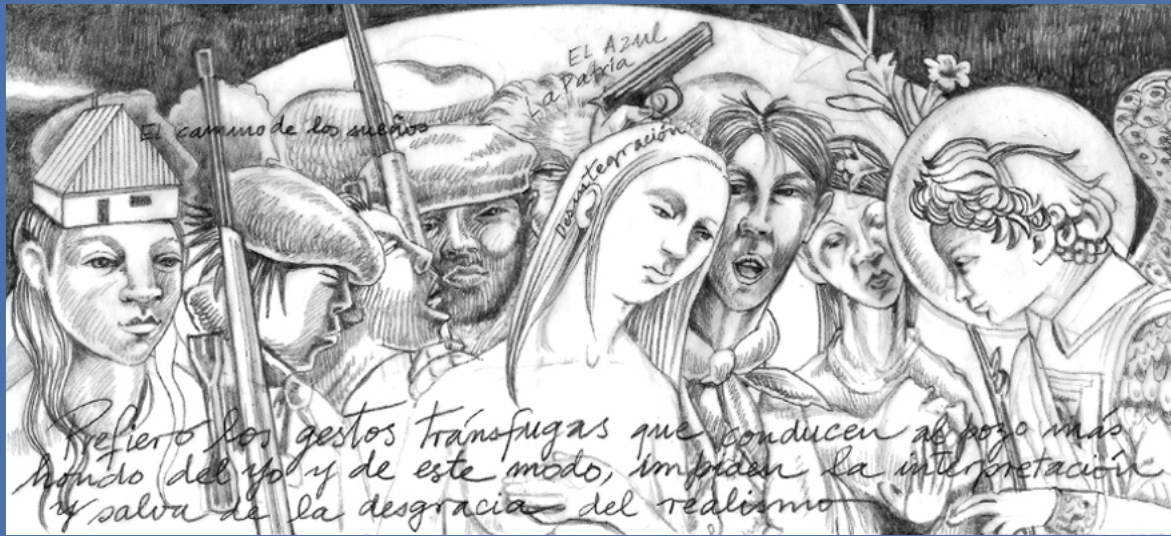


#12

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 sociedad<sup>1</sup>. 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 reciente<sup>2</sup> 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»<sup>3</sup> (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)<sup>4</sup>

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 Anunciación<sup>5</sup>, 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 conocimiento<sup>6</sup>.

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 imitación<sup>7</sup>. 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 género<sup>8</sup>. 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)<sup>9</sup>.

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 río<sup>10</sup>. 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 referencial<sup>11</sup>. 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)

## 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» (Rancière, 2005: 25).

Pero a la vez, en el texto hay una cr1tica fuerte del mesianismo pol1tico<sup>12</sup>. 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: «Bajé y tomé el camino de los sue1os donde viven los artistas como Malevitch y otros encuadrables de la revoluci3n. [...] Ni nacional ni popular ni qué ocho cuartos» (Negroni, 2007: 35).

La 1ltima frase, con su combinaci3n de «nacional» y «popular», remite directamente a los movimientos revolucionarios peronistas de aquella 1poca. Son palabras que pertenecen a un discurso de la militancia que persigue fijar la subjetividad, encuadrarla, imponerle una moral revolucionaria<sup>13</sup>. El Autor busca otra revoluci3n, una que 1l asocia a Malevitch y a otros artistas que se opusieron al Realismo social y que, a trav1s 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, tambi1n llamada «polic1a» por Rancière, 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 ella<sup>14</sup>. 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

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 recrearse<sup>15</sup> y todo intento de recuperar la memoria sólo fija el recuerdo en un espacio determinado o en una palabra<sup>16</sup>.

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», *452 F 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>>

# #12

# ART AS A UTOPIC HORIZON OF FEELING IN *LA ANUNCIACIÓN*

**Andrea Castro**  
*Göteborgs Universitet*

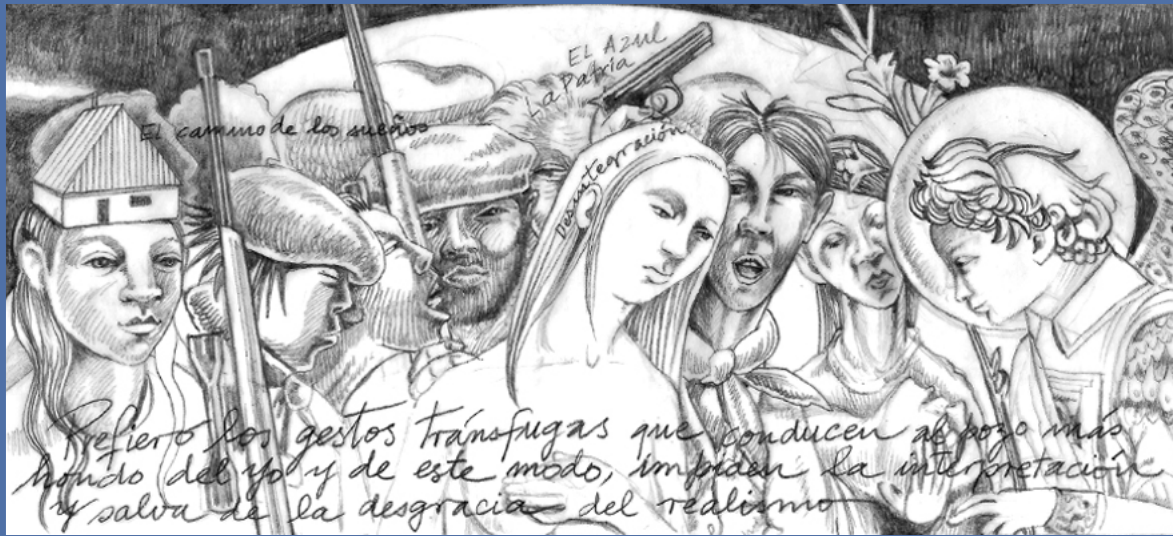
**Illustration** || Cristina Keller

**Translation** || Sara de Albornoz Domínguez

**Article** || Received on: 10/07/2014 | International Advisory Board's suitability: 28/10/2014 | Published: 01/2015

**License** || Creative Commons Attribution Published -Non commercial-No Derivative Works 3.0 License.





**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*

---

## NOTES

1 | See also Jelin (2002).

## 0. Introduction

In Maria Negroni's *La Anunciación*, a survivor of the Argentinean Dirty War narrates her quest to reconstitute herself as a subject in exile. Thirty years have passed and she lives in Rome. Through this theme, the novel is inserted in the Argentinean narrative of the recent past. By including specific historical facts and characters from this period in the past, the text leads to a referential and mimetic reading. But, at the same time, it creates obstacles to a possible reading of this kind.

In the present work, I want to argue that the departure from referentiality is achieved through the discussion on art—primarily focused on the character of Emma, the painter, and the pictorial tradition of the Annunciation. However, this departure is not complete, as the novel will maintain a dialectic relation with History and memory. For example, I would suggest that through this discussion on art, the narrative proposes a utopic idea that is in agreement and in disagreement with the utopias of the revolutionary movements of the 70s.

In other words, I would like to focus on the ways of reading the text convenes, in a dialog with the series, traditions and debates where it is inserted or entered into discussion, as well as what ideas it proposes on the role of art and literature in the construction of memory and History.

## 1. Memories and reading

Particularly in Argentina, as in the Southern Cone in general, the literary series on the memories of the dictatorships of the 70s and 80s of the twentieth century went from the urgent writing of testimonies focused on the collective and revolutionary to more aesthetic (more subjective and imaginative) forms of elaboration (Forné, 2010a, 2010b; Daona, 2011: 88). Beatriz Sarlo (2005: 68) mentions the profusion of detail used as a source of authenticity on the first ones, assigning them to the “realistic-romantic mode”. But even in less realistic works, the frame is given by the persistent presence of “memory” in the society.<sup>1</sup> Sarlo points out:

[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)

Of course, this culture of a period also constitutes the horizon from which it is read, especially as a professional or aware reader. The titles of reviews of *La Anunciación* on the Argentinian press show the orientation of the readings towards the fluidity, openness and diversity of voices: “Variaciones sobre un tiempo mesiánico” (Amato, 2007), “Voces fantasmales” (Monteleone, 2007) and “El torrente de su voz” (Viola, 2007); its contents, knowledge of an Argentinian local literary tradition against which the reading is shaped and that refers to theoretical texts—such as Sarlo’s aforementioned book (Monteleone, 2007) or Garzón Valdés’ *Calamidades* in Viola (2007)—or, as I mentioned before, to popular topics in the debate on recent memory that is simultaneously taking place in this society.

However, as Mikhail Bakhtin said, the novel has the capacity of including other genres, and *La Anunciación* is more than a story with a reference to the recent Argentinian past. It is a novel, a poem, an essay, poetics; and its themes, which go beyond the national to a space without borders—a self-made republic of letters/of art—, are recurrent in the writer’s work. For example in the essay book *Ciudad Gótica*, where the writer creates an alternative New Yorker genealogy (Ferrero, 2012), “arma[ndo] y desarma[ndo] su propio canon” (Mallol, 2003), Negroni outlines a poetic that is anchored on the right of poetry and art to be a “un puente de ningún lado a ningún lado” (Negroni, 1993: 22) that cannot be reduced to the fast consumption of the didactic message or the representation. In an interview given upon the publication of *La Anunciación*, the author mentions her desire to “correr[se] [...] del lugar del testimonio, de la reivindicación de la figura de las víctimas” and adds that she made an effort “para sacar, para desvincular a la novela de lo referencial” (Negroni, n.d.). Elsewhere (Castro, 2015), she points out the risk of the project, given the strength of a mimetic reading imposed by the topic of the recent past. Here, I investigate how it is performed, at the textual and narrative level.

By “mimetic reading” I refer to a reading mode where the sign is read as the referent itself and *overshadowed* as a sign. By reading this way, the reader does not take into account language and the symbolic values issued by the way of narrating, but they look for specific references in the historic and social reality: historical facts, particular events, etc. The concept is similar to Karlheinz Stierle’s “lectura cuasipragmática” (1980), used to describe the reading of a literary text as if it was a pragmatic text, that is, a text with a clear informative function. A quasi-pragmatic reading of a literary text would be that in which the reader enters into the illusion created by the text, identifying with the characters and events without paying attention to the quality of the literary text as a construction and as a constructor

of realities. In the particular case of literature about memory of the recent past, talking about the illusion created by the fictional text is not totally convincing, given that much of the narration, though a discursive construction, has in fact a real reference and aims to state something in the context of a current and controversial debate in the society contemporary to the writing. What I want to say with this is that it is not adequate to adopt a normative attitude—such as Stierle’s—towards how to read a text of this kind. That is the reason why I chose not to use his concepts in my own discussion.

## 2. “Cosas que no tienen nombre”

Emma’s character, who will disappear the 11<sup>th</sup> May, 1976, but will be present in the memory of the main character in her strolls in Rome, already in the 21<sup>st</sup> century, obsessively copies paintings of the Annunciation, searching for “cosas que no tienen nombre.” Her favourite is Filippo Lippi, an Italian painter of the Renaissance, “porque Lippi, decía, pintaba con su deseo” (Negroni, 2007: 24). In her search, Emma delves into the tradition that has its origins in the Middle Ages, a period where, according to 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)

When she thinks of the painting she wants to paint, Emma notices this lost resemblance, these *remains* of the sacred:

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*)

Between “nada más” and “nada más que”, Emma covers the distance between *imago*, what is seen, and *vestigium*, what bears the trace of something sacred. In this way, she points to the idea that will be one of the central themes of the novel: that of a memory may not be totally lost, but may have not yet entered the symbolic order of language. As in the figurative tradition of the Annunciation, where the words of the Angel reveal Mary something that she does not yet know, Emma looks into herself when she says: “Todo vendrá de mí. Estuvo siempre en mí *aunque todavía no lo vea*” (Negroni, 2007: 98, *my italics*). At the same time, the protagonist and narrator also searches within herself, and in her memories, for remnants of her relationship with her partner in love and activism, Humboldt, and of

herself, in that moment previous to her disappearance on the same fateful date that is repeated throughout the novel, the 11<sup>th</sup> of March, 1976.

These are memories that are not inserted into the “teatro de la memoria” of Argentina in the 20<sup>th</sup> century that Sarlo mentions, nor into the social frameworks where, according to Maurice Halbwachs, individual memories are conformed (Erl, 2011: 14-15). This way, outside the frameworks of collective memory, Emma and the narrator establish new routes of memory construction that connect with desire, individual experience and the affective. Emma’s character and the pictorial tradition of the Annunciation refresh a repertoire outside existing chronological and generic frameworks, thus breaking the principle of historicity that prevails in literature about the recent past<sup>2</sup> and, therefore, the possibility of a predominantly mimetic reading.

Monk Athanasius, the ghost interlocutor of the protagonist in Rome, comments on the relationship between art and history and between history and thought:

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)

Art, according to Athanasius, is then what allows us to perceive what is not seen and, thus, can be understood as the back side of History, which registers facts in the current regime of visibility.

### 3. Blue, art and truth

However, it is clear that 15<sup>th</sup> century Christian figurative art is not any art, but rather holds a central position in the European humanistic tradition at the threshold of modernity. The novel might be considering this tradition and this moment as a kind of *locus amoenus* of culture, before the emergence of modernity and the colonialism that would fuel it—a space where the work of art has a cult value and has not yet become a traded good, a mere object of exhibition, where it has unicity and, from the 19<sup>th</sup> century perspective, permanence, two of the characteristics Walter Benjamin (2013) uses when he tries to develop his concept of *aura*. *Aura*, says Benjamin, is attached to presence, cannot be replicated, and cannot be separated from the spectator’s looking upon the work of art. And it is Emma’s way of looking that makes her aware there is something she does not see and this, the potentiality that creates in her the desire to see farther,

---

## NOTES

2 | In his approach to the 1960s and 1970s minimalist art, Didi Huberman develops Walter Benjamin’s idea of dialectic image: “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).

fascinates her.

Is there any nostalgia in this recurrence to the 15<sup>th</sup> century Christian art? Must we understand this re-use of art as a theme in a novel discussing recent history as a way of seeking refuge from horror in beauty, or even in the sublime? Or can we see it another way?

In her admiration of Lippi, Emma does not intend to copy the whole picture as much as to find the blue colour and make it “un espejo, una visión muy pura”<sup>3</sup> (Negroni, 2007: 54). But we should not understand this mirror as one that reflects the visible, nor this purity as an allusion to an escapist art that avoids politics. Emma says: “Falta mucho todavía para encontrar esa imagen que no exprese nada, cuyas formas vacías, multiplicándose sin fin, obliguen a ver” (Negroni, 2007: 96). She looks for a mirror that reflects the *truth*, highlighting the critical value of art as opposed to a possible mimetic value. It is a truth that is beyond data and historical facts, beyond what we could call “historical truth.” Blue as a mirror allows then to search for absences, silences, traces of the forgotten, the buried.

This takes us to Didi-Huberman’s discussion on Benjamin’s dialectic image, where the French philosopher quotes Benjamin as follows (here, in a French to Spanish translation):

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)<sup>4</sup>

At this point, it is important to understand the position of the concept of idea in the Platonic system where, as Benjamin (2012:64) remarks, together with that of truth, it will acquire a supreme metaphysic importance. This way, that blue, with its “visión muy pura” will not be an escape, but a confrontation: the collision with the forgotten, the manifestation of “la belleza terrible de lo divino” (Negroni, 2007: 221), according to Athanasius or, in Benjamin’s words, of the “sublime violencia de lo verdadero” (Didi-Huberman, 2011: 115).

In one of her reflections on painting, Emma says:

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)

Strengthening the idea of Art as an alternative to History, in this

## NOTES

3 | The whole sentence reads: “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 | In Carlotta Pivetta’s translation, it is as follows (I copy the entire fragment to understand context): “[¿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).

quote blue is presented as an alternative itinerary to the historical facts—that of the acts and its violence. The purity Emma aspires to can then be understood as that beyond the symbolic; “clean” of the facts, of the referential, of History, which, according to the character that is called “el alma,” “se lo traga todo como un fuego” (Negroni, 2007: 213).

Therefore, the search for blue functions then as a wish or a direction, given that like Pierre Menard regarding *The Quixote*, Emma will never be capable of painting the same blue Lippi painted.

Besides being the aim in Emma’s search and a central colour in the Annunciation tradition,<sup>5</sup> we should bear in mind that, for a 21<sup>st</sup> century reader, that word, even as a graphical sign (Benjamin 2012:246-247), not only recalls Christian figurative art as it would seem, given the many allusions to Italian painters, but also to the lyric tradition that takes shape in the 19<sup>th</sup> century under the motto “art for art’s sake”: Baudelaire, Mallarmé, Verlaine, Darío—with his essential book *Azul*—, and Huidobro, who in fact, “[hace] su primera aparición” towards the end of the novel (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 cascots hacen temblar esta página, la están haciendo temblar ahora mismo... (Negroni, 2007: 175)

The appearance of Huidobro’s character introduces a meta-poetic discussion. It highlights the narrow link between Art and Poetry that we date back to Horace and his famous motto *ut pictura poesis*, as poetry is, so is art: both profoundly engaged in emotions and in human life, and also in the transmission of knowledge.<sup>6</sup>

In the novel, Huidobro appears disguised as Cagliostro—a 18<sup>th</sup> century character that was also made into a literary character by many later authors—and, in a metalepsis, shakes the page with all its letters by calling the attention on a “revolución intacta, irresuelta, imbatible, más allá de [...] la historia” and the subjects that dominate it, the politicians. We face the same kind of revolution the narrator looks for through her writing and Emma through her painting. A revolution created by an art that makes not only the page, but all life, shake “avanzando en su carroza de palabras vivas”, shaking the regulatory logic of control to achieve the visibilization of the silenced.

---

## NOTES

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

6 | For a classic study on the famous Horace’s sentence see Lee (1940).

## 4. Figure and against the grain of History

There is another element by which the pictorial tradition of the Annunciation introduces the fundamental discussion between art and representation in the novel—fundamental, in fact, in María Negroni’s poetry. Didi-Huberman studies the medieval Christian figurative tradition where the figurative aims to disrupt the order of the visible world and the classical order of imitation.<sup>7</sup> In this context, we are reminded of the clear medieval distinction between *history* and *figure*, according to which figure would be the opposite of history, of mimesis. And, the critic goes on (2003: 30), despite the attempt to deny this form of antinomy in the Renaissance, despite the attempt to put the visual under the domination of the visible, it persists in Christian figurative art. He explains:

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)

Thus, this paradox present in Christian figurative art, according to which the figurative is *the opposite* of reproducing the aspect of an object, and where the figure tries to connect, to stretch its hand toward an essential truth that is beyond the visible, is introduced in the novel through Emma’s relationship with the artistic tradition of the Annunciation and strengthens the nameless protagonist’s search through writing.

Therefore, Emma’s search and the protagonist’s search, in their duplication, should not be regarded as merely individual; rather, they become the search of those who did not put their traumatic experiences into words, in this case, the activist women in an organization that is hierarchical as regards gender.<sup>8</sup> Emma and the protagonist are transformed in figurations of a subjectivity that looks for traces of lost memory in different levels of reality: painting, writing, History.

This approach can be related to Benjamin’s, when he talks about reading history against the grain to remember the history of the defeated, the nameless. In fact, if the protagonist has no name, Emma, who does (although likely an alias), formulates her painting as a search for the nameless: “En realidad no pinto en absoluto, lo que hago es buscar cosas que no tienen nombre” (Negroni, 2007: 91).<sup>9</sup>

In the recent historical context of the novel, we must connect this search for “cosas que no tienen nombre” to something horrifyingly material: the bodies of the missing people anonymously buried in

---

### NOTES

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 | For a more in-depth study on the discussion on the role of women in activism in the novel see Daona (2011) and Castro (2015).

9 | The issue of the names is fundamental to the novel. When she introduces her missing partner, the protagonist says: “¿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). The protagonist herself is presented in the space left between the alias and her first name: nameless.



common graves or thrown into the river.<sup>10</sup> Both Humboldt and Emma appear as characters or as ghosts in the protagonist's present in Rome. There are also the voices with names as masks: the soul, the word house, the yearning, the unknown, Nobody. Most of them are non-capitalized names, "palabras emblema" (Bocchino, 2011: 103): a Greek tragic chorus that holds heated discussions on different subjects of political activism. Are they the voices of those who are not here anymore, but whose bodies are still missing?

## 5. Utopias and utopias

Therefore, Negroni's text, besides focusing on the Argentinian recent past, goes on to trace an itinerary among traditions that work with the thresholds of the expressible and, thus, the referential.<sup>11</sup> In this way, from a metapoetic discussion through Emma and Huidobro, among others, and in their "acción de *apertura* que posibilita el reconocimiento de nuevos lugares de enunciación" (Roncallo Dow, 2008: 113), the novel acquires a political potentiality in the sense of Jacques Rancière's use of the term, that is, the potentiality of "desplaza[r] a un cuerpo del lugar que le estaba asignado o cambia[r] el destino de un lugar" (Rancière, 1996: 45). Rather than settling in the "teatro de la memoria", and resorting to ways of experience that have already entered the field of History, the novel turns to a discussion on art and poetry, breaking the possibility of a lineal narrative, and thus keeping a distance that loads it with potentiality and becoming a "promesa de emancipación" (Rancière, 2005: 30).

This utopic search for a possible fulfilment of emancipation is where art and the revolutionary movements of the 60s and 70s fall in line with Negroni's text. The Lawyer for Union and Political Prisoners leaves a farewell letter to Emma, where he considers this accordance:

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

But, at the same time, there is a strong criticism of political messianism in the text.<sup>12</sup> It seems to consider art as a possibility to go beyond violence and death, in search of other utopias. For example, the Author that writes letters to the protagonist throughout the novel says: "Bajé y tomé el camino de los sueños donde viven los artistas como Malevitch y otros encuadrables de la revolución. [...] Ni nacional ni popular ni qué ocho cuartos" (Negroni, 2007: 35).

The last sentence, with the combination of "nacional" and "popular", directly recalls the Peronist revolutionary movements of that time.

---

## NOTES

10 | For a discussion on language and body in *La Anunciación* and *El sueño de Úrsula* (1998) see Castro (2015).

11 | In a work on exile writings, Adriana Bocchino refers to the impossibility of representing the reconstitution of the subject in an exile situation in this novel. The letter appears as a trace, and not as a sign, Bocchino notes (2011: 105), but "resulta ser un fenómeno paradójico: remite a la representación de lo irrepresentable".

12 | This criticism appears in several dialogues in the novel. For example, in this conversation with Bose, already in Rome: "Siento que aprendí muchas cosas en mi práctica política: que la utopía es una desgracia; que, en la tarea de alcanzarla, no hay crimen que alcance; y que eso del hombre nuevo y la compañera era una verdadera forrada" (Negroni, 2007: 55).

These are words that belong to a discourse of activism that intends to set subjectivity, to frame it, to impose a revolutionary moral.<sup>13</sup> The Author seeks another revolution, one that he associates with Malevitch and other artists that opposed Social Realism and who, through form, revolutionized art. These are the “incuadrables de la revolución”, those who betray, those who are not limited by the politics of consensus, also called “police” by Rancière, and that Sergio Roncallo Dow (2008: 108) explains as follows: “Un tipo de partición de lo sensible que instaura y regula los espacios del ser, del decir y del hacer.”

Therefore, in the desire to take part in people’s dreams, the art is expressed as a way of life and not as separate from it.<sup>14</sup> In a note found by the protagonist-narrator in Athanasius’ World Museum, Emma wrote:

La libertad tiene que ver con la persecución interior, y el arte la realiza, dejando así el camino abierto para vivir. La libertad es una forma de belleza. Pero el arte es todavía una transición, una entrega arrítmica que debe liberarse de su ensimismamiento, para acceder a esa aventura mayor que cruza los límites de lo sabido y ya no necesita de nada. (Negróni, 2007: 22)

Self-respecting art should delve into “esa aventura mayor” that is the search for new knowledge and new feelings, avoiding self-referentiality—“su ensimismamiento”— and look for ways to access experience, desire, memory and oblivion, ways that go beyond referentiality —“ya no necesita de nada”.

Further on, Emma says: “Prefiero los gestos tráfugas que conducen al pozo más hondo del yo y, de ese modo, impiden la interpretación y salvan de la desgracia del realismo” (Negróni, 2007: 92). Realism is therefore thought of as “desgracia”, because it is used to cover what is outside a particular visibility regime, what cannot be registered in words and, as a consequence, is not part of History.

However, despite this idea of art as a saviour, the narrator questions the success of her project towards the end of the novel:

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. (Negróni, 2007: 224-225)

---

## NOTES

13 | See (Daona, 2011) and (Castro, 2015).

14 | “La soledad de la obra contiene una promesa de emancipación. Pero el cumplimiento de la promesa consiste en la supresión del arte como realidad aparte, en su transformación en una forma de vida” (Rancière, 2005: 25).

Several reasons lead to the failure of the utopia of the revolutionary movements in the 70s and 80s but, beyond that, and without diminishing the importance of the exacerbated violence used to quell them, we cannot deny that any utopia is destined for failure. Actually, utopia is essentially unachievable; it is a no-place, a place that is out of reach. Therefore, this novel, with its strong utopic component—the desire to access other parts of reality, to broaden the limits of the expressible and the register of the visible—, is also a failure. It is out of reach; however, it can be used as a horizon towards which to move.

However, the attempt to shed light on the forgotten (in this case, in Rome, thirty years later) is also a way of framing it or, in other words, killing it, by closing its potentiality. The white canvas the narrator uses to cover what she lived and the forgotten, is another form of the blue, an approach to a different search, but one that would not be recorded anywhere. An absolute potentiality not limited by any regime but, on the other hand, an absolute impossibility. Suppressing Rome is coming back to the idea of utopia, of no-place, or to the search for an extra-territorial space, where “nuevas lecturas de lo sensible” can take place (Roncallo Dow, 2008: 124).

## 6. Art as a utopic horizon of feeling

*La Anunciación* would then be considering art that goes beyond the referential (and self-referential) as a utopic horizon of feeling—and knowledge. This way, by refusing to satisfy the need for the commercialization of memory described by Idelber Avelar (1999) in his work on *Estado de memoria* by Tununa Mercado, art is presented as a possibility of redemption but, at the same time, as impossibility. Emma would never find Lippi’s blue; the narrator feels she failed at the end of her narration, as the past can never be recreated,<sup>15</sup> and every attempt to get memory back only sets memory in a particular space or word.<sup>16</sup>

Memory is therefore presented as an archaeological activity (Didi-Huberman, 2011: 116), but not of material bodies, but of voices, sensations, experiences. However, each exhumation attempt destroys the potentiality of what was silenced. Only the white canvas, in its pure potentiality, keeps the promise of a possibility of giving desire, silences and oblivion a place.

Returning to Benjamin, we can think of the white canvas as the “más alto grado de luz” point, “el incendio de la obra”, “el abrasamiento del velo”, and the memory of the certainty that we will never unveil the truth. Negroni’s novel then insists on the importance of the way

---

## NOTES

15 | “Imposible la reconstrucción del hecho” (Negroni, 2007: 63).

16 | For an analysis on the role of the word in this novel and in *El sueño de Úrsula* (1998) by the same author, see Castro (2015).

towards it: the truth as an idea that guides us to never stop searching in the traces of what remains written in History or represented in the “teatro de la memoria.” In this way, literature and art enter a critical conversation with the versions of reality that take shape through different discourses and media, and take a stance towards them.

---

## Works cited

- AMATO, M. (2007): "Variaciones sobre un tiempo mesiánico", *Bazar Americano*, August-September. <<http://www.bazaramericano.com/resenas.php?cod=134&pdf=si>> [8/6/2015].
- 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, trans.), Buenos Aires: Editorial Gorla.
- BENJAMIN, W. (2013): *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*, (W. Erger, trans.), Madrid: Casimiro.
- BOCCHINO, A. (2011): "Escritura como lugar de arraigo en el exilio: Tununa Mercado y María Negroni", *452°F. Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, num. 4, 92-109.
- CASTRO, A. (2015): "Habitando la lengua: subjetividades nómadas en la narrativa de María Negroni" in Andrea Castro and Anna Forné (comp.), *De nómades y migrantes. Desplazamientos en la literatura, el cine y el arte hispanoamericanos*, Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo Editora (in press).
- 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 visibility 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, trans.), 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>> [8/6/2015].
- 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*, year VIII, 9, 91-99.
- MONTELEONE, J. (2007): "Voces fantasmales", *La Nación*, April 15. <<http://www.lanacion.com.ar/899974-voces-fantasmales>> [8/6/2015].
- NEGRONI, M. (n.d.): "María Negroni. Una isla en movimiento", *Evaristo cultural. Revista virtual de arte y literatura*, num. 10. <<http://www.evaristocultural.com.ar/-%20EVARISTO%20Nro.%2010%20-/negroni.htm>> [8/6/2015].
- 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, trans.), Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- RANCIÈRE, J. (2005): *Sobre políticas estéticas*, (M. Arranz, trans.), 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*, July-December, 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" in S. R. Suleiman and 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 March. <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-3259-2007-03-23.html>> [8/6/2015].

# #12

# L'ART COM HORIZZÓ UTÒPIC DEL SENTIR A *L'ANUNCIACIÓN*

**Andrea Castro**

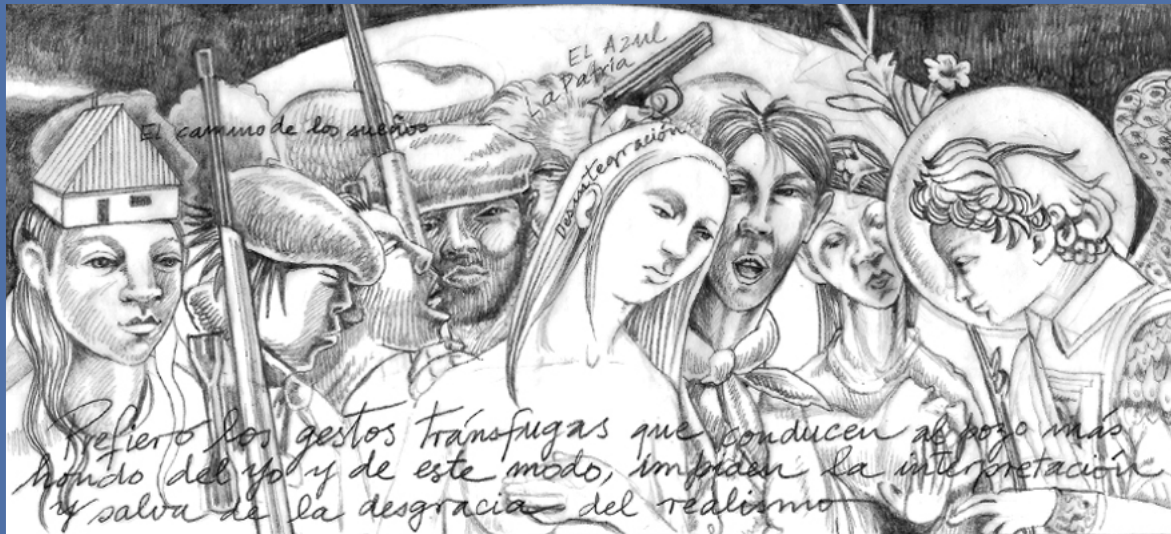
*Göteborgs Universitet*

Il·lustració || Cristina Keller

Traducció || Belén Lucas

Article || Rebut: 10/07/2014 | Apte Comitè Científic: 28/10/2014 | Publicat: 01/2015

Llicència || Reconeixement-No comercial-Sense obres derivades 3.0 de Creative Commons



**Resum** || A *La Anunciación* (2007) de María Negroni, una supervivent de la Guerra Bruta a Argentina narra el seu intent de tornar a constituir-se com a subjecte a l'exili, trenta anys més tard. Per mitjà d'aquesta temàtica, s'introdueix en la narrativa argentina de la memòria de la dictadura. La novel·la, però, crea obstacles per una lectura mimètica separant-se de la referencialitat, com argumenta aquest treball, per mitjà del discurs que manté la protagonista, la pintora Emma, entre l'art i la tradició pictòrica de l'Anunciació. Aquesta desvinculació tampoc és total, sinó que manté una relació dialèctica amb la Història i la memòria. D'acord amb això, l'article planteja que, per mitjà de la discussió sobre l'art, la narrativa proposa una idea utòpica d'aquest, en diàleg amb l'idealisme dels moviments revolucionaris de la dècada de 1970.

**Paraules clau** || Art i literatura | Referencialitat | Memòria | Utopia

**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*

---

## NOTES

1 | Veure també Jelin (2002).

## 0. Introducció

A *La Anunciación* de María Negroni una supervivent de la Guerra Bruta a l'Argentina narra el seu intent de tornar a constituir-se com a subjecte. Han passat trenta anys i ella viu a Roma. Per mitjà d'aquesta temàtica la novel·la s'introdueix a la narrativa argentina del passat recent. Incloent dades i personatges històrics concrets d'aquest passat, el text porta la lectura a elements referencials i mimètics. Però, a la vegada, impedeix una possible lectura mimètica.

Amb aquest treball vull argumentar que la desvinculació de la referencialitat es duu a terme per mitjà de la discussió sobre l'art –centrada principalment en el personatge de la pintora Emma, i en la tradició pictòrica de l'Anunciació. No obstant això, la desvinculació no és total, sinó que la novel·la mantindrà una relació dialèctica amb la Història i la memòria. Per exemple, vull plantejar que per mitjà d'aquesta mateixa discussió sobre l'art, la narrativa proposa una idea utòpica d'aquest, en consonància amb les utopies dels moviments revolucionaris de la dècada de 1970.

Amb altres paraules, m'interessa estudiar les formes de lectura que ens convoca el text en diàleg amb les sèries, tradicions i debats a on s'introdueix o amb els que entra en discussió, i sobre quines idees proposa el paper de l'art i la literatura per a la construcció de la memòria i la Història.

## 1. Memòries i lectura

A l'Argentina particularment, i al Con Sur en general, la sèrie literària sobre les memòries de les dictadures dels anys 70 i 80 del segle XX va passar de l'escriptura de testimonis urgents que es centraven en la col·lectivitat i les reivindicacions a formes més estètiques (més subjectives i imaginatives) d'elaborar-les (Forné, 2010a, 2010b; Daona, 2011: 88). Beatriz Sarlo (2005: 68) es refereix a la profusió del detall, el qual es feia servir com a font de versemblança en els primers i que les situa dins del «modo realista-romántico». Però fins i tot en obres menys realistes, el marc està donat per la presència persistent de la «memoria» a la societat<sup>1</sup>. Sarlo puntualitza:

[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)

---

Òbviament, aquesta cultura d'època també constitueix l'horitzó des del qual es llegeix, sobretot com a lector professional o com a lector astut. Els títols de les ressenyes de *La Anunciación* a l'Argentina mostren l'orientació de les lectures cap a la fluïdesa, l'obertura i la diversitat de veus: «Variaciones sobre un tiempo mesiánico» (Amato, 2007), «Voces fantasmales» (Monteleone, 2007) o «El torrente de su voz» (Viola, 2007). Els seus continguts són el coneixement d'una tradició local argentina en contra de la qual es retalla la lectura i que fa referència a textos teòrics –com al llibre de Sarlo abans citat (Monteleone, 2007) o a *Calamidades*, del filòsof Garzón Valdés a Viola (2007)– o, com he mencionat més a dalt, a qüestions candents del debat sobre la memòria recent que simultàniament tenen lloc en aquesta societat.

No obstant això, com ja deia Mijaíl Bajtín sobre la capacitat que té la novel·la d'englobar altres gèneres, *La Anunciación* és molt més que una història amb referent en el passat recent argentí. Més aviat és novel·la, poema, assaig, poètica, i els seus temes, que excedeixen el que és nacional i s'introdueixen en un espai sense fronteres –una república de les lletres/de l'art d'obra pròpia–, són recurrents en l'obra de l'escriptora. Per exemple, en el llibre d'assajos *Ciudad Gótica*, en el qual l'escriptora va dibuixant una genealogia alternativa neoyorkina (Ferrero, 2012), «arma[ndo] y desarma[ndo] su propio canon», «arma[ndo] y desarma[ndo] su propio canon» (Mallol, 2003), Negroni esbossa les línies d'una poètica ancorada en el dret de la poesia i de l'art de ser «un puente de ningún lado a ningún lado» (Negroni, 1993: 22) no reduïble al consum ràpid del missatge didàctic o de la representació. En una entrevista, arran de la publicació de *La Anunciación*, l'autora parla del seu desig de «correr[se] [...] del lugar del testimonio, de la reivindicación de la figura de las víctimas» i afegeix que va fer un esforç «para sacar, para desvincular a la novela de lo referencial» (Negroni, s.f.). En un altre (Castro, 2015), va indicar el risc del projecte, per la força cap a una lectura mimètica que imposa la temàtica del passat recent. Aquí esbrinem com es porta a terme en l'àmbit textual i narratiu.

Quan parlo de «lectura mimètica» em refereixo a una forma de lectura que llegeix el signe com el referent mateix i queda *invisibilitzat* com a signe. Quan es llegeix d'aquesta manera, el lector no fa atenció al llenguatge ni als valors simbòlics que es desprenen de la manera de narrar, sinó que busca referents concrets a la realitat històrica i social: dades històriques, successos determinats, etc. El concepte és comparable amb el de «lectura cuasipragmática», de Karlheinz Stierle (1980), que serveix per descriure la lectura d'un text literari com si fos un text pragmàtic, és a dir, un text amb una clara funció informativa. Una lectura quasipragmàtica d'un text literari seria aquella per mitjà de la qual el lector es submergeix a la il·lusió creada pel text, identificant-se amb els personatges i accions sense

fer atenció a la qualitat del text literari com a construcció i com a constructor de realitats. En el cas concret de la literatura sobre la memòria del passat recent, no resulta del tot convincent parlar de la il·lusió creada pel text de ficció, ja que una gran part de la narració, tot i ser una construcció discursiva, té de fet un referent real i busca dir alguna cosa en el context d'un debat actual i candent a la societat contemporània a l'escriptura. Amb això vull dir que no trobo adequat adoptar una actitud normativa –com la que adopta Stierle– pel que fa a com s'ha de llegir un text d'aquest tipus. Aquesta és la raó per la qual no faig servir els seus conceptes en la meua discussió.

## 2. «Coses que no tenen nom»

El personatge de l'Emma, que desapareixerà l' 11 de març de 1976 però serà present a la memòria de la protagonista durant els seus passejos per Roma ja començat el segle XXI, copia obsessivament quadres de l'Anunciació buscant «coses que no tienen nombre». El seu favorit és Filippo Lippi, pintor italià del Renaixement, «porque Lippi, decía, pintaba con su deseo» (Negroni, 2007: 24). Durant la seva recerca, l'Emma se submergeix a la tradició que té els seus orígens en l'Edat Mitjana, època en la qual, segons 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)

Quan pensa en el quadre que vol pintar, l'Emma percep la semblança perduda, aquell *vestigi* del sagrat:

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» i el «nada más que», l'Emma cobreix la distància entre *imago*, el que es veu, i *vestigium*, el que porta l'empremta d'alguna cosa sagrada. D'aquesta manera, apunta la idea que serà un dels temes de la novel·la: la d'una memòria potser no del tot perduda però que no ha entrat en l'ordre simbòlic de la llengua. Com passa a la tradició figurativa de l'Anunciació, en la qual les paraules de l'àngel revelen a Maria alguna cosa que ella encara no sap, l'Emma busca a dins seu quan diu: «Todo vendrá de mí. Estuvo siempre en mí *aunque todavía no lo vea*» (Negroni, 2007: 98, *las cursivas son mías*). Paral·lelament, la protagonista i narradora

també busca en el seu interior, en els records, fragments de la seva relació amb el seu company sentimental i de militància, Humboldt, i de si mateixa, en aquell temps abans de la seva desaparició, la data que es repeteix al llarg de la novel·la, l'11 de març de 1976.

Es tracta de memòries que no s'introdueixen en el «teatro de la memoria» de l'Argentina del segle XXI al qual al·ludeix Sarlo, ni en els marcs socials en els quals, segons Maurice Halbwachs, es conformen les memòries individuals (Erll, 2011: 14-15). Així, fora dels marcs de la memòria col·lectiva, l'Emma i la narradora instauren nous trajectes de construcció de la memòria que connecten amb el desig, amb l'experiència individual i amb els elements afectius. El personatge de l'Emma i la tradició pictòrica de l'Anunciació actualitzen un repertori aliè als marcs existents, tant temporalment com genèricament, trencant així el principi de la historicitat que domina la literatura sobre el passat recent<sup>2</sup> i, en conseqüència, la possibilitat d'una lectura predominantment mimètica.

El monjo Athanasius, interlocutor fantasma de la protagonista a Roma, comenta així la relació entre art i història, i entre història i pensament:

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. (Negroni, 2007: 219)

L'art, segons Athanasius, serà aleshores el que ens permetrà percebre allò que no es veu i, d'aquesta manera, es pot entendre com l'altra cara de la Història que registra els fets en el règim de la visibilitat vigent.

### 3. Blau, art i veritat

Ara bé, està clar que l'art figuratiu cristià del segle XV no és qualsevol art, sinó que aquest ocupa un lloc central a la tradició humanística europea al llindar de la primera modernitat. La novel·la podria estar plantejant aquesta tradició i aquest moment com una espècie de *locus amoenus* de la cultura, anterior a la irrupció de la modernitat i del colonialisme que l'alimentarà. Un espai en el qual l'obra d'art té un valor de culte i encara no s'ha convertit en una mercaderia, en un mer objecte d'exhibició, sinó que aquesta té unicitat i, vista des del segle XIX, permanència, dues de les característiques que fa servir Walter Benjamin (2013) quan intenta desenvolupar el seu concepte d'*aura*. L'*aura*, diu Benjamin, està lligada a la presència,

## NOTES

2 | En el seu apropament a l'art minimalista dels anys 60 i 70 del segle XX, Didi Huberman desenvolupa la idea d'imatge dialèctica 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 fet, la imatge dialèctica aportava a Benjamin el concepte d'una imatge capaç de recordar-se sense imitar, capaç de tornar a ficar en joc i criticar el que havia sigut capaç de tornar a ficar en joc» (Didi-Huberman, 2011: 74).

no pot replicar-se, no pot separar-se de la mirada de l'espectador. I és la mirada de l'Emma la que la fa conscient de que hi ha alguna cosa que no veu i això, la potencialitat que desperta en ella el desig de veure més enllà, li fascina.

¿Hi ha alguna cosa nostàlgica en aquest recórrer a l'art cristià del segle XV? ¿Hem d'entendre aquesta reutilització de l'art a la novel·la que discuteix la història recent com una forma de refugi de l'horror en la bellesa o, encara més, en el sublim? ¿O podem veure-ho d'una altra manera?

Admirant a Lippi, l'Emma no busca tant copiar el quadre totalment, com trobar el blau i fer d'ell «un espejo, una visión muy pura»<sup>3</sup> (Negroni, 2007: 54). Però no hem d'entendre aquell mirall com un que reflecteix el que és visible, ni aquella puresa com al·ludint a un art escapista desentès del sentit polític. L'Emma diu: «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 mirall que reflecteixi la *veritat* destacant així el valor crític de l'art com contraposat a un possible valor mimètic. Es tracta d'una veritat que està més enllà de les dades i dels fets històrics, més enllà del que podríem anomenar «veritat històrica». El blau com a mirall permet aleshores buscar absències, silencis, empremtes de l'oblit, de l'enterrat.

Això ens remet a la discussió de Didi-Huberman sobre la imatge dialèctica de Benjamin, en la qual el filòsof francès cita a Benjamin així (traduït del francès al castellà):

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)<sup>4</sup>

Aquí és important entendre la posició del concepte d'idea en el sistema platònic en el qual, com senyala Benjamin (2012: 64), juntament amb el de veritat, adquireix una importància metafísica suprema. D'aquesta manera, aquell blau amb la seva «visión muy pura» no serà escapament, sinó enfrontament: el xoc amb l'oblit, la manifestació de «la belleza terrible de lo divino» (Negroni, 2007: 221), segons diu Athanasius o, en paraules de Benjamin, de la «sublime violencia de lo verdadero» (Didi-Huberman, 2011: 115).

En una de les seves reflexions sobre la pintura l'Emma diu:

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

## NOTES

3 | La frase completa diu així: «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 traducció de Carlotta Piveta diu així (aquí el fragment complet perquè s'entengui el context): «[¿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 lumínica» (Benjamin, 2012: 65-66).

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)

En aquesta citació, el blau es presenta com itinerari alternatiu als fets històrics –el dels actes i la seva violència, reforçant la idea d'art com a alternativa a la Història. La puresa a la qual aspira l'Emma es pot entendre aleshores com allò que està més enllà del que és simbòlic, «lliure» dels fets, de la referencialitat, de la Història, la qual, en paraules del personatge que rep el nom de «el alma», «se lo traga todo como un fuego» (Negroni, 2007: 213).

La recerca del blau és com un desig o una direcció, ja que com Pierre Menard respecte al Quixot, l'Emma mai podrà pintar el mateix blau que va pintar Lippi.

A més de ser l'objecte de la recerca de l'Emma i un color central en la tradició de l'Anunciació<sup>5</sup>, és important tenir en compte que per un lector del segle XXI, aquesta paraula, ja com a grafia (Benjamin, 2012: 246-247), no només es refereix a l'art figuratiu cristià com semblaria, segons totes les al·lusions a pintors italians, sinó també a la tradició lírica que va prenent forma en el segle XIX sota el lema de «El arte por el arte»: Baudelaire, Mallarmé, Verlaine, Darío- amb el llibre *Azul-*, Huidobro, qui de fet «[hace] su primera aparición» cap al final de la novel·la (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)

Amb la seva aparició, el personatge de Huidobro introdueix una discussió metapoètica. Aquesta senyala l'estreta relació entre Art i Poesia que podem remuntar a Horaci i al seu famós lema *ut pictura poesis*, com és la poesia així és l'art: ambdós profundament compromesos amb les emocions i la vida humana, i també amb la transmissió de coneixement<sup>6</sup>.

A la novel·la, Huidobro apareix disfressat de Cagliostro –personatge del segle XVIII també convertit en personatge literari per bona part d'autors posteriors– i, en una metalepsi, fa agitar la pàgina amb totes les lletres cridant l'atenció sobre una «revolució intacta, irresuelta, imbatible, más allá de [...] la historia» i els subjectes que la dominen, els polítics. És al mateix tipus de revolució que la narradora busca

---

## NOTES

5 | «“Toda Anunciación tiene tres misterios”, diu [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 | Per un estudi clàssic de la coneguda frase d'Horaci veure Lee (1940).

per mitjà de la seva escriptura, i l'Emma per mitjà de la seva pintura. Una revolució produïda per un art que faci agitar no només la pàgina, sinó la vida «avanzando en su carroza de palabras vivas», agitant la lògica policial de control per així aconseguir la visibilitat del que s'ha silenciada.

#### 4. Figura i contrapèl de la Història

Hi ha un altre aspecte per mitjà del qual la tradició pictòrica de l'Anunciació introdueix a la novel·la la discussió fonamental entre l'art i la representació –de fet, central a la poètica de María Negroni. Didi-Huberman estudia la tradició figurativa cristiana d'origen medieval en la qual els elements figuratius busquen la disrupció de l'ordre del món visible i de l'ordre clàssic de la imitació<sup>7</sup>. En aquest context, ens recorda la clara distinció medieval entre *història* i *figura*, segons la qual la figura seria el contrari a la història, a la mimesi. I, apunta el crític (2003: 30), tot i l'intent de negar aquesta antinòmia durant el Renaixement o de tornar a sotmetre el que és visual sota el domini d'allò que és visible, aquesta persisteix en l'art figuratiu cristià. Així ho 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)

Així, aquesta paradoxa que presenta l'art figuratiu cristià, segons la qual la figuració és el contrari a reproduir l'aspecte d'un objecte i a la qual la figura intenta connectar –«fer de pont»?– amb una veritat essencial més enllà del que és visible, s'introduiria a la novel·la per mitjà de la relació de l'Emma amb la tradició artística de l'Anunciació i serviria per reforçar la recerca de la protagonista sense nom per mitjà de l'escriptura.

En conseqüència, la recerca de l'Emma i de la protagonista, amb aquesta duplicació, no s'han de veure com aspectes individuals sinó que es converteixen en la recerca dels que es van quedar sense posar en paraules les seves experiències traumàtiques, en aquest cas, les dones militants en una organització jeràrquica respecte al gènere<sup>8</sup>. L'Emma i la protagonista es transformen en figuracions d'una subjectivitat que busca empremtes d'una memòria perduda en diferents plànols de la realitat: la pintura, l'escriptura i la Història.

El plantejament es pot relacionar amb el de Benjamin quan parla de llegir la història a contrapèl per recordar la història dels vençuts, dels sense nom. De fet, si la protagonista no té nom, l'Emma, que sí que en té un, encara que es tracti potser d'un àlies, formula la seva

#### NOTES

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 | Per un estudi més detallat de la discussió sobre la posició de les dones a la militància a la novel·la, veure Daona (2011) i Castro (2015).

activitat de pintar com una recerca del que no té nom: «En realidad no pinto en absoluto, lo que hago es buscar cosas que no tienen nombre» (Negroni, 2007: 91)<sup>9</sup>.

En el context històric recent de la novel·la és inevitable relacionar aquesta recerca de «cosas que no tienen nombre» amb quelcom terriblement material: els cossos dels desapareguts enterrats anònimament en fosses comuns o llançats al riu<sup>10</sup>. Tant el Humboldt com l'Emma apareixen com a personatges o com a fantasmes en el present de la narradora a Roma. També estan les veus amb noms com màscares: *el alma, la palabra casa, el ansia, lo desconocido, Nadie*. Gairebé tots els noms amb minúscula «palabras emblema» (Bocchino, 2011: 103): un cor de tragèdia grega que manté diàlegs intensos sobre diferents aspectes de la militància política. Són les veus dels que ja no hi són però de qui encara es busquen els cossos?

## 5. Utopies i utopies

Així doncs, el text de Negroni, més enllà de centrar-se en el passat recent argentí, es desenvolupa esbossant un itinerari entre tradicions que treballen amb els llindars del que es pot dir i, per tant, de la referencialitat<sup>11</sup>. D'aquesta manera, partint d'una discussió meta poètica per mitjà de l'Emma i de Huidobro, entre d'altres, en la seva «acción de apertura que posibilita el reconocimiento de nuevos lugares de enunciación» (Roncallo Dow, 2008: 113), la novel·la va adquirint potencialitat política en el sentit que li dona Jacques Rancière al terme, és a dir, la potencialitat de «desplaza[r] a un cuerpo del lugar que le estaba asignado o cambia[r] el destino de un lugar» (Rancière, 1996: 45). Més enllà d'instal·lar-se en el «teatro de la memoria» i recórrer a les formes de l'experiència que ja s'han introduït en el terreny de la Història, la novel·la recorre a una discussió sobre l'art i la poesia, i trenca la possibilitat d'una narrativa lineal, mantenint així una distància que la carrega de potencialitat i convertint-se en una «promesa de emancipación» (Rancière, 2005: 30).

És amb la recerca utòpica de la possible realització d'una emancipació quan l'art i els moviments revolucionaris dels anys 60 i 70 entren en consonància amb el text de Negroni. El Abogado de Presos Políticos y Gremiales deixa una carta de comiat a l'Emma, en la qual planteja aquesta consonància:

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

## NOTES

9 | La temàtica dels noms és central a la novel·la. Quan introdueix al seu company desaparegut, la protagonista diu:  
«¿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 mateixa, la protagonista, se'ns presenta en l'espai que queda entre l'àlies i el seu nom de pila: sense nom.

10 | Per una discussió sobre llengua i cos a l'Anunciació i a El sueño de Úrsula (1998) veure Castro (2015).

11 | En un treball sobre escriptures de l'exili, Adriana Bocchino es refereix a la impossibilitat de representar la reconstitució del subjecte en situació d'exili en aquesta novel·la. La lletra apareix com a empremta i no com a signe, apunta Bocchino (2011: 105), però «resulta ser un fenómeno paradójico: remite a la representación de lo irrepresentable».



A la vegada però, en el text hi ha una forta crítica al messianisme polític<sup>12</sup>. Aquest sembla plantejar l'art com la possibilitat d'anar més enllà de la violència i de la mort, cap a la recerca d'altres utopies. Per exemple, l'Autor que escriu cartes a la narradora al llarg de la novel·la diu: «Bajé y tomé el camino de los sueños donde viven los artistas como Malevitch y otros encuadrables de la revolución. [...] Ni nacional ni popular ni qué ocho cuartos» (Negroni, 2007: 35).

L'última frase, amb la combinació de «nacional» i «popular», es refereix directament als moviments revolucionaris peronistes d'aquella època. Són paraules que pertanyen a un discurs de la militància que vol fixar la subjectivitat, enquadrar-la, imposar una moral revolucionària<sup>13</sup>. L'Autor busca una altra revolució, una que ell associa a Malevitch i a altres artistes que es van oposar al Realisme social i que, per mitjà de la forma, van revolucionar l'art. Aquests són els «incuadrables de la revolución», els que traeixen, els que no es deixen limitar per la política de consens, també anomenada «policia» per Rancière, i que Sergio Roncallo Dow (2008: 108) explica així: «Un tipo de partición de lo sensible que instaura y regula los espacios del ser, del decir y del hacer».

Per tant, amb el desig d'intervenir en els somnis de les persones, l'art es planteja com una forma de vida i no com quelcom separat d'ella<sup>14</sup>. En una nota que la protagonista-narradora troba al Museo del Mundo de Athanasuis, l'Emma ha escrit:

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

Aquest tipus d'art ha d'emprendre «esa aventura mayor» que és la recerca de nous coneixements i noves maneres de sentir, ha d'escapar de la autorreferencialitat –«su ensimismamiento»– i buscar vies d'accés a l'experiència, al desig, a la memòria i a l'oblit, vies que s'atreveixin més enllà de la referencialitat –«ya no necesita de nada».

Més endavant, diu l'Emma: «Prefiero los gestos tráfugas que conducen al pozo más hondo del yo y, de ese modo, impiden la interpretación y salvan de la desgracia del realismo» (Negroni, 2007: 92). El realisme es pensa així com «desgracia» perquè serveix per tapar allò que va quedar fóra d'un règim determinat de visibilitat, allò que no pot registrar-se amb paraules i que, en conseqüència, no forma part de la Història.

No obstant això, tot i la visió de l'art com a salvador, cap al final de la

## NOTES

12 | Aquesta crítica apareix a en diferents diàlegs de la novel·la. Per exemple, a en aquesta conversa amb el Bose, ja a Roma: «Siento que aprendí muchas cosas en mi práctica política: que la utopía es una desgracia; que, en la tarea de alcanzarla, no hay crimen que alcance; y que eso del hombre nuevo y la compañera era una verdadera forrada» (Negroni, 2007: 55).

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

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

novel·la la narradora es qüestiona l'èxit del seu projecte:

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. (Negróni, 2007: 224-225)

Les raons que van fer fracassar la utopia dels moviments revolucionaris dels anys 70 i 80 són varies, però més enllà d'això i sense voler relativitzar la violència exagerada amb la qual va ser avortada, és innegable que tota utopia està destinada al fracàs. De fet, la utopia és en essència inassolible, és un lloc a on mai es pot arribar. Per això, aquesta novel·la amb un fort component utòpic –el desig d'accedir a altres parts de la realitat, d'ampliar els límits del que es pot dir i el registre de què és visible–, també és un fracàs. No es pot assolir, però pot servir com a horitzó cap al qual moure's.

Tot i així, l'intent d'exposar el que es va oblidar a la llum (en aquest cas, a Roma trenta anys després) és també una forma d'enquadrarlo o, dit d'una altra manera, de matar-lo, tancant la seva potencialitat. El plec blanc amb què la narradora cobriria tota vivència i oblit, és una altra forma del blau, un plantejament d'altre tipus de recerca, però la qual no quedaria registrada enlloc. Una potencialitat absoluta no limitada per cap règim, però per altra banda, una absoluta impossibilitat. Suprimir Roma és tornar a la idea d'utopia o a la recerca d'un espai extraterritorial, en el qual es poden donar «nuevas lecturas de lo sensible» (Roncallo Dow, 2008: 124).

## 6. L'art com a horitzó utòpic del sentir

*La Anunciación* estaria doncs plantejant l'art que va més enllà de la referencialitat (i de l'autoreferencialitat) com horitzó utòpic del sentir –i del saber. D'aquesta manera, amb la resistència a satisfer la necessitat de mercantilització de la memòria descrita per Idelber Avelar (1999) al seu treball sobre *Estado de memoria* de Tununa Mercado, l'art es presenta com la possibilitat de redempció però, al mateix temps, com impossibilitat. L'Emma mai podrà trobar el blau de Lippi, la narradora sent al final que el seu relat és un fracàs perquè el passat mai es pot recrear<sup>15</sup>, i tot intent de recuperar la memòria només fixa el record en un espai determinat o en una paraula<sup>16</sup>.

## NOTES

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

16 | Per una anàlisi del paper de la paraula en aquesta novel·la i en *El sueño de Úrsula* (1998) de la mateixa autora, veure Castro (2015).

La memòria es presenta, per tant, com una activitat d'excavació arqueològica (Didi-Huberman, 2011: 116), però no de cossos materials, sinó de veus, de sensacions, d'experiències. No obstant això, cada intent d'exhumació destrueix la potencialitat del que fins al moment s'havia silenciats. Només el plec blanc, en la seva potencialitat pura, guarda la promesa d'una possibilitat de donar lloc al desig, als silencis i als oblits.

Si tornem a Benjamin, podem pensar en el plec blanc com el punt de «más alto grado de luz», «el incendio de la obra», «el abrasamiento del velo», i el record de la convicció del fet que mai podrem arribar a descobrir la veritat. La novel·la de Negroni, per tant, insisteix en la importància del camí cap a ella: la veritat com a idea que ens guia a no deixar de buscar mai en el que ha quedat escrit a la Història o representat al «teatro de la memoria». D'aquesta manera, la literatura i l'art entren en diàleg crític amb les versions de la realitat que van agafant forma per mitjà de diferents discursos i mitjans, i es posicionen davant elles.

## 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», *452 F 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 d'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*, juliol-deseembre, 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 març de 2007. <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-3259-2007-03-23.html>>