

# #18

# EL DOMICILIO INALCANZABLE: ARCHIVO Y MONTAJE EN LA *ANUNCIACIÓN* DE MARÍA NEGRONI

**María José Punte**

*UCA*



**Resumen** || La novela *La Anunciación* (2007) de la escritora María Negroni, al igual que su anterior novela *El sueño de Úrsula* (1998) con respecto a otro repertorio, lleva a cabo una labor archivística. Como ya hizo notar Ana Porrúa, el negroniano es un corpus en el que se puede distinguir un determinado archivo de la imaginación poética. Este se configura a partir de una particular lectura de un archivo de la modernidad. El gesto coleccionista de Negroni gira en torno de todo lo que remita al gótico, al género fantástico, a lo finisecular, así como a las vanguardias. Lo característico de este gesto radica en el procedimiento del montaje, que como se verá aquí, se vincula con un específico planteo epistemológico.

**Palabras clave** || Memoria | Archivo | Historia | Montaje | María Negroni | Novela

**Abstract** || *La Anunciación* (The Annunciation, 2007), María Negroni's second novel, carries out an archival task, just like her previous novel *El sueño de Úrsula* (Ursula's Dream, 1998) did, although focusing on a different collection. As Ana Porrúa has already noted about some of María Negroni's essays, it is possible to recognize in her work an archive of poetical imagination, which is shaped through a special reading of Modernity. Negroni's passion for collecting, as her readers already know, is drawn towards anything having to do with the Gothic, the fantastic, fin de siècle, avant-garde. What characterizes her collection, however, is found in the procedure of montage that, as we will analyse here, is specifically connected with an epistemological conception.

**Keywords** || Memory | Archive | History | Montage | María Negroni | Novel

**Resum** || La novel·la *La Anunciación* (2007) de l'escriptora María Negroni, de la mateixa manera que la seva novel·la anterior *El sueño de Úrsula* (1998) respecte a un altre repertori, duu a terme una tasca arxivística. Com ja va fer notar Ana Porrúa, el de Negroni és un corpus en el qual es pot distingir un determinat arxiu de la imaginació poètica. Aquest es configura a partir d'una particular lectura d'un arxiu de la modernitat. El gest col·leccionista de Negroni gira entorn a tot allò que remeti al gòtic, al gènere fantàstic, a l'estil finisecular, així com a les avantguardes. Allò que el fa característic és el procediment del muntatge que, tal com es veurà aquí, es vincula amb un plantejament epistemològic específic.

**Paraules clau** || Memòria | Arxiu | Història | Muntatge | María Negroni | Novel·la

Entonces, no solo de tópicos está hecho el archivo de la imaginación poética, sino también de voces, de tonos, de modulaciones, de poemas lunares y antilunares.

Ana Porrúa

---

## NOTAS

1 | Sus libros de poesía son *De tanto desolar* (1985), *per/canta* (1989), *La jaula bajo el trapo* (1999), *Islandia* (1994), *El viaje de la noche* (1994), *Diario Extranjero* (2000), *La ineptitud* (2002), *Cantar la nada* (2011). Entre los libros de ensayos, se cuentan *Ciudad gótica* (1994), *Museo negro* (1999), *El testigo lúcido: la obra de sombra de Alejandra Pizarnik* (2003), *Galería fantástica* (2009), *El arte del error* (2016). A eso se suman trabajos en colaboración con artistas plásticos como, por ejemplo, el libro-objeto *Buenos Aires Tour* (2004) realizado junto con Jorge Macchi y Edgardo Rudnitzky, o el volumen de cartas apócrifas *Cartas extraordinarias* (2013) con ilustraciones de Fidel Sclavo.

## 0. Introducción

*La Anunciación* (2007) es uno de los textos más analizados por la crítica que se ha ocupado hasta ahora de la obra de María Negroni, que incluye volúmenes de poesía, de ensayos y algunos textos —en cierto modo— inclasificables<sup>1</sup>. Tal vez radique este interés en el hecho de que *La Anunciación* responde de manera más acabada a lo que se espera como lector desde el punto de vista del género textual, es decir, por ser una novela que puede leerse como tal. Su estructura organizada en capítulos, la centralidad de una voz narradora que puede fungir como protagonista, la ilación narrativa que le confiere la referencialidad histórica, son todos elementos que permiten que sea recibida como novela, a pesar de ser un texto de prosa poética. Por otro lado, también se podría alegar que el retorno a un episodio traumático de la historia argentina reciente, aún no concluido, es articulado a partir de una mirada particularmente reflexiva, que se permite hacer una torsión o giro en vinculación con los discursos referidos a la memoria.

En primera instancia, y de manera más evidente, la novela pone en el centro de la discusión la temática de la militancia política de la generación setentista, sus ideas y propuestas, la voluntad de cambiar de modo radical las estructuras sociales y políticas, los métodos y los principios de un ideal revolucionario. No se soslaya el autoritarismo inherente a una época en la que se naturalizaron las polarizaciones y las soluciones del tipo de todo o nada. Se trataba de una coyuntura nacional que, por otro lado, estaba muy en consonancia con el contexto global. Esto le confiere un cierto aspecto de archivo, en el sentido de fondo documental, en la medida en que el texto parafrasea y desglosa un sistema de ideas en su amplitud, así como de vivencias y sentimientos de una generación. Al consignarlo, deja un testimonio de él para la posteridad. Al mismo tiempo, en la decisión de abordar dicha historia desde una perspectiva múltiple, se lleva a cabo una incisiva crítica que adopta en la novela la forma del debate. El texto no resulta para nada complaciente en ese sentido, porque en el discurrir de las ideas también se desgranar sus errores bajo la forma de saberes dogmáticos y de certezas indiscutidas.

El hecho de que la autora pertenezca a la mencionada generación setentista, coloca el foco de la discusión en un espacio cercano, más bien íntimo. Hace muy concretas las experiencias de un tiempo compartido no solo por los aires de época, por la afinidad ideológica, sino también por los afectos. Por eso se puede decir

---

que esta es la historia de un amor fallido, el de la voz narradora y de Humboldt. No solo se trata de un amor que no llega a realizarse por las incompatibilidades propias de una pareja, de los proyectos que pueden llegar a volverse divergentes —como dedicarse a la militancia o a la escritura—, divergencias de las que tampoco están ajenas las cuestiones de clase. Lo trágico de la historia es que el amor se frustra por culpa de la violencia política, ya que Humboldt es secuestrado y permanece desaparecido, consecuencia de un Estado que se ha vuelto terrorista. En una de sus formas, se puede decir que la novela funciona como homenaje, ya que instaura memoria: a él está dedicada la novela. También circulan en el texto las amistades, con o sin nombre. En suma, *La Anunciación* habla de un sujeto colectivo.

En lo que concierne a las lecturas que ya se han hecho sobre la novela, todas esas cuestiones han sido abordadas desde distintos escorzos. Sea que se la piense a partir de las consecuencias del exilio en la constitución de las subjetividades contemporáneas (Bocchino, 2009 y 2011; Broman, 2012), de la narración encarada por una forma de subjetividad nómada tal y como propone la teoría crítica feminista (Castro, 2015a), o desde las discusiones que se plantean en torno de la relación entre arte y política y sentido del arte (Amato, 2007; Castro, 2015b), lo que parece estar en el núcleo vivo del texto es la vinculación siempre ambigua y cambiante entre la palabra y lo inefable. Central es la pregunta por el sentido o pertinencia del arte en un mundo políticamente convulsionado. Esto conduce una vez más a cierto despliegue de lo que Ana Porrúa denomina, a propósito de la obra de María Negroni, «archivo de la imaginación poética» (2013). Se trata de una forma de archivo que materializa el deseo de desandar los caminos de la Modernidad, que se caracteriza por ser móvil y cambiante, carente de un «domicilio estable», así como por la heterogeneidad. En el caso de Negroni, esta recurrencia a armar colecciones vinculadas con el tiempo del *fin de siècle*, con su gusto por lo mínimo y por lo oscuro, supone nuevos modos de leer la «experiencia cultural moderna» (Porrúa, 2013: s.p.). En ese sentido es que hace patentes sus fracasos, en una tesitura melancólica semejante a la que expresan los escritos de Walter Benjamin y su concepto de alegoría (Ríos, 2011). Es exactamente la sensación que transmite la voz narradora, cuando dice que su escenario existencial es un universo en ruinas.

La intención de este aporte a las lecturas de *La Anunciación* es entrar a ella a través de una reflexión sobre el archivo. En parte implica prestar atención a los procedimientos que conforman el arsenal más amplio de la autora, y que podría ser aplicado a todas sus obras. Esta novela es una pieza de una configuración mayor, un conjunto que se presenta tan fragmentario como coherente. La clave es el recurso del montaje, que con tanta pasión aparece analizado y reivindicado

---

por el trabajo del historiador del arte Georges Didi-Huberman. Tras leer las teorizaciones de este autor, se intuye un diálogo fecundo entre ellas y el texto de Negroni, no explícitamente corroborado. Algunas coincidencias saltan a la vista, como la elección del tópico de la Anunciación para hablar sobre la *figurabilidad* y así como sobre las aporías que pavimentan el camino de la creación artística en su vinculación con lo social. El objetivo de este trabajo será, entonces, analizar las formas de archivo que aparecen en la novela, teniendo en cuenta el procedimiento del montaje en tanto que principio constructivo.

## 1. Archivo en miniatura

La tesis de la novela *La Anunciación* podría ser definida siguiendo una de las conclusiones a las que llega Jacques Derrida cuando, al desglosar la noción de archivo, termina explicándola a partir de una supuesta negatividad. A través del archivo, el espectro habla. No significa que responda, porque ya está muerto, nos dice Derrida. Pero eso no quiere decir que no hable. Funciona como la voz que nos interpela desde un contestador automático: «usted llama, el otro está muerto, ahora, lo sepa o no, la voz le responde, de modo muy preciso, a veces con alegría, le instruye, incluso puede darle instrucciones, hacerle declaraciones, dirigirle peticiones, ruegos, promesas, mandatos» (1997: 70). Esa es la impresión que nos deja la novela, ya que está armada a partir de esas voces que hablan desde una dimensión que nunca termina de configurarse. Entran y salen, como en un escenario, muy barroco. O como en una pieza musical contemporánea. El entramado es preciso, pero no lo parece. En él, las voces se dicen y se desdicen.

Como sabemos, Derrida habla del «mal de archivo». En realidad, se refiere a esa condición que aqueja al archivo y que pone en peligro su principio arcóntico, es decir su carácter consignatorio, de reunión, mediante el cual se estaría evitando la disociación absoluta o la heterogeneidad. O el secreto, que viene a separar y compartimentar. Si bien, al remitirse a la etimología, *arkheîon*, lo primero que se plantea es su carácter de fijación domiciliaria, mediante el cual se cruzan lo topológico con lo nomológico, el lugar y la ley, el soporte y la autoridad, su principio constructivo también supone ese revés o exterioridad que termina desbaratándolo. Contra lo que se podría deducir de este carácter de fijación, que implica además el reconocimiento de una autoridad, el archivo no es ni la memoria ni la anamnesis (vale decir, su experiencia espontánea, viva e interior). El archivo tiene lugar allí en donde se produce el desfallecimiento originario y estructural de esa memoria. La novela, que en apariencias es tanática porque se presenta como la recreación de un diálogo de voces muertas, en

realidad está luchando contra la pasión archivística, que según nos recuerda Derrida, se mueve por la pulsión de muerte.

¿Cómo se concibe el archivo en *La Anunciación*? ¿Cómo pensar ahí ese espacio en donde el archivo tiene lugar? La novela es una reflexión sobre la búsqueda del lugar originario y la clasificación de acuerdo a la topografía que se le adjudique al archivo. En principio, el texto responde a lo que planteaba Derrida a partir de la noción de mal de archivo, es decir, la pregunta que se hace a propósito de a quién compete en última instancia la autoridad sobre la institución del archivo<sup>2</sup>. En ese reacomodar el lugar originario, algo que Derrida aplica a Freud y al psicoanálisis, lo que se está haciendo es generar un lugar de enunciación propio que reorganiza toda una constelación de enunciados.

La voz a la que es posible identificar como la organizadora de este poema sinfónico nos habla desde un presente ubicado en un punto geográfico concreto: la ciudad de Roma. Aquí la lectura no puede evitar pensar en las implicancias que adopta este archivo. Parece estar dando cuerpo narrativo a ese retorno al origen del que habla Derrida, y a toda la serie con la que se vincula: lo arcaico, lo arqueológico, el recuerdo y la excavación<sup>3</sup>. Sería, en principio, una dinámica de recuperación de algo perdido en el tiempo. Roma se vuelve no solo lugar de autoridad, en términos derrideanos, por lo tanto, condición del archivo. Roma es también materialización de un archivo en particular. La ciudad aparece como sinónimo de lo eterno, pero también del palimpsesto, es decir, de la permanente presentificación del pasado. Es allí en donde la voz narradora puede lanzarse a una actividad vinculada con el archivo, en donde su primer impulso es la necesidad de consignar: «Palabras como pruebas de aquello que perdimos. Un universo enlutado, donde camina lo innombrable, sobre ruinas» (38). Lo que la lleva a concluir el primer capítulo de manera terminante: «Consigno aquí mi decisión de suicidarme, una vez que termine de escribir el verano» (39).

«Roma no fue ajena al milagro» (16), nos dice la narradora. Y agrega: «Por alguna oscura razón, cuando vivís ahí, se te olvida quién fuiste. Es genial. A cada paso te vas dejando atrás, como si tu yo ya no existiera» (17, cursivas en el original). En ese armarse y desarmarse de la subjetividad narradora, el modelo que encuentra como paradigma configurador del yo es el que le ofrece el dispositivo visual:

Me veo como en una secuencia de fotogramas, de tal modo acoplados que parece una calesita mágica donde la vida aparece como lo que es, un mecanismo ilusorio que sigue sus propias reglas y trajo lo que tuvo que traer, tantas cosas, tanto ir y venir y volver a empezar, inventándolo todo cada vez, el nombre, la biografía, los sueños, y eso para qué, me querés explicar, [...] (23)

## NOTAS

2 | La novela, como analiza Ana Castro (2015a) a partir de la noción de «sujeto nómada» de Rosi Braidotti, está planteando no solo un cuestionamiento de la función «árquica» sino también de lo que Derrida denomina su aspecto «patriárquico». Vincula, en suma, la violencia y el autoritarismo a las estructuras basales del sistema patriarcal. Son las voces femeninas las desorganizadoras de ese sistema.

3 | El gusto por «lo arcaico» es un rasgo que Negroni hace explícito a la hora de referirse a las dinámicas de su trabajo escritural. Ella enuncia lo arcaico junto con lo diminuto y lo arisco, que constituyen, en sus propias palabras, su «debilidad». Lo supedita a la búsqueda de un «lenguaje insumiso» contra las formas rígidas y la clausura, impuestas por el «realismo del poder» (2011: 8).

Allí, al perderse en las calles, se encuentra con Athanasius Kircher, cuya carta de presentación es haber fundado en 1646 «un Museo que contiene o duplica el mundo» (18). Ese museo es imaginable como un gabinete que contiene las cosas más disímiles, en un orden arbitrario, desjerarquizado, sin posibilidad de emparejamiento:

No puede decirse que me deslumbrara. Me pareció, más bien, un repertorio monstruoso y clasificado de las fantasías humanas. Un *alter mundus*. Un espectáculo insólito hecho de realidad y de ficción, donde las imágenes se hacían y rehacían en regiones inexistentes, irrefutables sin embargo para la vista. (318)

Con el fin de crear un efecto de puesta en abismo, Athanasius le confirma que la sala de su Museo en donde están ella, junto con Emma y el resto de sus amigos desaparecidos, así como la utopía que los convocó en esos años, se llama La Anunciación. Con ese golpe de efecto, confirma la estructura de la novela bajo la figura del gabinete<sup>4</sup>. Como saben los lectores de Negróni, el gabinete es un objeto que la fascina y forma parte de su repertorio de curiosidades. Se trata, en este caso, de un espacio cerrado, miniaturizado. Ese Kircherianum que Negróni menciona en su *Pequeño Mundo Ilustrado* (2011: 83) y que la lleva a pensar que el mundo podría ser «el gabinete de curiosidades de Dios» (84), introduce un espacio dentro de otro mayor, la ciudad de Roma. Al hacerlo, produce un efecto de espejos enfrentados, de duplicación. Este juego de cajas dentro de cajas también incluye al cuadro de La Anunciación: el cuadro que pinta Emma se encuentra dentro del Kirchenarium junto con Emma en el acto de pintarlo.

Roma es también equiparada a la cabeza de la Medusa: «Una ciudad tan bella que cualquier enemigo que se le acercara quedaría, en el acto, petrificado» (205). Paradójicamente, Roma es el escenario que le permite «empezar otra vida, con sus ruinas, sus mañanas, sus infinitos espejismos» (215). Esa fantasía, alimentada por el deseo de belleza del mundo, se rompe de vez en cuando bajo la forma de «un malestar, caduco y sordo» (216), cuando se logra colar «algo de la *otra* realidad» (216, cursiva en el original). De hecho, la fantasía que sostiene a la voz narradora en su nueva vida se resquebraja con la aparición de un antiguo compañero de militancia, el Bose, que le trae la libreta en donde él ha consignado parte de la historia en común. El disparador, entonces, es ese archivo en miniatura. El encuentro entre ambos adquiere la forma de una interpelación. Si bien cierra el texto, le confiere algo de estructura circular porque nos remite al comienzo, a la justificación de todo lo escrito.

---

## NOTAS

4 | La tapa de la edición de Seix Barral muestra una obra de la artista Nora Correas que consiste en un gabinete. Se llama «El jardín de las delicias» y pertenece a una serie titulada *Adiós*, de 1999, en la que la artista utiliza cajas de extinguidores como marco. En la obra usada para la tapa del libro, se ven tres figuritas vestidas de blanco que tiran de unos hilos atados a algo que sale de cuadro. El fondo es de un azul intenso y está cubierto de unas flores doradas. Para la obra de Correas, véase su página [www.noracorreas.com.ar](http://www.noracorreas.com.ar). Entre los textos que aparecen allí, se puede leer un comentario de María Negróni sobre una de sus muestras: «Con los ojos abiertos».

## 2. En la mesa de disección

Como se dijo al comienzo, Ana Porrúa ya introdujo algunas ideas para pensar la noción de archivo en la obra de Negroni, aunque ella aborda algunos textos anteriores, que presentan otros desafíos a la hora de ser catalogados. Se trata de los libros *Museo Negro* (1999), *Galería fantástica* (2009), *Pequeño Mundo Ilustrado* (2011) y *Elegía Joseph Cornell* (2013). Con excepción de este último, que es un devaneo poético en torno a la obra de dicho artista plástico, los otros pueden ser considerados —en principio— como ensayos. Falta preguntarse, entonces, qué es lo que sucede con *La Anunciación* a partir de su caracterización como una novela que trabaja temática y formalmente a propósito del concepto de archivo. Es evidente que todas estas elaboraciones teóricas se sustentan sobre lo que viene aportando el pensador Georges Didi-Huberman y su intensa inmersión en las propuestas de Aby Warburg y de Walter Benjamin. Como es posible suponer, la herramienta epistemológica central que se hace indispensable retomar es la del montaje. Y esto se involucra con el poder heurístico de la imagen.

Al pensar la imagen en su relación con la historia, Didi-Huberman sostiene la necesidad del anacronismo para aceptar la extrema complejidad de las imágenes, su sobredeterminación y exuberancia. El anacronismo, nos dice, atraviesa todas las contemporaneidades (2011b: 38). Al colocarnos ante la imagen, estamos ante el tiempo. En ese cruce se juega la relación que se establece entre la historia y el tiempo. Tanto la historia como la memoria son organizaciones impuras, vale decir, montajes (del tiempo, del saber, de sus transmisiones). La imagen, por su parte, lo que hace es abrir el espectro. Y compara su funcionamiento con el del diafragma de una cámara fotográfica. Ante una imagen del pasado, afirma Didi-Huberman, el presente no termina de configurarse. A su vez, ante una imagen reciente, el pasado no deja de configurarse. Sin que sea dicho explícitamente, nos recuerda al caleidoscopio, uno de los «juguetes filosóficos» que tanto obsesionan a Negroni<sup>5</sup>. La imagen ante la que nos colocamos, ese tiempo impuro, constituye para el ojo que mira un «extraordinario *montaje de tiempos heterogéneos que forman anacronismos*» (39, cursivas en el original). Por eso, concluye, es que solo hay historia de los síntomas: «Es probable que no haya historia interesante excepto en el montaje, el juego rítmico, la *contradanza* de las cronologías y los anacronismos» (62). Esta concepción de la imagen la saca de cierto estatismo en el que se la suele confinar y también reivindica al anacronismo en su poder cognoscitivo.

La reflexión que atraviesa toda la novela en torno del arte, su sentido y pertinencia, así como de su historización, no solo se constituye como hilo temático, el tópico que menciona Porrúa en el epígrafe,

## NOTAS

5 | Con el término de «juguetes filosóficos» se hace referencia a las invenciones y experimentos ópticos precursores de los actuales dispositivos audiovisuales, en particular del cine. David Oubiña retoma esta denominación para el análisis que realiza de la vinculación entre desarrollos tecnológicos y cambios de paradigmas ópticos a comienzos del siglo XIX. El inventario que presenta suena tan exótico a nuestros actuales oídos que parece casi un bestiario: kinesiógrafo, zootropo, praxinoscopio, fenaquistiscopio, electrotaquiscopio, taumatropo. Estos eran artefactos entre lúdicos y científicos, es decir tanto dispositivos ópticos como objetos de entretenimiento, lo que habilita el oxímoron del término. Los juguetes y los experimentos sobre la visión producen una experiencia sensible que Oubiña reconoce como fundadora de sentido (2009: 39-51).



sino que introduce varias de estas cuestiones. En primer lugar, la de qué ocurre cuando el sujeto se coloca ante la imagen. Por supuesto que es Emma, la pintora que está tras la búsqueda del Absoluto, una *quête* que adquiere la forma de camino místico, quien representa en la novela la figura del artista desde una postura que por momentos hace pensar en una concepción del arte por el arte, un arte desligado de cualquier atadura material. Purismo, inocencia, cierta virginidad, todas características muy acordes con el tópico que absorbe a Emma, la Anunciación<sup>6</sup>. Su obvio correlato cromático es el azul. Emma es el personaje que se coloca *ante la imagen*, parafraseando a Didi-Huberman, en una actitud de abandono, de vaciamiento del yo, pero también de compromiso total:

En cierto modo, tampoco le interesaba pintar. Lo que hacía era copiar, sin parar, todos los cuadros de la Anunciación que caían en sus manos. Los copiaba con furia, con hambre, como si el hecho de no tener que encontrar una forma para sus obsesiones, la llevara directo al centro de lo inaudible: su ilusión era pintar un cuadro que, *enteramente*, no le perteneciera. (24, cursivas en el original)

Por otro lado, esto es lo que habilita alguna de las lecturas políticas del texto, sobre todo si se tiene en cuenta la relación de Emma con el Abogado (de presos políticos), quien también se encuentra por completo entregado a la causa, en su caso política. Ambos quedan como los individuos (lo particular de las pasiones) que resultan sacrificados por la estrategia de la astucia de la razón (la Idea, lo universal). Es la pareja secuestrada-desaparecida, al igual que al personaje de Humboldt, en los días previos al golpe militar de 1976, y que mantiene activo el trabajo de duelo que la novela sigue realizando.

Se puede decir también que la obra tematiza al anacronismo como la única lógica posible de toda historia, así como de la Historia. En parte porque la meditación que habilita en torno de la memoria, su construcción y su sostenimiento, obliga a pensar sobre las dinámicas que le son consustanciales: los espacios tanto llenos como los vacíos, lo que se elige y lo que se descarta; los juegos de montaje que, así como la hacen impura, también permiten que se mantenga viva. En la medida en que no se la convierta en monumento, siempre habrá nuevas rearticulaciones, será posible habilitar lecturas inéditas<sup>7</sup>. La forma del intersticio hace cuerpo en esa otra voz narradora, la de un sujeto que se resiste a ser sujetado. Sabemos que es mujer, estudiante de Filosofía y Letras, amiga de Emma, pareja de Humboldt, sombra errante en un presente indefinido, un presente del pasado tanto como del porvenir. En esa voz se modulan todas las posibles inflexiones del habla, variados registros discursivos que dan cuenta de la imposibilidad de darle una forma totalizante a ese relato. Por eso es que la narración se escurre, nunca termina de adquirir una forma. Se arma y se desarma, se reconstituye en el andar.

## NOTAS

6 | El motivo elegido por Emma nos coloca frente a una inevitable pregunta: ¿por qué un tema tan clásico y tan alejado de ese momento narrado por el texto, tan anacrónico? Didi-Huberman parece también estar atraído por el fresco pintado por Fra Angelico en 1440, motor de la reflexión en sus textos sobre la imagen y sobre el tiempo. Ofrece una posible respuesta que tiene que ver con las razones de la Historia del Arte más que con la raíz religiosa del tema. La idea de “encarnación” presente en el motivo lo incita a pensar cuestiones vinculadas con los lazos entre lo material y lo trascendental en términos de lo explícito y de lo oculto. Ahí estaría la potencia teórica y heurística del síntoma, de aquello que descoloca y que abre las interpretaciones. El motivo de la encarnación funciona como una contra-historia del arte, una que dialectiza. En esa cuestión es posible ver un “drama de la imagen”, algo anudado a la trama de lo figurable y que trabaja sobre sus límites (1990: 223-231).

7 | Andreas Huyssen es quien se pregunta por esta tendencia a la «museificación» que él percibe con fuerza en el siglo XX, sobre todo hacia sus epígonos. La meta parecería ser el recuerdo total ante la percepción de un tiempo que se homogeneiza gracias a la globalización económica, junto con las exigencias que plantea el desarrollo de los medios masivos hacia un tiempo vertiginoso. Tanto los intentos que apuntan hacia el futuro como hacia el pasado están acosados por el fantasma del fracaso, nos dice. Hay un pánico masivo hacia el olvido que provoca esta obsesión de memoria. El museo, por su parte, es ese espacio en donde vacila la Modernidad (Huyssen, 2001).

---

La representación del anacronismo también se juega en el personaje de Athanasius Kircher, el Inmortal (como certifica su nombre), así como en su Museo dedicado a todo lo existente. Este Museo es una heterotopía por antonomasia, mediante la que se metaforizan la yuxtaposición arbitraria y la heterogeneidad. Es decir, el montaje. No por nada, en un momento dado se dice que en el Museo de Athanasius está el cuadro de Emma de *La Anunciación*. Al abismarse, el tiempo funciona como un sistema de espejos enfrentados. En ese sentido se estaría contraponiendo una noción de la historia del arte en términos de evolución, a una comprensión genealógica, como plantea Didi-Huberman (siguiendo a Carl Einstein), una que no solo se interroga por las condiciones que engendran las obras sino también por otros ritmos: los de sus destrucciones, supervivencias, retrocesos, revoluciones o insurrecciones (2011b: 255).

La novela parece proponerse, en términos de su lectura, como lo que Didi-Huberman define como el atlas (2011a). No porque nos ofrezca una mirada panorámica del saber, aunque incluya un caudal muy amplio de información histórica para comprender la época retratada. No implica el gesto de volver a los listados y enumeraciones de la enciclopedia, a los catálogos y sistemas taxonómicos que recorren el texto a la manera museística de Athanasius. Lo que sí está presente es la dinámica que permite el atlas, la del recorrido a grandes trancos siguiendo las bifurcaciones de manera errática. Esto es lo que, según Didi-Huberman, le confiere al atlas su duplicidad, y que lo convierte en un objeto solo en apariencias inofensivo. La consecuencia más fundamental radica en que el atlas constituye una forma visual de saber, o una forma sabia de ver (12). Propone un paradigma en el que se unen lo estético de la forma visual y lo epistémico del saber. El atlas trastorna los cuadros de inteligibilidad porque introduce una impureza fundamental, a saber, la dimensión sensible. Vale decir, lo múltiple, lo diverso, la hibridez del montaje. Este es el conocimiento por la imaginación, que para Didi-Huberman se sustenta sobre lo inagotable (*l'inépuisable*) de nuevas relaciones.

Inherente a la forma del atlas es el sistema de tablas, como las que usaba Warburg. Sobre ellas es que se disponen las imágenes. La metodología warburgiana implicaba abrir el espacio, a la vez que desordenarlo. Al hacer explotar los cuadros (*tableaux*), mediante las tablas (*tables*) de imágenes se generan zonas intersticiales de exploración, intervalos heurísticos. El juego de palabras que habilitan estos dos términos, le permite a Didi-Huberman dar un giro epistemológico al valor de la imagen y sus dispositivos. Si el cuadro apuntaba a lo permanente y estable, a la inscripción, se puede decir de la mesa que da lugar a otro tipo de usos, ligados a lo cotidiano. La mesa puede ser tanto espacio de ofrenda, como de cocina, de montaje como de disección (2011a: 17). La mesa recoge sin jerarquías ya que en ella todo puede convivir, y está abierta a nuevas

configuraciones<sup>8</sup>. Y el atlas es una máquina de lectura particular, anterior al lenguaje. Este principio del atlas es el que se encuentra en la base de la forma de montaje que pone en escena la novela *La Anunciación*, así como la obra en general de María Negroni.

La novela, a pesar de estar organizada en siete capítulos con sus títulos orientadores, introduce al lector en una maraña de citas, una arquitectura de voces que hablan desde distintas direcciones sin por eso generar un caos de interpretaciones. Se percibe, en definitiva, una concepción musical que remite a la música contemporánea, que tan bien conoce y cultiva la autora. En ese sentido es que el texto va siendo marcado por determinadas piezas, que hablan a las claras de un archivo musical, que no solo le confiere un pulso sino también una especial coloración<sup>9</sup>. El hecho de remitirse a las voces es, en primer lugar, una referencia al imperativo de confrontar todas las versiones posibles; al diálogo, pero también al conflicto y la interpelación. Hay allí una necesidad analítica, la de estimular un pensamiento crítico sobre la historia.

En segundo lugar, y esto más bien vinculado al trabajo de duelo, las voces consignan la ausencia de los cuerpos, estos vacíos que son materiales, no solo psíquicos y afectivos. En ese sentido, la novela integra un archivo mayor, en el que se emparenta con el testimonio. De ahí que, de todas las funciones que Didi-Huberman le reconoce a la mesa, tal vez la que pueda mejor ser pensada aquí es la que representa la mesa de disección, en la que se aúna la tarea crítica, la de discernir y separar, con la noción de corporalidad. Sin decirlo, evoca también la crueldad y la violencia ejercida sobre los cuerpos ausentes. El terror, un sentimiento que en otros textos de Negroni es evocado por la estética gótica, adquiere aquí una clara e irrefutable dimensión política.

### 3. De cómo cargar el mundo sobre los propios hombros

Una primera impresión que produce el texto es el que se expresa en la siguiente declaración de la voz narradora y protagonista del relato. En ese fragmento se percibe no solo la dispersión sino la angustia de una conciencia que intenta reorganizar los hechos para poder entender algo así como el sentido de esta historia: «Estoy confundida, Humboldt. No hago más que preguntarme por qué pasó lo que pasó, pero lo que pasó no sé qué es, o no lo entiendo, o se me escapa y ya no sé qué hacer, salvo contarme historias a mí misma sin ton ni son» (Negroni 2007: 30- 31). Allí se debate el sentido de la escritura. Como en otros momentos a lo largo del siglo XX, faltan las palabras, lo que equivale a decir, falta una inteligibilidad. De

## NOTAS

8 | Según Didi-Huberman, la mesa (del latín *mensa*) oficia de operador para la conversión entre las fuerzas de la naturaleza y los poderes de la cultura, las cosas brutas y los signos organizados, la parcelación de lo que definirá como los «*monstra*» (monstruos) y la constelación de los «*astra*» (astros). Es el repositorio de las heterogeneidades (2011: 57).

9 | Las obras mencionadas son *Pulses* de Steve Reich, *Danse gothique pour la tranquillité de mon âme* de Erik Satie, *Story* de John Cage, *Orfeo Fragmenter* de Bo Holten, *Pas sur la neige* de Debussy. Por su parte, Emma concibe su trabajo de pintora desde la sinestesia, como cuando afirma: «Me gustaría pintar una música de objetos. Una especie de tapiz sonoro de la eternidad» (Negroni, 2007: 96).

ahí que se constate la necesidad de una nueva forma de producir conocimiento, tal y como concluye Didi-Huberman cuando piensa la razón de ser del principio atlas de Warburg, al que ve como una herencia de este tiempo<sup>10</sup>.

El mito de Atlas remite a una figura de la cultura occidental, la del titán que sostiene al mundo sobre sus hombros<sup>11</sup>. En esta figura se cifra un conflicto central de dicha cultura, la de un principio dialéctico planteado como el debate entre la razón y la sinrazón. Didi-Huberman lo desglosará a partir de la estrambótica empresa warburgiana, sus tablas, como el de un tironeo constante entre lo que denomina los *astra* (astros) y los *monstra* (monstruos), lo sideral y lo visceral, que representan las dimensiones entendidas como opuestas del espíritu y el cuerpo. Da formato a la lucha que él ve en Warburg —pero también en la humanidad—, entre una tendencia que impulsa hacia la elevación y el éxtasis, pero que no logra desprenderse de lo caótico y lo abisal. Y en realidad, es que no existe lo uno sin lo otro, como se exhibe a partir del ejemplo de la ancestral lectura de las vísceras, en cuyas volutas se esperaba reconocer los movimientos del discurrir temporal, el avance de la historia<sup>12</sup>. En este gesto de leer las entrañas radica un paradigma central de todo conocimiento, el de aquel que busca extraer lo inteligible de lo sensible.

La novela *La Anunciación* pone una vez más en escena la tragedia mediante la cual toda cultura muestra sus monstruos, a la vez que desea explicarlos y desbaratarlos en la esfera del pensamiento. Es lo que según Didi-Huberman hace Warburg en su *Atlas Mnemosyne*, al que define como un gran poema visual (2011: 83). En la novela encontramos esa voz errante, que se encuentra en estado de exilio no tanto físico como existencial, y que parece dar forma humana al sufrimiento representado por el Atlas. Hereda la tarea de cargar el peso del mundo, al ser la espectadora privilegiada de lo que Athanasius colecciona en su Museo. Pero también, y como describe Didi-Huberman, al hablar de este tipo de conocimiento que representa el Atlas, ese saber en sufrimiento, el saber trágico, algo que también Nietzsche planteaba en su noción de la «gaya ciencia inquieta» y que supone que, en el gesto de reconocer el mundo, se lo vuelve problemático. Al atravesar los límites categoriales preexistentes, es posible disponer las cosas de tal manera que surja en esa nueva constelación su extranjería (110).

El texto desmenuza todas las versiones posibles a partir de un suceso histórico que aún proyecta sus sombras y amenazas en el presente de la vida colectiva en Argentina. Los fantasmas de los muertos sin sepultura constituyen uno de esos aspectos. La amenaza tiene que ver con la repetición. De ahí la importancia de tener en cuenta la articulación de interpretaciones y lecturas que propone toda «psicomaquia», en términos de Warburg, y que le confiere a

## NOTAS

10 | Didi-Huberman describe la incidencia que tuvo en Warburg la Gran Guerra, acontecimiento histórico que lo dejó no al borde, sino en el corazón mismo de la locura. Lo despliega en el capítulo III de su libro *Atlas*, al que titula «Desastres». Si bien Warburg no estuvo en el frente, la guerra lo colocó ante la necesidad de un cambio epistemológico y metodológico para entender lo que se estaba jugando en esa nueva «psicomaquia» (2011: 215). Durante la guerra, Warburg arma un archivo impresionante de documentos y de fotos, que forma una «cacofonía iconográfica», un rejunte de síntomas. Es una lucha con las ideas, con las imágenes, pero también con los fantasmas (229).

11 | El personaje de Atlas permite una lectura mítica muy en consonancia con esta polaridad que trabaja Didi-Huberman a propósito de Warburg, al que termina interpretando como un Atlas del siglo XX. Atlas pertenece a la misma serie que otro titán, Prometeo, ambos antedioses, hermanos, que reciben sendos castigos por desafiar a los dioses en su deseo de ayudar a la humanidad, con quienes pretendían compartir los privilegios antes reservados a las divinidades. Cada uno de ellos representa un tipo de suplicio que los coloca en una situación de simetría y antítesis: el de Prometeo es visceral; el de Atlas es sideral. En la figura del Atlas, a diferencia de Prometeo, se suman la potencia y el sufrimiento, el coraje junto con la resignación.

12 | Para Warburg, las imágenes dan figura no solo a las cosas y los espacios sino también a los tiempos. Configuran los tiempos de la memoria y del deseo simultáneamente. Tienen un carácter a la vez corporal,

este momento en particular su carácter agónico. La pregunta que se hace la novela sin descanso es la del rol que le compete al artista en esa coyuntura. Si bien la respuesta no parece ser unívoca, ya que la apertura de la trama y la polifonía extenuante de voces ofrecen infinitas versiones a quien se asome a ella, hay una cierta contundencia enunciada a partir de la opción que presenta la Poesía —así con mayúsculas—. Esta aparece pensada como el hálito que da vida a la obra de arte, entendida como artificio, más allá de su especificidad.

Al trabajo del artista, como bien hace notar Emma, no se lo puede «encuadrar», ni nunca podrá ser «orgánico» (54), afirmación que funciona como una interpelación a las discusiones generacionales en relación con la política. Por otro lado, esta posición en extremo idealista, se topa con los límites de una historicidad que no permite ningún tipo de libertad absoluta. De ahí que la novela *La Anunciación* da cuerpo a la noción de fracaso, pero no como una forma del nihilismo, sino como una materia de incesante productividad. María Negroni lo asevera así cuando dice, “La poesía es una lucha contra las palabras y su fracaso es espléndido” (2008). Se asume como una cualidad epistemológica particular, porque es a través de la poesía que el sujeto puede acceder a una forma de saber que ignora. No por alcanzar un conocimiento (mucho menos un tipo de conocimiento racional), sino mediante la persecución de una forma, que —por supuesto— siempre se le escapa. La reflexión en torno del potencial ontológico de la poesía, que atraviesa transversalmente toda la obra de Negroni (así como otras de sus intervenciones), ofrece una matriz de inteligibilidad, que es la que permite el procedimiento del montaje. Lo doliente del personaje es esa conciencia de tener que cargar sobre sus hombros un saber: moverse por el deseo supone la imposibilidad de alcanzar algo así como el Absoluto, inseparable de un ansia nunca colmada de ir detrás de él.

#### 4. Conclusiones

Retomamos algo de lo planteado en el epígrafe de Ana Porrúa. El archivo revisado por la obra de Negroni, sea a través de sus poesías, ensayos o novelas, se propone como ese juego de modulaciones que no teme a los contrapuntos, a la manera de una pieza musical. Se suceden preguntas y respuestas, que no siempre articulan un enunciado con sentido, pero que tampoco desembocan en una negatividad. En definitiva, la novela *La Anunciación* logra el objetivo concreto de poner todo sobre la mesa —como se suele decir—, lo que aquí implica a los «*astra*» y los «*monstra*» de una experiencia vital que involucraba tanto lo personal como lo político. Un elemento esencial a dicha metodología apunta a que esta novela lo que evita

---

carácter a la vez corporal, mnemotécnico y votivo. Es ese *saber superviviente* que las imágenes transmiten en la duración larga (Didi-Huberman, 2011: 38).

a toda costa es caer en la inmovilidad. Pero en su propuesta, hay una diferenciación con respecto al cambio que persigue su escritura (tanto intra- como extradiegeticamente), y que bien podría conducir a una aporía. Mariana Amato lo veía como una de las preguntas centrales que organizaba este relato, la de cómo se puede propulsar el cambio sin aspirar a la totalidad.

El proyecto artístico de Emma, copiar una y otra vez la escena de la Anunciación, no implicaba encerrarla en un círculo vicioso. Sin que ella misma lo supiera del todo, suponía ir tras la búsqueda de una rearticulación de aquello que otorga inteligibilidad. Esto es porque nunca se puede hacer dos veces el mismo gesto sin que haya variaciones en el universo. La mirada hacia atrás que logra dar la voz narradora, no pretende congelar un momento de la Historia, aunque sí acepta el imperativo de guardar esa memoria. Deja consignada la pasión de una época, que se desplegaba en los variados ámbitos de la vida social y que no veía una disociación entre el arte y la política, como tampoco la vio Aby Warburg. Volver a re-ensamblar estas imágenes permite hacer en el presente, instancia inamovible, una relectura del mundo. El montaje ofrece la posibilidad de exponer esas relaciones íntimas y secretas, que planteaba aquel sufrido Atlas del siglo XX, y hacer emerger un saber que ni siquiera sabemos que está ahí.

## Bibliografía citada

- AMATO, M. (2007): «Variaciones sobre un tiempo mesiánico. Reseña de *La Anunciación*», *Bazar Americano*, noviembre, <[www.bazaramericano.com](http://www.bazaramericano.com)>, [01/12/2014].
- BOCCHINO, A. (2009): «Deshacerse, rehacerse, recomponerse. *La Anunciación* de María Negroni», Trabajo presentado en *VII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*. 18 al 20 de mayo de 2009, La Plata, <[http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.3514/ev.3514.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.3514/ev.3514.pdf)>, [01/12/2014].
- BOCCHINO, A. (2011): «Escritura como lugar de arraigo en el exilio: Tununa Mercado y María Negroni», *452°F*, 4, 92-109, <<http://www.452f.com/index.php/es/adriana-bocchino.html>>, [10/04/2017].
- BROMAN, E. (2012): «Prosa poética, narrativa fragmentaria – una lectura de *La Anunciación* de María Negroni», *Moderna språk - Institutionen för moderna språk*, Vol. 106, N° 2, <<http://ojs.ub.gu.se/ojs/index.php/modernasprak/article/view/1570>>, [01/12/2014].
- CASTRO, A. (2015a): «Habitando la lengua: subjetividades nómadas en la narrativa de María Negroni» en Castro, A. y Forné, A. (comps.), *De nómades y migrantes*, Rosario: Beatriz Viterbo, 169-190.
- CASTRO, A. (2015b): «El arte como horizonte utópico del sentir en *La Anunciación*», *452°F*, N°12, 167-181, [12/11/2015].
- DERRIDA, J. (1997 [1995]): *Mal de archivo: una impresión freudiana*, Madrid: Trotta.
- DIDI-HUBERMAN, G. (1990): *Devant L'Image*, Paris: Les Éditions de Minuit.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2011a): *Atlas ou le gai savoir inquiet. L'oeil de l'histoire*, 3, Paris: Les Éditions de Minuit.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2011b [2000]): *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Traducción y nota preliminar de Antonio Oviedo, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- HUYSEN, A. (2001): *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, Buenos Aires: FCE.
- NEGRONI, M. (2007): *La Anunciación*, Buenos Aires: Seix Barral.
- NEGRONI, M. (2008): *La infancia del procedimiento. Poesía contemporánea*, <<http://lainfanciadelprocedimiento.blogspot.com.ar/2007/08/mara-negroni.html>>, [01/12/2014].
- NEGRONI, M. (2011): *Pequeño Mundo Ilustrado*, Buenos Aires: Caja Negra.
- OUBIÑA, D. (2009): *Una juguetería filosófica: Cine, cronofotografía y arte digital*, Buenos Aires: Manantial.
- PORRÚA, A. (2013): «La imaginación poética: entre el archivo y la colección», Trabajo presentado en las *VI Jornadas Internacionales de Filología y Lingüística y Primeras de Crítica Genética*, Universidad Nacional de La Plata. 7 al 9 de agosto de 2013, <<http://jornadasfilologiaylinguistica.fahce.unlp.edu.ar>>, [01/12/2014].
- RÍOS, M. (2011): «*La Anunciación* de María Negroni. Prismas de la enunciación», *Revista Laboratorio* 4, <<http://www.revistalaboratorio.cl/2011/06/la-anunciacion-de-maria-negroni-prismas-de-la-enunciacion/>>, [01/12/2014].