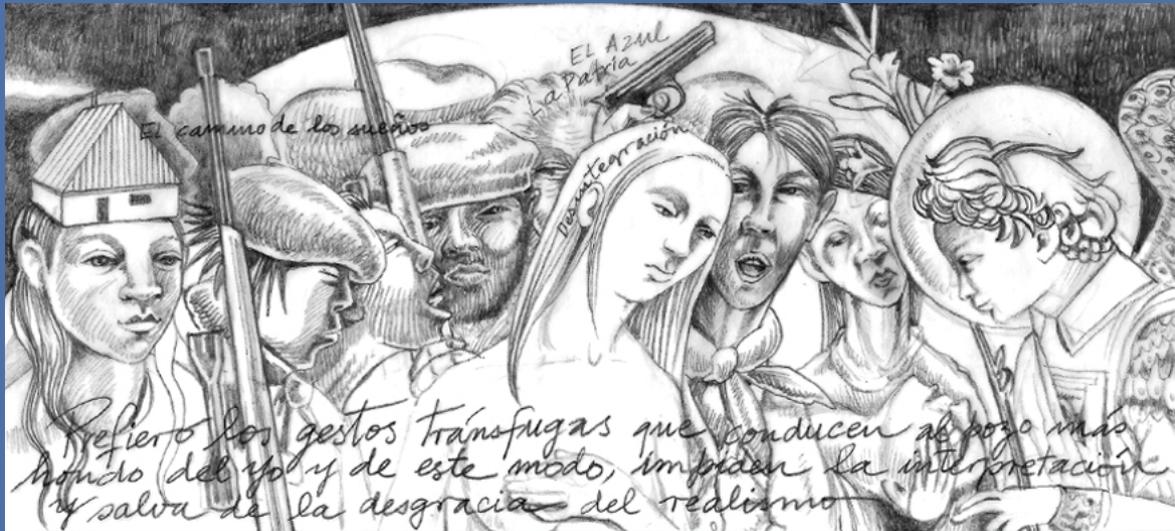


#12

EL ARTE COMO
HORIZONTE
UTÓPICO DEL
SENTIR EN
LA ANUNCIACIÓN

Andrea Castro

Göteborgs Universitet



Resumen || En *La Anunciación* (2007) de María Negroni una sobreviviente de la Guerra Sucia en Argentina narra su intento de volver a constituirse como sujeto en el exilio, treinta años más tarde. A través de esta temática, se inserta en la narrativa argentina de la memoria de la última dictadura. Al mismo tiempo, la novela, desvinculándose de lo referencial, obstaculiza una lectura mimética. El presente trabajo argumenta que esto se logra a través de la discusión sobre el arte, discusión que, principalmente, se nuclea alrededor del personaje de la pintora, Emma, y de la tradición pictórica de la Anunciación. Pero esta desvinculación de ninguna manera es total, sino que se mantiene en una relación dialéctica con la Historia y con la memoria. De ahí, planteamos que, a través esa misma discusión sobre el arte, la narrativa propone una idea utópica de este, que entra en diálogo con las utopías de los movimientos revolucionarios de la década de 1970.

Palabras clave || Arte y literatura | Referencialidad | Memoria | Utopía

Abstract || In *La Anunciación* (2007) by María Negroni, a survivor of the Dirty War in Argentina narrates her quest to reconstitute herself as a subject, in exile, thirty years later. Thus, the novel inserts itself in the series of narratives about the memories of the last dictatorship in Argentina. However, at the same time, departing from referentiality, the novel creates obstacles for a mimetic reading. This paper argues that this is achieved through the discussion about art that mainly focuses on the character of Emma, the painter, and on the pictorial tradition of the Annunciation. Nonetheless, this departure from referentiality is by no means complete as the narrative keeps a dialectical relationship with history and memory. Accordingly, this article suggests that the novel puts forward a utopian idea of art that enters in dialogue with the utopian ideals of the revolutionary movements of the 1970s.

Keywords || Art and literature | Referentiality | Memory | Utopia

Un poema es una cosa que nunca ha sido, que nunca podrá ser.
Vicente Huidobro, *Altazor o El viaje en paracaídas*

NOTAS

1 | Ver también Jelin (2002).

0. Introducción

En *La Anunciación* de María Negroni una sobreviviente de la Guerra Sucia en Argentina narra su intento de volver a constituirse como sujeto. Han pasado treinta años y ella vive en Roma. A través de esta temática, la novela se inserta en la narrativa argentina del pasado reciente. De este modo, al incluir datos y personajes históricos concretos de ese pasado, el texto lleva la lectura hacia lo referencial y mimético. Pero, a la vez, el mismo texto obstruye una posible lectura de este tipo.

En el presente trabajo quiero argumentar que la desvinculación de lo referencial se lleva a cabo a través de la discusión sobre el arte – centrada primordialmente en el personaje de la pintora, Emma, y en la tradición pictórica de la Anunciación–. Sin embargo, la desvinculación no es total, sino que la novela mantendrá una relación dialéctica con la Historia y con la memoria. Por ejemplo, quiero plantear que a través de esa misma discusión sobre el arte la narrativa propone una idea utópica de este que entra en consonancia y en discusión con las utopías de los movimientos revolucionarios de los años 70.

En otras palabras, me interesa estudiar los modos de lectura a los que *convoca* el texto en diálogo con la series, las tradiciones y los debates en los que se inserta o con los que entra en discusión; además de qué ideas propone sobre el papel del arte y de la literatura en la construcción de la memoria y de la Historia.

1. Memorias y lectura

En Argentina en particular, y en el Cono Sur en general, la serie literaria sobre las memorias de las dictaduras de los 70 y 80 del siglo xx pasó de la escritura de testimonios urgentes que se centraban en lo colectivo y reivindicativo a formas más estéticas (más subjetivas e imaginativas) de elaborarlas (Forné, 2010a, 2010b; Daona, 2011: 88). Beatriz Sarlo (2005: 68) se refiere a la profusión de detalle que se utilizaba como fuente de verosimilitud en los primeros y los ubica dentro del «modo realista-romántico». Pero aun en obras menos realistas, el marco está dado por la presencia persistente de la «memoria» en la sociedad¹. Sarlo anota:

[Los relatos de memoria] se establecen en un «teatro de la memoria» que ha sido diseñado antes y donde encuentran un espacio que no depende sólo de reivindicaciones ideológicas, políticas o identitarias, sino de una cultura de época que influye tanto en las historias académicas como

sobre las que circulan en el mercado. (Sarlo, 2005: 161-162)

Naturalmente, esta cultura de época también constituye el horizonte desde el cual se lee, sobre todo como lector profesional o como lector avisado. Los títulos de las reseñas de *La Anunciación* en la prensa argentina muestran la orientación de las lecturas hacia lo fluido, lo abierto y la diversidad de voces: «Variaciones sobre un tiempo mesiánico» (Amato, 2007), «Voces fantasmales» (Monteleone, 2007) y «El torrente de su voz» (Viola, 2007); sus contenidos, conocimiento de una tradición literaria local argentina contra la cual se recorta la lectura y que hace referencia a textos teóricos –como al libro de Sarlo antes citado (Monteleone, 2007) o a *Calamidades*, del filósofo Garzón Valdés en Viola (2007)– o, como mencioné más arriba, a cuestiones candentes del debate sobre memoria reciente que simultáneamente tiene lugar en esta sociedad.

Sin embargo, como ya lo decía Mijaíl Bajtín de la capacidad que tiene la novela de englobar otros géneros, *La Anunciación* es mucho más que una historia con referente en el pasado reciente argentino. Más bien es novela, poema, ensayo, poética, y sus temas, que exceden lo nacional y se insertan en un espacio sin fronteras –una república de las letras/del arte de hechura propia–, son recurrentes en la obra de la escritora. Por ejemplo, en el libro de ensayos *Ciudad Gótica*, en el cual la escritora va trazando una genealogía alternativa neoyorkina (Ferrero, 2012), «arma[ndo] y desarma[ndo] su propio canon» (Mallol, 2003), Negroni esboza las líneas de una poética que se ancla en el derecho de la poesía y del arte a ser «un puente de ningún lado a ningún lado» (Negroni, 1993: 22) no reducible al consumo rápido del mensaje didáctico o de la representación. En una entrevista a raíz de la publicación de *La Anunciación*, la autora habla de su deseo de «correr[se] [...] del lugar del testimonio, de la reivindicación de la figura de las víctimas» y agrega que hizo un esfuerzo «para sacar, para desvincular a la novela de lo referencial» (Negroni, s.f.). En otro lugar (Castro, 2015), apunto lo arriesgado de este proyecto, dada la fuerza hacia una lectura mimética que impone la temática del pasado reciente. Aquí, indago en cómo se lleva a cabo a nivel textual y narrativo.

Al hablar de «lectura mimética» me refiero a un modo de lectura en el que el signo se lee como el referente mismo y queda *invisibilizado* como signo. Al leer en este modo, el lector no presta atención al lenguaje y a los valores simbólicos que se desprenden del modo de narrar, sino que busca referentes concretos en la realidad histórica y social: datos históricos, sucesos determinados, etc. El concepto es comparable con el de «lectura cuasipragmática», de Karlheinz Stierle (1980), que sirve para describir la lectura de un texto literario como si fuera un texto pragmático, o sea, un texto con una clara función informativa. Una lectura cuasipragmática de un texto literario

sería aquella según la cual el lector se sumerge en la ilusión creada por el texto, identificándose con los personajes y las acciones sin prestar atención a la calidad del texto literario como construcción y como constructor de realidades. En el caso particular de la literatura sobre la memoria del pasado reciente, no resulta del todo convincente hablar de la ilusión creada por el texto de ficción, dado que mucho de lo narrado, si bien es una construcción discursiva, tiene de hecho un referente real y busca decir algo en el contexto de un debate actual y candente en la sociedad contemporánea a la escritura. Con esto quiero decir que no juzgo adecuado adoptar una actitud normativa –como la que adopta Stierle– hacia cómo se debe leer un texto de este tipo. Esta es la razón por la que elijo no utilizar sus conceptos en mi propia discusión.

2. «Cosas que no tienen nombre»

El personaje de Emma, que desaparecerá el 11 de marzo de 1976 pero estará presente en la memoria de la protagonista en sus paseos por Roma ya entrado el siglo XXI, copia obsesivamente cuadros de La Anunciación buscando «cosas que no tienen nombre». Su favorito es Filippo Lippi, pintor italiano del Renacimiento, «porque Lippi, decía, pintaba con su deseo» (Negroni, 2007: 24). En su búsqueda, Emma se sumerge en la tradición que tiene sus orígenes en la Edad Media, período en el cual, según Georges Didi-Huberman,

los teólogos sintieron la necesidad de distinguir del concepto de imagen (*imago*) el de *vestigium*: el vestigio, la huella, la ruina. Con ello intentaban explicar de qué manera lo que es visible ante nosotros, alrededor nuestro [...] no debería verse sino como lo que lleva *la huella de una semejanza perdida*, arruinada, la semejanza con Dios perdida en el pecado. (2011: 18)

Cuando piensa en el cuadro que quiere pintar, Emma percibe esa semejanza perdida, ese *vestigio* de lo sagrado:

Es posible que no haya *nada más*.
Es posible que no haya *nada más que* esta riqueza absoluta donde algo que no veo –sagrado y precario– está ocurriendo siempre. (Negroni, 2007: 97, *las cursivas son mías*)

Entre el «nada más» y el «nada más que», Emma cubre la distancia entre *imago*, lo que se ve, y *vestigium*, lo que lleva la huella de algo sagrado. De este modo, apunta la idea que será uno de los temas de la novela: la de una memoria quizás no del todo perdida pero que no ha entrado en el orden simbólico de la lengua. Al igual que en la tradición figurativa de la Anunciación, en la cual las palabras del ángel revelan a María algo que ella todavía no sabe, Emma busca dentro suyo cuando dice: «Todo vendrá de mí. Estuvo siempre en

mí *aunque todavía no lo vea*» (Negróni, 2007: 98, *las cursivas son mías*). Paralelamente, la protagonista y narradora también busca en su interior, en sus recuerdos, algo como retazos de su relación con su compañero amoroso y de militancia, Humboldt, y de sí misma, en ese entonces anterior a su desaparición en la misma fecha aciaga que se repite a lo largo de la novela, el 11 de marzo de 1976.

Se trata de memorias que no se insertan en el «teatro de la memoria» de la Argentina del siglo *xxi* al que alude Sarlo, ni en los marcos sociales en los que, según Maurice Halbwachs, se conforman las memorias individuales (Erlil, 2011: 14-15). Así, fuera de los marcos de la memoria colectiva, Emma y la narradora instauran nuevos trayectos de construcción de memoria que conectan con el deseo, con la experiencia individual y con lo afectivo. El personaje de Emma y la tradición pictórica de la Anunciación actualizan un repertorio ajeno a los marcos existentes, tanto temporal como genéricamente, quebrando, así, el principio de la historicidad que domina la literatura sobre el pasado reciente² y, consecuentemente, la posibilidad de una lectura predominantemente mimética.

El monje Athanasius, interlocutor fantasma de la protagonista en Roma, comenta de esta manera la relación entre arte e historia y entre historia y pensamiento:

Verá usted, lo que es no puede ser buscado por el deseo humano. Simplemente está o no está, como el azul de Emma, y hay que aprender a percibirlo en ese instante único en que todavía no es visible porque no ha sido tocado por el pensamiento. El arte sería, en tal sentido, la contracara de la historia que, como usted sabe, no es más que una forma de pensamiento. (Negróni, 2007: 219)

El arte, según Athanasius, será entonces lo que nos permite percibir aquello que no se ve y, de este modo, se puede entender como la contracara de la Historia, que registra los hechos en el régimen de visibilidad vigente.

3. Azul, arte y verdad

Ahora bien, está claro que el arte figurativo cristiano del siglo *xv* no es cualquier arte, sino que este ocupa un lugar central en la tradición humanística europea en el umbral de la primera modernidad. La novela podría estar planteando esta tradición y este momento como una especie de *locus amoenus* de la cultura, anterior a la irrupción de la modernidad y del colonialismo que la alimentará. Un espacio en el cual la obra de arte tiene un valor de culto y todavía no se ha convertido en una mercancía, en un mero objeto de exhibición, en el cual esta tiene unicidad y, vista desde el siglo *xix*, permanencia,

NOTAS

2 | En su acercamiento al arte minimalista de los años 60 y 70 del siglo *xx*, Didi Huberman desarrolla la idea de imagen dialéctica de Walter Benjamin: «En el libro de los pasajes, intentaba pensar la existencia simultánea de la modernidad y el mito: se trataba, para él, de refutar la razón “moderna” (a saber, la razón estrecha, la razón cínica del capitalismo, que vemos reactualizarse hoy en día en la ideología posmodernista) y el irracionalismo «arcaico», siempre nostálgico de los orígenes míticos [...]. De hecho, la imagen dialéctica aportaba a Benjamin el concepto de una imagen capaz de recordarse sin imitar, capaz de volver a poner en juego y criticar lo que había sido capaz de volver a poner en juego» (Didi-Huberman, 2011: 74).

dos de las características que utiliza Walter Benjamin (2013) cuando intenta desarrollar su concepto de *aura*. El aura, dice Benjamin, está atada a la presencia, no puede replicarse, no puede separarse de la mirada del espectador. Y es la mirada de Emma la que la hace consciente de que hay algo que no ve y esto, la potencialidad que despierta en ella el deseo de ver más allá, le fascina.

¿Hay algo nostálgico en este recurrir al arte cristiano del siglo xv? ¿Tenemos que entender esta reutilización del arte en una novela que discute la historia reciente como una forma de refugio del horror en lo bello, o aun más, en lo sublime? ¿O podemos verlo de otra manera?

En su admiración por Lippi, Emma no busca copiar el cuadro en su totalidad tanto como encontrar el color azul y hacer de él «un espejo, una visión muy pura»³ (Negroni, 2007: 54). Pero ni debemos entender ese espejo como uno que refleja lo visible, ni esa pureza como haciendo alusión a un arte escapista que se desentiende de lo político. Dice Emma: «Falta mucho todavía para encontrar esa imagen que no exprese nada, cuyas formas vacías, multiplicándose sin fin, obliguen a ver» (Negroni, 2007: 96). Ella busca un espejo que refleje la *verdad*, destacando así el valor crítico del arte como contrapuesto a un posible valor mimético. Se trata de una verdad que está más allá de los datos y los hechos históricos, más allá de lo que podríamos llamar «verdad histórica». El azul como espejo permite entonces buscar las ausencias, los silencios, las huellas de lo olvidado, de lo enterrado.

Esto nos remite a la discusión de Didi-Huberman sobre la imagen dialéctica de Benjamin, en la que el filósofo francés cita a Benjamin del siguiente modo (acá traducido del francés al castellano):

La verdad es un contenido de la belleza como revelación de lo verdadero. Pero no aparece en el desvelamiento, antes bien, en un proceso que podría designarse analógicamente como el abrasamiento del velo [...], un incendio de la obra en la que la forma alcanza su más alto grado de luz. (Didi-Huberman, 2011: 114-115)⁴

Aquí es importante entender la posición del concepto de idea en el sistema platónico en el que, como señala Benjamin (2012: 64), junto con el de verdad, adquieren una importancia metafísica suprema. De este modo, ese azul con su «visión muy pura» no será escape, sino enfrentamiento: el choque con lo olvidado, la manifestación de «la belleza terrible de lo divino» (Negroni, 2007: 221), según dice Athanasius o, en palabras de Benjamin, de la «sublime violencia de lo verdadero» (Didi-Huberman, 2011: 115).

En una de sus reflexiones sobre la pintura, Emma dice:

NOTAS

3 | La frase completa dice así: «Para mí, lo único que cuenta es lo que no puedo ver, atenerme al peso de este afán por hacer del azul un espejo, una visión muy pura» (Negroni, 2007: 54).

4 | En la traducción de Carlotta Piveta dice así (pongo el fragmento completo para que se entienda el contexto): «[¿Puede la verdad hacer justicia a lo bello? Tal es la pregunta más intrínseca a El Banquete.] Platón la responde atribuyéndole a la verdad la capacidad de garantizar el ser de lo bello. En tal sentido, pues, Platón desarrolla la verdad como el contenido de lo bello. Dicho contenido no sale a la luz en la develación [*Enthüllung*], sino que se demuestra en un proceso que podría designarse, mediante un símil, como el inflamarse del velo [*Hülle*] al entrar en el ámbito de las ideas, como una combustión de la obra, en la que su forma alcanza el punto de máxima intensidad luminica» (Benjamin, 2012: 65-66).

En realidad no soporto los actos, su violencia que entumece siempre, nos distrae del misterio que somos. Prefiero el arte, donde todo, siempre, remite a otra cosa (un azul a otro azul, y este a otro) y, por eso, no se lo puede encuadrar, nunca podrá ser orgánico, como no pueden ser orgánicos una lluvia o un atardecer. No hay nada más incómodo para los poderosos, nada que los amenace tanto como esa libertad que empieza cuando termina lo que sabemos decir. (Negroni, 2007: 54-55)

NOTAS

5 | «“Toda Anunciación tiene tres misterios”, dijo [Athanasius], “la aparición, el saludo y el coloquio del ángel. A cada misterio le corresponde un azul: lapizlázuli en polvo, carbonato de cobre, azul ultramarino”» (Negroni, 2007: 154).

6 | Para un estudio clásico de la famosa frase de Horacio ver Lee (1940).

Reforzando la idea del Arte como alternativa a la Historia, en esta cita el azul se presenta como itinerario alternativo al de los hechos históricos –el de los actos y su violencia. La pureza a la que aspira Emma puede entonces entenderse como aquello que está más allá de lo simbólico; «limpio» de los hechos, de lo referencial, de la Historia, la que, en palabras del personaje que recibe el nombre de «el alma», «se lo traga todo como un fuego» (Negroni, 2007: 213).

La búsqueda del azul funciona entonces como un deseo o una dirección, dado que, como Pierre Menard con respecto a *El Quijote*, Emma nunca va a poder pintar el mismo azul que pintó Lippi.

Además de ser el objetivo de la búsqueda de Emma y un color central en la tradición de la Anunciación⁵, es importante tener en cuenta que para un lector del siglo XXI, esta palabra, ya como grafía (Benjamin, 2012: 246-247), no solo remite al arte figurativo cristiano como pareciera, dadas las muchas alusiones a pintores italianos, sino también a la tradición lírica que va tomando forma en el siglo XIX bajo el lema de «El arte por el arte»: Baudelaire, Mallarmé, Verlaine, Darío –con su fundamental libro *Azul*–, Huidobro, quien de hecho «[hace] su primera aparición» hacia el final de la novela (Negroni, 2007: 175):

Tardíamente llegaba, pero firme. Se dirigía hacia el alma, disfrazado de Cagliostro, dispuesto a tragarse todo, la realidad, la irrealidad, como si hubiera una revolución intacta, irresuelta, imbatible, más allá del compás de la historia y sus lobos políticos, más allá de la pena y el miedo, la miseria y la acción, la voluntad y la arrogancia, una revolución hecha de todo lo que somos, avanzando en su carroza de palabras vivas, al galope de sus caballos de viento, cuyos enormes cascos hacen temblar esta página, la están haciendo temblar ahora mismo... (Negroni, 2007: 175)

Con su entrada, el personaje de Huidobro introduce una discusión metapoética. Esta subraya la estrecha relación entre Arte y Poesía que podemos remontar a Horacio y su famoso lema *ut pictura poesis*, como es la poesía así es el arte: ambos profundamente comprometidos con las emociones y la vida humana, y también con la trasmisión de conocimiento⁶.

En la novela, Huidobro hace su entrada disfrazado de Cagliostro –personaje del siglo XVIII que también fue convertido en personaje

literario por gran cantidad de autores posteriores— y, en una metalepsis, hace temblar la página con todas sus letras llamando la atención sobre una «revolución intacta, irresuelta, imbatible, más allá de [...] la historia» y los sujetos que la dominan, los políticos. Estamos ante el mismo tipo de revolución que la narradora busca a través de su escritura y Emma a través de su pintura. Una revolución producida por un arte que haga temblar no sólo la página, sino la vida toda «avanzando en su carroza de palabras vivas», haciendo temblar las lógicas policiales de control para así lograr la visibilización de lo silenciado.

4. Figura y contrapelo de la Historia

Hay otro aspecto a través del cual la tradición pictórica de la Anunciación introduce en la novela la discusión fundamental entre arte y representación —de hecho, central en la poética de María Negroni. Didi-Huberman estudia la tradición figurativa cristiana de origen medieval en la cual lo figurativo busca la disrupción del orden del mundo visible y del orden clásico de la imitación⁷. En este contexto, nos recuerda la clara distinción medieval entre *historia* y *figura*, según la cual la figura sería lo opuesto a la historia, a la mimesis. Y, continúa el crítico (2003: 30), a pesar del intento de negación de esta antinomia durante el Renacimiento, a pesar del intento de volver a someter lo visual bajo la dominación de lo visible, esta persiste en el arte figurativo cristiano. Así lo explica:

Thus, to figure an object is not to restore its natural or «figurative» aspect. In fact, it is exactly the opposite —to transfer appearance in order to try to grasp the meaning, to approach via a detour, the heart of its essential truth. (Didi-Huberman, 2003: 31)

Así, esta paradoja que presenta el arte figurativo cristiano, según la cual la figuración es *lo opuesto* a reproducir el aspecto de un objeto y en la que la *figura* intenta conectar —¿«hacer de puente»?— a una verdad esencial que está más allá de lo visible, estaría siendo introducida en la novela a través de la relación de Emma con la tradición artística de la Anunciación y serviría para reforzar la búsqueda de la protagonista sin nombre a través de la escritura.

Consecuentemente, la búsqueda de Emma y la de la protagonista, en su duplicación, no deben verse como meramente individuales, sino que se convierten en la búsqueda de los que se quedaron sin ponerle palabras a sus experiencias traumáticas, en este caso, las mujeres militantes en una organización jerárquica en lo que respecta al género⁸. Emma y la protagonista se transforman en figuraciones de una subjetividad que busca huellas de memoria perdida en diferentes planos de la realidad: la pintura, la escritura, la Historia.

NOTAS

7 | «We say *the visual* as opposed to *the visible*, in order to express the hypothesis at which taking the mystery of the *Incarnation* into consideration was aimed or at least caused: the disruption of the order of the visible world and the classical order of *imitation*» (Didi-Huberman, 2003: 21).

8 | Para un estudio más detallado de la discusión sobre la posición de las mujeres en la militancia en la novela, ver Daona (2011) y Castro (2015).

El planteamiento se puede relacionar con el de Benjamin cuando habla de leer la historia a contrapelo para recordar la historia de los vencidos, de los sin nombre. De hecho, si la protagonista no tiene nombre, Emma, que sí lo tiene, aunque probablemente sea su alias, formula su actividad de pintar como una búsqueda de lo que no tiene nombre: «En realidad no pinto en absoluto, lo que hago es buscar cosas que no tienen nombre» (Negroni, 2007: 91)⁹.

En el contexto histórico reciente de la novela, es ineludible relacionar esta búsqueda de «cosas que no tienen nombre» con algo horrorosamente material: los cuerpos de los desaparecidos enterrados anónimamente en fosas comunes o arrojados al río¹⁰. Tanto Humboldt como Emma aparecen como personajes o como fantasmas en el presente de la narradora en Roma. También están las voces con nombres como máscaras: el alma, la palabra casa, el ansia, lo desconocido, Nadie. Casi todos son nombres con minúscula, «palabras emblema» (Bocchino, 2011: 103): un coro de tragedia griega que mantiene diálogos acalorados sobre diferentes aspectos de la militancia política. ¿Son las voces de los que ya no están pero cuyos cuerpos se siguen buscando?

5. Utopías y utopías

Así pues, el texto de Negroni, más allá de centrarse en el pasado reciente argentino, se explaya para trazar un itinerario entre tradiciones que trabajan con los umbrales de lo decible y, por ende, de lo referencial¹¹. De este modo, partiendo de una discusión metapoética a través de Emma y de Huidobro, entre otros, y en su «acción de *apertura* que posibilita el reconocimiento de nuevos lugares de enunciación» (Roncallo Dow, 2008: 113), la novela va adquiriendo potencialidad política en el sentido que le da Jacques Rancière al término, es decir, la potencialidad de «desplaza[r] a un cuerpo del lugar que le estaba asignado o cambia[r] el destino de un lugar» (Rancière, 1996: 45). Más allá de instalarse en el «teatro de la memoria» y recurrir a las formas de la experiencia que ya han ingresado en el terreno de la Historia, la novela recurre a una discusión sobre el arte y la poesía, y quiebra la posibilidad de una narrativa lineal, manteniendo así una distancia que la carga de potencialidad y convirtiéndose en una «promesa de emancipación» (Rancière, 2005: 30).

Es en esta búsqueda utópica de la posible realización de una emancipación que el arte y los movimientos revolucionarios de los años 60 y 70 entran en consonancia en el texto de Negroni. El Abogado de Presos Políticos y Gremiales deja una carta de despedida a Emma, en la cual plantea esta consonancia:

NOTAS

9 | La temática de los nombres es central en la novela. Al introducir a su compañero desaparecido, la protagonista dice:

«¿Hubiera tenido hijos? Puede ser. También puede ser que no. En cualquier caso, nunca los hubiera llamado Albano Jorge, Hermes José, Reynaldo Benito, Cesario Ángel, Jorge Rafael, Luciano Benjamín, Emilio Eduardo, Orlando Ramón, Leopoldo Fortunato. [...]

Carece de nombre de pila. Todo lo que tiene es un alias: Humboldt» (Negroni, 2007: 18). Ella misma, la protagonista, se nos presenta en el espacio que queda entre el alias y su nombre de pila: sin nombre.

10 | Para una discusión sobre lengua y cuerpo en *La Anunciación* y en *El sueño de Ursula* (1998) ver Castro (2015).

11 | En un trabajo sobre escrituras de exilio, Adriana Bocchino se refiere a la imposibilidad de representar la reconstitución del sujeto en situación de exilio en esta novela. La letra aparece como huella y no como signo, anota Bocchino (2011: 105), pero «resulta ser un fenómeno paradójico: remite a la representación de lo irrepresentable».

Yo busco el azul de palabra patria que se parece al azul que usted busca en sus Anunciaci3nes, porque el azul no es m1s que esa humana porci3n de absoluto que a todos, todos, inveros1milmente, nos es dado, alguna vez, desear. (Negroni, 2007: 165)

Pero a la vez, en el texto hay una cr1tica fuerte del mesianismo pol1tico¹². Esta parece plantear el arte como posibilidad de ir m1s all1 de la violencia y de la muerte, a buscar *otras* utop1as. Por ejemplo, el Autor que escribe cartas a la narradora a lo largo de la novela dice: «Baj3 y tom3 el camino de los sue1os donde viven los artistas como Malevitch y otros encuadrables de la revoluci3n. [...] Ni nacional ni popular ni qu3 ocho cuartos» (Negroni, 2007: 35).

La 1ltima frase, con su combinaci3n de «nacional» y «popular», remite directamente a los movimientos revolucionarios peronistas de aquella 3poca. Son palabras que pertenecen a un discurso de la militancia que persigue fijar la subjetividad, encuadrarla, imponerle una moral revolucionaria¹³. El Autor busca otra revoluci3n, una que 3l asocia a Malevitch y a otros artistas que se opusieron al Realismo social y que, a trav3s de la forma, revolucionaron el arte. Estos son los «encuadrables de la revoluci3n», los que traicionan, los que no se dejan limitar por la pol1tica del consenso, tambi3n llamada «polic1a» por Ranciere, y que Sergio Roncallo Dow (2008: 108) explica del siguiente modo: «Un tipo de partici3n de lo sensible que instaura y regula los espacios del ser, del decir y del hacer».

Por consiguiente, en el deseo de intervenir en los sue1os de las personas, el arte se plantea como forma de vida y no como algo separado de ella¹⁴. En una nota que la protagonista-narradora encuentra en el Museo del Mundo de Athanasuis, Emma ha escrito:

La libertad tiene que ver con la persecuci3n interior, y el arte la realiza, dejando as1 el camino abierto para vivir. La libertad es una forma de belleza. Pero el arte es todav1a una transici3n, una entrega arr1tmica que debe liberarse de su ensimismamiento, para acceder a esa aventura mayor que cruza los l1mites de lo sabido y ya no necesita de nada. (Negroni, 2007: 22)

El arte que se precie de tal debe lanzarse a «esa aventura mayor» que es ir en busca de nuevos saberes y nuevos sentires, debe escapar de la autorreferencialidad –«su ensimismamiento»– y buscar v1as de acceso a la experiencia, al deseo, a la memoria y al olvido, v1as que se aventuren m1s all1 de lo referencial –«ya no necesita de nada».

M1s adelante, dice Emma: «Prefiero los gestos tr1nsfugas que conducen al pozo m1s hondo del yo y, de ese modo, impiden la interpretaci3n y salvan de la desgracia del realismo» (Negroni, 2007: 92). El realismo se piensa as1 como «desgracia» porque sirve

NOTAS

12 | Esta cr1tica aparece en varios de los di1logos en la novela. Por ejemplo, en esta conversaci3n con el Bose, ya en Roma: «Siento que aprend1 muchas cosas en mi pr1ctica pol1tica: que la utop1a es una desgracia; que, en la tarea de alcanzarla, no hay crimen que alcance; y que eso del hombre nuevo y la compa1era era una verdadera forrada» (Negroni, 2007: 55).

13 | Ver (Daona, 2011) y (Castro, 2015).

14 | «La soledad de la obra contiene una promesa de emancipaci3n. Pero el cumplimiento de la promesa consiste en la supresi3n del arte como realidad aparte, en su transformaci3n en una forma de vida» (Ranciere, 2005: 25).

para tapar aquello que quedó fuera de un determinado régimen de visibilidad, aquello que no puede registrarse con palabras y que, consecuentemente, no forma parte de la Historia.

No obstante, a pesar de esta visión del arte como salvador, hacia el final de la novela la narradora se cuestiona el éxito de su proyecto:

Imperdonable el fracaso de este libro.
He dicho Roma como quien dice perdón.
No alcanza.
[...]
[...] Si me regalaras un compás, tal vez vería la muerte con todas sus luces, sus nichos vacíos. Treinta mil. Entonces suprimiría de una vez por todas Roma, y pondría sobre lo que vivimos, lo que olvidamos, lo que tal vez (quién sabe) estoy matando ahora, en este mismo instante, Humboldt, un enorme pliego blanco que lo purifique todo. (Negroni, 2007: 224-225)

Son varias las razones que llevaron al fracaso de la utopía de los movimientos revolucionarios en los años 70 y 80, pero más allá de eso, y sin querer relativizar la violencia exacerbada con la que fue abortada, es innegable que toda utopía está destinada al fracaso. De hecho, la utopía es en su esencia inalcanzable, es un no-lugar, un lugar al que nunca se puede llegar. Por eso, esta novela con su fuerte componente utópico –el deseo de acceder a *otras* partes de la realidad, de ampliar los límites de lo decible y el registro de lo visible–, también es un fracaso. No se puede llegar a ella; no obstante, puede servir como horizonte hacia el cual moverse.

Sin embargo, el intento de exponer lo olvidado a la luz (en este caso, en Roma treinta años después) es también una forma de encuadrarlo o, lo que puede ser lo mismo, de matarlo, al cerrar su potencialidad. El pliego blanco con el que la narradora cubriría todo lo vivido y lo olvidado, es otra forma del azul, un planteamiento de otro tipo de búsqueda, pero la cual no quedaría registrada en ningún lugar. Una potencialidad absoluta no limitada por ningún régimen, pero por otro lado, una absoluta imposibilidad. Suprimir Roma es volver a la idea de utopía, de no-lugar, o a la búsqueda de un espacio extraterritorial, en el cual se puedan dar «nuevas lecturas de lo sensible» (Roncallo Dow, 2008: 124).

6. El arte como horizonte utópico del sentir

La Anunciación estaría entonces planteando el arte que se aventura más allá de lo referencial (y de lo autorreferencial) como horizonte utópico del sentir –y del saber. De este modo, al resistirse a satisfacer la necesidad de mercantilización de la memoria descrita por Idelber Avelar (1999) en su trabajo sobre *Estado de memoria* de Tununa

Mercado, el arte se presenta como posibilidad de redención pero, al mismo tiempo, como imposibilidad. Emma nunca podrá encontrar el azul de Lippi, la narradora se siente fracasada cuando llega al final de su relato dado que el pasado nunca puede recrearse¹⁵ y todo intento de recuperar la memoria sólo fija el recuerdo en un espacio determinado o en una palabra¹⁶.

La memoria se presenta, por tanto, como una actividad de excavación arqueológica (Didi-Huberman, 2011: 116), pero no de cuerpos materiales, sino de voces, de sensaciones, de experiencias. Sin embargo, cada intento de exhumación destruye la potencialidad de lo hasta el momento silenciado. Sólo el pliego blanco, en su pura potencialidad, guarda la promesa de una posibilidad de darle lugar al deseo, a los silencios y a los olvidos.

Si volvemos a Benjamin, podemos pensar el pliego blanco como el punto de «más alto grado de luz», «el incendio de la obra», «el abrasamiento del velo», y el recuerdo de la certeza de que nunca podremos llegar a desvelar la verdad. La novela de Negroni, entonces, insiste en la importancia del camino hacia ella: la verdad como idea que nos guía a nunca dejar de buscar en los resquicios de lo que ha quedado escrito en la Historia o representado en el «teatro de la memoria». De este modo, la literatura y el arte entran en un diálogo crítico con las versiones de la realidad que van cobrando forma a través de diferentes discursos y medios, y toman posición frente a ellas.

NOTAS

15 | «Imposible la reconstrucción del hecho» (Negroni, 2007: 63).

16 | Para un análisis del papel de la palabra en esta novela y en *El sueño de Úrsula* (1998) de la misma autora, ver Castro (2015).

Bibliografía

- AMATO, M. (2007): «Variaciones sobre un tiempo mesiánico», *Bazar Americano*, agosto-septiembre. <<http://www.bazaramericano.com/resenas.php?cod=134&pdf=si>>
- AVELAR, I. (1999): «Restitution and Mourning in Latin American Postdictatorship», *boundary 2*, vol. 26, 3, 201-224.
- BENJAMIN, W. (2012): *Origen del Trauerspiel alemán*, (C. Pivetta, Trad.), Buenos Aires: Editorial Gorla.
- BENJAMIN, W. (2013): *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*, (W. Erger, Trad.), Madrid: Casimiro.
- BOCCHINO, A. (2011): «Escritura como lugar de arraigo en el exilio: Tununa Mercado y María Negroni», *452ºF Revista electrónica de teoría de literatura y literatura comparada*, 4, 92-109.
- CASTRO, A. (2015): «Habitando la lengua: subjetividades nómadas en la narrativa de María Negroni» en Andrea Castro y Anna Forné (comp.). *De nómades y migrantes. Desplazamientos en la literatura, el cine y el arte hispanoamericanos*, Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo Editora. (En prensa)
- DAONA, V. (2011): «Acerca de La Anunciación de María Negroni y la escritura fragmentaria de la violencia política en la Argentina de los años '70», *Stockholm Review of Latin American Studies*, 7, 87-98.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2003): *The power of the figure: exegesis and visuality in Christian art*, Umeå: Dept. of History and Theory of Art [Institutionen för konstvetenskap].
- DIDI-HUBERMAN, G. (2011): *Lo que vemos, lo que nos mira*, (H. Pons, Trad.), Buenos Aires: Manantial.
- ERLL, A. (2011): *Memory in culture*, Houndmills, Basingstoke, Hampshire; New York: Palgrave Macmillan.
- FERRERO, A. M. (2012): ««Señales en el cielo»: los ensayos de Ciudad gótica de María Negroni», *Actas del VIII Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria Orbis Tertius*, La Plata: Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria. <<http://citclot.fahce.unlp.edu.ar/actas-2012/Ferrero-%20Adrian%20Marcelo.pdf/view>>
- FORNÉ, A. (2010a): «La materialidad de la memoria en Las cartas que no llegaron de Mauricio Rosencof», *Historia crítica*, 40, 44-59.
- FORNÉ, A. (2010b): «La memoria insatisfecha en La casa de los conejos de Laura Alcoba», *El hilo de la fábula*, 10, 65-74.
- JELIN, E. (2002): *Los trabajos de la memoria*, Madrid: Siglo XXI de España Editores.
- LEE, R. W. (1940): «Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting», *The Art Bulletin*, vol. 22, 4, 197-269.
- MALLOL, A. D. (2003): «Poesía: género y subjetividad en cuestión en la escritura de María Negroni», *Orbis Tertius*, año VIII, 9. 91-99.
- MONTELEONE, J. (2007): «Voces fantasmales», *La Nación*, 15 de abril de 2007. <<http://www.lanacion.com.ar/899974-voces-fantasmales>>
- NEGRONI, M. (s.f.): «María Negroni. Una isla en movimiento», *Evaristo cultural. Revista virtual de arte y literatura*, 10. <<http://www.evaristocultural.com.ar/-%20EVARISTO%20Nro.%2010%20/-negroni.htm>>
- NEGRONI, M. (1993): *Ciudad gótica: ensayos sobre arte y poesía Nueva York 1985-1994*, Buenos Aires: Bajo la Luna.
- NEGRONI, M. (2007): *La Anunciación*, Buenos Aires: Seix Barral.
- RANCIÈRE, J. (1996): *El desacuerdo. Política y filosofía*, (H. Pons, Trad.), Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- RANCIÈRE, J. (2005): *Sobre políticas estéticas*, (M. Arranz, Trad.), Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
- RONCALLO DOW, S. (2008): «Por una re-partición de lo sensible: disensos y aperturas de nuevos espacios. Una lectura de la estética y la política en J. Rancière», *Signo y Pensamiento*, julio-diciembre, 53, 104-127.

SARLO, B. (2005): *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo: una discusión*, Buenos Aires, República Argentina: Siglo Veintiuno Editores Argentina.

STIERLE, K. H. (1980): «The Reading of Fictional Texts» en S. R. Suleiman y I. Crosman (eds.), *The Reader in the Text: Essays on Audience and Interpretation*, Princeton: Princeton University Press, 83-105.

VIOLA, L. (2007): «El torrente de su voz», *Página 12. Suplemento Las 12*. Buenos Aires. 23 de marzo de 2007. <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-3259-2007-03-23.html>>