2 Pequeño Mundo Ilustrado

La segunda mención directa acerca de Joseph Cornell tiene lugar en el libro de ensayos *Pequeño Mundo Ilustrado*, publicado en 2011 gracias a Caja Negra Editores. María Negróni se refiere al libro como un “cuaderno-diccionario” y entre las múltiples acepciones de su emprendimiento “autobiográfico” (7), dedica un ensayo a “Joseph Cornell” (49-50). La primera línea del ensayo compara al artista norteamericano con el danés Hans Christian Andersen, quien, como él, fue un “exiliado de la infancia” (49).



Pequeño Mundo Ilustrado, 2011

En estas dos páginas como en un *tráiler* cinematográfico, menciona el *filmcollage*: *Children's Trilogy*, y sus tres secciones (*Children's Party*, *Cotillon* y *Midnight Party*) que serán parte fundamental de la transposición que hace Negróni en *Elegía de Joseph Cornell*. Como en una suerte de premonición escribe: “se muestran niños jugando: un chico hace piruetas sobre una cuerda; una nena viste a su muñeca; otra pasa desnuda, montada sobre un corcel blanco, con el pelo que la cubre, como Lady Godiva” (49). Esta sola imagen servirá para un profundo diálogo entre escrituras cinematográficas y poéticas, que María Negróni encarnará en los poemas dedicados a La pequeña Godiva, que analizaremos en el tercer capítulo.

En el apartado dedicado a la estética del coleccionismo, destacaremos la fascinación que tiene Negróni hacia los museos y los gabinetes de curiosidades. Nos acerca a los hábitos de este coleccionista minucioso: “También en su casa- sirviéndose de la basura urbana y los *artificialia* que recogía a diario en las calles de Manhattan- armaba sus famosas cajas, las concebía como relicarios laicos o juguetes para adultos, como hoteles líricos o cementerios hermosos donde quedarse a vivir” (50).

En el prólogo del libro María Negróni dice que se trata de un “mapa de sus obsesiones más fieles” y no nos queda la menor duda de que el artista de Park Utopia, sea una de ellas. A lo largo de este mundo de afinidades estéticas de la rosarina, desplegará en otros apartados también parte del imaginario cornelliano, como el dedicado a las “cajitas”, a “Lewis Carroll”, a “Hans Christian Andersen”, y por supuesto a los “gabinetes de curiosidades”. Para Negróni, este libro funciona como una “empresa de archivo” (8) en donde se pregunta si no es la infancia la habitación favorita del poema.



Bebé Marie, 1940

Quizá sea atrevido decirlo, pero en este brevísimo ensayo Negroni nos comparte su interés acerca de una pequeña caja de Cornell intitulada *Bebé Marie*: “la muñeca tiene los ojos abiertos y nos mira detrás de un bosque seco. Se diría que, en cualquier momento, alguien prenderá fuego a esas ramas” (50). María, ya no *Marie*, como en un desdoblamiento, rescatará esa mirada en un incendio poético que emprenderá un par de años después con la escritura del libro que nos convoca.

2.2.3 Trilogía: Objeto Satie, Archivo Dickinson y Elegía Joseph Cornell

Por último, en esta breve panorámica, nos interesa señalar que el libro *Elegía de Joseph Cornell* (2013), forma una trilogía con *Archivo Dickinson* (2018) y *Objeto Satie* (2018). Hay entre los libros varios vasos comunicantes:

El panel central, diríamos, es el libro de Emily, mujer y poeta. A sus costados, Cornell y Satie. Lo que intenté hacer a través de estas tres figuras, que no sé si llamarlas tutelares, es indagar sus vidas porque son artistas a quienes admiro y con quienes me identifico. Que el misterio de su obra haya llegado hasta hoy da cuenta de lo apasionados, talentosos y obstinados que fueron, contra todo y contra todos. (2018).



Tríptico Objeto Satie, Archivo Dickinson, Elegía Joseph Cornell

En el caso de *Archivo Dickinson*, María Negroni comenzó con un lexicón, es decir un diccionario ordenado alfabéticamente, que reunía palabras usadas por la poeta estadounidense como parte de los archivos que hizo públicos la Universidad de Harvard. Se trata más bien de una colección de las obsesiones de la poeta de Armst en pequeños poemas en prosa.

En el caso de *Objeto Satie*, Negroni trabajó a partir del enigma de cuatro mil papelitos dispersos en a habitación del músico en el momento de su muerte:

nunca se quedaba quieto ni se ubicaba ahí donde uno pretendería. Por eso la única posibilidad era concebir un libro a la manera de un objeto, que no se instale con comodidad ni en la zona de la música, ni del relato, ni de la plástica sino armar eso que los renacentistas llamaban “coloquio entre las artes”.

Tanto *Objeto Satie* como *Archivo Dickinson* nos invitan a reconsiderar las otras estrategias museísticas para poder entender mejor el libro de la *Elegía de Joseph Cornell*.

Capítulo 3: Elegía Joseph Cornell como construcción museal: Colección verbal como museo y gabinete expandido

3.1 Cartografías, itinerarios y el recorrido como enunciación: “Apuntes para una Biografía Mínima” y un obituario

“El hombre salía enfundado
en su propio asombro como
si fuera un lenguaje”

M.N

“Cornell es una especie de Baudelaire en Manhattan”

M.N.

“Apuntes para una Biografía Mínima” se trata de una secuencia ensayística o de varia invención en siete partes y un obituario, esta biografía no se ofrece de forma continuada, pues, aunque está numerada, del I al VII, se encuentra escindida. Como el resto del libro es un discurso fragmentado, que va mezclando todas las piezas poéticas. El recorrido de la biografía inicia con el nacimiento y termina con el obituario, pero en el trayecto intermedio no es estrictamente lineal ni cronológico como ocurre en las biografías tradicionales, María Negroni en realidad decide dar cuenta de datos precisos sobre la vida del artista neoyorkino, conforme su propio relato lo requiere. A veces, como en una reconstrucción mnemotécnica, los datos que la autora regresan o avanzan en el tiempo, según la evocación lo requiera.

De manera somera, presentaremos las preocupaciones principales de cada uno de los apuntes. En el I, Negroni inicia con el nacimiento imaginario de Cornell tanto el biológico como el artístico; también ofrece un álbum familiar, estampas cotidianas del padre, la madre y los hermanos. En el II, describe una serie de hábitos cotidianos y resalta el asunto de la soltería, la soledad y lo sedentario de Cornell.

En el III María Negroni da cuenta del estatus de Cornell como *flâneur* y lector declarado; describe su relación con Manhattan y menciona la escritura de su diario como una de sus prácticas principales. En el IV será importante la mención tanto del viaje inmóvil como del viaje imaginario, ambos anclados en la poética cornelleana. En el V

insiste en el sedentarismo otra vez y en la pertenencia de Cornell al hogar. Describe la relación con dos poetas de su filiación: Emily Dickinson y Marianne Moore. En el VI, María Negroni desarrolla un currículum mínimo y exalta la realización de su primer *filmcollage*, *Rose Hobart* (1936). En el VII se concentra en relatar el vínculo con Marcel Duchamp, haciendo una especie de correspondencia artística entre ambos. Y por último presenta una pieza visual llamada Obituario.

Es interesante lo que esta serie de textos parece sugerir no tan sólo en sí misma, sino en todo lo que se *deriva* de sí hacia otros poemas, siempre bajo la perspectiva de la estética del paseante o si se quiere con la filosofía del *flâneur*, mismos que iremos mencionando a lo largo de este apartado.

Como se planteó en el primer capítulo, María Negroni enuncia con su escritura un trayecto y por qué no decirlo, una peregrinación. No sólo honra la propensión de Cornell a caminar, sino que ella se vuelve una especie de testigo- su escritura como testimonio de ese andar, como reconstrucción también de esas cartografías emocionales. Ella imita las cartografías cornelleanas partiendo de patrones de movimiento del artista visual. Genera un “mapeo de la ciudad” con líneas de conexiones verbales, que se leen como un código lingüístico y como una colección arbitraria de la memoria en recorridos e itinerarios.

Si bien toda lectura plantea un “avanzar”, un “proseguir”, aquí son mucho más obsesivas y simbólicas las diversas formas de ese transitar. Dice Negroni en boca de uno de sus personajes, la pequeña Godiva: “esto ha sido mi vida. Un paseo por lo intransitado para al final, esconderme en la música de las palabras y seguir siendo inalcanzable para mí misma” (2013:58). Como lectores somos testigos de la construcción de las diversas cartografías: materializaciones o visualizaciones del recorrido, incluso si lo que se nombra llega a ser “lo no transitado”, aquello que se plantea como imposibilidad.

Jodi Hauptman en el ensayo “Stargazing in the cinema” (1999) hace referencia al mapa-collage que materializa Joseph Cornell tanto en sus cajas como en sus películas, aproxima lugares y tiempos diferentes en cada uno de sus ensambles, muchos de ellos surgen como resultado de una o varias caminatas, terminan siendo el registro de esos trayectos creativos. María Negroni continúa con la elaboración de esta cartografía

fragmentada que ofrece al lector-caminante-vagabundo, un mapa que más que trazar una línea, ofrece un punto de partida para una cadena de reminiscencias, una especie de recolección de “mementos” que tratan a los lugares como texturas de la memoria.

Al igual que Cornell, Negroni documenta un paisaje citadino, archivando y preservando memorias; en particular con el deseo de inmortalizar locaciones importantes para la poética cornelleana. Como dice Kathryn Jackson en *Performing Joseph Cornell's chronotopes of assemblage*: “trazar una ruta imaginaria es trazar el espíritu” (2014: 39). Negroni traza un mapa psicográfico de Cornell, un recorrido de la memoria y de la escritura de su psique.



Viñeta elaborada por la autora

En la página 58 de *Elegía de Joseph Cornell*, encontramos esta pequeña viñeta con la representación de un mapa que no corresponde verdaderamente a ninguna imagen de la realidad. Hay sólo una rápida sugerencia de límites para enmarcar algo que parece un territorio señalado, quizá trazado por un niño. Acaso una idea sucinta del mapamundi, otra vez como esas escenografías mínimas de algo mayor, como lo que reunía Cornell en sus cajas.

Fernando Huici, en la conferencia dedicada a la exposición “Joseph Cornell y el no lugar de la utopía” (1984), dice que hay en la obra de Cornell un deseo de “acceder a lo más lejano desde lo más próximo”. Nos parece que esta idea no solo nos habla de la expansión de límites hacia el interior de los marcos en la obra de Cornell, sino que señala barreras, muros, límites de una realidad que sólo sugiere lo incontenible. Mapas, por lo tanto, como todo mapa de la imaginación poética, que sugiere lo polisémico.

Comencemos concentrándonos en el título como marco de esta secuencia: *Apuntes para una Biografía Mínima*. “Apuntes”, como en un acto parecido a tomar nota, señalar

sólo algunas cosas, ensayar en lo que se querría decir con mayor precisión más adelante, si fuera posible. Un texto que *apunta* hacia algo, pero que no asegura lograrlo. ¿Puede alguien abrazar la vida completa de otro? ¿Abarcarlo con todo lo que hay de incierto en un trayecto existencial? Según el diccionario etimológico, la palabra *biografía* viene del griego βιογραφία (biographía, 'escrito o escritura sobre la vida'), de βιογράφος (biographos, 'escritor o narrador de vidas'); términos formados a su vez de dos elementos léxicos: βίος (bios, 'vida'), y γραφία (graphía, 'escritura'). En el género literario de las biografías hay incluso biografías revisadas, hasta autorizadas ¿no es esto una contradicción?

Leo Löwenthal escribe que los diferentes tipos de texto biográfico coinciden en llevar a cabo “la deformación” del ser humano estudiado en *Biographies in Popular Magazines* (1943). Quizá fue lejos al decir que hay una *deformación*, pero sin duda sí sucede en el proceso de la escritura una nueva *conformación* del personaje estudiado. Escribir una vida implica una gran empresa, pero qué pasa si esta empresa está enmarcada dentro de lo mínimo, si de la gran ambición de atrapar una vida, se presentan sólo algunos rasgos esenciales, como en la poesía. A María Negroni le interesa en muchos sentidos lo mínimo, como ya lo vimos a lo largo de la tesis, dice en *Pequeño Mundo Ilustrado*: “A salvo del contagio de la experiencia, algo maximiza las posibilidades de ver”; más adelante señalará que las miniaturas, ese reino presentado en pequeño, se manifiesta como “lugar feliz o intimidad cálida”, que favorece la resonancia del alma (2011:132). Esa “inmensidad de lo íntimo” frente a la “intimidación de lo inmenso” es lo que experimentamos en esta secuencia ensayística. Siete estancias como mapas para observar la vida y los procedimientos artísticos de Cornell.

Quizá es importante mencionar que estos mapas de alguna manera se presentan como representaciones hechas a escala, así como Cornell miniaturizaba su mundo para concentrarlo, María Negroni miniaturiza la vida de Cornell para maximizarla. Esta proporción escalar que hace la poeta salva en gran medida lo que podría pensar que se pierde.

Negroni nos presenta lo inmenso con unas cuantas anotaciones de lo mínimo. En su ensayo *Mundaneum* podemos leer: “hace falta mucho esfuerzo para poner en escena lo humano: se necesitan acopio y tenacidad, eficacia y secreto, dar integridad al yo y cargarlo

de sentido” (2011:133). Para cargar este trayecto de sentido, María Negroni ofrece una relación semiótica de las redes del espacio que envuelven a este preciso paseante; desenvuelve una trama lingüística de la ciudad en la que circula Joseph Cornell, a través de la elaboración de *cartografías, itinerarios y diferentes enunciaciones de recorridos*, tanto físicos y materiales; como simbólicos y abstractos.

En *Apuntes para una Biografía Mínima I*, inicia el nacimiento de este *flâneur*. La primera enunciación antes de su nacimiento, en la línea 1, es la siguiente: “El hombre amaba perderse en la ciudad en la que vivía” (2013:24), como si su propensión a deambular estuviera escrita aún antes de su nacimiento como una predestinación, un hado del que no es posible escapar. En seguida se lee: “Había nacido en un caracol que alguien abandonó en un hotel a las trece horas trece minutos de un corazón azul”. Pareciera que con este nacimiento ofrece unas coordenadas precisas. La figura del caracol es muy sugerente para la naturaleza de estos recorridos, un viaje cíclico, que sólo se repite para lograr mayor profundidad.

Fernando Hucín habla de *trayectorias circulares*: “Cornell repite iluminaciones a partir de objetos semejantes” (1984). Añadiríamos que repite rutas, recorridos, caminos, itinerarios para iluminar y profundizar cada uno de sus encuentros. Quizá por eso algunas de sus figuras más queridas eran las espirales, que encontraba en caracoles y caracolas. Como en el caso de esta tinta que muestra uno de sus dibujos reiterando estos movimientos cíclicos.



Dibujo en tinta de Joseph Cornell, Museo Smithsonian

María Negroni imagina al igual que en el relato de una biografía de lo extraordinario, parecido a un cuento para niños, el posible nacimiento de Cornell, ella con su escritura da la ilusión de avance, pero con ciertos retrocesos al momento de recordar

algo. Alguien abandona el caracol que dará origen a un artista que gustó de perseguir espirales. Negroni no se pregunta quién abandonó el objeto, sino que encontrarlo es la verdadera maravilla. Negroni encuentra en el fluir de su escritura las formas que le sugieren ciertas coordenadas de tiempo y espacio, atenta al nacimiento de un *artista encontrado*. En un hotel, otro de los lugares sumamente simbólicos en los *topoi* literarios de esta ciudad cornelleana, lugares icónicos que veremos a mayor profundidad en el apartado de las poéticas entrecruzadas.

A Cornell le interesaban algunos de los símbolos desprendidos de un glosario propuesto por la Ciencia Cristiana de Mary Baker Eddy; tal es el caso del corazón, mencionado también por Fernando Hucín, como el sitio referido a los sentimientos humanos, y siendo de color azul, nos recuerda a uno de los colores más significativos para Cornell según Leo Castelli, ese azul que ciertamente nos recuerda la melancolía.

En las cajas de Joseph Cornell que mostramos a continuación, podemos ver el gusto metafórico por los Hoteles como lugares simbólicos y su tendencia al color azul. En la primera leemos en un pequeño collage en francés la frase “Hotel de L’Etoile” y en la segunda además del “Gran Hotel del observatorio”, presenciamos la propensión de Cornell a las cartografías celestes.



De la serie Hotel de la Estrella, 1952



De la serie Gran Hotel del Observatorio, 1954

En este primer apunte, María Negroni elabora también una especie de cartografía familiar, en la línea 3 leemos: “se sabe que la madre amaba el piano; que el padre fue vendedor de telas, que en la casa había varios chicos, uno de ellos parálítico, y que todos jugaban en la Avenida Utopía” (2013: 24). Negroni, siempre fascinada por lo fantástico, lo no posible, el no lugar, visible sólo en las creaciones de los otros artistas, esa utopía que no sólo sugiere aquellos ideales difíciles de lograr, sino más bien aquella representación imaginativa en que el sueño de algo o de alguien está en juego. No es de extrañar que María Negroni ubique esta pequeña escena cotidiana en el espacio callejero, pero de índole ya fabulatoria.

Sabemos que efectivamente Cornell vivió en esa calle real, pero Negroni sabe en qué contexto colocarla para ofrecernos otra simbolización de más significado. Avenida *Utopia* es otro de los aciertos que, en la azarosa realidad, Negroni sabe leer con astucia. De este mapa de la familia señalaremos algunos puntos importantes en el antecedente de este paseante. El padre para ganarse la vida, caminaba de puerta en puerta vendiendo textiles, como después lo haría Cornell caminando de bazar en tienda de antigüedades.



Familia Cornell, Joseph en el extremo derecho

María Negroni escribe que todos “jugaban”: “eran juegos terrestres con pretensión de plegaria”. Negroni traza, como Cornell en su escritura, un eje que va de la tierra al cielo. Se observa cierta tensión que podría estar marcada por un eje que va del mapa terrestre al mapa celeste, pasando por esa tierra intermedia que es el funambulismo como leemos en la línea 8 del mismo texto: “los niños proferían (los juegos) como si fueran magos o trapecistas, amaestradores de pulgas en el circo fabuloso de su edad” (2013:24). Además del eje terrestre-celeste, observamos tensión entre el eje movimiento-quietud y el eje avanzar-retroceder, que se verá más claro en los viajes emprendidos por la Pequeña Godiva.

Negroni emparenta el nacimiento del hombre con el nacimiento del creador. Nace de un caracol, pero inicia su recorrido desde un “sótano que arde”, sitio desde el cual Cornell realizaba sus investigaciones y desde el cual erigía todo su archivo. Todo en una Nueva York, que, como él, también vivía su propia vida: “La ciudad, mientras tanto, existía ni más ni menos que él” (2013:24, línea 12). La ciudad personificada se convierte en un personaje más. En ella, la poeta rosarina imaginará mapas de acciones artísticas, es decir *itinerarios creativos*, a saber: “A veces subía la fiebre y esos días eran fabulosos porque las calles se llenaban de objetos cada vez más efímeros (más imprescindibles) y el hombre salía, enfundado en su propio asombro, como si fuera un lenguaje o una luna cualquiera” (2013: 24, línea 17). En este verso podemos ver los hábitos no literales de la creación artística en Cornell que lo llevaron a sus prácticas con el objeto encontrado. El paseante, también metaforizado por Negroni, es ahora el mismo lenguaje caminando, con su caminar va enunciando la ciudad. Un caminante que también sufre metamorfosis en el laberinto de esa caminata. Ahora tiene una mirada más expandida, panorámica, que marca con su notable presencia el recorrido escritural. En los documentos cornelleanos pueden encontrarse muchas fotos de él como caminante, cosa que no sucede con María Negroni. Nos parece interesante incluirla en este recuento.



Joseph Cornell, barrio de Flushing

En *Apuntes para una Biografía Mínima II*, Negroni se pregunta cómo ofrecer un mapa de lo cotidiano también. Un trazado lineal para atrapar lo intrascendente. Nos recuerda acaso al relato indiferente duchampiano, tan querido y próximo a Cornell. En la línea cuatro leemos: “En un día normal, desayunaba *donuts* con manteca de cacao y dulce de durazno, almorzaba un sándwich de *liverwurst* y budín de caramelo...” (2013:30). Así continúa la descripción de este itinerario casero, la bitácora de lo que sólo una curiosa intrusa podría relatar, volviendo, como Cornell, lo normal en extraordinario. Cuando María Negroni habla de coleccionar, dice que toda colección nace del botín de guerra, la elaboración de un mapa es también marcar un territorio, dominar, hacerse de una tierra con otro tipo de marcas. El misterio de una vida sucede entre estas marcas poco notables, pero presas ya en el mapa de la imaginación negroniana. Desacralizar la vida del artista, saquear la intimidad del sujeto observado, poseer el mapa de sus hábitos.

Por lo tanto, podemos decir que esta elaboración de itinerarios se convierte en un discurso. Hay como ya se dijo itinerarios de prácticas artísticas, de hábitos frecuentes, pero también de marcas de lugares importantes, que irán levantando un mapa de la memoria. Es importante distinguir los *topoi* iterarios de la ciudad: por un lado, nombres de calles y de avenidas; por otro, sitios frecuentados como “nudos simbolizantes”, como la casa, el sótano, el zoológico de Manhattan, y toda suerte de escaparates urbanos.

En *Apuntes para una Biografía Mínima III*, María Negroni escribe en la primera línea: “De la ciudad amaba todo, pero sus áreas preferidas eran las que tenían tiendas de segunda mano y negocios de baratijas: la calle 14, *Times Square*, *Little Italy*, la 2^a y 3^a avenida en el bajo Manhattan y por supuesto, el *Village*” (2013:37). El *topoi* de la calle

como lugar exterior de descubrimiento cotidiano nace primeramente de un acto amoroso, una pulsión por acercarse al objeto de su deseo durante cada caminata. Además de los sitios señalados en esta mínima cartografía de Manhattan, María Negroni convoca a *Union Square*, *Utopia Parkway* y *Mulberry Street*, como el título que dará Cornell a uno de sus *filmcollages* de 1967. Las calles son también como las cajas de Cornell y los poemas de Negroni, contenedores del mundo maravilloso.

En esta ocasión de una infancia visible a través de una mirada poética en el poema *Bande à Part*, leemos: “Casi siempre solos, en las veredas sucias, con sus gorritos de lana, con sus botas de goma, sus yo-yo’s, sus aros de hula-hula, los chicos juegan a la rayuela, saltan la soga, comen chupetín, van y vienen entre adultos que pasan sin verlos...la ciudad se oscurece, se vuelve más irreal, sobre todo la calle Mulberry del Lower East Side” (2013:38, línea 1-6). Curiosamente se vuelve más irreal, pero a la vez toma un tono más latino con el lenguaje, como si Negroni se apropiara de la calle norteamericana para latinizarla. A continuación, hemos elegido un fotograma que ilustra bien este gusto por los niños también *flâneurs* de una calle en juego, está extraída del *filmcollage* *Aviary* de 1955.



Fotograma de la película *Aviary*, 1955

Para María Negroni, Manhattan, ciudad en la que vivió por más de una década, es “la máquina de imágenes” que rastrea el universo que se le ofrece en miniatura obsesivamente a Cornell; en el prólogo a la *Elegía de Joseph Cornell*, podemos leer: “para el mapa de su fantasía, todo lo que vale la pena se circunscribe a un radio que comienza y termina en *Times Square*” (2013:8). Esa esquina del tiempo, si bien es literal, nos parece que de forma metafórica alude a la posibilidad de un *viaje inmóvil*, idea que atrae a ambos creadores.

Ese concepto podemos apreciarlo también en estos *Apuntes para una Biografía Mínima*, veamos: “En su cabeza, nada se había movido. Aún la madre hacía pasteles, el jardín se atestaba de ositos de trapo y el sótano ardía como la silla de ruedas cada vez que el

hermano pedía una estrella o cualquier otra cosa, igualmente imposible y maravillosa” (2013:24, líneas 17-21).

En la estancia anterior podemos ver que el mapa es pequeño y abarcable, es posible caminarlo por entero para imaginar; pero otro punto aún más importante es la ensoñación que sucede gracias a la inmovilidad. Sabemos que la situación del hermano paralítico fue un elemento determinante para que Cornell apreciara tanto su estatus de paseante; era el encargado de presentarle el mundo; debía traer consigo de vuelta a casa, aun lo imposible. Ahora bien, reparemos en esta comparación que Negroni hace entre la silla de ruedas y el sótano, ambos como lugares de combustión, sitios donde inicia el ardor creativo, el principio de este viaje encendido.

En *Apuntes para una Biografía Mínima IV*, María Negroni repara especialmente en la idea de este viaje inmóvil y habla de la función del viaje como método de conocimiento. Comparando el proceder de Cornell con la escritura de Raymond Roussel, quien exploró el África sin salir de su tienda de campaña, así también Cornell lo hace, como ya se dijo desde su sótano neoyorkino. Negroni menciona a dos viajeros escritores que le llaman mucho la atención, Roussel y Michel Leiris, quienes como Cornell pertenecieron a “esos viajeros fascinados por la idea del viaje inmóvil, que son ante todo consumidores de imágenes, taxonomistas de la realidad” (2013: 54, línea 5) ¿La cartografía, no es en cierto sentido la taxonomía del territorio? Jerarquizar, ordenar, señalar las diferentes partes de estos recorridos.

En esta taxonomía de Manhattan, una marca importante será la calle 14. María Negroni se apropia de esta calle a través de un poema de Charles Simic, un ejercicio intemedial también que hace este poeta y que ella toma como si fuera de su propiedad. El poema pertenece al libro *Alquimia de Tendajón* (1996), del cual Negroni tradujo algunos poemas. La versión de su traducción es la que está incluida en *Elegía de Joseph Cornell*, ella lo titula “Nuestro Ancestro Angélico”. La palabra, nuestro, abraza a Simic, a Negroni y al viajero protagonista en este relato poético: Arthur Rimbaud, exiliado por gusto en Abyssinia.

Se trata de un poema especialmente breve donde Simic imagina qué hubiera pasado si Rimbaud en lugar de emprender su viaje al Lago de Chad, hubiera arribado a los Estados Unidos. Propone que Rimbaud hubiera cumplido más de cien años para imitar, como Negroni, las prácticas de Cornell: “estaría hurgando en una tienda de baratijas. ¿No decía que le gustaban los cuadros tontos, los letreros, los grabados populares, los libros eróticos con faltas de ortografía, las novelas de nuestras abuelas?” (2013: 61, línea 4). La poeta, al apropiarse del poema, supone junto con Simic, que la ciudad hubiera provocado en él el acto creativo, la ciudad musa llena de manzanas: “Arthur, pobre niño, habrías caminado por la calle 14 y escrito más *Illuminaciones*” (2013:61, línea 9). El efecto de una calle específica como elixir, como alquimia para provocar visiones.

En el libro de ensayos *El Arte del Error* (Vaso roto, 2016), María Negroni dedica un texto a este viajero: *Arthur Rimbaud. La invención del desierto* (2016:13). Vale la pena hacer una pequeña digresión, pues nos aclarará aún más la importancia que tiene para Negroni la circunstancia del paseante exiliado. En esta nueva tierra elegida, el poeta francés resemantiza las distancias: “entre Adén y Harar se extiende el abismo terrible y luminoso de Abyssinia...una leyenda de silencio líquido atravesando el desierto que huye de las caravanas. A veces un *syq*, una fisura en la *maison éternelle*, una ranura de luz que desemboca en algún templo perdido. Entre esto y el poema no hay gran diferencia ¿No vivimos acaso en el lenguaje, esa tierra lejana, extranjera?” (2016:14). Esta cita nos parece fundamental para entender la poética de Negroni. El poema se presenta como la tierra extranjera, ese territorio de extrañeza en que el tiempo es esa casa eterna, esa visión apenas intuida de lo perdido. Cada poema como continúa Negroni, será tal vez: “una variación tonal y existencial de la misma travesía. El mismo barco ebrio para la misma ida constante hacia lo vertiginoso” (2016:15).

María Negroni se vuelve también, como ella lo dice de Rimbaud, una “tergiversadora de coordenadas”, acercando las de Cornell a las de Simic y las de Simic a las de Rimbaud, creando territorios que no rememoran lo geográfico, carecen de norte y de sur, son más bien un discurso que conmemora el propio origen inaccesible. En otro pasaje del ensayo, Negroni nos recuerda que en esa “paranoia ambulatoria”, el poeta desea perseguir con su andar lo que quedó inexpresado: lo no transitado como lo no dicho.

Concluiremos en este paseo intermedial con uno de los objetos icónicos para el universo *flâneur*: los zapatos. A Negroni por supuesto le llama la atención esa postal que escribiera Simic sobre Cornell: “Poesía: tres zapatos de distintos pares a la entrada de un callejón oscuro” (2013: 61, línea 12). Sugerencia de un caminar expandido, poco obvia y abierta a la diversidad, a lo poco convencional. Una zona liminar para emprender un camino hacia lo oculto, lo no revelado.

Apuntes para una Biografía Mínima V, VI y VII ofrecen una cartografía vinculante con otros artistas. De pronto podríamos pensar en mapas superpuestos, por ejemplo, en el apartado V, las rutas de Emily Dickinson y Cornell se yuxtapondrían. No tanto con relación a un territorio físico, pero sí a ciertas relaciones circunstanciales y de orden más simbólico: “como Emily Dickinson, Joseph Cornell fue una figura fuertemente ligada al hogar. Soltero y solitario como ella, también como ella asumió la tarea de cuidar a un familiar” (2013:67).

Pensamos que aquí se pueden ver nudos simbolizantes como el hogar, la casa y ciertos rasgos también de carácter como la soledad y la soltería. Sabemos que Negroni dedicó un libro a esta poeta de Amherst, *Archivo Dickinson*. Una de las palabras del lexicón poético que aparece en dicho libro es precisamente “Biografía”; también ahí Negroni hace un mapa de vínculos, pero más bien familiar, realiza prácticas paralelas como lo ha hecho en *Elegía de Joseph Cornell*, como imaginar también el nacimiento de la poeta en un monólogo dramático: “Nací en Nueva Inglaterra, un 10 de diciembre muy blanco y altivo, y otra vez blanco” (2018:11).

No es motivo de esta tesis abrimos a los otros libros de Negroni, pero sí ver que la elaboración de mapas en torno a ciertos artistas es muy reiterativa en esta autora. El asunto de la soledad y el aislamiento, por ejemplo, también podrá leerlo en Satie, otro artista objeto de sus marcas, al cual dedico el libro de *Objeto Satie*: “Fui miope de nacimiento, *dandy* de nacimiento, misántropo con el tiempo...Nadie entendió la ansiedad que me llevaba a Versalles los domingos, ni mi pasión por la amnesia, la tinta roja, las miniaturas, la *rue Condorcet* y los tinglados de circo...me atribuían flirteos con la Exposición Universal de la Infamia, mientras yo me encerraba en mi propio *placard* para fumar, beber y descreer de la Historia del Arte, soñar con Genoveva de Bravante, y buscar la puerta heroica del cielo. Por entonces creé mi propia vanguardia, de un solo miembro” (2018:12).

Otro paseante, soltero, aislado, amante de miniaturas...sólo por mencionar algunos paralelismos.

En estos apuntes biográficos también acercará los trayectos de Cornell a los de Marianne Moore, poeta con la que Joseph Cornell llevaba una correspondencia y con quien de facto hacía visitas al zoológico de Manhattan. Escribe María Negroni: “construyeron mundos de animales y aves, reales e imaginarios” (2013: 16). Otra cosa que aproxima Negroni en estos mapas superpuestos son las prácticas devocionales. Tanto Cornell como Moore fueron seguidores del mismo culto protestante, la Iglesia de Cristo Científico, fundada por Mary Baker Eddy.

María Negroni deja otros nombres más de artistas con los que el lector podría crear su propio mapa de relaciones, por mencionar sólo algunos: Susan Sontag, Mark Rothko y Tennessee Williams. A quien sí le dedica un mapa muy detallado, incluso puntualizado es a Marcel Duchamp, en el número siete de estos apuntes biográficos, del cual hablaremos más adelante.

En el apartado VI de estos apuntes biográficos, María Negroni ofrece un breviarío curricular de Cornell, no escribe los detalles más deslumbrantes de su desempeño artístico, sino otra vez por esa aparente intrascendencia, como si ella coleccionara otra vez los objetos de segunda mano para armar una ruta del contra relato del oficio: “entre 1932 y 1945, Joseph Cornell deja atrás su actividad de corredor textil y, tras un breve período que se dedica a vender heladeras de casa en casa, comienza a trabajar como diseñador *freelance* para revistas como *Vogue*, *House & Garden* y *Dance Index*” (2013: 76). A María Negroni le importa señalar el mapa del oficio intrascendente, exaltar lo que el museo formal no consideraría nombrar. Otro detalle interesante en este brevísimo currículum es la mención que Negroni hace del guion de película que Cornell concibió sólo para ser imaginado, nunca filmado: *Monsieur Phot* (1933). ¿No se acerca esto otra vez a lo no dicho, lo no visto, lo no transitado? El interés quizá por el reverso del mapa.

Apuntes para una Biografía Mínima VII, es la última parte importante antes del obituario. Los lugares de encuentro entre ambos artistas están incluso enlistados en puntos. Reproduzco a continuación, una parte este mapa:

- Duchamp y Cornell se conocieron en 1933 pero la amistad, en realidad, recién cuajó cuando Duchamp viajó a Nueva York en 1942, como refugiado de la Segunda Guerra Mundial.
- Duchamp tenía 16 años más que Cornell.
- En 1923, Duchamp anunció al mundo que abandonaría para siempre el arte y se dedicaría al ajedrez.
- Antes de eso –en 1913– Duchamp había inventado el *ready-made*. Cualquier cosa, de pronto, podía volverse arte, a condición de figurar en un museo y de estar firmada por un artista.
- En 1936, Cornell concibió, por su parte, la forma de la caja que tiene, desde el inicio, la introspección de un Diario Íntimo.

Un mapa de correspondencias. Negroni aclara al final de este listado una especie de minimanifiesto: “Más allá de las diferencias, los dos hicieron una virtud del desparpajo y los márgenes, cuestionaron la noción misma del arte y otorgaron *glamour* a objetos considerados no artísticos” (2013: 80). Al centro de ese mapa aproxima la idea de caja de Cornell como esa “introspección de un diario íntimo” y la idea de la *boite-en-valise* como el “accesorio ideal de un artista en estado de exilio”. Cercanía de mundos miniaturizados, de mapas que contrastan ideas.

Antes de hablar del obituario que presenta María Negroni hacia el final de *Elegía de Joseph Cornell*, que no es más que un objeto apropiado y cuyo nombre indica el registro de una muerte, viene de la palabra *obitus* en latín que significa fallecimiento. Nos gustaría presentar un brevísimo apunte sobre el viaje simbólico con el que Negroni detiene, si se quiere, o mantiene en un eterno retorno a la obra de Cornell. Si bien se trata del viaje de la pequeña Godiva que será visto intermedialmente en otro apartado, es preciso en esta sección ver únicamente sus coordenadas referidas al paseo.

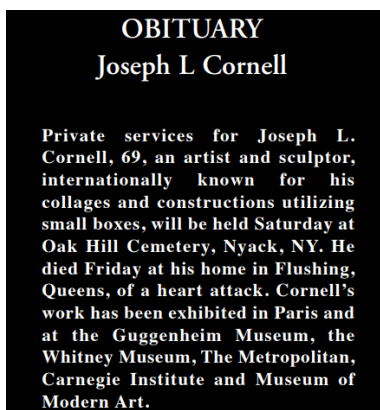
María Negroni define los paseos de Joseph Cornell como “uno de los ejercicios más lúcidos de la fantasía humana” (2013: 41). Es un paseo que se enuncia como “invitación al viaje”, como “plegaria profana”, como “juego de contrarios” que está a favor del deseo. Se trata de una deriva del paseo biográfico de Cornell hacia el mapa de su creación. Este paseo itinera entre los poemas del libro, lo cual sugiere el entrelazamiento de los recorridos fácticos del artista neoyorkino y el de una de sus creaciones, la *flâneuse* extraída de uno de sus cortometrajes (*Midnight Party*, 1940): La pequeña Godiva. Si bien este paseo surge como un desafío, tiene su origen en la leyenda de Godgifu, esposa del duque de Leofric, quien la reta a cabalgar desnuda en las calles del pueblo y para así poder bajar los impuestos.

En el poema *La ecuación simbólica*, leemos: “así, una mañana, Godiva- *good Eve*- Amatrix Virgen, Benefactora de los Desamparados, avanzará por el empedrado, en medio de un silencio atroz” (2013:41). En cada una de las estancias Negroni amplía circularmente el paseo. Si bien “la distancia encandila”, en la secuencia poética se profundiza y aclara la visión. Sólo recorriendo, andando el camino, se puede uno acercar al secreto revelado.

El lenguaje camina por las diferentes vías de la enunciación, variando y matizando ligeramente la sintaxis. Leemos en la página 15: “Pasa una nena desnuda en un corcel blanco”; más adelante en la 21 continuamos: “la nena que pasa desnuda en un corcel blanco habría dejado insomne a Lewis Carroll”; para continuar insistiendo en este paseo hecho de ecos y reverberaciones con el siguiente verso de la página 23: “pasa una niña desnuda, blandiendo un secreto claro”.

Si bien el paseo biográfico que habíamos leído anteriormente se realizaba principalmente durante el día, este otro paseo se realiza durante la noche. Podríamos decir que este viaje nocturno quizá sea una de las partes más simbólicas e importantes del libro: “la niña avanza...el vientre de la oscuridad, sin hacer ruido, le va detrás” (2013:31). Paseo silencioso pero estridente, una estridencia llena de regresos, sólo en este paseo se miran las cosas tal cual son, metafóricas: “yo era una calle larga y desconocida, llena de apocalipsis, que veía en primer grado las cosas con ojos de insecto” (2013: 36). El viaje, la visión, la extrañeza, el retorno hacia la infancia y el origen; este paseo no avanza en el libro, sino que retrocede, regresa al punto de inicio, al nacimiento de una poética.

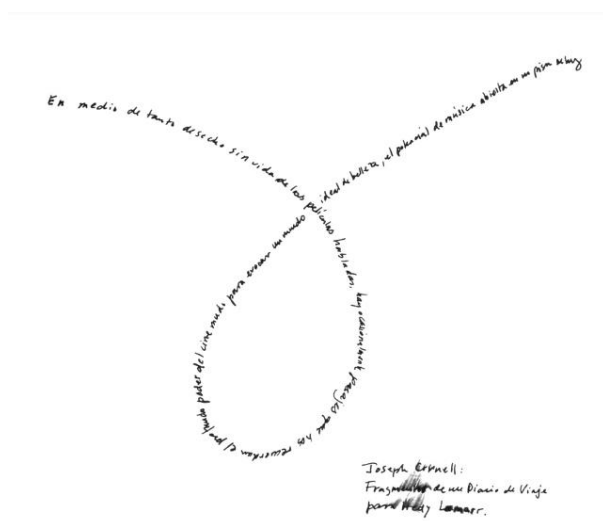
Volviendo a los *Apuntes para una Biografía Mínima*, cerraremos compartiendo la imagen de este obituario.



Como se puede leer en la imagen anterior, se trata de un obituario que encontraríamos insertado en un diario. No hemos podido corroborar con los diarios de la época si realmente así fue el obituario de Cornell, pero no añade más que el cierre común de cualquier vida artística, en él se nos informa acerca de dónde se harán las celebraciones luctuosas y datos más prácticos como lugar del entierro, hora y motivos de la muerte de Joseph Cornell.

Así mismo se ofrecen datos muy sucintos de la vida artística de Cornell, como que fue internacionalmente conocido por sus collages y por la construcción de sus pequeñas cajas. También menciona algunas de sus exposiciones más importantes como las que tuvieron lugar en el Museo Guggenheim, en el *Whitney Museum*, en el Museo Metropolitano, en Instituto de Carnegie y en el Museo de Arte Moderno.

María Negroni hace un viraje interesante de este paseo biográfico, pues ofrece en un poema visual que analizaremos en el apartado correspondiente, una espiral más que sobre pasa la muerte y que por ahora reproducimos aquí:



Poema visual, página 92

Este trayecto sugerido en su apertura ofrece ciclos cerrados, como los poemas que acabamos de analizar. El verso caligráficamente se lee así: “del profundo poder del cine mudo, un mundo ideal de belleza, el potencial de música abierta en un prisma de luz”. Trayecto metafórico, que concreta una de las visiones de Cornell cercanas a su quehacer.

3.2. *Poéticas entrecruzadas a partir de obra cornelleana: Objeto encontrado y filmcollage*

En *Elegía de Joseph Cornell* encontramos una serie de textos que podrían ser considerados como una colección fílmica o cinematográfica verbalizada. En el prólogo al libro, la misma María Negroni confiesa su fascinación por los cortos y los montajes de Cornell: “tardé más de una década en descubrir ese tesoro (La ocasión: una retrospectiva que organizó el Anthology Film Archives.) ¿Tengo que decir que quedé flechada por segunda vez? ¿Que sus films me parecieron un festival de la infancia muerta? ¿Un repertorio de alegrías tristes para seres desahuciados?” (2013:9). La poeta añade que el libro justamente es eso “el registro de la confrontación” con el cine de Cornell.

Son nueve los cortos a los que hace referencia María Negroni y su manera de nombrarlos es entre paréntesis, colocando el título que diera Cornell a cada uno, con su año de realización. Los transcribimos en el orden que aparecen en el libro de manera escalonada, como todos los demás textos, de los cuales el lector debe armar su propio conjunto: (*Cotillon*, 1940), (*Aviary*, 1955), (*Jack’s Dream*, 1930), (*Mulberry Street*, 1967), (*Vaudevilles De-lux*, 1940), (*Cloches a travers les feuilles*, 1957), (*Gnir Rednow*, 1955), (*Rose Hobart*, 1936) y (*Midnight Party*, 1940).

Se trata más bien de textos en prosa que de pronto tiene fragmentos de prosa poética, una lectura particularísima que hace María Negroni de cada una de las piezas de Cornell. Cabe mencionar que de los nueve cortos de Cornell, sólo nos fue posible encontrar seis. El corto que más impactó a Negroni como ya se ha escrito en otros apartados, es el de *Meidnight Party*, en donde la pequeña Godiva, como ella la nombra, es la protagonista. En este apartado no ahondaremos en él, pues requerirá de mayor atención más adelante.

Algo similar pasa con el *filmcollage* de *Aviary*, el cual hemos mencionado en las cartografías que hace Negroni con respecto a Cornell. Puede decirse que esta pieza se suma al inventario de caminantes concentrados en esta ocasión en un parque neoyorkino. En el apartado nombrado hicimos hincapié en la aparición de la segunda *flaneuse* importante del libro, la primera ya sabemos cuál es. Sin embargo, nos gustaría transcribir un fragmento que nos deja ver cómo Negroni exalta las prácticas de Cornell en esta ocasión en relación a

la pareja montaje-collage: “*Union Square* era, en los años 50, un muestrario – igual que hoy- de cosas raras. Un enano atraviesa el parque vestido de traje, un chico lee poemas que nadie escribió, una joven espera que alguien más la ame, o tal vez, lo que es igual, que le ponga en las manos su propio nombre” (2013:19). Los retazos ensamblados en este film verbal de clasificación B, son también alusivos a calles de confrontaciones emocionales. Negroni añade nuevos personajes a este *filmcollage*, como si de alguna forma insertara con un par de tijeras dimensiones de la historia que no existían. Con las palabras la poeta hace aún más extraño el relato cornelleano, haciendo posibles actos contradictorios que sólo una cámara lingüística puede ver.

De *Gnir Rednow* haremos mención en el apartado intermedial, pues nos resultó interesante su lectura a partir de sus inversiones y espacios vacíos, por lo que aquí no nos detendremos en él.

Por otro lado, *Jack’s Dream* se trata de un film de 1930 completado por Lawrence Jordan cuarenta años después. Tiene una duración de 4 minutos y lleva música de Erik Satie: “una animación de títeres a la cual Cornell añadió otros materiales- lo justo solamente para lanzar la pieza a la esfera del arte fantástico. Yo añadí la banda sonora, empleando notas dejadas por el mismo Cornell”. Esta nota es del mismo Jordan, quien la inscribe en el inicio del *filmcollage*.

Joseph Cornell aproxima realidades distintas, en esta ocasión algunas pertenecientes más bien a locaciones marinas, las cuales inserta en medio de un cuento infantil, una pequeña historia de marionetas. El nuevo ensamblado lo que añade es tensión en una persecución que se da entre una princesa y un dragón. María Negroni apunta al Azar como el protagonista que resuelve el conflicto de esta pequeña leyenda, dando un poder enorme al objeto encontrado: “la fragata se hunde, otra se enfrenta a un barco de piratas, hay una danza aérea en el fondo del mar, varios caballitos que danzan al ritmo de Débussy. Ahora sí, ahora no. El perro sueña que sueña. El azar es una visita guiada y Cornell lo sabe. Colorín colorado” (2013:27)

Aunque *Vaudevilles De-Lux*, fue una pieza que no pudimos encontrar de Joseph Cornell, nos gustaría mencionar el acercamiento que tiene María Negroni al *filmcollage*

como pequeño gabinete de curiosidades también, pero como una lista del exterior coleccionable: “hay lagartos, vistas de la Piazza Navona, bouquinistas del Sena, zafras caribeñas, arrozales, botes cargados que avanzan por un río tambaléandose, tranvías velocísimos como si estuviéramos adentro de una película vertiginosa de Dziga Vertov” (2013:43).

A propósito de Rose Hobart, uno de los *filmcollages* más conocidos de Joseph Cornell, quizá por ser uno de los primeros que realizó para su hermano o también tal vez por la anécdota de que provocara envidia al mismo Dalí cuando se expuso en la galería Julien Lévy. Cornell coloca un filtro azul sobre todos los fragmentos ensamblados, Negroni nombra al film como una “especie de gótico neurótico”. En Elegía de Joseph Cornell, Negroni hace una versión de las mil y una noches dialogando con el corto: “una mujer hermosa cuenta la historia de otra mujer hermosa que cuenta la historia de otra mujer hermosa en un harem pseudoárabe” (2013: 55); sin duda a Cornell debieron llamarle la atención esas escenas tan exóticas como los volcanes en erupción, los cocodrilos, pero más la imposibilidad de otra historia amorosa. Negroni llama la atención hacia dos cosas la “escena erótica que no se ve” y “la exacerbada desconexión de la banda sonora con lo visto, resaltando un ensamble incómodo: “primer plano de un hombre con turbante, un sultán o un visir concededor de placeres oníricos, de sueños más insuficientes que arbitrarios. La mujer intocable como la brisa, más insegura que la pistola escondida y su vestido blanco contra los arcos y las almenas moriscas que duplican la imposibilidad” (2013:55).

Por último, nos detendremos en *Cotillon*, cuyo título refiere a una fiesta de niños. El título como un marco, una ventana “apunto de” mostrar algo quizá maravilloso, una situación liminar que nos recuerda la fragilidad del collage, pero sobre todo su contundencia por esa vacilación en el tiempo: “a punto de pescar con los dientes una manzana...de quedarse dormidos, de tomar un refresco, de ponerle la cola al gato”. En esta enumeración, gracias al empleo de la anáfora se da la idea también de una lista infinita. El relato de Negroni no es puramente descriptivo, disruptivo sí: la poeta encuentra objetos digamos de su contemplación que coloca, pega si se quiere o mejor dicho monta en el proceso escritural. De todos los más importantes son los niños quienes en su mención inicial aparecen medio vistos: “los chicos son versiones falaces, relatos inconclusos”

(2013:16). Versiones también en su espectáculo: niñas de circo, incluyendo a la pequeña Godiva y un par de gemelas bailarinas. Curiosamente Negroni se salta toda la introducción que en Cornell resulta muy sugerente: un hombre abre la ventana y queda contemplando las estrellas, como el collage que está entre un contexto y otro. Cornell pone en contraste los gestos “desprolijos” de los niños, como los adjetiva Negroni, frente a los esmerados y cuidados actos de una función de circo. “Toda la vida el mismo movimiento: atrapar, perder, atrapar, perder” en esa reiteración se muestra la mecánica del mundo en un inofensivo corto, una simple fiesta infantil que entre globos, cornetas y serpentinas nos presenta la apuesta cornelleana: “(él) trabaja ahí, en ese límite cuando la manzana se le escapa de la boca al chico para que pueda seguir jugando”. El arte del *filmcollage*, del objeto encontrado aparece aquí como una especie de juego en donde a partir de lo perdido, de lo abandonado, se construye algo que se desea atrapar. “el niño cazador solitario” ¿no es también un ensamblaje que podría referirse al artista en espera de una aparición? Llámese metraje encontrado, película residual o desecho.

3.3 *Archivo apropiacionista: Listas, citas y souvenirs*

*El universo se le ofrece en miniatura, con
la generosidad de un laberinto, y cuyas innumerables
puertas, visibles y ocultas a la vez, hacen pensar
en el hermoso palacio de la divinidad de los cabalistas*

María Negroni

La naturaleza del montaje de textos dentro del libro *Elegía de Joseph Cornell* es de hibridación, ofrece cierta complejidad por la manera en que María Negroni ensambla y monta sus poemas. Obliga al lector a realizar con su lectura sus propios conjuntos, infiriendo cierto orden y jerarquizando un material que más bien se presenta de manera fragmentada y desordenada.

Para el análisis de los poemas, hemos decidido desde el inicio de esta investigación, agrupar los poemas que consideramos se parecen entre sí, de cierta forma. En esta ocasión, nos parece que los textos reunidos bajo el título de este apartado, responden a un *archivo apropiacionista*. Comenzaremos por decir por qué nos parece que se trata de un archivo.

En la estética del coleccionismo, hablamos de la idea de un gabinete expandido, pero también de prácticas dentro del museo aún más actuales como la idea de “giro de archivo”, expuesta por Anna María Guasch en el ensayo: *El giro de la memoria y el giro de archivo en las prácticas artísticas contemporáneas* (2012).

Dentro de las nociones de almacenamiento de colecciones, ella distingue tres lugares importantes: el museo depósito, el archivo-biblioteca y el estudio de artista. A partir de sus reflexiones, nos interesa pensar en esta serie de textos como una estrategia de archivo emprendida por María Negroni. La poeta construye este archivo en torno a la figura de Joseph Cornell.

En el mismo artículo citado de Anna María Guasch, ella distingue entre dos tipos de archivo, el primero de *procedencia nómico* (donde se percibe cierta homogeneidad y continuidad vinculada al principio del nomos o ley); y el segundo de *procedencia anómico*, que como explicamos en el primer capítulo de la tesis, nos parece que es la clase de archivo erigido por María Negroni en esta elegía: “ en él se acentúan las acciones contradictorias al almacenar, resguardar y simultáneamente, olvidar trazos del pasado, una pulsión que informa de un principio anómico basado en la heterogeneidad y la discontinuidad” (2012:3)

Dentro de estos rasgos de heterogeneidad y discontinuidad que presentan los textos en Elegía de Joseph Cornell, podemos aun así identificar las siguientes categorías:

- 1) *Citas* sobre la obra de Joseph Cornell: de John Ashbery, John Mekas, André Pieyra, Adam Gopnik, Louis Aragon y Robert Motherwell.
- 2) *Listas* de títulos de libros y de discos que pudieron pertenecer a Cornell; de nombres de hoteles en torno a su poética; de poetas y otros artistas que se relacionaron con este coleccionista tan *sui generis*.
- 3) *Souvenirs*. Bajo esta categoría hemos reunido textos que María Negroni recoge como recuerdos de sus lecturas e investigaciones en torno a Cornell como entradas de un léxico, es decir palabras coleccionadas por su gran carga simbólica; un *dossier* dedicado a Duchamp y fragmentos de poemas efrásticos de otros poetas que dedicaron como María Negroni, textos a la obra de Cornell.

Como puede verse, este archivo confronta la homogeneidad, se convierte en un renovado memorándum, es decir, en “una herramienta mnemotécnica que rescata del olvido” (2012:29), como si María Negroni, con la reunión de estos textos quisiera presentarnos a Joseph Cornell y a sus prácticas artísticas con mayor viveza, con el deseo de que nada, o casi nada se pierda.

Ahora bien, decimos que es un Archivo *Apropiacionista*, porque María Negroni se apropia de textos ya escritos por otros autores, ella construye su propio texto a partir de otros fragmentos, en una especie de palimpsesto posmoderno. La poeta ensambla un “dossier” con el que reconstruye la poética de Cornell y al mismo tiempo la suya en una suerte de desdoblamiento. Esta recolección de fragmentos es más un acto simbólico, la posibilidad de una nueva lectura polisémica.

Hemos seleccionado los textos que conforman este archivo en *Elegía de Joseph Cornell*, porque no son propiamente una invención de la autora sino una recopilación de textos ya existentes. Funciona más como una editora o curadora de materiales ya existentes, creando una atmósfera más relevante en torno a la obra de Cornell. María Negroni se *apropia* de lo que alguien más ha dicho o escrito, para resemantizar los demás textos que sí son de su invención, como los *Poemas de la Niña Godiva* o los *Apuntes para una Biografía Mínima*, por mencionar algunos.

A Joseph Cornell le gustaba más utilizar la voz *dossier* en lugar de archivo. El castellano importó del francés la palabra *dossier* tal como se escribe, para referirse a un informe o expediente. El término significa primero “respaldo” por llevar la raíz “dos” (espalda, dorso); en el siglo XVIII se designó como “legajo de papeles” con una etiqueta en el lomo en la cual se escribía el contenido de la carpeta (etimologías.dechile.net). Joseph Cornell tenía expedientes dedicados a individuos de su interés; consistían en recopilación de notas, de extractos de libros mecanografiados y a mano; recortes, correspondencias y obras de arte impresas.

Estos *dossiers* eran sus “exploraciones” en varias disciplinas artísticas, entre las que destacaron el ballet, la música, el cine y la literatura. Recordemos el archivo que erigió en torno a la figura de la poeta Emily Dickinson. Joseph Cornell llegó a dedicarle varias cajas,

y María Negroni, interesada también en la obra de la poeta le escribió todo un libro titulado: *Archivo Dickinson* (2018).

Los textos reunidos en este apartado no forman una secuencia, son principalmente textos fragmentarios, lo cual, por supuesto nos obliga a pensar en la estética de Walter Benjamin, a la cual María Negroni ha puesto suficiente atención en otros ensayos de su autoría. ¿Qué quiere decir Negroni con esta colección de fragmentos? No está haciendo una antología de ensayos sobre Cornell sino una especie de *close-ups* a textos del universo escrito en torno a una figura polifacética y compleja como la de Joseph Cornell. Quizá Negroni ofrece un recorrido, dejando huellas simbólicas de su propia lectura, una investigación que ha emprendido en torno al artista norteamericano.

En el libro *El arte del error* (Madrid, 2016) María Negroni dedica un ensayo al visionario filósofo, titulado “La enciclopedia mágica de Walter Benjamin”, nos parece que la poeta con la selección de este archivo apropiacionista, de alguna manera emula las prácticas de este genial pensador. Recuerda que toda colección de alguna forma reemplaza el caos de la historia por el simulacro del orden. Se refiere a la forma en la cual Benjamin va dejando “reliquias que han sido puestas a salvo del continente referencial de la enunciación” (2016: 27).

Con esta práctica de recolección fragmentaria, María Negroni al igual que Benjamin, funda un archivo que constituye “un verdadero vademécum, un meticuloso inventario de cuanto le interesaba” (27).

Ya hemos visto esta práctica reiteradamente en Negroni, por ejemplo, en *Pequeño Mundo Ilustrado* (2013), archiva las piezas que anhela del siglo XIX; sin embargo, un libro más cercano en su búsqueda a la *Elegía de Joseph Cornell*, es *Objeto Satie* (2018), en cuyo espacio funda un archivo en torno al compositor francés.

En *Objeto Satie*, María Negroni ordena hallazgos y los acumula para una mayor comprensión de su objeto de estudio: fragmentos de partituras, la firma del músico, dibujos y bocetos del autor, fotografías de un archivo personal como la que tiene con Duchamp en un juego de ajedrez, reproducción de las postales que enviara al poeta Jean Cocteau, incluso copias de los dibujos de su amada “Biquí”, Suzanne Valadon.

Negroni asume una especie de recolección de época: incluye una imagen muy icónica en el mundo del arte surrealista, específicamente en la práctica del objeto encontrado: *Cadeau*, de Man Ray (1921), así como una fotografía del mismo Duchamp, tomada por Man Ray y una muy interesante del *Salón de Intoxicación* en Mont-Martre, llamado el “*Cabaret du Néant*” (Cabaret de la Nada).

Así, la lista continúa, no hace falta decir que Negroni se entusiasma metódicamente, como ella lo dice acerca de Benjamin: “cada vez más consciente del placer de enumerar y de contabilizar los trofeos de su lucidez” (2016:27). Ella enumera todo lo que Benjamin colecciona en su *Archive:Images, Texts, Signs* (2007), publicado por la editorial Verso en Londres y Nueva York: “listas bibliográficas, índices de viajes sentimentales, constelaciones de citas, anagramas...siempre alerta a lo más incidental (lo más interesante)” (2016:28). Llama la atención esto último que Negroni escribe entre paréntesis, “lo más interesante”, esta búsqueda y el hallazgo incidental, aquello que parece de poca importancia, resulta ser una clave de lectura o incluso el cimiento para todo un aparato creativo y crítico.

A continuación, haremos un análisis de cada una de las categorías mencionadas anteriormente.

1. *Citas*

En este subapartado analizaremos los dos conjuntos de citas textuales dedicadas al artista visual, reunidas por María Negroni en esta *Elegía de Joseph Cornell*. Cada conjunto consta de tres citas, autores que guardaron cierto tipo de relación con el artista de *Flushing*.

De “*Mal de Archivo*” de Derrida (1997), retomamos la importancia de los conceptos *Arkheion*- lugar de domiciliación – casa, domicilio donde reside eso “originario” “principal” y los *arcontes*- esos guardianes, los que tienen el poder hermenéutico, de interpretar los documentos o lo archivado, lo ahí consignado, son quienes “reúnen los signos” (1997:11).

En *Elegía de Joseph Cornell*, la domiciliación se da en las páginas del libro, son ese lugar de resguardo físico; sin embargo nos interesa preguntarnos quiénes son esas figuras

de poder, esos arcontes que le dan legitimación a la colección en ese domicilio particular. En este caso se trata de artistas provenientes de distintas disciplinas: hay pintores, poetas, pero también cineastas con una trayectoria probada. Como si cada una de estas citas guardará una relación de testimonio autorizado frente a la obra de Cornell.

En la presentación de estos testimonios, María Negroni decide presentar el fragmento en lugar de la totalidad, cada cita es el umbral para entrar a otro universo; en esta reunión se conforman constelaciones de sentido, que el lector deberá hilvanar. Además, es en la dispersión de las mismas citas, que se permiten leer las ausencias, los huecos y el olvido, importantes también para la construcción de toda elegía, una estética melancólica.

Dispersas como en constelaciones sobre la hoja en blanco, Negroni las deja caer como si estuvieran en el cielo constelado del pensamiento, aludiendo quizá también al gusto de Cornell por las estrellas. Organización de referencias, un anhelo “apegado a las micrografías del deseo y a los alumbramientos de lo inesperado” (Negroni, 2016:28).

A continuación, ofrecemos una imagen de la distribución de una de las constelaciones de citas de este libro.

El suyo es un arte de la añoranza: prefería el boleto al viaje,
la postal al lugar, el fragmento a la totalidad.

Adam Gopnik, *The New Yorker*

Sus cajas nunca fueron juegos sino
actos filosóficos de primer orden.

Louis Aragon

Un arte de gourmet,
en un hombre que solo comía comida chatarra.

Robert Motherwell

Primera constelación de citas, página 20

En la primera constelación de citas que ofrece Negroni, reúne las voces de Adam Gopnik, periodista y crítico de arte del *New York Times*; Louis Aragon, poeta y *collagero* surrealista francés y Robert Motherwell, pintor abstracto, miembro de la Escuela de Nueva York.

En la construcción de los archivos de Walter Benjamin se habla de cierto “*Archivo de la Melancolía*” (1992), esta idea por supuesto nos parece fundamental. En estos procedimientos de Benjamin compartidos por Negroni, podemos apreciar una “estructura porosa, incompleta, lagunar, frágil...que permite reflexionar en las formas en que el pasado continúa actuando de forma activa en el presente” (de la Sienra: 1992).

En la cita que nuestra poeta elige de Adam Gopnik para la *Elegía de Joseph Cornell*, resalta la idea de la melancolía: “el suyo es un arte de la añoranza: prefería el boleto al viaje, la postal al lugar, el fragmento a la totalidad” (2013: 20). El fragmento es ya el objeto de deseo, algo aún más poderoso que los grandes discursos o declaraciones. María Negroni decide elegir una cita frente a un cúmulo de libros y tesis acerca de Cornell, elige sólo algunas palabras que simbolizan ese acercamiento frágil pero poderoso. Prefiere el pequeño relato, conservar en él lo verdaderamente aprehensible como el boleto, alguna enunciación visible de toda una poética.

En otra de las citas, Luis Aragon refiriéndose a Joseph Cornell escribe: “sus cajas nunca fueron juegos sino/ actos filosóficos de primera orden” (2013:20) Aquello que se “salva” de un proceso irremediable de pérdida, es un gesto, un pequeño acto, una estrategia que enfatiza “la discontinuidad y la fragmentación” (1992: 96) Una filosofía melancólica que se concreta en pequeñas acciones de archivación.

María Negroni prefiere sacar una pequeñísima cita del artículo *Sparkings: Joseph Cornell and the art of Nostalgia* (2003), antes de citar todos los libros que el mismo Gopnik nombra: *Utopia Parkway* de Deborah Solomon, *Vida Ilustrada* de Diane Waldman, *A convergence of birds* de Jonathan Safran Foer o la antología de Mary Anne Caw’s: *Joseph Cornell’s Theater of the mind*.

Volviendo a Gopnik, este se refiere a Cornell como un artista realista, en el sentido de alguien preocupado por el mundo que encuentra, no por el mundo que desea. La idea del encuentro es fundamental: “sus anhelos son por cosas conocidas y vistas, difíciles de

mantener...no deseaba ir a Francia, sino construir memoriales con el sentimiento de querer ir a Francia mientras recorría la Tercera Avenida” (Gopnik: 2003).

De la relación con Robert Motherwell, resaltaremos lo que Des O’Rawe en *Regarding the real cinema, documentary, and the visual arts* (Manchester: 2016) escribe: “raramente Cornell mostró sus películas en público, sin embargo, aceptó una invitación en 1949 que le hiciera el pintor en las sesiones *Subjects of the artist* dentro de la Escuela de Nueva York, cofundada por Mark Rothko, David Hare y el mismo Motherwell”.

Emulando la práctica fundamental del *filmcollage*, Motherwell se refiere a Cornell de la siguiente manera, en el fragmento elegido por María Negroni: “Un arte gourmet, en un hombre que sólo comía chatarra” (2013: 20) La poeta justifica de cierta forma su postura de reciclaje en este consumo reiterativo de la cultura.

En la segunda constelación encontramos guardianes del conocimiento de Cornell, en Jonas Mekas, John Ashbery y André Pieyre de Mandariagues. A continuación, presentamos una imagen de esta constelación, distribuida de forma distinta a la anterior.

Su trabajo es como un pequeño oasis
en el paisaje prohibido del arte surrealista.

John Ashbery

Siempre me pareció un ser lento, profundo,
impenetrable: una suerte de eternidad andante.
Algo así como un granjero atento a los procesos del tiempo,
obediente a ritmos que no son los suyos,
que no le compete conocer,
ni siquiera marcar.

Jonas Mekas

Admiraba a los surrealistas pero no compartía
su tendencia a lo “negro”.

André Pieyre de Mandiargues

Segunda constelación de citas, página 72

La cita de Jonas Mekas no se trata de una cita cualquiera, es la punta de toda una relación. Alguien que desde la postura de autoridad que le concede su disciplina, puede observar a Cornell como si observara un cortometraje: “siempre me pareció un ser lento, profundo/ impenetrable: una suerte de eternidad andante...algo así como un granjero atento a los procesos del tiempo” (2013: 72) ¿Qué se custodia ahí con esa cita? ¿Qué se

resguarda? ¿A caso una relación del Cornell con el tiempo? ¿Algo que a la vez asegura su propio tránsito infinito en el terreno de las interpretaciones?

Craig Owens en su ensayo *El Impulso alegórico: hacia una teoría del posmodernismo* (1991), se refiere a la “polifonía del fragmento”; la reunión de citas de Negroni es justo esa colección de voces que permiten la multiplicidad de interpretaciones. Son como ella misma dice a propósito de las cajas de archivación de Cornell, tan sólo la punta de un iceberg.

Al constelar las citas, sugiere vasos comunicantes, conexiones que nos permiten ampliar nuestra apreciación en torno a la obra de ambos. ¿Qué conexiones encontramos por ejemplo entre John Ashbery y André Pieyre de Mandiargues? Además de que ambos son escritores, poeta y novelista respectivamente, los dos se muestran preocupados por el lado “oculto” o “prohibido” del surrealismo. Ashbery, además de poeta fue crítico de arte, publicaba asiduamente en el *Art International* y fungía como corresponsal en París para el *Art News*. En la cita que selecciona María Negroni, llama la atención el acento que el poeta hace de la palabra *oasis*: “Su trabajo es como un pequeño *oasis* en el paisaje prohibido del arte surrealista” (2013:72) No es el momento para mostrarlo, pero quizá Negroni al convocar ambas citas, está contribuyendo a un “contrarchivo surrealista”. Desea conservar a Cornell un tanto “aislado” del movimiento, un tanto al margen, desde una posición de cierta autonomía o extrañeza, recordemos que la palabra *isla*- hermana de *oasis*- es una palabra muy querida por Negroni, quizá como la misma palabra *cita*, que es como un oasis en el mar de la textualidad o una pequeña isla de lenguaje rodeada ahora en el libro de María, por silencio.

Ashbery en la crítica que hace acerca de una retrospectiva de Cornell, presentada en el Museo Guggenheim de Nueva York, *Wanderlust* en el verano de 1967, publica en un número del *Art News*: “Cornell: la raíz cúbica de los sueños” (vol. 66, 1967). En esta crítica desea enfatizar de alguna forma las diferencias de Cornell con respecto al surrealismo, para ello se vale también que escribiera él mismo acerca de Giorgio de Chirico, presentándonos un curioso juego de intermedialidades:

El pintor se alojó cerca de la estación en un modesto apartamento del sexto piso; vivía allí en dos habitaciones que había empapelado desde suelo a techo con dibujos raros y desconcertantes, que hicieron que ciertos críticos muy estimados repitieran por milésima

vez el célebre estribillo: es literatura. Al final de una discusión cuyo tema era una reciente inauguración, estos mismos críticos habían sentado la ley de que la pintura debe ser pintura y no literatura, pero él parecía conceder muy poca importancia a todo eso, ya sea porque no entendía nada de todo eso o porque lo entendió demasiado bien pero decidió fingir no hacerlo” (1967:1).

Aparentemente así vagaba Cornell, entre algo que parecía pintura, pero quizá más literatura; más cercano a un *oasis* solitario, con sus propias incertidumbres luminosas también poéticas.

En la cita que elige María Negroni de Mandariagues, esposo de Dona Tibertelli, surrealista también, escribe: “Admiraba a los surrealistas pero no compartía su tendencia a *lo negro*” (2013:72). Entre lo prohibido de Ashbery y lo negro de Mandariagues, nos parece que fluye *el secreto* de Negroni, mismo que será puesto en escena al momento de interpretar los poemas de *La pequeña Godiva*, reunidos también en esta elegía.

2. **Listas**

Dentro de la apropiación archivística encontramos “la lista” como un modo de representación artística, otro modo de acumulación secuencial. En esta representación se evidencia también una visión de mundo, una poética: ciertos gustos, afinidades, una tendencia. Entrar al universo de una lista es adentrarse en un flujo; parecería que en un primer momento estos fragmentos acumulados son arbitrarios, pero en el caso de María Negroni no es así. Recordemos las diferencias que hace Umberto Eco entre una lista práctica y una lista poética, en su texto maravilloso de *El vértigo de las listas* (2010).

Comencemos primero por asentar algunas características de la lista práctica: en ella hay sólo una función referencial, se refiere sólo a lo exterior; el objetivo es nombrar al mundo y catalogarlo, se supone que lo que se nombra existe verdaderamente. Por lo general estas listas son finitas, pues su pretensión es únicamente enumerar, en la medida en que se logra identificar el “criterio de ensamblaje que la regula” (2010: 116).

Así mismo, diremos a partir de Eco que esta lista práctica, desenvuelve una enumeración congruente, en donde de alguna manera se confiere cierta unidad. En cambio, en la lista poética, y definitivamente este es el caso de todas las listas presentadas por

Negróni, se ve claramente una intención artística, un deseo o voluntad creadora que puede verse especificado incluso desde el título de cada obra.

Las listas que se encuentran en el libro *de Elegía de Joseph Cornell*, son cinco, se encuentran, como el resto de los demás textos, en un ensamblaje fragmentario; tres de ellas las veremos en este apartado y otras dos las analizaremos en el apartado de poéticas entrecruzadas, por tratarse de casos más interesantes y complejos.

Dentro de las que sí analizaremos ahora se encuentra el poema que responde al título “Pequeños Santuarios” (2013: 33), el cual presenta una lista de los archivos etiquetados de Joseph Cornell en su sótano; “De la biblioteca secreta de Joseph Cornell” (2013: 65), se trata como lo indica el título, de una lista de los libros posibles que pudieron haberse encontrado en manos del artista neoyorkino; y por último de los que veremos en este apartado, está “De la musique avant toute chose” (2013: 82) una lista de los discos que se encontraron de Cornell en el momento de su muerte.

Los otros dos textos que presentan listas y que veremos en el apartado de poéticas entrecruzadas son “Teatro de Hans Christian Andersen, Dance Index # 9” (2013: 45) que es una lista de versiones de escenas de una posible caja de Joseph Cornell con el tema del escritor danés; y por último “Retrato arquitectónico de Artista” que presenta una lista de hoteles que hacen referencia a una novela de Steven Milhauser, titulada *Martin Dressler*, una lista de hoteles metafóricos como sitios de máxima importancia para Joseph Cornell.

Veamos el caso del poema titulado: *De la biblioteca secreta de Joseph Cornell* (2013:65). El título funciona ya como un marco que define un límite, nos deja ya intuir cierto contexto, se trata de libros o de aquellos ejemplares que podemos imaginar dentro del espacio comprendido en ese sitio cerrado, la biblioteca. No se trata de un sótano, una alcoba o una sala de reunión, sino de un lugar consagrado al resguardo de los textos impresos. Hay además, una sugerencia más polisémica, se trata de una biblioteca “secreta”.

De los 32 libros citados por Negróni en esta lista/poema, no podemos con exactitud saber cuáles sí pertenecieron a la biblioteca de Cornell y cuáles son meras invenciones añadidas por María Negróni; sin embargo, nos preguntamos, si se trata de una biblioteca secreta, ¿cómo y por qué tenemos acceso a ella? El lector de poemas acaso es privilegiado.

Se trata de una biblioteca cifrada que contrasta sin duda con aquella física y material, resguardada en el *Joseph Cornell Study Center* del *Smithsonian American Art Museum*; ahí sí, bajo el etiquetado de “papeles de cornell” podemos encontrar un apartado en donde se resguardan algunos de los libros reales que pertenecieron a su colección.

Los libros que se encuentran “realmente” en el Museo Smithsonian, son un recordatorio de la biblioteca que tuviera Cornell, por supuesto no están todos los ejemplares, se conservan sólo algunos que dejan ver el interés cornelliano: algunos libros de Ciencia Cristiana, astronomía y literatura. Entre los libros notables, está, por ejemplo, una copia de *Nevertheless* un poemario de Marianne Moore, dedicado por la autora a Joseph Cornell, sin duda uno de los que sí llamó la atención de Negroni por obvias razones, su amor a la poesía. Lo que nos extraña es que no haya retomado tan sugerente título. Entre los libros “existentes”, se encuentra una copia *del Nuevo Testamento* con Salmos, que parece haber sido un regalo de la madre de Cornell. Por ahora dejaremos la reproducción de esta lista práctica que pertenece a la carpeta “Series 8: Books and printed material, 1806-1968, 0.5 linear feet, boxes 19,23”. Nos permitimos mostrar esta imagen para contrastar su parquedad y ordenamiento reiterativo a diferencia de la nueva apropiación negroniana, que es más versátil y sugerente.

Description	Container
Books, 1806-1967, undated	Box 23
Titles include:	
<ul style="list-style-type: none"> • Celebrated Women Travellers of the Nineteenth Century, W.H. Davenport Adams [1883] • Christian Science and Its Discoverer, E. Mary Ramsey [1935] [2 copies] • Comet Lore, Edwin Emerson [1910] • Legends of the Rhine, H.A. Guerber [1895] • Nevertheless, Marianne Moore [1944] • New Testament - Psalms [undated] • Poems by Christina Rossetti [1953] • The Poetical Works of John Milton, Vol. II [1806] • Star Names and Their Meanings, R.H. Allen [1936] • The Story of Flushing, Cornwall, Ursula Redwood [1967] • Sylvie - Recollections of Valois, Gerard de Nerval [1887] 	

Libros 1806-1967, Museo de Arte Smithsoniano

Ahora bien, en esta biblioteca “secreta” de Cornell, el secreto nos parece que sigue un recorrido por las “sutilezas” de su enunciación. Comencemos por distinguir cierta irregularidad en la manera de citar cada ejemplar. Si bien en la lista práctica se citan en

orden el título, el autor y al final el año, además de presentarse por orden alfabético; en la lista poética, Negroni a veces comienza por el autor, otras por el título, en otros casos aparece incluso la editorial y no en todas es importante señalar el año; estamos entonces gozando de un principio de arbitrariedad que contribuye a un significado más simbólico, apoyando una intención puramente significativa.

A continuación, reproducimos un fragmento del poema lista que estamos mencionando:

Ernst, Max. *La femme à 100 têtes*, prólogo de André Breton.

Contes de Fées. Imageries d'Epinal, 1850.

Album de fotos de París, 1910.

Apollinaire, Guillaume. *Le poète assassiné*.

The Complete Poems of Emily Dickinson.

Preston Peabody, Josephine. *The Book of the Little Past*.

Bernardin de Saint-Pierre, Jacques-Herni. *Paul et Virginie*, 1787.

La Science Amusante, 100 Expériences. Librairie Larrousse, París, 1880.

Guest, Ivor. *The Romantic Ballet in England*.

Dillingham, Charles. *Globe Theatre*, 1880.

The Giant Golden Book of Mathematics.

Fragmento del poema: *De la biblioteca secreta de Joseph Cornell*, página 65

Podemos observar, por ejemplo, que de las fechas que sí podemos ver en la lista, parecería que Negroni sólo quiere resaltar el gusto de Cornell por el siglo XIX, que como ya se ha dicho en otras páginas de la tesis, Negroni admira por ser un siglo tan icónico. Entre los ejemplares que sí incluyen fecha, podemos citar el siguiente: “Ante-Diluvian World-Organic Remains of Former World, London, 1875”, podemos inferir por este título cierta creación de atmosfera principalmente europea con lugares citados como Londres y por supuesto París, esta última ciudad de gran riqueza simbólica para Joseph Cornell.

También en la lista poética de María Negroni se dejan ver otros de los intereses de Cornell como las matemáticas y el gusto por las ciencias naturales: “Ebb and Flow. The

curiosities of the Sea Shore”; podemos escuchar en esta aliteración debida a la repetición de la letra S, que hay un gusto fonético de María Negroni; cierto placer al pronunciar también títulos en otros idiomas, principalmente en inglés y francés como: “The complete poems of Emily Dickinson” y “Les planètes, Paris, 1870”. En *Archivo Dickinson* María se refiere a sus poemas como “miniaturas incandescentes”, parecería que en esta relación de libros algo hay de esa reminiscencia, como si cada título fuera también es miniatura que refulge para dar sentido a cierta atmósfera o aura cornelleana.

Resulta importante decir que además del título que es fundamental en una lista, el comienzo y el final de la lista son también de una interesante significación. Negroni abre este ensamblaje sinecdótico con la figura de Max Ernst, a quien de alguna manera coloca como espíritu tutelar: “Ernst, Max. *La femme a 100 tetes*, prólogo de André Breton”. Cabe decir que justo el libro mencionado, reúne los 147 *collages* de Ernst que fueron inspiración importantísima para Cornell en la elaboración sus propios collages, dedicados al artista francés bajo el título: “Story without a name for Max Ernst”, una narración visual conformada por 16 collages ejecutados entre 1934 y 1935.

Ahora bien, no es gratuito que Negroni al nombrar esta obra capital para el surrealismo, mencione por supuesto el prólogo de André Breton, enfatizando el carácter literario y poético del propio movimiento. Dice Breton en este prólogo, a propósito de la obra surrealista de Max Ernst que se trata de: “d’un puissance de suggestion extraordinaire”; eso mismo resulta de esta representación del mundo, ofrecida en una sola lista: dotada de un poder de sugestión extraordinaria.

Los primeros cuatro libros de la lista secreta plantean la relación siempre idílica de Cornell con París y la cultura francófona, aunque nunca tuvo oportunidad de visitar la ciudad de las luces, sus cajas están llenas de referencias a ella, incluso se apropia de palabras en ese idioma para su construcción onírica. Citemos del segundo al cuarto ejemplar de la lista de Negroni: “*Contes de Fées. Imageries d’Epinal, 1850/ Álbum de fotos de París, 1910./ y Apollinaire, Guillaume. Le poete assassiné*”. Este último libro del poeta francés es importante además para Negroni por lo que la poesía visual aporta a la *Elegía de Joseph Cornell*.

En el “El poeta Asesinado” (1916), hay un cuento que da título a todo el libro, se trata de una colección también de *souvenirs*, recuerdos personales que tienen que ver con el mito del poeta muerto y eterno, con la creación de un mundo imaginario, el fracaso amoroso y la soledad. Uno de los personajes principales se llama *Croniamantal* que hace pensar en el tiempo (cronos) y en mental: pensar el tiempo. La historia es de un poeta maldito que sufre de amor por *Tristousse Ballerinette*, quien lo traiciona con *Fopoite* (poeta falso). En todos los cuentos de Apollinaire está de base un ser muerto o desaparecido que renace y reina en la recreación poética, único lugar en el que se repara el fracaso de la vida real. ¿No habla eso acaso de toda la poética de este libro que nos reúne?

De Preston Peabody, Negroni menciona en el sexto lugar de la lista: *The Book of the Little past*, un libro acerca de la infancia, ese pequeño pasado tan simbólico para la estética nostálgica de este libro, tal como se aprecia en la portada que se eligió para ilustrar esta edición de Peabody.



Preston Peabody, Josephine. The Book of the Little past

En una lectura todavía más sucinta de la lista, extraemos algunos títulos que quizá nos dejen ver cierto recorrido simbólico, el relato escondido, por fin ese *secreto* que envuelve la Elegía: “Paul et Virginie” “La science Amusante”, “The romantic ballet”, “Organic Remains of a former world”, “Boys”, “Soap Bubbles”, “The moon”, “The cristal Palace” y “À la recherche du temps perdu”. Del *pequeño pasado* a la *búsqueda del tiempo perdido*, transita la poética cornelleana y negroniana, un acompañamiento equivalente también del recorrido de *Los Poemas de la Niña Godiva*. Está presente en la lista poética,

la intención de montar una “puesta en escena”, un pequeño teatro, el relato de lo imposible que deberá ser descifrado como un enigma.

La historia victoriana de “Paul et Virginie”, cuenta la trágica e incumplida relación de dos amantes que desde niños se desean; en esta novela del siglo XVIII, la separación amorosa será provocada por las madres; esta imposibilidad de alguna forma la encontramos reiterada en varias de las cajas idílicas de Cornell, dedicadas sólo a amantes imposibles, como las emprendidas para Rose Hobart.

En esta lista poema también podemos notar un enfoque de archivo de infancia. Están por ejemplo convocados los libros como: “Piaget, Jean. The language and Thought of the child” y “Thoreau, Henri David. Walden”.

Cuatro libros de Ciencia Cristiana de la lista secreta resaltan la importancia que para Cornell tuvo encontrarse con esta rama del conocimiento espiritual, fundada por Mary Baker Eddy. El artista visual hereda quizá la necesidad de manifestar su experiencia espiritual para probar la verdadera realidad del objeto, desde su contemplación interior. Entre los pensamientos metafísicos que Cornell tomó de esta ciencia, encontramos la idea de que una mente entrenada puede vencer las limitaciones materiales, quizá devolverle un contexto más aproximado a lo dominado desde la profundidad.

La lista poética abraza además a otros poetas, ya se nombraron Breton y Apollinaire, Marianne Moore, pero falta una figura central por lo que aportó para ambos, para Negroni y Cornell: Gérard de Nerval, un nombre que abre al universo del Romanticismo del siglo XIX: las ideas del sueño y la noche profunda, lo oculto por excelencia y el secreto en la creación.

Por último, de esta lista poema lo que nos parece interesante es el cierre, el cual es de carácter escurridizo, sugiere un mundo evanescente y difícil de atrapar aun en su enunciación. Citemos los últimos ejemplares: “Coney Island Old Timer’s Album and Directory (1848)”, “New York Hippodrome Souvenir Book”, “Movies for Millions”, “The Circus”, y para terminar la palabra necesaria: “Etcétera” (2013: 66).

Coney Island Old Timers' Album & Directory (1848)

New York Hippodrome Souvenir Book

Movies for the Millions.

The Circus.

Etcétera.

Final del poema De la Biblioteca Secreta de Joseph Cornell

El primero de los libros citados quizá da cuenta de aquellos narradores del tiempo antiguo, además que la mención de un sitio icónico como *Coney Island*, proponga una atmósfera medio arruinada y marginal como podría ser por ejemplo el mismo barrio de *Flushing*. La palabra *souvenir* aparece como una caja china, ofrece una referencia quizá metapoética de toda la *Elegía*. Todo ese “circo melancólico” como reproducción irónica del mundo para terminar en un largo e indeterminado etcétera.

Sin duda la lista que acabamos de analizar resulta de las más complejas, pero veremos ahora otras de forma más somera. Una importante aparece bajo el título “Pequeños santuarios” (2013:33), del cual podemos ver un fragmento a continuación:

Ciencia y naturaleza: Gigantes del mar, Nidos de pez, Zoológico de Manhattan, Tormentas de nieve, Monarcas del aire, Hormigas e insectos, Abejas, Ruisñores, Poder de las nubes, Rayos solares, Luz de luna, Vida íntima de los pájaros, Arcoíris.

Noticieros, documentales, viajes: Vistas del mundo, Magnífica Venecia, Coronación de la reina Isabel, Islas del Índico Oriental, Niños españoles, La bella Nápoles, Wall Street, Java pintoresca, Roma cae frente a los aliados, El dorado Oeste, Memorias de nuestro pasado, Erupción del Vesubio.

Películas cómicas: Chicos en el agua, Limpieza de chimeneas, Ilusiones extraordinarias, Un descubrimiento curioso, El caballero de la magia negra, Un milagro en Navidad, y varios films franceses de la época de Lumière, Méliès y Feuillade.

Dibujos animados e historietas: El extraño sueño de Mickey, Crazy Kat, Little Nemo en el País del Sueño.

Fragmento del poema Pequeños Santuarios, página 33

Aunque este listado tiene una estructura diferente al anterior, es decir no se da en renglones separados, aquí la sucesión de conceptos se da horizontalmente y por estancias. Umberto Eco, otra vez es quien nos presenta el concepto de “listas de mirabilia”, reunión de especímenes raros para la contemplación. Menciona por ejemplo la “Historia Naturalis de Plinio” (como prototipo de una enciclopedia antigua) un lugar idílico en donde podría reunirse aquello que se encuentra en el mundo (2010:153).

Negróni reúne “a título de muestra” en el poema de Pequeños Santuarios, algunos rótulos de las cajas encontradas en el sótano de Cornell. Nos parece que aquí encuentra el gozo por nombrar, gozo que ya habíamos presenciado en los diversos gabinetes que Negróni ha nombrado en sus novelas y ensayos. Ahora es Cornell quien le ofrece la posibilidad de “poseer al decir” y ella transcribe, pero con su propia jerarquización, bajo sus propias reglas, esas cajas etiquetadas al terreno del mero lenguaje, ahora ya una colección verbal.

Curiosamente abre con esta caja perteneciente al mundo natural, “Ciencia y Naturaleza: Gigantes del mar, Nidos de pez, Zoológico de Manhattan, Tormentas de Nieve, Monarcas al aire, Hormigas e insectos, Abejas, Ruiseñores, Poder de las nubes, Rayos Solares, Luz de luna, Vida íntima de los pájaros, Arcoíris” (2013:33). Cada enunciado otra vez como “punta de iceberg”, incluso vale la pena resaltar la mayúscula que abre cada categoría como queriendo acentuar cada curiosidad.

¿Qué tanto debió imaginar el contenido de las cajas en el “laboratorio” de Cornell? Las itálicas que ella ocupa para titular cada caja, quizá recuerden a la letra manuscrita con la que Cornell escribía en una tinta azul sobre sus cajas de zapatos blancas; categorías abiertas y generalizadas como “vidrios”, “cordones”, “alguien”, “bolas de madera”, “corchos”, y otro largo etcétera.

El sistema de clasificación cornelleano también mezclaba lo práctico con lo imaginario, procedimiento que Negróni imita también. Veamos la caja poema titulada o etiquetada verbalmente: “Dibujos animados e historietas”. Su contenido nos parece irónico, un acto imaginativo plagado de la extrañeza y el absurdo de una caja sólo hecha de palabras: “El extraño sueño de Mickey, Krazy Kat, Little Nemo en el país del Sueño”.

(2013:33) Al igual que Cornell, Negroni se apropia del lenguaje clasificador de los museos y lo vuelve propio.

Si bien Cornell etiquetaba su material de forma simple: “castillos”, “astronomía”, “timbres”, otras etiquetas eran más evocativas como “nostalgia del mar”, “humor vagabundo”, “insectos alados mariposa”, parecido a semillas de ideas en forma de objetos agrupados, este tipo de enunciación fue seguramente el que influenció a Negroni para su propia investigación. En la caja/poema: “Películas cómicas” leemos: “Chicos en el agua, Limpieza de chimeneas, Ilusiones extraordinarias, Un descubrimiento curioso, El caballero de la Magia Negra, Un milagro de Navidad, y varios films franceses de la época de Lumière, Méliès y Feuillade” (2013:33). Podemos observar dos asuntos, una sola palabra es transmutada en una frase, una oración, unidad mínima de lenguaje en la poesía. Frases que podrían ser ya microrelatos o inicio de poemas. En la misma colección de cajas/poemas se reúne algo que desencadena “choques imaginativos” entre frases, es decir, la historia se completa entre líneas, cosas que no sucedían precisamente entre cajas apiladas. Cornell describió la construcción de archivos como una “investigación pictórica imaginativa, similar a la creación de imágenes en la poesía” (Sarah Lea, 2015).

Cornell pensó estos materiales como “cajas de bocetos” comparables a dibujos y estudios preparatorios, lo cual podría sugerirnos lo que hace Negroni, preparar el terreno para posibles textos poéticos. A Cornell le entusiasmaba la idea del “sótano abarrotado” como “archivo creativo” como “arreglo imaginativo”, como “poética y creación gozosa”. Otra vez el final de la lista nos refiere a esa poética posmoderna de Negroni: “Sigue una lista interminable que podría agruparse bajo el título genérico (y exacto) de: “Chucherías y bobadas encontradas en la tienda Woolworth” (2013:34).

Además de las dos listas anteriores, hay una tercera lista que me voy a detener a analizar. Se llama “De La Musique Avant Toute Chose”, o lo que es lo mismo en francés, “De la Música Antes que Todo”, la cual reproducimos en su totalidad. El título se trata de un verso completo de Verlaine que vuelve a enfatizar la conexión de María Negroni con el siglo XIX, pero también sin duda la importancia de nuevos ritmos y silencios en la comprensión poética de la modernidad.

"DE LA MUSIQUE AVANT TOUTE CHOSE"

(Algunos discos de Cornell que se encontraron en su estudio, al momento de su muerte)

A Field Guide to Bird Songs
The World's Rarest Music Boxes in High Fidelity
Jean Louis Barrault, *Readings of Baudelaire & Rimbaud*
Mendelssohn, *Music for a Midsummer Night's Dream*
Mozart, *Piano Concerto in KV454*
Beethoven, *Symphony 1 in C Major*
Schubert, *Impromptus*
Three Great Tchaikovsky Ballets: Sleeping Beauty, Swan Lake, The Nutcracker
Chopin, *Ballades*
Hayden, *Piano Sonatas*
Debussy, *The Complete Works for Piano*
Robert Frost, *reading his own poems*
Von Weber, *Precious*
Americana, for solo winds

Poema De la Música antes que nada, página 82

De la lista que acabamos de reproducir con el título tan sugerente *De la musique avant tout chose* (2013: 82), resalta su construcción alegórica. Cada disco como algo que desea salvar la visión del mundo de Joseph Cornell, según la interpretación de Negroni. El gusto de Cornell por el canto de los pájaros, sugerido claro por su obsesión ornitológica presente en varias de sus cajas; la lectura asidua de los poemas de Baudelaire y Rimbaud, la amplia relación idílica con estos poetas y también con ciertas bailarinas como Mari Taglioni y Fanny Cerrito, de ahí a que cite: "Three Great Tchaikovsky Ballets: Sleeping Beauty, Swan Lake and the Nutcracker".

En *El Arte del Error*, María Negroni escribe un ensayo acerca de la traducción, que es también otra especie de música: "la fidelidad ha de ser, ante todo, el campo de los juegos rítmicos, al fraseo y sus golpes acentuales, a eso que se despierta o se duerme en las intermitencias, los espacios en blanco, resonando afuera de la memoria literaria" (2016:115). Podríamos decir de esta lista alegóricas tiene la "voluntad de preservar la huella de algo que ya está muerto o próximo a la muerte, es decir se transforma en un *memento mori*" (2013:69).

4. *Souvenirs*

En la construcción de este archivo apropiacionista en *Elegía de Joseph Cornell*, María Negroni procede a la selección de textos, para un montaje de objetos con memoria,

éstos se vinculan entre sí, pero también a su vez con el impulso más profundo del sujeto coleccionador. Negroni colecciona *souvenirs*, los cuales hemos reconocido por su cualidad de huellas de recuerdo que se encuentran dispersos nuevamente en el ensamble de los poemas en el libro.

En este archivo de *souvenirs* destacan cuatro modalidades, no son propiamente poemas, sino fragmentos de textos que se encuentran igualmente distribuidos intermitentemente en el libro *Elegía de Joseph Cornell*:

- 1) Palabras de un léxico elegíaco: Recortes de palabras que María Negroni selecciona por sus relaciones semánticas con la palabra melancolía. Ella las incluye en el libro a manera de un collage. Nos parecen un *souvenir* porque es como si Negroni de toda una investigación de palabras relacionadas con el título de su libro, sólo hubiera elegido algunas, en este caso: *elegy* y *homebody*, en inglés, también como el recuerdo de un viaje en otra lengua.
- 2) Fragmentos de un *Dossier* Duchampiano, una colección de *mementos* que describen una postura frente al arte, en este caso sí podríamos decir que se trata de un poema. Se titula: *The Duchamp Dossier* (2013:32).
- 3) Fragmentos de dos poemas efrásticos dedicados a Cornell: “La Jaula de Cristal” de Stanley Kunitz y “Objetos y apariciones” de Octavio Paz, provenientes de la cultura anglosajona y latinoamericana respectivamente.
- 4) Y otras curiosidades como el fotograma de *Children’s Party*, filmcollage realizado por Joseph Cornell, motivo que desencadena la escritura de la secuencia poética *Poemas de la Niña Godiva*.

Ahora bien, definamos con mayor precisión la palabra *Souvenir*, viene de la voz del francés que significa recuerdo, memoria, remembranza. A su vez del latín *sub* (bajo) como en sublime o subconciente y de *venire* (venir) de abajo, con la idea de venir en ayuda de la memoria (diccionario etimológico). Se refiere a esos pequeños objetos que uno trae para recordar su viaje, sabemos por experiencia, que resulta una traza visible de un recorrido, una aventura, incluso quizá la visita a un museo.

El *souvenir* como algo aparentemente fácil de obtener, al alcance de todos, de alguna forma un residuo irónico relacionado con cierta experiencia, el *souvenir* como un recuerdo posmoderno, un tanto “chatarra”: imán para el refrigerador, llavero o pluma, se convierte en un objeto coleccionable.

Anna María Guasch nos recuerda la idea de “objeto con memoria”, cualquier objeto seleccionado que el coleccionista considera por su pasado, su origen, su procedencia, pero para “hacerlo renacer y otorgarle un nuevo papel en la colección de la cual formará parte” (2008:131-135) Así, el *souvenir* siempre coleccionable, deviene un “acto de rememoración”.

Del artículo *El Impulso Alegórico: hacia una teoría del posmodernismo* de Craig Owens, nos interesa retomar la idea de alegoría y su capacidad para rescatar del olvido histórico lo que amenaza con desaparecer. Dos impulsos alegóricos se pueden reconocer en la colección también de estos *souvenirs*: “la convicción de lo remoto del pasado y un deseo de redimirlo para el presente” (1991:32), esta pulsión se encuentra en el archivo que describiremos a continuación. Como dice Owens, “las imágenes alegóricas son imágenes que han sido objeto de apropiación, el artista alegórico no inventa las imágenes, sino que las confisca...reclama lo que es culturalmente significativo” (1991:33). Negroni realiza una revisión mnemotécnica al coleccionar fragmentos del archivo cornelleano.

De los *souvenirs* pertenecientes a la categoría de léxico elegíaco, parecería muy obvia y fácil la elección de la palabra “el-e-gy” que Negroni ha colocado justo bajo el título de su libro. Reproducimos a continuación una imagen de este *collage*:

el-e-gy /e-la-jè/ n, pl -gies [L. *elegia* poem in elegiac couplets, fr. Gk. *elegeia*, *elegeion*, fr. *elegos* song of mourning] (1501) 1: a poem in elegiac couplets 2 a: a song or poem expressing sorrow or lamentation esp. for one who is dead b: something (as a speech) resembling such a song or poem 3 a: a pensive or reflective poem that is usu. nostalgic or melancholy b: a short pensive musical composition

Recorte de la palabra elegy, en la página 11

Hay algunas cosas que resaltar, la palabra está en otro idioma, distinto al propio, sugiriendo ya cierta extrañeza, una otredad, la presencia de un reino vecino, la lengua de su

objeto de estudio, del cual se apropiara desde varias trincheras. Y la segunda cosa importante es que es una definición “recortada”, así, haciendo referencia al *collage*, incluso se deja a la vista la sombra de dicho recorte. Esta aparición de un arma plástica tan vanguardista, será una marca importante en todo su proceso de ensamblaje: el *collage* melancólico.

Negroni es una asidua lectora de Anne Carson y seguramente vio este mismo procedimiento en *Nox* (2010), esa larga elegía que escribe por la muerte de su hermano, en donde también recolecta una serie de definiciones de un vocabulario que servirán para comprender su poética, véanse por ejemplo las palabras “parentum”, “tradita” o “triste”, coleccionadas en latín. En una parte *Nox*, Carson se pregunta: “qué pasaría si hicieras una colección de entradas léxicas”, proceso que María Negroni parece retomar intertextualmente.

En un ensayo acerca de la poeta canadiense: *Anne Carson. Haz una glosa con eso*, Negroni escribe: “el arte es y ha sido siempre, al menos desde el primer trazo humano en las cavernas, un palimpsesto (una constante recreación o decreación)...la calidad de una obra suele coincidir con la profundidad de campo de sus referencias” (Periódico de poesía: 2019).

La palabra “elegía”, del francés *elegos*, significa canción para lamentarse, un poema o canción para expresar pena, aflicción por la muerte de alguien. ¿Quién ha muerto aquí? ¿La infancia? ¿La mirada del artista Joseph Cornell? ¿O acaso la melancolía de todo un siglo? La elegía se relaciona con esa nostalgia frente a un estado de cosas en fuga continua.

Pinillos Costa, al referirse a una colección, nos recuerda que esta tiende por contraste a la permanencia, hay en ese acto un deseo por dominar el tiempo; frente a la continuidad angustiosa e irrefrenable, los objetos coleccionados, en este caso palabras y su definición, “nos ayudan por su inserción en series mentales a dominar el tiempo”. Aparecen como una necesidad de control sobre el mundo imaginario.

La otra palabra que Negroni incluye en su lexicón es “homebody”, hogareño (ña). Hace una descripción más poética de la palabra. Abre la clase de discurso del diccionario hacia el espacio de la enunciación poética, poniendo por ejemplo entre las definiciones, asuntos que

podrían referir directamente a la poética de ambos artistas, transcribimos algunas a continuación: “1. Persona que prefiere la introspección a la acción y *por eso vive en un castillo de sueños diurnos*” (2013: 25), esta última explicación que hemos puesto en itálicas, resulta poco comprobable y propone más bien habitar un espacio onírico, esta metáfora quizá se refiera al proceso imaginativo.

En la segunda acepción de *homebody* (véase el ensamble de palabras por sugerencia *casa y cuerpo*) Negroni alude al acto mismo de coleccionar, he aquí el desdoblamiento de una poética: “2. Alguien que hace de lo inconseguible su pasión más pura, no porque lo inconseguible le impida tener una vida emocional real sino, precisamente porque se la alimenta” (2013:25), leemos aquí una especie de justificación o carta de motivos, como si ambos debieran ser excusados de su pulsión archivística.

HOMEBODY. 1. Persona que prefiere la introspección a la acción y por eso vive en un castillo de sueños diurnos. 2. Alguien que hace de lo inconseguible su pasión más pura, no porque lo inconseguible le impida tener una vida emocional real sino, precisamente, porque se la alimenta. 3. En arte, alguien que no pertenece a ninguna facción, que detesta las clasificaciones, que considera una cárcel cualquier posicionamiento: algo así como un jugador desmarcado. 3. (fam.) Suerte de genio autista, abocado a desaprender.

Del lexicon elegíaco, HOMEBODY, en la parte inferior de la página 25

Las dos últimas acepciones nos parece que rematan el carácter un tanto híbrido e inclasificable de su proceder artístico, pero también de su posicionamiento frente al arte, así que en suma resulta ser una especie de *pequeño manifiesto* cifrado en un “inofensivo” lexicon: “3. En arte, alguien que no pertenece a ninguna facción, que detesta las clasificaciones, que considera una cárcel cualquier posicionamiento: algo así como un jugador desmarcado”. La última es acaso una auto-incitación: “(fam.) Suerte de genio autista, abocado a desaprender” (2013:25).

Da gusto la ironía entre paréntesis con ese prefijo *fam* que no sólo alude a lo familiar, sino a una especie de hambre en un contexto donde todo apunta a lo bizarro, lo raro, lo fuera de lugar; lo cual terminaría siendo una contradicción: alguien hogareño que se siente fuera de casa, un oxímoron.

El texto con el título *The Duchamp Dossier* (2013: 32), es una pieza compleja por las implicaciones artísticas que aporta. En algún momento, debido a su presencia en el libro, incluso llegamos a pensar que estas miniaturas referenciales eran *ready-mades*; sin embargo, como hemos analizado, no hay nada de aleatorio o indiferente en su elección, requisito necesario en la construcción de un ready-made.

Se trata de una lista de *souvenirs* extraídos de una caja real que Joseph Cornell coleccionaba, María Negroni da cuenta de este procedimiento: “La caja contiene 117 ítems del más variado calibre” (2013: 32). María Negroni ofrece un equivalente verbal seleccionando únicamente los objetos que a ella interesan.

María Negroni repite el acto archivístico de Cornell, al presentar en palabras una colección que éste ha emprendido reuniendo *souvenirs* de su relación amistosa con Duchamp. Cornell colaboró con el artista francés en la elaboración de varias de las cajas del proyecto *Boite en valise*, de 1942 a 1946.

Desde que comenzó a trabajar con él y hasta 1953 se dedicó a coleccionar todos los recuerdos posibles para simbolizar ese vínculo. La caja-poema titulada *The Duchamp Dossier* refiere a los 117 objetos coleccionados por Cornell, de los cuales Negroni goza de enumerar sólo diez, entre los que destacan: “una tabaquera vacía del artista francés, dos limpiadores de su famosa pipa blanca... y una servilleta del *Horn and Hardart*” (2013:32). De la referencia a “las notas amarillentas con anotaciones de puño y letra” que Negroni cita en la caja, ella decide mostrar ese gesto aún con más plasticidad: exhibiendo entre los *souvenirs* “fuera” de la caja, una nota con puño y letra con la siguiente leyenda y la firma de Duchamp “*Au revoir, affectuesement Marcel*” (2013: 35) Negroni saca de la caja el gesto escritural como un valioso tesoro.

*Adieu, affectueux
Marcel*

Nota: Adiós, afectuosamente Marcel

María Negroni escribe que “la caja fue exhibida por vez primera en 1998 en el Museo de Arte de Filadelfia” (2013:32) y en esta nueva curaduría, se exhibirá cuantas veces se recorra el libro en su lectura. La pertinencia de la caja en esta elegía, queda de manifiesto en las últimas frases de la misma: “Nadie puede explicar cómo Cornell/ se las ingenió para hacerse de tales *mementos*” (2013:32). Ella a su vez se hace de mementos en relación a su objeto de estudio, conservando bocetos, partituras, firmas e incluso hasta el obituario de Cornell, mismo que será analizado en otro apartado.

María José Punte en el ensayo “Resaca de juguetes olvidados” (2014) señala la revaloración que hace María Negroni de los desechos. Menciona de alguna manera la idea duchampiana de que no se puede crear nada nuevo y la importancia del gesto de reciclar lo existente. Dice que en el acto de “vampirización” que hace Negroni de Cornell “aletea un regodeo en todo aquello que es desdeñado por su carácter minoritario” lo que dice que la autora nombra como “lo arcaico, lo diminuto, lo arisco” (2014:97).

Dentro de los *souvenirs* que Negroni aumenta en la colección, encontramos tres fragmentos del trabajo efrástico de otros autores que dialogan con la obra de Joseph Cornell y que María Negroni adopta en un acto de apropiación para incluirlos a su propia investigación en torno a la obra Cornelleana. Ella reúne en esta ocasión los fragmentos de los poemas que más le significan. Trae de su lectura sólo un recuerdo.

Dentro de los poetas que podemos nombrar que han dialogado con la obra de Cornell, encontramos a Charles Simic, Jorge Esquinca, Octavio Paz y Stanley Kunitz, de los que nosotros tenemos conocimiento, seguramente son más. María Negroni hace referencia a tres de ellos.

Del poema “Objetos y Apariciones” de Octavio Paz (*Los Privilegios de la vista*: 1994), de los trece tercetos que lo componen, Negroni toma únicamente los tres primeros versos del poema, haciendo una especie de sinécdoque del poema: “Hexaedros de madera y de vidrio/ apenas más grandes que una caja de zapatos/ en ellos caben la noche y sus lámparas” (2013: 81).

Hexaedros de madera y de vidrio
Apenas más grandes que una caja de zapatos.
En ellos caben la noche y sus lámparas.

Octavio Paz, “Objetos y apariciones”

En la página 81 de *Elegía de Joseph Cornell*

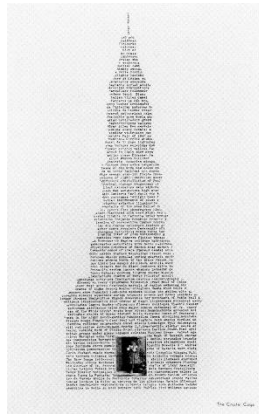
Nos llama la atención por qué precisamente seleccionó este fragmento que hace referencia a la caja de forma más física, pareciera que le interesa más su materialidad, como queriendo evidenciar el carácter plástico de la obra de Cornell y sólo deja entrever la posibilidad metafórica hacia el final con la idea de “la noche y sus lámparas”. Por qué no eligió este otro fragmento mucho más afín con la estética de todo su libro: “monumentos a cada momento/hechos con los desechos de cada momento:/Jaulas del infinito” (1994: 340). ¿Hubiera sido demasiado reiterativo a propósito de su proceder? ¿Una auto-denuncia? Más adelante en el poema Octavio Paz escribe: “Fragmentos mínimos, incoherentes:/al revés de la Historia, creadora de ruinas, /tú hiciste con tus ruinas creaciones” (1994:340), Negroni rescata las ruinas que fundamentan sus propias estrategias.

Otra ruina ecrástica y caligramática que María rescata es un fragmento del poema de Stanley Kunitz “La Jaula de Cristal” del libro *The Collected Poems* (2002), que además, cabe decirlo, está dispuesto como una escalera que pertenece al campanario al cual refiere:

un rosebud de asombros
un canasto de dones
buscar en cada rellano
sin forzar el aliento
en la grisácea luz
paso por paso
subir el campanario

Stanley Kunitz, La Jaula de Cristal

María Negroni propone la lectura de este texto de abajo hacia arriba como una innovación. Hace evidente su conocimiento acerca del collage de Joseph Cornell que realizara para Berenice: “Crystal Cage” (1946-67), una enigmática imagen que representa un campanario hecho de letras en donde se conserva la foto de una niña en resguardo. Negroni se apropia de los primeros siete versos del poema, pero los invierte y los coloca en forma de escalera.



Collage Cristal Cage for Berenice

Para Cornell ese campanario representaba también un observatorio desde el cual poder mirar las estrellas. Forma parte de un proyecto titulado por Cornell: *Berenice en Valice*, un guiño con el arte archivístico de Duchamp en su *Boite en valice*. Habremos de recordar que para Joseph Cornell Berenice era un símbolo de la niñez que había que resguardar, es un proyecto que quedó inconcluso, pero que tomó la atención de Cornell por varios años.



Berenice en valice 1946-1967

Otro detalle que nos gustaría comentar es el cambio que hace Negroni en la traducción del poema de Kunitz, cambia “*snowbox of wonders*” por “*rosebud*”, eso no es incidental, es una palabra ya presente en la poética negroniana. Recordemos que la palabra *rosebud* estaba escrita sobre el trineo con que el niño Kane jugaba en la nieve en el invierno que fue separado de su familia (*Citizen Kane* de Orson Wells, 1941); *rosebud* como ese motivo de una infinita colección, simboliza la infancia perdida. Otra vez todo un universo que abre Negroni con la inclusión de una pequeña miniatura que deberá llamar nuestra atención.

Uno de los *souvenirs* fundamentales para la *Elegía de Joseph Cornell*, es el fotograma del corto “*Children’s Party*”, la imagen de la pequeña Godiva que cautivará la atención de Negroni para la creación del libro entero. Es quizá la pieza central, que como en toda colección es el nodo, acaso el libro completo sea como un santuario para proteger esa miniatura. Todo lo demás itinera, sostiene y oculta el misterio de esa sola imagen, la cual será analizada a profundidad en el apartado dedicado a los poemas de *La Pequeña Godiva*.



Fotograma Children's Party

Lo que por ahora interesa resaltar es que junto a tantos cortos que presenta etiquetados en el libro y a los cuales hace referencia, este es el único fotograma que se conserva visualmente, como el más preciado *souvenir* del trabajo fílmico de Cornell, se presenta con todo el peso simbólico y fetichista.

Hasta ahora ese “banal” reino del *souvenir*, se abre a un territorio de la miniatura infinita, recordemos como escribe Negroni en *El arte del error*: “Está también el palacio de seiscientos cuartos, en uno de los cuales un miniaturista famoso, contratado por el Emperador, ha construido un palacio de juguete con seiscientos cuartos, en uno de los cuales, a su vez, figura otro palacio de juguete más pequeño, y así *ad infinitum* porque el miniaturista de la corte, de pronto, se ha sentido vencido por el deseo de un arte invisible” (2016:94). No es que digamos que este entramado referencial tienda a la invisibilidad, pero en su fragmentación, de pronto parecería querer pasar inadvertida o sin mucha importancia.

3.4 Poemas visuales, caligramas y viñetas

Lo esencial es invisible a los ojos

Antoine Saint-Exupéry

En *Elegía de Joseph Cornell* como se especificó en el capítulo uno de la tesis, hay toda una gama de poemas dentro de lo que nombramos poesía visual experimental o concreta como le llamaron los poetas Haroldo de Campos y Pignatari. Nos interesa, como lo indica el título del apartado, referirnos específicamente a tres categorías dentro de esta experimentación: el poema visual (que incluye expresiones figuradas o abstractas), los caligramas (que refieren a los poemas dibujados) y las viñetas (que caen más dentro del ámbito de lo visual, como una mera síntesis o dibujo esencializado).

La dimensión visual que abre María Negroni en *Elegía de Joseph Cornell* puede ser que funcione más como una especie de homenaje, más que como un trabajo devoto realmente en torno a la poesía visual; su acercamiento en este territorio parece ser más un guiño a las prácticas que una práctica seria y comprometida. Si bien estas búsquedas se profundizaron con más ahínco en *Objeto Satie* (2018), donde la práctica de esta experimentación visual logra tener mayor alcance. Véanse por ejemplo el poema *Interludio John Cage* (2018:23) o el poema *Uspud, una sola palabra* (2018: 43), donde ya hace más experimentaciones tipográficas. Sin embargo, nos parece necesario aun así no ignorar esta búsqueda en la elegía, por más somera que sea.

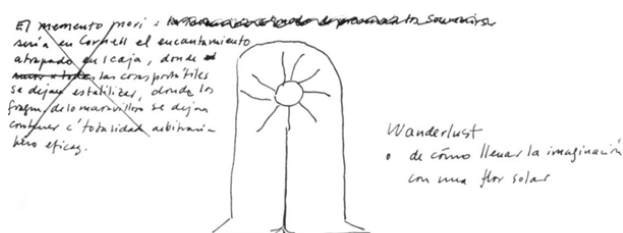
En primer lugar, nos parece que hay cierta recurrencia en los temas que ya hemos expuesto en otros apartados, uno central es la infancia por supuesto, el coleccionismo, el recorrido como estética y el amor a la astronomía, todos temas del mismo Joseph Cornell también, sólo que ahora enfocados desde lo visual.

Dentro de la colección de viñetas diremos que se trata de una reunión de dibujos muy básicos, los cuales imitan el trazado de la mano de un niño. Observamos la aparición de estos dibujos otra vez intermitentemente entre la colección híbrida de los textos. Las cinco viñetas están sueltas por ahí, como no queriendo asumir casi su aparición. Por ejemplo, en la página 21 sobre uno de los fragmentos de la secuencia de la *Pequeña Godiva* aparece esta viñeta intitulada “niño”.



Elegía Joseph Cornell, viñeta niño, pág. 21

“The child” no tiene una referencia de género, es decir es un término neutro, aunque está ubicado físicamente sobre un poema que inicia con el siguiente verso: “la nena pasa desnuda en un corcel blanco” (2013: 21). Este niño(ña) que quiere tocar ¿una estrella?, parece sólo estar ahí quieto, sonriente, surgido de un trazo simple. ¿Qué quiere decir Negroni con estas inofensivas apariciones? Otra viñeta significativa es la de la página 22 que reproducimos a continuación.



Elegía de Joseph Cornell, viñeta wonderlust, pag. 23

Cualquiera que haya sido un lector atento de *El Principito* de Antoine de Saint-Exupéry (1943) recordará el domo de cristal que protege a la rosa que el Principito ha vuelto especial sólo por pasar tiempo con ella, por contemplarla, cuidarla, para finalmente resguardarla ¿Qué guarda aquí María Negroni como memento? En este caso la viñeta sí dialoga con el poema que le precede: “Wonderlust”. En el segundo verso de este poema podemos leer: “es preciso encapsular el secreto, rodearlo de silencio, cristalizarlo en un relicario” (2013:23). Negroni parece coleccionar un sol que echa raíces. En letras pequeñas escritas a mano, tachadas pero aún legibles, desciframos: “el memento mori sería en Cornell el encantamiento atrapado en 1 caja (así con número), donde las cosas portátiles se dejan estabilizar, donde los _____ (palabra ilegible) de lo maravilloso se dejan contener co'totalidad (así, comprimido) arbitraria pero eficaz”(2013:23). Algo así como permitirse “atrapar maravillas” que hemos domesticado, si deseamos seguir utilizando las palabras de Saint-Exupéry. Hay un cambio voluntario de la palabra “wanderlust” que es el deseo de viajar, de pasear (tengamos en cuenta la estética del flaneur) al de “wonderlust” que es el título que da Negroni al poema y que sugiere más bien el deseo de permanecer en estado constante de maravilla. En el poema María Negroni escribe: “en la caja se comparte la

pasión del sueño” y en el texto que rodea la viñeta, bajo la palabra *wanderlust* leemos: “de cómo llenar la imaginación con una flor solar” (2013:23).

La poeta rosarina, valga la redundancia, cambia la rosa de *El Principito* por una flor solar con raíces. No importa tanto a nuestro entender qué es lo que ahí se encierra, se protege, sino la capacidad de conservar en el tiempo: “donde el objeto hallado reverbere en su propia red de constelaciones” (2013:22). En las siguientes imágenes podemos ver cómo Negróni imita prácticas que ya había hecho Cornell, quien encapsulaba sus propias metáforas.



Sin título, ambas de 1932, Joseph Cornell

Otra de las viñetas que hemos mencionado en el apartado de la estética del paseante es el mapa, ubicado en la página 58, por lo que no volveremos a comentarlo aquí. Pero las últimas viñetas a las que haremos referencia tienen que ver también con el paseo, pero el paseo astronómico: la mirada hacia las estrellas. La viñeta “stars” acompaña otro fragmento de la Pequeña Godiva, en el poema podemos leer: “Existe un muro. Y atrás del muro estrellas, ocultas atrás de las estrellas. O tal vez eran fuegos, altos ecos visuales en dirección de la ceniza” (2013:23). Aunque el poema apunta a la desaparición, hay en él un

deseo por conservar estos dibujos de niño, preservar el gesto, esa inocencia efímera del garabato infantil.

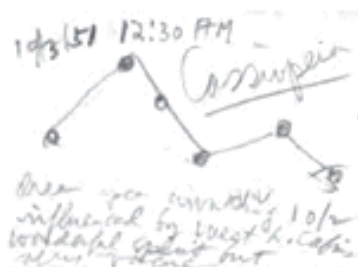


Viñetas estrellas y telescopio, pág. 23 y 36

No hay estrellas sin alguien que las mire, la última viñeta a la cual haremos referencia tiene que ver con este gusto por ver estrellas. Este es un tema recurrente en Joseph Cornell que María Negroni conoce muy bien. No podemos dejar de mencionar el libro de Kirsten Hoven “Cornell and the astronomy” (2009). Cornell nombraba a su cocina, en donde ocasiones trabajaba de noche, el observatorio. En varias de sus películas hace referencia a la observación del cielo e incluso directamente a telescopios y observatorios, como se puede presenciar en *Midnight Party* (1938). A continuación compartimos un fotograma del corto y una viñeta del propio Joseph Cornell que hace referencia a las constelaciones.



Fotograma *The Midnight Party*, observatorio



Cassiopeia, viñeta del diario de Cornell, 1951

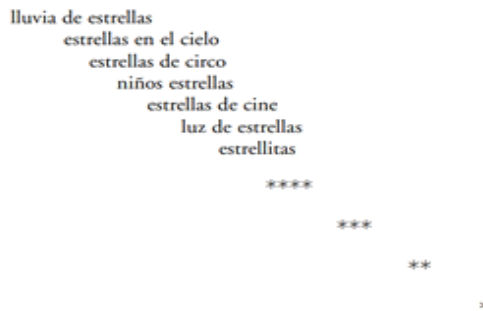
La viñeta con la figura humana observando hacia arriba, acompaña otra vez un fragmento de la secuencia de la Pequeña Godiva. Ahí en uno de los versos podemos leer: “una persona, un país, una vida me parecían una excusa para mirar el fondo clarísimo del cielo” (2013:36). Joseph Cornell recortaba toda clase de noticias sobre astronomía, él mismo estaba obsesionado con Galileo y su telescopio, tanto que toda la serie *Soap Bubble Set*, fue un homenaje que hiciera a los descubrimientos científicos en materia estelar (2009:35).

Los caligramas en la elegía son un gesto de reconocimiento de María Negroni al Apollinaire referido en Cornell. En una sola página tenemos tres versiones de caligramas. Los tres figuran la silueta de unos papalotes. Son una mezcla visual y verbal. Uno de ellos dice: “Imagen. Versión 9. Lluvia de estrellas” (2013:46). Se trata de una lluvia otra vez “domesticada” si quisiéramos seguir con el vocabulario saint-exupériano. Lluvia preservada como la “flor solar de la imaginación” mencionada en la viñeta, pero esta vez como una constelación guardada en un papalote.



Caligramas lluvia de estrellas y versión 9

María Negroni sugiere que por lo menos hay 9 versiones. En otra de ellas la poeta hace una revisión del campo semántico de las estrellas: “estrellas en el cielo, estrellas de circo, niños estrellas, estrellas de cine, luz de estrellas, estrellitas” (2013:46). Un poema breve que permuta repeticiones y que concluye con una versión puramente visual, como si de lo icónico-sonoro, pasara a lo icónico-visual. En este poema ideográfico se leen simultáneamente lo lírico y lo gráfico, conformándose una síntesis de la idea entre lo sonoro y lo visual. El último caligrama es sólo una versión mecanografiada de la pieza manuscrita y cambia estrellas por el signo del asterisco (2013:46).



Para concluir este apartado nos concentraremos ahora en el estudio de los poemas visuales concretos. Uno que nos abre la puerta y que está conectado también con el amor de Joseph Cornell al cielo. Un poema con una distribución versal diferente sugiere una lectura ascendente, de abajo hacia arriba, como si imitara las acciones de mirar al cielo. El poema dice en francés: “las/abejas/han/atacado/el/azul/celeste/ pálido” (2013:40). Cada palabra como un escalón de una larga escalera, cada palabra para aproximarse al cielo. Cuántas cajas de Joseph Cornell no tienen el fondo también como ese azul celeste pálido, como la titulada *Radar Astronomy* (1952-56) y la de *Andromeda: Grand hotel de l’observatoire*

(1954). María Negroni hace una acción que nos parece trascendente. Ella toma el texto tal cual de una caja de Joseph Cornell, una justamente titulada con el nombre de *Abejas* (1940). La caja de Joseph Cornell es como un pequeño teatro en miniatura, un grabado del siglo XIX con una escena campestre. En medio, uno de los personajes parece decir lo que se lee literalmente en la caja. El texto podría recordar la práctica surrealista del cadáver exquisito. Este homenaje hace de la página una caja de Cornell.



Las abejas, caja Joseph Cornell, 1940

CÉLESTE
BLEU
LE
ATAQUÉ
ONT
AREILLES
LES

Poema visual, Elegía Joseph Cornell, página 40

De este poema no podemos negar la cercanía también a un verso de *Archivo Dickinson*, que Negroni intitula *Reverencia*: “una abeja es el motivo del panal. Quién sabe si no es también su intención de eternidad. Si vecina de nadie, busca afuera, lo que-de ella- emerge a borbotones: su inspiración, no ésta, la otra” (2018:34). Tanto Negroni como Cornell son admiradores de esta búsqueda de Dickinson que hace visible lo invisible.

Ahora repararemos en unos poemas concretos en donde la materialidad es de golpe más evidente. Haroldo de Campos, como dijimos en el primer capítulo de la tesis, menciona que el poema concreto se presenta también como una experiencia *verbicovisual*, donde de pronto puede ser más importante la expresión gráfica-espacial, convirtiendo el signo casi en un residuo significativo, la reminiscencia de una antigua significación (1989:9).

λλλλ λλλλ
λλ λλλλ λλλλ λλλλ
λλλλ λλλλ λλλλ λλλλ λλλλ
λλλλ λλλλ λλλλ λλλλ λλλλ
λλλλ λλλλ λλλλ
λλλλλλλλλ λλλλ
λλλλ
λλλλ

Poema concreto, página 16

La letra griega conocida como “lambda” λ, se encuentra reiterativamente distribuida en una especie de bloque que podría recordar un párrafo. Podría quizás proponer 8 versos como el residuo de una escritura puramente plástica. Por los poemas que le siguen, podrían sugerir también cierto paseo de aves, marcas de huellas de aves. Hacemos mención concretamente del poema “*Aviary, 1955*” (2013: 19). En dicho poema se hace referencia al cortometraje de Cornell en donde se enfatiza la aparición de las palomas: “Ocurre en Union Square. Es- casi- invierno. La cámara vuela, como los pájaros. Como las palomas cuando no comen, cuando no se apoyan en la cabeza de las estatuas” (2013:19). Bajo este texto hay otro poema concreto más que reproducimos a continuación. Parecería que esta vez el signo se presenta como sinécdoque, el signo de mayor o menor, podría ser el trazo esencial para recordar un pico y con el pico al ave.

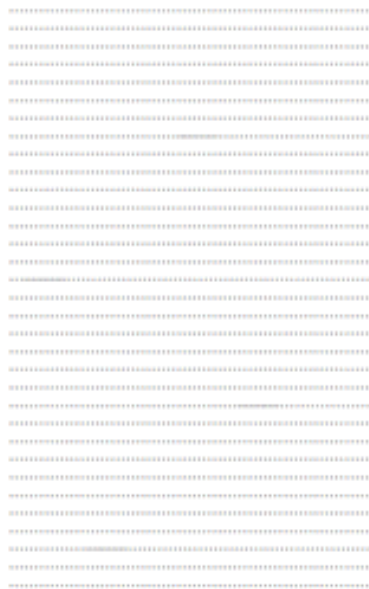


Poema concreto, página 19

Observamos además un juego interesante entre la página 18 y 19 de la *Elegía de Joseph Cornell*. A todo lo largo de la página 18 aparece un poema concreto similar abarcando toda la expansión, como si se tratara de una toma panorámica y posteriormente en la página 19, la cámara realizara un *zoom in*, un acercamiento. En el poema *Aviary, 1955* leemos también: “la cámara de Cornell vuela, escribe con letras blancas la biografía del cielo. Se cargan de umbral las imágenes. Se enciende el libro sin páginas” (2013:19). Este fragmento incluso nos recuerda ciertas preocupaciones mallarmeanas. María Negroni otorga un sentido especial también a los silencios y se cuestiona también acerca de los libros que en verdad representan el teatro del mundo. El poema concreto es quizá una abstracción de ese “libro sin páginas” que tanto deseara también Cornell escribir con sus palomas en el cielo.



Podría pensarse en los signos de ambos poemas concretos como “acordes onomatopéyicos psíquicos”, expresión sonora-visual abstracta de una emoción o un pensamiento puro, ya los estridentistas habían experimentado en sus poemas visuales con algunas teclas sugerentes de la máquina de escribir, signos como + o = por ejemplo, que representaban más un código plástico. Esa secuencia de poemas concretos más abstractos podría concluir con un poema visual que ya hemos analizado en el apartado de los poemas de la Pequeña Godiva, del cual sólo mostraremos en este momento la imagen.



Poema concreto, página 90

Además de esta pieza, hay dos piezas más que llaman nuestra atención por su relación con los poemas de la secuencia principal del libro Pequeña Godiva. Como en toda secuencia sucede una transformación de las imágenes. De un arreglo relativamente ordenado, contenido, en bloque, transitamos a un desarreglo disperso, incluso abierto a la desaparición. Ambos poemas resultan ser como un eco al paseo que realiza la niña en su caballo blanco. El primer poema plantea un uso reducido de letras, aquellas que sólo forman el nombre de LADY GODIVA, así, en mayúsculas. El poema muestra diversas permutaciones. Hemos dicho en el primer capítulo que la poesía concreta considera ciertas

De LADY GODIVA, pasamos a GOD DIVA (diva dios) para terminar en GOOD EVE (buena eva).

Hay tres poemas más en *Elegía de Joseph Cornell*, que intentan un juego visual, pero que desde nuestro punto de vista no se logran. Presentan una distribución aleatoria de palabras en el espacio, adivinanzas quizá que son unos no tan velados homenajes a Dickinson, Novalis y Hans Cristian Andersen. A continuación, reproducimos uno de ellos, no pensamos que necesiten mayor explicación. Sin embargo, hay un cuarto poema que se deriva del homenaje a Andersen que merece la pena ser tratado en el apartado de poéticas entrecruzadas por su complejidad. Aquí, sólo dejamos por el momento una reproducción.

En la biblioteca de Joseph Cornell había más de ocho

volúmenes de cuentos y novelas de h a

n s c h r i s t i

a n a n d

e r s

e n

Poema visual, página 62

GRAND HÔTEL DE L'UNIVERS

 Hôtel du Grand Palais Grand Hôtel Couronne
 Grand Hôtel Îles d'Or Hôtel Royal des Étrangers
 Penny Arcade Hotel Hôtel de l'Observatoire
 Hôtel de l'Étoile Cristal Cage Hotel
 Grand Hôtel du Vésuve Grand Hôtel Pégases
 Grand Hôtel La Mer Hôtel Sémiramis
 Onond Hotel Hotel Eden
 Andromeda Hotel Night Skies Hotel
 Grand Hôtel Fontaine Poor Heart Hotel

 GRAND HOTEL DE CHEZ MOI

Poema visual, página 71

Como colofón a este apartado concluiremos con un camino caligramático que dice así: “en medio de tanto desecho sin vida de las películas habladas, hay ocasionalmente pasajes que nos recuerdan el profundo poder del cine mudo para evocar un mundo ideal de belleza, el potencial de música abierta en un prisma de luz” (2013:92). Un bucle que en ese trayecto también preserva algo, lo contiene y resguarda como en las cajas de Cornell y en los museos. Esa belleza que Negroni en este poema, resguarda visualmente.



Poema caligramático, página 92

1.5. Intermedialidad y écfrasis: *Poemas de la Niña Godiva*

La serie de *Poemas de la Niña Godiva*, en realidad carece de título, sin embargo hemos decidido nombrarla de esa manera por inferencia y algunas sugerencias de la misma María Negroni en el prólogo del libro *Elegía Joseph Cornell*: “el texto que el lector tiene ahora entre manos quiere ser el registro de mi confrontación con su cine, más específicamente, con una imagen de ese cine: la de una nena que pasa desnuda, montada sobre un corcel blanco, con el pelo que la cubre, como si fuera una versión diminuta- y perturbadora- de Lady Godiva” (2013:10).

Si bien el texto sobrepasa este deseo de Negroni, como toda gran obra que excede los propósitos del autor, ciertamente este paseo se convierte en un paseo central en toda la poética del libro; como pensar en un museo que tiene en su colección, la pieza central. La serie consiste en 18 poemas en prosa que no pasan de más de 12 líneas cada uno. Se encuentran distribuidos a lo largo del libro *Elegía de Joseph Cornell*; entre ellos se pueden leer fragmentos de la biografía del artista neoyorkino, datos del archivo cornelleano y otras curiosidades.

Nos pareció pertinente dividir este apartado en dos secciones. La primera analiza la secuencia poética como estrategia de montaje alegórico intermedial y la segunda como un tipo de écfrasis referencial genérica que estudiará la correspondencia de los vacíos y

silencios tanto del *filmcollage*: *Midnight Party* como de los poemas de María Negroni: *Poemas de la Niña Godiva*.

3.5.1 Montaje alegórico en los Poemas de la Niña Godiva como imitación y procedimiento intermedial

En este apartado nos interesa mostrar las diferentes estrategias que María Negroni emplea para conversar con el texto cinematográfico de Joseph Cornell, “The midnight party” (1938). Podría decirse que hay en la transposición de Negroni un ejercicio de transformación e imitación de las prácticas alegóricas y de montaje en el mismo Cornell, mismas que intentaremos explicar a continuación.

Joseph Cornell podría encarnar al héroe que Benjamin prefigura en Baudelaire, pero en la experiencia estética de la plástica: "El gesto del héroe moderno está prefigurado en el trapero (ropavejero): su paso a tirones, el necesario aislamiento en que realiza su negocio, el interés que muestra por los desechos y desperdicios de la gran ciudad". A Cornell interesa la naturaleza muerta de lo moderno, reunida y poetizada, tanto en sus cajas-objeto como en sus *film collages*. Alegóricamente Cornell trabaja con el fragmento, que es ruina, cadáver, emblema de caducidad. En sus montajes cinematográficos trabaja con documentos de la vida cotidiana, con trozos de lo real. Es esta obra fragmentaria y coleccionada lo que apasiona a un espíritu como el de la poeta argentina, María Negroni, coleccionista también por excelencia:

De Cornell me atraía, sobre todo, su imaginario enraizado en el siglo XIX: su pasión por las divas y las bailarinas; por Novalis y Rimbaud; Berlioz y Emily Dickinson; por el junk urbano y los artificialia; los mapas y los sueños, las pompas de jabón y los juguetes, los hoteles y lo profusamente literal. Pero sin duda, lo que más me sedujo entonces- acaso porque yo misma no cesaba de explorarla- fue su relación con la ciudad, a la que su avidez concebía como gabinete fantástico, como sitio privilegiado donde se puede, al abrigo del anonimato, ejercer la observación y el saqueo o, lo que es igual, abrirse a infinitas representaciones del mundo y, sobre todo, de uno mismo (Negroni, 8).

Al igual que en Cornell, hay en Negroni un deseo por reconstruir el pasado desde los residuos de la civilización, desde la alteridad; comparte el ánimo introspectivo y solitario del *flâneur*, en este caso la *flâneuse* del siglo XXI. Joseph Cornell a raíz de una fascinación romántica y coleccionista en *The Midnight Party* (1930-1968), reúne en una pieza corta de tan sólo 3 minutos y medio, más de 27 secuencias de imágenes que encuentra

lo sobrenatural" (Benjamin, 65). Cornell ofrece un montaje en donde esa lectura del inconsciente y de la invisibilidad, se concreta entre el choque de los fragmentos que propone. Tanto es así, que María Negroni, en una de sus visitas al *Anthology Film Archives* en Manhattan, fascinada por el trabajo cinematográfico de Cornell, inicia todo un libro dedicado a este artista. A partir de un solo fotograma de *The Midnight Party*, Negroni inicia una lectura poética devastadora.



Fotograma, The Midnight Party, Cornell, 1938-68

Se puede decir que Negroni en esta transposición al igual que Cornell, “salva el fragmento” para crear su poética. Desdobla ese sólo fragmento desechado por la sociedad, para erigir alegóricamente su visión acerca de la poesía. 18 fragmentos en prosa poética como respuesta a ese sólo fotograma. ¿Se trata acaso de un momento fetiche? El poema es el sitio de estudio de esa verdad fragmentada. Podemos ver en esa secuencia poética una tensión entre ordenar el material pero no dominarlo, no ahogarlo. Dejar que respire en el aire caótico del mundo. Hay por supuesto en esta escritura un parecido al montaje en Cornell. Los poemas están desarticulados, diseminados en todo el libro sin numerar, sin titular, lo único que los une es su diálogo con este fotograma. Quizá pueda decirse que la misma forma del texto en bloque, imite o aluda a la forma rectangular del mismo fotograma, extraído del resto de la cinta cinematográfica:

*Pasa una nena desnuda en un corcel blanco. La espía
un pequeño príncipe, vestido de espantapájaros. Todo
alimenta el vacío. La vida estudia un poema sobre la
vida, un poco indecente (2013: 15).*

Lo indecente, lo arruinado, la memoria que duele...y de la cual sólo puede ser testigo un fragmento ensamblado. El cortometraje de Cornell es intencionadamente mudo, quizá como reflejo ante esa anti-discursividad narrativa, el silencio entre ese lenguaje fragmentado, en el mecanismo descifrante de la alegoría, que sólo lee lo que es imposible enunciarse. Es necesario “cuidar el vacío”, esa nada significativa. María sugiere que en ese “taller abierto a la incoherencia” que es la escritura, es preciso “mezclar lo ruin, lo erótico, lo culto y hallar una forma que estribe en la ausencia de forma” (2013:17) Más adelante en este mismo apartado nos centraremos en la especial atención que ponen ambos artistas a la idea del vacío.

En este ejercicio de transposición intermedial que realiza Negroni, nos preguntamos qué sucede con las ideas de fragilidad e imposibilidad, al pasar de un sistema de signos a otro. Primero observaremos cómo esto se desarrolla en el corto: una acróbata sostenida únicamente por la boca, un paisaje de gaviotas que una mano anónima desea atrapar. Incluso la imposibilidad de la lectura, que se sugiere con fragmentos de lenguaje puestos al revés y otros en tal velocidad, que sólo alguien muy curioso querría descifrar: “Photography is the best means of studing the heavens. Very long exposures are required”, este es un solo fotograma que pasa tan rápido que es preciso recurrir al “sistema de aparatos” para poder demorarse. Lo sagrado y lo profano atravesados por los medios técnicos.

Tanto en el *film collage* como en los poemas de Negroni, hay un discurso acerca de una mirada intermitente. Y en el caso particular de Cornell, una fascinación por la máquina: aparecen obturadores, telescopios y referencias a los mecanismos de la fotografía. Quizá recuerde a ese corto de *Emak-Bakia* de Man Ray (1926), en donde los objetivos de la cámara son comparados con ojos. En la secuencia que propone Cornell, pareciera que la máquina irrumpe en el mundo mítico. En este contraste entre la visibilidad y la invisibilidad, Negroni escribe: “La niña baja los ojos, busca con vehemencia el pozo de lo imposible”.

*Yo era una calle larga y desconocida, llena de apocalipsis,
que veía el primer grado de las cosas con los ojos de insecto.
Todo era más bien enorme. Una persona, un país,
una vida me parecían una excusa para mirar el
fondo clarísimo del cielo (2013:36).*

Recordemos que, en este proceso de transposición intermedial, Negroni retoma los instrumentos del cine para hacerlos propios aunque ilusoriamente. Pareciera que esta cineasta verbal nos abre a tomas más largas en el poema, de pronto sus paneos lingüísticos nos presentan aún más imágenes que las contempladas por el propio corto, por ejemplo, la sugerencia de “un pequeño príncipe, vestido de espantapájaros” que espía a la pequeña Godiva. Nos conduce en la tierra de la escena cinematográfica “como si” transitara en una tierra mítica donde múltiples tiempos se congregan, una niña convidada a cruzar el escenario ficticio sobre un caballo es de pronto en el poema, la encarnación del principio femenino, atravesada por varias culturas que van de la sumeria, pasando por la celta y la griega:

*la niña sobre el corcel blanco puede ser Isis o Ishtar o
Ifigenia o incluso Helena de los Árboles o la petite
Heloïse, cuando todavía no era núbil. Quién sabe,
También, si no es la rubia Andrómeda, la infantil
Casiopea o cualquier otra de las Pléyades sin pecho que
los dioses colocaron en el cielo como juguete musical
(2013: 48).*

El poema puede de pronto tomar las mismas facultades que la cámara lenta, puede alargar unos segundos: un caballo que sólo vemos de costado, de pronto toma características animadas y el dispositivo poético monta y hace aparecer una relación más duradera: “Todo impaciente a mi corcel blanco: se queja de las almas rectas, de la televisión, de la cerveza, y en general, de todo aquello que conspire contra el recuerdo de tener un cuerpo” (63). Ese cuerpo fragmentado, hecho sólo de luz, se vuelve centro del mundo crítico: rebeldía, emancipación, comprensión de las tinieblas interiores de una época. Salvar ese fragmento benjaminianamente es dar lugar también a la emergencia de la duda: “A veces me pregunto si, en realidad, no seré una muñeca animada en la imaginación de alguien” (68), citando directamente al oficio artístico de Cornell.

Tanto Cornell como Negroni desean reconstruir el pasado desde los residuos de la civilización, desde la alteridad. Alteridad que llega incluso a transitar desde un oficio al

otro, encarnando en dicha duplicidad las artes del montaje alegórico. Ambos artistas con una mirada hacia el detritus de la cotidianidad y el recuerdo proponen una forma singular de conocer el mundo. Más allá de la comprensión convencional del mismo, instituyen una praxis diferente que modifica nuestra percepción y cuestiona nuestros modos dominantes de entender el mundo.

3.5.2 Vacíos y silencios como écfrasis referencial en los Poemas de la Niña Godiva de María Negroni

La secuencia poética *Los poemas de la Niña Godiva* también se puede leer como un caso de écfrasis referencial, pues María Negroni hace una referencia concreta al *filmcollage* de Joseph Cornell: *The midnight party* (1938) y en varias ocasiones específicamente al fotograma de la pequeña Godiva.

Aunque el *filmcollage* de Cornell, *The midnight Party* (1938) tiene una existencia material autónoma, María Negroni propone una configuración descriptiva que remite al estilo de Joseph Cornell en su forma de ensamblar sus materiales. La secuencia se presenta como un equivalente verbal de una toma del corto. En este apartado y siguiendo la forma de análisis de Luz Aurora Pimentel, observaremos el manejo de los vacíos y los silencios como síntesis de la imaginación cornelleana.

Serán importantes los espacios de lo no dicho en el cortometraje encontrado para este ejercicio de recontextualización que hace María Negroni. La poeta resignifica los conceptos de ausencia de forma, reverso e inversiones y en su central interés el concepto de lo perdido.

La primera imagen que abre la *Elegía de Joseph Cornell* es visual, se observa en una fotografía una niña desnuda sobre un caballo, en medio de la noche estrellada. En la leyenda de la imagen puede leerse: “Children’s Party” (Fiesta de niños) de Joseph Cornell. No sabemos aún si se trata sólo de una fotografía y no podemos inferir aún que se trata de un fotograma extraído de un cortometraje. El primer acto de conciencia que tomará el lector, quizá lo lleve a preguntarse por la naturaleza de esa imagen, ¿de quién es la fiesta? ¿Qué niños están invitados? ¿El lector podría ser uno de ellos? Joseph Cornell, artista visual o cineasta, nos incitará a investigar.

Sin preámbulo alguno la elegía comienza por invitarnos a la lectura de un breve poema en prosa, en un contexto, como ya se dijo, de hibridación. En las primeras tres líneas puede ya sentirse el impulso de cierta desorientación:

*Hace falta mucha infancia. Hacen falta días y días de
aliteración del misterio, y también noches y noches
sin más movimiento que la falsa calma de los relojes (2013:15).*

Importa hacer notar “la falta” pues será clave para el análisis que nos convoca, como otra vertiente más de este contexto de marcas indeterminadas. Lo que hace falta, quizá se parezca a esa sensación de vacío, a ese lugar en el que algo tendría que estar: ese *rosebud* del que tantos otros se han ocupado.

Además de aquello que es inaprensible, hacen falta un título, números, notaciones en esta secuencia particular. Como lectores somos lanzados a ese primer enunciado: “Hace falta mucha infancia”; con este adverbio de cantidad nos paramos desde el inicio y partiendo de ese metafórico “espacio vacío”, transitamos. Cuánta es la mucha infancia que falta y cómo podemos comenzar un relato evidenciando lo que no está. Quizá tendremos que adelantarnos, pues ante la sorpresa de esa falta, algo nos solicita completar una constelación. En la cuarta línea, del mismo poema, María Negroni escribe: “Pasa una nena desnuda en un corcel blanco”, ante el recuerdo de algo que ya pasó, volvemos a esa pequeña niña del primer fotograma. “Pasa”, dice la poeta, no está fija...esto nos sugiere ya un trayecto y por tanto un recorrido en el tiempo, es decir cierta narratividad. ¿Debemos decir que, en esta lectura, en esta sola versión en que se fijan las palabras, ya hemos visto el cortometraje de Cornell? Ya conocemos que ese fotograma pertenece a una escena, la número 25 de 30, dentro del *filmcollage* “The Midnight party” (1938). Ya no es sólo una fiesta de niños, sino una fiesta en medio de la noche, a la media noche para ser precisos...y este corto forma parte de una colección de tres, cuyo título es “Children’s Party”. El cortometraje en total tiene 3 minutos con 55 segundos de duración. La escena que nos convoca está en el minuto 2 con 52 segundos y según nuestra versión, va así: cruza una pequeña sobre un caballo blanco el escenario de derecha a izquierda, es de noche, en el fondo se ve la sombra de un castillo iluminado, cinco pasos y el caballo se para, la cámara

ofrece *un* primer plano con la niña introspectiva, gira su cabeza hacia la izquierda, detiene la mirada, la cámara ofrece un acercamiento aún mayor, como si quisiera averiguar algo, mira hacia abajo, pero ese “algo” no se puede ver, acaso como sugiere Negroni: “La niña baja los ojos, busca con vehemencia el pozo de lo invisible” (2013:21).



Fotograma, *The Midnight Party*, Cornell, 1938-68

Lo que “no podemos ver”, como esa instancia vacía, será gran parte del motivo ahora duplicado por la poeta rosarina, María Negroni. Pareciera que la pequeña niña inhalara y decidiera por fin virar la cara al frente para continuar conduciendo ese animal. Regresamos a la misma distancia de espectadores para verla indicar con un ligero movimiento en la rienda, que la bestia blanca continúe, hasta salir del marco de la escena. Salir del marco, como en una especie de borramiento o acaso únicamente como un misterio pausado.

En este equivalente verbal que se va desarrollando poco a poco, nos preguntamos ¿De dónde viene esa niña? ¿A dónde va? Negroni parece querer complementar con otra idea, que al menos en el corto es invisible: “la espía un pequeño príncipe, vestido de espantapájaros” (2013:15). Los únicos que literalmente vamos siguiendo a la niña somos

nosotros como lectores y espectadores, nada en el resto del texto parece acercarnos a la figura de este pequeño príncipe... ¿acaso alguno escapado de las cajas objeto de Cornell? ¿Quizá un joven Medici? ¿O por qué no sólo una referencia literaria de la que pudo haber hablado Lewis Carroll también citado por Negroni? ¿Una suerte de Alicio perdido en este nuevo cuento de las maravillas?: “La nena que pasa desnuda en el corcel blanco habría dejado insomne a Lewis Carroll [...] cuando llegue al castillo, abrirá la puerta un conejo blanco” (2013: 21), nunca se dice ni por qué va al castillo ni qué pasa ahí realmente.

Todo parece sólo reiterar esa “aliteración del misterio”. Si bien, la figura de la aliteración refiere a la repetición del sonido, veremos en la secuencia poética repetición de situaciones más que de sonidos. La misma nena vista una y otra vez, en una especie de desdoblamiento anacrónico, como si esa sola imagen del cortometraje se resignificara cada vez, incluso encarnando otros personajes:

yo era una calle larga y desconocida, llena de apocalipsis [...]

Fui Godiva, Isolda, Melisenda. Parada en un bosque, una torre,

atravesé la muerte bebiéndome la noche (2013:36).

Ya no sólo es esa niña que muestra su vulnerabilidad, sino mujeres reconocidas desde la literatura y la historia, que de una u otra forma marcan cambios importantes; se pasa súbitamente de una situación de anonimato a una interesante genealogía femenina. La reconocida Lady Godiva es mencionada en otro texto, de carácter más histórico. El título del poema es “La ecuación simbólica”; llama la atención, pues parece que desde ahí se nos diera otra clave para poder leer la secuencia que aquí nos convoca. En respuesta al desafío de su marido y en apoyo para que no se incrementen los impuestos del pueblo, Godiva-*Good eve*- debe cabalgar desnuda por las calles, cubierta solo por su cabello:

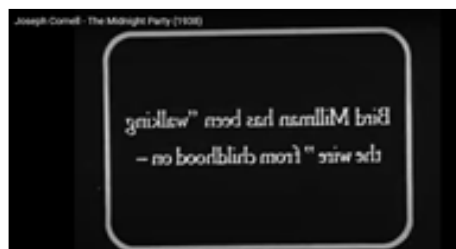
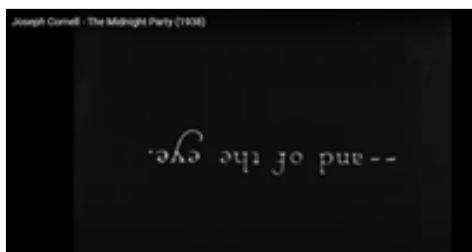
Y sin que nada lo anuncie, sin más testigos que el primer voyeur de la historia- el curioso Peeping Tom-, entre caballo y cabello, una erótica cunde, incentivando el goce, la tolerancia y lo indócil de la libertad. Ese paseo es uno de los ejercicios más lúcidos de la fantasía humana. Es también una invitación al viaje y una plegaria profana a favor del deseo (2013: 41).

¿Por qué “ecuación simbólica”? Cierta paralelismo dado en clave también. ¿Qué tiene que ver un acto erótico y retador con un paseo infantil? ¿Somos nosotros los lectores-espectadores, ahora esos renovados *Peeping Tom*? ¿Con cuál acto voyerista responderemos en este lado de la lectura? ¿A quién deseamos desafiar y con qué pretexto? En este juego dialéctico de la lectura nos preguntamos, si no es ella misma, puro deseo.

En la última línea del primer poema colmado de vacío, leemos: “la vida estudia un poema sobre la vida, un poco indecente”. Otra reiteración, la vida que se estudia a sí misma, y una indecencia que no es nombrada, pareciera reiterar ese misterio, esa ecuación hasta cierto punto muda, oculta. ¿Qué no se desea contar? ¿Qué pretende quedar en silencio? Un fotograma verbal tras otro, lleno de intersticios y espacios de especulación. Reconocemos en el montaje cinematográfico la posibilidad de dejar esos espacios no determinados en donde aquello que no está dicho, será lo que provoque a nuestra imaginación.

La idea de “lo no dicho” en el corto está manifestada en varias de las escenas. El primero y más obvio es que se trata de un cortometraje *intencionalmente* mudo. El observador debe imaginar sonidos en donde no los hay, debe contarse lo que ahí sucede entre el tránsito de una escena a otra. De las 30 escenas ensambladas en el corto de Joseph Cornell, siete de ellas, es decir casi la tercera parte, son lenguaje ilegible. Sabido es que los intertítulos constituyen un recurso de primera orden en el cine mudo; profusamente utilizados para transcribir diálogos, en ocasiones también se jugaba con el color y la tipografía para marcar el énfasis, expresar los estados de ánimo de los personajes o describir algo con mayor claridad; sin embargo, lo que sucede en este cortometraje es justo lo contrario, aparecen como una zona de ruido o interferencia, pasan como ráfagas imposibles de leerse y la mayor parte de las veces están puestas como “negativos”, es decir se leen al revés. Si contamos con los aparatos de reproducción convenientes, podremos por un segundo parar la imagen e intentar leer ese lenguaje invertido. Nos encontramos por ejemplo con un mensaje cifrado que se lee al revés: “ojo del y...”. ¿Qué se puede hacer cuando nos incitan a ver el mundo de cabeza? ¿Podemos pensarlo como un error en el montaje? ¿Acaso una falta propia del *filmcollage*? Qué pasa si al seguir experimentando en

este proceso de lectura móvil, en otro intertítulo invertido encontramos: “Bird Millman ha estado caminando sobre el alambre desde la infancia...”



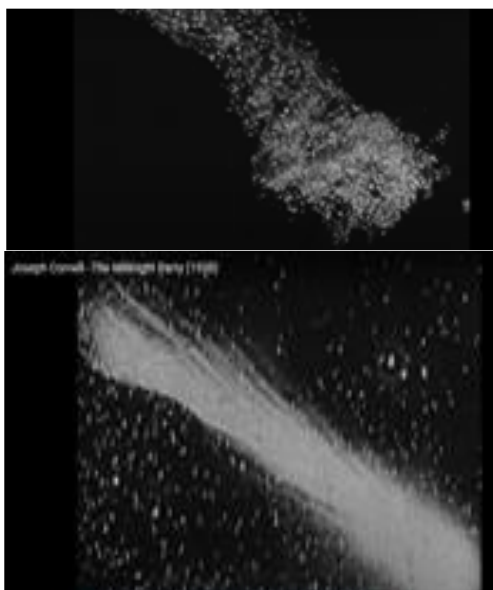
Fotogramas invertidos en el *filmcollage*: “The children’s party”

Quienes se han acercado al universo semántico de Joseph Cornell, advierten que la infancia es un tema capital en toda su poética. Ahora se nos ofrece esta “metáfora invertida” de amplia significación. ¿Se anda como funambulista desde temprana edad? ¿Cómo se transita en ese cable tambaleante? ¿Se parece en algo al acto de interpretar? Así como la niña atraviesa la escena nocturna, alguien atraviesa también desde el origen, otro trayecto más, ahora como en un número de circo.



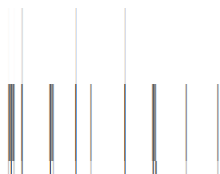
Escena 10 en “Midnight party”

En la indeterminación de la historia, que no está contada verbalmente, podemos considerar ciertas yuxtaposiciones como ideas de trayecto: cruzar un cable frágil, ir a los días de infancia, cabalgar en la completa desnudez. O quizá sólo ser como una mancha pasando en diagonal por cierto marco, como lo podemos apreciar en varias de las imágenes abstractas en el cortometraje...algo que parece ser una vía láctea o una amiba. Manchas al fin, difíciles de descifrar, pero que marcan: ¿Leche vertida?



Escenas 1 y 22 de “Midnight Party”

María Negroni, consciente de estos procedimientos cornelleanos, coloca el lenguaje al revés, en un gesto de imitación. Aunque no pertenece a esta secuencia de la pequeña Godiva, en Gnir Rednow (1955) (Wonder Ring), invierte los títulos como se puede leer y en la parte final del poema escribe como en un espejo: “The end is the beginning” y en una segunda línea que ahora propone ilegible: “Gninnigeb eht si dne ehT”, como en esos lenguajes cifrados que se inventan entre niños para contar algo secreto (2013:51). Aunque no es objeto de este apartado, sólo diremos que esta misma actitud de “dar la vuelta al lenguaje” o “indeterminarlo”, la utiliza también en algunos de sus poemas visuales, es decir hay en ellos una reiterada voluntad por dificultar la lectura o de retar al lector.





Poema visual, colección Godiva

Para concluir, daremos un salto hacia el final de la *Elegía de Joseph Cornell*, en donde encontramos claramente dos zonas interesantes de indeterminación. En la página 90 hay solamente renglones puntuados, nada más que vacío, un espacio que podría evocar lo familiar, sólo para ser invadido. De alguna manera se niega la escritura, pues no está. En la 91 podemos observar con mayor claridad una invitación por completar esos espacios. El poema inicia con las palabras “como si”, que será seguida por siete líneas sólo de puntos, como renglones escolares de un cuaderno que debiera completarse. La hora de la tarea del lector y después ese silencio incitador, que pronto será interrumpido por otro enunciado: “la infancia de la muerte o la muerte de la infancia” (2013: 90-91). Un retruécano que nos ubica otra vez ante esa situación ambivalente, que hace pensar en el meollo de la historia.

CONCLUSIONES

El desenvolvimiento y la puesta en escena en la creación de la tan citada frase *ut pictura poiesis*, como la pintura así la poesía, y la continua indagación en los principios epistémicos de las relaciones entre palabra e imagen sigue siendo un acto fascinante. Cada proceso de correspondencia y asociación nos arroja a marcos de estudio diversos, con alcances muy variados.

Además de ahondar en ese misterio de la “poesía muda” (la pintura) y la “pintura hablante” (el poema), hemos podido observar cómo se desenvuelve la contemplación en una página; cuáles son las claves de lectura o los umbrales que desencadenan procesos creativos. Mirar o leer ¿ensamblar o montar? Establecer conexiones, conectar líneas, palabras, ideas, masas de color; observar tendencias o una tensión específica entre las formas. Nos hemos preguntado en esta investigación acerca de estas “disciplinas hermanas” como sugería Charles Jervos; nunca gemelas, quizás enérgicamente diferentes, las hemos puesto sin duda a dialogar.

Pierre Fédida en *El soplo indistinto de la imagen* se refiere a ésta, como el acto de detener el lenguaje, coleccionarlo. Para que aparezca una imagen hay un acto previo, una detención, un arrobamiento, una pregunta frente al abismo suspendido, frente al deseo no cumplido. Sólo la poesía, a través de sus preguntas y la contemplación, es quien devuelve el movimiento y la que continúa expandiendo la visión. María Negroni al acentuar su palabra, acentúa las imágenes que salvaguarda dentro de su afanosa colección.

Con el desarrollo del primer capítulo de esta tesis fue importante probar cómo María Negroni en el ensamblaje de su libro ofrece una visión expandida de gabinete de curiosidades, imitando las prácticas museísticas contemporáneas, rompiendo con lo canónico y rígido de una colección. Durante nuestra investigación acercamos los conceptos de objeto encontrado y gabinete de curiosidades en la obra de Cornell, proponiendo sus cajas como pequeños museos; de ahí pudimos extender ese proceso imitativo en Negroni, quien genera y ordena sus propias categorías de exhibición, como en una suerte de cuarto

de maravillas: una colección de *filmcollage* verbal, piezas verbo-pictóricas de una poética entrecruzada y un archivo anónimo con prácticas apropiacionistas.

Demostramos con su quehacer un proceso mucho más complejo de curaduría que el de coleccionar a Cornell meramente como *mirabilia*. Observamos cómo Negroni cuestiona con su escritura las prácticas decimonónicas de los museos. Continúa con interesantes reflexiones en torno al verdadero sentido de una colección, proponiendo un recorrido más dinámico y participativo de parte del lector-espectador, el cual debe completar los vacíos simbólicos del recorrido museístico.

Nos ha interesado mostrar cómo la poeta retoma y cuestiona las prácticas institucionales de los museos, volviendo difusas las fronteras entre los textos. Sin embargo, con su particular curaduría resguarda el objeto de su deseo. *Elegía de Joseph Cornell*, se transforma entonces en una especie de espacio ilusorio, donde la práctica del “como si” intermedial funciona como un eco mnemotécnico que alberga, clasifica, cataloga y archiva aquello que debe ser recordado. Pudimos proponer con la tesis que el libro se presenta como un museo, como puesta en escena y metáfora del cosmos. En este orden simbólico que da Negroni al mundo con su museo, se evidencian el peligro del olvido, la pérdida inminente y también las posibles resurrecciones gracias al ojo contemplador.

Dentro de los procesos imitativos de María Negroni, sugerimos que el proyecto de *boîte en valise* de Duchamp, que tanto fascinó a Cornell, fue quizás retomado también en cierto sentido por ella, proponiendo el libro como un microcosmos de textos poéticos y plásticos portables. Enfatizamos a su vez que la idea de museo en María Negroni no borra acepciones adscritas a un museo tradicional como “templo de musas”, “caja del tesoro” o “espacio sagrado”, pero propone un espacio híbrido, un archivo poliédrico que genera un texto multidimensional.

Pensando en el museo como un espacio que colecciona pero que también se recorre, como se transita una ciudad, hemos mostrado como Negroni comparte y practica la “estética del paseante” como Cornell. Ambos tienen formas similares de generar cartografías, ofreciendo mapas, rutas e itinerarios, espaciales o temporales, siempre como nuevas formas de enunciación. Aproximando los procedimientos de Cornell y los de

Negroni, establecimos que deambular, recorrer e itinerar a través de este libro-exposición, provoca la articulación de una mirada. El paseo en el museo negroniano ordena para el lector-espectador el caos de la colección, provocando que sea él mismo quien establezca las coyunturas y los puentes entre las obras mostradas.

Por lo tanto fue importante destacar con el estudio de esta elegía que, tanto para Cornell como para Negroni, la figura del *flaneur* es trascendente; se trata de un paseante que consume el detritus de la ciudad, coleccionando todo aquello que se abandona o se olvida. Hemos acentuado la posibilidad de leer este libro como un paseo anacrónico, a través del cual sostuvimos que las marcas del tránsito textual en la poética de Negroni son los recuerdos. Sus vitrinas y escaparates son más bien estaciones de tipo emocional.

Quedó comprobado con la última parte de la tesis, sobre todo el hecho de que en el inventario de caminantes de Negroni, la pequeña Godiva, *good eve*, es sin duda la paseante principal, aquella que deambula para volver al origen. Analizamos un recorrido de regreso que nos permitió también revisar las concepciones acerca de la poesía que tiene Negroni, la importancia de la *flaneuse* que cuestiona críticamente su tradición.

Quizá nos hizo falta indagar un poco más en la noción de *viaje inmóvil* y museo; generar o proponer los cruces precisos para entender estas posibilidades: ¿puede proponerse el museo verbal también como una especie de cosmocartografía?

En cuanto a lo que nos propusimos desarrollar acerca de las referencias intermediales en *Elegía de Joseph Cornell*, revisamos con este primer capítulo las nociones principales acerca de la écfrasis en Rifaterre, Robillard y Pimentel, sobre todo con la intención de acercarnos a ella como un hecho de interpretación, cualidad que nos permitió acercarnos a cada uno de los textos con una apreciación subjetiva, que nos obligó a ahondar en los poemas donde María Negroni dialoga con algunas piezas de Cornell; temas periféricos que rondan el objeto visual observado, en este caso algunas cajas objeto y *filmcollage*. A lo largo de la tesis observamos cómo en ciertos procedimientos ecfrásticos se experimentó un desplazamiento de la atención de la obra hacia el artista visual, el espectador o el propio museo.

Con el estudio del léxico museal en Negroni, pudimos explorar la écfrasis como una interpretación de Joseph Cornell que sería tratada como un intertexto. Recorrimos este vocabulario plástico en varias de las obras que anteceden a la *Elegía de Joseph Cornell*, principalmente *Museo Negro* y *Pequeño mundo ilustrado*. Pudimos probar que el intertexto verbal hace del texto visual una colección de pruebas o de enunciados que dan cuenta de un *discours* visual.

Fue importante para el desarrollo de la tesis encontrar las marcas indeterminadas y atributivas propuestas por Valerie Robillard, las múltiples veces en que María Negroni hizo alusión a los procedimientos creativos de Cornell: las “extrañezas textuales” que el lector tenía que desentrañar para poder interpretar los textos, como ciertas ideas de reciclaje, reutilización y regeneración de nuevos escenarios poéticos.

A través de los estudios teóricos de Luz Aurora Pimentel, pudimos profundizar en su propuesta acerca de la écfrasis referencial, en particular la genérica. Observamos casos en los que sin designar un objeto plástico preciso, Negroni propone una configuración poética descriptiva que remite al estilo de Joseph Cornell, o en su defecto a una síntesis imaginaria de varios objetos plásticos. Se experimenta como el hecho de entrar más en una atmósfera *cornelleana*, donde se percibe la continuación de una búsqueda, de cierta intención.

En el segundo capítulo de la tesis pudimos observar con la panorámica de la obra de Negroni, que suele trabajar mucho en conjuntos de obras, lo que nos permitió saber que *Elegía de Joseph Cornell* forma parte de una trilogía; las otras dos obras que la conforman son *Objeto Satie* y *Archivo Dickinson*. Fue importante saber que varios son los vasos comunicantes entre la colección de esos tres artistas particulares, por un lado que son los tres solteros, que los tres son coleccionistas y que de alguna manera les interesan las miniaturas.

Por otro lado, a partir de esta panorámica inferimos también que el tema de Joseph Cornell ya había sido investigado con anterioridad en otros libros de Negroni, pudimos comprobar cómo la elegía funciona como una cumbre de ese inicial interés. Pensamos que este capítulo fue complementado ampliamente con el desarrollo investigativo del léxico

museal. Este capítulo nos permitió extender también el retrato de Joseph Cornell, añadiendo elementos a esa idea de “rufián melancólico”, quizás en la insistencia que pone Negroni en la obsesión cornelleana de fijar el instante de la pérdida. Comprendimos con esto un poco mejor su procedimiento como coleccionista, siempre en busca de su propio *rosebud*.

Con la lectura de *Pequeño Mundo Ilustrado* (2011) descubrimos el inicio de la fascinación de Negroni por el cine de Cornell, específicamente su atracción hacia el *filmcollage Children’s Trilogy*, y sus tres secciones: *Children’s Party*, *Cotillon* y *Midnight Party*. Dijimos que, como una especie de premonición, Negroni alude ya a la pequeña Godiva que extraerá de un fotograma de Cornell para crear todo un universo poético en la *Elegía de Joseph Cornell*.

Por último, en el capítulo tres nos dimos a la tarea de analizar el contenido de los poemas y textos del libro como diferentes categorías de un gabinete expandido de maravillas. En la construcción museal del libro acentuamos la pertinencia de una colección verbal. En primer lugar, nos referimos a la colección *Apuntes para una biografía mínima*, en su análisis pudimos mostrar cómo Negroni emulando las prácticas de Cornell, desarrolla un recorrido biográfico, no lineal ni cronológico, sino haciendo una reconstrucción mnemotécnica a través de diversas cartografías, itinerarios y recorridos como formas de enunciación.

Dentro de las cartografías que propusimos en este relato biográfico, resaltaron las referidas a un álbum familiar, a una constelación de poetas y a otros artistas de otras disciplinas como Duchamp. Demostramos cómo Negroni enuncia con su escritura un trayecto, una peregrinación, su escritura como testimonio de ese caminar sobre y tras la obra del otro. Probamos paso a paso cómo Negroni reconstruye las cartografías de Cornell e imita los patrones de movimiento del artista en esta transposición.

En general fue importante resaltar la importancia de “lo no transitado”: los espacios vacíos que se plantean en estos ensambles. Comprendimos cómo Negroni ofrece con los textos una recolección de “mementos”, que trata a los lugares como texturas de la memoria. Propusimos esta secuencia poética como una representación hecha a escala; al igual que Cornell miniaturizaba el mundo para concentrarlo, así Negroni miniaturiza la vida de

Cornell para maximizarla. Quizá uno de los hallazgos de este apartado fue sugerir que Negroni entre las coordenadas de tiempo y espacio, trata a Cornell como un artista encontrado.

En *Elegía de Joseph Cornell*, la elaboración de itinerarios se convirtió en un discurso, comprobamos que fueron importantes los registros de prácticas artísticas y hábitos, así como el levantamiento de *topoi* literarios como nudos simbolizantes. Se determinó que uno de estos *topoi* fue el sótano, enfatizándose que mucho de la ensoñación sucedió también gracias a la inmovilidad. Además de la inmovilidad, lo no dicho, lo no transitado, lo no recorrido, el levantamiento del reverso del mapa, son asuntos que conciernen a la poética de María Negroni, que quizá podrían ser explorados con mayor profundidad en otra tesis.

Uno de los apartados más importantes del tercer capítulo, se dedicó a proponer el libro museo como una práctica de giro de archivo. De las nociones de almacenamiento de colecciones, de las que habla Ana María Guasch, nos concentramos en la idea de archivo-biblioteca, que en este grupo de textos híbridos levanta un archivo apropiacionista con citas, listas y *souvenirs*. Insistimos que se trata de un archivo anómico pues presenta rasgos de cierta heterogeneidad y discontinuidad.

Con el análisis de las citas pudimos ver que el libro se convertía entonces también en el lugar de domiciliación de los arcontes o guardianes con el poder hermenéutico de interpretar los documentos resguardados. Probamos con cada fragmento que efectivamente los citados eran aquellos que “reunían los signos” de la poética cornelleana, entre esas figuras de poder, encontramos artistas de variadas disciplinas entre los que destacaron: Adam Gopnik, John Mekas y John Ashbery. Interpretamos metafóricamente la distribución de las citas como constelaciones, acercando la intuición de Negroni hacia el gusto por las estrellas en Cornell.

Si bien en toda la tesis pudimos ahondar en conceptos de la estética del coleccionismo y la estética del paseante, con este apartado sugerimos la pertinencia del acercamiento a la estética melancólica, pero sin duda podría abarcar un estudio mayor. Probamos someramente que este archivo apropiacionista es también un archivo

melancólico que se aproxima a ciertas ideas benjaminianas en donde la estructura fragmentaria e incompleta es importante.

En esta estética melancólica revisamos la fuerza del fragmento por encima de los grandes discursos y declaraciones; de ahí que se mostró la preferencia por el pequeño relato o acaso por un gesto, algo que salvará en medio del olvido y la disolución.

A través de algunas de las citas estudiadas manifestamos el interés de Cornell con relación al tiempo; la importancia de custodiar “la polifonía del fragmento” como lo sugiere Craig Owens. Por lo tanto con este archivo anómico, nos preguntamos si de pronto Negroni propone a su vez un contrarchivo surrealista, quizá esta pueda ser una línea de estudio que alguien más podría explorar a profundidad.

Con el tema de las listas fue importante mostrar la lista poética como el recurso que utiliza Negroni para hacer una apropiación más versátil y sugerente, llena de un contenido metafórico que ahonda en el universo cornelleano, a diferencia de una lista práctica. En el análisis del texto “biblioteca secreta de cornell” recreada en una lista poética, fue importante leer la entrelínea y las sugerencias sutiles que Negroni ofrecía en esa nueva colección. En general probamos el gusto de Negroni por el siglo XIX y su interés al mismo tiempo por generar una atmósfera principalmente europea. También enfatizamos el interés de Cornell y de Negroni por la ciencia. En suma, fue importante declarar que cada lista es en *Elegía de Joseph Cornell*, una representación del mundo, dotada de un poder de sugestión. En ellas miniaturiza aún la intención secreta de su libro, sugerida con el ordenamiento de tan solo ocho títulos de libros; en este sentido es curioso ver cómo la poeta ofrece sus pequeños mundos también en clave, como lo hiciera a su vez Cornell con algunas de sus obsesiones.

Reiteramos en este apartado cómo es que del *pequeño pasado* a la *búsqueda del tiempo perdido*, transita la poética cornelleana y negroniana, un acompañamiento equivalente también del recorrido de *Los Poemas de la Niña Godiva*. Por último, diremos que nos interesó mostrar cada lista como una puesta en escena, como un pequeño teatro del mundo, como un relato de lo imposible para ser descifrado como un enigma.

En cuanto a la colección de *souvenirs*, Negróni archiva huellas del recuerdo. Con la reunión de éstos, ahondamos más en la idea del impulso alegórico de la colección, lo cual probamos con la sugerencia del coleccionismo de un léxico elegíaco.

Otros de los *souvenirs* coleccionados, fueron los *mementos* que describen la relación de Cornell con Duchamp, en la pieza *The Duchamp Dossier* y también los fragmentos que recoge la poeta de todo el trabajo ecfrástico en torno a Cornell, entre los que destacan la mención a Octavio Paz y a Stanley Kunitz. Por último, en definitiva uno de los *souvenirs* más enigmáticos y de mayor fuerza simbolizante para todo el libro, es el fotograma extraído por Negróni del *filmcollage: Children's Party*, una pequeña niña desnuda sobre un caballo blanco.

Exhibimos en nuestro análisis al *souvenir* como un recuerdo posmoderno un tanto chatarra, pero al fin como un objeto con memoria. Probamos con esta reunión, un acto de rememoración. Atestiguamos con este archivo alegórico cómo Negróni hace una revisión mnemotécnica coleccionando a su vez fragmentos del archivo del artista norteamericano.

Uno de los temas del capítulo tres enfocó su esfuerzo en la revisión de los textos pertenecientes a la poesía visual experimental, los cuales después de nuestro estudio probaron ser más un homenaje a las prácticas cornelleanas, un guiño creativo hacia sus procedimientos, más que una exploración seria y profunda de este género. Tres categorías fueron objeto de nuestra atención: el poema visual con sus expresiones figuradas y abstractas, los caligramas y las viñetas referidas sobre todo a un mundo infantil.

Quizá algo importante que sucede con la elegía es que la búsqueda de la experimentación visual tan sólo comienza, pues en *Objeto Satie* (2018) se desarrollará con mayor ahínco, quizá este estudio podría sólo proponer un examen más a fondo en próximas tesis. Una de las viñetas más icónicas de la colección sin duda es la que hace referencia a la rosa que el principito de Antoine de Saint Exupéry (1943) atesora. Se enfatiza nuevamente la idea de memento y fue interesante ver esta misma práctica en algunos objetos de Cornell, quien ya había colocado en domos de protección, ojos y espirales. Mostramos dentro de la colección de viñetas que algunas pertenecían a las nociones de paseo ya mencionadas con anterioridad, pero en esta ocasión, un paseo astronómico. Vimos cómo varias de las viñetas

se relacionaban directamente con versos específicos del libro de Negroni, quizá como una suerte de ilustración.

Por otro lado, la reunión de caligramas nos pareció propicio acercarnos al Apollinaire referido en Cornell. En algunos de los caligramas pasa como a través de varias versiones, como si de lo icónico-sonoro, se transformara en lo icónico visual. Es decir, lecturas simultáneas de lo lírico y lo gráfico. Observamos en general que el tratamiento de los poemas visuales concretos, tenían más que ver con prácticas de Cornell en sus propias cajas objeto. La poeta de hecho se apropia de un texto de una de las cajas y simplemente lo traslada al contexto de sus propios poemas.

En nuestro análisis quedó acentuada la aparición de poemas concretos más parecidos a una experiencia verbicovisual, en donde el signo se convierte en un residuo significativo, una reminiscencia. El tratamiento visual de Negroni de estos poemas nos hizo pensar en algunos fragmentos cinematográficos de Cornell también como la puesta en escena de una escritura, especialmente el tema relacionado con sus aviarios y con su insistente registro de vuelos plásticos. Propusimos a su vez que los signos de ciertos poemas concretos podrían verse como acordes onomatopéyicos psíquicos.

Es importante recalcar que efectivamente como lo sugerimos en el primer capítulo, la secuencia de *Los Poemas de la Pequeña Godiva*, es efectivamente el ejercicio intermedial central en todo el libro. Pudimos confirmar que es la parte en donde se cumple con mayor ímpetu el entramado interdisciplinar. Ciertamente el fotograma seleccionado por María Negroni como recuerdo sumo, fuente conversacional, nudo simbólico: la niña desnuda sobre un caballo blanco, ha desatado toda una puesta en escena intermedial. Con el estudio de esta secuencia demostramos cómo la poeta argentina ha desarrollado un montaje alegórico como una especie de imitación entre dos medios, una transposición; además de hacer una exploración del diálogo entre los vacíos y silencios dentro de la secuencia cinematográfica en *Midnight Party* (1938), cuyos significados transfigura a través de una estrategia de écfrasis referencial genérica, en poesía cinematográfica.

Por último y a manera de corolario, diremos que con esta tesis hemos intentado subrayar efectivamente cómo el montaje de textos de María Negroni en *Elegía de Joseph*

Cornell, se comporta como un montaje museístico cercano a un gabinete de curiosidades expandido. Al mismo tiempo, este concepto de museo en María Negroni, se presenta como un espacio híbrido, metafórico, en donde el montaje se desenvuelve como un archivo poliédrico que genera un texto de múltiples lecturas, ahora documentales, ahora líricas, ahora de una plasticidad verbal. En la estrategia museística de Negroni nos sentimos atraídos por su propuesta ultracontemporánea en la que ofrece un nuevo *orbis pictus-poético*. Encontramos en el libro *Elegía de Joseph Cornell*, tres lugares de almacenamiento: una cineteca verbal; un archivo abierto de estudio de artista como *work in progress* y una biblioteca mnemónica.

Finalmente, a raíz de nuestro análisis, concluimos que María Negroni reúne y colecciona objetos y personajes del siglo XIX y principios del XX con estrategias museísticas pertenecientes más bien a prácticas del siglo XX y XXI como gabinete expandido y archivo anómico. Observamos que dentro de este gabinete de curiosidades poético, Joseph Cornell mismo es coleccionado como *mirabilia*, es decir como un objeto de la devoción y admiración negroniana, digno de ser conservado como algo excéntrico y sumamente valioso. En este montaje María propone una escenografía museográfica de efectos emocionales que convierten al libro en un poliedro de observación melancólico.

Los recorridos verbal-pictórico-cinematográficos de María Negroni articulan la mirada del lector-espectador. Leer es también deambular por el espacio de este museo. Se presenta a su vez como un “paseo anacrónico, preñado de nostalgia” (2013:26). Presentamos en la totalidad de esta labor investigativa el libro como paseo y recorrido museístico resemantizado, en donde caminar-recorrer el museo es un cuestionamiento de la contemporaneidad que ofrece un punto de vista crítico frente a las prácticas interdisciplinarias.

La poeta rosarina como una detective que supone cosas, ha aplicado el “acaso”, el “pareciera que”, el “como si”, prestando sus ojos para abrir con la metáfora una o varias vías para entrar en el misterio de la imagen plástica y cinematográfica. Esperamos que esta investigación invite a seguir examinando las prácticas curatoriales y museográficas también en la escritura poética, desde los campos de la intermedialidad y que el trabajo de María Negroni siga inspirando estas estrategias de conversación entre medios.

Debemos advertir al lector que desee ahondar más en estudios negronianos, que no es posible encontrar todas las ediciones de sus libros, pues muchas están agotadas. Nosotros tuvimos que trabajar con reproducciones de la obra que amigos queridos nos hicieron llegar, la misma María Negroni nos proporcionó muy amablemente una copia del manuscrito. Otra de las dificultades con la que posiblemente se topará es que no todo el material al que María Negroni hace referencia de la obra de Cornell en el libro se encuentra disponible en la red, sobre todo en el caso de su filmografía. Se tendría que visitar directamente el *Anthology Film Archives*.

Esperemos que esta investigación levante el interés en la poesía más arriesgada de Negroni y que nuevas tesis ahonden con el tema de la intermedialidad sus demás libros. Será importante seguir de cerca la evolución que tendrá su forma de coleccionar en los siguientes libros; observar de qué manera los avances tan veloces en los museos irán impactando su propia poética. Quizá además alguien pueda hacer un estudio intermedial de *Objeto Satie*, cuya naturaleza de coleccionismo es muy parecida, pero esta vez tendría también que involucrar estudios musicales.

BIBLIOGRAFÍA

Baudrillard, Jean. *El sistema de los objetos*. México: Siglo XXI, 1968.

Benjamin, Walter. *Libro de los Pasajes*. España: Akal, 2013.

Borges, Jorge Luis. *Arte Poética*. Argentina: 2001

Castán Alberto y Sagaste Delia. *Todo lo raro y hermoso. Las "cámaras de maravillas", pervivencia estética y museográfica del modelo*. Universidad de Zaragoza, Aragón. <https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/35/21/16castansagaste.pdf>

Certau, Michel de. *La invención de lo Cotidiano*. Universidad Iberoamericana, México, 2010

Cirlot, Juan Eduardo. *El mundo del objeto a la luz del surrealismo*. Barcelona: Anthropos, 1986.

Clüver, Claus. Entrevista con Márcia Arbey y Miriam Vieira, Revista Vis: "Legible Images, Visible texts" , vol. 19, enero-junio, 2020.

Cuvardic García, Dorde. *La Reflexión sobre el flâneur y la flaneríe en los escritores modernistas latinoamericanos*. Káñina, Rev. Artes y Letras, Univ. Costa Rica XXXIII, 2009.

Fernández Mallo, Agustín. *Postpoesía. Hacia un nuevo paradigma*. Anagrama, Barcelona: 2009

Genette, Gérard. *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*, trad. de Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus, 1989.

González Aktories, Susana. *Buenos Aires Tour: nuevas maneras de leer la ciudad*. Universidad autónoma de México, México: 2012

Guasch, Anna María. *El giro de la memoria y el giro del archivo en las prácticas artísticas contemporáneas*. Revista 180, No. 20, Santiago, Chile: 2012, pp 2-5

Guasch, Anna María. *Los museos y lo museal: el paso de la modernidad a la era global*. Calle 14, No. 2, Bogotá: 2008, pp12-20.

Higgins, Dick and Hannah. *Intermedia*. Rev. Leonardo, vol. 34, Número 1, febrero, 2001, pp. 49-54

Huyssen, Andreas. *En busca del futuro perdido, cultura y memoria en tiempos de globalización*. Goethe Institute, Fondo de Cultura Económica, México: 2002

- Jackson, Sarah Kathryn. Performing **Joseph Cornell's** chronotopes of assemblage, :2014
- Lemaitre Capucine y Ronné Hervé, *Cabinets de Curiosité et Collections insolites*, Éditions Ouest-France: 2019
- López Colomé Pura, *Imperfecta Semejanza*, Ediciones Unam, México: 2015.
- Marinkovich, Juana. *El análisis del discurso y la intertextualidad*. Chile: Boletín de Filología Vol. 37 Núm. 2, Universidad de Chile, 1998.
- Monegal, Antonio. *Literatura y Pintura*. España: Arco/Libros, 2000.
- Navarro, D. (ed.), *Intertextualidad: Francia en el origen del término*. La Habana: Casa de las Américas, 1997
- Negróni, María. Cornell es una especie de Baudelaire en Manhattan. Por Silvina Frieria. Página 12, 17 de junio de 2013. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/17-28964-2013-06-17.html>
- Negróni, María. *Buenos Aires Tour*. Editorial Aldus, Buenos Aires: 2019
- Negróni, María. *Cuaderno Alemán*. Alquimia Ediciones, Buenos Aires: 2015
- Negróni, María. *Objeto Satie*. Caja Negra, Argentina: 2018
- Negróni, María. *Archivo Dickinson*. Vaso Roto Ediciones, Madrid: 2018
- Negróni, María. *La noche tiene mil ojos*. Caja Negra, Argentina: 2015
- Negróni, María. *El arte del error*. Vaso Roto Ediciones, Madrid: 2016
- Negróni, María. *La infancia del procedimiento*. Poesía contemporánea. <http://lainfanciadelprocedimiento.blogspot.com/2007/08/mara-negróni.html>
- Negróni, María. *Pequeño Mundo Ilustrado*. Caja Negra Editora, Argentina: 2013
- Negróni, María. *Per/canta*. Tierra Firme, Buenos Aires: 1989
- Negróni, María. *El viaje de la noche*. Lumen, Barcelona: 1994
- Negróni, María. *Islandia*. Monte Ávila, Carracas:1994
- Negróni, María. *Ciudad Gótica*. Bajo la luna nueva, Rosario, Buenos Aires: 1994
- Negróni, María. *Museo Negro*. Norma, Buenos Aires: 1999
- Negróni, María. *El Sueño de Úrsula*. Seix Barral, Barcelona: 1998

Negrón, María. “El testigo lúcido”. Tokonoma, no. 4, Coop. de Trabajo para la comunicación social, Buenos Aires: 1996

Oyarzún Pablo, *Anéctica del ready-Made*, Santiago de Chile: Lom. ediciones, 2000.

Pampa Arán, Olga. [ed.] *La Herencia de Bajtín*, Argentina: Universidad Nacional de Córdoba y Centro de Estudios Avanzados, 2016.

Perloff, Marjorie. “*Collage and Poetry*”. Encyclopedia of Aesthetics, New York: Oxford Press, 1998. <http://marjorieperloff.blog/essays/collage-poetry/>

Pigott, Michael. *Joseph Cornell Versus Cinema*. Londres: Bloomsbury Academic, 2013

Pimentel, Luz Aurora. “Ecfrafrasis y lecturas iconotextuales”. Rev. Poligrafías: Revista de Literatura Comparada, Vol. IV, 2003, pp. 205-215.

Porrúa, Ana. La imaginación poética: entre el archivo y la colección. Universidad del Mar de la Plata, Mar de la Plata: 2013

Punte, María José. *El domicilio Inalcanzable: Archivo y Montaje en la Anunciación de María Negrón*. 452°F #18, 2018. pp16-30

Quiccheberg, Samuel. *Inscripciones o títulos del más ilustre teatro: el museo como contenedor de objetos maravillosos*. Ediciones Trea. Gijón, España: 2018

Rajewsky, Irina. *Intermedialidad, intertextualidad y remediación: Una perspectiva literaria sobre la intermedialidad*, trad. Schmunck B.Anabella. Vivomatografías: Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica, Año 6, no. 6, Diciembre 2020: 432-461.

Rifaterre, Michael. “*La ilusión de la écfrafrasis*”: Imágenes y palabras, espacio y tiempo- y obra literaria”. *Literatura y Pintura*. Antonio Monegal (comp.). Madrid: Arco/Libros, 2000.

Robillard, Valerie. “*En busca de la écfrafrasis*”. *Entre artes Entre actos: écfrafrasis e intermedialidad*. Susana González Aktories e Irene Artigas Albarelli (ed). México: Bonilla Artigas, 2011.

Rodríguez Salas, Gerardo. *La marginalidad como opción en Katherine Mansfield: Postmodernismo, feminismo y relato corto*. España: Universidad de Granada, 2003.

Saladini, Emanuela. *El objeto encontrado y la memoria individual: Christian Boltansky, Carmen Calvo, Jorge Barbi*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2011.

Schmitter, Gianna. *Estrategias intermediales en Literaturas Ultracontemporáneas*. Paris: Sorbonne Nouvelle 3 y Universidad Nacional de la Plata, 2019.

Seitz C., William. *The Art of Assemblage*. Nueva York: The museum of modern art, 1961.

Ulmer, Gregory L. *The Object of Post-Criticism*. ed. Hal Foster: *The Anti-Aesthetic Essays on Postmodern Culture*. Washington: Bay Press, 1983.

Wees, William C. *Recycled Images: The Art and Politics of Found Footage Films*. New York City: Anthology Film Archives, 1993.

Wolf, Werner. *(Inter)medialidad y el estudio de la literatura*, trad. María Fernanda Piderit, 2011, fuente <https://doi.org/10.7771/1481-4374.1789>

Youngblood, Gene. *Expanded Cinema*. Nueva York: Dutton & Co., 1970.



Cuernavaca, Mor., 22 de junio de 2023



DR. ÁNGEL MIQUEL RENDÓN
COORDINADOR
MAESTRÍA EN ESTUDIOS DE ARTE Y LITERATURA
MEAL
PRESENTE

Estimado Dr. Miquel:

Por este medio, y tras haber revisado la versión final de la tesis **Gabinetes de maravillas: Poética intermedial en *Elegía de Joseph Cornell* de María Negroni**, realizada por la estudiante Kenia María Cano Briceño bajo mi dirección para obtener el grado de Maestra en Estudios de Arte y Literatura, emito mi voto:

APROBATORIO

Considero que la tesis cumple con las exigencias de un trabajo de este nivel académico y puede continuar el proceso de evaluación.

Sin otro particular, aprovecho para enviarle un cordial saludo.

Atentamente
“Por una humanidad culta”

Dra. María Nieves Ema Llorente
Instituto de Investigación
en Humanidades y Ciencias Sociales
UAEM



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

Sello electrónico

MARIA NIEVES EMA LLORENTE | Fecha:2023-06-22 14:09:13 | Firmante

yCSvkfjvbXAgJQbTZebrMCD5VuB1JXeteQf9yXOsv2VDuxkws6pyyMkSJSsLAT5a7b7nuUURAcDp4RnEeEn+fTDSclErZlJsL1rRqmvxmM12sLuP9oYAy8eh7LvKSV43dy1yTpCT
Sixr3I7qIKZk0RwjjjuMwquFIJpfi8h5oL7hQapGJEVc7+X/FB/0XKnNNQP6vKjvV/hZT5JT CduEfyFOCTzKa8/BrFt1yzGleQ0dLvsRAdZsddA+Rvu9ljsOFtT0SYftA1ZFuSP8F6mEQy
+yN8aSKyokDWFnciagg8CMg/y5R10HXliddmztDEkrXLnONluNBqLloE1aNsfy9Lg==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o
escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



8vqcUkFSf

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/ZfUnInv5WEtldQS710izz4kLHychQrxW>



Cuernavaca, Morelos, a 25 de enero de 2023

Mtra. Juana Bahena Ortiz

Directora de la Facultad de Artes

Presente

Estimada Maestra Bahena:

Tengo el gusto de emitir este VOTO APROBATORIO para que se realice el examen profesional de Kenia María Cano Briceño, quien opta por el grado de Maestra en Estudios de Arte y Literatura al presentar la tesis **Gabinetes de maravillas: Poética intermedial en *Elegía de Joseph Cornell* de María Negroni**. Otorgo mi voto después de leer el trabajo, que tiene como principales características presentar una profunda disertación analítica sobre la obra de la escritora argentina María Negroni, relacionada constantemente con obras del artista estadounidense Joseph Cornell; establecer pertinentes vasos comunicantes entre poesía, artes plásticas, realización cinematográfica experimental y prácticas de archivo; aplicar correctamente la teoría efrástica, y sobre todo aportar la interpretación original de las relaciones entre las artes que se espera en los estudios de esta maestría. Por otra parte, la tesis está bien estructurada y escrita, y se utiliza de manera adecuada en ella el sistema de cita-referencia recomendado.

Dr. Ángel Francisco Miquel Rendón

Facultad de Artes, Universidad Autónoma del Estado de Morelos

(Se anexa firma electrónica)



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

Sello electrónico

ANGEL FRANCISCO MIQUEL RENDON | Fecha:2023-01-25 19:19:53 | Firmante

m3DQ3VpN5FLyU4SWULHG/YEz+HbuqFHJGIw4GaS6D09daCGG8Dg28IH2QBv+yGSKWbULuPBkxLQIVa6Jw3NswNHt0t/3wHGUYZa48aTnzplwJvilkWmKhHMhdOuoRQf/X421JyEdV5DgfJ+roNVgle6WZW/67wgxp9Tdb3vKE+wkaetFcyPB+pHsLxGR7glvzPHaVpu2WH6TwqxBFM7ILwPqDpnKQ8WDqu4wdi2wLpICXBxeiJZAZxVNmBhwCttG0InjUS00EwJH7FIDs7t83fqrXDEvqJpn2b3EEjJrJ8YQ7OMkk4j/g5DKAKtlzZFaSR3iiWR+dO7ej8UclBMzPw==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



[ELIaNZb3t](#)

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/jnHt0hKIANENsrgK47hQI85urzWnCOjJ>





Cuernavaca, Morelos a 6 de enero de 2023

Dr. Ángel Francisco Miquel Rendón
Coordinador de la Maestría en Estudios de Arte y Literatura
PRESENTE

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis **Gabinetes de maravillas: Poética intermedial en *Elegía de Joseph Cornell* de María Negroni**, que presenta la alumna **Kenia María Cano Briceño**, para obtener el grado de Maestra en Estudios de Arte y Literatura.

Considero que dicha tesis está terminada por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO** para que se proceda a la defensa de la misma.

Baso mi decisión en lo siguiente:

Se trata de un análisis interesante sobre la obra de María Negroni en el que la estudiante ha trazado una asociación entre la poética intermedial del libro realizado por Negroni y los Wunderkammer (en alemán) o Gabinetes de maravillas, aludidos en la obra de Joseph Cornell; proponiendo con ello entender la obra de la autora como un ejercicio de investigación, recolección, apropiación y exposición de un museo íntimo, poético, verbal y visual.



Con este trabajo, la estudiante cumple con los criterios académicos para ser considerada una tesis de maestría que de acceso al título de “maestra”.

Por las razones expuestas, reitero **mi voto aprobatorio**.

Atentamente

Se anexa firma electrónica



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

Sello electrónico

YUNUEN ESMERALDA DIAZ VELAZQUEZ | Fecha:2023-01-15 20:47:57 | Firmante

Vyp4I0nR225E2iFdP42iasR93wcZ1vhdsNxahFU47kSU/Xsu8rPtDmp8zoeWWbaqlnn4yOGEY87wfcYF651hCbW5Mu0b+MkvnCVkSpBNHt09+deX6yDFq7/lp9ZHiNS+oPF9RQYI
sJdXcTf6JcbkXTSzahP6Gr+TPNUNSmpegbCmFArhejoV0ga1pEhDVyYKEbV0P2od6/Br9HhoDDGI6xHSq/xAlnMQF87IDU98hTbHBxLIBncMjayPkW5zTpJ+7fA23Gk5wj4dXz4iL
Bdv17fx3xXzcJZXSrUMYDBmvUaFpjXvVUwyeG945MILWGDY+IHkFDE/hsU6yGtFSbKfLQ==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o
escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



9pCaOqk0I

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/925NX9pcjt5kYXjvHweun8VkkG0L9WHO>



Cuernavaca, Morelos. 12 de febrero de 2023

Dr. Ángel Miquel Rendón

Coordinador de la Maestría en Estudios de Arte y Literatura

PRESENTE

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis **Gabinetes de maravillas: Poética intermedial en *Elegía de Joseph Cornell* de María Negroni** que presenta la alumna Kenia María Cano Briceño para obtener el grado de Maestra en Estudios de Arte y Literatura. Considero que dicha tesis está terminada por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO** para que se proceda a la defensa de la misma.

Baso mi decisión en lo siguiente:

El trabajo reúne y analiza de una manera original la relación entre la poesía de María Negroni y la obra plástica de Joseph Cornell, encontrando una serie de paralelismos entre la del collage y la imagen poética a partir de una serie de recursos intermediales.

La obra de la escritora argentina encuentra un espacio en las cajas-collages del artista norteamericano que le permiten llevar a cabo una relación poética entre ambas obras a través de un "montaje textual" en un espacio de intersticio entre lo poético y lo visual. Si bien la obra de Cornell sugiere una serie de sugerencias literarias o fílmicas, los elementos que componen sus cajas guardan una autonomía entre cada uno de los objetos. El texto de Negroni logra conservar esta autonomía textual a través del recurso de lo fragmentario y sus referencias entre lo escrito y lo sugerido.

Elegía de Joseph Cornell funciona o se comporta como el montaje de un museo como lo señala Cano Briceño no solo ampliando los límites de lo literario y lo visual sino la noción de lo coleccionable y la memoria. La obra de Cornell está hecha de recuerdos más que de objetos, así como la poesía de Negroni está hecha de silencios o entredichos más que de

palabras. La obra de ambos autores funciona como una edición o curaduría de instantes, fragmentos y recuerdos.

Podemos creer que todo poema está hecho de otros poemas, como toda imagen sugiere otra imagen, pero la obra de Negroni como la de Cornell es una elaboración de una nueva sintáxis que permite ver y leer de otra manera. Al final, el análisis de Cano Briseño describe tanto la poética de Negroni como de Cornell como una colección verbal o un gabinete expandido.

Lo que se dice del poema se aplica al collage, es decir, el estudio permite “leer” los collages de Cornell como “ver” los poemas de Negroni, en la tradición clásica de *ut pictura poesis*.

El resultado del trabajo es excepcional por el rigor en la metodología y en el desarrollo de conceptos que permiten establecer un diálogo entre diferentes disciplinas.

Sin más por el momento, quedo de usted.

Atentamente

Dr. Fernando Delmar Romero

Profesor-investigador

Facultad de Artes UAEM



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

Sello electrónico

FERNANDO DELMAR ROMERO | Fecha:2023-02-13 21:21:46 | Firmante

nc3ferbRZ7rz4OEuh2H+9fIB8rIB0/RVlpm9w+E4YDk25rlv8DU3dY4iYsjDWA5uGo78aRWP/7b3gY49ql8v2SpGKnb1iYYhT4XI2tk+9cuy5IQobHqYt6w4BvC/2U85VTTX2/B3r47ie
lmq7zKEq/rumQn+5dtj/Cz5ZiQUO6+2bwj7z7Tij31B0f6eWbliF8kil3o4pbUJpZX4WG99QfPjYHzS3RdrQtBlaRvdyfj7OzaYKt/NcKPzwalokeYI9cKpP11YyOnf/AFg9+y/NNypssik6N2
j+945cloHtRXjAkTrfSePJllre1V6hKk+8yvhwafAsLtdHNr88Fg==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o
escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



[pltc7fhiK](#)

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/24eZjl19LeNsNa430znwlpkvo0wLXHul>



Cuernavaca, Morelos a 9 de diciembre de 2022

Dr. Ángel Miquel

Coordinador Académico de la Maestría en Estudios de Arte y Literatura

PRESENTE

Por este medio le comunico que he leído la tesis **Gabinetes de maravillas: Poética intermedial en Elegía de Joseph Cornell de María Negroni** que presenta la alumna Kenia María Cano Briceño para obtener el grado de Maestra en estudios de Arte y Literatura. Considero que dicha tesis está terminada por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO** para que se proceda a la defensa de la misma.

Baso mi decisión en lo siguiente:

La alumna ha desarrollado muy bien un tema tan sugerente como sutil y escurridizo: la relación intermedial entre la obra artística Joseph Cornell y literaria María Negroni a partir, fundamentalmente del libro homenaje que hizo la segunda del primero. Kenia Cano incide muy acertadamente en el punto en común del artista plástico ligado al surrealismo y la escritora contemporánea: la pasión compartida por ambos de coleccionar objetos o palabras, según el caso, y exponerlas de manera más sugerente que argumentativa. Desde luego, la forma de trabajo de la alumna y la acerta dirección de la profesora realzan esta tesis y permiten que el lector se vaya sumergiendo poco a poco en un sorprendente universo, el de María Negroni, donde la inspiración puede surgir de una minúscula obra, como el fotograma de la niña a caballo de la *Midnight Party* de Cornell (1938) y donde la escritura de Negroni se ve influenciada por las prácticas de Cornell. No obstante, para facilitar la lectura, es necesario paginar el índice.

La intermedialidad es, en este caso, una forma relacional que va mucho más de una trasposición entre imágenes y palabras. En el primer capítulo (hay que corregir el título seguramente porque coincide con el del tercer capítulo) está dedicado a los antecedentes de las herramientas utilizadas por María Negroni para componer Elegía: tanto propuestas plásticas (el gabinete de maravillas renacentista y barroco y el gabinete expandido actual a las prácticas artísticas del collage, fotomontaje y “ready-mades”, incursiones cotidianas en el mundo del anti-arte) como literarias (poemas visuales, caligramas, viñetas). Todas ellas son modalidades de expresión fundamentalmente híbrida que permiten a la alumna, a su vez, clasificar el contenido de Elegía, estudiado en el tercer capítulo. Casi podemos decir que la alumna reescribe la obra al dar un nuevo orden a los fragmentos textuales y visuales.

El segundo capítulo se justifica por la necesidad de mostrar la influencia de Cornell en Negroni más allá de la Elegía. El apartado es fruto de las afinidades compartidas por ambos artistas, más allá del medio elegido de creación y expresión.

Las referencias bibliográficas son acertadas y suficientes, lo que permite profundizar y relacionar el libro de Negroni con la constelación de artistas implícitos en él gracias a una multitud de elementos mínimos, donde el vacío es tan importante como lo lleno.

Quiero destacar especialmente la prosa llena de imágenes de la alumna, en mi opinión el elemento que contribuye de manera más eficaz a configurar el sugestivo análisis que constituye esta tesis.

Por las razones expuestas, doy mi **voto aprobatorio**.

Sin más por el momento, quedo de usted.

Atentamente
Por una humanidad culta
Una universidad de excelencia

Dra. María Celia Fontana Calvo

Se anexa firma electrónica.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

Sello electrónico

MARIA CELIA FONTANA CALVO | Fecha:2023-01-12 06:54:58 | Firmante

WhlUhJg9wz3sxPcRi31ezNUwzETW/c8bt0wYjNIC5klGgm+0qiPvN9IBG5DXdrCHF8ZT3B2+i+YHf3x9y3KitLUmqq8yat7LXIItCDkif0dX7naiQh9BuWqFZb8jtH/LcnRN8CYvK2yzLWl3dB6aFGh/IO09XB+BNfNGFKU9zP5+CWJ8D4V/TkQyPSoOG241cJ4J3zIbAg9VBdBnG8vuFUScl/SnxB0Pq0IsLviMLOinLVS+dG0wDLST4UhmQuAJ2YmfKyCvJIRxenBR8d1u9t2pcOGYhWzzih46ld1rWYvbKQ41IHVEq3O/al0d+i6f24NnZfSrrP290+Nt087QFQA==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



[nzE2ywaCN](#)

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/1nZlqQrOYDmBdzZV7d0rBoWebbNw4PpD>

