

“¿Un poema puede causar una desgracia?”: arte y política en María Negroni y Luisa

Valenzuela

Dra. María José Punte (UCA, IIEGE – UBA)

PONENCIA LEÍDA EN EL *SIMPOSIO INTERNACIONAL LAZOS*, UNIVERSITEIT LEIDEN, FACULTEIT DER GEESTESWETENSCHAPPEN, LEIDEN (HOLANDA), 11 AL 13 DE JULIO 2016.

Es probable que no haya historia interesante excepto en el montaje, el juego rítmico, la *contradanza* de las cronologías y los anacronismos
Georges Did-Huberman, *Ante el tiempo*

¿Qué es lo que me hizo poner a estas dos novelas juntas? El disparador anecdótico fue haberlas incluido en un curso de literatura argentina. Se trata de dos novelas que se confrontan con la temática de las artes plásticas, imbricándola en una narración, pero como algo más que un marco temporal o que un escenario para los devaneos de los personajes. Como resultado de esa premisa emergen numerosas cuestiones que las dos novelas comparten, aunque no se pueda afirmar que los programas estéticos de estas dos autoras argentinas, quienes guardan entre sí algo de distancia generacional, necesariamente concuerden. Lo cierto es que en ambas obras vemos repetirse ese gesto de estar “ante la imagen” que disecciona Georges Didi-Huberman cuando se plantea la relación de la historia con el tiempo que nos impone la imagen. Particularmente iluminadora es la idea de que la imagen ante la que nos situamos produce una apertura como la de un diafragma de una cámara fotográfica. En consecuencia, nos coloca ante un tiempo que es anacrónico. Si bien en otro plano resulta evidente que la imagen es el elemento de la duración, porque nos sobrevive, y suma por lo tanto memoria con porvenir, lo que se afirma aquí tiene que ver con otro aspecto. La imagen, que parece remitir a la idea de fijeza, adquiere ante dicha mirada una nueva dimensión, un dinamismo que emerge de la relación que se establece entre ella y el ojo que la mira. El estar ante la imagen despliega el montaje de diferencias, que a su vez abre el abanico del tiempo. El anacronismo, dice Didi-Huberman,

parece surgir en el pliegue exacto entre imagen e historia (48). Funciona como el *pharmakon* de la historia, a la vez veneno y remedio. Por su parte, la imagen actualiza un orden de conocimiento que resulta esencial al aspecto histórico de las cosas (177). La necesidad imperiosa de confrontarse con la historia se encuentra en el nudo temático de las dos novelas, y las dos la abordan a partir de cuestionamientos que involucran a las artes.

Esta actitud o gesto ante la imagen es el que sostiene cierta mirada narradora en la novela *La Anunciación* (2007) de María Negroni, que gira en torno de un tópico específico de la pintura renacentista, mediante el cual se pivotean las reflexiones principales (no las únicas) sobre el arte, su sentido, valor, necesidad, pertinencia. La pregunta por el sentido del arte puede parecer casi redundante y estereotipada, pero aparece inserta en un contexto histórico y político que está leído de manera anacrónica, lo que vuelve más compleja la lectura histórica. María Negroni es antes que nada poeta, y el formato de la novela no es uno de los géneros a los que suele recurrir¹. Pareciera ser que, en primera instancia, se sirve del género para reflexionar una vez más sobre el sentido de la tarea poética, con afirmaciones del siguiente estilo:

Acabo de descubrir una cosa. La poesía no es *un arma cargada de futuro*. La poesía no es un arma, punto. ¿Cómo podría ser un arma algo que avanza con los ojos vendados en dirección a la nada y cuando llega al borde hace uno, dos, tres, hop, y ahí nomás pega un triple salto mortal haciendo moños en el aire? (Negroni 2007a, 84).

La pregunta, entonces, será también por la política, su sentido, valor, necesidad, pertinencia. Como hace ver Mariana Amato en su reseña de la novela, hay una serie de interrogantes que producen un cruce entre arte y política, a los que define como “barcos” a merced de un “mismo

¹ Hasta la fecha, Negroni tiene publicadas dos novelas. La primera es *El sueño de Úrsula* (1998). Allí se narra un episodio de la leyenda cristiana que se remonta al siglo quinto. Se trata del viaje que hace la joven Úrsula para escapar de un matrimonio forzado, pero que termina siendo martirizada junto con once vírgenes, por Atila, rey de los Hunos. Andrea Castro ve a los dos textos de Negroni como variaciones sobre un mismo tema: la conformación de una subjetividad femenina alternativa a partir del exilio, la extranjería y la noción de desplazamiento (169). Si bien la primera novela aborda la cuestión desde el referente mítico, mientras que la segunda desde uno que es histórico e incluso reciente, las dos trabajan sobre la representación de dicha subjetividad en su apuesta al nomadismo, al intentar escapar de los órdenes falogocéntricos. Lo hace a partir de una reflexión sobre la lengua por parte de las narradoras, la tensión de habitar esa lengua para nombrar el propio deseo, y la conciencia de ser expulsadas de ella por el mencionado orden falogocéntrico (187-188).

soplo teológico”. Ella sostiene que la política aparece en la novela como teniendo la estructura de una religión. En ese núcleo místico radican los peligros que los acechan a ambos, pero también sus aspectos potencialmente transformadores: “¿Cuál es la diferencia entre unos y otros? ¿Cómo se habilita o bloquea el pasaje de un lado al otro de ese nervio teológico de la política? ¿Cómo se propulsa el cambio sin aspirar a la totalidad? ¿Cómo se acaricia la plenitud sin activar las prisiones del dogma?”. Estas serían las preguntas, según Amato, que organizan el laberinto narrativo de la novela. El personaje de Emma, la pintora, en quien se condensan las observaciones en torno del arte, funciona como un *alter ego* de otra voz narradora, quien a su vez actúa como una configuración de la memoria. En ese intentar dar cuerpo a la acción de recordar y a su resultado, subyace una reflexión central al texto, que es el funcionamiento de la facultad memorativa. A partir de ahí es que se articulan las ideas sobre la imagen y la escritura, la memoria y la historia.

En cuanto al motivo enunciado en el título, el de la Anunciación, el abordaje explícito tiene que ver con la figura del artista obsesionado por una imagen de la cual busca extraer lo inefable, como una especie de esencia o destilación de todo trabajo poético. Emma, la pintora, se dedicaba a copiar compulsivamente todos los cuadros con esta temática, apostando al procedimiento de la repetición para alcanzar algo parecido a una epifanía. La voz narradora, por su parte, consigna que Emma lo hacía “con furia, con hambre” (24), impulsada por la ilusión de pintar un cuadro que no le perteneciera. Hay en eso un gesto emparentado con la mística, la búsqueda de un vaciamiento de la subjetividad para alcanzar una dimensión trascendente. Emma, en otro momento, define su búsqueda como una puesta en abismo, es decir el movimiento de un estallido hacia adentro, una implosión, o lo que ella describe como pintar el cuadro de un cuadro. En suma, se trata de la búsqueda de un absoluto, sintetizado por el personaje del Abogado en ese color azul, que para Emma es el color de la Anunciación y para él de su lucha política. El tópico de la Virgen María siendo visitada por el ángel que le anuncia

su inminente embarazo divino parece ser retomado por la novela como una puesta en escena de lo que Hans Belting define como el “icono de lo invisible”. No sólo se estaría hablando de un nuevo régimen de inteligibilidad para el arte, en donde lo profano puede ser cifra de lo sagrado, su vehículo más eficiente para hacerlo visible². Emma intenta desandar el camino que el arte emprende a partir justamente del Renacimiento italiano, en su esfuerzo por obtener la ecuación de lo visible. Es el único camino que resulta transitable para el arte en un momento histórico en el que los cuerpos son escamoteados de la existencia mediante la aberración de la desaparición forzada. Lo que en apariencias puede ser leído como un modo anacrónico de encarar el arte, se devela para la mirada retrospectiva que desea entender la historia, como un gesto de la mayor radicalidad.

Mientras que Emma corporiza esa mirada que se coloca ante la imagen, el contrapunto se da con la voz de un sujeto que no está sujetado, en parte como consecuencia de un exilio que es tanto físico como existencial. Pero también porque se resiste a las distintas formas de sujeción. A partir de esa figura (o figuración, según el análisis de Andrea Castro), adquiere materialidad la cuestión espacial, la de un cuerpo que transita el espacio, que es atravesado por él, pero que también construye una forma paralela a las existentes. Mediante el recurso del montaje, esta voz construye un espacio que es sonoro. Se trata de una arquitectura de voces, en la transcripción literal de los distintos personajes que se hacen oír (Athanasius Kircher, Humboldt, el Bose, el Abogado, los diálogos alegóricos al estilo del *Trauerspiel*, la misma

² Hans Belting plantea en primer lugar el cambio radical que se produce en el Renacimiento, usando como ejemplo el trabajo de Antonello da Messina y sus versiones de la Anunciación, en particular la así llamada Tabla de Munich del año 1470. Este artista lo hace al utilizar un lenguaje profano, el del retrato moderno, para preservar el reclamo del icono religioso y la temática sagrada, dando pie a un nuevo tipo de lenguaje visual que equipara lo visible a lo real. Por otro lado, observa, ese realismo decodificable para un nuevo espectador, sirve como vehículo de lo invisible, y da pie para pensar la presencia de lo invisible en lo visible, a partir del uso de una “narración secreta” que contrabandea lo sagrado en lo no sagrado (2011, 31). Se ve en la temática del embarazo de la Virgen, en donde el bebé se sabe presente aunque no esté visibilizado. Al narrar la Anunciación sin representarla, juega en varios planos en torno de la relación entre lo visible y lo invisible, pero también sobre su concepción del icono que es a la vez narrativa y retratística, lo que plantea una vinculación particular entre imagen y signo.

Emma). Los climas esperados por la voz narradora son punteados por un guion musical que incluye obras de Eric Satie, John Cage, Bo Holten, Steve Reich y Debussy. La pluralidad de voces encuentra su escenario ideal en una ciudad como Roma, a la que se le reconoce su carácter de *civitas*³, también hecho visible en la figura del palimpsesto, que aúna la idea de acumulación con la de supervivencia y la de ruina. Roma es el archivo perfecto, pero también la colección. La Roma ante la que se planta la voz narradora encuentra su puesta en abismo en el Museo de Athanasius Kircher, dos espejos enfrentados, que además están dentro del cuadro de *La Anunciación* y viceversa. Forman parte de ese “archivo de la imaginación poética” del que habla Ana Porrúa, que no apunta al despliegue de lo que se piensa como intertextualidad. Resulta, siguiendo ella también a Didi-Huberman, del montaje. El archivo da cuerpo a un gesto que es de escritura y de lectura. A través suyo se revisita o reforma la figura del artista junto con la del arte. Mediante este archivo de la modernidad que Porrúa reconoce en la obra de Negroni, lo que la artista hace es poner en jaque la racionalidad moderna, al mostrar uno de sus costados menos explícitos que es el deseo. Negroni arma sus colecciones mediante el asedio de ciertos archivos de la modernidad. Construye así una cifra de su propia figura de artista, una forma de autobiografía artística, su programa poético. La pasión de coleccionista de Negroni se hace evidente en todos sus libros, como una marca registrada. Es un rasgo que ella misma identifica con su concepción de la escritura:

Pareciera, milagrosamente, que todo lo que nos rodea “viene a cuento” de lo que estamos escribiendo, todo “sirve”. Si a esto se le llama un plan, entonces sí, tengo un plan. Yo diría, más bien, que en el momento en que percibo que he empezado a escribir (que estoy ante algo que no

³ Massimo Cacciari distingue dos formas de concebir la ciudad, que tienen sus sendos orígenes en el mundo clásico, pero que este autor ve perviviendo en nuestras concepciones actuales, lo que se encontraría en la base de los conflictos a la hora de pensar las modalidades de habitar. A la idea griega de la *polis*, se opondría la *civitas* romana. La primera se entiende como sede en donde tiene su raíz una determinada estirpe o *genos*, que da pie a una visión arraigada de la ubicación espacial, lo que provoca dinámicas de pertenencia y de exclusión. La ciudad que cristaliza en el paradigma de Roma pone el acento en la *civitas*, en aquello que reúne a un conjunto de personas bajo el imperio de las mismas leyes más allá de la etnia o la religión. El primer dios romano, nos recuerda Cacciari, fue Asilum, ya que Roma se funda a partir de expatriados. De ahí su carácter móvil que la lleva a pensarse como una síntesis de elementos más bien dispares. Según esta concepción, la ciudad se concibe a sí misma como una máquina, una función, un instrumento para llevar adelante los *negotia*.

puedo no escribir) me transformo en coleccionista. Una coleccionista de deseos ignorados, claro, pero atentísima, alerta, sobre todo, a aquello que se me escapa. (Negroni 2007b)

El resultado al que se arriba con esta novela es muy distinto al suscitado por sus otros libros-archivo. Más que una miniatura, símil del poema, aquí María Negroni nos ofrece un poema sinfónico.

La novela de Luisa Valenzuela, *La travesía* (2001), se estructura como un viaje, que en realidad implica un circuito de ida y vuelta; o una circunvalación, con punto de partida y de llegada en Buenos Aires. Esta ciudad aparece siempre de manera fantasmática, como la cara oscura de esa otra ciudad faro que corporiza Nueva York⁴. La obra nos aborda *in medias res*, a partir de un gesto que con mayor claridad sitúa a su protagonista ante la imagen. Este personaje de la antropóloga, inquieta y viajera, indecisa e incansable, literalmente se encuentra en el MoMa, mirando cuadros, cuando resulta interpelada por partida doble. En primer lugar, en la medida en que acepta participar como mensajera en la *mise en scène* de una relación SM a cargo de la dominatrix Ava Taurel. El erotismo tendrá un rol importante en todo este viaje. Por otro lado, no es por casualidad que los cuadros de Kurt Schwitters la movilizan hasta el punto de ser el disparador de esa travesía en la que se embarcará y que le llevará todavía varios pasos a seguir. No hay mejor espejo para esa subjetividad escindida que recién llega a nombrarse hacia el final, que los cuadros de Schwitters⁵. Estos le devuelven un rostro hecho de fragmentos y de restos, una composición aleatoria e iridiscente, tramada por el exceso antes que por la carencia:

⁴ Valenzuela deja un testimonio de la Nueva York que ella vivió a fines de los años ochenta, escenario de esta novela así como de *Novela negra con argentinos* (1991). Como afirma Nora Glickman, es una ciudad que por un lado fascina a la autora, pero por el otro la desconcierta, y que todavía es percibida por ella como peligrosa, donde se ve cierta miseria humana. Pero por sobre todo la atrae ese permanente “estado de transformación” (Glickman 2002, 142). La protagonista de *La travesía* la compara con la Venecia del Renacimiento y con el *Teatro de la Memoria del Mundo* de Giulio Camillo, lo que la convierte en ubicua y eterna, porque, como se dice en *La travesía*: “Total, New York puede ser cualquier ciudad en cualquier tiempo y permite atravesar barreras como en ninguna otra ciudad del mundo” (30).

⁵ La elección de Schwitters, como hace notar Gwendolyn Díaz, tiene que ver con el papel que se le adjudica al azar en la trama, como parte de las “turbulencias” que ponen en funcionamiento la acción. Schwitters es un artista que sigue los principios dadaístas. Trabaja a partir de la recolección de basura y objetos descartados, los *objet*

Con minuciosidad fue siguiendo los laberintos hechos de recortes superpuestos, estudió la factura, la textura, la composición de cada collage. Eran muchos y frente a cada uno intentó contarse una historia y percibió el reflejo de su propia vida tan hecha de retazos, tan hecha de papeles e hilos superpuestos, de rostros un poco fraccionados, borrosos, ajenos. (20)

De ahí en más, la protagonista actuará como una especie de Alicia sumida en el País de las Maravillas del arte contemporáneo, jalonado su camino por artistas y *marchands*, escritores y buscavidas. El carácter teatral de la novela se ve acentuado no solo por la cantidad de personajes que entran y salen, algunos de ellos reales mezclados con otros ficticios, sino también por el hecho de abrir y de cerrar con una *performance* (además de las fiestas y de los rituales que no podían faltar en Valenzuela). Nueva York, en su condición de espacio insular, se ofrece como el perfecto escenario (Punte). Y el museo cumple allí con la función que le adjudica Andreas Huyssen de ser “sede y campo de pruebas de reflexiones sobre la temporalidad y la subjetividad, la identidad y la alteridad” (46)⁶.

En la novela, el espacio del museo no solo es figurado sino literal. Aparecen tanto el MoMA como el Metropolitan (Met), pero además adquiere gran protagonismo el proyecto llevado adelante por el artista polaco Bolek Greczynski, creador del *Living Museum at Creedmor*, en el barrio de Queens, un espacio dedicado al arte producido por los pacientes del centro psiquiátrico de Creedmor. Este lugar es el marco de la *performance* final que la

trouvée, para convertirlos en objetos de arte (75). Ese gesto de recoger lo desechado y convertirlo en arte adquiere, según Schwitters, un matiz de liberador de la vida (77).

⁶ Andreas Huyssen se pregunta a fines del siglo XX por lo que percibe como una tendencia hacia la museificación no solo de los espacios sino también de la cultura en general (la moda retro, la auto-museificación mediante los aparatos visuales, las escrituras centradas en el yo). Se plantea si esta tendencia no funciona como un reactivo ante la globalización económica. Además ve que el *boom* de la memoria va de la mano de un *boom* del olvido, por el ritmo vertiginoso que imponen los medios. El adjudica estas modificaciones a un lento pero tangible cambio de la temporalidad: la cultura de la memoria cumple una función en las transformaciones de la experiencia temporal. El archivo sería una de las posibles maneras de vivir “formas extensas de temporalidad” (34). El museo se propone como un antídoto para la sociedad de consumo, que convierte todo en obsoleto. Surge como conciencia de la pérdida. Hoy en día es un espacio híbrido “mitad feria de atracciones y mitad grandes almacenes” (44). El museo postmoderno es uno que ha borroneado tanto las fronteras internas como la barrera hacia el exterior, y la línea que se traza entre cultura y política.

protagonista organiza junto a su amigo Bolek, en parte como ceremonia fúnebre por la muerte de uno de los internos, el viejo Joe. Pero también como ritual de pasaje para ella misma y para Bolek, como culminación de esa aventura en la que ambos coincidieron (el episodio de las cartas eróticas), y que para la protagonista implica cerrar su etapa neoyorkina y concluir con un largo exilio de veinte años⁷. Mediante la inclusión de este dato no ficcional, la novela plantea una concepción del arte que lo vincula con la esfera del inconsciente y que lo propone como instancia sanadora. Responde a las ideas que despliega la autora tanto en sus textos ficcionales o ensayísticos, así como en numerosas entrevistas, y que en gran medida se pueden resumir en la metáfora de la máscara, uno de sus tópicos preferidos y omnipresentes. La protagonista tiene su consabida colección de máscaras (al igual que la autora), a la que dedica gran parte de sus desvelos tanto teóricos como pragmáticos. Define a las máscaras como “la obra de arte más viva de todas las obras de arte” (287). Son el yo y el otro, afirma, la cara propia y todas las demás con las que se vincula. En definitiva, la conexión con los otros.

El viaje que hace esta Alicia postmoderna, que se despliega de manera horizontal en sus aventuras neoyorkinas y aledañas, la conduce hacia un pozo profundo y oscuro que no solo es el de su interioridad, el de los recovecos de sus espacios abyectos, sino también el de su pasado, vinculado con la historia más negra de la Argentina, el periodo del terrorismo de Estado. En este abanico que se va abriendo a medida que la protagonista se deja arrastrar por la corriente de su deseo, aun a pesar de las numerosas resistencias que ella misma va poniendo, emergen las causas de su permanente huida. Concretas y a la vez imaginarias, imperativas tanto como auto-impuestas, su partida del país veinte años atrás estuvo ligada a las dinámicas expulsivas generadas por la situación política. Los rasgos personales que adquiere esta expulsión, es decir

⁷ Se aplica cabalmente algo de lo que planteaba Huyssen sobre el museo postmoderno: “Fundamentalmente dialéctico, el museo sirve a la vez como cámara sepulcral del pasado -con todo lo que eso implica de deterioro, erosión, olvido- y como sede de posibles resurrecciones, bien que mediatizadas y contaminadas, a los ojos del contemplador” (45).

su relación sado-masoquista con un hombre mayor, Facundo, que entre dominante y cobarde la obliga a irse a la vez que la somete a un vínculo de dependencia, hablan de las raíces falogocéntricas y patriarcales que subyacen a toda matriz autoritaria. Pero tampoco se disfraza el peligro real para personas con su perfil, joven estudiante de antropología. La desaparición de su amigo de estudios, nunca aclarada, se suma a la de otras personas que ella irá recordando a medida que deje fluir los recuerdos e intente reconstruir una memoria, en la que lo colectivo se volverá a tramar con lo personal.

En esa búsqueda de “domicilio” que persiguen las narradoras tanto en uno como en otro texto, parecería ser que, más allá de las numerosas coincidencias temáticas e incluso estilísticas, priman dos fuerzas opuestas. La novela de Negroni apuesta a la dispersión en un movimiento que es centrífugo. O, dicho de otra manera, puede ser considerado rizomático, porque al abismar, disemina. Responde a una necesidad de desterritorialización, y que puede ser mejor equiparable con la música que tan íntimamente se encuentra imbricada en su obra. Este sujeto ya definido en términos de “nómada” (Castro), se concibe como en permanente fuga y se niega a ser fijado. Ofrece una figura cambiante, cuyos volúmenes aumentan y disminuyen, se mueven, e impiden que la mirada los aplane en una imagen, como si fuera un holograma. Adriana Bocchino, por su parte, interpreta esta particular construcción de la subjetividad a la situación de exilio, por la que parecería imposible armar una historia, reconstruir una memoria, y ante la que solo queda el recurso a la literatura, la invención. Mediante esa voz que se hace escritura, la subjetividad arma una cartografía nueva, tridimensional, como una forma imprescriptible de supervivencia. Las escrituras del exilio se constituyen en el caos y la disolución para decir ese estado de desplazamiento (Bocchino, 2009). En ese sentido es que Negroni ve a la poesía, o a la escritura, como una lucha contra las palabras, cuyo fracaso es espléndido (2007b). Aunque la propuesta de la novela *La travesía* no se contradiga con esto, lo cierto es que la fuerza que prima aquí es centrípeta, porque la protagonista, Marcela Osorio, no solo logra nombrarse al

final, sino que encuentra un punto de apoyo para todas estas facetas tan dispersas de su personalidad que no lograba asir. La figura con la que cierra es la del abanico, porque allí todas las varillas confluyen en una articulación⁸. El efecto de la novela de Negroni resulta mucho más inquietante, porque desfigura. El de la novela de Valenzuela, se caracteriza más bien por su apuesta a lo carnavalesco, mediante la cual despliega una enorme cantidad de posibilidades para esa subjetividad en trance, aunque su travesía la conduce finalmente al puerto de la identidad.

Por lo demás, las dos escrituras comparten una forma de humor muy vinculada al uso del lenguaje, irreverente pero consciente del poder que le confiere la capacidad de nombrar, de conceder y también de negar el nombre, que se ejerce al desarticular los sentidos establecidos. Y la palabra humor termina siendo vinculada en los dos casos con su otro significado, el que remite además de a una determinada disposición de ánimo, a la composición material del cuerpo. El regodeo en el lenguaje en el cual ambas escritoras se sumergen como en una materia que las convoca pero también les produce escozor, responde al modo en que no conciben a la subjetividad sin el cuerpo. “Escribir con el cuerpo” es la expresión que Luisa Valenzuela acuña para referirse a una forma particular de escritura, de un compromiso con lo que se escribe que no solo atañe a lo temático, sino al riesgo que se corre cuando se descorren los velos, cuando se penetra en el lenguaje, poniendo también el cuerpo. La carrera es tras eso que se escapa

⁸ Gwendolyn Díaz define la trayectoria interior de la protagonista como un proceso anímico de desintegración y de reintegración. Se basa en la teoría del caos del premio Nobel de termodinámica, Ilya Prigogine, sobre la alternancia de fases de orden y de desorden que tienen como función reorganizar el sistema, y que se puede aplicar también a lo social. Díaz analiza el viaje interior de la protagonista a partir de la idea del “sistema dinámico disipativo”, que se caracteriza por un movimiento interdependiente entre la estabilidad y la inestabilidad del sujeto (72). De hecho, la narradora-protagonista menciona en un momento de la novela a Heisenberg, precursor de la teoría del caos, y su Principio de la Incertidumbre. Lo característico de la estructura disipativa es ser un sistema que está en desequilibrio, que llega a un punto crítico en donde se disipa hacia el caos (72). La turbulencia característica de este proceso, se produce en la novela cuando la protagonista se entera de la pervivencia de sus cartas eróticas. Las cartas son parte de su “inconsciente reprimido” (75), así como también representan lo que no se puede decir sobre la política argentina del período. Al enfrentarse a ese caos, la protagonista logrará integrarlo a su persona, adquiriendo un mayor equilibrio vital y psicológico (73).

permanentemente, el deseo. Pero, como es posible ver en ambas obras, lo que importa es la carrera.

Bibliografía citada:

Belting, Hans. “El icono invisible y el icono de lo invisible. Antonello y los nuevos paradigmas en la pintura renacentista.” *La imagen y sus historias: ensayos*, México, Universidad Iberoamericana, 2011, pp. 29-45.

Bocchino, Adriana. “Deshacerse, rehacerse, recomponerse. *La Anunciación* de María Negroni.” Trabajo presentado en *VII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*, 18-20 de mayo 2009, La Plata, http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.3514/ev.3514.pdf

Cacciari, Massimo. *La ciudad*, Barcelona, Gustavo Gili, 2010.

Castro, Andrea. “Habitando la lengua: subjetividades nómadas en la narrativa de María Negroni.”, en Andrea Castro y Anna Forné (comps.), *De nómades y migrantes*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2015, pp. 169-190.

Díaz, Gwendolyn. “Una odisea hacia el caos: *La travesía* de Luisa Valenzuela.”, en Gwendolyn Díaz (ed.), *Luisa Valenzuela sin máscara*, Buenos Aires, Feminaria, 2002, pp. 70-82.

Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Traducción y nota preliminar de Antonio Oviedo, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2011.

Glickman, Nora. “La New York de Luisa Valenzuela, contrastada.”, en Gwendolyn Díaz (ed.), *Luisa Valenzuela sin máscara*, Buenos Aires, Feminaria, 2002, pp. 141-153.

Huysen, Andreas. *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, Buenos Aires, FCE, 2001.

Negroni, María. *La Anunciación*, Buenos Aires, Seix Barral, 2007a.

Negroni, María. *La infancia del procedimiento. Poesía contemporánea*, Agosto 21, 2007b, <http://lainfanciadelprocedimiento.blogspot.com.ar/2007/08/mara-negroni.html>

Porrúa, Ana. “La imaginación poética: entre el archivo y la colección.” *VI Jornadas Internacionales de Filología y Lingüística y Primeras de Crítica Genética*, La Plata, 7 al 9 de agosto 2013, <http://jornadasfilologiaylinguistica.fahce.unlp.edu.ar>

Punte, María José. “*Locus amoenus* de la contemporaneidad: la isla como metáfora de la escritura.” *RILCE, Revista de filología hispánica*, Vol. 29.1, enero-junio 2013, pp. 115-135.

Valenzuela, Luisa. *La travesía*, Buenos Aires, Norma, 2001.