

# Vidas de artistas

## Mirada y escritura en *El nervio óptico* de María Gainza<sup>1</sup>



Celina Manzoni

Instituto de Literatura Hispanoamericana-ILH, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires, Argentina.

Recibido: mayo de 2023  
Aceptado: julio de 2023

### Resumen

*El nervio óptico* de María Gainza despliega una serie de procedimientos en los que la mirada y su materialidad —el fragmento desgajado del cuerpo al que alude el título del texto— organizan un discurso narrativo entrelazando la historia del arte, la biografía de artistas y la autobiografía de la propia autora. A diferencia de lo que ocurre en otros textos que cuentan vidas de artistas, los once fragmentos que se engarzan en la novela de Gainza parten del encuentro azaroso de la narradora con obras de pintores de diverso origen, encuentro que activa un mecanismo escriturario en el que la preceptiva estética es relegada a segundo plano frente al ejercicio de la percepción visual del espectador.

**PALABRAS CLAVE:** María Gainza; mirada; corporalidad; biografías de artistas; autobiografía.

### Artists Lives. Looking and Writing in *El nervio óptico* of María Gainza

#### Abstract

*El nervio óptico* of María Gainza displays a series of procedures in which the gaze and its materiality —the fragment torn from the body to which the title of the text alludes— organize a narrative flow intertwining the history of art, the biography of artists and the autobiography from the author herself. Unlike what happens in other texts that recount the lives of artists, the eleven fragments that are linked in Gainza's

<sup>1</sup> \* Reelaboración de "Vidas de artistas. Los raros de María Gainza (*El nervio óptico*)", En Cancellier, A. y Spadola, C. (eds.). *Cien mil ojos en dos ojos. Semántica y representaciones del ojo en el mundo hispánico*. Padua, Cooperativa Libreria Università di Padova, 2022, pp. 407-422.

novel start from the chance encounter of the narrator with works by painters of different origins, an encounter that activates a scriptural mechanism in which the mandatory aesthetic is relegated to the background compared to the exercise of the viewer's visual perception.

**KEYWORDS:** María Gainza; gaze; corporality; biography of artists; autobiography.

---

## Vida de artistas. Olhar e escrita em *El nervio óptico* de María Gainza

### Resumo

*El nervio óptico* de María Gainza apresenta uma série de procedimentos nos quais o olhar e sua materialidade —o fragmento arrancado do corpo a que alude o título do texto— organizam um fluxo narrativo entrelaçando a história da arte, a biografia de artistas e a autobiografia da própria autora. Ao contrário do que acontece em outros textos que narram a vida de artistas, os onze fragmentos que se interligam no romance de Gainza partem do encontro casual da narradora com obras de pintores de diferentes origens, encontro que aciona um mecanismo da escrita em que a estética prescritiva é relegada a segundo plano em relação ao exercício da percepção visual do espectador.

**PALAVRAS-CHAVE:** María Gainza; olhar; corporalidade; biografia de artistas; autobiografia.

---

Nunca miramos sólo una cosa; siempre miramos la relación  
entre las cosas y nosotros mismos.

John Berger, 2000: 14

Una primera lectura de *El nervio óptico* (2017) de María Gainza, de alguna manera, caprichosa quizás, incluso anacrónica, me reenvía a *Los raros* de Rubén Darío; un libro que conjetura lazos, relaciones, vasos comunicantes entre la vida y la poética, entre el nombre y la obra: un espacio en el que se constituyen las biografías de artista seleccionadas allí según un propósito manifiestamente programático. Podría hablarse entonces, del despliegue de una poética, no en el sentido de una preceptiva, sino en el que le otorgó Henri Meschonnic (2007) cuando propuso definir la poética como una tensa relación entre la ética, la política, la historia y la escritura. Un enfoque que a su vez reconduce, en principio, a uno de los términos implicados, el que hace a la práctica de la escritura, complejo proceso que, para empezar, desearía recuperar en los términos de un escriba anónimo del siglo VIII, quien la caracterizó en pocas palabras al concluir un arduo trabajo: “Nadie sabe los esfuerzos que se exigen. Tres dedos escriben, dos ojos ven. Una lengua habla, todo el cuerpo trabaja” (Manguel, 2013: 111). Una síntesis de la relación implícita entre cuerpo y escritura que Roland Barthes, entre otros, retomará en diversas oportunidades y que se ha ampliado desde los últimos años del siglo anterior para continuar en el actual de modo tal que, hablar de escritura, supone necesariamente abordar una realidad formal en la que confluyen el horizonte social de la lengua y la verticalidad del estilo que nace del cuerpo y del pasado del escritor y que se constituye en ese espacio en el que el escritor se individualiza y sitúa la naturaleza de su lenguaje (Barthes, 1976, 1977; Jitrik, 2000).

Más allá del instrumento al que se apele, más todavía cuando se elimina toda mediación como en el poema de César Vallejo donde Pedro Rojas “Solía escribir con su

dedo grande en el aire” (Vallejo, 2008: 570), el cuerpo siempre está ahí: en la tensión del punzón sobre las tablillas de arcilla, en la del carbón sobre la pared, en la de la pluma que rasga el papel y se constituye en marca, huella o incisión textual como sucede en *Morirás lejos* de José Emilio Pacheco, en *Farabeuf* de Salvador Elizondo o en *Escritos sobre un cuerpo* de Severo Sarduy:

El fluir de la tinta en el papel, el correr de los caracteres en la pantalla, quieras que no, están siempre excedidos, sobrepasados por el cuerpo, que los mueve, los desgaja y los destaca. La estampida detenida de palabras es incapaz de absorber o de anclar en las líneas sucesivas esa contingencia infinita por la que transitaron y que buscan significar. (Manzi, 2003: 177)

De esta universal experiencia surgen las numerosas preguntas que rodean al escritor y a la escritura así como a los referentes de la corporalidad en la escritura, aunque quizás nunca de manera tan explícita como la que realiza desde la portada el libro de María Gainza, *El nervio óptico* (2017). Un título por el cual un desgajamiento del cuerpo, una sinécdoque pone al instrumento de la mirada en el centro para establecer, casi provocativamente, la relación entre visión, cuerpo y escritura. La metáfora óptica es tan poderosa que, de alguna manera, determina la forma del cuerpo textual al instalar la mirada como organizadora: compelido a narrar lo que ve, el texto timoneará entre las imágenes de las pinturas, la narración de las vidas de los artistas y la de los recuerdos que esas imágenes disparan. El resultado es una novela en la que confluyen autobiografía, biografía, historia del arte: microhistorias desplegadas en once fragmentos, capítulos, episodios o estaciones de una navegación por la cultura y la sensibilidad de nuestro fin de siglo.

A diferencia de lo que sucede con el texto de Darío, además de otras cuestiones impertinentes en el escenario de esta reflexión, el libro de Gainza parecería negar todo carácter programático a la sucesiva selección de vidas y obras de artistas que van engarzando con fluidez, sucesos de la propia vida y de vidas más o menos próximas. En ese sentido, tampoco coincide, excepto en el tono levemente irónico, con la experiencia de escritura de vidas de artistas firmada por Enrique Vila-Matas, quien ha organizado sus libros en torno a lo que denomina la “estética del no” (1985, 2000). Otra metáfora apropiada para el recorrido atípico de Gainza podría recurrir a la identificación con una caprichosa galería de arte en la que la selección no respondería a criterios temáticos, de escuelas, de estéticas, de autores sino a un ejercicio más general de la mirada, aunque eventualmente lo particularice, porque lo que importa aquí no es el nombre sino el efecto:

Deslicen sus ojos por una sala de arte argentino. Háganlo lánguidamente, sin enfocar. Cuando sientan un sacudón (...), deténganse; es altamente probable que hayan quedado frente a un Victorica. Lo que ha provocado el sacudón no fue el tema del cuadro sino la forma en que está pintado. (Gainza, 2017: 133)

Un gesto en el cual lo programático implícito apela, antes que a la autoridad de los saberes reconocidos socialmente, a los sentidos del espectador, motivo por el que, las postas, cada una de las once estaciones en las que la narradora se detiene en su recorrido por esa galería virtual, suelen ser atribuidas a lo azaroso, impresión que se fortalece desde una de las primeras páginas cuando dice “me topé con un tordillo que galopaba hacia mí bajo un cielo color peltre. Miré a mi anfitriona un instante; no fue más que un microsegundo, pero mis ojos estaban condenados a no engañar a nadie” (2017: 12). Esos ojos son los que van guiando la voz que narrará luego, en otro espacio, el Museo Nacional de Arte Decorativo, el encuentro fulminante con el ciervo de Dreux y la que desata la conexión entre las breves vidas de artistas y la propia vida de la crítica de arte que recuerda a los lectores, por si no lo sabían, que esa impresión

frente a una obra de arte, “esa suerte de coma voluptuoso”, mereció ser bautizado como síndrome de Stendhal. No es azarosa la posterior búsqueda de Dreux ni los detalles de una biografía que la conduce a imaginar las reacciones individuales ante la pintura: la duda, el escalofrío, los pensamientos íntimos de los antiguos invitados al salón en el que el ciervo acosado por los cazadores todavía resiste.

Si me detengo en esta primera estación, “El ciervo de Dreux” (2017: 11-20), es porque en cierto sentido es casi modélica del procedimiento por el que se va desplegando a los ojos del lector un amasijo de biografías de artistas y de vidas de personajes amados, entrevistados fugazmente, eventualmente temidos o tolerados, también de apuntes autobiográficos, de anécdotas eruditas y de otras anécdotas que, sin alardes, pueden narrar el paso de la vida a la muerte de alguien sorprendido, ahora, en el presente del relato, en un accidente de caza en el que ni siquiera participaba pero que viene adelantado por las imágenes de un manuscrito medieval que, probablemente, junto con la pintura de Gericault, le permitió a Dreux crear “imágenes donde no hay espacio: solo presencia material” (2017: 17). Una relación de materialidad que, descrita como “uno de esos encuentros que determinan destinos o sellan pactos” (2017: 15), resulta comparable a la consistente huella que el Dreux deja en la narradora, quien parece despertar quizás, muy al estilo de Monterroso, de un sueño o de una pesadilla, del mareo stendahliano que la deja con “los ojos como brújulas desmagnetizadas” ante el alivio de “ver que el Dreux todavía estaba ahí” (2017: 14).

Los pasajes de la primera a la tercera persona, los diálogos y eventualmente la apelación a la segunda persona, ese inquietante “tú” con el que la narradora simula dirigirse a sí misma con la secreta voluntad de inmiscuir al lector, junto con otras varias directas apelaciones van articulando el movimiento del texto por medio de descripciones, informaciones públicas o privadas, estados de ánimo, las vicisitudes de la enfermedad, incluso del peligro. Sobrenada al texto un humor nostálgico que vuelve en diversas oportunidades al desgaste y la decadencia de una clase social a la que lo menos que se le podría criticar es el cultivo del esnobismo en la variante del desdén a todo lo que no ha sido autorizado o consagrado por los pares. Es el punto en el que lo programático implícito en el texto se realiza casi sin estridencia; si la mayoría de los artistas elegidos para el libro pueden haber sido reconocidos en algún momento por la sociedad o por la academia, no sucede siempre lo mismo con las obras seleccionadas y esto porque, para el canon, las de autores europeos, serían de segunda categoría en relación con las que se encuentran en los grandes museos del mundo, mientras que las de pintores nacionales serían valoradas a lo sumo por su carácter documental (como las de Cándido López) y si no, casi directamente ignoradas o aceptadas a medias como las de Augusto Schiavoni, incluso las de Miguel C. Victorica.

La voz profesional que conduce la narración de *El nervio óptico* elige historias de obras, de artistas y de personajes que, según su modo de ver, no serían planas o previsibles, sino que, por el contrario, ofrecerían aristas, desafíos, anfractuosidades. Como en “La muerte y la brújula” en el momento de elegir entre varias opciones la narradora parecería seguir el razonamiento de Lönnrot: “Posible, pero no interesante” (Borges, 1956: 134). Una decisión estética que el texto justifica porque la relativa indeterminación que las rodea justifica conexiones inusitadas que, además de asegurar el avance de la narración, la habilitan para escribir algo pero con la idea de contar algo más: “uno escribe algo para contar otra cosa” (2017: 20). Se podría decir que ese plus, el dato escondido, determina no solo la selección de las obras sino la opción por algunos detalles de las biografías que tienden a acentuar lo raro, lo excepcional de esas vidas que pueden llegar al éxito después de humildes inicios, casi un clásico según Starobinski (1974), o terminar en la miseria del desconocimiento, la enfermedad, el olvido.

Vidas de artistas que, sin escapar del todo al clisé, recuperan con brevedad, gracia y cierta ironía informaciones de los catálogos más o menos especializados, pero también biografías de personajes tocados por el esoterismo, la oscuridad, la extravagancia o la amenaza de la locura. La historia del dorodango: “[l]a bola de barro [que] se va transformando en una esfera de bronce pulido” (2017: 78), además de sumarse a otras menciones a la cultura japonesa incluida una brevísima línea escrita en japonés cuando narre las metamorfosis de Fujita/Foujita (2017: 59), revertirá sobre lo autobiográfico en un gesto de independencia de la estética heredada y cuando logre verbalizar la propia estética:

Al confinar la pintura a una sensación visual, Monet tocaba solo la epidermis de las cosas. Si de impresión se trataba, yo prefería pensar en ese bebé-momia en su vendaje ceniciento que acababa de ver de reojo en la sala egipcia. Carson McCullers lo decía mejor: “De pronto captas algo aquí —y se señalaba el rabillo del ojo— y un frío estremecimiento te recorre de arriba abajo”. (2017: 80)

De nuevo, desde otro espacio, un efecto rebelde de la mirada que la llevará a descubrir el museo de Bellas Artes y en él, *En observación* de Toulouse-Lautrec, un cuadro con el que regresa al tema de los caballos que ya había aparecido en su primer Dreux y a los ritos de aprendizaje del crítico de arte en el reconocimiento del famoso “verde Lautrec” (2017: 81).

Porque Cándido López es su pintor favorito, con independencia del lugar que le asignara el canon del siglo XIX, impulsada por el deseo de recuperar la vista de sus maravillosas telas apaisadas concebidas en los campos de batalla de Paraguay, realiza una excursión a un museo del sur de la ciudad, que literaturiza como accidentada, incluso riesgosa. En “Gracias, Charly” (2017: 21-39), la frustración del viaje, alimentada quizás por el recuerdo del largo opacamiento sufrido por el pintor, da pie para opinar sobre las heridas de la guerra, las derrotas personales y las victorias políticas que al final históricamente desembocaron en especulaciones financieras. Un montaje apropiado para la creación de un personaje demoníaco y brutal que, pese a la pulsión destructiva que lo domina en contra también de su propio hijo, Charly, no logra inhabilitar en él la sensibilidad para la amistad. Como en los textos de Roberto Bolaño (aunque con menor exuberancia y en un lenguaje más austero), una historia trae otra historia que a su vez trae otra y otras que empiezan y terminan en la memoria de la narradora, disparadas, en general por ese entramado que articula mirada y relato.

Una decisión narrativa que se sostendría en la materialidad que sustenta la mirada, el nervio óptico, pese a sus anomalías o tal vez a causa de ellas: la diplopía, una enfermedad que no solo consiste en “ver doble” sino que ofrece la particularidad de que esa doble visión opera de modo vertical, horizontal o lateral. Metáfora, coartada o artilugio, lo mismo que la expresión “mirar por el rabillo del ojo” (2017: 80), que se expande en diversas significaciones, autorizaría una interpretación sesgada de algunos de los procedimientos característicos de esta narración en la que cada uno de los fragmentos se pliega en detalles que se cruzan, aparecen y reaparecen en contextos muchas veces impensados. Una apelación a la enfermedad óptica en la que, con una fuerte impronta ideológica y política, se habría autorizado irónicamente José Carlos Mariátegui hace casi cien años cuando en el prólogo a su libro *La escena contemporánea* se justificó: “Sé muy bien que mi visión de la época no es bastante objetiva ni bastante anastigmática. No soy un espectador indiferente del drama humano. Soy, por el contrario, un hombre con una filiación y una fe” (1959: 12).

La tematización de otro problema de la vista, el “ojo loco”, un descontrolado latido del párpado, conduce a la narradora a la consulta profesional con resultados tranquilizadores en la voz del médico: “Es una mioquimia, un temblor involuntario de

las fibras musculares producto de una irritación” (2017: 95). En la sala de espera, de nuevo, otra vez, tropieza, esta vez no con un original, sino con una pobre reproducción de un Rothko, que reconoce por haberlo visto antes en el Museo Nacional de Bellas Artes. Un encuentro que conducirá el relato en varias direcciones; por una parte a una biografía del artista judío, pobre y de izquierda que, nacido bajo el régimen zarista, emigra a Nueva York donde deambula sin éxito hasta que en el verano de 1945 “ocurrió el momento ‘ahá’, ese que los artistas esperan toda una vida y que a veces llega y otras no: la visión que logra finalmente salir a la superficie. (...) Su ojo parecía haberse dilatado” (2017: 91-92). El mismo efecto se comunica a la observadora:

Siento mis pupilas expandirse. Abro y cierro. Cuando abro, el rojo me chupa; cuando cierro, flota sobre el negro de mis párpados. Me acerco, trato de pararme, como aconsejaba Rothko, a cuarenta y seis centímetros de distancia. Y pienso: ¿cómo pudo este hombre producir las pinturas eufóricamente abstractas de su mejor periodo en su peor momento de derrumbe? (2017: 93)

El efecto de una imagen poderosa en un ojo alerta y un enigma de la vida de artista que siempre ha motivado las especulaciones de la crítica pero también, lateralmente, una polémica acerca de la compleja relación entre el aura que se supone emana del original y la mediocridad que se asigna a la copia (Benjamin, 1992: 15-57). Un dilema que la narradora encara desde la perspectiva benjaminiana: “La gente no se cansa de decir: hasta que no ves un Rothko en vivo no ves ni la mitad. A mí me sorprende todo lo que se puede ver en una reproducción. Incluso ahí Rothko no te entra por los ojos sino como un fuego a la altura del estómago” (2017: 90). Otra vez el síndrome de Stendhal, ahora en el marco de una discusión académica sobre la reproductibilidad de la obra de arte que, sin alardes y hasta con humor, nos deja reconocer algunas notas del programa que ilumina el libro de Gainza.

El mar de Courbet fulgura en mi mente durante días. (2017: 67)

En otro pliegue de ese debate aunque orientado a un tema que, a partir del descubrimiento inicial, se manifestará como poderoso entre los cuadros seleccionados para su pinacoteca soñada, Gainza, rememora:

No conozco a nadie que haya querido ser escritor y no le haya dedicado alguna vez unas líneas al mar. (...) Dejen que les cuente algunas cosas, algo así como mi historia íntima con ese pedazo de agua. El primer gran flechazo ocurrió en la adolescencia: me enamoré de una marina de Courbet que vi en un documental que nos pasaron en el colegio. (2017: 66)

Excluido el azar en su relación con Courbet, una visita programada al Museo de Bellas Artes la enfrentará con la fuerza sonora de las olas que rompen contra las rocas mientras que en el horizonte el agua y el aire se mezclan en un óleo de 1869. Lo describe con una pasión que confirma la poderosa ecuación que reúne la materialidad de la mirada con la materialidad de la escritura, una tensión a la que se agrega la voz cuando nombra al cuadro en francés: en *Mer orageuse* “la gárgara rasposa que producen las consonantes replica el rugir de las olas” (2017: 66). Una experiencia que lleva casi a su límite, si esto fuera posible, el tenso vínculo entre cuerpo y escritura:

Cada vez que miro *Mar borrascoso* algo se comprime dentro de mí, es una sensación entre el pecho y la tráquea, como una ligera mordedura. He llegado a respetar esa puntada, a prestarle atención, porque mi cuerpo alcanza conclusiones antes que mi mente. Más tarde, rezagado, llega a la escena mi intelecto con su incompleto kit de herramientas. (2017: 66)

A diferencia de lo que sucede en otros fragmentos, los apuntes autobiográficos quedan como subsumidos en la formidable biografía del artista en relación con una obra inagotable; sus extravagancias como hombre público, su violenta participación en la rebelión de la Comuna, su capacidad para descubrir y utilizar el periodismo de la época: “toda una literatura industrial al servicio del artista” (2017: 67). El trato de Courbet con los hombres que tallaban en las polémicas, pero quizás, sobre todo, el papel que cumplió en el realismo, “el segundo gran nombre en los estilos modernos después del Romanticismo, y también el más nebuloso” (2017: 68) tejen una sombra de melancolía cuando narra su trágico final en Suiza.

Por el contrario, “El cerro desde mi ventana” (2017: 111-119) se inicia de modo fuertemente autobiográfico con una narración en segunda persona, tan directa en su apelación al lector y con ese sentido de futuridad o de destino que conlleva, dedicada a recordar las consecuencias negativas de su miedo a volar. El relato tiene momentos de humor pese a estar atravesado por los sentimientos de angustia y de pérdida que implica una fobia cuyas consecuencias, presente, le negarán la dicha de contemplar *El sueño* de Rousseau (“que dicen que hace temblar el piso bajo tus pies”); el azul del manto de la virgen en Piero della Francesca, el *Beso robado* de Fragonard pero también, se dice: “Ya es hora de que abandones la peregrina idea de ver en vivo el hanami, la nieve más exquisita del mundo, el exacto momento de la desfloración de los cerezos en Japón” (2017: 118).

En cambio, casi diríamos que, por contigüidad, la idea del vuelo lleva el relato a los globos aerostáticos que parece fascinaron a Henri Rousseau y de ahí a las nubes que, salvo en el *Retrato de mi padre* que está en el Museo Nacional de Bellas Artes, parecen verse siempre desde la tierra. Esa excepción “por las nubes a la altura de nuestros ojos (...) parece pintado en las alturas, en un viaje vertical en globo aerostático” (2017: 115). La fascinación del pintor o la idea que la narradora se hace de la fascinación del pintor por las alturas lleva a una entretenida relación sobre las travesías que, pese a sus peligros, tenían la ventaja de brindar perspectiva acerca de los duros asuntos que en la tierra pudieron haber amargado al pintor llamado “mirífico” por Alfred Jarry y despreciado y eventualmente utilizado por quien, como Picasso, habría estudiado en secreto su pintura *La guerra* cuando tuvo que pintar su *Guernica*. Además de la escasa simpatía por Picasso, que desde el fin de siglo viene creciendo como verdolaga, como dijera Virgilio Piñera de las envidias entre los escritores, la hipótesis del artista secreto, del genio escondido detrás del artista exitoso, tan elaborada en *2666* de Roberto Bolaño (Manzoni, 2018), vuelve a insinuarse en algunos de los recorridos minuciosos y simultáneamente imaginarios que realiza el texto de María Gainza.

Los fragmentos en los que alternan biografía, autobiografía e historia del arte van consolidando una noción de espectáculo no tanto en el sentido de lo que causa admiración o escándalo (aunque esto también ocurre) sino más bien en el sentido de lo que se hace visible, aquello que se ofrece a la mirada, una acepción que se contiene incluso en el nombre de una enredadera, la ampelopsis, que enmarca una puerta de servicio y que por consiguiente no conviene atravesar porque se corre el riesgo de ser confundido con quien no se debe. La puerta se abre, junto con las complejidades de una amistad adolescente que se prolonga demasiado, a la sutileza del detalle no solo en los cuadros de Fujita sino a la construcción que hace de sí mismo el propio Fujita, visible en su autorretrato en el museo de Bellas Artes, una construcción que como toda autobiografía esconde más de lo que dice con la peculiaridad de que “todo lo que la figura de Fujita no dice lo revela la figura del gato: los nervios, la ansiedad, el hambre por ser reconocido. Échenle una mirada al que está en el Museo Nacional de Bellas Artes” (2017: 59). El fragmento que solapa esa amistad adolescente con el camaleónico Fujita se articula en el detalle de lo que se sospecha pero no se dice, en la lealtad a la cultura musical del fin de siglo y a esa complicidad adolescente que no se

quiere perder como no se quieren perder las excentricidades y el arte del espectáculo, ahora sí como asombro y escándalo que cuenta en una cena familiar el tío Marion cuyos ojos se podían imaginar “echando chispas alegres y corruptas” (2017: 99).

“Las artes de la respiración” (2017: 99-110) realiza la torsión de convertir en vida de artista la figura del tío Marion, y a la decoración en un arte protagonizado por personajes decadentes de un *jet-set* europeo en el que resaltan los detalles del salón privado de Matías Errázuriz, las ocurrencias de un decorador que a su vez introducen las de personajes también encerrados en una jaula de convencionalismos, con historias en las que intervienen princesas rusas, amores imposibles, villas palladianas y la fiesta extravagante en el campo con los peones disfrazados con vestidos de colores en una especie de carnaval veneciano al tiempo que se constituyen en obras de arte, verdaderos *happenings* antes de tiempo, *shocks* estéticos para escapar de la jaula en la que vive encerrado el tío Marion. Será su hermana quien relatará esas historias antes ocultadas aunque intuitas por la familia y quien resumirá: “Marion vivía así, anhelando cortar los hilos invisibles que lo ataban a su clase” (2017: 101) aunque no menciona, todo hay que decirlo, las que lo ataban a su género. Es un capítulo en el que el arte parece consistir en contar lo íntimo pero despersonalizado: “charlas íntimas pero impersonales, que orbitaban en círculos concéntricos a kilómetros de todo asunto verdaderamente privado” (2017: 105). Historias tristes que culminan con el regalo que cada verano el tío Marion le traía a las sobrinas: una jaula con un colibrí, metáfora demasiado evidente que se vuelve patética cuando una de las niñas pregunta: “Este sí logrará sobrevivir, ¿verdad, tío Marion?” (2017: 110).

Una estación del recorrido que también refiere fuertemente a lo autobiográfico es la que recupera la vida del artista Hubert Robert en “El encanto de las ruinas” (2017: 41-50), un fragmento en el que una segunda persona narra casi con desasimiento la decadencia de una clase y de una familia que durante generaciones ha alimentado el “Síndrome de Cuna de Oro, la indestructible sensación de que el dinero siempre está” (2017: 41). Aunque se trate de un espejismo tiene la misma realidad del que habiendo sufrido carencias, aun en la prosperidad, sospecha y teme. Una escena de artistas bailando en la calle Corrientes una fría tarde de invierno le recuerda una pintura de Hubert Robert que también le recuerda la herencia materna porque es el único pintor sobre el que pueden coincidir. Es un artista de las ruinas, una poética de moda a fines del siglo XVIII que él llevó a la excelencia y que en este capítulo parece una premonición de los efectos de un incendio en la casa familiar aunque ya sobre el último fragmento, otras formas de la ruina con menor melancolía pero más cercanas a lo escatológico, parecen inundar todo el espacio escritural.

De alguna manera, en una novela construida a partir de fragmentos no existe el tipo de progresión que se espera de una novela clásica. En ese sentido, este último capítulo, “Los pitucones” (2017: 139-158), no debería necesariamente ser leído como el final, el cierre del libro sino como uno de los posibles momentos de una narración en la que la ubicuidad del azar es uno de los sesgos, así sea engañoso, que la distingue. Un título ambiguo que remite, en una acepción, a un remiendo, un parche para la ropa que también puede llegar a cumplir funciones decorativas y, en otra, a un superlativo de “pituco”, alguien que, con cierto toque de clase, llama la atención por el cuidado y la elegancia en el vestir, despliega, como en otros fragmentos, los cruces entre el deambular biográfico, el autobiográfico y el estético aunque aquí las marcas de filiación, las genealogías y los linajes, fuertemente marcados por el fracaso de altas expectativas parecen más intensos. Los miles de anillos que marcan el paso del tiempo en el tronco de la secuoya que encuentra con su hermano en un parque cercano a San Francisco (2017: 152) pueden ser leídos también como una metáfora de la insignificancia del tiempo humano y de sus pesares en un capítulo rodeado de enfermedad y de muerte.

Quizás el tono del capítulo esté dado, más que por el título, por el epígrafe de Jules Renard que lo encabeza: “Dios taciturno, ¡háblanos!”. A partir de la decisión de narrar la vida de el Greco vinculada aleatoriamente a la de un desconocido pintor religioso de Buenos Aires, coetáneo de la narradora, el texto transcurre por un costado hasta entonces apenas aludido y siempre con reticencia: el que soslaya la institucionalidad del catolicismo. Un espacio cuya densidad ideológica no podría ser evitada en un conflictivo acercamiento a Domenikos Theotokópoulos porque, tanto la involucra que: “mirar la pintura del Greco es pelearse con uno mismo” (2017: 142). La visita a un pequeño museo de San Francisco lo vuelve a colocar frente a un *Jesús en el huerto de los olivos* en el que, como siempre, la forma es lo que la atrae: “Ese cielo portentoso bajo el cual solo algo terrible y solemne puede suceder, como la partida de un familiar o la erección de una cruz” (2017: 143). Una premonición quizás, aunque sobre todo, una estética que habiendo puesto en crisis a la adolescente que lo amó tironea a la crítica experimentada y esto porque: “Nos molesta su dogma de hierro, pero también nos irrita su sensualidad. O nos cuesta hacer encajar las dos cosas en una misma imagen porque nos han enseñado que son elementos que no van juntos: la carne y el espíritu” (2017: 142).

Una preceptiva negada que el trance entre corporalidad y escritura articulado en el juego entre lo biográfico y lo autobiográfico ha ido recorriendo todo el texto a partir de múltiples recursos pero, fundamentalmente a partir de la problematización de la mirada y de sus anomalías. Discute aquí un lugar común de la crítica que trata de explicar la concepción estética de el Greco en un astigmatismo agudo y reacciona: “Ahora sé que eso es un reduccionismo que no termina de explicar su cosmogonía, como la epilepsia no explica a Dostoiévski ni la tuberculosis a Keats” (2017: 147). A ese reduccionismo se opone también una corriente crítica que, solo para dar un ejemplo, en el espacio de la cultura latinoamericana se ha dedicado a desmontar, sobre todo desde los años 1980, la interpretación de los textos del ecuatoriano Pablo Palacio por la hipótesis de la locura (Manzoni: 2000).

Una crítica a las interpretaciones reduccionistas de las enfermedades de los artistas no desconoce la amplitud del espacio dedicado a los trances dolorosos que atraviesa la narración de la vida de casi todos los artistas seleccionados en esta galería ni la de la misma narradora. Tampoco alcanza para desmentir un tono, que aun en sus chispazos de humor e ironía, atraviesa todo el texto y que en este fragmento le da una intensa dramaticidad a la tenue melancolía atribuida en su momento al episodio dedicado al amor por las ruinas de Hubert Robert. En este último fragmento, el desperdicio del talento, el deterioro de la edad, los ritos de la muerte pero, sobre todo, la retórica de la enfermedad, que sería posible leer en el horizonte de *Pabellón de cáncer* de Solzhenitsyn, aunque no se lo mencione, culmina en la narración autobiográfica con una nota de lánguida esperanza. No traiciona sino que más bien refuerza la materialidad de una mirada que, con variantes, aparece tematizada en muchos momentos del texto y que realiza sus recorridos a través de lazos arbitrarios y secretos entre lo biográfico y lo autobiográfico y que, desde una mirada oblicua, reconstruye narraciones entrecruzadas en las que arte, vida e historia crean un entramado excéntrico en varios sentidos.

## Bibliografía

- » Barthes, R. (1976). *El grado cero de la escritura seguido de Nuevos ensayos críticos*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- » Barthes, R. (1977). *Sade, Fourier, Loyola*. Madrid, Cátedra.
- » Benjamin, W. (1992). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. *Discursos interrumpidos I.*, pp. 15-57. Madrid, Santillana.
- » Berger, J. (2000). *Modos de ver*. Barcelona, Gustavo Gili.
- » Borges, J. L. (1956). La muerte y la brújula. *Ficciones*, pp. 133-148. Buenos Aires, Emecé.
- » Darío, R. (1896). *Los raros*. Buenos Aires, Tipografía “La Vasconia”.
- » Gainza, M. (2017). *El nervio óptico*. Barcelona, Anagrama.
- » Jitrik, N. (2000). *Los grados de la escritura*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- » Manguel, A. (2013). *Una historia de la lectura*. Madrid, Alianza.
- » Manzoni, C. (2000). Una estética de la ruptura. En Corral, W. H. (coord.). *Pablo Palacio. Obras Completas*, pp. 447-464. Madrid, ALLCA XX.
- » Manzoni, C. (2018). Discursos del cuerpo y construcción de memoria en 2666 de Roberto Bolaño. Conferencia Plenaria. *I Coloquio de Universidades Argentinas-Mexicanas. Representaciones de género en los discursos culturales*. Buenos Aires, Universidad Nacional de Luján.
- » Manzi, J. (2003). Cuerpo escrito, cuerpo a la vista. En Mora, C. de y García Morales, A. (eds.). *Escribir el cuerpo. 19 asedios desde la literatura hispanoamericana*, pp. 177-196. Sevilla, Universidad de Sevilla.
- » Mariátegui, J. C. (1959). *La escena contemporánea*, pp. 11-12. Lima, Amauta.
- » Meschonnic, H. (2007). *La poética como crítica del sentido*. Buenos Aires, Mármol Izquierdo.
- » Starobinski, J. (1974). El progreso del intérprete. En *La relación crítica (Psicoanálisis y literatura)*, pp. 65-134. Madrid, Taurus.
- » Vallejo, C. (2008). *Poesías completas*, pp. 570-571. Silva-Santisteban, R. (ed.). Madrid, Visor.
- » Vila-Matas, E. (1985). *Historia abreviada de la literatura portátil*. Barcelona, Anagrama.
- » Vila-Matas, E. (2000). *Bartleby y compañía*. Barcelona, Anagrama.