

Atlas portátil de la infancia: *Cartas extraordinarias* de María Negroni

María José Punte

Universidad Católica Argentina, Argentina

majo.punte@gmail.com

RESUMEN: La autora argentina María Negroni viene hilvanado una obra que es a la vez fragmentaria y coherente. Uno de sus textos más recientes es *Cartas extraordinarias* (2013) que propone algunos desafíos a la hora de las definiciones genéricas. Plantea la cuestión de lo que Florencia Garramunño estudia como lo “no específico” en los nuevos modos de organización de lo sensible. Lo más simple que se puede decir de este libro es que se presenta como una antología de cartas apócrifas, pero eso no termina de definirlo. ¿Es un volumen de cuentos o una novela epistolar? Este no es el único juego que propone el libro, que por más de una razón alude al universo de la infancia. Se trata de una colección que parafrasea otra colección de los autores que leíamos en la niñez. A su vez, el libro llama la atención porque está ilustrado, en un trabajo que hace uso del montaje. Es el resultado del “encuentro feliz” entre la obra de Negroni y la del artista uruguayo Fidel Sclavo. Ambos logran un diálogo inquietante y complejo, mediante el cual se retorna a las topografías de la infancia para hablar de nuevas modalidades estéticas en las que se borron las fronteras genéricas.

PALABRAS CLAVE: María Negroni, Fidel Sclavo, libros infantiles, colección, montaje.

CHILDHOOD'S PORTABLE ATLAS: MARÍA NEGRONI'S *CARTAS EXTRAORDINARIAS*

ABSTRACT: Argentinian writer María Negroni has been working in recent years on a series of books which are simultaneously coherent and made of splitting fragments. One of the latest, *Cartas extraordinarias (Extraordinary Letters)* (2013), presents some challenges with respect to *genre* definitions. It could be read following Florencia Garramuño's ideas and what she describes as the new forms of "no specificity" in art. The simplest definition about Negroni's book is that it is an anthology of apocryphal letters: the author presents false letters of writers we used to read in our childhood. But that does not explain the kind of *genre* we are dealing with. We probably should read this book as a volume of short stories, even if it is not presented as such. But that is not the only challenge. The book works with notions such as collection and montage, anachronism and false adscriptions. Childhood is alluded through the subject but also through the form and materiality of the volume. Negroni works together, hand in hand, with the Uruguayan painter Fidel Sclavo. They reach a dialogue between image and written text, which is disconcerting and ambiguous, beautiful and nostalgic at the same time.

KEYWORDS: María Negroni, Fidel Sclavo, Children's Literature, collection, montage.

Solo quien haya permanecido fiel al placer que le bridaban los libros en su infancia puede descubrir como coleccionista el campo del libro infantil.

Walter Benjamin, "Viejos libros infantiles" (1924)

A aquellos lectores de la obra de María Negroni que conocen su gusto por lo anacrónico y por la colección no debería sorprenderles este texto en el cual se cruzan ambos elementos. Nos encontramos, por otro lado, ante un espécimen literario de difícil catalogación. Porque ¿cómo definir este volumen que se presenta con el formato de una antología de cartas apócrifas? ¿Es un volumen de cuentos? ¿Es una novela epistolar? Este tipo de escritura que propone Negroni parece sumarse a lo que Florencia Garramuño analiza como lo "no específico", que ve en los nuevos modos de organización de lo sensible. Ella se refiere a obras —de las artes plásticas o literarias— mediante las que se cuestionan nociones como especificidad, pertenencia e individualidad. Justamente dichas distinciones genéricas o de soporte (imagen o escritura) dejan de tener relevancia, ya que

una característica central de ellas es que se desbordan los campos y los límites. Garramuño analiza otro trabajo en el que Negroni había participado, *Buenos Aires Tour*¹. Pero también se pueden ver los “modos de la no pertenencia” en *Cartas extraordinarias*. No solo por la imposibilidad neta de circunscripción a un género literario, sino por el juego de disolución autoral. A eso se suma la indistinción entre realidad y ficción, mediante cuyo intercambio la autora busca potenciar tanto a uno como a otro de esos dos órdenes.

Siguiendo el rastro que ella misma deja en su texto anterior, el *Pequeño mundo ilustrado* (2011), se diría que este nuevo libro configura una vuelta de tuerca a la manera negroniana de dibujar un mapa de sus obsesiones—lo arcaico, lo diminuto, lo arisco— para hacer una semblanza autobiográfica. En el prólogo del *Pequeño mundo...*, la autora confesaba lo siguiente: “Recordé, no sé si antes o después, que de chica leía el *Lo sé todo*. Me encantaban la arbitraria yuxtaposición de los temas, los inventarios sin importancia, el cambio repentino de geografías y tiempos, en una palabra, el clima de bazar o mercado de pulgas que se instalaba en sus páginas llenas de ilustraciones” (7). La escena de lectura infantil aparece revivida ahora a partir de otro archivo que no tiene que ver de modo directo con su conocido gusto por el gótico, por los imaginarios decimonónicos y por los “juguetes filosóficos”; eso que

¹ *Buenos Aires Tour* es un trabajo en colaboración entre el artista plástico Jorge Macchi, los textos de María Negroni y el sonido de Edgardo Rudnitzky, concretado en el año 2004 y que dio como resultado un libro-objeto. A partir de una trama aleatoria de la ciudad de Buenos Aires que se obtiene con un vidrio roto superpuesto sobre un mapa de la ciudad, se realizan ocho itinerarios para recorrer Buenos Aires. Estos ocho itinerarios marcan cuarenta y seis puntos de interés sobre los que la escritora escribe sus impresiones. El libro, que funciona como una especie de guía apócrifa, está formado por esos textos, las imágenes de Macchi, un mapa, un CD con los materiales encontrados en el recorrido y elaborados para la guía, postales realizadas con fotos de los puntos del itinerario, una plancha de estampillas, etcétera. Ver <http://www.jorgemacchi.com/es/obras/30/buenos-aires-tour>

² El término es retomado por David Oubiña para referirse a las invenciones y experimentos ópticos que pueden ser considerados precursores de los actuales dispositivos audiovisuales, en particular del cine. La lista incluye una serie tan exótica como la siguiente, casi un “bestiario”: kinesiógrafo, zootropo, praxinoscopio, fenaquistiscopio, electrotaquiscopio, taumatropo. Eran artefactos entre lúdicos y científicos, es decir, tanto dispositivos ópticos como objetos de entretenimiento, que sirvieron para investigar científicamente cuestiones vinculadas a la óptica y que fueron provocando el desmontaje de los modelos de visión vigentes para comienzos del siglo XIX. Estos “juguetes” y los experimentos sobre la visión producen una experiencia sensible que Oubiña reconoce como fundadora de sentido (39-51).

Ana Porrúa a su vez había definido como un “archivo de la modernidad”. Porrúa en su ensayo nos recuerda que Negroni ya nos había hecho pasar por varios espacios en los que la colección de objetos propiciaba lo desmontable: los museos, las enciclopedias, los teatrillos, los circos, las ferias (6). Ahora estamos ante una biblioteca extraída de un cuarto de infantes a la que, en mayor o menor medida, todos llevamos auestas, como el personaje del atlas lleva al mundo. Negroni sigue metida en la infancia, definida por ella como “la habitación favorita del poema” (*Pequeño mundo* 8).

El elemento que demarca una distinción a propósito de las *Cartas extraordinarias* es el de la correspondencia. Y aquí adquiere su sentido la decisión de recurrir al género epistolar para vampirizarlo a través del plagio. El término “correspondencia” suele ser utilizado para referirse al acto de intercambiar mensajes, sea cual fuere el soporte elegido, aunque tendemos a imaginarnos todavía la utilización del papel como medio y del correo como intermediario. Pero con el uso de este término en plural también se alude a las semejanzas, así como a las relaciones de complementación. En el texto de Negroni, este aspecto se materializa mediante un trabajo conjunto en el que es posible generar un lugar de encuentro entre la palabra y la imagen como medio, entre la escritora y el artista plástico como intermediarios. En tercer lugar, no deberíamos olvidar su alusión al mundo de la música, también una fuerte presencia en el universo de María Negroni. De tal modo, podemos hablar de este libro como de un trabajo a cuatro manos, en el cual ella y el artista plástico Fidel Sclavo fueron “encontrando la música entre texto e imagen”. Es lo único que se nos aclara en el prólogo con respecto a esta tarea conjunta, porque la autora prefiere dejarnos librada a la imaginación la escena de este “encuentro feliz”.

Si bien en el prólogo de su *Pequeño mundo ilustrado* Negroni había vinculado este libro a los anteriores *Museo negro* y *Galería fantástica*, formando una trilogía, el volumen de *Cartas extraordinarias* arma otra figura triádica junto con el mencionado *Pequeño mundo...* y con *Elegía Joseph Cornell* (2013). El eje temático sobre el que se montan estos nuevos “dioramas” es el de la infancia, sus imaginarios, las ensoñaciones infantiles, sus objetos. Pero más que la cuestión del contenido, la afinidad se sustenta en la forma, es decir, el recurso de la colección, con sus dinámicas de yuxtaposición, heterogeneidad, arbitrariedad. En estos tres libros además se instaura el dispositivo del montaje, junto con el de la miniaturización. Son libros “menores” o “minorizados”, no solo 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, al igual que la obra plástica de Fidel Sclavo. Si bien lejos están de poder ser definidos como “libros-objeto”, como sería por caso el mencionado *Buenos Aires Tour*, los tres integrantes de esta trilogía evocan otro juguete óptico: el caleidoscopio.

Ahora bien, como suele ser en los textos de Negroni, la infancia no supone una presencia. Se trata más bien de un gesto que la autora reproduce o que, en todo caso, evoca la distancia. Se manifiesta en ciertos gustos, en la repetición un poco obsesiva de algunos hábitos. Este libro puede parecer, por cierto, bastante infantil, en la medida en que en él se recurre a una biblioteca que es un referente fácil de recordar, el de la Colección Robin Hood. Allí, como congelados, están los libros que leyó determinada generación bajo determinado formato. Implicó una manera de leer una selección clásica de textos, que no deja de estar bien contextualizada. En resumidas cuentas, la infancia campea en el libro de Negroni bajo la condición de la pérdida. La figura que para Negroni se anuda con la infancia es la que ella denomina como los “niños-viudos”, un oxímoron que plantea más una ausencia que otra cosa. De esa imagen imposible se sirve para definir la poesía (Minelli y Pozzi). Esta condición de la infancia considerada desde aspectos en apariencias negativos que Negroni acuña como núcleo irradiante de su poética, sean la orfandad, la soledad, la insubordinación con respecto al lenguaje, son elementos que ella despliega en sus numerosos textos, tanto en los poéticos como en los ensayísticos. O, como sucede en este caso, en aquellos que pueden ser contemplados bajo la denominación de “no específicos”.

EL MUNDO EN LA PALMA DE LA MANO

Ya que estamos a punto de entrar en un sistema de “falsas atribuciones”, el de un libro tramado a partir de la escritura apócrifa de cartas, no viene nada mal citar —como hicimos en el título— plagiariamente a Graciela Speranza y el concepto que retoma a través de Georges Didi-Huberman, proveniente de Aby Warburg y su *Atlas Mnemosyne*. El “principio atlas” apuesta a una heterogeneidad esencial y la operación que utiliza es la de descubrir con la imaginación las relaciones íntimas y secretas de las cosas. Ese atlas funciona como una forma de conocimiento por montaje. Speranza lo define como un “centelleo caleidoscópico de otros lugares” (*Atlas portátil*

9). Se entiende que en este caso no estamos ante un atlas geográfico, sino ante uno con el que se está haciendo referencia a una topografía afectiva. Es decir, a la configuración de una subjetividad. El sujeto resultante en este caso, que se reconstruye y autofigura mediante el recurso de la escritura, se muestra consciente de su gesto anacrónico. Pero, sobre todo, infanceante³. El texto *Cartas extraordinarias*, que no deja de ser un libro con un formato reconocible, bien puede ser leído como una obra portátil, en la estela de Marcel Duchamp, desmenuzada por Graciela Speranza en los dos ensayos que le dedica al tema (*Fuera de campo* y *Atlas portátil*). El libro de Negroni miniaturiza una biblioteca infantil, a la que por otra parte despliega mediante un procedimiento de plegado y cortado, en el cual las ilustraciones de Fidel Sclavo juegan su papel a la perfección. El resultado hace pensar en los libros troquelados, aquellos que operan mediante el recurso de hacer saltar de modo literal las imágenes hacia el lector, convirtiéndolo, merced a ese mismo movimiento, en espectador.

El gesto narrativo nos coloca ante una biblioteca o, bien podría decirse, dentro de ella. Se trata de una biblioteca específica, que aparece imbricada con la idea de “colección”, porque la referencia es la Colección Robin Hood, una de las colecciones de libros de literatura infantil y juvenil más importantes que tuvo la Argentina. Esta selección de novelas fue creada en el año 1941 por Modesto Errera, para la editorial Acme Agency de Buenos Aires. Publicó durante un lapso de cincuenta años al menos doscientos veintisiete títulos. El primero en aparecer fue *Mujercitas* de Louisa May Alcott (Acciarresi)⁴. La imagen de esos libros de tapa amarilla no deja de

³ El término “infancear” es un neologismo tomado de las reflexiones del filósofo Walter Kohan, que traduce de esa manera la palabra *paizón*. El término aparece en un muy citado texto de Heráclito, en el cual se define una forma de lógica temporal, la que en griego se denomina *aión*, un tiempo opuesto al cronológico y que se refiere a la intensidad de la duración o al acontecimiento que arriba y corta la linealidad. Heráclito dice que ese tiempo es como un niño que juega, lo cual termina anudando al tiempo de la niñez con cierta forma de comprensión de un tipo de temporalidad. Infancear implicaría, entonces, ver la realidad en términos de la infancia, a partir de una relación diferente con el tiempo, marcada por una intensidad que no es ni sucesiva ni consecutiva (Kohan 93-94).

⁴ Esta colección es citada por la especialista argentina María Adelia Díaz Rönnner como ejemplo de los “atajos” que los niños logran descubrir para superar las concepciones “cristalizadas” provenientes de los mundos adultos y que los relegan a ciertos “paraísos artificiales”; uno de ellos el campo de la “literatura infantil”. Son textos descubiertos “excavando sus mundos imaginarios” y “nacidos de la marginalidad” (“Literatura

estar ligada a un imaginario datado, generacional. Colección, entonces, en sentido literal y figurado, mediante la que se desea rescatar de un pasado no tan lejano un objeto (múltiple) inseparable de ciertos recuerdos de infancia, tanto como volver a evocar una determinada escena de lectura. Tal vez, ante un temor concreto de que esa escena no vuelva a ser nunca más la misma, ante la inquietud de cómo van a leer los niños del futuro.

Anacronismo de la forma del contenido, pero también del acto mismo de leer. Didi-Huberman nos recuerda que toda mirada resulta de por sí anacrónica, no solo aquella que viene del presente al pasado; el anacronismo atraviesa todas las contemporaneidades. Para él, es el modo temporal capaz de expresar no solo la exuberancia, la complejidad, sino también la sobredeterminación de las imágenes. La mirada que se sitúa “ante” la imagen se coloca en ese gesto frente a un objeto de tiempo complejo, de un tiempo que es impuro, “un extraordinario *montaje de tiempos heterogéneos que forman anacronismos*” (*Ante el tiempo* 38-39, cursivas en el original). El montaje de diferencias que se despliega ante la imagen también abre el abanico del tiempo. Más adelante dirá que tanto la memoria como la poética funcionan desde una organización impura. La primera, en tanto que montaje del tiempo; la segunda, en tanto que montaje del saber. Solo hay historia de los síntomas. Y concluye: “Es probable que no haya historia interesante excepto en el montaje, el juego rítmico, la *contradanza* de las cronologías y los anacronismos” (*Ante el tiempo* 62, cursivas en el original).

El otro tema que se vincula a las lecturas de infancia remite a lo que la autora define en su prólogo como el “ADN literario”. La lectura es una forma de la experiencia —de la manera en que se involucra el cuerpo con la materialidad del libro—, no solo de la posibilidad de vivir vidas vicarias. Esa experiencia se mantiene y se transmite. Por eso es que el estudioso de literatura infantil Seth Lerer sostiene que comprender la historia de la literatura infantil implica entender la historia de todas nuestras formas de experiencia. Y agrega que los libros de infancia dan forma a la narrativa adulta, más allá de su independencia como forma literaria en sí (16). Según Lerer, durante la antigüedad clásica la *performance* estaba muy ligada a la literatura infantil en el acto de la enseñanza tanto de la lectura como de la escritura. Esto era así por el papel que se le adjudicaba en la

infantil: territorio” 121), un ejemplo para Díaz Rönner de las posibles subversiones que permite este campo literario si se lo libera de las “cristalizaciones”.

preparación del infante para la vida pública en vistas a su conversión en ciudadano. Implicaba entrenarlo y moldearlo en la tarea de colocarse en nuevos roles. El mundo era un escenario (18). Para el niño medieval, el mundo pasó a ser más bien un libro, lleno de signos y símbolos que se hacía necesario interpretar (60). Y, a su vez, el libro era una especie de cosmos que contenía todo el conocimiento (62).

Son varios los mojones que van demarcando una concepción de infancia ligada a la modernidad y sus consiguientes expresiones literarias. Si es a partir de las teorías de John Locke que la literatura infantil apunta a unir instrucción con entretenimiento, con autores como Daniel Defoe y Robert L. Stevenson el tiempo de la infancia queda vinculado a la exploración y la aventura y da pie para la generación de heterotopías y de los espacios imaginarios⁵. Con estos autores, el objeto libro se transforma en un tesoro en sí mismo. Lerer sostiene que el período eduardiano, es decir, el de inicios del siglo xx en el Reino Unido bajo el reinado de Eduardo VII, define las maneras en las que todavía pensamos acerca de los libros para niños y de la imaginación infantil. Es ese el paisaje imaginativo que todavía controla parte de la escritura contemporánea, una de cuyas figuras paradigmáticas corporiza el personaje de Peter Pan, situado en el límite entre el mundo natural y el sobrenatural y que entiende la vida bajo la especie de lo teatral y lo performativo.

Esta antología personal de la infancia ante la que nos coloca el texto sigue la dinámica de la colección. Es arbitraria, caprichosa, pero también representativa⁶. Si la Colección Robin Hood exhibe más de doscientos veinte títulos, el rasgo de selectivo se intensifica porque la presente

⁵ Díaz Rönner coincide parcialmente al mencionar como origen de la literatura infantil al citado Defoe y su *Robinson Crusoe* (1719) junto con el libro de *Los viajes de Gulliver* (1726) de Jonathan Swift. Los considera “textos escandalizadores” que sintetizan las representaciones más netas de las corrientes filosóficas de la época (el iluminismo filosófico), sumadas a las tendencias colonialistas y de dominio de la naturaleza (“Literatura infantil 515-516). Tanto Defoe como Stevenson y Swift aparecen dentro del corpus seleccionado por Negroni.

⁶ En la reseña que escribe Jorge Monteleone sobre el volumen de Negroni, arriesga una taxonomía: 1) los autores venerados e incesantes; 2) los creadores de arquetipos; 3) los memorialistas del cuento legendario; 4) los grandes narradores americanos de la vida exterior; 5) las narradoras miniaturistas de la vida doméstica; 6) los irresistibles narradores de la verde Inglaterra; 7) el satírico mayor (Jonathan Swift); 8) los tres autores agregados que no están en la colección original, “moradores de la inquietud” (Poe, Mary Shelley, Salinger).

antología incluye a veintidós autores, sin que sea especificada la causa de dicho recorte. Tampoco hay un ordenamiento que sea posible deducir. El texto hace un recorrido, un paseo, sin un rumbo prefijado, y por ende –suponemos– lo que importa de ese derrotero es antes que nada el camino trazado. La figura que emerge es la de un panorama de postales sueltas, que nos acercan lugares y tiempos diversos, y cuya única finalidad consiste en demarcar un territorio tan impreciso como indeleble, una topografía posible de la infancia.

El hecho de que remita a este período de la vida no implica que se la conciba o se la cristalice como un tiempo feliz. Este tema, el de la felicidad, va a aparecer como si fuera un hilo conductor. Pero, antes que nada, para pensar la infelicidad como condición inseparable no solo de la infancia sino de la tarea de la escritura. Vocación o destino, la profesión de la escritura aparece tematizada en casi todos los textos. Desde una afirmación tajante como la puesta en boca de Salgari al decir “he sido infeliz” (*Cartas extraordinarias* 18) hasta la más dubitativa de Verne, quien se cuestiona “¿necesito ser feliz?” (*Cartas extraordinarias* 26), la noción de felicidad se torna insuficiente en sí misma porque es el reverso constitutivo de la tristeza e inseparable de esta. Según dicha mirada, no se puede desear a la una sin obtener la otra. Es lo que sintetiza una frase del personaje de Heidi en su carta a Johanna Spyri: “Porque la alegría sale de la tristeza y puede traer sorpresas” (*Cartas extraordinarias* 106). Una de las experiencias transmitidas mediante los textos de la Colección Robin Hood es que la tristeza y la alegría conviven a la manera de pliegues que configuran la existencia humana.

Otro tópico que se abre paso con mucha claridad es el de las configuraciones espaciales y su vinculación innegable a la escritura. En torno de la oposición encierro/libertad se juegan las valoraciones que terminarán cuajando en la dupla anterior, la de la satisfacción personal, uno de los motivos más recurrentes en todas las cartas. Parece más evidente en las escritoras mujeres, ya que se tematiza lo que Virginia Woolf definió a partir de una metáfora espacial, la del “cuarto propio”, y que apunta a la marginación concreta de las mujeres en el campo literario, a su histórico apartamiento de la vida pública, a las dificultades ya no solo de entrar al canon sino también de acceder con derecho pleno a la tarea de la escritura. De las cinco escritoras incluidas en la selección, todas hacen mención a esta dificultad de libertad de movimientos en el plano espacial. Louisa May Alcott, quien dirige su carta a una colega, Emily Dickinson, se queja de sentir la situación de escribir encerrada en el “baño”, una anécdota que la lleva a definir la escritura como

si fuera un “vicio clandestino”. En boca de Charlotte Brontë se enuncia la dificultad para una mujer del siglo XIX de ejercer la escritura, lo que la lleva a pensar en la distancia entre ser mujer y ser autor. De Johanna Spyri se subraya el tener que esconderse tras un pseudónimo para poder escribir. Jean Webster habla del costo de sacrificar la propia vida para poder dedicarse a la escritura⁷.

Los personajes masculinos, desde Mark Twain hasta Daniel Defoe, desde Jack London hasta Carlo Collodi, también juegan con los usos de pseudónimos o de nombres falsos, pero no acusan a determinada constricción social por la necesidad de recurrir a ellos. Funciona como un juego de máscaras que les permite un espacio de libertad. Las quejas pasan en gran medida por las dificultades económicas que supone dedicarse a escribir, que para algunos de ellos significa terminar en la ruina o, como mínimo, sometidos bajo el peso de la dependencia. En cuanto a la cuestión espacial, la paradoja del encierro necesario para llevar adelante la propia obra radica en que solo a través de ella se entiende una noción plena de libertad⁸. La oposición encierro/libertad adquiere visos metafóricos, si no alegóricos. La vida verdadera está en los textos. Allí es en donde se expande no solo el tiempo de la aventura, sino que se despliegan todos los mundos posibles. La definición que hace Edgar Allan Poe de la poesía en la carta que dirige a su padre se hace de una u otra forma extensiva para los otros autores: “La poesía siempre me pareció un viaje: la travesía informe de una tripulación fantasma por un océano fatal” (*Cartas extraordinarias* 186).

⁷ Algunas de las cuestiones que despliegan a través de las escritoras a las que da voz habían sido tratadas de manera explícita por Negroni en los ensayos de la segunda parte de *Ciudad gótica*, pero sobre todo en el primero, “Una fábula inconclusa”. Allí describe la imposibilidad para las escritoras de escapar de la tensión que se genera entre transgresión, rebeldía, y la necesidad o posibilidad de escribir. La escritora mujer, acuciada por los reclamos de índole social y política, no parece disponer de una mente sin trabas, de la libertad necesaria para lanzarse sin constricciones a la escritura. La ensayista se pregunta: “¿No es ésta, acaso, la situación que atraviesan aún hoy las mujeres que escriben?” (84).

⁸ El tópico espacial que opone el espacio abierto al cerrado se vincula a los mundos de la fantasía. Salinger aparece hablando en esos términos de esta condición del escritor, a la que define como “búnker”, y describe como un “mundo suspendido dentro de un diorama”. Kipling se refiere a su obra como una “casa manuscrita”. Jacob Grimm sintetiza la obsesión compartida con su hermano Wilhelm a partir de tres puntos: “[L]a casa enorme del lenguaje, el diccionario infinito de la vida y los niños perdidos en el bosque”.

Si bien no todos los autores elegidos fueron viajeros empedernidos, lo cierto es que la mayoría de ellos tuvo la oportunidad de salir del propio territorio y de moverse. Sea como marinos (Twain, Salinger, London, Melville), por su experiencia de la ciudad (Dickens, Poe) o por haber vivido en países lejanos (Kipling), en todos ellos la aventura articula los textos y alimenta la sed de exotismo que se supone es la cuota necesaria de toda historia bien narrada. Aun en aquellos escritores que no salieron de su ciudad, como es el caso de Salgari, la idea de viaje se presenta en su texto como el *pharmakon* para exorcizar los miedos, para responder mediante la escritura a los enigmas de la identidad. Incluso, como sería en el ejemplo de Julio Verne, cuando los viajes solo ocurren en la fantasía, la aventura en el espacio es el recurso viable para la construcción del sí mismo a partir de aquello que no se sabe.

“*DIABOLIQUE EN TOUTE INNOCENCE*”: LAS CARTAS Y SUS USOS DESVIADOS

Desde el punto de vista formal, el texto está configurado como una antología de cartas. Lo primero que hace referencia al carácter de “extraordinario”, enunciado por el título, es que esas cartas son anunciadas desde el comienzo como apócrifas⁹. Valen por su carácter de colección, algo estrambótica si se quiere. El género escogido, el epistolar, nos coloca a su vez en un contexto intersticial en lo relativo a los géneros literarios que podemos considerar mayores o dominantes. Estamos en el campo de los géneros “menores”, habilitando el juego con lo minoritario y con la miniatura. Tanto desde la cuestión de la cantidad como de la calidad, del número como de las proporciones, el texto se define a partir de un sistema taxonómico que gira en torno de la oposición entre infante y adulto. Pero también en aquella largamente establecida de lo femenino y lo masculino. Como es sabido, el género epistolar, que remite al ámbito de lo privado, se constituía en uno de los espacios puestos al servicio del sistema de demarcaciones atribuidos al sujeto femenino dentro de la institución literaria. Los géneros considerados

⁹ La mención de lo “extraordinario” es una referencia cruzada entre la obra de Poe, y sus *Historias extraordinarias*, y la de Verne, que reconoce en Poe una fuente de inspiración. Con el título de *Narraciones extraordinarias* aparece una obra de Julio Verne en la Colección Robin Hood. Además, es retomada en sus *Viajes extraordinarios*, el título genérico dado a la colección de libros de viajes y aventuras que Verne comenzó a publicar en 1863 y que llegó a incluir sesenta textos y se prolongó hasta 1918.

adecuados para las mujeres estaban bien delimitados e incluían tanto las cartas, como los diarios íntimos o la poesía amorosa. Nora Domínguez observa que el hecho de que sean retomados por autoras contemporáneas habla de “viejas resonancias de atribuciones no deseadas” (37). La pregunta que resuena en este gesto anacrónico –y cada vez más *vintage*– de escribir cartas apunta a una arquitectura de legitimaciones por donde parecen colarse otros deseos¹⁰.

El dispositivo de comunicación epistolar se construye a partir de un espacio tramado entre dos voces enfrentadas, una que está presente y otra ausente. En ese “atajo”, como lo llama Nora Domínguez, emerge un elemento central que es el silencio. Sobre ese silencio se construye una respuesta a una acusación inicial, que puede sugerir una imputación recusada (44). La acusación o la defensa, los tonos de la polémica, son las formas que adopta este sistema de “atribuciones encontradas” que las cartas ponen en juego. En ese intercambio de adjudicaciones se escenifican las disputas por los lugares dentro de alguna institución (35). Más allá de su constitución en tanto que género literario, el epistolar ha servido como molde mediante el cual establecer una contienda sobre representaciones y autorrepresentaciones dentro de la institución literaria. A través de ese molde se hacen circular materiales, contenidos y procedimientos que dan cuenta de los modos de escribir de cada época (35). Este uso desviado de lo epistolar estaría puesto también al servicio de mostrar la indefensión de un género literario cuando es colocado como subsidiario de un género sexual (44). Como se vio en el apartado anterior, esta disputa aparece representada sobre todo en las cartas de las escritoras, aunque se proyecta también en las recriminaciones cruzadas que circulan en las cartas de los escritores.

¹⁰ Susan Stewart, en su libro *El ansia*, empieza diciendo que la narrativa es en sí una estructura del deseo en la que se inscribe una y otra vez la brecha entre significativo y significado. En su análisis de aquellos dispositivos que sirven a la cosificación del deseo, no solo incluye a la narrativa, sino al *souvenir* y a la colección, todos presentes en la obra de Negroni, tema que ella desarrolla a partir del capítulo 5 de su libro. De la narrativa, Stewart dice que es una miniatura. Cada libro es un microcosmos, en la medida en que siempre busca terminar o cerrar una totalidad o un modelo. El *souvenir*, por su parte, contrae al mundo para expandir lo personal y se vincula a la nostalgia al igual que la narrativa. Por último, la colección representa la estetización del valor de uso. En ella funciona la dialéctica del adentro/afuera, así como la de lo público/privado y la de significado/valor de cambio o tiempo personal/tiempo social. Para Stewart se trata de generar un conocimiento autónomo, que es a la vez ecléctico y excéntrico.

En su búsqueda de una definición para la epístola, Ana María Barrenechea se concentra en los aspectos formales de esto a lo que no termina de definir como “género”, aunque por momentos se vea tentada a hacerlo, sobre todo cuando recurre a los formalistas rusos. Barrenechea llega a la conclusión de que lo más exacto que se puede decir de ella es que la carta exhibe una clara unidad desde lo formal que no solo la hace reconocible, sino que sirve para la modelización de diversos géneros (entre ellos, la novela epistolar, la epístola poética, el panfleto o la memoria científica). Su función, muy general y universalizable, es la de ser *pragmática comunicativa*. Básicamente, se la utiliza para la transmisión (a diferencia de la función de conservación). Más allá de sus posibles usos públicos o privados, muy ligados a los contextos sociohistóricos, la carta se caracteriza por ser una comunicación escrita diferida en el tiempo y que se da entre espacios distintos¹¹. Lo que nos interesa remarcar es este carácter diferido que le adjudica, entre otros rasgos, porque en él radica cierta potencia ficcionalizadora. La diferencia, tanto en el tiempo como en el espacio, hace que su estructura se arme en torno de una serie de contrastes pivoteados alrededor de las nociones de presencia y ausencia, acercamiento y alejamiento (Barrenechea 56). Esto es lo que pone en juego la dupla de lo imaginario y lo real, ya que la imaginación es la que se encarga de ficcionalizar no solo una coincidencia espacial, sino también la sincronía (Barrenechea 57). A eso se suma que la función perlocucionaria se encuentra más fuerte en la forma epistolar, con lo que no solo están más subrayadas las marcas de la relación entre narrador y narratario, emisor y receptor, sino del mundo imaginario creado por el texto.

La privatización de la escritura, ese movimiento desde el margen, aparece sostenido en el uso de lo epistolar en tanto que “máquina de expresión”, en los términos en que lo planteaban Gilles Deleuze y Félix Guattari para una “literatura menor”. Es la máquina que resulta capaz de desorganizar las propias formas, las formas de los contenidos, para liberar a los contenidos puros que se terminan confundiendo con las expresiones en una misma materia intensa (51). Una “literatura menor” comienza por enunciar y

¹¹ Su definición operativa de la carta es la siguiente: “Comunicación escrita de uno o más remitentes a uno o más destinatarios alejados en tiempo y espacio. Suele ir enmarcada entre un encabezamiento dirigido al receptor y un final de despedida del emisor, que explicitan sus nombres, lo cual confiere al discurso epistolar una unidad formal muy marcada, aunque cabe si es extensa que tenga un desarrollo azaroso y diversificado. A menudo se consigna el lugar y fecha del emisor. Los datos del receptor pueden encabezar cartas formales y siempre los consigna el sobre” (58-59).

solo ve o concibe los sucesos como aconteciendo “después”. La expresión debe romper las formas, marcar las rupturas y las nuevas ramificaciones. Una vez resquebrajada la forma, se trata de reconstruir el contenido que necesariamente se encontrará en ruptura con el orden de cosas (51-52). El móvil epistolar aparece una vez más como un engranaje esencial para tal máquina de expresión. Las cartas plantearían una serie de exigencias, de potencialidades y de insuficiencias (52). Como bien hacen notar para el caso de Kafka, no es una cuestión de sinceridad sino de funcionamiento. Se trata del horizonte que crea ese destinatario “verdadero”, porque lo que logra es desterritorializar. Las cartas constituyen un rizoma, una red, una tela de araña. En ellas hay un vampirismo que es propiamente epistolar: las cartas son murciélagos (53). Parafraseando a la dupla Deleuze-Guattari, es posible afirmar que de estas correspondencias se yergue la figura de Negroni-Drácula. Ella se alimenta de esas cartas que le aportan la sangre, de donde –al igual que Kafka– extrae la fuerza para crear.

A la vez, lo atractivo del funcionamiento de las cartas es la dualidad, lo cual no deja de evocar al gótico. Hay dos sujetos que hablan. Por un lado, el sujeto de enunciación como forma de expresión que escribe la carta; por el otro, un sujeto del enunciado como forma de contenido en donde la carta habla. Esto hace referencia a la puesta en escena de una imposibilidad, un anuncio que nunca se cumple o que no tiene lugar, una presencia siempre en diferido. Allí radicaría, para Deleuze y Guattari, el pacto diabólico y que se funda en el desdoblamiento, el que resulta de un movimiento en falso. El movimiento que se le concede al sujeto del enunciado es aparente, es un movimiento en papel (56). El segundo rasgo de las cartas como deseo es lo que llaman una “topografía de los obstáculos” (57). Lo perverso sería hacer una tal topografía en lugar de batirse contra un destino, al substituir al destino por un destinatario. Negroni usa el dispositivo de incorporar las cartas supuestas o imaginadas no como tema, sino como obra, como parte integrante de la máquina de escritura o de expresión. Lo hace porque es consciente de los límites en los que actualmente se mueve la literatura. Pero, sobre todo, como enuncia Paula Croci en el siguiente párrafo, por su carácter de experimento. Las cartas adquieren así otro relieve, otras porosidades, que hablan al presente desde los cruces de temporalidades en apariencias divergentes:

Una vez más son las cartas las que descifran el futuro de la literatura, porque en ellas se pone al descubierto el laboratorio de la escritura, en ellas se devela que el arte literario, en el límite, es el resultado

del encuentro afortunado —la conversación— entre el escritor y su correspondiente lector, en el que se dirimen sus posiciones sobre las representaciones sociales y se actualizan los debates estéticos vigentes (103).

A continuación, pasamos a ver cómo trabajan la imagen y la escritura en ese sistema de encuentros varios, de correspondencias tanto materiales como figuradas, explícitas como tácitas.

DIÁLOGO CON LAS ILUSTRACIONES

¿Qué es lo que se quiere evocar al incluir ilustraciones en un texto de estas características? Sería demasiado simplista pensar que solo remite a la idea de que los libros de infancia han tenido desde sus mismos comienzos una estrecha vinculación con las imágenes, hasta haberlas convertido en un componente (casi) natural de su estructura. La historia de la literatura infantil es una historia de la imagen tanto como de la palabra. Esto resulta en una historia del libro como “artefacto”; de los libros considerados en cuanto objetos valiosos, amados y cuidados. Así es como lo piensa Seth Lerer, medievalista y especialista en literatura infantil, quien pone énfasis en el carácter sensual del objeto libro que emerge de esta conjunción lograda entre texto e imagen. La experiencia de leer, sostiene, está ligada a cómo se ve el libro, cómo se siente, cómo huele y no solo a lo que este dice. Los libros infantiles, más allá de que sean libros animados o troquelados, siempre han estado “saltando” de sus páginas, emergiendo por la fuerza de las imágenes. Las ilustraciones están puestas al servicio de hacer visible la idea de que la vida está llena de artificios. Expresan, además, el deseo de exorcizar pesadillas o de escapar a lo gris de la vida. La historia del libro infantil permanece como una historia de los sentidos, ya que se lee con todos ellos (Lerer 321-327).

La colección de textos evocados mediante el mecanismo de las cartas apócrifas es ambigua en cuanto a sus lazos con las imágenes. La Colección Robin Hood, si bien mostraba tapas muy vistosas y coloridas, no siempre contenía ilustraciones que apelaran a lo sensitivo ni que se volvieran icónicas en virtud de sus dibujantes, como podría ser el caso de John Tenniel y sus ilustraciones para *Alicia en el país de las maravillas*. Algunos de los textos incluidos ya venían de por sí con antecedentes propios en lo relativo a la

ilustración, como sucede con las obras de Salgari o de Stevenson. Estas últimas traían un imaginario visual muy connotado por la pintura fisionómica del siglo XIX. Lo sensual o táctil en los libros de la colección va a depender más de lo que las palabras dicen que de las imágenes que las acompañan.

La primera razón que aduce la autora para el presente libro en colaboración es lo que ella define como un “encuentro feliz”, el de compartir asombros y entusiasmos, el de sentir deslumbramientos mutuos. En definitiva, para ella implica la posibilidad de participar en una poética común o eso que supone una “mezcla de incertidumbre y proyecto” (*Cartas extraordinarias* 9). Nos deja, como lectores, en libertad de imaginar el mecanismo de este trabajo conjunto, a cuatro manos, en el que fueron buscando “la música” entre texto e imagen. Los dibujos llaman la atención por su estética minimalista, a contrapelo de la esperable sensualidad de las ilustraciones a la que veníamos haciendo mención para los libros de infancia. La dinámica se repite. Cada carta, es decir, cada capítulo, presenta una ilustración que abre a página simple y dos que cierran a doble página. Los textos escritos son igual de breves, dando la impresión de una búsqueda de equilibrio entre ambos, imagen y texto.

La estética de Fidel Sclavo apela a la línea de trazo fino, el blanco de la página imperante, la imagen miniaturizada. La inclusión de grabados, de daguerrotipos y litografías le confiere cierto aire anacrónico en la evocación de una estética decimonónica, muy en consonancia con lo planteado por la autora para su propio programa artístico. Por otro lado, se suma en los trabajos de Sclavo la alusión al dibujo infantil en la sencillez del trazo, así como en su irregularidad o en su carácter azaroso. También está presente en el uso del *collage*, del recorte y pegado de figuras y fotos tomadas de otras publicaciones. Colabora a generar esa impresión el hecho de que la ilustración haya sido realizada sobre las hojas de papel Canson que se usan en la escuela, con su textura gruesa y acartonada y un blanco que tiende hacia el gris. Los motivos parecen repetirse para los veintidós autores con pocas variaciones. En todos los casos, se incluyen una o más imágenes de los escritores y escritoras, que son intervenidas mediante los trazos en lápiz de varias maneras. No difieren demasiado entre sí, lo que le da al conjunto una gran unidad.

Un motivo que aparece en el paratexto de la tapa y que se repite en tres casos es el de la estampilla con la imagen de los autores. Además de ser una referencia a la temática epistolar, habla de la consagración de los escritores en el campo literario propio. En la tapa están las estampillas dedicadas a

Herman Melville, Louisa May Alcott, Hans Christian Andersen y R. L. Stevenson. El motivo de la estampilla volverá a ser usado en las ilustraciones de los mencionados Alcott (autora de *Mujercitas*) y Stevenson (autor de *La isla del tesoro*) y de Johanna Spyri (autora de *Heidi*). En el caso de Louisa May Alcott, además se coloca una foto de quien sería la destinataria de su misiva, Emily Dickinson, en una imagen que imita el sobre de una carta. Aparece, de ese modo, subrayada más de una vez esta relación epistolar. En el caso de Stevenson, que dirige la carta a quien luego será su mujer, está imitado el formato de un paquete. La estampilla también evoca la aventura, el sueño de salir volando por la ventana. Será por eso que Walter Benjamin sostiene que “las estampillas son las tarjetas de visita que las grandes naciones dejan en la pieza de los niños” (99).

El recurso más repetido es el de intervenir la imagen del escritor o escritora, en la mayoría de los casos materializada mediante fotos, casi todas en blanco y negro, o daguerrotipos. En otros casos, por obvias cuestiones temporales, los retratos provienen de cuadros al óleo, grabados o litografías. Los trazos en lápiz de colores tenues producen un efecto de intervención sobre el fuera de campo, a través del cual se prolonga la figura del autor o autora. O bien se alargan los contornos corporales mediante líneas que descienden o se completa la imagen de por sí recortada, como en los casos de Stevenson, Mary Shelley, Charles Dickens, en los que el brazo está dibujado en posición de escribir. En algunos casos, se trata de marcas personales, en particular, las letras de sus iniciales o la firma, que se insertan inscritas sobre la imagen, como en Rudyard Kipling o Jack London. También son numerosos los ejemplos en los que aparecen representados personajes o atributos de las novelas: Jack London con un lobo, Melville adentro de una ballena, Johanna Spyri en un prado con flores, James Matthew Barrie en una isla, Salgari con un rinoceronte, Verne en un globo aerostático, Kipling sobre un elefante, el cuervo para Poe.

Además de los retratos, las ilustraciones trabajan a partir de imágenes clásicas de los libros que ya resultan fáciles de reconocer. Desfilan escenas de *La vuelta al mundo en ochenta días*, *Robinson Crusoe*, *Gulliver* o *Historia de dos ciudades*. O personajes como Huckleberry Finn, la Caperucita Roja, Pinocchio. Están reproducidas tapas de libros como los de *Cuentos de hadas* de los hermanos Grimm, los cuentos de Andersen o la versión de la Colección Robin Hood de *Papaíto Piernas Largas*. En el ejemplo de Daniel Defoe, uno de los dibujos es la tapa de una caja de habanos que llevan su nombre, lo cual constituye una mención extratextual que remite

al sistema de mercantilización vinculado a la circulación de los textos. Hace pensar en Defoe como marca registrada o producto de consumo, aunque es probable que la imagen haya sido elegida porque combina muy bien el retrato imaginado del autor, uno de los pocos del siglo XVIII incluidos, con un marco de paisajes exóticos.

Estas ilustraciones que remiten a las historias narradas por las novelas, al igual que las efigies de los autores, no se encuentran enmarcadas, sino que emergen como fragmentos recortados y también intervenidos por el trazo de lápiz. Las líneas dibujadas en torno a estos recortes no son otra cosa que garabatos, pero realizan comentarios al margen, a veces sarcásticos, a veces ingenuos, sobre cada una de ellas, completando o haciendo más complejo su sentido. Así es como en su dibujo original *Huckleberry Finn* se muestra sonriente con un conejo en la mano, al cual el comentarista ha agregado gotas de sangre rojas que chorrean hacia fuera del cuadro. También gotea sangre el cuadro al óleo de Mary Shelley, otra de cuyas imágenes aparece cortada y suturada en alusión a su personaje más famoso. Tanto con Lewis Carroll como con Charles Dickens se hace referencia al tema del doble, con la duplicación del retrato: en el primer caso está su imagen enfrentada como en espejo; en el segundo, divergiendo en direcciones opuestas. La fotografía de Charlotte Brontë se ve en un caso fragmentada como un rompecabezas y oscurecida en el otro. En algunos ejemplos, las intervenciones hacen pensar en la tarea del escritor, haya sido más o menos vivida bajo la especie del padecimiento por parte de sus protagonistas: el brazo o el papel como atributo de la escritura; varios tipos de elementos auráticos para sugerir las fantasías de los escritores o a la imaginación en acto.

Las ilustraciones de Sclavo, más que llenar el espacio, lo abren. Generan hendiduras por las cuales se cuela algo que no está dicho en primera instancia. Es un saber que no resulta por fuerza ajeno a la niñez. De ahí el marcado estilo que la evoca, ese aire tan naíf. El espacio en blanco, resultado de la miniaturización, deja mucho lugar para el rellenado o la reposición, como en los libros para pintar. Esto también se hace presente en la alusión a los puntos suspensivos, recreados mediante el trazo fino y la levedad de las pinceladas. Producen un sistema de pliegues desde donde emerge lo inesperado, como en los libros troquelados. Hay un procedimiento por el cual se rearma la figura a partir de la diversidad y de lo heterogéneo, como en el sistema del *collage*, que trae a un punto determinado algo de aquí y algo de allá, sin preocuparse demasiado por las disonancias. Las imágenes resultado de estos ensamblajes parecen apuntar a producir el efecto que Roland Barthes define

en su ensayo sobre la fotografía como del *punctum*. Es este elemento presente en la foto que rompe y que puntúa, que se eleva de la escena, se dispara como una flecha, y que atraviesa al espectador. Como su nombre lo indica, hiere, pincha, marca. Dice ahí que no está esperando que algo sea dicho. O dice lo que no corresponde que sea dicho. Dice a pesar suyo, como los niños.

Por eso es que para leer estas imágenes no sirve la competencia que Barthes define en contraposición con el *punctum*, a la que llama *studium*, que sería aquel entrenamiento necesario para una aproximación racional hecha desde una cultura ética o política, que lo vincula más con un deseo despreocupado, intereses varios, gustos inconsecuentes. El *studium* supone que se entiende lo que propone el fotógrafo; posibilita su lectura dentro de un determinado contexto cultural. Produce el placer del reconocimiento. El *punctum*, por el contrario, opera desde un detalle que cambia la lectura “unaria” de la imagen, aquella generada por el *studium*. Ese detalle es un objeto parcial, arbitrario (Barthes lo llama “malcriado”), y posee un poder de expansión que es metonímico. No está ahí como resultado de una búsqueda intencional del operador, sino que es algo suplementario, inevitable, incluso delicioso. Por eso es que se descubre una vez que no se mira más la foto, una vez que se ha corrido la mirada. Implica permitir al detalle emerger por su propia avenencia hacia una conciencia afectiva.

Esta idea de “salir de sí mismo” que se propone a partir de la noción de *punctum* es evocada en algunas ideas enunciadas por Walter Benjamin cuando piensa los libros infantiles. Este autor, fascinado por ellos como objetos de lujo y su coleccionista inesperado, parece valorar sin embargo un elemento que subyace a las ilustraciones más simples. “En el reino de las estampas no iluminadas el niño se despierta; en el de las coloreadas prolonga sus sueños” (71), afirma en un texto de 1924, “Viejos libros infantiles”. Sustenta esta constatación que apunta a la capacidad de rellenado de la que se hablaba antes a propósito de los dibujos de Sclavo, de espacios abiertos por la página minimalizada, y que responde al principio de que menos es más. Benjamin vuelve a repetir estas ideas en otro ensayo posterior, “Panorama del libro infantil” (1926), en el que además recupera la noción de garabato:

Y si en el cobre coloreado la fantasía del niño se hunde en sus propios ensueños, la xilografía en blanco y negro, la ilustración sobria y prosaica, lo hace salir de sí mismo. La imperiosa exigencia de describir el contenido de esas estampas despierta en el niño la

palabra. Pero tal como describe esas imágenes con palabras, así las “escribe” de hecho, las llena de garabatos (74).

La vinculación entre imagen y palabra aparece aquí pivoteada a partir del silencio, lo que por otra parte parece ser una de las condiciones existenciales del infante, algo que se expresa mediante este término, el de la *in-fancia*¹². Benjamin también tenía claro que un elemento central de los libros infantiles, piezas tan veneradas por él, era la ilustración. Y ese constituía un espacio en el cual “rápidamente” se encontraban los niños con los artistas, de modo de permitirles sustraerse a las “fiscalías de las teorías filantrópicas”, es decir, a las exigencias pedagógicas de la literatura a los infantes (68). En todo caso, los dibujos de Sclavo logran hacer visible la idea de pérdida, muy en correspondencia con la concepción negroniana de la poesía. Se cumple lo que Georges Didi-Huberman diagnostica cuando analiza la acción de ver como un perder y que lo lleva a preguntarse cómo mostrar un vacío y cómo hacer de este acto una forma que nos mira (*Lo que vemos* 18). La modalidad de lo visible, nos dice, deviene ineluctable cuando ver es perder, es sentir que algo se nos escapa. La imagen no puede ser pensada sino más allá del principio de la superficie, es decir, como “el espesor, la profundidad, la brecha, el umbral y el habitáculo” (*Lo que vemos* 56). Son todos esos despliegues que materializan a partir de los repliegues y plegados tanto los textos de María Negroni como los dibujos de Fidel Sclavo. Funciona allí a pleno la dialéctica de lo visual que plantea Didi-Huberman y que se propone, paradójicamente, como un juego de vaciamiento.

LECTURAS DE INFANCIA

Con este subtítulo no nos estamos refiriendo a los libros leídos en la infancia, sino a lo que Lyotard ve como la condición de indigencia imprescindible para escribir en todo autor. Ningún escritor nace sabiendo escribir, concluye Lyotard, sino que escribe para atrapar por y en el texto eso que no sabe. Esto

¹² Esta idea de la infancia como la edad en la que el sujeto carece de habla, con las consecuencias que eso supone (la no pertenencia al logos), suele ser un lugar común cada vez que se habla de ella. Tal vez sea el análisis que hace Giorgio Agamben en su ensayo *Infancia e historia* el más productivo para pensar esa y otras cuestiones tales como la experiencia. Pero este es un tema que excede los límites del presente trabajo.

es lo que él llama “infantía”, que no se refiere a una edad de la vida sino a algo que puebla el discurso en tanto que separación. Lo define como el “resto”. Dicha concepción de la escritura es la que aletea en todas las obras de María Negroni y que adopta una particular forma en este volumen, en el que además coincide con un artista proveniente de otro rubro, Fidel Sclavo. Las ilustraciones que acompañan los textos en realidad no ilustran sino que amplían los sentidos, como ya se dijo, al obligar al lector a concentrarse en ese punto de fuga que se despliega cuando se lo coloca ante la imagen. También responde en espejo a la estructura epistolar, en la medida en que imita el diálogo implícito en la carta, que en sí misma pone en escena una falsa conversación. Esa charla diferida tanto en el tiempo como en el espacio, a su vez, abre intersticios por los que se cuela lo no enunciable. Nuevamente, el resto.

Los escritores y escritoras, pero también los artistas de todos los campos pensables, son definidos por Negroni como esos “niños-viudos”, oxímoron en el que —como se dijo al comienzo— se conjugan la carencia con la inefabilidad y da una imagen que remite a lo siniestro, en el sentido de lo *Unheimlich*. El gesto que se desea evocar mediante estas operaciones de cortado y pegado, del *collage* en sentido amplio de la palabra —tanto literal como figurado—, es el del juego con los “residuos”, que Benjamin reconocía como lo más propio de la infancia. El infante es aquel que puede leer en los residuos el rostro del mundo, que por otro lado solo se les muestra “precisamente” a ellos (Benjamin 96). Jugando con esas sustancias, nos dice en un extracto de *Calle de mano única*, los niños crean una nueva relación, que además es caprichosa. No otro es el objetivo de la colección, dispositivo que Negroni actualiza al citar bajos los velos de lo apócrifo, de una citación desaforada mediante la que materializa su propia criatura.

BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, GIORGIO. *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Traducción de Silvio Mattoni. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2007.
- ACCARRESSI, HUMBERTO. “El tiempo en que Robin Hood era una colección de libros”. *La Razón*, 10 dic. 2014. Visitado el 2 de noviembre del 2016.

http://www.larazon.com.ar/interesa/tiempo-Robin-Hood-coleccion-libros_0_632100214.html

BARRENECHEA, ANA MARÍA. “La epístola y su naturaleza genérica”. *Dispositio*, N° xv/39, 1995, pp. 51-65.

BARTHES, ROLAND. *Camera Lucida. Reflections on Photography*. Nueva York, Hill & Wang, 1981.

BENJAMIN, WALTER. *Escritos. La literatura infantil, los niños y los jóvenes*. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1989.

CROCI, PAULA. “Correspondencias literarias”. *Deslindes. Ensayos sobre la literatura y sus límites en el siglo xx*. Compiladora Claudia Kozak. Rosario, Beatriz Viterbo, 2006, pp. 91-103.

DÍAZ RÖNNER, MARÍA ADELIA. “Literatura infantil: de ‘menor’ a ‘mayor’”. *Historia crítica de la literatura argentina. La narración gana la partida*. Vol. 11. Director Noé Jitrik. Buenos Aires, Emecé, 2000, pp. 511-531.

———. “La literatura infantil: territorio de subversiones”. *La cultura de los géneros*, Lisa Bradford, coordinadora, Rosario, Beatriz Viterbo, 2001, pp. 113-127.

DIDI-HUBERMAN, GEORGES. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Traducción y nota preliminar de Antonio Oviedo. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2011.

———. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Traducción de Horacio Pons. Buenos Aires, Manantial, 2014.

DOMÍNGUEZ, NORA. “Extraños consorcios: cartas, mujeres y silencios”. *Fábulas del género. Sexo y escritura en América Latina*. Compiladoras Nora Domínguez y Carmen Perilli. Rosario, Beatriz Viterbo, 1998, pp. 35-58.

GARRAMUÑO FLORENCIA. *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2015.

DELEUZE, GILLES Y FÉLIX GUATTARI. *Kafka. Pour une littérature mineure*. París, Les Éditions de Minuit, 1975.

KOHAN, WALTER. *Infancia, política y pensamiento. Ensayos de filosofía y educación*. Buenos Aires, Del Estante Editorial, 2007.

LERER, SETH. *Children's Literature. A reader's History, from Aesop to Harry Potter*. Chicago/Londres, Chicago University Press, 2008.

LYOTARD, JEAN-FRANÇOIS. *Lecturas de infancia. Joyce, Kafka, Arendt, Sartre, Valéry, Freud*. Buenos Aires, Eudeba, 1997.

- MINELLI, MARÍA ALEJANDRA Y RAYÉN DAIANA POZZI. "Infancia, imaginario e imaginación poética en textos de María Negroni". *III Congreso Internacional Cuestiones Críticas*, Universidad Nacional de Rosario, abril del 2013. Visitado el 1 de diciembre del 2004. http://www.celarg.org/int/arch_public/minelli_pozzic.pdf
- MONTELEONE, JORGE. "Pasiones epistolares. Sobre *Cartas extraordinarias* de María Negroni". *La Nación*, 25 abr. 2014. Visitado el 2 de noviembre 2016. <http://www.lanacion.com.ar/1684828-pasiones-epistolares>
- NEGRONI, MARÍA. *Ciudad gótica. Ensayos sobre arte y poesía*. Buenos Aires, Bajo la Luna, 2007.
- _____. *Pequeño mundo ilustrado*. Buenos Aires, Caja Negra, 2011.
- _____. *Cartas extraordinarias*. Ilustraciones de Fidel Sclavo. Buenos Aires, Alfaguara, 2013.
- _____. *Elegía Joseph Cornell*. Buenos Aires, Caja Negra, 2013.
- OUBIÑA, DAVID. *Una juguetería filosófica: Cine, cronofotografía y arte digital*. Buenos Aires, Manantial, 2009.
- PORRÚA, ANA. "La imaginación poética: entre el archivo y la colección". *VI Jornadas Internacionales de Filología y Lingüística y Primeras de Crítica Genética "Las lenguas del archivo"*. Universidad de La Plata, 7 a 9 de agosto del 2013. Visitado el 1 de diciembre del 2014. <http://jornadasfilologiaylinguistica.fahce.unlp.edu.ar>
- SPERANZA, GRACIELA. *Fuera de campo. Literatura argentina después de Duchamp*. Barcelona, Anagrama, 2006.
- _____. *Atlas portátil de América Latina. Arte y ficciones errantes*. Barcelona, Anagrama, 2012.
- STEWART, SUSAN. *El ansia. Narrativas de la miniatura, lo gigantesco, el souvenir y la colección*. Traducción de Adriana Astutti. Rosario, Beatriz Viterbo/ UNR, 2013.

Recepción: 20.12.2016

Aceptación: 15.05.2017