

//Dossier// Natalia Crespo (coord.)

Rescates de archivo: voces desconocidas de las literaturas argentinas

Feminismo y archivo expandido: el ejemplo de la “máquina Negroni”

María José Punte¹

Recepción: 28 de abril de 2022 // Aprobación: 7 de junio de 2022

Resumen

María Negroni ha cimentado una obra vasta y muy particular, que recurre al procedimiento del montaje y mediante la que configura lo que Ana Porrúa denomina como un “archivo de la imaginación poética” que es una reflexión sobre la modernidad. En su última novela *El corazón del daño* (2021) ese archivo da un nuevo giro que lo feminiza y permite pensar en aquellas dinámicas que se desatan cuando el archivo se vuelve feminista. Esta obra, sin llegar a ser un *Museo Feminista Virtual* como el que propone Griselda Pollock, hace suyas una serie de flexiones que se vinculan con las problemáticas del género. ¿Qué pasa cuando no se tiene una biblioteca en la casa como la de Borges? La mujer escritora, ¿contra quién o a favor de qué escribe? ¿Cómo atraviesa la vida íntima esa escritura? ¿Cómo arma sus propias genealogías en función de su lugar en el campo literario? Anudando reflexiones sobre el archivo y la propuesta de Pollock, el estudio de la obra completa (hasta la fecha) de Negroni resulta útil para pensar en un archivo feminista.

Palabras clave

archivo feminista – museo feminista virtual – montaje – María Negroni

Abstract:

María Negroni has consolidated a vast and very particular work, which uses the procedure of montage to configure what Ana Porrúa calls an "archive of the poetic imagination". In her latest novel *The Heart of Damage* (2021) that archive takes a new turn that feminizes it and allows us to think about those dynamics that are unleashed when the archive becomes feminist. María Negroni's literary work, without becoming a Virtual Feminist Museum like the one proposed by Griselda Pollock, bends to a reflection linked to gender issues. What happens when the writer doesn't have a library in the house like Borges did? The woman writer, against whom or for what does she write? How does this writing go through intimate life? How do you build your own genealogies based on your place in the literary field? Knotting reflections on the archive and Pollock's proposal, the study of Negroni's complete work is useful to answer some of these questions.

Keywords

feminist archive – feminist virtual museum – montage – María Negroni

¹ Doctora en Letras por la Universidad de Viena (Austria). JTP en la materia Teoría y Estudios Literarios Feministas en la Universidad de Buenos Aires, profesora titular del Seminario de Análisis del Discurso y profesora adjunta de la materia Cine y Literatura en la Universidad Católica Argentina. E-mail: majo.punte@gmail.com

Introducción: ¿qué le pide el feminismo al archivo?

Si hay adónde ir, no hay escritura.

Se va y se viene de la amnesia.

Hay apenas casas de muñecas, islas, flirteos refractarios con lo excéntrico.

María Negroni, *El corazón del daño*

Archivo y espacialidad van de la mano. Derrida lo toma como punto de partida en su texto *Mal de archivo* (1995). Detonante es la pregunta por a quién compete la autoridad sobre esta institución, el archivo. Lo específico de este no sería tanto el retorno al origen, sino la exterioridad de un lugar, la puesta en obra topográfica de una técnica de consignación. La condición del archivo, entonces, es el “lugar de autoridad”, como nos confirma al desbrozar la etimología del término. La noción de punto de partida que remite a la idea de inicio temporal, *arkhé*, que quiere decir a la vez “comienzo” y “mandato”, encuentra su sitio en la constitución de la ley: *arkheion* es el lugar de residencia de los magistrados o arcontes. Está implícita ahí la noción de casa o domicilio, pero también la de organización patriarcal de esa configuración topográfica, dato que no desvela al autor, como sí lo hará la noción de síntoma que anuncia el título. Lo que subraya Derrida es que hay una “escena de domiciliación” producida en ese cruce entre lo topológico (el lugar) y lo nomológico (la ley), en donde se hacen indistinguibles soporte y autoridad (1997: 11). La prerrogativa (masculina) de dar domicilio a los documentos oficiales se amalgama con la cuestión de organización temporal, dando lugar a un sistema. Esta necesidad de reunir se sostiene sobre la premisa de evitar tanto la heterogeneidad como el secreto frente al peligro de la disociación. El archivo está constituido para combatir, precisamente, la pulsión de pérdida que es propia de la cultura. Esta última, junto con la historia y con la tradición, funciona sobre el sostén de dicha “Posibilidad”. Así y todo, Derrida asume que el afán del archivo posee en sí esa falla que es inherente a su necesidad, lo que le confiere un carácter espectral.

El epígrafe que sirve de ingreso a este artículo, tomado de la última novela de María Negroni *El corazón del daño* (2021), se refiere una vez más a su concepción del lenguaje poético bajo la forma de una negación del espacio que, por momentos, puede ser entendida en términos de la adopción de formas inhabitables. Es así como el espacio se miniaturiza, se vuelve casa de muñecas; o se cierra sobre sí mismo, como las islas. Gira en torno de un centro

irradiante, ese “carozo de infancia” con el que la autora suele definir a la poesía. Responde a una dinámica que parece contrariar a la del archivo: la escritura funciona como una fuerza centrífuga. Dicha propiedad es la que se encuentra en el procedimiento que aplica a la propia labor de escritora y que da como resultado una obra que prolifera y avanza rizomáticamente, armándose y desarmándose como las figuras de un caleidoscopio. Ofrece, de ese modo, una posibilidad de pensar al archivo desde otro escorzo, uno que se asemeja al planteo de Griselda Pollock para su Museo Feminista Virtual.

La historiadora del arte feminista Griselda Pollock propone una manera de encarar el corpus establecido por la historia del arte a lo largo de cinco siglos que se postula como atenta a una temporalidad subyacente, pero desatendida: la del tiempo de las mujeres. Esta relectura a la que ella aspira involucra al archivo, lo que supone tener en cuenta –una vez más– tanto al vector tiempo como al de espacio, algo que deja en claro desde el título mismo de su conocido libro (2010). A través de una re-visión del arte, Pollock está planteando cuestiones metodológicas que, de acuerdo con la cita de Adrienne Rich elegida como epígrafe, implican algo más que una propuesta contra-canónica: es un acto de supervivencia. Este término adquiere resonancias específicas en la medida en que Pollock se reconoce como discípula del historiador Aby Warburg y adopta su metodología del montaje para discutir, sobre todo, con la idea misma de canon, con la noción de autoridad en el arte y con los modos de narrar la temporalidad². Emerge, así, una propuesta metodológica feminista que se establece como una herramienta crítica eficaz para otras producciones de la cultura. Lo que se verá a continuación es su utilidad para la literatura.

El Museo Feminista de Pollock se anuncia como “virtual”, en un uso que ella se apresura a definir como “irónico” ya que no se refiere a la virtualidad del hiperespacio ni a la mediatización que es hoy inherente al contacto que el/la espectador/a tiene con las obras de arte. Apunta al hecho de que su museo nunca podrá ser real dadas las relaciones de poder tanto sociales como económicas que gobiernan hoy por hoy a la institución museística (2010: 53). Este museo, entonces, es un espacio imaginario en el que conviven representaciones e imágenes “en un archivo expandido a través del tiempo y del espacio” (p. 52), que da pie a otras resonancias y abre otras trayectorias “inesperadas”. Lo que hace feminista a ese museo es su carácter de erigirse como “una *poiesis* de futuro” (p. 53): es un laboratorio, una

² Pollock entiende que su metodología implica reconstruir los lazos entre las obras de arte por fuera de las categorías museales tales como nación, estilo, periodo, movimiento, maestro, obra (2010: 54). Esto, obviamente, no es simple. Supone hablar más allá de principios abstractos establecidos (forma, estilo y autor), para pasar a leer a las obras de arte como prácticas culturales, mediante las que se negocian significados conformados por la historia y por el inconsciente.

práctica³. Esto nos coloca ante un archivo que no tiene lugar fijo o material, sino que se encuentra en permanente ebullición y movimiento. Resulta así, porque, en tanto que subjetividades también “Somos textos, texturas, tejidos de múltiples posicionalidades e identificaciones que constituyen el emplazamiento móvil en el doble eje de las generaciones y las geografías” (p. 57). A diferencia del museo modernista que clasifica y define, el museo feminista hace otras conversaciones porque se atreve a tramar redes e interacciones transformativas al montar imágenes de manera diferente a las narrativas de las historias del arte canónicas, en donde las mujeres brillan por su ausencia. Apropiarse del museo como táctica feminista apunta a la idea de propiciar una relectura que sea también una rememoración para el futuro feminista⁴. En resumidas cuentas, de lo que se trata es de generar un movimiento dentro del archivo, más que ofrecer una interpretación alternativa del mismo (p. 77).

En las siguientes páginas la propuesta es hacer un recorrido algo vertiginoso por la obra de una escritora contemporánea para reflexionar acerca de los modos en los que se es dado construir un archivo feminista ¿Qué clase de archivo es este? ¿De qué tecnologías dispone? ¿Qué lugar entroniza o elige ocupar? En parte ya se sugirió que este archivo se erige como feminista en la medida en que discute con el principio arcóntico al que se refería Derrida. Es un archivo móvil, que vive de los desplazamientos y serpentea entre los mojones que va fijando una cultura narrada desde las centralidades (nomológicas, geográficas, narratológicas). Recuperamos el gesto de desmontar al museo tal y como lo conocemos que propicia Griselda Pollock al colocar al museo en una nueva dimensión, más acorde con los desarrollos tecnológicos del presente, pero que en realidad discute con los principios organizadores y con los modos de sistematizar el conocimiento heredero de la modernización. Como se verá en las páginas siguientes, la obra de María Negroni (1951-) es un ejemplo de esta forma expandida de archivo que preconiza Pollock. Archivo errante, que en su avance imparable va dibujando genealogías insumisas, mostrando los reverses de la trama, las latencias que emergen de tiempo en tiempo por las grietas de la cultura.

³ Que es una “práctica” quiere decir que este tipo de intervenciones pensadas como feministas constituyen un campo tanto teórico como metodológico desde el cual se produce conocimiento. Lo que las convierte en feministas es su demanda de reconocimiento de las relaciones de poder entre los géneros, mediante lo cual se hacen visibles los mecanismos del poder masculino, así como la construcción social de la diferencia sexual (Pollock, 2013: 34).

⁴ En otro lugar, Pollock dirá que “La historia feminista del arte debería verse a sí misma como parte de la iniciativa política del movimiento de mujeres, no solo como una perspectiva novedosa que busca mejorar la inadecuada historia del arte que ya existe. La historia feminista del arte debe involucrarse en una política del conocimiento” (2013: 62).

Un archivo de la Modernidad

Vincular la obra de María Negroni con el archivo no es algo nuevo. Ana Porrúa lo había hecho al dirigirse a cierta zona de su obra para pensar (e imaginar) lo que ella define como un “archivo de la imaginación poética”. Este archivo se asemeja al concepto de colección que propone Walter Benjamin, en el que la mezcla de lo heterogéneo favorece un permanente movimiento en el interior de ese conjunto al habilitar numerosas posibles relaciones. No se organiza en torno al juego entre lo fijo y lo móvil, lo que ella menciona como las “invariantes” y “variantes”. Es decir, Porrúa retoma este modo de pensar al archivo que se caracteriza por estar atento a las texturas, los materiales y las funciones. Por eso, cuando se pregunta de qué está hecho este archivo de la imaginación poética, responde que no tiene un domicilio posible; está constituido por diversos domicilios que arman “inscripciones microscópicas” en permanente expansión, pero también resulta “asediado por la incompletud”. Es algo viviente: pone en funcionamiento distintas temporalidades, de lo que está presente y de aquello que no está. El archivo se actualiza o “adquiere cuerpo” en un gesto de escritura y de lectura.

Así es como se propone “rodear el archivo” desde una autora, Negroni, porque lo que le interesa en este caso son ciertas formas de la “imaginación poética de la modernidad”. En el ejemplo de María Negroni, Porrúa constata el acto de la poeta que se dirige hacia determinado archivo para “hilar” su propia poética. En este recorrido de la obra de Negroni que va desde sus primeros libros de poesía hasta los ensayos o textos a los que se podría adscribir un género inaugurado con *Pequeño Mundo Ilustrado* (2011), es posible percibir un recorte explícitamente ligado al gótico, pero también a la cultura decimonónica hasta bien entradas las vanguardias del siglo XX. Es lo que Porrúa confirma como un archivo de la modernidad, íntimamente ligado con la propuesta poética de la autora: “Un archivo que se abre, se da a ver, en colecciones al modo benjaminiano, ya que unen el ejercicio mismo de la colección con la infancia y con el arte o la figura del artista, revisitada y reformulada de este modo” (2013: s.p.). Negroni arma series por medio de las cuales podemos leer una experiencia cultural, la moderna, en términos ramificados. Porrúa advierte, además, que esas colecciones ponen el foco en lo menor, lo pequeño y el *souvenir*⁵. El gesto coleccionista y “retro” que tan evidente

⁵ En esta mención está aleteando, por supuesto, Susan Stewart que estudia la miniatura, en su relación con lo gigante, y el *souvenir* en serie con la colección. Son varias cuestiones que están muy presentes en la obra de Negroni, sobre todo, esta obsesión por la miniatura, lo miniaturizante. Stewart resalta el procedimiento de enmarcar deliberadamente a las acciones mediante el acto de empequeñecer (2013: 91). Siguiendo ideas que ya

se muestra en este pequeño volumen, reaparece con variaciones en toda su obra, siguiendo nuevos ritmos y otras modulaciones al compás de la dinámica planteada por el archivo.

Ana Porrúa se concentraba en dos textos de María Negroni, en cierto modo pivotales por el cruce que generan entre poesía y ensayo: *Pequeño Mundo Ilustrado* (2011) y *Elegía Joseph Cornell* (2013). Sobre todo el primero de ellos, que en su título evoca un mundo infantil junto con una forma de saber deudora del siglo XIX, ilumina esta idea del archivo, en la que se anudan el deseo de conocimiento con el diletantismo, la fallida noción de totalidad con la fragmentación. Este es el libro de Negroni que, sin lugar a dudas, concentra de manera muy gráfica todas sus obsesiones, haciendo uso del formato de un inventario. La dinámica de la colección es una marca que se rastrea en el sector de su corpus que adscribe al género ensayístico o que puede ser catalogado, en términos de Florencia Garramuño, como su escritura de lo “inespecífico”⁶. En estos dos libros se pone en acto la dinámica de la miniaturización como uno de los rasgos principales en la obra de la autora. *Pequeño Mundo Ilustrado*, como su nombre lo indica, volvía al terreno de la infancia y se presentaba como un montaje en un sentido warburgiano bajo la especie del diccionario. Mostraba una engañosa obsesión por el orden ante la pulsión hacia la infinitud de la máquina productora de conocimientos que puso en marcha el impulso modernizador, de fuerte sesgo lineal y jerarquizante. En cuanto a *Elegía Joseph Cornell*, este texto emerge como uno de los fragmentos del texto anterior, no sólo porque “Cornell, Joseph” está allí como una de las entradas del diccionario en la página 49. Es como si Negroni pusiera la lupa sobre este capítulo de la historia del arte –la obra del artista surrealista neoyorkino Joseph Cornell con sus peculiares cajas y minúsculos filmes hechos de restos–, y la sometiera a un tratamiento particular que aúna la conversión en lenguaje poético, junto con la reflexión sobre el arte en el siglo XX⁷. Este procedimiento será reutilizado en *Objeto Satie* (2018), en donde Negroni se

había esbozado Gaston Bachelard, esto se relaciona con una ensoñación que es la de permitir que se abra y revele un secreto vinculado con lo vital: ver la vida dentro de la vida, como hace el microscopio; o la significación multiplicada infinitamente dentro de la significación.

⁶ Garramuño, por su parte, se encargaba de incluir en su análisis a *Buenos Aires Tour* (2004) un “libro-objeto” que Negroni produce junto con el artista plástico Jorge Macchi y el músico Edgardo Rudnizky. La propuesta de esta obra en colaboración consistía en armar un itinerario azaroso que emergía –duchampianamente– al romper un vidrio sobre un mapa y seguir esos trayectos, para luego documentar el recorrido siguiendo tres vías: una textual (Negroni escribía textos para cada punto visitado), una musical (Rudnizky componía una banda con los sonidos grabados en el recorrido) y un cartografiado que adoptaba la forma de una instalación. El libro se propone como una guía apócrifa para la ciudad de Buenos Aires.

⁷ A Cornell le había dedicado también un ensayo incluido en *Museo Negro* (1999), “Joseph Cornell y Charles Simic: el arte del ladrón” (Negroni, 2015: 77-81), que cierra la tercera sección del libro, dedicada a “Huérfanos, vampiros, coleccionistas”. En este texto traza vínculos entre Cornell y Hans Christian Andersen (por vivir como exiliados de la infancia); con Mallarmé (por la mutua equiparación entre poesía y cadáver; ambos coleccionistas de restos y fragmentos); y finalmente con Charles Simic, quien le dedica un libro, *Alquimia de baratijas* y que imita su método para la propia escritura.

concentra tanto en la obra como en el personaje de este músico de su predilección, a la vez que continúa con su viaje por otra de las metrópolis emblemáticas de la Modernidad, París⁸. La autora vuelve al collage literal, al cortado y pegado de imágenes, fragmentos, efectos visuales, en una estética que evoca tanto a las vanguardias históricas, como a los artesanales experimentos ópticos de los siglos XVIII y XIX precursores de la fotografía y del cine. En ese sentido, se puede armar una figura triangular –una trilogía– dentro del corpus negroniano, que no es la única, sino una de las piezas o posibilidades dentro de una dinámica que emula al caleidoscopio⁹.

Otra de sus trilogías adquiere este formato explícito: se trata de la publicación en un tomo de tres libros, dos de los cuales habían sido publicados con anterioridad a los que se agrega una tercera parte. Con el título de *La noche tiene mil ojos* (2015), se reúne a *Museo Negro* (1998) y *Galería Fantástica* (2009) con *Film Noir*. Son textos de pasaje: fueron escritos a lo largo de varios años transcurridos entre Buenos Aires y Nueva York. Reflejan un período de intensas lecturas, de inmersión en las artes plásticas y cinematográficas, y de reflexiones que se avivaron con la experiencia de la vida neoyorquina. Estos escritos terminan de cimentar su obsesión por el modo gótico, con el que la autora se confronta de manera crítica. Sin dudas, está vinculado con el abordaje que había hecho de la obra de Alejandra Pizarnik para su tesis de doctorado que da como resultado un libro publicado por la editorial Beatriz Viterbo (Negroni, 2003). Pero las derivas que el gótico le ofrece para la reflexión se expande mucho más allá de la fascinación por Alejandra y por su libro *La condesa sangrienta* (1966). Negroni arma una de sus posibles archivos mediante la yuxtaposición de imágenes que le remiten a esta “serie negra”. En su museo privado, que emula al mítico antecedente de Athanasius Kircher, Negroni acumula espacios claustrofóbicos, figuras nocturnas, objetos inquietantes. Condición fundamental para ser incluido en ese inventario es responder a su carácter de escorzo oscuro de la cultura, de lado B del Iluminismo, de funcionar como sustracción de toda idea de orden y progreso¹⁰. En esta galería se cruzan los castillos con las

⁸. En el año 2016, Negroni colaboró en la puesta de la obra “El Bello Excéntrico”, que tuvo lugar en el Teatro Colón de Buenos Aires, un homenaje a este compositor para celebrar los ciento cincuenta años de su nacimiento.

⁹ En el prólogo de su libro *La noche tiene mil ojos* (2015) advierte sobre este mecanismo: “A estas alturas, sin darme cuenta, había logrado trazar algunas figuras geométricas, líneas que se volvían triángulos y, a veces, cuadriláteros” (2015: 8).

¹⁰ Da una definición personal y sintética del gótico en el prólogo de *Galería fantástica* (2009): “En su origen, se sabe, el gótico coincide con el Iluminismo y sus geometrías del saber. Es, mejor dicho, su costado oscuro, la grieta que, en la arquitectura del orden, se abre para impedir la calcificación del sentido y las jerarquías del pensamiento. Ahí radica su fuerza y la fascinación que ejerce desde siempre en los lectores. Imposible mantenerse inmune a ese ácido que viene a corroer el edificio racional desde los sótanos más profundos de la psique individual y colectiva, haciendo estallar la significación en direcciones múltiples y ampliando, de ese modo, el mundo” (2015: 157).

salas de cine, los vampiros con las muñecas, las metrópolis con los jardines secretos. Su primer esbozo de interpretación es el de “tramar una poética”, lo que ella concibe como una teoría de la escritura. El hecho de remitirse al gótico se le hace una audacia, pero admite que allí “encontraba metáforas inagotables para explicar las turbulencias y desasosiegos del acto de escribir” (2015: 8). Así, desde su fascinación por los seres “fuera de la ley” plasmada en *Museo Negro*, extrae un marco de lectura para la literatura fantástica de América Latina en *Galería fantástica*. Ese “impulso negro” que le sirve para trazar un arbitrario eje norte-sur, parece ser útil también para construir otro de los puentes de su escritura: entre la literatura y el cine. Lo que tienen en común las figuraciones góticas del siglo XIX con las fantasmagorías tecnológicas del siglo XX es ese deseo de incertidumbre de mundo. Su selección exuda una forma de ansia; sus pasos la conducen tras la búsqueda de una “música sedienta”, de los “detritus de la urbe”, lo que la sitúa en la estirpe benjaminiana del trapero.

La ciudad que la impulsa a la *flânerie* es Nueva York, experiencia que deja consignada en *Ciudad Gótica* (1993) en donde reúne textos escritos durante su período de vida en esa ciudad. Este libro bifronte da cuenta de sus lecturas “norteamericanas” y responde a una crítica sobre la institucionalización de la poesía. Lo que hace allí es trazar un arbitrario mapa de sus discusiones con el sistema literario, torciendo la brújula: situada en el norte del continente, echa la mirada en sesgo de una escritora del sur. Ya desde el prólogo, Negroni define a este libro como la cabeza siamesa de sus escritos poéticos del período, lo que refuerza ese carácter de hoja de ruta. Más allá de su relevancia, Nueva York no es la única ciudad que coloca un particular mojón en una cartografía que *Ciudad Gótica* tiene en común junto con *Elegía Joseph Cornell*. Parte de esta experiencia de la modernidad por la que transitan sus escritos produce que las grandes metrópolis vayan formando un entramado que no es tan fortuito como el que presentaba el experimento de *Buenos Aires Tour*. Las siguientes ciudades serán Roma, París, Stuttgart y Berlín.

En Roma tiene lugar su novela *La Anunciación* (2007) que se confronta particularmente con la idea de archivo. Roma es un escenario óptimo por su carácter de palimpsesto de la cultura; porque ofrece una arquitectura apta para leer lo intersticial en la acumulación exacerbada de tiempos que implican las ruinas. La fragmentación narrativa de *La Anunciación*, junto con su textura polifónica, permite hacer audibles otras voces que se cuelan por entre los hiatos de los discursos establecidos. Luego le llegará el turno a París, que entra de la mano de Erik Satie en *Objeto Satie* (2018), otro libro que tras la fachada del homenaje retoma la seducción por estas ciudades mórbidas y por una estética finisecular. Por

último, la experiencia urbana más reciente es la que Negroni plasma en *Cuaderno alemán* (2015), que escribe tras una estancia de escritura en Stuttgart. Este mapa alternativo arma otra de las series dentro de la obra de Negroni que responde a lo planteado por Porrúa, ese archivo de la modernidad. Hay algo de crepuscular en las aproximaciones a estas grandes ciudades; hay mucho también de vampírico, de juego de ensamblado con los restos que no es difícil encontrar en las calles y los rincones urbanos. Finalmente, todas estas metrópolis son figuraciones de una única ciudad, “Ciudad Gótica”, que según sus palabras no existe en sentido estricto, sino “de esa manera extraña, incurable y magnífica, en que existen las cosas que se saben perdidas de antemano” (2007: 11). Las ciudades son claramente escenarios en donde tienen lugares escenas armadas por esta mirada inquisidora y corrosiva, pero a la vez, enamorada, apasionada no solo por el coleccionismo, que supone un deseo de forma. Un deseo que nunca se termina de concretizar; por el contrario, el exceso y la acumulación son un signo que señala hacia un vacío imposible de llenar, a una pérdida que no conduce a la quietud, sino al movimiento constante.

Una biblioteca inconclusa

En *El corazón del daño*, la voz narradora hace notar que ella no creció en una casa con una biblioteca como la de Borges. Pero también declara que no la extraña. En Nueva York, en la Universidad de Columbia, encuentra una biblioteca a la que define como “un laberinto en donde vivir se alivia” (2021: 113). La estadía en esa ciudad le permite leer de manera desahogada: “Cada domingo, durante una década, después de acostar a los chicos, cruzo el campus y entro en ella con dos pilas de libros. Los devuelvo leídos y saco una pila igual” (p. 113). También reconoce que en ese período se transforma en una lectora empedernida de autoras mujeres. Estudia sus biografías. Se arma su propio canon, o “anticanon”, de poetas norteamericanas del siglo XX. El resultado de esos “*études de femme*” (como dice con un dejo de ironía) adquiere cuerpo en la segunda parte de su libro *Ciudad Gótica* a la que titula “La pasión del exilio”. También arma una colección de fotografías (pegadas en la pared con su título correspondiente) que funciona como parteaguas para la organización bifronte del libro. Entre ellas están incluidas las autoras a las que dedica los ensayos y que conforman el mencionado canon: Virginia Woolf, Marianne Moore, Emily Dickinson, Elizabeth Bishop, Edna St. Vincent Millay, Anne Sexton, Louise Glück, Adrienne Rich, Rosmarie Waldrop, Lorine Niedecker, Susan Howe, Sylvia Plath, H.D. (Hilda Doolittle). En cuanto a Emily Dickinson, poeta cuya obra traduce, Negroni le dedica un libro al que titulará sugerentemente

Archivo Dickinson (2018). Configura una forma de biografía desviada, aunque mantiene un estilo límpido, ya que no recurre al sistema de montaje que había utilizado para Cornell y Simic¹¹. Pero resulta evidente que Dickinson es una pieza elemental en su afán coleccionista, espejo en el que se mira, y a la que inviste como una de sus precursoras.

La idea de biblioteca adquiere un giro inusual en su libro *Cartas extraordinarias* (2013), en donde retorna al trabajo en cooperación con un artista plástico¹². En este caso se trata de Fidel Sclavo y el resultado es un libro entrañable en donde se cruzan textos e imágenes, en una convivencia que la autora define desde la metáfora musical. Esos “asombros compartidos, entusiasmos súbitos” (p. 9) que sin duda reverberan en la composición del libro dan cuenta de un sentimiento común en torno a lecturas de infancia. Negroni diseña bajo el formato de cartas apócrifas un breve canon literario a partir de la colección Robin Hood, los libros de tapas amarillas que leíamos en la niñez. El listado es arbitrario, como señala la autora; sirve para armar una cartografía afectiva. Los recursos que utiliza también varían: a veces hace tomar la palabra a los autores y autoras; a veces a algunos de sus personajes. Las mujeres incluidas en el listado son Louisa May Alcott¹³, Johann Spyri, Jean Webster, Mary Shelly y Charlotte Brontë. Más allá de las diferencias, el trazo que va uniendo estos fragmentos de escritura y de vida es una reflexión (“empedernida”, nos dice) sobre las dificultades a las que se enfrenta cualquier persona que se dedica a la escritura; sus costos materiales, pero también emocionales.

En la carta que le hace escribir a Charlotte Brontë, esta escritora confiesa: “Yo soy ignorante, Monsieur [se dirige a Constantin Héger], pero a veces –no siempre– siento un conocimiento propio para el que no tengo tradición. No es imposible –si me aferro a ese vértigo– que acabe escribiendo la carta de amor más larga de la literatura inglesa” (2013b: 91). Con lo de “carta de amor” se refiere, obviamente, a su obra narrativa. La compulsión a hacer uso retórico de la falsa modestia sirve para introducir un tema central al canon femenino (o su fuera de canon) que es la falta de una “tradición” sobre la cual apoyarse, y que la coloca

¹¹ Aquí se arma otra trilogía o figura triangular en la obra de Negroni, que merece un análisis *per se* que quedará para un futuro próximo. Por ahora, baste con decir que los títulos elegidos son significativos para este texto: *Archivo Dickinson*, *Elegía Joseph Cornell*, *Objeto Satie*. La noción de “archivo” quedó reservada para la figura femenina del conjunto.

¹² Para un análisis más detallado de este libro, en donde se abordan tres ejes (el uso del dispositivo del “atlas”, el uso del género epistolar, el diálogo del texto con las ilustraciones de Sclavo), véase Punte 2017.

¹³ Emily Dickinson aparece como destinataria de la carta que escribe la autora de *Mujercitas*. Las ilustraciones de Sclavo que abren y cierran este capítulo juegan con esta idea y colocan el retrato de Alcott en la estampilla del supuesto sobre y la fotografía de Dickinson en el centro de la primera ilustración. En la ilustración de cierre, aparecen una serie de flores disecadas y dedicadas a Emily. Se propone como la carta de una admiradora hacia otra autora que es contemporánea a ella y con la que comparte, a pesar de las diferencias, la sensación de que escribir es una forma de “vicio clandestino” (2013b: 42).

—en este como en otros casos— frente a lo inédito, a ese “vértigo” al que hace referencia y que funciona como una fuerza centrífuga. Es decir, el juego narrativo se sostiene aquí en varios ejes que configuran el sistema sexo-genérico: la adjudicación de roles de género en función de la oposición dicotómica y jerarquizante entre ignorancia y conocimiento; el género textual permitido para la mujer en virtud de esta repartición, vale decir, el epistolar; el lugar subordinado de la mujer con respecto al varón, también en el ámbito de la escritura. Esta escena fugaz que arma Negroni reintroduce la cuestión de la carencia de la red de congéneres y de interlocutores válidos que fue otro de los resultados de los modos en que tuvo lugar la socialización de las mujeres durante siglos y que forma parte de aquello que denunciaba Virginia Woolf en su metáfora del cuarto propio.

Lo que aparece sintetizado aquí en dos oraciones, adquiere un mayor desarrollo en uno de los ensayos de *Ciudad Gótica*, “Una fábula inconclusa” (2007: 83-87), que no por casualidad abre la segunda parte del libro dedicada a las poetas. La fábula a la que se refiere es la que inventa Virginia Woolf en torno a Judith, una fantaseada hermana de Shakespeare. Como se recordará, Woolf hacía visible que era la falta de oportunidades que históricamente habían padecido las mujeres lo que las había alienado y mantenido excluidas en todos los campos de la acción humana, pero sobre todo de los culturales. Había una historicidad en esas ausencias, dado que el punto de partida de Judith y de William era biológica y psíquicamente igual: “los mismos ojos grises, la misma violencia de corazón de poeta”, dice el texto de Negroni (2007: 83). Pero la privación de las experiencias (lecturas, viajes, educación), sumada a la obligación de las tareas domésticas y la interdicción del espacio público, eran las causas por las cuales la Historia registraba muy pocos casos de figuras femeninas relevantes y/o dignas de mención. Negroni, por su parte, se permite disentir porque lleva la discusión a otro plano. Para ella, Judith cobra cuerpo no tanto en la “injusticia inicial” que sufre, sino en otro problema que atañe a la escritura: Judith “se atasca al intentar escribir” (83). Su escritura padece de aquello mismo que la lanza a esta labor, que es la transgresión. Pero, no logra escapar del “sufrimiento, la tensión y la rebelión” (84) a la que la obliga el acto de escritura. Desde esta idea es que ella arma la genealogía en esta zona de su libro porque, para Negroni, dicho dilema acosa aún a las mujeres que escriben¹⁴. Es la pregunta por el modo de revelar

¹⁴ Esta reflexión que hace en el ensayo, no la exime de la conciencia ante a las dificultades que enfrentan las escritoras debido a su condición sexo-genérica. Algo de eso se traduce en su experiencia personal que queda plasmada en *El corazón del daño* cuando afirma que “Por entonces yo hacía un doctorado, iba al gimnasio, daba clases, me ocupaba de los chicos, trabajaba en una ONG, hacía las compras del supermercado, y trataba de ser como Baudelaire” (2021: 98).

aquello que se esconde detrás de lo aparente; del lenguaje como una lucha con/por el sentido que nunca se resuelve.

Para concluir este apartado sobre la biblioteca personal, recurro a un breve pero intenso texto de Sylvia Molloy, “Sentido de ausencias” (1985). Allí, esta autora reacciona frente a una pregunta convencional: la de quiénes fueron los escritores que la marcaron y a quienes ella consideraría sus precursores. Desasosiego, algo de estupor, incomodidad, son la antesala de una reflexión ante la que se siente exigida a abrir su intimidad y a auto-definirse como escritora e, incluso, como persona. En suma, que la estaría obligando a hacer público su “archivo vital” (1985: 483). Una respuesta para salir del paso supone un entrenamiento con el que ella cuenta (se puede dar información de más o se puede contestar con evasivas elegantes). Pero el problema le pesa porque la pregunta no le resulta tan evidente. Es una cuestión inconclusa, como la fábula, y adopta el formato del desdoblamiento: el libro que lee o quien lo escribió, su escritura o la persona que ella es. Remontarse a esta *Ur-Lektüre*, a la primera lectura que la marcó, la lleva a la biblioteca infante: una antología de cuentos de hadas inglesas que leía bajo la mirada correctora de su tía. Esta escena de lectura tan cargada de connotaciones femeninas le sigue resonando porque concentra dos enseñanzas: “la revelación de que el mundo de la lectura ofrecía posibilidades infinitamente más variadas que el mundo real y la certidumbre de que cuando leía era feliz” (p. 484). De ahí en más, lo que sigue es un esbozo de mapeado provisorio, útil para sistematizar algunas de las dinámicas que se ponen en funcionamiento ante el esfuerzo de intentar pensar esa biblioteca. El resultado conduce, más que a un lugar, a una superposición de tiempos impuros, como una imagen que se abre (Didi-Huberman, 2011). Sin embargo, es posible diseñar el propio linaje, nos dice Molloy, elegir aquellos precursores que se desea tener, y ensamblar con ellos una familia. Por último, llega a la pregunta que nos interesa aquí, la de qué escritoras la marcaron, cuestión que ella ve como cargada de su propia especificidad. Molloy confiesa no haber leído tantas escritoras mujeres, algo que le produce “azoramiento”, tal vez porque el “canon patriarcal” le resultó más accesible. Concluye su texto con la promesa a futuro de no cejar en la invención de sus precursoras: “fabularme un linaje, descubrirme hermanas” (p. 487). Como vimos, es lo que Negroni hace en algunos de los tramos de su obra. Pero este archivo no aparece ni saldado, ni encerrado en una cajita. Se cuele por este entramado complejo y serpenteante que configura su obra.

Un archivo expandido

La obra de negroni se despliega siguiendo la dinámica de algunos de los dispositivos ópticos que tanto la fascinan y que remiten, en gran medida, al cinematógrafo. Digamos, por ejemplo, el panorama, al que le dedica una entrada en *Pequeño Mundo Ilustrado*: “En ellos, los primeros espectadores buscaban la máxima ilusión, algo así como un paisaje ideal donde la memoria (una memoria creada) pudiera mejorar la experiencia, embelleciéndola” (2011: 149). Es la definición por excelencia de lo que conocemos como cine. A su vez, la lista de estos dispositivos se hace larga: panoramas, dioramas, teatros, bibliotecas, cajitas, catálogos, enciclopedias, gabinetes de curiosidades, galerías, pasajes, museos, mapas, *ménageries*... constituyen algunas de las entradas de este libro, pero también componen el archivo obsesivo de la autora y reaparecen constantemente. Esta serie en particular está integrada por formas espacializantes de organizar los conocimientos y las experiencias a partir de la colección. En ese sentido, aún en sus más diversos formatos, tienen como presupuesto el deseo de reunir aquello que es imposible de ser sistematizado por completo, con lo cual dan pie para pensar que apuntan a lo opuesto. Atendiendo a la idea de Walter Benjamin de que “la verdadera pasión del coleccionista, la que por lo general se ignora, es siempre anárquica, destructiva” (1989: 122), la obra de Negroni se expande movilizada por una necesidad de desorganizar el mundo, para –como sostiene Benjamin– volver a armarlo de otra manera. El método consiste en elegir un “objeto único”, con el fin de organizar en torno suyo “la porfiada y subversiva protesta contra lo típico, lo clasificable” (p. 122). Negroni lo definirá en los propios términos como su “debilidad por lo arcaico, lo diminuto o lo arisco: todo aquello que, a mi entender, favorece la construcción de un lenguaje insumiso contra la clausura y las formas rígidas que impone siempre el realismo del poder” (2011: 8).

Otro de los recursos de la autora es el saqueo, no tanto el ajeno como el propio. De ahí la cantidad de vasos comunicantes que se tienden entre todos sus libros que le confiere a la obra ese aire tan musical, de partitura en donde se trabaja una idea obstinada a partir de sus infinitas variaciones. También se le puede aplicar otra de sus imágenes recurrentes que es la de las cajas o los dioramas. El diálogo con la producción artística de Joseph Cornell tiene que ver con esta seducción por los mundos miniaturizados; encierro que, por otro lado, invita a la proliferación. El trabajo de recolección es la técnica de la que Cornell hacía uso al armar sus cajas y sus películas, reutilizando los restos y desechos de la ciudad para confeccionar nuevos ensamblados¹⁵. En el contexto argentino, además del libro-objeto antes mencionado, *Buenos*

¹⁵ En el prólogo de *Elegía Joseph Cornell* va a exponer una vez más todo aquello que comparte con este artista y que se conjuga como la fascinación que ofrecen las metrópolis resultantes de la modernización y en las que se compaginan lo nuevo y lo viejo, lo alto y lo bajo, lo sublime y lo abyecto. De Baudelaire a Cornell, se demarca el trayecto que va de una ciudad a otra, París-Nueva York, un tránsito que no solo es espacial, sino que supone

Aires Tour, este tipo de conversaciones con las artes plásticas produce como resultado la exposición con Nora Correas, *Pequeños reinos* (2019), para la que Negroni escribe los poemas que acompañan a sus cajas-gabinetes, publicados luego como libro. En todos estos proyectos campean la “arbitraria yuxtaposición, los inventarios sin importancia [...] el clima de bazar o mercado de pulgas” (2011: 7), como afirma en el prólogo de *Pequeño Mundo Ilustrado*, una estrategia a la que, acto seguido, define como su “breve empresa de archivo” (p. 8). La colección privada de objetos, autores y personajes que configuran este libro minorizado, en el que la infancia cumple con un rol privilegiado, proviene de algunos libros anteriores (nos confiesa allí). Pero no se detendrá en ese libro. La imagen de la *flâneuse* moderna se conjuga con la de la cazadora, lo que termina subrayando el carácter anacrónico de su emprendimiento. Todo va a parar a su “*Wunderkammer*” personal, su gabinete de curiosidades¹⁶.

El modelo archivístico aplicado a la escritura de sus novelas quedaba muy en evidencia en *La Anunciación*, texto en donde el anacronismo junto como el ademán de recolección eran retomados en función de una lectura de la historia argentina reciente. Allí la autora no dudaba en poner todos los elementos en una mesa (*la table*, en términos de Didi-Huberman) que terminaba siendo un laboratorio para la disección, dada esta historia aún lacerante, tramada sobre las ruinas que había dejado en la Argentina el terrorismo de Estado¹⁷. Su más reciente novela, *El corazón del daño*, da una vuelta de tuerca al deseo de archivo, conjugado con la técnica del saqueo y con el gesto de observación que sirve para la construcción narrativa de todos sus otros textos. La infancia será nuevamente un núcleo sobre el que se articulan las diversas dimensiones mediante las que se abordan las espesuras y los dilemas del lenguaje. Pero la espacialidad, aquí, parece abismarse hacia ese núcleo infante para terminar volcándose hacia lo íntimo de un modo mucho más radical.

Las ciudades desfilan como escenarios del recuerdo, sus fantasmagorías. De *Pequeño Mundo Ilustrado*, la autora había dicho en la primera línea que ese libro era autobiográfico. Se trataba de una construcción de su figura autoral, como hacía notar Ana Porrúa. En *El corazón*

una lectura que se expone en su concepción del gótico, que hace visible los juegos de (contra)luces de la modernidad.

¹⁶ Así titula un libro de poemas que se publicó primero en italiano en el 2002 y en español recién en el 2019. La autora declara en la advertencia inicial que los poemas fueron escritos en forma paralela a los ensayos de *Museo Negro* (1999) y que comparten su imaginario gótico.

¹⁷ Para un estudio concentrado en el uso del archivo en tanto que dispositivo literario en esta novela de Negroni, véase Punte 2018. Las premisas de Aby Warburg, desde la relectura que hace de su obra el historiador del arte Georges Didi-Huberman, aparecen en *La Anunciación* utilizadas de manera paradigmática. Tanto el montaje, como el principio del “atlas”, son retomados por esta narración construida desde el fragmento, la polifonía y la teatralidad.

del daño la narración disecciona el vínculo con la madre de una manera tan extrema como antes lo había con su experiencia durante los años setenta, a partir de su rol de integrante de la generación que intentó sublevar los cimientos del mundo. En esta más reciente novela el lenguaje se desarticula y vacila, se resquebraja. No solamente se torna epigramático; la sintaxis se rompe en numerosas ocasiones porque, como dice la voz narradora, “Todo es traducible, menos el lenguaje” (p. 81). En la advertencia inicial ya se nos advierte que tanto la vida como la literatura son insuficientes. De esa falla estará tramado todo el texto, que adopta por momentos el carácter de una larga carta a la Madre. Este libro que se propone como “un censo de escenas ilegibles” (p. 9), vuelve al formato obsesivo de la acumulación arbitraria. El criterio, esta vez, adopta la forma de la rememoración y de la cronología, pero que se regodea en desarmar tanto la memoria como la temporalidad lineal. Así es como se vuelve archivístico de la propia obra, que va puntuando una trayectoria, tal vez tras la búsqueda de una “eroto-cronografía” (Freeman, 2010), que le sirva como antídoto para una tristeza de la que desconfía¹⁸.

Madre y escritura se entrecruzan en este libro que se planta ante la institucionalidad de lo materno. Siguiendo una espiral reflexiva, ese derrotero sólo en apariencias autobiográfico, induce a clavar el escalpelo en otra capa de la cultura, al investigar cierta forma de “malestar” específicamente ligado a la construcción de lo femenino, en sintonía con lo que Julia Kristeva planteaba en “Stabat mater”. En este texto, Kristeva proponía a la figura de la Madre, representación consagrada de la femineidad, como una fantasía adulta (masculina) a la que veía como una idealización del narcisismo primario. La hiperbolización de la figura materna, cuestión que ella va desglosando al pensar en cómo se construye discursiva y simbólicamente a la Madre por antonomasia en Occidente (la Virgen María), implica también una forma prototípica de edificar a la relación de amor que está en la base de los vínculos amorosos inherentes a la institución familiar (de pareja, filiales). En la novela, la Madre a la que esta voz narradora interpela, bajo una variante diferida y rizomática de lo epistolar, tiene mucho de “diosa madre” ante la que se está rindiendo cuentas. Pero, al igual que el texto bifronte de Kristeva, la voz se dice y se desdice, lo que permite no solo un entramado dialéctico, sino

¹⁸ Elizabeth Freeman piensa en una “queerización” del tiempo, para concebir una temporalidad disidente con respecto a la concepción lineal y evolucionista del historicismo y de las cronotopías emergentes en la modernidad. Este sería un tiempo coordinado, sincopado, rápido a fuerza de eficiencia. Ella propone un tiempo constituido por formas no secuenciales (que admitan lo inconsciente, lo fantasmal, la ensoñación, la demora). Como contrapartida, propone otra forma de tramar las narrativas de la propia historia, lo que llama una eroto-historiografía: una forma en donde la subjetividad pueda ser alcanzada por el éxtasis y por el gozo, no sólo por el trauma.

también la constatación de que todo texto tiene un contra-texto, y todo archivo un anti-archivo, que está implícito y que se escurre por las fallas de la escritura.

Por otro lado, esta Madre es una forma de mascarada, resultado de una construcción de lo femenino muy asociada con el cine. No es casual, entonces, que la hija la vea como una estrella, en este caso particular con Joan Fontaine. Gestualidad aprendida que la hija rechaza, no es esta la verdadera rebelión en marcha. La voz narradora se pregunta: “¿Y si la locura de escribir nos viene de no aliarnos con las madres?” (2021: 99). Unas páginas más adelante, armará un collage en torno a la obsesión por la “madre”, ante la cual vuelve a interrogarse: “¿De dónde sale este coro de madres letales?” (107). La lista incluye a Marguerite Duras, Albert Camus, Alejandra Pizarnik, Susan Sontag, Juan Gelman, Susana Thénon, Simone de Beauvoir, Stendhal. Esta madre paroxística responde a lo que Kristeva proponía como una forma cultural que daba cuerpo a toda una gama afectiva que demarcaba el periplo desde la sublimación al ascetismo y al masoquismo. La Madre como lejanía y como exceso, pavimenta el camino hacia la escritura porque, como dice la cita de Susana Thénon, “Quien no tenga madre, tendrá libros” (2021: 107).

Para concluir: la “máquina Negroni” responde

“Empecé clasificando, urdiendo nomenclaturas, y acabé volviéndome una entomóloga de la ausencia” (Negroni, 2021: 142). Esta oración sintetiza una idea que aparece parafraseada de maneras similares, nunca idénticas, pero que suenan con una melodía persistente a lo largo de *El corazón del daño*. Remite, una vez más, a una estética de fantasmagoría o de linterna mágica. O de película familiar de súper 8, pasada una y otra vez, como en un *loop*. Lo central a este procedimiento no apunta tanto a la acumulación caótica, sino a orientar la atención a la instancia del hiato, lo que la voz narradora definirá justo antes como “el gusto por los bordes, la debilidad por la falla” (p. 141). La efigie de la Madre que emerge de este recorrido glacial hacia los territorios de la infancia, esa morada de la que nunca se sale y que constituye el carozo de la poesía (vale decir, del lenguaje), en algo se asemeja a la Condesa Sangrienta que Negroni reconstruía en su estudio sobre Pizarnik. La Madre, entonces, se suma a esta galería de seres de sombra, del lado oscuro de..., del reverso de la trama. Una vez más, la iluminación dramática del detalle produce esta figura agigantada, desmesurada, expresionista, que se proyecta sólo para funcionar como el índice, la huella de ese algo que ahora no está.

La obra de Negroni despliega esta idea del archivo entendido como una práctica. Es la “máquina Negroni”, que da cuenta de los extremos que van desde lo sublime hasta lo abyecto

como los dos rostros jánicos de la modernidad: del deseo y de la falla. Se moviliza, además, por lo que Griselda Pollock entiende como una lógica feminista, porque es una que se concibe desde la diferenciación en términos sexogenéricos: una lógica interesada en las formaciones de la diferencia sexual y en las potencialidades para la disidencia que esta encierra. La dispersión de este archivo, su fragilidad, es solo una mascarada. Digamos que cuenta con esta porosidad para auto-alimentarse. Es una forma de estar allí donde no se la espera, al igual que la infancia que se va moviendo constantemente de lugar. Tan pronto como la mirada cree estar ante una forma definida, un simple giro de muñeca arma otra figura y nos cautiva con la versatilidad que permite esa palabra siempre huyendo de sí misma, siempre en fuga. Cada pieza que se suma a la colección, no hace otra cosa que obligarnos a comenzar esta historia de nuevo.

Bibliografía

- Benjamin, Walter. (1989 [1969]). *Escritos. La literatura infantil, los niños y los jóvenes*. Traducción de Juan J. Thomas. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Derrida, Jacques. (1997 [1995]). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Traducción de Paco Vidarte. Madrid: Trotta.
- Didi-Huberman, Georges. (2011 [2000]). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Traducción y nota preliminar de Antonio Oviedo. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Freeman, Elizabeth. (2010). *Time Binds. Queer Temporalities, Queer Histories*. Durham and London: Duke University Press.
- Kristeva, Julia. (1987 [1984]). “Stabat mater”. En *Historias de amor*. Madrid: Siglo XXI, 209-231.
- Molloy, Silvia (1985): “Sentido de ausencias”. *Revista Iberoamericana*, Vol. LI, Núm. 132-133, julio-diciembre, 483-488.
- Negroni, María & Correas, Nora. (2019). *Pequeños reinos*. Texto de María Negroni. Imágenes de Nora Correas. Saénz Peña: Eduntref.
- Negroni, María. (2003). *El testigo lúcido: la obra de sombra de Alejandra Pizarnik*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Negroni, María. (2006). *Buenos Aires Tour*. México DF: Editorial Aldus.

- Negroni, María. (2007a [1993]). *Ciudad Gótica. Ensayos sobre arte y poesía. Nueva York 1985-1994*. Buenos Aires: Bajo la luna.
- Negroni, María. (2007b). *La Anunciación*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Negroni, María. (2011). *Pequeño Mundo Ilustrado*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Negroni, María. (2013a). *Elegía Joseph Cornell*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Negroni, María. (2013b). *Cartas extraordinarias*. Ilustraciones de Fidel Sclavo. Buenos Aires: Alfaguara.
- Negroni, María. (2015). *Cuaderno alemán*. Buenos Aires: Alquimia.
- Negroni, María. (2018a). *Archivo Dickinson*. Buenos Aires: La bestia equilátera.
- Negroni, María. (2018b). *Objeto Satie*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Negroni, María. (2019). *Wunderkammer*. Córdoba: Borde perdido.
- Negroni, María. (2021). *El corazón del daño*. Buenos Aires: Random House.
- Pollock, Griselda. (2010 [2007]). *Encuentros en el museo feminista virtual. Tiempo, espacio y el archivo*. Introducción y traducción de Laura Trafi-Prats. Madrid: Cátedra.
- Pollock, Griselda. (2013 [1987]). *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. Introd. de Laura Malosetti Costa. Trad. de Azucena Galettini. Buenos Aires: Fiordo.
- Porrúa, Ana. (2013). “La imaginación poética: entre el archivo y la colección”. Trabajo presentado en las *VI Jornadas Internacionales de Filología y Lingüística y Primeras de Crítica Genética*, Universidad Nacional de La Plata. 7 al 9 de agosto de 2013. Recuperado de <<http://jornadasfilologiaylinguistica.fahce.unlp.edu.ar>> [Acceso: 01/12/2014].
- Punte, María José. (2017). “Atlas portátil de la infancia: *Cartas extraordinarias* de María Negroni”. *Meridional. Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos*, Número 9, mayo-octubre, 283-305.
- Punte, María José. (2018). “El domicilio inalcanzable: archivo y montaje en *La Anunciación* de María Negroni”. *452°F. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*. Dossier: “El paradigma del archivo en la narrativa y la cultura visual contemporáneas”, Número 18, 16-30.
- Stewart, Susan. (2013 [1993]). *El ansia. Narrativas de la miniatura, lo gigantesco, el souvenir y la colección*. Rosario: Beatriz Viterbo/Universidad Nacional de Rosario.