



Cuadernos LIRICO

Revista de la red interuniversitaria de estudios sobre las literaturas rioplatenses contemporáneas en Francia

27 | 2024

Ficciones críticas y Crítica Ficción

Una poética de la comparación: crítica y ficción en María Gainza

Une poétique de la comparaison : critique et fiction chez María Gainza

A Poetics of Comparison: criticism and fiction in María Gainza's writings

Laura Gentilezza



Electronic version

URL: <https://journals.openedition.org/lirico/15925>

DOI: 10.4000/122gd

ISSN: 2262-8339

Publisher

Réseau interuniversitaire d'étude des littératures contemporaines du Río de la Plata

Electronic reference

Laura Gentilezza, "Una poética de la comparación: crítica y ficción en María Gainza", *Cuadernos LIRICO* [Online], 27 | 2024, Online since 29 May 2024, connection on 02 August 2024. URL: <http://journals.openedition.org/lirico/15925> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/122gd>

This text was automatically generated on August 2, 2024.



The text only may be used under licence CC BY-NC-ND 4.0. All other elements (illustrations, imported files) are "All rights reserved", unless otherwise stated.

Una poética de la comparación: crítica y ficción en María Gainza

Une poétique de la comparaison : critique et fiction chez María Gainza
A Poetics of Comparison: criticism and fiction in María Gainza's writings

Laura Gentilezza

Una ficción crítica

- 1 El hincapié que pone María Gainza en hacer “la crítica por la crítica” pareciera transformar sus publicaciones en un proyecto literario. Y es que si se leen sus tres primeros libros publicados —dejando momentáneamente su poesía de lado— una línea aparece uniendo los textos en un *continuum* que intenta desobedecer la clasificación genérica y los organiza en una prosa donde la ficción y la crítica no buscan desvincularse sino más bien, inyectando la primera en la segunda, enarbolan un discurso sobre el arte distante de la “jerga plumiza y solemne de los académicos” (Gainza 2018: 17).
- 2 La cuestión del género, su carácter inclasificable (Laxagueborde: 2014; Wajszczkuk: 2014), no deja sin embargo de dirimirse en los imperativos editoriales: *Una vida crítica* es un volumen que reúne las intervenciones de Gainza como crítica de arte, mayormente en el suplemento *Radar* del diario argentino *Página 12* pero también en otras revistas, como *Otra Parte*, algunas especializadas, como *Artforum*, e incluso en libros de arte. Se trata de numerosas reseñas escritas a partir de 2003 que la editorial argentina Capital intelectual compiló en 2011 por primera vez bajo el título de *Textos escogidos* y que volvió a publicar en 2020 *Clave intelectual* (nombre que adoptó la misma editorial tras asociarse con su par española y con Siglo XXI editores) agregando las reseñas escritas hasta el 2017.
- 3 Es también una variación de este sintagma la que da el título a uno de los capítulos centrales tanto de *El nervio óptico* —aquí el sintagma es “Una vida en pinturas”— como de *La luz negra*, donde alterna en “Mi vida crítica”. Estos últimos son libros de literatura, el

primero pareciera ser el de más difícil encuadramiento. En la contratapa de la edición de Anagrama de 2017 (Mansalva lo publicó primero en 2014) leemos que es un libro “singular y fascinante” que “consta de once partes” y aquí indica que estas partes podrían interpretarse como capítulos de una novela pero también como cuentos e incluso ensayos, “incursiones furtivas en la historia de la pintura”. “Historia por entregas” señala en su reseña Juan Laxagueborde (2014) y “autobiografía, crónica social, reseña de arte, diario íntimo, aguafuerte porteña, guía de museos” enumera Ana Wajszckuk para *Radar* (2014).

- 4 Del segundo pareciera haber menos dudas sobre su condición de novela. Lo que no deja de ser interesante es la primera frase de la contratapa, nuevamente, de Anagrama: “Esta es una novela sobre falsificadores y falsarios, con personajes reales que parecen de ficción”. Un poco a la ligera, la frase resuelve en el binomio falso/real lo que para Saer era un triángulo: “La paradoja propia de la ficción reside en que, si recurre a lo falso, lo hace para aumentar su credibilidad” (Saer 1997: 12). La ficción recurre a lo falso para aumentar su aspecto de realidad: hay aquí una triangulación entre estas categorías que la frase de la contratapa anula reduciendo al plano la densidad que implica la apuesta por la ficción como espacio de pensamiento. Es esa apuesta la que lleva adelante María Gainza.
- 5 Leído rápido, el proyecto pareciera avanzar en línea recta: proveniente de una acomodada clase social porteña de corte aristocrático, María Gainza (Buenos Aires, 1975) estudió, aunque sin terminar la carrera, Historia del arte. Esa credencial aparentemente incompleta le bastó para dedicarse a la crítica de artes plásticas y visuales y vivir de eso. Desde allí, pero también desde su taller en la Universidad Di Tella, fue perfilando lo que Rafael Cippolini considera un sujeto: “inventando, no sólo para el público de *Radar*, un nuevo tipo de lector del género ‘Ensayo sobre artes visuales’” (13). Ese nuevo tipo de lector es quizás el que lee sus reseñas como si fueran piezas de ficción. Una vez reunidas en un volumen parecieran adoptar un estatuto casi literario porque circulan como un conjunto que admite una lectura global, y es recién ahí cuando llegan los libros que sí son literatura en el sentido estricto de la palabra. El primero conserva del volumen anterior ese aspecto “fascicular” y el segundo se desprende de esa compartimentación para lanzarse plenamente a la prosa novelística, a “los combates de verdad”, como la llamó Roberto Bolaño (2004: 289-290).
- 6 Inventado su sujeto lector a partir del primer volumen, Gainza ya tendría un nicho a quien dirigirse y que espera el libro que vendrá, en el cual ella podrá transformar su vida crítica en ficción y sacar los trapitos al sol del mundo del arte contemporáneo argentino. “En todos ellos [sus textos críticos] conté cuentos sobre las cosas que amaba” (Gainza 2020: 318): contar cuentos para hacer crítica ha sido la dinámica de trabajo de Gainza. Esa dinámica se transforma en la praxis en una poética relacionada con ese vínculo amoroso: al tocar las cosas que amaba, no solo aparece una dinámica de trabajo sino también una poética de escritura.
- 7 Vista así, la crítica se transforma en la superficie diegética de la ficción por un corrimiento progresivo a partir del cual la escritura de Gainza va abandonando el estatuto de paratexto de lo literario para instalarse plenamente en el de una ficción que hace de la crítica de arte su material, una ficción que trata a la vida artística como una nuda vida (Agamben, 2006: 111) y a la vida crítica como una ostentación de la que se burla por ser acartonada y academicista.

- 8 Sin embargo, si se leen los tres libros juntos, desarmando la línea progresiva, lo que resalta es el tipo de prosa que los constituye y es ahí donde se vuelve efectiva la desclasificación genérica. Liberando momentáneamente la lectura de los imperativos de género, emergen los rasgos de la sensibilidad visual que desencadena esta prosa. De los numerosos aspectos que es posible analizar, haremos dos entradas puntuales. La primera a partir de la operación que realiza Gainza sobre la noción de personaje literario y la segunda a partir de la articulación de un estilo construido sobre la comparación como figura principal.

Personaje crítico

- 9 Las reseñas del volumen *Una vida crítica*, como ya lo destacara Cipollini en la introducción a la compilación con respecto al lector que delinean (2020: 13), tienen un tono particular puesto que el tratamiento que Gainza realiza del objeto reseñado dista de lo que se espera habitualmente de una reseña. Lejos de concentrarse en una obra o en una exposición en particular, ella va directo al artista. Y ese artista es tratado con la intimidad propia de aquellos textos que han dado, como lo dijera Saer, un salto hacia lo inverificable¹.
- 10 El íncipit de la primera reseña nos da una clave:
- En una trasnochada, allá por los eufóricos años 60, a Federico Manuel Peralta Ramos se lo comió el personaje. Glup. Y así quedó. Con sus cientoypico de kilos, mezcla de payaso cósmico y oso de peluche, ya no se supo más dónde terminaba el hombre y dónde empezaba su creación. (Gainza 2020: 19)
- 11 Lejos de posicionarse como una crítica que no mete las narices allí donde no puede demostrar lo que está afirmando, Gainza narra aquello de lo que no puede exhibir las pruebas. De los numerosos ejemplos que abundan en el volumen elijo cinco además del anterior.
- 12 En “La vuelta a casa”, reseña sobre Roberto Aizenberg, comienza ubicando a su personaje en la escuela, cuando era un niño:
- Bobby terminó de sacar punta a sus lápices y los ordenó de menor a mayor en el bode del pupitre. Acomodó la regla y el compás en la cartuchera y miró hacia la profesora de Química, que terminaba de diseñar una estructura atómica. Pero sus ojos vieron más allá, mucho más allá de los satélites de tiza en el pizarrón: atravesaron las gruesas paredes del aula del Colegio Nacional de Buenos Aires, se filtraron entre los edificios de Plaza de Mayo y llegaron al río. Recién entonces Bobby empezó a trazar, nítido, el dibujito de una mano saliendo del agua. (Gainza 2020: 29)
- 13 Este comienzo es elocuente de un aspecto doble. Por un lado, aparece la narratividad de Gainza puesta a trabajar en el texto crítico: Aizenberg es narrado como un personaje en sus comienzos. Por otro, estos comienzos son ubicados muy tempranamente en la biografía del artista. Gainza no va en busca de las primeras exposiciones, sino de los primeros recuerdos de Aizenberg, donde ya se avizoraba al artista por venir, tal como en la biografía del héroe el nacimiento espectacular anunciaba el futuro sobrehumano (Bowra 1961). Esos recuerdos son narrados por un narrador muy parecido al de la novela decimonónica, un narrador omnisciente que puede llegar a los recovecos del recuerdo del personaje y ver lo que los ojos del niño estaban imaginando. Además este recuerdo trenza la historia personal con la historia nacional: Aizenberg es alumno del Colegio Nacional de Buenos Aires, la institución que ha formado a los próceres de la

Patria; desde ahí imagina lo que luego serán las obras del Parque de la Memoria, que conmemora a las víctimas del terrorismo de Estado, entre las que se encuentra una escultura diseñada por el mismo artista y construida luego de su fallecimiento². Si los artistas están a la altura de los próceres, como alumnos del Colegio, la narradora se pone cerca de aquel prócer que narró la Patria y no pudo decir “presente” en esas aulas: las narraciones donde Gainza mete las narices en la intimidad de los artistas algo tienen del tono del Sarmiento de “¡Barranca Yaco!”, que narra a un Facundo Quiroga imaginado con el rigor de un historiador³.

- 14 En “La lección de geometría”, la pérdida es el elemento que refunda al artista ya existente. No es el comienzo mismo del derrotero del creador lo que Gainza busca aquí, sino una experiencia que recalculé el devenir:

–Perdí todas las obras de arte concreto. Tenía un estudio, hice un viaje y cuando volví la casa no estaba más, la habían demolido y habían labrado un acta que decía que fulano de tal se llevaba las obras. Pero cuando fui a buscarlo nunca lo encontré...era un cuento. Probablemente habían tirado todo.

No es una anécdota más. Este empezar de cero parece a la distancia un desafío del cual Espinosa sacó ventaja. El destino lo expulsó, le dijo “ahora a andar solito”. (Gainza 2020: 36)

- 15 El testimonio de Manuel Espinosa sobre la pérdida de las obras se asemeja en la narración del héroe-artista al hecho crucial que actúa como momento axial (Ricoeur 1983: 157) para lo que será el devenir de su creación. La narración de Gainza tiene también tintes esotéricos que aluden a las fuerzas del destino cuyo plan forjará a Espinosa como artista, incluyendo la prueba que todo héroe debe superar.

- 16 Lo mismo ocurre con el final de la vida y sus modos de narración. En “Pánico y locura en De la Vega”, Gainza introduce de esta manera la muerte del artista:

Un día se fue. Durante su funeral en la Chacarita, Noé comentó que el artista había muerto “justo cuando estaba tomando consciencia de que lo que había que dar vuelta era mucho más que la pintura”. Y sin embargo Jorge de la Vega sabía que era ahí donde tenía que empezar. Después de todo, parecían pensar esos ojos picantes escondidos detrás de unos anteojos negros y redondos como los de un gusanito de juguete: si uno no hace lo que quiere en la pintura, ¿dónde lo va a hacer? (Gainza 2020: 49)

- 17 El testimonio de Luis Felipe Noé recorre la reseña y, como otras referencias fundamentales del mundo del arte, no hay ninguna aclaración ni especificación. Pero no por un afán evidencialista propio de una jerga sino porque precisamente no son citados como autoridades, por el contrario, el tono de las reseñas convoca las voces testimoniales de manera familiar e intimista, como quien escucha algo que le contaron mientras salía a hacer las compras.

- 18 Si en todas las reseñas los testimonios, ajenos o propios, forman parte de una suerte de poética de la biografía (lo vemos en la de Liliana Maresca donde la narración comienza con una cita de sus libretas personales) en la que se dedica a la figura de Sergio Avello, el testimonio es la base de la narración. Se trata del texto más largo del volumen, con sesenta y tres páginas podría incluso constituir una publicación independiente –y amerita un estudio particular que por cuestiones de extensión no incluimos aquí. La primera página despliega una justificación de su escritura: Gainza en primera persona se explica y se disculpa por no haber escrito antes sobre él y, sobre todo, por no haberlo conocido, afirmando así algo que nos sirve de clave: “A mí, que nunca me interesó la persona más allá de su obra” (229). Precisamente porque puede crear un personaje a

partir del rozamiento con materiales biográficos, como sostiene Patricio Fontana (2021: 195), no necesita interesarse por la persona. Luego de esta página siguen sesenta páginas de testimonios encabezados por el nombre de quien los enuncia. Estos testimonios van recorriendo cronológicamente la vida y obra de Sergio Avello. Se teje una dinámica retórica similar a la del *nouveau roman* en la que los objetos serían las declaraciones de los otros, exhibidas sin más explicación. Quien lee debe ir armando el relato de la vida de Avello a partir de la relación que pueda establecer entre los testimonios por los datos y las referencias.

- 19 El aspecto biográfico entonces es fundamental en sus reseñas, pero biográfico en el sentido que le diera nuevamente Saer, como un texto cuyo presupuesto fundamental, la veracidad, es “el supuesto retórico de un género literario” (Saer 1997: 10).
- 20 Este biografismo le sirve a Gainza para producir un discurso crítico con otro tono, tal como lo hace su personaje Enriqueta Macedo en *La luz negra*: “hablaba de ellos [los artistas] con intimidad, como alguien hablaría de un amigo de toda la vida; cerraba los ojos y los llamaba con apodos cariñosos, a veces los regañaba porque descuidaban su higiene” (Gainza, 2018:17). En ese tono, los artistas gozan del rol de personajes literarios.
- 21 Esta categoría, la de personaje, es una de las que menos se ha ocupado la crítica literaria reciente, desde el abandono de la tendencia psicologicista en la interpretación de textos. Otras perspectivas como los vínculos de los textos con movimientos filosóficos y teorías sociológicas o el análisis de los aspectos materiales y visuales de las obras han ganado terreno desatendiendo una de las construcciones más complejas de la ficción. El ya clásico estudio de Philippe Hamon, “Pour un statut sémiologique du personnage”, lo considera, desde su perspectiva estructuralista, como un signo. A partir de allí podemos pensar lo que ocurre con estos artistas-personajes en María Gainza.
- 22 Si cada una de las treinta y tres reseñas se ocupa de un artista diferente, no es del todo seguro que, considerados como personajes literarios, se trate de personajes distintos. Finalmente, pensados como actantes, en casi todos nos encontramos con un artista que se forja y de cuyo destino artístico hubo siempre señales que la crítica –Gainza– se ha encargado de encontrar y de leer en función de una biografía de la creación. Quizás se trate de un mismo signo, un morfema vacío que va llenándose de sentido a medida que avanza el texto y que va tornasolándose a lo largo de un volumen cuya existencia permite identificarlo con el correr de las páginas, mediante la posibilidad de leer todos los textos de un tirón. Serían pues una especie de héroes creativos en cuya biografía se apoya Gainza para transformarlos en personajes, deslizando el texto desde el espacio crítico al ficticio. Hay una transición que va desde el héroe, que encontramos en los incipits donde en general alguna experiencia determina al creador que vendrá, hacia el personaje literario más pleno, del que sabremos todo lo que la narradora se propone exhibir para poder montar su aparato crítico. Como si no se preocupara por la diferencia entre crítica y ficción sino más bien elevara la primera al orden de la segunda para desembarazarse del problema de decir la verdad y poder, desde ahí, decir lo que quiere, pero sobre todo, del modo que más le conviene: “hablarás sencillamente de las cosas que ves” (Gainza 2020: 318) reza el epílogo firmado por Gainza.
- 23 Si en *Una vida crítica* el tratamiento de los artistas como personajes acerca la prosa a la ficción es porque en sus ficciones ese recurso acapara plenamente la prosa. Ese personaje-signo que se va desplegando reseña tras reseña se declina en los libros

siguientes y una vez instalada su enunciación en el espacio decididamente literario, la apuesta se redobla.

- 24 *El nervio óptico* ya fue definido como una suerte de autobiografía que entrevera la historia familiar de la narradora, crítica de arte, con la de los artistas. Los once textos que componen el libro van agregando progresivamente episodios de la vida del personaje que narra y a su vez se ocupan de un artista en particular. En *La luz negra*, una narradora que fue asistente de una autenticadora y luego crítica de arte se lanza en una investigación sobre un personaje, cuya existencia es siempre dudosa – la Negra, gran falsificadora –, para escribir su biografía. En ambos libros, el personaje principal es la crítica. También están los artistas y nos detendremos en dos en particular, pero la vida de la voz narradora de *El nervio óptico*, cuyos episodios coincidirían con los de la vida de la persona María Gainza, y los avatares que atraviesan la narradora de *La luz negra* y Enriqueta Macedo son los que ocupan el centro neurálgico de la diégesis. Es la vida crítica la que está en el centro de la ficción.
- 25 Las estrategias con las que se elabora en forma de personajes a dos artistas merecen un comentario. Se trata de Cándido López en el caso de *El nervio óptico* y de Mariette Lydis en *La luz negra*. A Cándido López se lo construye como artista nacional; a Mariette Lydis de una doble manera, como obra falsificada y como catálogo.
- 26 Cándido López aparece en la segunda pieza de *El nervio óptico*, “Gracias, Charly”. Aquí, parte de la diégesis transcurre en Paraguay donde el actual marido de la narradora pasó un período de su juventud. Ese espacio le permite pivotear la narración entre un doble pasado, el de la historia del marido y el de la vida de Cándido López⁴, desde sus comienzos como pintor hasta el loteo de territorios en Paraguay pasada la Guerra de la Triple Alianza. La historia de Cándido López es narrada como la de los artistas de las reseñas. Es la biografía del héroe creador entreverada con la historia del país, la de la Guerra del Paraguay, y de nuevo, el momento clave en el que, con el diario del lunes como se dice, Gainza guiña el ojo al lector para mostrarle que no sólo los críticos sino también los maestros meten la pata: “Cándido López estaba convencido de que para tocar el corazón de la realidad había que deformarla. Su maestro Manzoni creía ver en eso una señal inequívoca de temperamento artístico y le sugirió un viaje a Europa” (Gainza 2017: 23). Pero López se enlista en las filas que partirán a Paraguay: “Manzoni le advirtió: ‘Está arruinando su porvenir como pintor’” (Gainza 2017: 24). Sin augurar que será esa la experiencia que acuñará en López la condición de artista. El entrevero entre historia nacional y personal es tal que el momento axial no está vinculado al arte sino a la historia del país: López se enlista creyendo que para representar la realidad hay que deformarla, y es por eso que se convierte en el pintor que fue. Con sólo mencionar su nombre de pila se evoca toda una obra: los “Cándidos”, dice la narradora, cuando visita el museo de Bellas Artes de Buenos Aires en busca de los cuadros
- 27 En el caso de Lydis⁵ la estrategia es doble, siguiendo el derrotero de la narradora. En un primer momento se trata de la principal artista que el personaje de la Negra imita:
- Ella [la Negra] pintaba el cuadro, se lo apropiaba, hacía de la visión de Lydis la suya, pero más que copiar pintaba ‘a la manera de’, que es todo un arte porque supone meterse en la cabeza del otro, requiere de empatía y, ¿por qué no?, de genio. Era una falsificadora original. (Gainza 2018: 37)
- 28 La Negra la falsifica, pero lo que hace de Lydis un personaje literario elaborado como obra falsificada es el rumor que evoca la narradora: “corría el rumor de que todo el asunto estaba regulado por la misma Lydis, que, encerrada en su departamento, solo se

comunicaba através de la Negra. Fue la época dorada de la falsificación” (Gainza 2018: 37). Esa artista que existió y vivió en Buenos Aires desde 1940 aparece velada detrás de una falsificadora que sería en realidad la verdadera autora de la obra.

- 29 En un segundo momento, la narradora se propone juntar a algunos antiguos integrantes de la banda de falsificadores y llevar a cabo “el operativo Lydis” (Gainza 2018: 42) para sacar del olvido a una artista. Este operativo consiste en subastar objetos vinculados con la artista que son además falsos. Entre las páginas 50 y 66 nos encontramos con un catálogo de descripciones de objetos. Con el mismo aspecto que los testimonios en la reseña sobre Sergio Avello, estas descripciones reemplazan una imagen, funcionan un poco como écfrasis y reemplazan también a la obra dando a entender que rescatar a Lydis puede ser agrupar sus cosas. Lo que recuerda la reflexión de Foucault preguntándose en *Qu'est-ce qu'un auteur?* sobre los límites de la obra y aquellos objetos, como el ticket de la lavandería, que al ser tocados por el aura del autor entran en el espectro de la obra.
- 30 Los artistas entonces pueden transfigurarse en personajes literarios. Sin embargo, el proyecto de escritura de la narradora de *La luz negra*, escribir una biografía sobre la Negra, no puede culminar porque “Esa mujer no es un personaje para un libro” (Gainza 2018: 90). Mientras la autenticadora, Enriqueta, es una obra de arte en sí misma (Gainza 2018: 17), es decir, un personaje, la falsificadora no califica como tal. El personaje posible ya está lejos del romanticismo artístico de la Negra y se orienta hacia lado de la crítica, no es quien realiza la obra sino quien le firma los documentos de circulación. Ese corrimiento se corrobora hacia el final del libro: “El personaje con su pasado de contornos precisos, de psicología lineal, su accionar coherente, es una de las grandes mentiras de la literatura” (Gainza 2018: 134). Lo falso no está del lado de la ficción sino que reside en ese afán que es de algún modo el que motiva la escritura de las reseñas donde los artistas tienen mucho de héroes. Desviado ese objetivo, la categoría de personaje se reorienta y se instala en el espacio de la crítica, y las novelas de Gainza se ocupan de transponer ya no la creación sino los resortes que mantienen a las obras circulando.

La comparación como estilo

- 31 Lo que más plenamente articula esta prosa y desanima un análisis por género, desalentando el interés de distinguir crítica y ficción, es el estilo cadencioso con el que la comparación va marcando paradas. Esos detenimientos tienen que ver con el carácter profundamente visual de las comparaciones que le proponen a quien lee unos instantes de concreta visualización y de sensibilización: la efectividad de las imágenes que Gainza construye desvía momentáneamente la atención del texto y la conduce hacia una serie de sensaciones cotidianas de corte levemente generacional.
- 32 Esta apuesta por lo visual se manifiesta como un *crescendo* en el conjunto de los tres libros: de las reseñas a la prosa de *La luz negra* hay un marcado aumento del poder visual de estas comparaciones. En el medio, vamos encontrando afirmaciones de corte poético que dan la pauta de que, además del virtuosismo del que goza Gainza para lograr esos hallazgos, el trabajo es voluntario y confirma la idea de proyecto.
- 33 “El estilo es un medio para insistir sobre algo” afirma en “Una vida en pinturas” de *El nervio óptico* (Gainza 2017: 92). Mediante la comparación como figura estilística esta

prosa insiste sobre varias cuestiones. Sobre lo visual, Gainza es crítica de arte, toda la diégesis es de “tema pictórico”, si se quiere, pero sobre todo insiste sobre la necesidad de desviar la mirada hacia otro lado para poder representarse lo que está frente a uno. Parece proponer que para poder poner la experiencia en palabras es necesario compararla con otra cosa, que se salga momentáneamente del lugar en donde se está para volver instantes más tarde con una imagen de otro lado que aclare lo que está pasando.

- 34 Esta insistencia se declara abiertamente en *La luz negra*: “Para seguir sumando imágenes hasta dar con la exacta: me sentía arriba de una hamaca que iba para atrás y para adelante sin nunca tocar la tierra” (Gainza 2018: 69). La prosa parece tratarse precisamente de seguir buscando imágenes hasta dar con aquella que selecciona una referencia que las más de las veces proviene de la cotidianidad mundana. Esto la aleja del academicismo y acerca a quien lee a esa experiencia diaria y común, aunque también socialmente sesgada.
- 35 En el postfacio de *Una vida crítica*, donde se encarga de darle un marco al conjunto de reseñas y explicarlas a partir de su propia experiencia, Gainza da dos ejemplos con los que partimos para revisar este recurso desatendido por la crítica literaria actual: “A mí me gustaba la literatura, y, la teoría académica con su prosa encriptada y su tono envarado, desconectada de las corrientes emocionales, me parecía tan falta de vida como un empapelado beige y tan poco hospitalaria como una cama de hielo.” (Gainza 2020: 317).
- 36 Ambas comparaciones ponen el acento en la imagen, clara y simple, bien visual, cuyas connotaciones están asociadas a un universo social de clase alta, como el del empapelado beige, y a una experiencia desagradable común, como la de acostarse sobre hielo. Estos ejemplos dan lugar al siguiente conjunto que seleccionamos de manera más o menos arbitraria y que no se pretende exhaustivo sino más bien ilustrativo de las dos vertientes que toman las comparaciones: aquellas que refieren a un objeto y aquellas que recuperan una experiencia⁶.
- 37 De *Una vida crítica*:
- “Inflados al máximo como airbags” (48)
 - “Como chistes –rotundamente serios pero no por ello irónicos, y es mejor así: el arte contemporáneo está que rebalsa de ironías–, las obras de Aisenberg...” (54)
 - “realizó un objeto gigante , articulado: una boca, un zapatón, unos senos, colgando en el aire como un gato de Cheshire al que le ha desaparecido el cuerpo” (60-61)
 - “husmear en su colección es como revisar el cajón de una vieja mesa de luz” (61)
 - “investigación que se despliega como un tentáculo” (65)
 - “La mente del hombre como una gran papa capaz de encender lamparitas” (72)
 - “el artista presenta sus papelitos de colores apilados como capas terrestres” (80)
 - “la pared se le volvió sosa como un gran cuadro de caballete” (80)
 - “Despiadadas tomas de mujeres de alta sociedad armadas de joyas, turbantes, rictus y patas de gallo como surcos de viejo arado” (113)
 - “Mirar las pinturas de Tessi, formato pequeño, en óleos de tonos cálidos, saturadas de barniz como la página de una revista importada, montadas una detrás de la otra como los avances de una película...” (132)
- 38 De *El nervio óptico*:
- [las gotas caían] “como una cortina de cuentas de cristal”(12)

- [una pareja] “venían impecables y secos, como si el chofer acabara de retirarlos de la tintorería”(13)
- [un mayordomo] “deslizándose cual águila en el mobiliario”(13)
- “caminaba tambaleando como sobre la cubierta de un barco” (14)
- [la gente que fue pobre] “dice que llevará la sensación de frío y precariedad metida en los huesos; es como un dolor de muelas persistente del que no se liberan más. (41)
- “Tenía una camisa blanca abrochada en un solo botón, que ni siquiera era el correcto, lo que hacía que de un lado le quedara la panza al descubierto y del otro le colgara el faldón como un banderín” (45)
- “Esa ola hecha de agua gruesa como la leche, como la crema, como un guiso” (71)
- “rápido como un carterista” (75)
- “una indiscreción, como revisar el botiquín de un baño ajeno” (75)
- “Dicen que hay que pararse frente a una tela de Rothko como frente a un amanecer” (92)
- [ver un Rothko] “es como visitar los glaciares o atravesar un desierto” (92)
- “temblando cada tanto como si un rayo la recorriera por dentro” (96)
- “Le decía que las imágenes le funcionaban de noche, como estampitas” (96)
- “la luz de la luna entraba como un reflector por la ventana” (96)
- “saludable como un hotel de montaña” (115)
- “el mismo Picasso que después amarrocó Rousseaus como si fueras cocacolas en el desierto” (116)
- “los ojos separados, helados como la punta de una aguja” (124)
- “apretándolos como a terneros guachos contra sus pechos” (126)
- “una sensación molesta, como si quisiera respirar bajo el agua” (133)
- “Cuando sientan un sacudón, como cuando el auto en el que van pasa por encima de un cuis en la ruta” (133)
- “habita un limbo como el de las holografías” (133)
- “no han modificado su carácter, más bien lo han precisado, como cuando un golpe de viento se lleva las hojas muertas y deja al desnudo la forma de un árbol.”(133)
- “se perdían entre las horas como un rebaño sin pastor” (134)
- “podía ser de las que cortan hilos con la realidad, como la vecina que saca a pasear el lampazo como si fuera un caniche” (134)

39 De *La luz negra*:

- “una cama ancha como una balsa y bombones envueltos en papel dorado incrustados sobre las almohadas como diamantes falsos en la nieve” (9)
- “Carraspeé tímidamente, como en las películas” (12)
- “su cabeza asomaba entre una pila de catálogos de arte que la protegían del mundo como un círculo de carretas de los indios” (14)
- “Tenía un don innato para descomponer una imagen en su cabeza y volverla a armar como un fabricante suizo frente a una pieza de relojería y, como buena ludita que también era, rechazaba de plano cualquier avance tecnológico en materia de autenticación de obra” (14)
- “Enriqueta saltaba de la reposera como una tostada en el tostador” (17)
- “leyó en mí como en las páginas de un libro” (17)
- “Armé mi bolso como el buen soldado que era” (17)
- “ágil como el garabato de una firma” (18)
- “así funciona el llanto, que, como el agua que se junta en la rejilla del patio, arrastra consigo hojas viejas, cosas olvidadas” (24)
- “los rayos del sol entraban por las ventanas como a través de lupas gigantes” (25-26)
- “rengueaba como si tuviera roto el taco de uno de sus zapatos” (40)

- “Si estoy hablando como la heroína de una novela, ténganme paciencia, ya encontraré mi voz” (41)
 - “voló hacia mí cual ángel de Giotto” (73)
 - “[La Rodolex] La coloqué sobre mi cama y la miré con devoción como a un becerro de oro [...] se abrió, como la boca de un Pacman” (77)
 - “La tía Margarita ahora tiene un gesto contraído en la cara, como si estuviera oliendo una cebolla invisible” (88)
 - “contuve el aliento como cuando la garra metálica en la máquina de las ferias levanta el peluche más lindo” (130)
 - “[una foto], fuera de foco, sacada de lejos, como las de los paparazzi” (131)
 - “ellos son mortales comunes y corrientes que soportan, como yo, la misma atmósfera sofocante de la realidad” (139)
 - “Así por lo menos he escrito yo, como si un endoscopio recorriera mi cuerpo” (140)
 - “Entonces espanto la idea como una mosca” (141).
- 40 Presentadas ante quien las lee fuera de su contexto y en orden de aparición, las comparaciones podrían perder la potencia de la efectividad que tienen dentro de su texto. Revelan sin embargo el carácter visual que las motiva e invitan a revisar con atención la prosa de donde fueron extraídas a la luz de la constatación de que, enumeradas, dejan entrever objetos y experiencias.
- 41 En ese sentido, por ejemplo, en el primer grupo podríamos incluir “airbags”, “surcos de viejo arado”, “la página de una revista importada”/“avances de una película”, “carterista”, “reflector”, “rebaño sin pastor”, “balsa”/“diamantes falsos sobre la nieve”, “fabricante suizo frente a una pieza de relojería”/“ludita”, “becerro de oro”/“boca de Pacman”. Los ejemplos que señalamos –incluso un subgrupo dentro de la primera selección– son elocuentes del modo en que se mueve la creatividad de Gainza. Hay una alternancia entre objetos clásicos, como los surcos o el becerro, incluso el relojero y la ludita, el rebaño y los diamantes, y otros asociados a tecnologías propias de una generación, aquella a la que pertenece Gainza, nacida en 1975: revistas importadas, avances de película, reflectores, airbags. Varias de estas comparaciones son dobles –aquellas separadas con una barra– y en ese grupo hay una que asocia un elemento bíblico como el becerro de oro, y otro contemporáneo como la boca del Pacman, quizás el elemento más visual del conjunto, sobre todo porque en la comparación la narradora dice que la Rodolex se abre como una boca de Pacman, que se caracteriza por esa forma frenética de abrir y cerrar. Es también el elemento más propio de la generación, el uno de los videojuegos más exitosos que se popularizó en los años ‘80.
- 42 En el segundo grupo, podríamos recortar de nuestra primera selección aquellas comparaciones que se orientan hacia la representación de una experiencia para construir un plano paralelo al de aquello a lo que se refieren en el primer término: el chofer que retira a los clientes de la tintorería, tambaleando como si caminara “sobre la cubierta de un barco”, la que temblaba como si “un rayo la recorriera por dentro”, lo que es tan molesto como “respirar bajo el agua”, el rictus contraído “como si estuviera oliendo una cebolla” o la que evoca la manera de escribir “como si un endoscopio la recorriera por dentro”. Caminar, temblar, respirar, oler, escribir son aquellas experiencias en las que quien lee se emula como sujeto. Se modifican de su curso habitual porque en la comparación ocurren de manera insólita, original, diferente. Y esa diferencia constituye la manera de ilustrar otra acción que es la narrada. Las cosas se hacen como si se hicieran en realidad otras cosas y son estas segundas las que

merecen mayor elaboración por parte de Gainza, porque es ahí donde se traslada el interés narrativo y descriptivo: el texto se detiene un instante para que quien lee salga de donde estaba y se dirija hacia estos pequeños espacios abiertos por las comparaciones que, como los antiguos visores de dispositivas, especifican el sentido de lo narrado.

- 43 Las comparaciones de esta prosa tienen una función sintáctica. Cada vez que Gainza necesita caracterizar una acción agrega a la modificación una comparación que ilustra, visualiza, el sentido que quiere darle a los modificadores que escoge. Esa función hace de esta figura una categoría central en la prosa, la que le da un cuerpo al esqueleto de la narración y orienta la imaginación de quien lee permanentemente hacia esos microuniversos donde hay otra diégesis más vinculada con una experiencia mundana.
- 44 En esa experiencia cotidiana se vierte el vínculo con las cosas que ama, como ella misma las refiere, que son las obras de arte. Emparentada con la comparación, aparece otra figura ineludible, que cumple el trabajo de incluir el arte en la experiencia común: la écfrasis. En las primeras páginas de *El nervio óptico*, se establece una posición con respecto a la écfrasis, la narradora se enfrenta a la eventualidad de describir un cuadro y aclara “y aunque la descripción de cuadros sea siempre un incordio, no tengo opción” (Gainza 2017: 14)⁷. Ese incordio se repite a lo largo de este proyecto pero se resuelve de diferente manera. Si luego de esa cita, la narradora describe uno de los Dreux que la cautiva, en *La luz negra*, dos écfrasis transforman la experiencia cotidiana atravesándola con la experiencia estética del arte clásico. Hacia el final del libro nos encontramos con dos écfrasis, una tras otra, la primera elíptica y la segunda de comparación. La narradora sale de una sesión de espiritismo y declara que allí todos querían creer porque en presencia del médium:
- el mundo se ordenaba, había un acá y un más allá y en el medio un canal, un túnel, un corredor, una banda ancha, una escalera al cielo o como quisiéramos llamarlo. Un pasaje que comunicaba dos mundos y a través del cual si estirabas tu brazo al máximo, tu dedo índice podía llegar a rozar el dedo índice de otro brazo estirado en dirección opuesta (Gainza 2018: 138)
- 45 Elipsis de la obra que describe, los dos dedos que se unen conectando dos mundos evocan desde luego *La creación de Adam* de Micheangelo, que forma parte de la Capilla Sixtina. Esta sesión tiene lugar en el Museo Roca de la ciudad de Buenos Aires, y cuando sale de allí la narradora reconstruye su sensación mediante una écfrasis de comparación, es decir una en la que el segundo término es una écfrasis explícita: “Salí del Museo Roca y caminé unas cuadradas rodeando al cementerio de la Recoleta, soplaban un viento fuerte y yo iba como una mini Victoria de Samotracia enfrentándolo, el vestido apretado contra mi cuerpo, la falda flameando por todos lados”(Gainza 2018: 138). La descripción de la escultura, el mascarón de proa encontrado en Paleópolis dentro de la isla de Samotracia, se vierte sobre la vida cotidiana de la narradora para ilustrar su modo de caminar tanto por lo que dice –cómo lleva la ropa por el viento que enfrenta– como por lo que elude: la escultura no tiene brazos ni cabeza y fue reconstituida en el museo luego de que Charles Champoiseau encontrara sus partes, quizás así es como ella sale de esa sesión, por partes y sin cabeza.
- 46 La comparación, y por añadidura la écfrasis, se encarga de entreverar el aspecto visual en la poética de Gainza generando una prosa que no distingue la ficción de la crítica o, mejor dicho, que se mantiene tensada con la misma intensidad tanto en la ficción como en la crítica y por eso se transforma en proyecto.

La crítica como ficción personal

- 47 Si como dice Saer, la narración segrega su propia teoría, son numerosos los momentos en que Gainza declara lo que está haciendo. En “Saltos ornamentales”, la reseña sobre Diana Aisenberg, leemos: “donde aparece un nuevo orden de conocimiento que no viene ni de la tela ni de la cerámica, sino que surge, más bien, del encuentro de los elementos” (Gainza 2020: 54). Lo mismo podríamos pensar del propio trabajo de Gainza, hay un nuevo orden que surge del encuentro entre crítica y ficción y que es el promotor del estilo de la prosa: ese empleo atinado de las referencias a lo común-mundano que hace brillar el texto entreverando vida y arte, tomando el museo y las galerías como un espacio entrañable y cariñoso, lo que permite salir de la jerga academicista denostando todos los espacios de legitimación institucional.
- 48 Ese nuevo orden, del que ella misma ha prefigurado al lector como mencionamos más arriba, goza plenamente de haberse librado del imperativo de lo verificable. Para Gainza, crítica es por lo tanto casi un sinónimo de ficción. Lo dice en *La luz negra*: “La crítica es el género más bajo en el escalafón de la literatura. Pero justamente por ser el más débil tiene una atractiva impunidad” (Gainza 2018: 42). La impunidad de la crítica le permite hacer cualquier cosa sin atenerse a imperativos de género, sin rendirse a retóricas plumizas. Esa “atractiva impunidad” es la que, para Gainza, emparenta crítica y ficción permitiendo a la primera deslizarse en los estantes de la literatura y desde allí “contar cuentos sobre las cosas que amaba”.
- 49 Orientando la narración y la crítica hacia lo que ama, su proyecto se vuelve autobiográfico pero no por cuestiones de clasificación genérica, sino como consecuencia de esa posición ante la diégesis: se habla de aquello que se ama y entonces el texto se acerca a la propia vida y por ende también la teoría que segrega. Lo formula directamente en *El nervio óptico*, “¿No es toda teoría también autobiografía?” (Gainza 2017: 124). De ser así, la escritura de sí se encontraría más en los esqueletos argumentativos que en las diégesis narrativas, más en la forma que en el sentido.

BIBLIOGRAPHY

- Agamben, Giorgio, *Homo Sacer I. El poder soberano y la nuda vida*, Trad. Antonio Gimeno Cuspinera, Valencia, Pre-Textos, 2006.
- Bolaño, Roberto, *2666*, Barcelona, Anagrama, 2004.
- Bowra, Cecil. *Heroic Poetry*, Nueva York, Macmillan, 1961.
- Cippolini, Rafael, “Miss elipsis”, María Gaínza, *Una vida crítica*, Clave Intelectual, Madrid, 2020, p. 13-16.
- Fontana, Patricio, “La biografía como identikit. *La luz negra*, de María Gainza”, *Estudios Filológicos* n°68, diciembre 2021, Valdivia, 193-205.

Foucault, Michel, “Qu’est-ce qu’un auteur?”, *Dits et écrits. I. 1954-1975*, París, Gallimard, p. 817-847

Gainza, María, *El nervio óptico*, Barcelona, Anagrama, 2017.

_____, *La luz negra*, Barcelona, Anagrama, 2018.

_____, *Una vida crítica*, Madrid, Clave Intelectual, 2020.

Hamon, Philippe, “Pour un statut sémiologique du personnage”, *Littérature* n°6, mayo 1972, París, Larousse, p. 86-110

Laxagueborde, Juan, “El nervio óptico. María Gainza”, *Revista Otra Parte*, 2014, Web. Consultado el 14 de julio 2023.

Ricoeur, Paul. *Temps et récit III. Le temps raconté*, Paris, Seuil, 1983.

Saer, Juan José, “El concepto de ficción”, *El concepto de ficción*, Buenos Aires, Seix Barral, 1997, p. 9-16.

Sarmiento, Domingo Faustino, *Facundo o Civilización y Barbarie*, Caracas, Ayacucho, 1993.

Wajszczuk, Ana, “Chica bien”, *Página 12*, Suplemento Radar, 5 de octubre 2014, Web. Consultado el 15 de julio 2023

NOTES

1. En el ya citado texto “El concepto de ficción”, que le da título además al volumen que reúne sus ensayos, Juan José Saer afirma que “al dar un salto hacia lo inverificable, la ficción multiplica al infinito las posibilidades de tratamiento.” (1997: 11)

2. Emplazado en un extenso predio sobre la costa del Río de la Plata en la ciudad de Buenos Aires, el Parque de la Memoria constituye un eslabón más en la cadena de sitios de memoria que se han ido erigiendo en el mundo con el objetivo de conmemorar episodios históricos y en el caso particular de Argentina, como espacios donde funcionarios centros clandestinos de detención durante la última dictadura cívico-militar (cf. <https://parquedelamemoria.org.ar/parque/>). Roberto Aizemberg se exilió en París desde 1977, tras la desaparición de los tres hijos de su pareja, Matilde Herrera. Luego de su muerte y a partir de un boceto suyo, se realizó una escultura de grandes dimensiones que refiere a la historia de su familia y que se exhibe en el Parque.

3. “¡¡¡Barranca Yaco!!!” es el capítulo XIII del *Vida de Juan Facundo Quiroga* de Domingo Faustino Sarmiento. En ese capítulo Sarmiento narra detalladamente el episodio de la muerte de Quiroga que es asesinado en el enclave de Barranca Yaco. Todos los que lo acompañaban también murieron. No quedan testigos que puedan referir el hecho, a excepción de los perpetradores. De esta carencia Sarmiento es consciente y lo explica en la carta que le envía a Valentín Alsina al respecto y que forma parte de las ediciones de *Facundo*.

4. Cándido López es un artista plástico nacido en Buenos Aires en 1840. Trabajó en un principio en la daguerrotipia, que le exigía una extremada composición y planeamiento previo de la imagen. Años más tarde esta actividad le sirvió para iniciarse en la pintura. Fue amigo del muralista Ignacio Manzoní quien lo incentivó en su trabajo. Durante la Guerra contra el Paraguay, en la que participa, se dedica a mostrar dantescas escenas, de un modo particular para la época, sus cuadros son apaisados en una proporción de uno a tres mostrando inmensas extensiones en dos planos: tierra y cielo, donde se observan pequeñas figuras de soldados minuciosamente trabajadas. Luego de quedar inválido por una granada volvió a Buenos Aires donde falleció en 1902. Su obra se exhibe en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires.

5. Mariette Lydis fue una artista plástica nacida en Viena en 1887, vivió en Francia donde su obra fue reconocida en el Salón de Otoño de 1925. Ilustró libros para Henry James, Flaubert, Varlent,

Baudelaire. En sus retratos y aguafuertes transitan personajes en las sombras que se desvanecen en luces tenues. Nacida en la “Belle Époque” su arte la acercó al surrealismo. La Segunda Guerra Mundial hizo que se trasladara a Buenos Aires donde vivió 30 años y murió en 1970.

6. A continuación presentamos una enumeración de ejemplos de comparaciones en orden de aparición extraídas de cada libro. Indicaremos el libro de donde fueron extraídos al principio de cada lista y entre paréntesis la página.

7. Sobre esta declaración y la écfrasis que le sigue ya hemos realizado algunos análisis que están por publicarse. Sería interesante además analizar lo que en otro lado hemos llamado écfrasis fotográfica y que también se desarrolla en esta prosa (131), pero por cuestiones de espacio lo dejaremos para otra vez.

ABSTRACTS

In this article we will analyze the procedure of construction of a fictional character that allows the author María Gainza to cement a position of critical enunciation in the contemporary art world. We will study her compilation of reviews gathered in the volume *Una vida crítica*. At the same time, this elaboration of character is carried out through a work of comparison that places her critical prose on the same level as her fictional prose - as we will try to demonstrate - in her two books, *El nervio óptico* and *La luz negra*.

En este artículo nos ocuparemos de analizar el procedimiento de construcción de un personaje ficcional que le permite a la autora María Gainza cimentar una posición de enunciación crítica en el mundo del arte contemporáneo. Estudiaremos su compilación de reseñas reunidas en el volumen *Una vida crítica*. Al mismo tiempo esa elaboración de personaje se lleva adelante mediante un trabajo con la comparación que pone su prosa crítica en el mismo nivel que su prosa de ficción, como intentaremos demostrar estudiando sus dos libros, *El nervio óptico* y *La luz negra*.

Dans cet article nous allons étudier le procédé de construction d'un personnage fictionnel permettant à María Gainza de bâtir une position d'énonciation critique dans le monde de l'art contemporain. Nous analyserons le recueil des compte-rendu réunis dans le volume *Una vida crítica*. En même temps, cette élaboration de personnage se fait à travers un travail avec la figure de la comparaison qui met la prose critique de Gainza dans le même niveau que sa prose de fiction, comme nous allons le montrer en étudiant de ses livres, *El nervio óptico* et *La luz negra*.

INDEX

Palabras claves: Personaje, comparación, crítica, ficción, arte contemporáneo

Keywords: Character, comparison, critical, fiction, contemporary art

Mots-clés: Personnage, comparaison, critique, fiction, art contemporain

AUTHOR

LAURA GENTILEZZA

Université Paris-Est Créteil
lauragentilezza@gmail.com