

#12

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

Andrea Castro

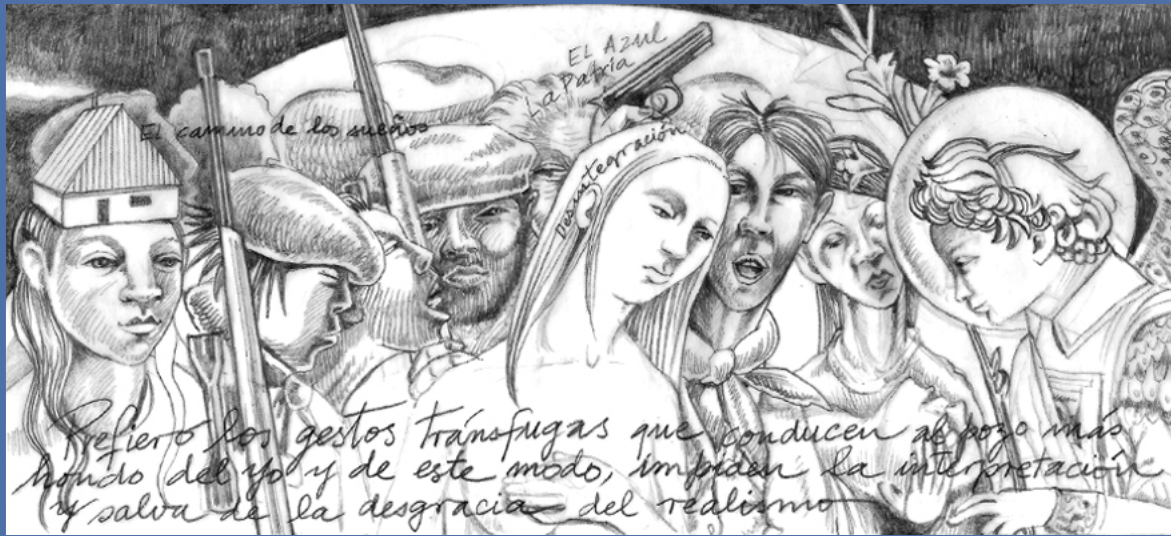
Göteborgs Universitet

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 societat¹. 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 meva 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 recent² 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»³ (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)⁴

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'Anunciació⁵, 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 coneixement⁶.

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 «revolución 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 imitació⁷. 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 gènere⁸. 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)⁹.

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 riu¹⁰. 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 referencialitat¹¹. 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 polític¹². 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 revolucionària¹³. 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'ella¹⁴. 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 vàries, 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 recrear¹⁵, i tot intent de recuperar la memòria només fixa el record en un espai determinat o en una paraula¹⁶.

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 silenciada. 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 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, 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-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 març de 2007. <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-3259-2007-03-23.html>>