

REESCRITURA EN *LA IDEA NATURAL* (2024) DE MARÍA NEGRONI: HERBARIO POÉTICO DESDE UNA CARTOGRAFÍA INTERTEXTUAL¹

REWRITING IN *LA IDEA NATURAL* (2024) BY MARÍA NEGRONI: POETIC HERBARIUM FROM AN INTERTEXTUAL CARTOGRAPHY

Claudia Pulido Hernández*
Universidad de Concepción, Chile
clapulido@udec.cl
<https://orcid.org/0009-0007-3556-4040>
DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.256>

Fecha de recepción: 21.03.25 | Fecha de aceptación: 25.05.25

RESUMEN

Este artículo tiene como objeto de estudio *La idea natural* (2024) de María Negroni y se pretende demostrar que el ejercicio de reescritura es abordado como laboratorio creativo, en la configuración de una novedosa cartografía intertextual (Deleuze & Guattari 2004) acerca de las diferentes miradas que han existido en torno a la naturaleza. Ello da lugar a un muestrario poético a modo de herbario personal en el que cada poema es exhibido a partir de su propia singularidad. Para esto se analizan los diferentes tipos de hipotextos utilizados en pos de develar de qué manera la autora interconecta los diversos discursos alrededor del valor poético que esconde cada uno de ellos. El análisis concluye con la idea de que Negroni configura un jardín simbólico compuesto por flores heterogéneas, recolectadas a partir de múltiples tiempos y geografías; donde la reescritura opera como el método de cultivo que posibilita esta construcción intertextual.

PALABRAS CLAVE: *La idea natural*, cartografía, herbario poético, reescritura, hipotextos.

ABSTRACT

This article examines *La idea natural* (2024) by María Negroni and it aims to demonstrate that the practice of rewriting is conceived as a creative laboratory, shaping a novel intertextual cartography (Deleuze & Guattari 2004) of the various perspectives on nature that have emerged over time. This gives rise to a poetic sampler in the form of a personal herbarium, in which each poem is presented according to its own singularity. To this end, the study analyzes the different types of hypotexts employed in order to reveal how the author interweaves diverse discourses around the poetic value hidden in each of them. The analysis concludes that Negroni constructs a symbolic garden composed of heterogeneous flowers, gathered from multiple times and geographies, where rewriting functions as the method of cultivation that enables this intertextual construction.

KEYWORDS: *La idea natural*, cartography, poetic herbarium, rewriting, hypotexts.

¹ Este artículo es producto del curso “(Des)apropiaciones poéticas o la reescritura como recurso”, impartido por la Dra. Biviana Hernández en el programa de Doctorado en Literatura Latinoamericana de la Universidad de Concepción, Chile; y se inscribe en el proyecto FONDECYT Regular N.º 1220321, “Formas de reescritura en la poesía chilena y peruana contemporáneas”. Extiendo mis agradecimientos, además, a la Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo, Beca/Doctorado Nacional 2025-21250057

*Estudiante de Doctorado en Literatura Latinoamericana de la Universidad de Concepción.

—en camino: el dibujo del sendero bordeado de espinas.
me he dicho: ¡surgirás!: garabateo. ¿estéril?
la Naturaleza se resiste. espinas del sendero. la
Naturaleza
con tenacidad: hay que reducirla: captarla. una lucha. las
líneas principales. me he dicho: ¡surgirás todavía! ¡parirás!
Leónidas Lamborghini

INTRODUCCIÓN

La idea natural (2024) es una de las últimas producciones literarias de María Negroni, escritora argentina que vuelve a deleitarnos con una obra inclasificable, indomable, desbordada. Sus doscientas páginas se dejan abrazar desde distintos espacios críticos, sobre todo porque, genéricamente, es un texto que se rehúsa a ser encasillado; además, se instala en una diversidad de tiempos y espacios habitados por múltiples y heterogéneas voces de la enunciación. Para quien, como yo, se ha acercado anteriormente a la escritura de Negroni hipnotizada por su exquisito vuelo poético, resulta consecuente —y por demás, atractivo— abordar esta nueva entrega desde su posible condición de poemario. Turbada por la complejidad que alcanza el sujeto lírico al disgregarse en ese amplio universo de voces, he identificado un primer rasgo común que atraviesa los cincuenta fragmentos poéticos de este libro: la reescritura.

Reescribir es un ejercicio literario en el que Negroni puede considerarse una veterana; textos como *Islandia* (1994), *El sueño de Úrsula* (1998), *La boca del infierno* (2010) y *Archivo Dickinson* (2018) sintonizan de forma sagaz con las inmediaciones de la intertextualidad. Lo interesante de este fenómeno y, por tanto, lo que me obliga a volver sobre el mismo tema en la escritura de esta autora, estriba en que los gestos de apropiación se configuran siempre desde diferentes y novedosos propósitos poético-discursivos. Hay un componente inédito que rescatar de cada uno de esos procesos reescriturales; en efecto, los “frutos”, por un lado, y las “raíces”, por el otro, encuentran en todos los casos un surtido manojito de tallos para interconectarse. *Islandia*, por ejemplo, “reescribe [...] episodios de la saga medieval islandesa y [...] contrapone escenas de una itinerante ‘sosías’ contemporánea (cuya movilidad no es sólo [*sic*] geográfica sino también lingüística)” (Pozzi, 2019, p. 318). En los poemas de *Archivo Dickinson*, a su vez, “se torna evidente la identificación, un juego en el que Negroni pretende disolver las individualidades, un gesto apropiador que alcanza hasta la simulación de la identidad” (Sánchez, 2023, p. 271). *La idea natural* vuelve a despertar el interés de la poeta por los hipotextos y accede a otras dimensiones posibles en la incautación de un original: acá se reescriben biografías, episodios, cartas, imágenes y la propia naturaleza es re-concebida desde sus primigenios y cotidianos fenómenos.

Antes de presentar la hipótesis que guiará a las siguientes reflexiones, resulta válido y necesario detener la mirada a modo de introducción en parte de la crítica precedente que ha analizado algunas interioridades presentes en las reescrituras de María Negroni. Anahí Mallo (2002-2003), por ejemplo, refiere que en *Islandia*:

aparecen confrontados, frente a frente en las páginas, la saga de los dioses y los héroes islandeses, en una prosa atravesada permanentemente por la tensión lírica, remarcada gráficamente por el uso de las tipografías en itálica, y estilísticamente por la aparición de palabras extranjeras. (p. 4)

En dicha obra, la voz femenina también es portadora de otras voces que le ayudan a retomar, desde una doble perspectiva (argentina y no argentina), hechos y realidades que, en principio, por identificación cultural, le son ajenos a la poeta. Para ello se auxilia de citas secuestradas de un seleccionado y vasto corpus integrante de la tradición que van desde Garcilaso a Borges, desde Quevedo a Wolf, y pasa por “las sagas escandinavas, los mitos nórdicos y los poemas anglosajones” (González, 2020, s/p).

Asimismo, se ha destacado que, como resultado de su escritura apropiativa, dichos textos presentan una poética y una estética desbordadas, lo que da lugar a una literatura que rebasa las fronteras tanto entre géneros como dentro del propio territorio de la poesía. Así lo señala Edda Sartori (2003) cuando dice que “la escritura se abstrae, se traslada, se exilia, se deporta. El yo narrativo invade el territorio del yo lírico o el yo lírico logra dar alcance al narrativo, lo destituye, superponiéndose con su mundo suspendido” (p. 72). En este caso, Negroni se agencia de la voz de Úrsula, personaje de un antiguo mito eclesiástico, para dotarla de un lenguaje poético que hace la historia más expectante y fragmentaria: “Ese reiterar melodioso, inestable, como fugas circulares, va impregnando a la vez el discurso de Úrsula que se espeja en el lenguaje de los Pliegos” (p. 73). En ese sentido, la autora le ofrece una oportunidad al personaje para vivir nuevas experiencias y, con ello, proyecta su escritura hacia espacios híbridos, pues absorbe elementos de la obra original para fusionarlos con su propia estética.

Sobre dicho libro, y aludiendo a características transversales a la mayoría de las reescrituras de Negroni, se han examinado dos aspectos muy relevantes: la complejidad que alcanza el discurso a través del lenguaje y de la forma del texto, y la exquisita incursión de la poeta en el espacio real-virtual. Sobre lo primero, Jorge Monteleone (1999) advierte que “[l]a estética del enigma consiste en la siguiente paradoja: el sentimiento de lo extraño alcanza a ser representado con una elocuencia tan precisa que preserva su carácter incomunicable” (p. 170).

Este fenómeno no es un logro menor, sino que devela en realidad una experticia de la poeta a la hora de re-ordenar historias, mitos o documentos precedentes, lugares desde donde rescata ciertas verdades y las cubre con un velo traslúcido para potenciar el secreto y el enigma.

Por otro lado, el segundo aspecto es tratado por Mallol (2002-2003), quien asevera lo siguiente:

En esa libertad se cifra la transgresión profunda, consciente, antihistórica pero verdadera, de la historia, que se atasca y refluye, sin un hilo narrativo claro, que se detiene morosamente en los puntos de irresolución, que superpone lo imaginario a lo real, en la atmósfera mezclada de la superstición, las profecías, los sueños. (p. 4)

Sobre esto último, la propia autora refirió en una entrevista ofrecida a Rose Marie Brougham, y publicada en la revista *Confluencia* en el año 2011, que sus poemas asumen siempre una verdad velada a partir de la incapacidad natural de la poesía para ser totalmente certera o lúcida: “Podríamos decir que la verdad que me interesa es una verdad conjetural, provisoria, hecha de luz y sombra, es decir no dogmática” (p. 141).

Para la mayoría de los casos, el sujeto poético que nos regala Negroni divaga entre paradojas y contradicciones, y se presenta muchas veces desde la primera persona; y, en otras ocasiones, se disgrega en diversos sujetos o simplemente habita la pura impersonalidad. Esto ha sido advertido por Pozzi (2019) respecto del poemario *La Boca del Infierno*: “Así, el sujeto poético que enuncia desde la boca/gruta/cripta habla de otros, pero también de sí, de sus contradicciones y carencias, trazando una frontera entre lo humano y no-humano (o monstruoso)” (p. 314). Sobre esta base, y tomando en cuenta varios de los elementos que hemos abordado, Pozzi (2019) advierte una estética radicante² en la escritura de Negroni, precisamente por la capacidad de sus obras para volver a las raíces (tradición literaria, mitos, archivos) y tomar de ellas lo que necesita para nutrir su escritura:

En otras palabras, la estética radicante no se reduciría a un ejercicio de reescritura ni al entrecruzamiento de diversos géneros literarios, sino que implica para la poeta situarse en ese umbral en el que oye las voces de la tradición (acto de lectura) y las traduce (acto de reescritura) en su propia clave estética. (p. 320)

Por último, acerca de *Archivo Dickinson* se ha resaltado la capacidad de la autora para inscribir su propia voz en la voz de otro. A modo de ventrílocuo, el espectro de Emily

² El término *radicante* fue acuñado en el año 2009 por Nicolas Bourriaud en el texto homónimo. El autor se refiere, partiendo de la referencia botánica, al sujeto (léase artista) contemporáneo capaz de “poner en escena, poner en marcha las propias raíces en contextos y formatos heterogéneos, negarles la virtud de definir completamente nuestra identidad, traducir las ideas, transcodificar las imágenes, transplantar los comportamientos, intercambiar en vez de imponer” (p. 22).

Dickinson reaparece en los versos de la poeta argentina y esto conlleva otra vez a una especie de ambigüedad en la cual entra en duda la verdadera autoría de cada poema. Por su lado, Sánchez (2023) identificó, en esta obra, dicha resonancia o eco, una suerte de presencia latente: “Negróni inscribe en los elementos constitutivos del universo dickinsoniano una búsqueda personal sin que la voz de la lejana poeta de Amherst se pierda sino, por el contrario, sea evocada en la nueva creación” (p. 276). Con todo lo anterior, he intentado dar cuenta, a modo de preámbulo a la presente investigación, de una trayectoria artística en que la reescritura se ha presentado no solo como acto fundamental para establecer un estilo poético, sino también como una forma discursiva a través de la cual los ejercicios intertextuales tienen siempre orígenes y propósitos poéticamente diversos.

Las siguientes reflexiones intentan demostrar que, en *La idea natural* de María Negróni, el ejercicio de reescritura se presenta como laboratorio creativo para configurar una novedosa cartografía (Deleuze & Guattari, 2004) sobre las diferentes miradas que han existido en torno a la naturaleza, hecho que da lugar a un muestrario poético a modo de herbario personal en que cada poema es exhibido partiendo de su propia singularidad. Para ello se examinan por separado los diferentes métodos de apropiación, según los hipotextos escogidos, ya sean textos escritos (cartas, ensayos, novelas, frases) u otras formas textuales (obras de arte conceptual, cinematográficas o escultóricas); asimismo, se resaltan las distancias estéticas entre el hipertexto y su original que permiten rescatar el valor lírico de los discursos apropiados. En las reflexiones finales, me acerco al jardín en tanto mapa a partir del conjunto de interconexiones rizomáticas que se configuran para resaltar el rasgo poético de la naturaleza y, con ello, develar la verdadera idea natural.

1. LABORATORIO INTERTEXTUAL: DE LA ARBITRARIEDAD SELECTIVA A LA CARTOGRAFÍA POÉTICA

La idea natural recibe al lector con una “Nota de la autora”, espacio textual donde Negróni (2024) presenta el contenido de la obra y aprovecha para ofrecer una serie de pistas o lineamientos que, de cierta manera, orientan la lectura. Sobre el propósito del libro, la autora plantea lo siguiente: “Me interesa más bien registrar los discursos elaborados sobre la naturaleza, sumergirme en los datos de una naturaleza escrita” (p. 12). Esa noción de “registro” es el principal punto de partida de la presente investigación, pues, en coherencia con sus intenciones, la escritora logra confeccionar una especie de catálogo que reúne varios discursos sobre el tema natural, vale decir, discursos dentro de los cuales muchos son, a su vez,

inventarios sobre la naturaleza. Esa presencia de pliegues, conexiones arbitrarias y multiplicidad de raíces interconectadas, nacidas a partir del trabajo con archivos, discursos y vidas precedentes, nos ha llevado a pensar en el concepto de cartografía desde la reescritura.

Al respecto, Deleuze y Guattari (2004) estudiaron la cartografía en un sentido diferente a la clásica representación gráfica del espacio mediante mapas que reproducen o calcan íntegramente un territorio físico. En su libro *Mil Mesetas*, por ejemplo, plantean que “un mapa es abierto, conectable con todas sus dimensiones, desmontable, alterable, susceptible de recibir constantemente modificaciones [...]. Puede dibujarse en una pared, concebirse como una obra de arte, construirse como una acción política o como una meditación” (p. 18); en tal sentido, la cartografía se presenta como un ejercicio de transformación de realidades que evade lo mimético, pues supone siempre la creación de algo nuevo. La intención del presente análisis no es profundizar filosóficamente en la cartografía, dado que esto ya se ha hecho con anterioridad y lo corroboran Florencia Brizuela (2017), quien sostiene que “[h]acer mapa, entonces consiste en componerse con otras cosas para dar lugar a un devenir común que no pre-existe, a un nuevo acontecimiento de lo real” (p. 219), o también Guillaume Sibertin-Blanc y Erika Molina (2023), quienes aseveran que “[e]l mapa es él mismo movimiento: lo llevamos con nosotros, nos encontramos en él y nos perdemos en él, lo plegamos para desplegarlo de otro modo, le arrancamos un trozo, reescribimos otro, lo superponemos a otros mapas” (p. 223). Por el contrario, lo que se pretende es aplicar dichos principios teóricos a nuestro corpus para ofrecer una posible línea de lectura. De ahí que nos hagamos una primera pregunta en relación a esto: ¿de qué manera *La idea natural* se constituye como una cartografía poética-intertextual sobre la noción de naturaleza a partir de las diferentes entradas y salidas que supone la reescritura?

En primer lugar, debemos definir cómo se aborda la reescritura en esta obra. En ese primer fragmento a modo de prólogo, Negroni (2024) declara que este texto busca de algún modo replicar la forma de aquellos trabajos de físicos, biólogos e historiadores que tenían como objetivo ordenar el conocimiento acerca de la naturaleza: “Nomenclaturas y taxonomías, archivos, maquetas, cuadrículas y grillas, clasificaciones, dioramas e inventarios se pusieron al servicio de ese orden que prometía el sosiego y también se erguía como un dique contra el tsunami del tiempo” (p. 13). Sin embargo, esta vez no se vuelve a la naturaleza para sistematizarla, sino que lo sistematizado ahora es ese conjunto de ideas de otros pensadores ya organizadas o metodizadas individualmente por ellos en el pasado, ofreciendo espacio a una interconexión entre los diversos discursos.

Para llevar a cabo dicha contienda, Negroni debe volver la mirada al pasado y retomar archivos, documentos, obras literarias y pensamientos a fin de adentrarse irremediabilmente en lo que se conoce *a priori* como intertextualidad. Conviene recordar que este término, originalmente acuñado por Julia Kristeva³ en los años sesenta del pasado siglo, fue ampliado luego por Genette en *Palimpsestos* (1989), obra en que el autor define la intertextualidad “como una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro” (p. 10). Si bien para este teórico lo intertextual se refiere de forma exclusiva a la cita, el plagio y a la alusión, mientras delega a la reescritura a otro grupo dentro de la transtextualidad denominado hipertextualidad,⁴ lo cierto es que, en *La idea natural*, lo intertextual se presenta a modo de laboratorio escritural. Aquí las citas o las alusiones se convierten en medio de cultivo para reescribir pensamientos, biografías o archivos, hecho que les otorga nuevos sentidos al introducirse en contextos y perspectivas histórico-político-culturales diferentes a sus originales. Por tanto, la noción de intertextualidad, en la obra bajo estudio, será analizada desde una perspectiva más amplia, es decir, como un campo de ensayo para la reescritura donde, como veremos, la cita de una frase puede dar lugar a un poema o incluso un libro entero puede quedar reducido a un par de versos.

La ausencia de posibles criterios en la selección de los hipotextos es uno de los aspectos más significativos que se identifica en este poemario. Parece existir un único factor común entre todos ellos, a saber: su relación con elementos naturales referentes a la flora y la fauna. No obstante, la arbitrariedad en la preferencia de los discursos elegidos es evidente y confesada, además, por la propia Negroni (2024): “He sido, [...], arbitraria. Las figuras que desfilan por este libro no sólo son científicos o naturalistas. Hay también fotógrafos, pintores, ilustradoras, cineastas, alquimistas, escultoras, filósofos, revolucionarias, compositores, poetas y novelistas (y hasta un emperador y un taxidermista)” (p. 14). Para reforzar lo anterior, la forma de reescribir también es diferente en cada caso (reformulación de ideas, transformación de un género literario a otro, descripción de imágenes, etc.); asimismo, los hipotextos escogidos son de distintas condiciones (cartas, novelas, inventarios, fichas técnicas, películas, etc.). Todo ello reafirma el carácter cartográfico del proyecto poético analizado y que se corresponde con lo expresado en *Mil Mesetas*: “Si el mapa se opone al calco es precisamente porque está totalmente orientado hacia una experimentación que actúa sobre lo real. El mapa no reproduce

³ “El texto es pues una productividad [...] una permutación de textos, una intertextualidad: en el espacio de un texto varios enunciados, tomados a otros textos, se cruzan y se neutralizan” (Kristeva, 1978, p. 147).

⁴ “Entiendo por ello toda relación que une un texto B (que llamaré hipertexto) a un texto anterior A (al que llamaré hipotexto) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario” (Genette, 1989, p. 14).

un inconsciente cerrado sobre sí mismo, lo construye” (Deleuze & Guattari, 2004, p. 17). De ahí que ese halo caprichoso que ilumina a la obra de Negroni la convierte en un verdadero laboratorio poético-intertextual.

Ahora bien, adentrémonos más concretamente en las diferentes clases de hipotextos intervenidos en la obra para, a partir de ello, analizar el ejercicio de experimentación poética presente. Tal como expresó Nancy Fernández (1996), la reescritura puede asumirse como “una red intersticial a través de la cual las evocaciones recíprocas, los códigos cifrados en los títulos, los epígrafes, los diálogos y los registros discursivos problematizan la interpretación y el uso o transformación de los géneros” (p. 30); por ese motivo, las distancias entre los pre-textos y los hipertextos suponen diferentes grados de “relaciones discontinuas en base a movimientos de expansión, retorno y diseminación” (p. 30). En *La idea natural*, por un lado, encontramos los fragmentos líricos que tienen como fuente a un texto escrito, y, por otro lado, están los que presentan como germen otras formas textuales como objetos cinematográficos, composiciones musicales u obras de arte conceptual. Comencemos por el primer grupo.

FUENTES ESCRITAS

El poema que abre la obra, titulado “Dios es una ficción infinita”, toma como referencia directa la enciclopedia filosófica *De rerum natura* (*De la naturaleza de las cosas*), de Tito Lucrecio Caro, escrita en el siglo I a. C. La fuente es directamente referenciada mediante un pie de página, pero lo más interesante es que, a partir de la obra original, redactada en seis libros en un total de siete mil hexámetros, Negroni (2024) logra reescribir la trama, desde su propia interpretación, en apenas un párrafo. Esta vez, por contraste literario, lo redacta en prosa (sin dejar de ser poética):

La trama de la obra es sencilla. Lucrecio se dirige a su discípulo Memmio, [...]. Se diría que lo embarca en una suerte de épica de la *physis*, que despliega ante sus ojos un tapiz donde conviven el resplandor de los relámpagos y las miserias humanas, el cadáver y los gusanos, las visiones y los simulacros, la pubertad y el amor, la temperatura del agua en los pozos, las causas de la escritura y los terrores de ultratumba. (p. 16)

Acá el ejercicio intertextual parece utilizarse como un “camino teórico” para sustentar la verdadera reescritura y el verdadero poema presentes en este fragmento y que se encuentran, a mi juicio, en el último párrafo: “La empresa de Lucrecio es de una envergadura alucinante. No se trata, al menos no del todo, de buscar explicaciones a las cosas. Está en juego un deseo muchísimo más arduo: el de alumbrar un poema donde la ciencia cante” (Negroni, 2024, p. 17). Por tanto, lo que termina siendo reescrito finalmente es la aspiración de Lucrecio al

redactar su enciclopedia poética, ya que, mientras para muchos “domina en todo el poema ‘De la Naturaleza’ un sentimiento de tristeza que nace de la índole de la filosofía epicúrea” (Caro, 2020, p. 28), Negroni, más bien, rescata un supuesto deseo de Lucrecio por encontrar en la poesía la voz más alegre de la naturaleza.

El segundo poema, “Un almacén de prodigios”, está escrito en versos y elaborado en base a un recuento desordenado de algunos de los títulos que integran los treinta y siete libros correspondientes a la versión conservada de *Historia Natural (Naturalis Historia)*, obra enciclopédica escrita por Plinio el Viejo en el siglo I; sin embargo, este dato no lo sabremos hasta concluido el poema. Negroni inicia el fragmento con dicha lista que, en principio, se presenta como una sencilla y hermosa composición en verso libre; y solo al final la lectura cambia de tono, pues la autora nos aclara que las líneas anteriores son en realidad una pequeña muestra de los muchos “prodigios” reunidos en la obra del pensador romano.

Por tal razón, nos encontramos ahora ante un poema-lista producto de la reescritura en forma de listado de algunos de los títulos de un texto clásico que, a su vez, se encuentra dentro de una obra contemporánea con forma de catálogo. Este ardid literario evoca la idea del “Juego con el Modelo” que planteó Leónidas Lamborghini en *El jugador, el juego* (2007): “Tenemos, ahora, esas fragmentaciones del Modelo remarcadas por el jugador, convertidas en ‘piezas’ del juego. Tenemos el corset sintáctico roto, lo que permite jugarlas libremente en otra combinatoria y con otra puntuación” (p. 4). A la autora le interesa volver a la fuente, evocarla, dejar clara su resonancia en esta creación propia, porque lo que aquí se persigue no es la libre apropiación de un texto ajeno, sino que, mediante la intertextualidad, busca develar la condición poética oculta en aquellos tratados científico-filosóficos sobre la naturaleza, sobre todo para rescatar la poesía que irremediablemente descansa dormida en todo aquello que nos rodea.

Otros ejemplos en los cuales también la fuente es un documento o texto escrito son los poemas “Un gabinete Ruso” (Negroni, 2024), texto en que se cita un fragmento del ensayo sobre la biblioteca y el gabinete de Historia Natural de San Petersburgo, redactado por Jean Bacmeister en referencia a la colección de rarezas naturales perteneciente a Pedro el Grande. El otro poema es “Hay que cultivar un jardín” (p. 49), escrito en versos e inspirado en la frase “Hay que cultivar nuestro jardín”, asociada al personaje protagónico de la novela o cuento filosófico *Cándido, el optimista*, cuya autoría es adjudicada a Voltaire.

Luego encontramos otros poemas similares, pero lo que se cita o se reescribe son fragmentos de cartas, a saber: en “En Attendant Linné”, aparece un fragmento de una supuesta nota que dejara Carl Nilsson Linnaeus a su esposa antes de morir pidiéndole que nunca vendiera su colección de plantas; en “Las amistades vegetales”, resalta el lirismo presente en la acción de herborizar, y para ello se auxilia en una parte de la epístola enviada por Jean-Jacques Rousseau a una amiga, en la que desborda el fervor y el brío de un alma seducida por las plantas; en “Carta a un escolar americano” (p. 85), hay transcripción íntegra de una presunta correspondencia enviada por Ralph Waldo Emerson a su amigo Thoreau en el año 1845, y en la que le presenta su preocupación sobre el experimento de vida solitaria que este último acababa de iniciar en una aislada cabaña en los bosques de Walden. En todos estos casos, la poeta argentina insiste en resaltar las posibilidades poéticas de textos o de archivos escritos en lo que, desde sus contextos primigenios, solo se alcanza a apreciar el sentido literal (científico o filosófico) de los discursos. Para ello, rescata voces del pasado y las instala en una novedosa interconexión polifónica sobre el tema natural, gracias a lo cual accede a una nueva y lírica idea sobre la naturaleza a partir de la reverberación poética de lo que se ha discurrido en torno a ella.

OTRAS FORMAS TEXTUALES

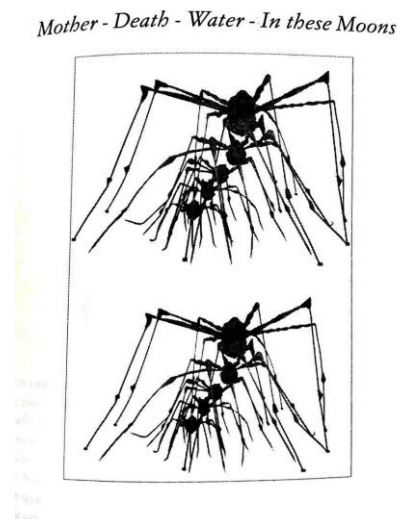
En cuanto al segundo grupo de hipotextos utilizados, encontramos, entre otros, una obra de arte viviente configurada como un espacio acuático por el pintor francés Claude Monet, quien buscaba contemplar, desde la naturaleza, los matices de la luz. Por ejemplo, se advierte el estanque que recibió el nombre de “Jardín de agua” y con el que Negroni titula también uno de los fragmentos de su libro. La autora rescata con ello una paradoja poética que resume de la siguiente forma: “La naturaleza, una vez más, imita al arte” (Negroni, 2024, p. 113); aquello a partir de una posible reflexión del propio pintor cuando declara que ya había “soñado y pintado ese jardín de ninfeas mucho antes de que exista” (p. 113). Al reescribir este jardín, la autora le ofrece un nuevo carácter místico a la naturaleza, capaz de mimetizarse a partir de una concepción previa del arte, situación que sugiere, por consiguiente, la presencia de instancias mágicas o elementos espirituales en ese estanque de ilusiones concebido por Monet.

Más adelante, hallamos un fragmento titulado “Un animal negro por las alcobas blancas”, que es antecedido por el nombre de Louise Bourgeois. Precisamente, Negroni toma como fuente, esta vez, las famosas esculturas en forma de arácnidos realizadas por la artista

francesa; parece que en concreto se centra en la obra nombrada “Mamá”.⁵ Su hipertexto se compone así de cuatro palabras en inglés escritas en cursiva y separadas por guiones: “*Mother-Death-Water-In these Moons*”, más un recuadro que presenta el dibujo duplicado de cinco arañas negras colocadas una sobre otra (de la más grande a la más pequeña), dando lugar así al siguiente poema visual (ver Figura 1):

Figura 1

Mother-Death-Water-In these Moons



Fuente: (Negroni, 2024, p. 169)

Un aspecto llamativo en este fragmento es que se establece un diálogo no solo con el arte de Bourgeois, sino que se retoma una cita de *El corazón del daño*, obra publicada por la propia Negroni en el año 2021 y en la cual ya se había hecho alusión a la famosa escultora: “La que tuvo un hambre insaciable y se aferró a la lengua umbilical y se comió entera a la Araña Materna. Louise Bourgeois: *Mother? Death? Water? In These Moons*” (p. 70). Desde esta perspectiva, retomamos una idea de Agustín Fernández (2018), quien dialoga con Deleuze y Guattari respecto de los términos que orientan el presente análisis:

podemos decir que la conocida técnica de generar obras mediante el apropiacionismo (introducir elementos de otras obras en una obra dada y ver cómo esto modifica su sentido), será realmente un apropiacionismo activo y generador de formas nuevas cuando las partes introducidas generen diferencias de intensidad, diferencias de sentidos, cuando cree un Cuerpo Sin Órganos, un cuerpo desterritorializado. (p. 83)

⁵ “Mamá” (*maman* en francés) resulta ser la escultura de una araña más grande realizada por Louise Bourgeois, y mide más de nueve metros de alto. La misma fue inspirada y dedicada a su madre, y refleja la fuerza protectora de la figura materna.

Entonces, lo que hace Negroni es agenciarse de la idea original de Bourgeois en cuanto a la araña en su representación de la figura materna; sin embargo, cambia el campo semántico de las palabras y las intensidades en juego, pues lo que inicialmente representa en “Mamá” la ternura y el arropamiento de la madre, muta radicalmente en esta reescritura. Al agregar las palabras “muerte” y “agua”, acompañadas de la imagen de referencia, y sumado a la intratextualidad⁶ con su obra anterior,⁷ se desterritorializa el significado del hipotexto y se remite ahora al fenómeno conocido como matrifagia, muy frecuente entre las arañas y que consiste en un comportamiento colectivo de las crías, cercanas a su nacimiento, por medio del que proceden a comerse a la madre. De esta forma, se complejizan las relaciones naturales que se establecen entre madres e hijos, dado que estas no siempre están marcadas por vínculos de afecto y ternura, e incluso pueden llegar a ser a veces de una violencia extrema, otra idea natural que es repensada por Negroni en este libro a partir de su valor poético.

En cuanto a la reescritura como perspectivismo, Julio César Galán (2017a) expresa lo siguiente: “Reescritura, versión, identidad lectorescritora. Los discursos cruzados y sus intersticios: lo interactivo, lo no secuencial y lo multilínea junto con lo uniforme, lo invariable y lo idéntico. Se rompen las jerarquías genéricas y visuales; quedan rotas por el dinamismo” (p. 16). Precisamente, Negroni accede a la interpretación fílmica en algunos de sus poemas, lo cual expresa su punto de vista y su exégesis acerca de determinadas cintas que abordan el tema natural. Con ello, además, ofrece varias reescrituras que fracturan las capas genéricas del arte, gracias a lo cual potencia el laboratorio intertextual y los pliegues de sentido del hipotexto.

Así ocurre, por ejemplo, en “El grado cero del paisaje”, texto en que la autora echa mano del cortometraje *Los habitantes*, filmado por Artavazd Pelechian en 1970. Luego de describir con palabras y perspectivas propias lo que va sucediendo en el video, la autora termina el fragmento con una conclusión poética en relación a lo que puede encontrarse detrás de las imágenes de esos animales que corren despavoridos: “Las superficies, [...], esconden profundidades. Por eso, apuesta a poner en órbita el cuerpo desorientado, insertándolo en la turbulencia de sentido que nunca fue *tan sólo* humana. La expresividad deviene entonces más intensa, todo alumbramiento se vuelve réquiem y viceversa” (Negroni, 2024, p. 181). Un gesto reescritural muy similar ejercita en el poema “Ofrenda”, dado que este toma como hipotexto el

⁶ Se refiere a una forma específica de transtextualidad en que el hipotexto y el hipertexto pertenecen al mismo autor (Genette, 1989, pp. 255-256).

⁷ En *El corazón del daño* (2021), “Negroni emprende la huida del estrago materno para salvarse” (Coll & Raso, 2023, p. 70), pues es un texto en el cual la relación madre e hija se complejiza desde la desobediencia para acceder a otras conexiones, tal como las que se establecen con el lenguaje y el territorio.

cortometraje homónimo dirigido por Claudio Cardini. En el mismo, Negroni construye un hermoso poema en versos sobre las posibilidades existenciales que pueden estar detrás de la ráfaga de margaritas que presentan en el film; un fragmento del mismo es el siguiente:

se busca
a contraluz
la margarita imaginaria
y anhela
lo que brilló sin nadie
en el Aquí o Afuera
se busca a la intemperie

en el desasosiego
de la forma

diríase que encierra
una legión de cicatrices
en la incurable
habitación de las ideas [...]
(Negroni, 2024, p. 196)

Otro sugerente ejemplo es la reescritura de la película *Stemple Pass*, dirigida por James Benning, en el fragmento titulado “‘Stemples Plass’: el cine como diorama” (p. 183). En este, la autora no reescribe, como en el caso anterior, mediante la descripción-apreciación personal de lo que sucede en la película, sino que complejiza un poco más el acercamiento crítico para encontrar y declarar conexiones internas entre el film de Benning y la historia de Henry David Thoreau, publicada en su ensayo *Walden*. A través de ello, Negroni encuentra una relación, aún más específica y escalofriante, entre la experiencia de Thoreau, cuando este se aisló durante dos años en una cabaña solitaria en medio del bosque, y las tragedias terroristas perpetradas por Theodore John Kaczynski,⁸ quien también permaneció aislado en una cabaña perdida en el bosque mientras premeditaba sus delitos.

⁸ Terrorista, matemático y filósofo estadounidense que, con motivo de su análisis crítico a la sociedad contemporánea y al desarrollo tecnológico, envió cartas-bombas a varias personas relacionadas al mundo académico y tecnológico, dentro de los que se encontraron varios estudiantes y profesores universitarios, así como agentes de aerolíneas, incluyendo una bomba que terminó instalada en un vuelo comercial de pasajeros. Dicho

Este fragmento devela una complejidad metapoética y discursiva que potencia, junto a otro grupo de fragmentos también conectados entre sí,⁹ el alcance cartográfico e intertextual de la obra bajo análisis. Internamente, *La idea natural* dialoga también consigo misma, al tiempo que indaga e insiste en una forma más íntima de intratextualidad, en la misma medida que resalta la intertextualidad entre elementos exteriores. Con esto, se retoma la idea de pliegues sobre pliegues interconectados en los cuales “no sólo [*sic*] hay todo un ejercicio de transportes locales demoníacos, también hay un juego natural de haecceidades, grados, intensidades, acontecimientos, accidentes, que componen individuaciones totalmente diferentes de la individuación de los sujetos bien formados que las reciben” (Deleuze & Guattari, 2004, p. 258).

Recordemos que en el poema titulado “Carta a un escolar americano”, Negroni (2024) rescata la preocupación de Ralph Waldo Emerson ante el aislamiento de Thoreau en su cabaña: “Pero me preocupa, lo confieso, su exagerada entrega a la escritura. Querido amigo, hay un peligro grave en esa apuesta. Recuerde que solo sabemos en la medida en que vivimos” (p. 86). Aquí, la autora ilumina y contrasta esa otra peligrosa cara del aislamiento: “Cuestiones de responsabilidad, de equilibrio mental, de giros atroces que pueden tomar las causas utópicas” (p. 184). De este modo, permite dialogar diferentes discursos, propósitos y épocas al trazar líneas vinculadas internamente en un mapa poético-natural de reescrituras; incluso se arriban a reflexiones metapoéticas sobre la intertextualidad: “obligan a recordar que también los textos fílmicos son palimpsestos, variaciones sobre variaciones donde las citas, las referencias y las capas de sentido se superponen unas sobre otras” (p. 184).

HERBARIO POÉTICO. EL JARDÍN COMO MAPA

Como mencionamos, una característica peculiar de la obra seleccionada es su insistencia en las listas, inventarios o series. La mayoría de las figuras históricas evocadas por Negroni eran amantes de los herbarios o las colecciones, y ocuparon gran parte de su tiempo enumerando,

sujeto fue detenido en una cabaña solitaria cerca de Lincoln, Montana, donde se recuperó un diario personal en el que describía la fabricación de las bombas y muchos implementos utilizados para ese fin.

⁹ En este poemario, hay varios fragmentos que, veladamente, se van interconectando unos con otros mediante las historias que se cuentan y los personajes que las protagonizan. Por ejemplo, en “Un gabinete ruso” se menciona que Pedro el Grande agregó a su colección de especímenes algunas acuarelas de Maria Sibylla Merian y, precisamente, dos poemas antes, en “Entomología de los sentimientos” se indaga específicamente en dichas acuarelas. Lo mismo ocurre con la figura de Charles Darwin, que es recorrida en “Autorretrato”, y luego retomada en el fragmento siguiente dedicado a Susan Fenimore Cooper, cuando se aclara que Darwin llegó a admirarla tanto que le escribió a su amigo Asa Gray para comentarle lo fascinado que se encontraba en la lectura de unos de los libros de la naturalista estadounidense. Así, Negroni va retomando a lo largo del libro a figuras como Buffon, Thoreau o Dickinson, quienes aparecen relacionados, después de los fragmentos dedicados exclusivamente a ellos, con otros textos o personalidades. Estos alcances del libro remiten a una “literatura pensante” (Nascimento, 2012) que se relaciona con la poesía *non-finito* (Galán, 2017b), línea crítica que pretende ser analizada en un artículo posterior.

registrando y clasificando plantas, insectos o fenómenos naturales. La autora hace de este ejercicio taxonómico un recurso propio que, en forma de espiral, sustenta su obra. La escritura (en este caso, la creación) toma la forma de una cartografía en la medida en que ofrece una longitud y una latitud propias; según Deleuze y Guattari (2004):

un cuerpo sólo [*sic*] se define por una longitud y una latitud: es decir, el conjunto de los elementos materiales que le pertenecen bajo tales relaciones de movimiento y de reposo, de velocidad y de lentitud (longitud); el conjunto de los afectos intensivos de los que es capaz, bajo tal poder o grado de potencia (latitud). (p. 264)

De esta manera, el poemario se presenta en un constante ir y venir desde adentro hacia afuera, y viceversa. Hay un efecto de bucle, pues cada serie o catálogo se convierte en un pliegue dentro de otro que va desde la forma del poemario hasta el contenido de los poemas para ofrecer una secuencia y un ritmo propios.

A fin de ilustrar lo anterior, podemos mencionar, por ejemplo, el fragmento titulado “Birds are Volatile” (Negroni, 2024, p. 65). En él, la autora comienza enumerando una serie de aves y algunas de sus características; así, construye un poema de siete fragmentos reescribiendo lo que serían algunas de las notas que “figuran en el libro *The Natural History of Selborne with a Naturalist’s Calendar and Additional Observations* (1887)” (p. 66). En este tipo de reescritura, resulta notable el ejercicio de selección de las partes del hipotexto que integrarán la nueva creación. Al ser concebida como una exposición poético-natural, la obra bajo análisis conllevó, a su vez, un trabajo curatorial por parte de la autora. De tal modo, Negroni se convierte en una suerte de historiadora-curadora-poeta y su texto es elaborado y propuesto como un herbario o como una exposición de ideas sobre la naturaleza.

En este sentido, el texto indaga en los herbarios, reflexiona sobre ellos y los habita para luego pensarse como uno. Así lo vemos en fragmentos como “Un herbario político”, donde se da cuenta, en forma de reescritura, de una serie de frases e ideas contenidas en el herbario de Rosa Luxemburgo (quien, “siendo una de las grandes teóricas del marxismo, nunca dejó de herborizar en sus “jardines de paso”, enumerando y clasificando las muestras que obtenía” [Negroni, 2024, p. 154]). Lo mismo ocurre en el poema que toma como referencia a Emily Dickinson, titulado “Biblioteca de plantas: ficha técnica” (p. 107), pues en él se retoma el herbario personal de la poeta estadounidense en un aparente trabajo de rescate de la esencia pura de dicha colección, y pese a carecer de criterios de organización o notas aclaratorias acerca de las plantas seleccionadas, “el álbum resiste: se brota de mirlos, jilgueros, colibríes que van, en plena ebullición, de una vocal a otra, leyendo, en medio del caos, la semilla honda” (p. 109).

Es por eso que, en correspondencia con lo que aclara Negroni en el prólogo del libro, existe un interés específico por convocar el valor poético de los diversos discursos que sobre la naturaleza se han realizado, lo cual da lugar a un huerto cultivado con disímiles especies que, en su conjunto, convocan al placer de los sentidos.

De tal suerte, este poemario es también un jardín, el jardín como mapa, como rizoma, ya que “eslabones semióticos de cualquier naturaleza se conectan en él con formas de codificación muy diversas, eslabones biológicos, políticos, eco-nómicos, etc., poniendo en juego no sólo [*sic*] regímenes de signos distintos, sino también estatutos de estados de cosas” (Deleuze & Guattari, 2004, p. 13). *La idea natural*, más que un catálogo de datos, es un catálogo de sensibilidades, de él “[n]o salimos más sabios, sino más conmovidos” (Nehuén, 2024, s/p). Por tanto, siguiendo la lógica de nuestras reflexiones, creemos que el título del libro remite a que la idea o el discurso más natural, más propio de la naturaleza, es precisamente el que emana de su esencia, a saber: el valor poético propio de su infinita extrañeza.

Por último, quisiéramos referirnos a otra dimensión de este libro como cartografía. La idea de jardín se presenta como eco o resonancia de una cierta tradición temática en la escritura argentina de mujeres. El interés por los jardines como sistemas metafóricos evocadores de sensibilidades está latente en la escritura, verbigracia, de Silvina Ocampo, a veces expresamente como en *Sonetos del Jardín* (1948), o de forma más evocativa como en su autobiografía en versos *Inventiones del recuerdo* (2006); de hecho, se tiene conocimiento de que era una ferviente coleccionista de plantas exóticas. También María Elena Walsh tuvo como centro a las flores y al jardín en varias de sus composiciones (“Canción del jacarandá”, “La flor redonda”, “El jardinero”). Por su parte, en la obra de Alejandra Pizarnik, especialmente en sus poemas, el jardín aparece con una marcada carga simbólica de angustia y muerte, muy relacionada con su infancia; ella misma confesó:

Una de las frases que más me obsesiona la dice la pequeña Alice en el país de las maravillas: —«Sólo vine a ver el jardín». Para Alice y para mí, el jardín sería el lugar de la cita o, dicho con las palabras de Mircea Eliade, el centro del mundo. (como se cita en Monteleone, 1999)¹⁰

Por lo expuesto, María Negroni, como heredera de dicha tradición, se agencia de ella en este libro para convertir al jardín en forma y fondo de su escritura. Reescribir se transforma en un

¹⁰ Tomado de una entrevista realizada por Marta Isabel Moia a Alejandra Pizarnik publicada en *El deseo de la palabra*, Ocnos, Barcelona, 1972. <https://www.revistaaltazor.cl/entrevista-a-alejandra-pizarnik-por-marta-isabel-moia/>

fertilizante y la poesía se convierte en una flor, al mismo tiempo que va dotando a la naturaleza de un lenguaje lírico capaz de expresar sus propias intensidades.

REFLEXIONES FINALES

María Negroni ha venido cultivando una poética muy personal a lo largo de su carrera artística, en la que la intertextualidad se ha convertido en un espacio frecuentado con cierta asiduidad a partir de disímiles intenciones creativas. *La idea natural* no constituye una excepción en ese sentido. Al acercarnos a esta obra, desde su posible condición de poemario, alcanzo a identificar a la reescritura como uno de los pilares que la sustentan. En este caso, una de las posibles líneas de lectura del texto es desde su condición de cartografía intertextual. Siguiendo los postulados de Deleuze y Guattari (2004) al respecto, se puede identificar aquí un ejercicio de sistematización de hipotextos que resulta finalmente en la creación de algo nuevo. Es un poemario en forma de mapa en el cual las diferentes entradas y salidas que suponen reescribir ofrecen una diversidad de interconexiones entre las fuentes, lo que posibilita formas líricas singulares que se exponen a modo de herbario poético.

La autora se maneja entre pre-textos escritos y otras formas textuales más complejas como esculturas, obras de arte conceptual o cinematográficas, intencionando prácticas poéticas que suponen la mutación de géneros artísticos o la reinterpretación de discursos donde —a juicio personal— lo más significativo a nivel literario resulta ser el valor lírico que se rescata de los originales (en su mayoría de carácter científico o de intenciones sociopolíticas). Como resultado, aparece una obra que se caracteriza por ser fragmentaria y por presentar ritmos e intensidades propias. Negroni se convierte necesariamente en curadora, pues debe elegir las fuentes y también organizar la exposición de sus propios especímenes.

En este orden, la presente investigación se abre hacia otros campos de estudio como puede ser, por ejemplo, el de la poesía *non-finito*.¹¹ Por las características que hemos expuesto, este poemario puede considerarse en estado de inacabado, debido a que es necesario salir del texto y buscar otras fuentes, documentos y archivos para completar sus sentidos y alcances. Incluso una vez encontrados los hipotextos, este tipo de reescritura exige el pensamiento activo del lector para descubrir las conexiones y relaciones ocultas entre todos los fragmentos, y de la misma obra con otras pertenecientes al canon o a la propia autora. En esa línea de investigación, pudiera analizarse, además, el acceso de la poeta a la realidad-ficción, el trabajo de cotejo, las

¹¹ Según Galán (2017b), una obra *non-finito* “provoca más sugerencias en el espectador, aviva más la imaginación de sus porqués, de sus modos, de sus misterios, pues crea más enigmas y más preguntas” (p. 17).

articulaciones múltiples entre diferentes discursos y entre diferentes idiomas, así como el complejo ejercicio metapoético que se alcanza.

En conclusión, Negroni configura un jardín simbólico compuesto por flores heterogéneas recolectadas a partir de múltiples tiempos y geografías; y la reescritura opera como el método de cultivo que posibilita esta construcción intertextual. Mediante la selección de elementos discursivos de varios contextos históricos y espaciales, la autora articula un entramado en el que conviven especies textuales disímiles, pero integradas en un terreno común: el sustrato poético. En efecto, el jardín se constituye como una exhibición de formas discursivas resignificadas, revitalizadas a través del ejercicio de revelar su dimensión lírica. La interrogante central que se plantea es la siguiente: ¿qué novedad introduce la autora? La respuesta radica en que Negroni elabora una concepción inédita de lo natural al reelaborar referentes científicos, políticos o sociales bajo criterios puramente poéticos. Así, la obra no solo reconfigura el concepto de naturaleza, sino que también invita a repensarlo desde su potencial lírico, su carácter idílico y su capacidad de suscitar sensibilidad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BOURRIAUD, N. (2009). *Radicante* (Trad. de Michelle Guillemont). Adriana Hidalgo Editora.
- BRIZUELA, F. A. (2017). Repensando la cartografía: de la representación objetiva del territorio al acto rizomático de mapear. *Quid*, 16(7), 211-223.
- BROUGHAM, R.M. & NEGRONI, M. (2011). ‘La realidad, el arte y la poesía’: Una conversación con María Negroni. *Confluencia*, 2(26), 136-142.
- CARO, T. L. (2020). *De la naturaleza de las cosas* (Trad. de Amaury Carbón). Editorial Verbum.
- COLL, M., & RASO, L. (2023). “Un censo de escenas ilegibles”: sobre El corazón del daño de María Negroni. *Boletín GEC*, (31), 56-71. <https://doi.org/10.48162/rev.43.035>
- DELEUZE, G., & GUATTARI, F. (2004). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (Trad. de José Vázquez Pérez). Pre-Textos.
- FERNÁNDEZ, A. (2018). *Teoría General de la basura*. Galaxia Gutenberg.
- FERNÁNDEZ, N. (1996). Fiesta y cuerpo, algunas reescrituras de civilización y barbarie. En Elisa Calabrese (Ed./Comp.), *Supersticiones de linaje. Genealogía y reescrituras* (pp. 29-52). Beatriz Viterbo Editora.

- GALÁN, J. C. (2017a). Ahora sí. Maneras de romper el poema y la identidad. *El genio maligno. Revista de humanidades y ciencias sociales*, (21), 10-19.
- GALÁN, J. C. (2017b). *Ensayos fronterizos: entre el poema y la heteronomía*. RIL Editores. <https://elibro.net/es/ereader/udec/106875?>
- GENETTE, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Taurus.
- GONZÁLEZ, E. (2020). Dos aproximaciones a Islandia. Su cuerpo no, su corpus la desvela. *Periódico de poesía*. <https://periodicodepoesia.unam.mx/texto/dos-aproximaciones-a-islandia/>
- KRISTEVA, J. (1978). *Semiótica I* (Trad. de José Martín Arancibia). Editorial Fundamentos.
- LAMBORGHINI, L. (2007). *El jugador, el juego*. Adriana Hidalgo Editora.
- MALLOL, A. (2002-2003). Poesía: género y subjetividad en cuestión en la escritura de María Negroni. *Orbis Tertius*, 8(9), 1-4.
- MONTELEONE, J. (1999). Una épica del deseo. Sobre el sueño de Úrsula de María Negroni. *Filología*, 32(1/2), 167-172.
- NASCIMENTO, E. (2012). *Clarice Lispector: uma literatura pensante*. Civilização Brasileira.
- NEGRONI, M. (2021). *El corazón del daño*. Literatura Random House.
- NEGRONI, M. (2024). *La idea natural*. Acantilado.
- NEHUÉN, T. (2024). «La idea natural», de María Negroni (Editorial Acantilado). *Bestia Lectora*.
- POZZI, R. D. (2019). Coleccionista, artista, monstruo: El Duque de Bomarzo en *La Boca del Infierno* de María Negroni. *Caracol*, (17), 301-324.
- SÁNCHEZ, M. C. (2023). Archivo Dickinson de María Negroni o el doblez de la enunciación. *Ágora UNLaR*, 8(19), 269-277.
- SARTORI, E. (2003). El desacato en la obra de María Negroni. ‘El sueño de Úrsula’: desborde y ensimismamiento. *Confluencia*, 19(1), 68-75.
- SIBERTIN-BLANC, G., & MOLINA, E. (2023). Cartografía y territorios: la espacialidad geográfica como dispositivo de análisis de las formas de subjetividad según Gilles Deleuze. *Eikasía Revista de Filosofía*, (116), 217-239.