

“Su rastro de caracol”: el recorrido de la mirada en *El nervio óptico* (2014) de María Gainza

CECILIA REYNA

UNIVERSITÉ PARIS NANTERRE/ CRIIA

reyna.cecilia@parisnanterre.fr

1. Al leer los textos que dan cuenta de la recepción de *El nervio óptico* (2014), primera novela de la escritora argentina María Gainza (1975-), salta a la vista la común dificultad de atribuirle un género. Miguel Gallego lo presenta como “un libro bastante singular” que “Responde, eso sí, a la voluntad de hibridación de los géneros narrativos del siglo XXI.” (2020; 153). Ayram, por su parte, observa que si bien “la categoría de novela permite ubicar[lo [...] dentro de un género específico, [...] [su carácter] rebasa la convencionalidad genérica para tensionar la escritura en cuanto registro que controla la realidad” (2022; 47). Una segunda particularidad puesta en foco es justamente la cuestión de la mirada. Pascua Canelo (2019), Ayram (2022) y Ares (2022) han abordado *El nervio óptico* como representante de toda una estética femenina a cargo de escritoras latinoamericanas que encontrarían en el “no ver bien” o “no ver viendo”, en la “mirada defectuosa, borrosa o desenfocada” (Pascua Canelo, 2019; 183), una metáfora para sustraerse u oponerse al ocularcentrismo, que va de par con el falocentrismo, “falogocularcentrismo” en el neologismo acuñado por Martin Jay (2007; 373).
2. A partir de estas lecturas críticas, surge la pregunta por las relaciones entre ambos aspectos: ¿qué tipo de mirada se construye en y a través de esta transgenericidad? Y, a la inversa, ¿qué impacto tiene la mirada sobre cada uno de estos géneros? En otras palabras, me interrogo sobre la manera en que historia y crítica de arte, novela fragmentada y autoficción trenzan y tensan el nervio óptico de la narradora y el del lector.
3. Para intentar responder, me concentraré en primer lugar en la estructura de las secciones tomando como modelo la primera de ellas, “El ciervo de Dreux”, que funciona como una suerte de prólogo (Mora, 1993; 135) en cuanto sienta las bases del protocolo de lectura. En un segundo momento,

consideraré el funcionamiento de la novela fragmentada. Por último, abordaré la lectura del texto a partir del horizonte instalado por la autoficción.

1. La mirada doble: desclasamiento y desplazamiento

4. En la primera sección, titulada “El ciervo de Dreux”, la narradora se presenta como una guía de *tours* privados para extranjeros. Ya en la escena inicial –es decir, muy rápidamente–, la autoridad que este papel entraña aparece puesta en duda; la dueña de la colección privada deja en evidencia el desconocimiento de la narradora frente a sus clientes, una pareja de “yanquis”:

... venía más o menos encaminada cuando 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. Ella sonrió satisfecha:

—Alfred de Dreux. ¿No lo ven en la facultad? ¿En siglo XIX? —dijo mientras prendía un cigarrillo con boquilla de marfil entre sus largos dedos, de los que era obvio que se enorgullecía.

—Por supuesto. Es un cuadro magnífico —dije.

Era una doble mentira: nunca había oído hablar de Dreux y el cuadro me parecía solo lindo, bien pintado pero no más que eso (12-13).

5. La narradora no sabe sobre pintura y además miente. Estas fallas o faltas, sin embargo, se presentan a los lectores como compensadas por la imposibilidad de sus ojos, “condenados a no engañar”. Ahora bien, ¿cómo leer esta promesa de sinceridad? ¿Se tratará del cliché de los ojos como reflejo o ventana del alma?

6. Un inicio de respuesta puede encontrarse en la caracterización de la mirada de la protagonista y narradora que se desprende de este episodio; caracterización que resulta del contraste con la de la dueña de casa:

Me miró. La miré. Sin duda ella era mejor que yo en el jueguito de sostener la mirada. Vestía de gris. Alrededor de la boca tenía los frunces de amargura de las mujeres pasados los cuarenta, su nariz aguilina era un arma afilada y sobre su suéter de cachemira llevaba un broche dorado de algún animalito que, por la distancia que mantuvo conmigo durante toda la visita, no llegué a identificar (12).

7. La mirada sostenida, fija, agresiva y a distancia constante del que posee, connotada por el broche, se opone a una que se deja caer, intimidar, se mueve y necesita la cercanía, o al menos, variar las distancias¹.

1 La caracterización de la mirada de la coleccionista y de la narradora recuerdan la

8. En este duelo verbal y visual entre las dos mujeres se escenifican dos operaciones sobre las que va a construirse la autoridad y la sinceridad narrativa: el desclasamiento y el desplazamiento. Para cernir la primera, me referiré brevemente a lo que Susana Reisz postula en *Voces sexuadas* sobre la escritura de mujeres que se asume femenina, “obras que expresen formas de experiencia específicamente ligadas a la situación de la mujer como representante del ‘segundo sexo’” (1996; 25). Retomando las teorías de Voloshinov-Bajtín, Reisz propone que en el lenguaje literario femenino, el debate entre la propia voz y la del representante acreditado de clase, hacia la que todo enunciado está orientado, se exagera de manera particular. Y ello porque esta voz es portadora de “un consenso cultural sobre las virtudes canónicas femeninas, que son, fundamentalmente, cualidades en negativo” y que implican, por tanto, la inhibición (36). Es lo que en *El nervio óptico* condensa la siguiente imagen:

Una vez, paseando por un lago, su madre le enseñó las reglas de etiqueta: “Frente a los demás uno debe mostrarse en control. Mirá cómo se deslizan esos patos por el agua, tan serenos y elegantes, mientras por debajo patalean como condenados” (130-131).

9. Es justamente esta palabra la que origina en la de la narradora el doblez evocado, la mentira. Al mismo tiempo, es en contraste con ella que una sinceridad, la de los ojos, va a construirse. Al mismo tiempo, es en contraste con ella que como sinceridad otra, la de los ojos, va a construirse. El desclasamiento, entendido como cuestionamiento de las evaluaciones propias de la clase a la que se pertenece, está presente a lo largo de todo el texto: en la patología de la “Tristeza de Niña Rica” (42) que sufre y abomina, en los desacuerdos con la madre respecto de los novios, de los nenúfares y el arte en los museos argentinos (80), en su autocensura “de burguesita del arte” en el ascensor del hospital junto a la prostituta (97) o en la resistencia “snob” a dejarse reconocer por sus “pares” (144)². Como lo des-

diferencia establecida por Martin Jay entre *gaze* y *glance*, que podrían traducirse como “mirada fija” y “ojeada, vistazo” (2007; 17). La primera es la de los ojos de la mente, estática, atemporal, impersonal, trascendental característica del régimen escópico denominado ocularcentrismo cartesiano; la segunda es una relacionada con el cuerpo, de los ojos físicos, sensible al contexto y al flujo temporal. Para una lectura a partir de la contraposición de visión y contemplación, véase Ares (2022).

- 2 A este respecto es importante mencionar que en dos de las secciones, la historia “personal”, centrada en la narradora, está narrada en segunda persona: se trata de “El encanto de las ruinas” y “El cerro desde mi ventana”. Interpreto este fenómeno en términos de diálogo interior o microdiálogo (Bajtín, 2017).

cubre esta enumeración y lo anticipa la primera de las representantes elegidas, el discurso del que apartarse es uno en el que el modelo de feminidad —la elegancia entendida como sobriedad, distancia, control— se funde con una valoración del arte y, por lo tanto, con los criterios para su exposición.

10. En este punto, el análisis de Mieke Bal de las exposiciones de museos y galerías en términos discursivos, como actos de habla, resultará sumamente útil para abordar *El nervio óptico*, una “novela museal”, “que invita a lectores-espectadores a un paseo, ya no por las galerías en las que las obras de arte se exponen, sino a través de las páginas de la narración.” (Ares, 2020; 14). Según Bal, en las exposiciones tradicionales, la práctica de los comisarios corresponde a la metáfora narrativa, puesto que se basan en la autoridad histórico-artística y son modeladas según criterios eruditos (la cronología, los movimientos, las presentaciones monográficas). En consecuencia, marcan un modo de leer-recorrer lineal, como simple progresión en el tiempo por el espacio de la página, de las salas (2009; 124). Se trata del modelo evocado por la coleccionista, cuya pregunta da a entender, no sin sorna, que la clase y la posesión confieren autoridad y que el saber universitario no puede reemplazarlas.
11. A esta primera metáfora conceptual, la de la narración, Bal suma otras tres posibilidades: la poesía, el teatro y el cine. Me detengo sobre la primera de ellas, ejemplificada mediante la utilización del término “pareados” por el comisario/ curador Rudi Fuchs para referirse a sus exposiciones:

un conjunto de poemas visuales, basados en regularidades entre contrastes y repeticiones. Este modelo poético sensibiliza al visitante hacia los diversos ámbitos de repetición que, a su vez, destacan en primer plano las diferencias de estilo, color, escala, tema, medio y, por supuesto, pensamiento. Pero, más allá de tales asociaciones específicas, la poesía evoca también la idea de sutileza, matiz, efecto sensorial (Bal, 2009; 122).
12. A este paradigma se acerca la exposición de *El nervio óptico*. En cada una de las once salas-secciones se pareo la historia de un pintor y la de al menos algún amigo, familiar o conocido de la narradora entre las que es posible reconocer similitudes y diferencias. La primera sección, por ejemplo, se compone de seis partes separadas por espacios dobles, blancos que señalan alternativamente rupturas de la sucesión temporal, cambios de diégesis y de género. Se mezclan la historia de la protagonista con Dreux y su ciervo, la de Dreux y su obra —como un texto expositivo-narrativo propio de la guía de museo, la historia y la crítica de arte— y la de la compañera de

colegio muerta en un accidente de caza³. Todas ellas se iluminan mutuamente. Por un lado, a nivel de lo focalizado, de la información seleccionada: los “encuentros que determinan destinos o sellan pactos” (15): para el artista, con Géricault en Siena y París; para la compañera, con su hermana en París; para la narradora, con Dreux y con su compañera. Y es aquí, en este último pareado, donde las resonancias apuntan a los roles y valores femeninos de clase: la narradora que insiste en ocupar ella el papel de guía frente a la renuencia de la coleccionista a ser desplazada, la soprano Regina Pacini devenida señora de Alvear, imaginada mirando alternativamente el Dreux y la carne del animal “en finos cortes sobre el plato” (16), y la amiga soltera, “pobre” y libre, cuyas últimas palabras, murmuradas al hombre que la toma del brazo para ayudarla, son: “Puedo sola”(19).

13. Por otro lado, estos entrecruzamientos son puestos de relieve mediante ciertas descripciones: la “nariz aquilina” de la coleccionista “afilada como un arma” (12) y la herida de sable de la que muere Dreux, las piernas de la amiga “que desde sus nueve años eran largas como las de un venado” (19), la liebre de *El Gatopardo* comparada con el ciervo por su mirada, la temporada de liebres en el castillo y la mirada sorprendida de la amiga, como la de la liebre de Lampedusa, antes de morir. Todas ellas marcan la superposición parcial de las historias en los ojos de la narradora y la sugieren al lector. Las informaciones sobre el marco espacio-temporal que se repiten constituyen, por su parte, la escenografía de la exposición, recorren los diferentes “cuadros” de la sección uniéndolos: la lluvia, el otoño, el viento, el reloj que da la hora entre un follaje de madera en la sala contigua

- 3 La lectura de las reseñas de arte de Gainza, compiladas en *Una vida crítica*, nos descubre un posible modelo en la obra *Vidas paralelas* del artista visual argentino Jorge Macchi: “...dos vidrios se han roto exactamente de la misma manera: marcas de nacimiento, líneas de la palma de una mano que se abren y cicatrizan en puntos idénticos, ríos de dolor que corren por cauces gemelos. Si el hombre es irremediamente una isla, estas parejas se nos presentan no tanto como personajes separados de una misma vida, sino como elementos de una realidad en tándem, en la que ninguno podría existir sin el otro (2020; 124). No puede dejar de reconocerse en esta descripción la relación intertextual con *Vies imaginaires* de Marcel Schwob. En el prefacio, el autor critica *Vidas paralelas* de Plutarco y lamenta que “Les histoires restent muettes sur ces choses [les bizarreries, les anomalies des hommes]. Dans la rude collection de matériaux que fournissent les témoignages, il n’y a pas beaucoup de brisures singulières et inimitables” (1896; 3). La presencia e importancia de otras imágenes de este prefacio en el texto de Gainza, como el rastro del caracol, permiten pensarlo como una respuesta al desafío lanzado por Schwob de encontrar dos hojas de árbol exactamente iguales.

al comedor Erázuriz (16) y el cuerno que suena en el bosque vecino en el castillo (19). El efecto es el desbordamiento, como ocurre en las obras tardías del pintor y escultor argentino Roberto Aizenberg, según observa Gainza en otra de sus reseñas:

Pero cuando las líneas de un patito de porcelana se continúan en una tela, Aizenberg está diciendo que es en la idea de “combo” –ahí donde un objeto se tensiona con la sola presencia de otro objeto y donde las personalidades de cada uno se tiñen– 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 (2020; 54).

14. Acerca de este nuevo orden de conocimiento, que no vendrá de la posesión ni de la academia, la frase inicial resulta significativa: “A Dreux lo conocí un mediodía de otoño; al ciervo, exactamente cinco años después” (11). Tanto el pintor como su cuadro son tratados como personajes y su conocimiento, como un encuentro. El modelo es el de la amistad, el que la teórica feminista Lorraine Code propone para que la narración de los textos académicos expositivos sirva al conocimiento del otro. Y esto porque el de la amistad es un proceso constante, que nunca se alcanza definitivamente, que cambia y está abierto a la interpretación en distintos niveles, en el que las posiciones de sujeto y objeto son reversibles y admiten grados, por lo que hace necesario reservar y revisar el juicio (Code, citada por Bal, 1996; 174). En la sección “El buen retiro”, una reflexión de la narradora une mirada, amistad y conocimiento:

Cuando era chica me llevaron al oculista porque veía doble. Diplopía se llamaba mi afeción. Para corregirla me hacían mirar a través de un aparato donde dos siluetas del gato Silvestre flotaban separadas por un espacio en blanco. Yo debía unir las con la fuerza de mis músculos oculares, acercarlas hasta hacerlas encajar una sobre otra. Mirar a Angola a través de la mesa del restaurante en ese único encuentro anual que me concedía era como ver dos siluetas permanentemente desencajadas, imposibles de unir (62).

15. La descripción de su “ojo clínico” es introducida como metáfora del reconocimiento imposible de su amiga Alexia devenida Angola, pero puede extenderse a la estructura de las secciones. Dos siluetas separadas por un espacio en blanco entre las que se establece un juego de reflejos y renvíos; disposición que genera pliegues e impide que la narración se limite a explicar, a ir al pasado solo para saber cómo se hizo el objeto expuesto. La voz del saber académico y como dueña de casa es reemplazada por la de la curadora que abre caminos. La mirada no se sostiene, sino que se deja caer en

los blancos, se mueve de una a otra historia, se acerca y se aleja por medio de la intercalación.

16. A la palabra de clase y sus evaluaciones, que preconiza el doblez, se responde entonces con el desdoblamiento que descubre el pataleo, incita a mover los ojos “como condenados”. El foco puesto en los pies de la narradora resalta metonímicamente esta errancia: primero, chorreando agua sucia sobre el parqué del *petit hotel* o calzados con “peludas pantuflas blancas” (12), la desautorizan; cinco años más tarde, en cambio, equipados “con unas preciosas botas de goma de media caña”, trazan el encuentro “fulminante” con Dreux: “Caminaba tambaleante como sobre la cubierta de un barco, ladeándome de acá para allá, los ojos como brújulas desmagnetizadas.” (14). Aquello que revela el valor del arte son los efectos desestabilizadores de su contemplación, que provocan la pérdida de compostura y, por lo tanto, de una cierta composición.
17. En el próximo apartado, intentaré dar cuenta del modo en que la novela fragmentada organiza dicho movimiento.

2. Ojos que han visto

18. De difícil definición, para trabajar sobre la estructura del texto en este apartado, me inclino por la denominación de “novela fragmentada” (Audet, 2000; 47)⁴, consciente de su parentesco con la colección de cuentos integrados (Mora, 1993)⁵. Tomo en cuenta tanto la etiqueta genérica en el paratexto editorial –“novela”–, como la observación de Audet de que un narrador común a todas las secciones (relatos, cuentos, etc.) es la característica que con mayor seguridad hará que el lector considere el conjunto como una novela (2000; 80). Dicho esto, la posibilidad de leer cada una de las secciones de manera autónoma y en un orden diferente al propuesto justifica la especificación “fragmentada”.

4 Maggie Dunn y Ann Morris (1995) la definen así: “the composite novel is a literary work composed of shorter texts that –though individually complete and autonomous– are interrelated in a coherent whole according to one or more organizing principles (p.xiii).” (Audet, 2000; 47).

5 “Llamamos integrada a la colección de cuentos que presenta paradigmas de relación entre los diversos relatos que componen un volumen, para distinguirla de otra de tipo “misceláneo” en que dicha relación no existe» (Mora, 1993; 131).

19. En este caso en particular, dicho género prolonga y amplifica el funcionamiento de las diferentes partes dentro de cada una de las secciones. El efecto de esta multiplicación de unidades textuales es, como en la colección de cuentos integrados, la duplicación de las posibilidades de reticulación, “su forma global fragmentada, dispara –o alienta con una insistencia particular– el establecimiento por parte del lector de relaciones entre los fragmentos” (Audet, 2000; 144. Traducción mía). Entre las estrategias textuales que contribuyen a dicha reticulación, se cuentan las recurrencias léxicas, oracionales, temáticas y/ o formales.
20. En *El nervio óptico*, en efecto, la repetición ocupa un lugar preponderante, y esto en distintos niveles. Hay detalles que vuelven una y otra vez: las armas de caza (“El ciervo de Dreux”, “Gracias, Charly”, “El encanto de las ruinas”, “Las artes de la respiración”), las botas (“El ciervo de Dreux”, “El buen retiro”, “El encanto de las ruinas” y “Refucilos en el agua”), el humo y el fuego (“El ciervo de Dreux”, “Gracias, Charly”, “El encanto de las ruinas”, “Una vida en pinturas” y “El arte de la respiración”), los fantasmas (“Gracias, Charly”, “Ser rapper”), las jaulas (en “El arte de la respiración”, “El cerro desde mi ventana”), las plumas (en “El ciervo de Dreux”, “En las gateras”, “El arte de la respiración” y “Ser rapper”) o la nieve (en “El encanto de las ruinas”, “El buen retiro”, “El cerro desde mi ventana”, “Ser rapper” y “Los pitucones”). Una de sus funciones posibles es la de señalar metafórica o metonímicamente los temas presentes en las secciones: la distinción y la decadencia, la libertad y el encierro, la violencia de los roles.
21. Sobre este primer rol, sin embargo, se sugiere pasar rápido para concentrarse en otro: “Aun hoy, el tema es lo primero que veo y lo primero que dejo de ver.” (81) declara la narradora al rememorar su primer encuentro con el cuadro *En observación* de Toulouse-Lautrec. Los comentarios metatextuales como este se revelan como otra estrategia para favorecer el trazado de redes. Presentes en todas las secciones, inducen y ayudan al lector a desplazar su atención hacia los procedimientos que permiten conectar las secciones entre sí. Así el primer comentario, “Qué bien entendía Lampedusa cómo las cosas dan vueltas antes de irse, dejan su rastro de caracol, su estela de plata transparente y húmeda, y después se hunden en la memoria” (18), apunta al trazo, la huella, en la que se conjugan presencia y ausencia, memoria y olvido. Esta evaluación de la narradora forma parte de la écfrasis y lo que se describe en particular es justamente la mirada, la del ciervo moribundo, pero que puede servir para caracterizar también la suya

y, es de esperarse, la del lector. El texto retoma de este modo una de las funciones más antiguas de la écfrasis: educar la mirada. Y lo hace exigiendo especialmente la capacidad de observación y la memoria del lector. Los ojos que el texto supone son unos que miran como diciendo “he visto”⁶ y que a partir de esa rememoración son capaces de crear un “entretexito semántico”, un plus de significación que no se encuentra en ningún lugar del texto sino en las relaciones de reticulación creadas por los vínculos actualizados (2000, 57).

22. Otros juicios vienen a apuntalar este desplazamiento desde el tema hacia el procedimiento: “Yo tampoco soy más que un cúmulo de repeticiones.” (122) u “Olvidaba que los elementos más poderosos de una obra con frecuencia son sus silencios, y que, como dicen por ahí, el estilo es un medio para insistir sobre algo” (92). Se sugiere así al lector conferir importancia a los blancos dobles al interior de las secciones, a la información que falta, lo que no se sabe de la historia: Dreux en el inicio, la canción de cuna “qué será, será” de la madre, a qué se dedica Alexia, cuál era la composición del blanco inventado por Fujita, por qué la familia de la narradora se mudó a lo de su abuela, qué les pasa a la prima o a Charly y de qué se ríen en la foto con su marido, cómo había llegado y dónde terminó Vicente, qué le gusta a la prostituta del hospital del cuadro de Rothko, qué hacía el hermano mayor en Nueva York, quién llamó “felicidad poética” a la “suave felicidad en el bajón” (158). Gracias a estos silencios, aquello que se reitera se carga de distintas significaciones por el camino.
23. Las botas, por ejemplo, dejan de ser simple metonimia de la guerra en “El buen retiro” contaminadas por la lectura anterior de “El ciervo de Dreux” y la posterior de “Refucilos en el agua”, puesto que entran en una relación con las botas de lluvia: las últimas preparan para el encuentro con lo inesperado, las otras no son más que un molde o un disfraz. Algo similar ocurre con las plumas, lujo y encierro en “El ciervo”, “En las gateras”, “Las artes de la respiración”; transformadas en lujo y libertad en el deshállé de

6 Formulado a partir de las siguientes observaciones sobre la obra de Delia Cancela: “En cuanto a sus retratos de mujeres, todo se juega en esa mirada fija: ‘Es verdad que hay un ojo cerrado pero también, no te olvides, que hay otro abierto.’ Y bien abierto. Un gran ojo que ve algo que está más allá o que quizá ya lo vio y ahora, entre altanero y fatigado, regresa para contarnos. Hay un retrato de una mujer de Rembrandt en el Museo de Bellas Artes que tiene la misma mirada, una de esas que parecen susurrarnos: ‘He visto algo’” (Gainza, 2020; 87).

la mesera médium de “Ser rapper”. O la nieve, que en el Japón de “Foujita” es la de Cézanne y en el de la narradora, el *hanani* al que renuncia por no viajar, ambición y desprecio por la grandilocuencia del afuera; transformada al final, contra toda probabilidad, en los copos de un *souvenir* del Golden Gate cayendo sobre Buenos Aires.

24. Retomando la idea de la exposición como acto de habla desarrollada en el apartado precedente, la libertad de establecer o no estos lazos y significados sugeridos hace del lector una segunda persona capaz de responder a los sentidos introducidos por la primera, la curadora. Las invitaciones propias de la guía de museo: “Sientan cómo late en la pintura un simbolismo atávico: los tironeos entre el bien y el mal, la luz y la oscuridad” (17), presentes incluso con marcas de oralidad: “échenle una mirada al que está en el Museo Nacional de Bellas Artes” (59) o “La próxima vez que vayan de vacaciones a la playa y les toque un día de lluvia, dense una vuelta por alguna galería de arte local y compruébenlo” (69), recobran su fuerza pragmática gracias a las redes tendidas, recuperan el “¡Miren!” que la exposición parece decir sepultado en muchas prácticas por la mera constatación de un “Así es/ fue” (Bal, 1996; 5).
25. Desde el punto de vista de la enunciación, la desestabilización de “la noción de límite, final, clausura” (Tomassini, 2004; 53) que produce la hibridación entre cuento y novela deja a la voz narradora reverberando, en ecos más o menos sutiles, cuya escucha dependerá de la actualización lectora. En cuanto a la percepción de este personaje, la organización de su discurso, paratático en el conjunto, por cuanto las secciones no se suceden de acuerdo a una lógica teleológica o evolutiva, remitiría en principio a un sujeto para quien el mundo resulta fragmentado y caótico (Jouve, 2010; 106). Sin embargo, el entretexto semántico sugiere un orden que privilegia la insistencia frente a la subordinación.
26. Con el propósito de profundizar en el análisis de las formas de construcción y captación del personaje de la narradora, en el próximo apartado, exploraré las modulaciones de la autofiguración.

3. “Vendrá la muerte y tendrá tus ojos” (Pavese, Cesare, 2008; 24)

27. Me interesa ahora indagar acerca de los alcances de una lectura de *El nervio óptico* en términos de autoficción. Si se toma la definición de V. Colonna (2004), por ejemplo, las dos condiciones o protocolos esenciales están dados. El personaje de la narradora y protagonista lleva el nombre de la autora, inscripto bajo la forma del sobrenombre: su amigo Fabiolo la llama “Mariuchi” (129) y mediante el juego de palabras: “Nos llamábamos igual, mi prima y yo. Recién ahora me doy cuenta de que nuestro nombre contiene al mar como un llamado, como una premonición.” (74). La historia es presentada como ficción ya desde el paratexto editorial: la última frase de la brevísima biografía de Gainza en la solapa reza: “*El nervio óptico* es su primera novela.”
28. Se sellaría entonces un pacto ambiguo, entre la autenticación de la historia por instancias extraliterarias y la reducción de la referencialidad a su mínimo exponente (Alberca, 1996; 12). En este caso, sin embargo, el primero de los componentes queda rápidamente opacado por el segundo por efecto del cruce, en cada sección, de la historia del arte con la historia de la narradora. La yuxtaposición de Fujita, Courbet o el Greco con otros personajes supuestamente existentes en el mundo de referencia, aunque no públicos, hace que se lea a los dos conjuntos como ficticios. Y es que ¿cómo creer en la autonomía ontológica de estos individuos si su historia se cuenta, su retrato se pinta sobre la tela que ya ocupaba otro, siguiendo algunas de las líneas que quedaron sin borrar? Más que recurrir a su enciclopedia del mundo de referencia para construir a los personajes históricos, individuos numerarios del mundo que habita y conoce, el lector recurre al mundo del personaje puesto en paralelo, del que no sabe sino lo que le cuentan, aun si supone que existe en el mismo mundo que el libro que tiene entre sus manos. Así, por ejemplo, la locura y posterior suicidio de la prima de Mar del Plata pueden hacer creer que el Courbet también padecía de alguna enfermedad mental. La contaminación propiciada por la estructura de las secciones promueve a su vez la ficcionalización de ambas partes.
29. Frente a un tal efecto, cabe preguntarse por el alcance del prefijo en la autoficción. Las propuestas de Vincent Colonna ofrecen varios lineamientos interesantes a este respecto. En particular, los paralelos que el autor traza entre la pintura y las distintas especies de la autofabulación. Para comenzar, distingue la biográfica, cuyo equivalente es el autorretrato, de la fantástica, que se asemeja al retrato renacentista llamado *in figura* donde el pin-

tor aparece “disfrazado”, prestando sus rasgos a una figura religiosa o histórica (2004; 75-76). Estos símiles llevan a pensar en el encuentro de la narradora con *La niña sentada* de Schiavoni, narrado en “Ser rapper”: “de golpe estaba convencida de que la chica del cuadro era igualita a mí. Así era yo a los once años, los ojos separados, helados como la punta de una aguja, la carita de mal humor, la quijada jactanciosa” (123-124). En la misma sección, la historia del pintor rosarino intercalada introduce al personaje de Naná, una mesera de Florencia devenida espiritista gracias a la cicatriz en el esternón que le dejó un hachazo, “por donde las almas de los muertos pasaban a este mundo” (126). En la sección siguiente y final, “Los pitucones”, la narradora es operada de un cáncer de timo: “Me abrieron el tórax, me sacaron el tumor, me cerraron y me mandaron a Rayos” (156). La intervención, por supuesto, le deja una cicatriz (157). El lector atento a las coincidencias no podrá dejar de notar la pseudo-identidad⁷ establecida entre los dos personajes, y leerá entonces la historia de Naná como una autoficción en clave fantástica.

[E]l efecto literario obtenido, la exploración ‘chamánica’ de lo inhumano, es totalmente ajeno a la tradición autobiográfica: el lector experimenta junto al escritor un ‘devenir-ficticio’, un estado de despersonalización, pero también de expansión y de nomadismo del Yo (Colonna, 2004; 77. Traducción mía).

30. Esta despersonalización acompaña la que se insinúa en la profusión de citas. En “Ser rapper”, una de las conversaciones telefónicas con su amigo Fabiolo comienza:

—Somos las voces de los muertos, aquellas voces que se parecen al embate del mar —digo con voz espectral en el contestador de Fabiolo.

—No me engañás, Mariuchi. Eso se lo robaste a Pavese —dice él cuando levanta el tubo. El, que todo lo sabe (129).

31. Un ejemplo de los muchos, ya que en cada sección aflora al menos una cita. Y las más de las veces, como término de una comparación, recurso al que también se apela profusamente: “Cuando te habla así, vos te sentís como Ceceo Angiolieri, aquel poeta rencoroso que, según cuenta Marcel Schwob en *Vidas imaginarias*, tuvo el instinto de ser negro porque su padre era blanco” (49); “[*Mar borrascoso*]. Es, en todo caso, la manera de Courbet de someterse al orden de las cosas, como cuando en el año 178, mirando las aguas del río Hron, el emperador Marco Aurelio escribió: «Lo

⁷ “La pseudoidentidad podría definirse como una identidad engañosa, en la que a pesar de la coincidencia de ciertos elementos, otros incompatibles acaban poco a poco por refutar la hipótesis de una identidad entre los mundos” (Audet, 2000; 94. Traducción mía).

que quiera el universo»” (70). La asociación con las características de la mirada establecidas en la primera parte es posible: la comparación con su estructura siempre doble da cuenta con mayor facilidad de la malformación estereoscópica de la imagen. En su unión con la cita abre la voz a otras voces, despersonaliza: la narradora es muchos y a la vez “menos que uno”, jugando con el título de Joseph Brodsky en el epígrafe. Después de la operación, comenta: “en la enfermedad nos volvemos librescos, yo antes no citaba tanto pero estos últimos meses he leído como una condenada, sí, condenada, esa es la palabra. Me he dado cuenta, también, de que el buen citador evita tener que pensar por sí mismo.” (156-157). La pérdida de la memoria, que al final le impide atribuir la cita, aparece como el éxito del viaje chamánico, el don otorgado a cambio del nombre propio, cifrado doblemente en el timo, alma y engaño. Y así por la insistencia en la condena de los ojos a no mentir o a leer, se vuelve al comienzo, a la pregunta por la sinceridad. El concepto de “sinceridad espectral”, formulado por M. Bachman a partir de los films protagonizados por Derrida, proporciona una respuesta:

Esta sinceridad está constantemente en otro lado, desplazada a un otra-parte familiar... Sin embargo, no produce la ilusión de un discurso estable que pudiera conectarse con la “verdad interior” de un sujeto unificado y consciente de sí. En cambio, la sinceridad espectral se relaciona con una “representación fiel” de la división en “el propio corazón”, y expone las discontinuidades del yo. A través de la sinceridad espectral, uno se autoriza a sí mismo —y al discurso que le está asociado— como abierto y hospitalario frente al acecho/ hechizo de lo otro impredecible (2009; 229. Traducción mía).

32. La voz del representante acreditado de clase con la que la narradora se debate constantemente es literalmente cazada/ ahuyentada con citas en la escena que cierra “El encanto de las ruinas”:

... hace poco la perseguiste por un pasillo de su casa leyéndole párrafos de Irene Némirovsky: “En tus raros momentos de ternura maternal, cuando me estrechabas contra el pecho, tus uñas se clavaban en mis brazos desnudos”. Tu madre, apurando el paso con insólita agilidad para dejarte atrás, murmuraba: “¡Pero qué horror, hija, las cosas que lees!” (50).

33. En la figura de Naná, entonces, la autoficción fantástica se funde con la especular, cuyo paralelo en pintura es el “cuadro dentro del cuadro”, el pintor en una esquina de la tela frente a un caballete, pincel en mano, como si estuviese pintando la escena que vemos. Es “la postura reflectante por medio de la cual un escritor se inmiscuye en su obra para proponer un

modo de lectura” (Colonna, 2004; 55, 119-120). A las observaciones meta-textuales precedentes, se suma, vía el entretexto semántico, otra: leer, mirar y escribir como “desmaterialización del yo” (127), ventriloquia de los muertos.

Conclusión

34. Para terminar, recupero el juego de palabras entre *voix-x* y *voie-e* que Mieke Bal (2001) propone para revisar esta metáfora conceptual. Según la narratóloga belga, la primera, corre el riesgo de servir a la represión de la crisis de autoridad del autor y deja afuera la dimensión espacial representada por la segunda. En *El nervio óptico*, la vertiente espacial de la voz, restituida gracias a la mirada desdoblada, responde como una segunda persona a los sentidos introducidos por la *voix-x* conjurando ese peligro. Ambas vertientes de la voz son mostradas como prótesis mediante su costado tecno: en “Ser rapper”, tanto la contestadora telefónica (121) como el programa de que Fabiolo se sirve para hacer sus caminatas virtuales (136) las revelan como un agregado necesario a la narración (Bal, 2001; 14).
35. A este replanteo de la autoridad narrativa contribuye asimismo la transgenericidad. Los dos modos narrativos tradicionales de construcción de la autoridad, la “voz auctorial” (vista generalmente como la voz “diegética” de un autor ficticio) y la “voz personal” (la voz “mimética” de un personaje, cuya autoridad se circunscribe a la narración de la propia experiencia) se entrelazan y trastocan (Sniader Lanser, 1992; 15-20). Si la autoficción conlleva ya un deslizamiento, la alternancia de la historia y crítica del arte añade un nuevo pliegue: reinstala la “voz auctorial”, pero afectada por la de las historias intercaladas que marcan su género y la vuelven “voz personal”. Como lo afirma la narradora: “Es inevitable. Uno habla de sí mismo todo el tiempo...” (136). El combate con la voz del representante de clase característico de la literatura femenina toma aquí una forma que, aumentando considerablemente la participación del lector, intenta rehuir la trampa de una mera inversión de la hegemonía para la construcción de la autoridad.

Bibliografía

ALBERCA Manuel, “El pacto ambiguo”, *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, 1996, n°1, p. 9-18.

ARES María Cristina, “El arte visual en la literatura: Bellas Artes y Maelstrom de Luis Sagasti”, *Acta Philologica*, n°56, 2020, p. 13-25. Disponible en línea: <https://acta.wn.uw.edu.pl/resources/html/article/details?id=222315>

_____, “Feos los ojos que ven mal. El régimen escópico en tres ficciones: *El nervio óptico* de María Gainza, *El trabajo de los ojos* de Mercedes Halfon y *Sangre en el ojo* de Lina Meruane”, *Régimen escópico y experiencia. Figuraciones de la mirada y el cuerpo en la literatura y en las artes*, Ares, M. Cristina y Montes, Alicia, Buenos Aires/Los Ángeles, Argus-a, 2022, p. 1-24.

AUDET René, *Des textes à l'œuvre. La lecture du recueil de nouvelles*, Québec, Éditions Nota bene, 2000.

AYRAM Carlos Julio, “Ojos impertinentes. La construcción de una mirada doble en *El trabajo de los ojos* de Mercedes Halfon (2017) y *El nervio óptico* (2014) de María Gainza”, *452°F. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, n°27, 2022, p. 42-61.

BACHMANN Michael, “Derrida on Film: Staging Spectral Sincerity”, *The rhetoric of sincerity*, Alphen, Ernst van, Bal, Mieke and Smith, Carel E. (eds.), Stanford, California, Stanford University Press, 2009, p. 214-229.

BAJTÍN Mijaíl M., *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, FCE, 2017.

BAL Mieke, “First person, second person, same person”, *Double exposures: The subject of cultural analysis*, London, Routledge, 1996.

_____, “Voix/voie narrative : la voix métaphorée”, *Cahiers de Narratologie*, 2001, p. 9-36. Disponible en línea: <http://journals.openedition.org/narratologie/6909>

____, “¿Arte narrativo? Reflexiones discontinuas”, *10.000 francos de recompensa (El museo de arte contemporáneo vivo o muerto)*, Borja-Villel, Manuel & Romero, Yolanda (eds.), Ministerio de Cultura SGT, SEACEX, Universidad Internacional de Andalucía & Adace, Madrid, 2009, p. 121-138.

COLONNA Vincent, *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, Mayenne, Tristram, 2004.

GAINZA María, *El nervio óptico*, Barcelona, Anagrama, 2019 [2014].

____, *Una vida crítica*, Madrid, Clave intelectual, 2020.

GALLEGO Miguel, “Ut pictura poesis. El nervio óptico de María Gainza como pre y postexto”, *Revista Casa de las Américas*, n°299, abril-junio/2020, p. 152-157.

JAY Martin, *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*, Madrid, Ediciones Akal, 2007.

JOUBE Vincent, *Poétique du roman*, Paris, A. Colin, 2010.

MORA Gabriela, “Notas teóricas en torno a las colecciones de cuentos integrados (a veces cíclicos)”, *Revista Chilena de Literatura*, 1993, p. 131-137.

PASCUA CANELO Marta, “La mirada borrosa: poéticas del desenfoque y visiones oblicuas en la narrativa hispánica contemporánea”, *Catedral tomada: Revista literaria latinoamericana*, n° 13 (VII), 2019, p. 179-201.

PAVESE Cesare, *Cesare Pavese* (Selección, traducción y nota de Guillermo Fernández), México, UNAM, 2008. Disponible en línea: <http://www.materialdelectura.unam.mx/images/stories/pdf5/cesare-pavese.1-1.pdf>

REISZ Susana, *Voces sexuadas. Género y poesía en Hispanoamérica*, Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida, 1996.

SCHWOB Marcel, *Vies imaginaires*, Paris, Charpentier et Fasquelle éd., 1896. [Gutenberg ebook]

C. REYNA, «Su rastro de caracol»: el recorrido de la mirada...»

SNIADER LANSER Susan, *Fictions of Authority. Women writers and narrative voice*, Ithaca/London, Cornell University Press, 1992.

TOMASSINI Graciela, “La frontera móvil: las series de cuentos ‘que se leen como novelas’”, *Iberoamericana*, n°16, 2004, p. 49-65.