

Entre el realismo y lo fantástico: Una aproximación a la narrativa de Selva Almada, María Gainza, Samanta Schweblin y Mariana Enríquez. Parte I*

JUAN RAMÓN MUÑOZ SÁNCHEZ
Universidad de Jaén

Resumen

El presente estudio pretende analizar la propuesta literaria de cuatro de las autoras más representativas de lo que se ha denominado la nueva narrativa argentina, Selva Almada (Villa Elisa, *Entre Ríos*, 1973), María Gainza (Buenos Aires, 1975), Samanta Schweblin (Buenos Aires, 1978) y Mariana Enríquez (Buenos Aires, 1973), a partir de cuatro obras paradigmáticas de cada una de ellas, *Ladrilleros* (2013), *El nervio óptico* (2014), *Distancia de rescate* (2014) y *Nuestra parte de noche* (2019). Se trata de cuatro universos referenciales muy distintos entre sí, aunque están traspasados por determinados temas y cuestiones comunes. El artículo se presenta dividido en dos partes; la primera, además de la introducción, contiene los análisis de *Ladrilleros*, de Selva Almada, y *El nervio óptico*, de María Gainza, y la bibliografía citada. La segunda parte estará integrada por los estudios de *Distancia de rescate*, de Samanta Schweblin, y *Nuestra parte de noche*, de Mariana Enríquez, por la conclusión y por toda la bibliografía empleada.

Palabras clave: realismo, lo fantástico, Selva Almada, María Gainza, Samanta Schweblin, Mariana Enríquez.

Abstract:

The present study intends to analyze the literary proposal of the four female authors considered to be the most representative of the nueva narrativa in Argentina: Selva Almada (Villa Elisa, *Entre Ríos*, 1973), María Gainza (Buenos Aires, 1975), Samanta Schweblin (Buenos Aires, 1978), and Mariana Enríquez (Buenos Aires, 1973). The analysis will focus on four paradigmatic texts, one of each author: *Ladrilleros* (2013), *El nervio óptico* (2014), *Distancia de rescate* (2014) y *Nuestra parte de noche* (2019). Each of them introduces a vastly different referential universe, nevertheless, they are connected by shared themes and matters. The article is divided into two parts: the first, apart from including the introduction, contains the analysis of both *Ladrilleros* by Selva Almada and *El nervio óptico* by María Gainza, as well as the cited bibliography. The second part consists of the studies on *Distancia de rescate* by Samanta Schweblin and *Nuestra parte de noche* by Mariana Enríquez, along with the conclusion and the employed bibliography.

Keywords: Realism, Fantasy, Selva Almada, María Gainza, Samanta Schweblin, Mariana Enríquez.



* Este trabajo se adscribe a la Estructura de Investigación EL_HUM16_2021 y al Grupo de Investigación SELYC-UJA (HUM-1064), ambos pertenecientes a la Universidad de Jaén.



A Yolanda,
por una pasión compartida

Que la narrativa argentina actual escrita por mujeres está viviendo un momento dulce resulta a día de hoy, antes que una realidad, una obviedad. En su fundamental estudio *Los prisioneros de la torre*, Elsa Drucaroff (2011: 454-468), que ha trabajado con más de quinientos textos de ficción narrativa de más de doscientos autores publicados entre 1990 y 2007, ya señala que una de las características fundamentales de la segunda generación de la postdictadura o de la nueva narrativa argentina, la de los escritores nacidos en la década de los 70 del pasado siglo, que, año arriba, año abajo, comienzan a escribir a principios del XXI y cuyo evento definitorio externo sería la debacle económica y política de 2001, lo constituye el inusitado protagonismo que adquieren las escritoras y el nivel general de legitimidad que han alcanzado en el mercado literario, especialmente entre el público lector. En la adenda a su ensayo de unos años más tarde, Drucaroff (2016: 31) no solo vuelve a recalcarlo, sino que además destaca la proyección internacional, aunque no sean más que la punta de lanza de un fascinante elenco de escritoras¹, de Samanta Schweblin y Mariana Enríquez, «dos de los autores más reconocidos hoy en el mundo, sin distinción de género». De hecho, en *Los prisioneros de la torre* había analizado, al hilo de la argumentación, varios textos de ambas, algunos cuentos de *El núcleo del disturbio* (2002), de Samanta Schweblin, “tal vez la mejor cuentista de su generación” (Drucaroff, 2011: 120, n. 28), y *Bajar es lo peor* (1995), *Cómo desaparecer completamente* (2004) y los cuentos “El aljibe” y “Ni cumpleaños ni bautismos”, incluidos en *Los peligros de fumar en la cama* (2009), de Mariana Enríquez.

Drucaroff matiza en los dos trabajos que la irrupción de las voces femeninas en el sistema y en el campo literario de la narrativa argentina es, en realidad, un lento proceso que se remonta a etapas, periodos o generaciones anteriores, como así lo certifican Silvina Ocampo, Fina Warschaver, Angélica Gorodischer, Sara Gallardo, Ebe Uhart, Luisa Valenzuela, Ana María Shua o Matilde Sánchez, aunque desde un punto de vista crítico y académico se las tratara, cuando se las trataba, con cierta condescendencia; y comenta que las escritoras de la primera generación de la postdictadura o de la nueva narrativa argentina, la de los escritores nacidos en la década de los 60 que empezaron a escribir en los 90 y cuyo evento definitorio externo serían tanto la Guerra de las Malvinas como el “menemismo”, entre las que se cuentan –de veintidós que cita– Claudia Piñeiro, Patricia Ratto, Leila Guerriero, Gabriela Cabezón Cámara, Patricia Suárez o Paula Varsavsky, no tuvieron, por diversos factores, “demasiadas posibilidades de editar o visibilizar sus libros y conseguir repercusión hasta entrado el siglo XXI” (Drucaroff, 2016: 27)².

Beatriz Sarlo presenta, en *Ficciones argentinas*, treinta tres ensayos o notas escritas entre 2007 y 2012 en el suplemento cultural del diario *Perfil* acerca de la “nueva literatura argentina” (2012: 12). “Son –dice– un viaje exploratorio, la mayor parte casi a ciegas, por lo que se está escribiendo. Traen noticia de lo nuevo” (2012: 12); esto es, sin voluntad de canonizar, guiada exclusivamente por su gusto personal, brinda un recorrido por la ficción narrativa más actual:

¹ Drucaroff (2011: 213-215) menciona, en el listado de setenta y dos escritores que proporciona de la segunda generación de la nueva narrativa argentina, a treinta y tres mujeres.

² Así, por ejemplo, en el excelente estudio *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina* (2009), prácticamente coetáneo de los *Prisioneros de la torre*, Julio Premat analiza con solvencia la figura del autor, o, mejor, la construcción de la figura del autor, la autfiguración autorial, en la narrativa argentina a lo largo del siglo XX en torno a siete escritores –Macedonio Fernández, Jorge Luis Borges, Antonio Di Benedetto, Osvaldo Lamborghini, Juan José Saer, Ricardo Piglia y César Aira–; en el prólogo (pp. 9-32) se excusa por no incluir a Julio Cortázar, pero nada dice a propósito de ninguna autora.

“Críticas en presente de libros recién publicados” (2012: 12). Pues bien, del repertorio heterogéneo de novelas y cuentos de diversos autores de distintas épocas de que se ocupa y que vieron la luz en ese intervalo de tiempo, incluye cuatro obras de escritoras de la nueva narrativa argentina: *Las teorías salvajes* (2008), *opera prima* de Pola Oloixarac; *Los peligros de fumar en la cama* (2009), primer libro de cuentos de Mariana Enríquez; *Cada despedida* (2010), de Mariana Dimópulos; y *El viento que arrasa* (2012), primera novela de Selva Almada. A las que se podría agregar *La intemperie* (2008) de Gabriela Mussah, habida cuenta de que, aunque pertenece a otra generación, constituye su primera incursión en la ficción literaria.

Ana Gallego Cuiñas, que ha denominado a la narrativa argentina del siglo XXI como “novísima” (Gallego Cuiñas, 2015 y 2019b: 25-63), considera que su marca o rasgo esencial es justamente “la irrupción, masiva y reveladora, de mujeres escritoras y de poéticas feministas” (Gallego Cuiñas, 2019b: 108). En ello, además de otros mediadores –agentes literarios, talleres de escritura, revistas, festivales, ferias, etc.–, de la profesionalización del escritor y del mito de lo nuevo, parece haber desempeñado un papel crucial el auge y la expansión de la industria editorial, sobre todo la proliferación de sellos editoriales independientes, “cuyos catálogos ponen en valor a autores noveles”, de manera que funcionan como “dispositivos que visibilizan y promocionan a jóvenes escritores latinoamericanos para los grandes grupos que fabrican la *literatura mundial* y para sus pares independientes de Latinoamérica y España” (Gallego Cuiñas, 2019a: 3, y véase 2019b: 29-32 y 65-67), en especial Literatura Random House, de Penguin Random House Grupo Editorial, y la Editorial Anagrama. Desde una perspectiva hermenéutica, principalmente, feminista, Gallego Cuiñas (2019a, 2019b y 2020) ha analizado textos de autoras de la nueva narrativa argentina como *Muerta de hambre* (2005), de Fernanda García Lao, *¿Vos me querés a mí?* (2005), de Romina Paula, *Buena leche. Diario de una joven (no tan) formal* (2006), de Lola Copacabana, *Las teorías salvajes* (2008), de Pola Oloixarac, *La virgen de la cabeza* (2009), de Gabriela Cabezón, *Matate, amor* (2012), de Ariana Harwicz, *El nervio óptico* (2014), de María Gainza, la crónica de no ficción *Chicas muertas* (2014), de Selva Almada, *Distancia de rescate* (2014), de Samanta Schweblin, y *Este es el mar* (2017), de Mariana Enríquez.

Eva Lalkovičová (2020), luego de repasar los premios y los éxitos cosechados por las escritoras de la nueva narrativa argentina³, intenta elucidar los motivos que han comportado su consagración, su extraordinaria difusión internacional y su formidable acogida, hasta el punto de incorporarse a la literatura mundial, entre 2017 y 2019, y lo hace no a través de los valores intrínsecos y la calidad literaria de sus textos, sino de su producción, su mediación y su recepción: del papel de la literatura argentina en el campo de la literatura internacional; el del mercado literario español, sobre todo el de Barcelona, en donde están ubicadas las grandes editoriales y las más importantes agencias literarias, como poder consagrador de la literatura escrita en castellano tanto en Latinoamérica como a nivel internacional; el de las revistas como la inglesa *Granta*; el de las agencias literarias; el de los premios literarios como el Heralde de

³ “Los años 2018 y 2019 fueron, en cierto sentido, los años de las escritoras argentinas. En 2018, Ariana Harwicz apareció en la *longlist* del Premio Man Booker International con su primera novela *Mátate, amor*; la traducción inglesa de *Distancia de rescate*, de Samanta Schweblin, obtuvo el Premio Shirley Jackson a la mejor novela corta (además, en 2017 la novela también fue una de las nominadas al Premio Man Booker International); y en 2019, Selva Almada ganó el Primer Premio del Festival Internacional del Libro de Edimburgo por la traducción inglesa de su novela *El viento que arrasa*, María Gainza recibió el Premio Sor Juana Inés de la Cruz por la novela *La luz negra* y Mariana Enríquez fue galardonada con el prestigioso Premio Heralde de Novela por la novela gótica *Nuestra parte de noche*. Además, en la *shortlist* del Premio Man Booker International para el 2020, apareció la última novela de Gabriela Cabezón Cámara, *Las aventuras de la China Iron*” (Lalkovičová, 2020: 152). A ello se puede añadir que Leila Guerriero recibió en 2019 el XIV Premio Internacional de Periodismo Manuel Vázquez Montalbán, en la categoría de Periodismo Cultural y Político, por su obra, que Mariana Enríquez fue galardonada en 2020 con el Premio de la Crítica 2019 por *Nuestra parte de noche* y que Samanta Schweblin ha obtenido el Premio Mandarache 2020 por su novela *Kentukis*.

Novela; el de los grandes grupos editoriales, sobre todo Literatura Random House y la sección “Narrativas Hispánicas” de la Editorial Anagrama; y el del auge del feminismo y de temas relacionados con él en el mundo occidental, que propicia que la nueva narrativa argentina escrita por mujeres tenga mayor visibilidad y mayor capital simbólico⁴.

El estudio que sigue no pretende sino analizar la propuesta literaria de cuatro de las autoras más representativas de la segunda generación de la nueva narrativa argentina, Selva Almada (Villa Elisa, Entre Ríos, 1973), María Gainza (Buenos Aires, 1975), Samanta Schweblin (Buenos Aires, 1978) y Mariana Enríquez (Buenos Aires, 1973), a partir de cuatro obras paradigmáticas de cada una de ellas, *Ladrilleros* (2013), *El nervio óptico* (2014), *Distancia de rescate* (2014) y *Nuestra parte de noche* (2019). Se trata de cuatro universos referenciales muy distintos entre sí, aunque están traspasados –como veremos– por determinados temas y cuestiones comunes, en especial la crítica político-social y las relaciones familiares. El mundo posible que construye Selva Almada, desde *Niños* hasta *No es un río*, es bastante homogéneo y uniforme, aunque estilísticamente muy rico y variado por cuanto cada texto exhibe una particular forma de escritura, un latido y un ritmo propios; se corresponde con el realismo regionalista, de interior, de provincia o de la tierra y está muy apegado a su lugar de procedencia, la provincia de Entre Ríos o, más extensamente, la región del Litoral; viene a ser un espacio de la imaginación y la memoria, pero realista, anclado en un tiempo inmediatamente anterior al desarrollo tecnológico de internet y la telefonía móvil que atañe al de su adolescencia y que se puede poner en relación con el orbe ficcional de novelistas como Sara Gallardo, el primer Manuel Puig, Juan José Saer, Carlos Busqued y Hernán Rosino. Ciertamente es, con todo, que *No es un río* dibuja una situación ambigua en la relación entre los vivos y los muertos, por cuanto hay personajes –Lucy y Mariela, las hijas de Siomara– que no se han ido del todo, pues serpentean, como el río, entre los vivos. El de María Gainza se puede entender como representante de un tipo de realismo burgués y urbano de índole subjetiva o autobiográfica, en donde se entrelaza la vida con el arte, la literatura con la pintura, en una sugestiva reactualización o revisitación del *ut pictura poesis* horaciano. El de Samanta Schweblin, aunque hunde sus raíces en la tradición del fantástico rioplatense, oscila entre esa nueva variante de la literatura de lo imposible, de lo insólito, de lo anormal o de la rareza denominada “narrativa de lo inusual” y lo fantástico propiamente dicho; si bien, su última novela, *Kentukis*, es una distopía sobre las nuevas tecnologías y las redes sociales, pero igual de perturbadora y extraña y con la misma tensión e intriga que toda su producción anterior. El de Mariana Enríquez, muy influenciado por el romanticismo inglés desde William Blake hasta las hermanas Brontë, supone una exploración de lo fantástico desde el gótico, el terror, el horror, el gore, el *new weird*, la cultura del cómic y el *glam* y el *gothic rock*⁵.

1. EROS Y TÁNATOS EN LADRILLEROS, DE SELVA ALMADA

Ladrilleros, publicada por la editorial Mardulce en 2013, es la segunda novela de Selva Almada, tras *El viento que arrasa* (2012), y forma parte de la “trilogía de los varones” que ha cerrado *No es un río* (2020). Ha escrito también el libro de poesía *Mal de muñecas* (2003), varias novelas cortas y cuentos –*Niños* (2005), *Una chica de provincia* (2007), *Intemec* (2012) y otros relatos sueltos o dispersos por antologías– que ha agrupado en *El desapego es una manera de querernos* (2015), la

⁴ Aparte de los estudios mencionados, sobre la nueva narrativa argentina y latinoamericana en general véase, entre otros y desde diversos enfoques, Brescia (2008), Corral (2019), Garamona (2010), Groys (2016), Locane (2019), Premat (2021), Prieto (2016), Strausfeld (2021).

⁵ Conviene señalar que, debido a su extensión, el artículo se presenta dividido en dos partes. Esta primera, además de la introducción, contiene los análisis de *Ladrilleros*, de Selva Almada, y *El nervio óptico*, de María Gainza, y la bibliografía citada. La segunda parte estará integrada por los estudios de *Distancia de rescate*, de Samanta Schweblin, y *Nuestra parte de noche*, de Mariana Enríquez, por la conclusión y por toda la bibliografía empleada.

crónica *Chicas muertas* (2014) sobre tres feminicidios ocurridos en la década de los ochenta en las provincias de Entre Ríos, el Chaco y Córdoba que quedaron impunes y el reportaje heterodoxo *El mono en el remolino. Notas del rodaje de "Zama" de Lucrecia Martel* (2017). Ha hecho asimismo incursiones en la literatura infantil, como el libro de cuentos *Los inocentes* (2020), ilustrado por su hermana Lilian Almada.

1.1. La crónica de un pueblo del litoral argentino

Ladrilleros, de arriba abajo, es la crónica ficcional de la vida de un pueblo del interior del Litoral argentino durante poco más de veinte años que podrían más o menos avenirse, pues no hay referencias temporales concretas, con los años setenta, ochenta y primeros noventa del siglo XX, contada a través de dos generaciones de dos familias humildes, de su circunstancia vital y de las relaciones que tejen con su contexto. Un pueblo amarrado al inmovilismo y la repetición, a la inmanencia y la falta de expectativas, de corte netamente tradicional y patriarcal en el que se establece una nítida demarcación entre el mundo de los hombres, regido por su posición de dominio –son los que mandan: “mientras se invitaban copas, se aconsejaban cómo había que tratar a las mujeres para que se estén quietas y en su sitio” (Almada, 2013: 46)–, por una virilidad que se manifiesta por medio de la violencia y el sexo, por el trabajo duro y el ocio, y el mundo de las mujeres, ligado al matrimonio y la subordinación al marido, el cuidado y la salvaguarda del hogar, las tareas y la economía domésticas, la crianza de los hijos y el aislamiento social.

Del pueblo sin nombre, en el que campea casi todo el tiempo el calor y el polvo, símbolo de una violencia en sordina pero siempre a flor de piel que lo atraviesa (“acá, todo duro, seco, espinoso, lleno de polvo”, recuerda Marciano Miranda, y concluye: “Acá no se puede, acá todo tiene que ser violento, a la fuerza” [Almada, 2013: 81]), conocemos parte de su geografía urbana: así, el barrio de La Cruceña, “el más antiguo del pueblo, levantado en la vieja planta extractora de tanino” (Almada, 2013: 48), en donde están las ladrillerías de Elvio Miranda y Óscar Tamai; sus calles, la mayoría de tierra, como en la que asesinan brutalmente a Elvio Miranda; los baldíos, las cunetas, los campos, el canal y los bañados en verano; los alrededores en donde se ubican las atracciones temporales como los parques de diversiones ambulantes y los circos, la gasolinera, el playón que entra al parador de los camiones en los eucaliptos de la salida adonde se citan Pájaro Tamai y Ángel Miranda y el hotelucho de carretera que deviene su nido de amor. Edificios públicos como la sala de partos del hospital en que nacen Pajarito Tamai y Marciano y Ángel Miranda; el tanatorio donde se vela el cadáver de Elvio Miranda; o la comisaría de policía en que Óscar Tamai es interrogado por el comisario Rebolledo a propósito del asesinato de Elvio Miranda. Lugares de recreo y diversión como la comparsa Ara Sunú de la que Estela fue la reina en varios carnavales; la fonda de la estación que regenta el padre de Celina, un emigrado catalán, repleta siempre de peones golondrina por cuanto “era el lugar adonde los algodonereros iban a buscar peones para arriarlos a sus campos” (Almada, 2013: 27); la pista del Húngaro, en donde Óscar Tamai y Celina mantienen relaciones sexuales por primera vez de pie contra un árbol, porque “de parados no preña” (Almada, 2013: 24), según le comenta él a ella dando pábulo a creencias populares típicas de las zonas rurales como en la que se desarrolla la acción; el bar Imperio al que van cada noche Óscar Tamai y Elvio Miranda a reunirse con sus compinches, beber y jugar y en donde prendió la llama de su legendaria animosidad; el boliche; el pool; o la nueva bailanta con dos plantas y zona VIP en que Pájaro Tamai descubre su homosexualidad. Y también algunas casas privadas, como la de la Señora Nena en que ha crecido Estela o la de Cardozo en que se reúne la panda de Pájaro Tamai a beber, drogarse y escuchar música antes de ir al boliche o a la bailanta; y, por supuesto, las ladrillerías de los Miranda y los Tamai.

Del pueblo conocemos igualmente su peculiar forma de hablar y de expresarse, pues el texto, de tono oral y coloquial, de lenguaje seco, directo, sin ambages, efusivo, desbocado, virulento, sicalíptico, corporal, aunque no exento de lirismo y musicalidad, está sembrado de localismos, dialectismos, giros, modismos, dichos populares, frases hechas propios de la zona. 'Un porrón bien frapé', 'sapucaí', 'mascar conchas', 'changos', 'pispear', 'se deja comer el upite', 'acorallarse', 'yuyos', 'hacer changas', 'culear', 'berretín', 'enhorquetarse a las caderas', 'chicote', 'rebenque', 'percudida', 'afanar mamones', 'carayá', 'ojito con judeármelo, eh', 'lauchas', 'gausca', 'garcharse una pendeja', 'paspado', 'guacho', 'atado', 'potrero', 'vagoneta', 'bailanta', 'curtirse', 'el calor no aflojaba ni un tranco de pollo', 'mencho', etc., son solo algunos ejemplos.

1.2. La historia de dos familias rivales

Ladrilleros es la historia de dos familias de trabajadores de clase baja, los Miranda, compuesta por Elvio, Estela y sus cuatro hijos, Marciano, Ángel y las dos mellizas, y los Tamai, conformada por Óscar y Celina y sus seis vástagos, Sonia, Pájaro, "el segundo de los hijos pero el mayor de los varones" (Almada, 2013: 13), y otros cuatro más, y de su inicua enemistad.


Elvio y Estela son oriundos del pueblo. Elvio es ladrillero por herencia de su abuelo, que hizo un negocio redondo y se enriqueció hasta poseer cinco ladrillerías, y de su padre, de quien tomó su afición al juego, en concreto a las carreras de galgos clandestinas, y a la taramba. Su ladrillería, la única que queda de las cinco de su abuelo, cuya fortuna malgastó su padre, está a cien metros de la que ocuparán Óscar Tamai y Celina. Estela es la hija única de una madre soltera que la abandonó cuando era una niña, como le sucede a Tapioca y, hasta cierto punto, a Leni, en *El viento que arrasa*; ha sido criada por la Señora Nena, una migrante brasileña que no tiene hijos; y antes de su matrimonio laboraba como secretaria de un contador, un trabajo que dejó convencida por Elvio; Estela se hizo célebre en el pueblo porque durante varios años fue la reina del carnaval. En *Chicas muertas*, Selva Almada comenta que los carnavales son harto populares en la zona: "Algunas ciudades chaqueñas, como Corrientes o Entre Ríos tienen una larga tradición de carnaval al estilo Río de Janeiro: grandes comparsas con bailarinas ligeras de ropa, espaldares de plumas de pavo real -las más costosas- y de plumas de avestruz teñidas, el resto" (Almada, 2014: 82). Y menciona que, en Villa Ángela, hay dos comparsas antológicas, Ara Sunú y Hawaianas, de las cuales la primera, que en guaraní "significa tiempo tormentoso o trueno" (Almada, 2014: 83), es con la que secretamente está su corazón, tanto es así que ha convertido a Estela en su diva en *Ladrilleros*. Por el comisario Rebolledo sabemos que a Estela, incluido él, "le llovían los candidatos: jóvenes, viejos, hasta ingenieros de las desmontadoras y gringos dueños de campos" (Almada, 2013: 119). Sin embargo, ella eligió a Elvio, con el que edifica un matrimonio basado en el amor y, dentro de lo que cabe, en la confianza y la mutua complicidad; Elvio, además, es un buen padre de sus hijos.

Óscar y Celina, por el contrario, son foráneos. Tamai es un jornalero medio aindiado que arriba al pueblo en la época de la cosecha del algodón, del que se enamora perdidamente Celina nada más verlo; en su descripción, que no tiene desperdicio, se compendian sus claves como personaje:

Oscar Tamai llamaba la atención. Entonces era un muchacho apuesto, de estatura mediana, ojos aindiados y un bigote negro que le bajaba por la comisura de la boca. Usaba sombrero y botas tejanas. Parecía un pistolero salido de la revista D'Artagnan. Pero no habría llamado la atención tanto por su apostura como por su insolencia. Su manera de pararse, de moverse, de mirar torciendo ligeramente la cabeza y achicando aún más los ojos hasta que parecían dos rendijas, dos puñaladas en una lata,

lo diferenciaban de los demás peones golondrina, hombres gastados por el trabajo bruto y la pobreza, en su mayoría indios, callados y vergonzosos. (Almada, 2013: 27)

Tamai, en efecto, tiene la altivez, el ademán, la animosidad y el denuedo de un *guapo*, que se demuestra sobre todo en lo ufano que se siente cuando abandona un trabajo y se despide del patrón:



Si un patrón lo agarraba torcido, Oscar Tamai sin decir agua va le plantaba el trabajo y se iba al diablo. Se sentía poderoso en esas circunstancias, cuando alguno le daba motivo, mordiendo la mano que le daba de comer como el perro ladino que era. Gritando más alto que el patrón, mandándolo a la mismísima mierda, y yéndose despacio, pisando fuerte con sus botas, dueño de cada paso que daba. El resto de los trabajadores siguiendo la escena con la cabeza gacha pero, Tamai lo sabía, felicitándolo por dentro, diciendo de los dientes apretados para adentro: Tamai tiene las pelotas así de grandes. De allí al bar a contar su hazaña, a contagiar de su espíritu libre a los demás, que nunca se animarían a tanto. Y del bar, más envalentonado por el alcohol, yéndose a su casa a vaciar esas pelotas enormes adentro de su mujer. (Almada, 2013: 57)

Pero al mismo tiempo es un perdedor, un resentido, un hombre del margen, que reafirma su identidad mediante el maltrato, el uso de la violencia y el ejercicio de la humillación. Es, en suma, un personaje fascinante cuya tipología se corresponde hasta cierto punto con la del orillero, el cuchillero, el matarife, el rufián, el hombre de pobrísima vida y culto al coraje que Borges describe en *El desafío* y que protagoniza una docena de cuentos suyos, entre los que se cuentan *La esquina rosada*, *La intrusa*, *El Sur*, *Funes el memorioso*, *La forma de la espada* o *El muerto*; solo que Almada nos muestra también su lado familiar, en el que fracasa estrepitosamente. Por otro lado, Tamai, y a su modo Elvio, es un personaje solitario, desprendido o desapegado un poco de todo, como otros tantos que pueblan el universo de Selva Almada, empezando por Brauer y el reverendo Pearson en *El viento que arrasa*, los protagonistas de la serie de cuentos *En familia* y los de la novela corta *Intemec*.

Celina es la hija menor de un migrante catalán viudo, que tiene otras dos hijas y es el propietario de la fonda de la estación; también Brauer, en *El viento que arrasa*, trabajó hasta los dieciocho años, con sus padres, en “una fonda, en Villa Ángela, frente a la estación del tren”, adonde iban los peones, pero también los ingenieros del ferrocarril, de las desmontadoras, los dueños de las tierras y los indios, porque su madre cocinaba muy bien, y adonde, como a Celina, le tocó presenciar escenas de violencia provocadas por el exceso de alcohol, que “pone a todos los hombres al mismo nivel” (Almada, 2021: 128 y 130). Aunque parecía condenada a la misma soltería que sus hermanas, porque su padre consideraba que ningún pretendiente estaba a su altura, Celina, con apenas dieciséis años, se escapa y, estando ya embarazada, se desposa con Tamai, no por lo civil, habida cuenta de que es menor de edad, sino por la iglesia, pues un cura se apiada de su situación, ganándose con ello la animadversión de su familia, que no le perdona “haberle entregado la virtud a un cosechero pata sucia y muerto de hambre, un medio indio de quien desconocía toda procedencia, encima con aires de gallito” (Almada, 2013: 41). Ella es la que se entera de que, en el barrio de La Cruceña, un ladrillero llamado Leyes quiere dejar su negocio para irse a laborar a las petroleras del sur y la que cierra el acuerdo con él para alquilarle la ladrillería y la casa aledaña. Su matrimonio con Tamai, pese a que se casa enamorada de él y de que tienen una excelente relación sexual durante todo el tiempo que están juntos, dura hasta que nace Pajarito; a partir de ahí, ella no solo entrega el amor del marido al hijo, sino que recela y desconfía de él, mientras que Tamai proyecta a la sazón abandonar a su familia.

Aunque *Ladrilleros* es una novela eminentemente masculina, la presencia de Estela y Celina resulta fundamental en su papel de mujeres, esposas y madres. Son dos mujeres fuertes, emprendedoras, trabajadoras, luchadoras e independientes, que eligen, aun yendo en contra de la voluntad de su progenitor en el caso de Celina, a los hombres con los que casarse; logran, con su esfuerzo y su tesón, solventar los apuros económicos que pasan sus familias por la incapacidad de sus maridos, su holgazanería y sus vicios, en el caso de Estela cosiendo para fuera y haciendo vestidos de novia y en el de Celina asumiendo, cuando es necesario, el control de la ladrillería; y cuando se quedan solas por la muerte de Elvio y el abandono de Tamai, no se doblegan, antes bien se crecen ante la adversidad y saben reconducir espléndidamente la situación. Hay momentos inolvidables, como, por ejemplo, cuando Estela rompe aguas estando sola en su primer embarazo:

Sintió que el corazón le latía con más fuerza. Pero no era miedo, sino alegría. Sabía perfectamente lo que tenía que hacer: vestirse, agarrar el bolsito que tenía preparado desde hacía unas semanas, dejarle una esquelita al marido, caminar dos cuadras hasta lo de una vecina con teléfono -ya estaba avisada, ya sabía que Estela podía golpearle la puerta a cualquier hora para que le pidiera un taxi-, y llevar también una toalla en la mano para ponerla en el asiento del auto y no ensuciar el tapizado. En el monedero tenía separado el dinero para el viaje. Así se hizo todo, tal como lo había planeado. Sin perder la sonrisa de reina del carnaval, aguantó los primeros dolores que vinieron justo mientras esperaba el coche en lo de la vecina. La mujer se ofreció a acompañarla al hospital, pero Estela le dijo que no, que volviera a la cama, que ya había hecho suficiente. Estela Miranda sabía que, aunque los hijos se hacen de a dos, una siempre está sola para traerlos al mundo. (Almada, 2013: 25-26)

Pero Estela y Celina, al mismo tiempo y no sin contradicción, no solo no desafían las normas patriarcales de la sociedad en que viven y de la familia, sino que las asumen, aceptan de buen grado su posición subalterna con relación a sus maridos. Estela, por ejemplo, le deja dinero en los bolsillos de los pantalones a Elvio para sus gastos sin que tenga que pasar por el trago de tener que pedirselo:

De no haber sido por los vicios de Miranda, que ella apañaba como si el hombre fuese un niño, hubiesen estado mejor: de los remiendos, ruedos y zurcidas, Estela pasó enseguida a confeccionar ropa y en poco tiempo más ya estaba haciendo su primer vestido de novia. No es que Miranda le sacara plata a escondidas o le pidiera, si no que ella, para que su marido no se resintiera en su hombría, siempre le dejaba algo en los bolsillos, para sus gastos. (Almada, 2013: 78)

Mientras que Celina ve como algo normal que un hombre pegue a una mujer: "No decía porque le pegara a ella. Los hombres golpean a sus mujeres alguna vez en la vida. A eso también lo había aprendido. ¿Acaso su padre no la había agarrado con el cinto cuando le dijo que esperaba un hijo de Tamai?" (Almada, 2013: 140). Una vez solas, ni Estela ni Celina vuelven a casarse ni a tener relaciones sexuales con otros hombres.

La maternidad en la obra está tratada desde diversas perspectivas. La de Estela es convencional; pero ella, como queda dicho, fue abandonada por su madre y criada por la Señora Nena, sin que se especifique si antes habían tenido algún tipo de contacto. Su relación, por lo que se puede conjeturar, se funda en el amor, la intimidad, la cordialidad y la confianza, y se resume ejemplarmente en el gesto de protección y ternura que la Señora Nena tiene para con Estela en el pequeño descanso que se toma en el velorio de su marido:

La madrina la había sacado de un brazo, sola, rechazando la ayuda de las demás, y, ya en el patio, los que esperaban para entrar y darle el último adiós a Miranda, habían desalojado uno de los bancos de plaza para que ellas pudieran sentarse (...) La madrina se había deslizado hasta la otra punta del asiento y había encendido uno de esos cigarrillos cortos y olorosos que le gustaba fumar. Se había alejado para no molestarla a Estela con el humo. Pero la ahijada estiró el brazo buscándole la mano, sin dejar de mirar hacia arriba. La señora Nena enlazó sus dedos a los de la otra y se quedaron así, agarradas de la mano, en silencio. La vieja echaba humo y abortaba con la fiereza de sus ojos toda intención de acercamiento de los que andaban por ahí, dando vueltas, con ganas de venir a dar el pésame o a conversar. No fueron más de diez o quince minutos, pero a Estela le hizo bien estar un ratito alejada del resto, con la mente en blanco, la vista clavada en las hojas quietas.

— ¿Vamos, madrina? — dijo cuando se sintió lista para volver.

— Bueno, mi hija. Como vos quieras. ¿No querés que nos quedemos un ratito más?

¿Querés que te traiga algo para tomar?

— No... ya estoy bien.

— ¿Segura, mi hija?

— Sí, mejor entremos.

La madrina le acarició la mejilla y Estela movió la cara, hundiendo la nariz en la palma de la vieja: tenía olor a tabaco y a ese perfume dulzón que usaba siempre.

— Vamos, vamos. (Almada, 2013: 136-138)

Celina, por su parte, desarrolla una singular relación con su primer hijo varón, tanto porque suplanta en su corazón el amor que debía a su marido, cuanto porque hay una complicidad y un deseo larvado que bordea el incesto, que se transparenta en el texto cuando ella “recién había cumplido los cuarenta y seguía siendo una mujer apetitosa” y él tiene poco más de veinte: “Enseguida, cuando ella, pícara, mirándolo con esa mirada que nunca termina de ser de madre o que, en algún momento, nunca sabe dónde termina de ser de madre y empieza a ser de mujer” (Almada, 2013: 196 y 198). No es la primera vez que Selva Almada aborda el tabú del incesto por cognación vertical de primer grado de parentesco de una madre por su hijo, por cuanto ya había aparecido en la serie de relatos *En familia*, en concreto “En el desapego es otra forma de querernos”, publicados en 2007 en *Una chica de provincia*, cuando la madre recibe la noticia de que su hijo Denis, que años atrás se había fugado con la mujer de su mejor amigo, se ha suicidado de un disparo en la cabeza:

La madre sufría como sólo una madre puede sufrir; como sufriría la otra madre, la madre joven que se había fugado con su amante dejando atrás a sus tres niñitos. Pero la madre sexagenaria no podía entenderla: aunque el sufrimiento de las dos era similar, tal vez idéntico, ella pensaba que sufría más y culpaba a la mujer joven por su dolor. Esa puta le había arrancado a su hijo, su favorito, al que siempre quiso más que a los otros. Puta, mascullaba la madre retorciendo un pañuelito blanco entre las manos. Puta, y se le encendían las mejillas con la piel irritada por tanto llanto vertido en esos días (...) De no haber sido su hijo, a la madre le hubiese gustado escaparse con él, abandonar al marido y a los otros hijos y escaparse con él. Ella, a diferencia de la otra, no se hubiese arrepentido nunca, ni por un segundo; no hubiese echado de menos a nadie si estaba con él. Hubiese afrontado con alegría y entereza cualquier dificultad junto a su muchacho: con él se hubiese convertido, finalmente, en una mujer hecha y derecha. (Almada, 2015: 126-127)

La reacción de Celina, al recibir la mala nueva de la muerte de su hijo en duelo con Marciano Miranda, no habría de ser muy distinta. Si no, tal vez enloquezca como Siomara, en *No es un río*.

Estela y Celina, aunque no se hablan, no se tienen ojeriza ni participan activamente en la rivalidad y el odio de sus maridos; antes bien, “les molestaba que involucrasen a las familias en sus peloterías” (Almada, 2013: 132). La enemistad sin cuartel de Elvio Miranda y Óscar Tamai toma cuerpo cuando este le roba a aquel un cachorro de galgo de carreras, singularmente apreciado por Miranda. Aunque se lo reclama, Tamai no se lo restituye. La discordia, en realidad, se había generado una noche en una discusión en un bar que no pasó a mayores; los dos acabaron, en aquel momento, olvidando la causa, pero no que tenían algo pendiente entre sí, y el hurto del perro no es sino “la oportunidad que encontró Tamai para actualizar ese viejo rencor” (Almada, 2013: 63). El hecho de se hayan convertido en vecinos y rivales de oficio parece ser el puente que enlaza una acción con otra. A partir ahí, se enzarzan en una lucha sin cuartel de enfrentamientos, insidias, arterías, burlas y escarnios que se prolonga durante años, que afecta a sus familias, sobre todo por el hecho de que prohíben a sus hijos frecuentar la casa del otro, y que solo se detiene la madrugada en que a Miranda, en el trayecto de camino a casa desde el bar Imperio, lo matan, en famosa expresión kafkiana⁶, “como a un perro” (Almada, 2013: 45).

Miranda, al igual que Joseph K., muere, en efecto, a cuchillo, vilmente degollado en el suelo, tras haber recibido dos disparos por la espalda. Su crimen es uno de los puntos decisivos o culminantes de la trama por cuanto afecta por igual a las dos familias. En el caso de los Miranda, porque para ellos supone un antes y un después y, sobre todo, marca un tiempo nuevo para Marciano, habida cuenta de que se convierte, de la noche a la mañana, con solo doce años de edad, en el hombre de la casa, por lo que tiene que hacerse responsable tanto de la ladrillería como del cuidado de sus hermanos, lo que de algún modo lastra su relación, por otro lado siempre compleja, con Ángel, y de que, conforme a la ideología imperante, a las leyes sociales no escritas de la sociedad en que vive, le corresponde vengar la muerte de su padre. La experiencia de la pérdida del progenitor, pero filtrada a través de un niño de seis años, Selva Almada la recrea de nuevo en *No es un río*, cuando Tilo entiende que Eusebio, su padre, ha fallecido.

En el caso de los Tamai, porque Óscar deviene, de entrada, el mayor sospechoso; y, de hecho, es llamado a testificar por el comisario Rebolledo, quien, sin embargo, descarta que lo haya cometido él porque, como le explica a otro policía, “es un indio cascarría, pero no mataría a nadie de esa manera. Si me decís, fue una pelea en un bar, una puñalada, en público, te creo. Pero así como le han matado a Miranda, no, no, señor” (Almada, 2013: 118). En todo caso, el homicidio de Miranda representa un punto de inflexión en su singladura, ya que lo conduce a reflexionar sobre su propia vida, a percatarse de que el muerto podría haber sido él, de que su final podría ser igualmente violento y de que su posición en el mundo carece de sentido, ya que “su vieja inquina con Miranda era una reafirmación de sí mismo” (Almada, 2013: 112). Todo ello, sumado a las dudas y temores de Celina de que él pueda ser el asesino, le lleva a tomar la resolución de abandonar a su mujer, a sus hijos y al pueblo innominado, por otro destino en donde empezar de nuevo o, más bien, proseguir con su vida pero solo; en realidad, era un proyecto antiguo que solo ahora, conmocionado y decepcionado, se decide a poner en práctica. Para Celina la desaparición de su vecino comporta sumirse en un mar de resquemores, pues le corroe la duda de discernir si su marido, independientemente de que sea culpable o inocente, sería capaz o no de matar alguien (“el corazón le dio un vuelco: ¿realmente pensaba que Tamai era capaz de matar de alguien?” [Almada, 2013: 107]). Piensa que

⁶ “Las manos de uno de los señores estaban ya en su garganta, mientras el otro le clavaba el cuchillo en el corazón, haciéndolo girar allí dos veces. Con ojos que se quebraban, K. vio aún cómo, cerca de su rostro, aquellos señores, mejilla contra mejilla, observaban la decisión. «Cómo un perro», dijo; fue como si la vergüenza debiera sobrevivirlo” (Kafka, 2017: 258).

fríamente tal vez no, pero no por escrúpulos sino por falta de valor, puesto que él “le había dado sus buenas palizas a Pajarito” y, “si tenía las entrañas para golpear a un changuito como si estuviera pegándole a un hombre de su mismo tamaño, algo de maldad había” (Almada, 2013: 140). El hecho es que, cuando Tamai le dice que se va, ella, que ya le ha perdido la confianza, lo acepta casi con alivio. Para Pajarito, a la larga, el fin de Miranda significa casi lo mismo que para Marciano: quedarse sin padre con trece años, en la linde entre la niñez y la adolescencia. Su responsabilidad es distinta, porque él, si bien asume el trabajo de la ladrillería y ser el cabeza de familia cuando Tamai los deja, no tiene que vengarlo, aunque, ahora que ya podría enfrentarlo de tú a tú, nada le habría gustado más que resarcirse y ajustar cuentas con él.

El crimen de Miranda se erige asimismo en el gran interrogante de la trama por cuanto no se resuelve ni se aclara. En un principio, y a diferencia de las peleas de bar y los feminicidios, que son harto habituales, alcanza gran notoriedad por la manera en que acaece. Aunque la policía lo investiga y se supone que cumple con las formalidades pertinentes, queda sin castigo porque nunca se da con el culpable. Miranda “tenía deudas de juego y había tenido problemas tanto con clientes de la ladrillería como con dueños de perros de carrera” (Almada, 2013: 100), por lo que cualquiera podría ser su matador y algunos, los dueños de las constructoras, peces gordos que tenían “negocios con el gobierno de la provincia” (Almada, 2013: 100), podrían habérselo encargado a asesinos a sueldo. A estos, a los dueños de las constructoras, por supuesto, se evita molestar, aunque el *modus operandi* delate el de una ejecución ordenada. Dos meses después se produce un robo a mano armada en el banco de la provincia y el caso de Miranda se sobreesee. Es así como Selva Almada, veladamente, dejando el enigma sin solventar, denuncia la impunidad de muchos de los crímenes que se cometen en el interior de Argentina, tanto más si pueden estar involucrados en ellos potentados y personas poderosas. Esta crítica es lo que liga por lo abultado a *Ladrilleros* con *Chicas muertas*, aunque los asesinados y los móviles sean distintos, si bien, el de una de ellas, el de Andrea Danne en San José, que semeja el sacrificio de un ritual, se comete de una puñalada en el corazón mientras duerme.

1.3. Una novela de formación

Ladrilleros es, como *Niños*, como *Chicas lindas* y, en parte, como *No es un río*, una suerte de novela de formación, de iniciación o de aprendizaje. Un peculiar y original *Bildungsroman* protagonizado por Marciano Miranda y Pájaro Tamai, dos almas gemelas cuyas vidas, que discurren paralelas, constituyen el verdadero meollo de la novela, el eje medular en torno al cual se articula todo lo demás; no en vano, ellos la abren y la cierran y le confieren su duración. Marciano y Pajarito nacen prácticamente al mismo tiempo, ya que Estela y Celina se cruzan en la sala de partos: cuando una sale de dar a luz la otra rompe aguas; ambas deciden llamar a sus hijos, bien que por diferentes motivos, con nombres que no son los que figuran en los documentos oficiales: una porque, como no le dejan llamarle Marciano, lo anota solo para los papeles con el nombre de su abuelo; la otra porque, aunque ya tenía el nombre elegido, al verlo tan vivaracho y como si aleteara con los brazos y las piernas, lo empieza a llamar Pajarito. Más o menos entran a formar parte de la pandilla del barrio –o sea, comienzan su noviciado o su proceso de formación– a la misma edad. Sucede que en una manzana de La Cruceña vivía una veintena de niños entre tres y doce años que formaban un único batallón en el que solamente eran su nombre de pila, pues no importaba la procedencia y “la familia no era más que el lugar adonde se volvía a comer y a dormir” (Almada, 2013: 144). Pajarito entró cuando aún no caminaba porque su hermana mayor, Sonia, prefería tener que cargarlo consigo antes que quedarse cuidándolo en casa; si al principio lo tomaron como una especie de mascota y muñeco, en cuanto supo andar y valerse por sí mismo, esto es: cuando cumplió tres años,

comenzó a guarecerse y a participar de verdad en los juegos del grupo. Y a los tres años fue cuando Elvio Miranda llevó a Marciano a la pandilla y confió su cuidado al Cabra y al Gorgojo. Desde entonces y hasta tercer grado, Marciano y Pajarito se hacen amigos inseparables, pues “tenían la misma edad y los dos eran audaces: no les tenían miedo a las alturas ni a los perros ni a los changos más grandes” (Almada, 2013: 150); incluso la enemistad de sus padres, que les impide visitar la casa del otro, refuerza su relación, los une todavía más.

En *No es un río*, Enero y el Negro son amigos de siempre; Eusebio se une a ellos cuando su familia se muda al barrio y lo inscriben en la misma escuela, pese a todos los rumores que circulan a propósito de sus padres. A partir de ahí

los tres se encontraban apenas levantarse, casi siempre en la casa de Enero que era hijo único. Tomaban la leche y después se perdían por ahí, a veces recién volvían a la noche. Al tajar iban casi todos los días. Les gustaba estar echados abajo de los árboles de la orilla, con las tanzas atadas a los dedos de los pies, esperando el pique. Hablaban, leían historietas y hojeaban las revistas con mujeres desnudas y casos policiales que Eusebio traía de su casa. Tenían once años. (Almada, 2021: 23)

Marciano y Pajarito, por el contrario, no saben abrir su amistad a un tercero; es, como el amor pasión, excluyente. En tercer grado, con ocho años, la profesora María Nieves, que ya conocía su actitud en clase, decide separarlos, sienta a Pajarito con un alumno nuevo, Nango. Al principio, Pajarito le da la espalda y siquiera habla con él, pero poco a poco termina haciéndose su amigo, en detrimento de Marciano, que también busca sus amistades por otro lado. El hecho es que, al acabar el curso, mutuamente resentidos y siendo hijos de quienes eran, “se habían vuelto enemigos irreconciliables” (Almada, 2013: 164). Pajarito con el Nango y Marciano con Luján, su nuevo ladero, forman sus propias pandillas y provocan un cisma lo mismo en la escuela que en el barrio:

Así como en la escuela dividieron el grado, afuera se dividieron el barrio: cada bandita tenía sus propios baldíos, sus propias calles y sus horarios para jugar al metegol pues en el almacén había uno solo y no tuvieron más remedio que compartirlo. Y cuando entraron en la adolescencia, cada uno fue patrón de su propia esquina. Esto no quitaba que de vez en cuando alguno invadiera el territorio del otro, en el afán de que se armara rosca, de poder cuerpearse y sacarse las ganas de pelear. (Almada, 2013: 171)

Es así, pues, como Marciano y Pajarito terminan reproduciendo la rivalidad de Elvio Miranda y Óscar Tamai, y, en adelante, no se harán sino las mismas perrerías y jugarretas. Un capítulo fundamental en su nueva trayectoria lo constituye justamente el proceso traumático de la desaparición de sus padres cuando Marciano tiene doce años y Pajarito trece, puesto que suscita la toma de conciencia de un nuevo ciclo vital, supone la transición de la infancia a la vida adulta, y, de algún modo, los asimila todavía más a sus padres, ya que heredan su trabajo y su posición en el núcleo familiar, su forma de vida y su ideología. Tanto es así que devienen, como Tamai, dos cuchilleros. Celina, cuando sospecha de su esposo por el asesinato de Miranda, recuerda que “algunas veces él había salido con un cuchillo en la cintura” (Almada, 2013: 139). Y tanto Pajarito como Marciano prefieren las navajas a las pistolas. Al primero, en efecto, “nunca le gustaron las armas de fuego; siempre prefirió el arma blanca: liviana, certera. Si un día iba a matar a alguien, quería que fuera cuerpo a cuerpo. Una navaja es casi la continuación de la mano que la sujeta: debe sentirse cómo se va la vida del otro por el tajo, la sangre enemiga chorreando hasta el mango y humedeciendo la mano que empuña el arma” (Almada, 2013: 122). Y al segundo tampoco “le gustaban las armas de fuego”, prefería la

sevillana que había sido de su abuelo y de su padre, “aunque [Elvio] Miranda la tenía guardada como un recuerdo de familia” (Almada, 2013: 223); un arma que de vez en cuando portaba consigo para impresionar a sus amigos, y que sabía usar, cosa que, llegado el día, haría sin que le temblara el pulso.

Ese día llega cuando, después de certificar que su mayor enemigo y su hermano Ángel mantienen una relación homosexual, no le queda más remedio que limpiar la afrenta familiar y la degradación moral de su hermano. El duelo comparece como resolución del conflicto principal en las tres novelas de la “trilogía de los varones”. En *El viento que arrasa* pelean cuerpo a cuerpo el reverendo Pearson y Brauer medio borrachos, por la noche, en sintonía con el virulento estallido de una tormenta de proporciones bíblicas; se enfrentan dos tipos de creencias, la creencia en Dios del reverendo evangélico⁷ y la creencia en la Naturaleza del mecánico; en última instancia, luchan por Tapioca, el supuesto hijo de Brauer que fue abandonado en el taller por su madre y que representa algo así como el hombre puro e inocente, el buen salvaje que aún está por corromper la mano del hombre y la civilización, y por adoctrinar. En *No es un río* pelean cuerpo a cuerpo los isleños, representados por Aguirre y César, y los foráneos, Enero, el Negro y Tilo; se enfrentan dos concepciones distintas de la vida en la naturaleza, los que la respetan y viven en armonía con ella y los que la vulneran ociosa e infructuosamente; en última instancia, luchan a cuenta de una raya gigante que los foráneos han pescado con tres disparos y, tras exhibirla colgada de un árbol, han devuelto, muerta, a las aguas del río por no saber qué hacer con ella. En *Ladrilleros* pelean cuerpo a cuerpo pero con navajas Marciano y Pájaro; se supone que se enfrentan un representante de la sociedad heteropatriarcal vigente, Marciano, y un transgresor de sus valores, un infractor de la heteronormatividad, Pájaro; en última instancia, se supone que luchan por Ángel Miranda. Marciano, en efecto, se supone que se bate en duelo con su oponente para lavar la deshonra familiar y para reconducir la orientación sexual de su hermano a la “normalidad”:

Muerto el perro se acabó la rabia, y él sabe bien que el Pájaro Tamai es el perro que lo tiene envenenado a su hermano. Después, borrón y cuenta nueva. Si hacía falta, lo iba a obligar a mascar conchas todo el día hasta que se le fuera el berretín de chupar pijas. (Almada, 2013: 12)

El resultado es que, después de que los filos hambrientos de las navajas encuentren la carne enemiga, Marciano Miranda y Pájaro Tamai, con poco más de veinte años, caigan “para morirse rápido, tal y como vivieron” (Almada, 2013: 231). Con ello, cierran su periplo vital, el de dos hombres y un destino, y el círculo vicioso de una sociedad estéril, inmóvil y repetitiva. En su alocución final en el lugar adonde han yacido los cuerpos de los dos jóvenes compañeros de infortunio, el comisario Rebolledo sentencia: “¡Qué desperdicio, mierda!” (Almada, 2013: 232), mas lo cierto es no hay desperdicio donde no hay futuro.

1.4. Una historia de amor imposible entre miembros de dos familias rivales

Ladrilleros es una historia de amor imposible entre miembros de dos familias enfrentadas, protagonizada por Pájaro Tamai y Ángel Miranda. Una relación homosexual en una sociedad

⁷ Michi Strausfeld (2021: 507-510), en el panorama que dibuja sobre la literatura y el difícil camino de las democracias latinoamericanas en el siglo XXI, subraya el desarrollo y el poder que están alcanzando las iglesias pentecostales en Centroamérica y en Sudamérica, los peligros que supone su fanatismo religioso y su mensaje retrógrado y destaca *El viento que arrasa* y *El mono en el remolino* de Selva Almada como textos en los que se refleja esta situación. Los evangélicos tienen presencia asimismo en *Ladrilleros*, aunque testimonialmente a través del personaje de Yani Kowalsky, la última novia de Marciano Miranda, y en *No es un río*, con las hermanas del Negro, que “eran evangélicas y para ellas todo lo que no era cosa de Dios era cosa del diablo” (Almada, 2021: 30).

héteropatriarcal asfixiante que no solo se erige en el conflicto principal de la novela, abordado desde la dicotomía de realidad y deseo, sino también en el detonante de la tragedia. El conflicto lo es, en principio y sobre todo, para Pájaro Tamai, en tanto en cuanto es él, representante conspicuo de la masculinidad héteronormal, quien descubre su condición gay y se sume en un punzante debate interno a propósito de su identidad y orientación sexual, habida cuenta de que Ángel Miranda la acepta sin problemas y la vive sin tapujos.

Todo empieza la noche de la inauguración de la nueva bailanta, en donde se encuentran por casualidad. Poco antes, Pájaro es informado por Cardozo sobre la reciente novia de Marciano Miranda, Yani Kowalsky, hija de extranjeros evangelistas, de la que parece estar sinceramente enamorado (“no era para fifar nomás, él a la Yani la quería... o, por lo menos, sentía otras cosas por ella” [Almada, 2013: 182]). Y el dato no es baladí por cuanto el relámpago del amor, como todo lo demás en sus vidas, parece ser que les asalta a los dos casi al mismo tiempo. Luego platica con Ángel Miranda, al que juzga de puto desde la mentalidad viril más rancia, hasta el extremo de lamentar “la mala suerte” de Marciano por “tener un hermano desviado... si el viejo viviera” (Almada, 2013: 189). A lo largo de su conversación, sin embargo, Ángel le brinda toda una lección por la naturalidad, la honestidad y la valentía con que vive su homosexualidad. A partir de entonces y hasta que otro día se produzca su primer escarceo sexual en uno de los baños de la bailanta, Pájaro, con curiosidad e interés, piensa en Ángel e indaga sobre él y su condición. Así, de comadreo con Nango, mientras hablan de esto y de lo otro, saca a relucir el tema, para de nuevo lamentar “si el viejo Miranda viviera...” (Almada, 2013: 194). El escarceo sexual en el baño de la bailanta Pájaro lo recuerda entre los sopores de la resaca del día siguiente y bajo la excusa de que “estaba caú” (Almada, 2013: 198); se lamenta y recrimina agriamente por ello y no halla más solución (como Marciano con su hermano)

que salir y garcharse una pendeja ahora mismo. Agarrar y oler una concha, meterle la lengua hasta el fondo, chuparle todo el jugo a ver si se saca el olor a meo y a mierda del baño de la bailanta, a ver si se saca el gusto a porrón tibio que le queda de anoche, y el ruido de la música que le hace doler la cabeza. Se va a levantar y se va a vestir. Va a agarrar la moto y va a salir. Va a buscar a la Vero o a la que encuentre. Va a alquilar una pieza en lo de Serra. A la que sea le va a sacar la ropa, la va a tirar en bolas sobre la cama, se la va a coger bien cogida, va a esperar un rato y se la va a volver a coger y la va a seguir cogiendo hasta que el recuerdo inmundo de la noche anterior se le borre para siempre. (Almada, 2013: 202-203)

El combate intramuros de su ciudadela Pájaro lo libra durante cuatro semanas. Al cuarto sábado sale aún con la determinación de “cagar a trompadas” a Ángel, y tanto mejor –en prolepsis de la reacción de su rival y del duelo final– si por ahí está Marciano y se interpone, pues “con él si iba a poder pelear de hombre a hombre, iba a poder sacarse toda la rabia que tenía adentro” (Almada, 2013: 208). Pero lo que sucede cuando se encuentra con Ángel es que se libera, se extirpa la represión que lo atenazaba: “Cuando Ángel lo abrazó por la cintura, el Pájaro sintió que, por fin, se le iba ese frío que tenía en las entrañas” (Almada, 2013: 211).

Una vez que Pájaro acepta su condición gay y principia una relación de amor con Ángel Miranda el conflicto se desplaza de lo privado e íntimo a lo público y social. Un día Luján le comenta a Marciano que ha visto a su hermano con Pájaro en la moto. Marciano, que ya desde el nacimiento de Ángel, cinco años menor, ha tenido una relación ambivalente con él, agudizada tras la muerte de su padre, intenta, en primer lugar, sonsacarlo, a fin de averiguar qué es lo que une a su hermano con su rival. Pero de su conversación lo único que saca en claro es la distancia y la falta de comprensión del otro que los separa. Así que lo que hace una noche es seguir a Pájaro, lo ve salir de su casa con la moto, llegar al playón de los eucaliptos de la salida del pueblo, reunirse con Ángel y detenerse en un hotel de carretera. Marciano no

descubre que su hermano es homosexual, porque eso, que está en lenguas de la gente, lo sabía o lo intuía como lo sabía o intuía todo el mundo; la revelación, la verdadera anagnórisis, que por supuesto acarrea un cambio de peripecia que conduce a la catástrofe, es que Pájaro Tamai, su alma gemela, su compañero de destino, es gay. Y justamente eso es lo que denuncia públicamente en la pelea final entre el cuerpo a cuerpo y la aparición de las navajas: “Así que te estás cogiendo a mi hermano, puto de mierda” (Almada, 2013: 229).

1.5. Una tragedia de amor, odio y muerte

Ladrilleros es una tragedia de sexo y violencia, de amor y odio, de eros y tánatos, protagonizada por Marciano Miranda y Pájaro Tamai. Drucaroff (2011: 466) ha señalado que, ya en *Niños*, “Tánatos y Eros son hermanos, no enemigos. Crecer entre discusiones, violencia adulta, amor, mitos, juegos, riesgos, placeres; crecer jugando con viejos, animales y otros chicos siempre termina apuntando a lo que pasa con los cuerpos. Los cuerpos de los viejos y de los animales entran a la muerte, los de los niños maduran sexualmente”. Una prueba de ello es el funeral del Viejo al que asisten los dos niños protagonistas: la narradora y su inseparable amigo Niño Valor, que nacieron –como Marciano y Pájaro– casi al mismo tiempo en el mismo hospital:

Una tensión erótica atravesaba el aire como ocurre siempre en la desgracia. Las tetas caídas y estriadas de las vecinas, de golpe, parecían llenar los corpiños. Se endurecían los traseros como botones de rosa. Goteaban mieles de camatí los muslos. (Almada, 2015: 14)


En *Ladrilleros* la violencia y el sexo constituyen las dos principales formas de expresión de la virilidad masculina. Ello se echa de ver principalmente en la figura de Óscar Tamai, en su enemistad con Elvio Miranda; en la forma en que humilla y maltrata tanto en público como en privado a Pajarito a fin de abonarse “como cabeza de familia frente a los vecinos” y de sacarse la rabia y los celos de ver en su hijo otro yo, “su retoño de pura cepa” (Almada, 2013: 14); y en la educación sexual que propicia a Celina, que es lo único que les queda cuando se apaga la chispa del amor: “A veces Celina pensaba que (...) solamente en la cama se entendían y se desentendían de los problemas diarios. Los dos eran de sangre caliente. Ella no había conocido otro hombre que Tamai, sin embargo a su lado se había vuelto una mujer experimentada. La había vuelto una viciosa y no podía conciliar el sueño si él no la servía” (Almada, 2013: 75-76). Es importante recalcar que las relaciones carnales de los dos matrimonios son tan abundantes como plenamente satisfactorias; a través de ellas, del gozoso placer que experimentan, así como del erotismo que se respira en ese lugar abrasado por el sol y el polvo (el primer encuentro de Óscar Tamai y Celina en la fonda de su padre es, en ese sentido, soberbio), Selva Almada dignifica a sus personajes.

En cualquier caso, la violencia y el sexo, aunque omnipresentes, son dos esferas separadas, que convergen hasta confundirse en la hostilidad de Marciano y Pájaro. Cuando pelean, no solo es como si se hicieran el amor, en una original revisitación del tópico del *militia amoris* –“a batallas de amor campo de pluma”, que diría Góngora–, sino que es una forma de conocimiento del otro y, por medio del otro, de sí mismo. Para corroborarlo, solo hace falta comparar la forma en que combaten sus padres en la ladrillería de los Miranda:

Aprovechando el desconcierto de su enemigo, Oscar Tamai se le tiró encima. Miranda se repuso rápido y empezaron a pelear, rodando por las depresiones del terreno hasta caer en el barro del pisadero (...) Parecían dos perros de pelea. Miranda logró sacarse a Tamai de encima y se puso de pie. El otro también, andando a cuatro patas salió del círculo lodoso, de la mezcla chirle que haría futuros ladrillos. Los dos

estaban echando los bofes, embarrados; los ojos amarillos de Tamai refulgían como la hoja de dos cuchillos buscando el corazón de su enemigo. (Almada, 2013: 84)

Con la forma en que lo hacen ellos:



Daba gusto verlos luchar. Se diría que cada uno fue tomando conciencia de su propio cuerpo durante esas riñas: cómo los puños se iban endureciendo, cómo los brazos se iban volviendo más largos y elásticos, cómo se hinchaban las venas del cuello acarreando sangre a los corazones agitados, cómo los vientres se iban poniendo más planos, y cómo iba creciendo el bulto adentro de los pantalones. Rozando, estrechando, empujando y golpeando el cuerpo del otro se dieron cuenta de los cambios que la edad operaba en el propio. Y en alguno de esos forcejeos se habrán visto a sí mismos, duplicados, como en un espejo. (Almada, 2013: 171-172)

Es una belleza verlos pelear. La coreografía fue sufriendo variantes: de la habilidad bruta a la destreza refinada. Fue cambiando junto con los cuerpos. Ese primer contacto del hombro contra el pecho fue dando una idea clara de las transformaciones: un día el hombro en vez de ir a dar contra el torso huesudo, se hundió en un pectoral hinchado; otro sintió el músculo duro, el botón de la tetilla parándose al roce. Al acto primero de afirmar las piernas, le sobreviene sacarse la remera, los ojos solo se pierden en el instante en que el trapo pasa delante de la vista; como en el pase de un mago ahora echan chispas mientras estudian el cuerpo del otro, tan parecido al propio. Con el paso de los años, donde solo había piel y hueso adolescente, empezó a verse una línea de vello negro creciendo desde abajo de la cintura del vaquero, subiendo por encima del ombligo, ramificándose suavemente en la zona del pecho, formando una sombra. Un día los brazos dejaron de crecer a lo largo, para crecer a lo ancho. Los pantalones dejaron de flamear desde las caderas a los tobillos, para ceñirse a muslos, trasero y bulto. Un día cada uno tuvo enfrente a un hombre. (Almada, 2013: 227-228)⁸

Marciano y Pajarito no solo nacen más o menos el mismo día, se integran de pleno derecho en la pandilla del barrio al mismo tiempo, crecen juntos, pierden a sus padres por las mismas fechas y se enamoran de otras personas casi a la vez; es que tienen su primera experiencia, su despertar sexual, al unísono el día aquel que, con siete años, fueron en bici hasta el lugar en que se estaba montando un parque de diversiones y entablan conversación con el operario del barco pirata, que los invita a subir:

El empleado prendió el cigarrillo y sacó un pañuelo y se lo pasó por el cuello enrojecido y por el torso. Paseó la vista a su alrededor. A unos cuantos metros vio a tres de sus compañeros terminando de ajustar la montaña rusa, y mucho más allá, otros dos armando las hamacas voladoras. El resto estaba descansando en las casillas rodantes estacionadas en el extremo del predio. Posó la mirada en los changuitos.

⁸ Esta mezcla de violencia y sexo, nos recuerdan poderosamente a las elegías de Tirteo, el lírico griego arcaico de mediados del siglo VII a.C., en las que se dirigía al ejército espartano para inculcar en sus hombres el ideal heroico de la lucha abnegada con una imperativa exultación del ardor guerrero y una punta de erotismo marcial: "Quienes se atreven a ir, con firmeza, hombro con hombro, / al cuerpo a cuerpo, y arrostran el ímpetu hostil, / mueren menos y salvan al pueblo que viene a la zaga / (...) / Hala, estad firmes, abrir bien las piernas, clavad en el suelo / ambos pies, con los dientes el labio morded, / abajo, piernas y muslos, y arriba, el pecho y los hombros, / tras el panzón del ancho escudo ocultad; / con la diestra blandid la pica robusta y, terrible, / de vuestro casco el penacho en la testa agitada. / [...] / Hala, id todos al cuerpo a cuerpo, y a vuestro adversario / con pica o espada infligid herida mortal; / puesto el pie junto al pie y apoyado al escudo el escudo, / penacho y penacho y casco y casco a tocar, / y el pecho al pecho pegado, a vuestro enemigo, empuñando / la espada, o usando la larga lanza, atacad" (Ferraté, 2007: 55 y 57).

Los dos apoyaban los brazos en el borde del barco, estaban en puntas de pie, mirando para abajo. Las piernas morenas y flacas les asomaban debajo de los shorcitos, y las remeras, que se les habían levantado por la posición, mostraban un pedazo de espalda, la terminación de la columna vertebral.

– ¿Quieren tomar una Coca-Cola? – les preguntó. (Almada, 2013: 159-160)

Por ese día, probablemente porque arribaron muy tarde a casa, fueron severamente castigados los dos, tanto más al encontrarles las entradas gratis para montar en la atracción que les había regalado el hombre. Al año siguiente, su amistad se transforma en enemistad cuando deja de ser excluyente, encarnando así el aserto del célebre *carmen* 85 de Catulo: “Odi et amo”. Octavio Paz (2004: 58), en su explicación del poema, resume perfectamente su situación: “La poesía de Catulo tiene un lugar único en la historia del amor por la concisa y punzante economía con que expresa lo más complejo: la presencia simultánea en la misma conciencia del odio y el amor, el deseo y el desprecio. Nuestros sentidos no pueden vivir sin aquello que nuestra razón y nuestra moral reprueban”. No mucho tiempo después de que Pájaro manifieste su homosexualidad reprimida, Marciano no puede sino ver reflejada la suya propia en el espejo que es su compañero de infortunio, y siente rabia a la vez que celos. Su última pelea, la primera con navajas, es la de su penetración simbólica, en la que se acoplan eros y tánatos, y su derrota:


Cuando Marciano le sacó la sevillana de adentro, pese al griterío de la gente, a las corridas y a los tiros que los amigos de los dos empezaron a disparar, pese a todo ese barullo y a la música que seguía sonando, Pajarito pudo escuchar bien claro el ffffshshshhhh que le salió del agujero, como si su panza fuera un globo desinflándose. El otro no debía estar mejor. Llegó a atinarle un par de puntazos. (Almada, 2013: 31)

A Pájaro, agonizante, le hubiera gustado que su último recuerdo fuese esa escena que se ha repetido cada noche desde que asumió su condición gay, la de Ángel montado con él en la moto saliendo del pueblo, abrazado a su cintura y con su mentón sobre su hombro. “Pero no es esa escena la que viene. En vez del pecho de Ángel contra su espalda, es su hombro contra el pecho de Marciano. Esa escena también se repite muchas veces en todos estos años, con pequeñas variantes. A veces es el hombro de Marciano contra su pecho. Lo que no cambia es que esa es la señal esperada para la pelea” (Almada, 2013: 226). En fin, una historia de amor frustrada por la homofobia y la intolerancia que se desarrolla en un plano íntimo o personal y trascendente o social, una tragedia en estado puro.

1.6. De lo particular a lo universal

Selva Almada ha conformado con suma maestría un relato que cumple a rajatabla la *contradicción narrativa* que Juan José Saer señalaba en los “Apuntes” de *La narración-objeto*: “la de alcanzar lo universal manteniéndose en el dominio riguroso de lo particular” (Saer, 1999: 223). Ocurre que *Ladrilleros*, sin dejar de ser una novela de la tierra que se desarrolla en un espacio y un entorno socio-cultural identificables geográfica e históricamente: el Litoral argentino, se inserta en una serie de textos trágicos cuyo sujeto lo informa la historia de amor y muerte de dos jóvenes hijos de familias rivales y cuya prosapia se remonta a la leyenda de la antigüedad clásica de Píramo y Tisbe, si bien el caso más famoso lo constituye la historia del renacimiento italiano de Giulietta e Romeo, mundialmente conocida por la readaptación dramática de William Shakespeare. Con todo, el texto que más se aproxima a *Ladrilleros*, hasta el punto de que podría erigirse en uno de sus principales referentes intertextuales, parece no

ser otro que *Bodas de sangre* (1933), de Federico García Lorca. Ambas obras, en efecto, son tragedias de amor insatisfecho ambientadas en un mundo rural de índole tradicional y patriarcal; abordan temas y conflictos universales como la dialéctica entre realidad y deseo, entre el orden social y la sexualidad, la represión erótica y la arbitrariedad de la pasión; y en ellas se produce el triunfo de la muerte, que impone su ley en el duelo a navaja que libran los hijos varones de dos linajes enfrentados –el Novio y Leonardo en la tragedia lorquiana–. La Madre, en el lamento final, lo cifra a la perfección con palabras que podrían suscribir Estela y Celina:



Vecinas: con un cuchillo,
con un cuchillito,
en un día señalado, entre las dos y las tres,
se mataron los dos hombres del amor.
Con un cuchillo,
con un cuchillito
que apenas cabe en la mano,
pero que penetra fino
por las carnes asombradas
y que se para en el sitio
donde tiembla enmarañada
la oscura raíz del grito.
Y esto es un cuchillo,
un cuchillito
que apenas cabe en la mano;
pez sin escamas ni río,
para que un día señalado, entre las dos y las tres,
con este cuchillo
se queden dos hombres duros
con los labios amarillos.
(García Lorca, 2021: 456-457).

1.7. Una novela formalmente redonda

Ladrilleros es, desde una óptica formal, una novela redonda, cuidadosamente organizada y acabada. Físicamente, consta de cincuenta y nueve capítulos no numerados, divididos en una, dos o tres secuencias narrativas menores separadas entre sí por blancos tipográficos. Estructuralmente, se conforma de dos niveles narrativos distintos: uno perteneciente al presente de la narración y otro al pasado, los cuales se presentan conjugados y de manera fragmentaria y discontinua.

El nivel narrativo del presente, que transcurre en un intervalo de tiempo muy breve en el amanecer de un día y un año sin determinar, pero previo a la revolución tecnológica de internet y a la invención del teléfono móvil, cuenta, a cargo de un narrador primario de carácter extra y heterodiegético en tercera persona, omnisciente y neutro en el conocimiento de los hechos, aunque normalmente adopta una posición de aquiescencia narrativa con los personajes que focaliza hasta impregnar su voz con su punto de vista, los últimos instantes de vida de Marciano Miranda y Pájaro Tamai, que yacen, moribundos, en el suelo repugnante de un parque de diversiones. *Ladrilleros*, por consiguiente, empieza, justo por el final, es decir, *in ultimas o extremas res*, en empleo del arte retórica del *ordo artificialis*, que comporta la distorsión lineal, natural o cronológica de la historia.

Esta acción en tiempo presente, reducida a la mínima expresión, se llena sin embargo de pasado: Marciano y Pájaro rememoran, en su agonía, distintos acontecimientos de su vida, que

se corresponden con sus obsesiones, conflictos y anhelos principales. En el caso del primero, la estrecha vinculación que mantuvo con su padre, entremezclada con la angustia, el remordimiento y la culpabilidad de no haber podido vengar su muerte, hasta el extremo de alucinar con su presencia, que muestra a un Elvio Miranda como una suerte de alma en pena perpleja y desnortada en el camino a su casa en la noche que lo asesinaron; en menor medida, la relación con su hermano Ángel; y su pretensión de abandonar el pueblo para mudarse a Entre Ríos, a cuyos alrededores fue una vez –la única que ha salido del pueblo– a pescar con su padre y con Antonio, un amigo de su padre, cuando tenía once años; la descripción del viaje en barca por el río y del lugar en el que pasan la noche anticipa claramente el orbe natural de *No es un río* y parte de su trama. En el caso del segundo, la problemática y aviesa relación que tuvo siempre con su padre, al que despreciaba y tenía miedo por partes iguales a causa de sus continuas palizas, desprecios e ignominias, y quien, como Elvio a Marciano, se le aparece en el último suspiro para mofarse de su malandanza, golpearlo y vejarlo de maricón; tanta ha sido la aversión y tanto el padecimiento de Pajarito que, en una ocasión, cuando tenía seis años, intenta escaparse de su casa, pero un vecino, que se lo encuentra, lo devuelve a ella sin que su padres se enteren de su propósito; la cuestión de su homosexualidad, que va y viene, y sobre la cual Pájaro evoca escenas y momentos que la anticipan antes de que estalle en el baño de la bailanta con Ángel; y varios episodios de su infancia y de su relación con Marciano, cuya imagen es lo último que se lleva, es lo que le acompaña a la otra orilla.

A este primer nivel pertenecen dieciocho de los cincuenta y nueve capítulos, a saber: 1, 3, 6, 7, 10, 13, 17, 21, 25, 33, 34, 43, 45, 47, 52, 55, 57 y 59.

El nivel narrativo del pasado, que se desarrolla más o menos a lo largo de veintiuno o veintidós años⁹, cuenta, a cargo de la misma instancia enunciativa y sobre el itinerario vital de Marciano y Pájaro desde su nacimiento hasta su muerte, la historia de enemistad de dos familias, los Tamai y los Miranda, a través de dos generaciones, la de los padres y la de los hijos; tiene por objeto exponer los motivos que han conducido a la situación del nivel del presente, los antecedentes y las razones que han propiciado que Marciano y Pájaro perezcan, malheridos, en el suelo. A este segundo nivel corresponden cuarenta y uno de los cincuenta y nueve capítulos, a saber: 2, 4, 5, 8, 9, 11, 12, 14, 15, 16, 18, 19, 20, 22, 24, 23, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 44, 46, 48, 49, 50, 51, 53, 54, 56 y 58. La reconstrucción del pasado por parte del narrador acontece, *grosso modo* –pues hay pequeños saltos adelante y atrás y determinados sucesos, como el asesinato de Elvio Miranda, están referidos desde la perspectiva de varios o de todos los personajes principales–, de manera lineal, desde la conformación de las dos familias y los natalicios de Marciano y Pajarito hasta el fatal duelo final.

Sin embargo, se podrían distinguir dos partes nítidamente diferenciadas: por un lado, la historia de los padres (capítulos 2-38), y, por el otro, la de los hijos (caps. 39-58); las cuales, a su vez, se modulan alrededor de varios núcleos temáticos o episodios principales. Así, dentro de la historia de los padres, un primer núcleo lo conformaría cómo y en qué circunstancias se conocieron Elvio Miranda y Estela y Óscar Tamai y Celina, sus bodas y los nacimientos de Marciano y Pajarito (caps. 2-14). Un segundo núcleo giraría en torno a la enemistad de Elvio y Óscar a partir de que los Tamai alquilen la ladrillería de Leyes en el barrio de La Cruceña a poco más de cien metros de la de los Miranda y el episodio del robo del galguito (caps. 15-26). Un tercero y último lo coparía el asesinato de Elvio Miranda, que es el punto culminante de

⁹ No son muchos los datos de que se dispone para determinar la duración exacta de la historia. Pero cuando Pájaro, a punto de morir, recuerda el día que fue con Marciano al parque de diversiones que estaban montando a las afueras del pueblo, supone que tenían “seis o siete [años] como mucho” y desde entonces “habían pasado como quince años” (Almada, 2013: 185).

esta parte, su investigación y tanto el impacto que produce como las secuelas que acarrea en el seno de las dos familias (caps. 27-38).

La parte que concierne a los hijos comienza con un salto temporal hacia atrás, habida cuenta de que se inicia en el momento en que Marciano y Pajarito se integran en la pandilla del barrio cuando tienen tres años, mientras que la parte centrada en los padres finaliza con la muerte de Elvio y el abandono de Óscar de su familia, que se produce cuando sus hijos tienen doce y trece años respectivamente¹⁰. Además, el cambio de una parte a otra comporta una variación en la focalización de los personajes por parte del narrador, por cuanto, en la primera, todo se filtra a través de los dos matrimonios, mientras que en la parte de los hijos se relata desde el punto de vista de Marciano y, sobre todo, de Pájaro; dicho de otro modo, en la primera parte los personajes principales no son otros que Elvio, Estela, Óscar y Celina, mientras que en la segunda Marciano y Pájaro –y también Ángel– son los protagonistas absolutos.

Esta parte presenta dos núcleos temáticos principales. Por un lado, el nacimiento de la amistad y de la enemistad de Marciano y Pajarito (caps. 39-44), que vendría a constituir algo así como una novela de formación segmentada por su integración en la pandilla del barrio y por el paso traumático de la infancia al mundo de los adultos provocado por la muerte de Elvio y el abandono de Óscar, y no sería sino el que transcurre de manera simultánea, pero narrado desde su perspectiva, a los núcleos temáticos de la historia de los padres centrados en la enemistad de Elvio y Óscar y en el asesinato de aquel y el abandono de su familia de este. Por el otro, tras un salto temporal hacia delante desde que tienen doce o trece hasta que tienen veintiún o veintidós años¹¹, el descubrimiento de Pájaro de su homosexualidad, que es el conflicto principal de la novela y el desencadenante de la tragedia, su relación de amor con Ángel Miranda, el reconocimiento o la agnición de Marciano y el combate final (caps. 46-58).

Conviene subrayar que los dos niveles narrativos no son compartimentos estancos, antes bien mantienen una relación orgánica e interdependiente entre sí, de manera que se registra un elevado número de relaciones, de contingencias, de sinergias, de paralelismos, de acciones y reacciones, de prolepsis de uno que revierten en el otro. Mientras que la narración del nivel narrativo del pasado se centra en las familias de los Miranda y los Tamai (caps. 2-38), la mayoría de las agónicas remembranzas de Marciano y Pájaro que se entretajan con ella (caps. 1-33) versan a propósito de la relación que mantenían con sus progenitores; por el contrario, cuando la narración del nivel del pasado gira en torno a la singladura de Marciano y Pajarito (caps. 39-58), sus recuerdos en el nivel presente están vinculados con su relación y con la condición gay de Pájaro (caps. 34-57). Así, por ejemplo, justo cuando se está desarrollando el bloque temático, en el nivel del pasado, del asesinato de Elvio Miranda (caps. 27-38), Pájaro Tamai, en el nivel presente (cap. 33), recuerda cómo, cuando tenía doce años, jugaban a reproducir, a imitar tal cual el famoso robo del banco de la provincia que puso en olvido el asesinato de Miranda y cerró la investigación del caso; ello lo conduce a recordar la primera vez que tuvo un arma de fuego en las manos y pudo calibrar su peso, lo que le hizo admirar más todavía al ladrón del banco capaz de empuñar y disparar dos armas a la vez, a refrendar que prefiere las armas blancas a las de fuego y a reconocer que, desahuciado y exangüe como está, “ahora sabe cómo es la cosa de los dos lados: apuñalar y ser apuñalado” (Almada, 2013: 122).

Tanto la situación narrativa como el modelo compositivo de *Ladrilleros* presenta evidentes concomitancias y analogías, entre otras obras, con dos relevantes novelas de la

¹⁰ Así empieza el capítulo 39: “Hubo una época en que Pajarito Tamai y Marciano Miranda fueron amigos (...) Pajarito entró al grupo [del barrio] de la mano de su hermana Sonia...” (Almada, 2013: 144). Mientras que el capítulo anterior, el 38, se cierra con la despedida de Óscar y Celina.

¹¹ En efecto, mientras que en la secuencia final del capítulo 44 se narra el momento en que Pajarito se entera de la muerte de Elvio Miranda, el 46 empieza con él y sus amigos en la nueva bailanta.

narrativa latinoamericana del siglo XX y con una del siglo XXI, pertenecientes asimismo a la modalidad de la tierra, aunque entrecruzadas con lo fantástico: *La amortajada* (1938), de María Luisa Bombal, *Pedro Páramo* (1955), de Juan Rulfo, y *Distancia de rescate*, de Samanta Schweblin. En el tiempo presente de *La amortajada*, que se reduce a un día, se da cuenta del sepelio de la protagonista, Ana María, que, pese a estar muerta, tiene un rescoldo de conciencia y observa desde su peculiar posición cómo revolotean en torno a su cadáver las personas fundamentales de su vida: sus hijos, su aya Zoila, su primer amor Ricardo, su padre don Gonzalo, su amiga Alicia, su amigo Fernando, su marido Antonio, el padre Carlos; lo que da pie a que bien ella o bien alguno de ellos –Fernando, su amigo y confidente, y el padre Carlos, en concreto– rememoren la relación que mantuvieron entre sí y el significado que tuvieron en sus vidas. *Pedro Páramo*, por su lado, se construye igualmente alrededor de dos niveles narrativos: uno en el presente, constituido por la conversación de Juan Preciado y Dorotea, en la que él le refiere su llegada a Comala y lo que allí le sucede, si bien su voz se hilvana tanto con la de otros personajes que relatan diversas historias sobre el pasado de Comala, casi todas referidas a Pedro Páramo, como con los recuerdos idílicos que su madre guardaba del pueblo, los cuales contrastan poderosamente con el estado de desolación absoluta en que se encuentra ahora; y otro en el pasado, que cuenta, en desorden cronológico y a cargo de un narrador en tercera persona, la vida del cacique Pedro Páramo y su pasión incondicional por Susana San Juan, aunque en ella se entreveran los recuerdos en forma de monólogos de Pedro Páramo y los febriles flujos de conciencia de Susana a propósito de su amor por Florencio. Algo, además, pervive de la infernal Comala en el pueblo de *Ladrilleros*. En *Distancia de rescate* –de la que trataremos con pormenor más adelante– asistimos, en el tiempo presente de la novela, que, muy concentrado o condesado, se reduce a la mínima expresión, a la agonía final de su protagonista, Amanda, quien, en un delirante diálogo con un niño deforme a causa de los estragos de una intoxicación, David, intenta reconstruir los sucesos que le han conducido a la situación sin retorno en que se halla, es decir, la situación narrativa es, en lo esencial, similar a la de *Ladrilleros*; *Distancia de rescate*, además, sin ser exactamente una novela de la tierra, transcurre, como *Ladrilleros*, en un pueblo del interior de Argentina y denuncia lo que allí sucede. Por la situación narrativa *Ladrilleros* tiene similitudes con *As I Lay Dying* (1930), de William Faulkner, en especial con su primera parte, que es cuando se produce la agonía de Addie Bundren, esposa de Anse Bundren y madre de Cash, Darl, Jewel, Dewey Dell y Vardaman, aunque el procedimiento es dispar, pues la novela de Faulkner se organiza en torno a los monólogos de quince personajes.

No obstante, *Ladrilleros*, sumando los dos niveles narrativos, manifiesta una estructura circular, por cuanto empieza y termina con los instantes que preceden y suceden al duelo. De hecho, el capítulo 56 empieza con una frase que se había mencionado en el 1: “Parecés un bombón de telenovela” (Almada, 2013: 222 y 12), que es lo que le dice Ángel a Marciano cuando este está a punto de salir de su casa armado con la sevillana con el propósito de enfrentarse a Pájaro. Una estructura circular que no solo es solidaria con la fatalidad trágica de dos hombres y un destino que se desgrana en su interior, sino también del tiempo sin progreso y sin futuro que impera en ese pueblo innominado del interior condenado al inmovilismo y la repetición.

2. LA AFINIDAD DEL LIENZO Y EL PAPEL, DEL PINCEL Y LA PLUMA EN *EL NERVIO ÓPTICO*, DE MARÍA GAINZA

El nervio óptico, publicada por la editorial argentina Mansalva en 2014, por la chilena Laurel Editores en 2016 y por la española Anagrama en 2017, constituye la primera incursión de María Gainza en el terreno de la novela. A ella le ha seguido en 2018 *La luz negra*, con la que ha

obtenido el Premio Sor Juana Inés de la Cruz 2019, instituido hace casi tres décadas para destacar la mejor novela en español escrita por una mujer, y en 2021 el libro de poesía *Un imperio por otro*. Antes de dedicarse a la literatura, María Gainza trabajó como corresponsal de *The New York Times* y de *ArtNews* en Buenos Aires. Durante diez años fue colaboradora, en calidad de crítica de arte, del suplemento *Radar* del diario *Página/12*, así como de la prestigiosa revista de arte *Artforum*. Fue editora de la colección de arte argentino «Los sentidos» de la editorial Adriana Hidalgo. En 2011 publicó *Textos elegidos. 2003-2010*, en donde reunía treinta ensayos de arte de diversa índole, escritos mayoritariamente en el suplemento *Radar* de *Página/12*, precedidos de una breve prefación a cargo de Rafael Cippolini; obra que ha reeditado, ampliada con tres nuevos ensayos, en 2020 con el título *Una vida crítica*.

La característica más significativa tanto de *El nervio óptico* como de *La luz negra* la constituye su condición interartística: la mezcla de literatura y pintura, de vida y arte, de autobiografía entreverada de crónica social y ensayo artístico.

En *La luz negra*, la narradora, una crítica de arte que ha trabajado en la oficina de tasación del Banco Ciudad bajo la tutela de una experta tasadora, perita autenticadora y contumaz expendedora de falsos certificados de autenticación, Enriqueta Macedo, hasta que esta, con quien se inició en el mundo del delito, fallece, reconstruye la biografía de la pintora e ilustradora argentina de origen austriaco Mariette Lydis Gonove, que “se había hecho un nombre retratando a la alta sociedad porteña” (Gainza, 2018: 36), sobre la base de la elaboración de un catálogo de subasta de bienes y obras suyas. Prácticamente a la par emprende una pesquisa, cuasi policial o detectivesca, sobre el paradero de la Negra, genial falsificadora, entre otros, del arte de Mariette Lydis, a fin de abocetar su historia. Para lo cual recurre a la información que sobre ella le proporcionan otros personajes en entrevistas –Enriqueta, Germán, Correa, Silvia, Nicolás, la tía Margarita, Luisa, Edgardo, Roberto, Martín, Rómulo–, a la manera de la investigación que sobre Charles Foster Kane lleva a cabo el periodista Jerry Thompson en *Citizen Kane* (1941), de Orson Welles, de la de la mujer desconocida por don José en *Todos os nomes* (1997), de José Saramago, de la de Cesárea Tinajero por los detectives salvajes y la de Arturo Belano y Ulises Lima por un interlocutor innominado en *Los detectives salvajes* (1998), de Roberto Bolaño, o de la de Juan Gil por Toni Coll en *El día de mañana* (2011), de Ignacio Martínez de Pisón. Se trata, a la postre, de una *quête* infructuosa, habida cuenta de que la Negra es, en cierto modo, un nombre simbólico o metafórico, ya que, en tanto en cuanto artista falsificadora, oficia, al igual que un escritor «negro», de tal, de persona hueca, de sombra evanescente, y, en consecuencia, carece, frente a Mariette Lydis, la pintora oficialmente reconocida con derecho a ella, de biografía. Mariette Lydis, además, es un personaje rigurosamente histórico; la Negra, en cambio, parece más bien un personaje imaginario, aunque inspirado en la artista bohemia de los años sesenta Renée Cuellar, que, efectivamente, decidió desaparecer. Es así que *La luz negra* es una novela de artista en que el arte –o más bien el mundo de la falsificación artística en Argentina y de la vida pop del arte bonaerense de los años sesenta– no solo se convierte en el *sujeto* principal de la trama, sino que, merced a él, se indaga sobre cuestiones actuales de hondo calado como la autenticidad y la manipulación, lo real y lo artificial, lo efectivo y lo falso, lo legítimo y lo espurio, la mentira y el engaño, el misterio y lo indescifrable, así como sobre la imposibilidad de aprehender la verdad y sobre los límites del conocimiento cabal del otro.

La pintura, en *El nervio óptico*, más allá de ciertas analogías, se integra de una forma diferente y desempeña una función distinta. La novela se presenta físicamente dividida en once apartados o capítulos, que a su vez presentan otras subdivisiones internas menores de cómputo variable –oscilan entre las cuatro de los apartados sexto y octavo y las once del segundo– marcadas por un blanco tipográfico, en los que se cuenta, por lo regular en primera persona y de manera igual de fragmentaria que de discontinua, la historia de la protagonista,

María, y de sus alrededores, entre los que desempeñan un papel fundamental el arte y la contemplación de cuadros, en singular los artistas y las pinturas que jalonan su formación y que constituyen su educación sentimental¹². Cada apartado, en efecto, que responde a un impulso tan singular como propio de escritura, semejante –sin serlo– a las entradas de un diario, se conforma de un episodio de la singladura de María, bien de un suceso vital propio, bien de la relación que mantiene con sus padres y sus hermanos, con su marido o con sus amigos, bien de acontecimientos que les acaecen a ellos directa o indirectamente, y que en conjunto viene a representar una suerte de memorando de la burguesía bonaerense; un episodio vital que, además, no solo gira en torno a un cuadro o a la obra de un pintor, de quien se ofrece una semblanza de carácter impresionista, sino que está íntima, profunda y orgánicamente ligado a él. Esto es, cada apartado consta de dos hilos narrativos: un *tranche de vie* y una pintura con su pertinente reseña –ya que un cuadro “aumenta su valor si tiene una historia atrás” (Gainza, 2018: 46)– y su *vida* de artista, armónicamente conjugados y urdidos. Ello comporta que, en cada apartado, alternen dos perspectivas o focalizaciones distintas, una interna o de visión “con” –para el episodio vital– y otra de grado cero o de visión “por detrás” –para las biografías de artista–. Y dos niveles de enunciación, uno diegético de primer grado y otro metadiegético o de segundo grado, respectivamente; en los que María oficia ya de narradora autodiegética, ya de narradora intra y homodiegética personaje secundario o testigo, cuando refiere el episodio vital propio o de su entorno, y de narradora intra y heterodiegética, cuando narra la vida de los pintores. La vida como el arte; la poesía al igual que la pintura.

2.1. La vida como el arte; la poesía al igual que la pintura: de la teoría interartística a *El nervio óptico*

Según cuenta Plutarco (1989: 296, 346F-347A), en su opúsculo “¿Los atenienses fueron más ilustres en guerra o en sabiduría?”, fue el poeta lírico griego Simónides de Ceos, que vivió a caballo entre los siglos VI y V a. C., el primero en hermanar, con una preciosa sinestesia, la poesía y la pintura. “Simónides”, dice el biógrafo y moralista, “llama a la pintura poesía silenciosa y a la poesía pintura parlante. Pues las hazañas que los pintores muestran como si estuvieran sucediendo, las palabras las narran y describen como sucedidas”. Y añade que tal asimilación estriba en el carácter mimético de las dos disciplinas: “Y si unos con figuras y colores y otros con palabras y frases representan lo mismo, difieren en formas de imitación, pero un único fin subyace a ambos” (Plutarco, 1989: 296, 347A). Sucede que en la antigua Grecia la poesía y la pintura se concebían como dos entidades pertenecientes a diferentes categorías de fenómenos y a diversos niveles jerárquicos. Mientras que la poesía, que se relacionaba con la música y la danza, tenía un origen divino, y por eso a los poetas se les denominaba *vates*, intermediarios inspirados de los dioses, era un producto oral de naturaleza expresiva y musical e influía en el orden espiritual de la vida conforme a esa capacidad irracional de fascinación y embrujo que ejerce en sus receptores¹³; la pintura, que se vinculaba

¹² Gallego (2020: 153a) defiende, sin embargo, que *El nervio óptico* puede ser “todo menos de una novela. Responde, eso sí, a la voluntad de hibridación de los géneros narrativos del siglo XXI. Puede ser, incluso, un libro poético, pero no una novela”. Otro enfoque divergente del que proponemos aquí es el de Gallego Cuiñas (2019: 139-142), que analiza *El nervio óptico* desde la categoría de anacronismo de Didi-Huberman y desde la postproducción de Nicolás Bourriaud.

¹³ Debemos a Platón la mejor conceptualización de la poesía como una forma de inspiración divina de la Antigüedad, aún cuando se contradiga así mismo entre lo que expone en el *Íon* y en el *Fedro* y su evaluación de la poesía en el libro X de *La República*. Según expone en el *Fedro* por boca de Sócrates, existen dos formas de locura, una que se engendra en el ser humano por disfunciones o perturbaciones de índole psicofísico, y otra que es propiciada por los dioses, que es fuente inagotable de bondad y sabiduría, incluso más bella y superior que el

con la arquitectura y la escultura como un arte constructivo, era considerada una *tekhne*, cuyo producto o resultado se hacía con técnica y destreza y en atención a unos principios y a unas reglas establecidas, y el artista visual, un artesano. Los griegos, pues, distinguían la poesía y la pintura porque, a diferencia de nosotros, solo disponían de las características que las separaban; carecían, en cambio, de las que las unían y que para nosotros son el punto de vista estético –la belleza– y el creativo (Tatarkiewicz, 1987a: 17-35 y 2001: 103-128).

La función imitativa es, por consiguiente, la que llevó a Simónides de Ceos a emparentarlas por primera vez. Para ello fue fundamental el desarrollo de la escritura, la fijación de la palabra en el texto, la imagen gráfica, tal y como ha destacado brillantemente Neus Galí (1999: 170-172):

La percepción de la palabra como imagen surge con la escritura, que hace visible el lenguaje hablado, lo convierte en un artefacto: la palabra se percibe separada del flujo del discurso y se convierte en imagen (...) En una sociedad oral los hablantes no reconocen la palabra como elemento autónomo. La configuración de un tesoro léxico obedece a una percepción de la palabra como signo visible, como imagen a partir de su visualización en la escritura. La palabra hablada es evento, suceso en el tiempo. La palabra escrita es imagen, objeto en el espacio. Simónides descubre el nuevo carácter material de la palabra que la escritura determina: palabra = imagen = objeto (...) El nacimiento del concepto de imagen como representación mental se origina con el nuevo estatuto físico que la escritura confiere al lenguaje, con el paso de la percepción acústica del discurso a la percepción visual¹⁴.

estado natural de cordura y sensatez, pues lo divino es siempre más preeminente que lo humano. Cuatro son, según él, las especies de locura, furor o raptó de origen divino: la primera es la manía profética que proviene de Apolo y que permite al hombre vaticinar el futuro; la segunda es la posesión mística o teléstica que dona Dionisio, por medio de la cual los dioses se comunican con los hombres y estos pueden librarse y purificarse de sus faltas; la tercera es la inspiración poética, por la que el hombre, el *vate*, puede ensalzar con cantos las hazañas de los antiguos y educar a las generaciones por venir; la cuarta es el furor erótico que comunican Afrodita y su hijo Amor al ser humano, que es, “de todas las formas de «entusiasmo» (...) la mejor de las mejores” (Platón, 1986: 352, 249e), porque propicia la comunión del alma con las ideas puras y su reintegración en la región supraceléstica de la que procede (Muñoz Sánchez, 2012: 143-144). Antes, pues, que en el *Fedro*, Platón había tratado de la inspiración poética como una forma de locura divina en el bellissimo diálogo de juventud *Íón*, en donde Sócrates dice lo siguiente al protagonista homónimo: “La Musa misma crea inspirados, y por medio de ellos empiezan a encadenarse otros en este entusiasmo. De ahí que todos los poetas épicos, los buenos, no es en virtud de una técnica por lo que dicen todos esos bellos poemas, sino porque están endiosados y posesos. Esto mismo le ocurre a los buenos líricos (...) es una cosa leve, alada y sagrada el poeta, y no está en condiciones de poetizar antes de que esté endiosado, demente, y no habite ya más en él la inteligencia. Mientras posea este don, le es imposible al hombre poetizar y profetizar. Pero no es en virtud de una técnica como hacen todas estas cosas y hablan tanto y tan bellamente sobre sus temas (...) sino por una predisposición divina, según la cual cada uno es capaz de hacer bien aquello hacia lo que la Musa le dirige; uno compone ditirambos, otro loas, otro danzas, otro epopeyas, otro yambos (...) Con esto, me parece a mí que la divinidad nos muestra claramente, para que no vacilemos más, que todos estos hermosos poemas no son de factura humana ni hechos por los hombres, sino divinos y creados por los dioses, y que los poetas no son otra cosa que intérpretes de los dioses, poseídos cada uno por aquel que los domine” (Platón, 1985: 256-258, 533e-534e).

¹⁴ Platón, como se sabe, reaccionaría contra la escritura justo en el momento en que se estaba produciendo en Grecia el paso de una sociedad oral a otra escrita, que se culminaría en tiempos de Aristóteles y que marcaría todo el Helenismo. Lo hizo en la parte final del *Fedro* (274c-275b) con uno de sus extraordinarios mitos, el de Theuth y Thamus, en el que expone la inconveniencia de la escritura respecto de la conversación viva, por cuanto es una entidad muda si se le pregunta, incapaz de defenderse ante la crítica ni de ofrecer fundamentos nuevos, de su cualidad de mero recordatorio del pensamiento frente a la autarquía de la reflexión personal del diálogo, del carácter de la letra como pálida copia del prototipo que es la voz. Y también en *Carta Séptima* (342a-344d), donde le niega a la escritura el valor para proclamar la esencia de la Idea porque no es pura ni estable y es fácilmente tergiversable y contradecible, sirve no más que para recordar lo ya sabido, pero no para transmitir conocimientos nuevos. Esta susceptibilidad platónica se debe asimismo a la naturaleza de los potenciales lectores de la palabra escrita, habida cuenta de que, desde su sentir, no todos reúnen las condiciones necesarias o no están lo suficientemente preparados para entender cabalmente las doctrinas que se exponen y el discurso escrito carece de

Es así como Simónides pudo desacralizar la poesía y convertirla en un producto artesanal, en una *tekhnê*, sujeta a la habilidad del poeta, y equipararla, rebajándola, a la pintura, aunque todavía la considerase superior, por cuanto “la pintura es como la poesía, pero menos, ya que no puede hablar, y la poesía es como la pintura, pero más, ya que es una imagen elocuente” (Galí, 1999: 167).

Después de Simónides¹⁵ la poesía y la pintura volverían a ser apareadas por su esencia mimética, en el siglo IV a. C., por Platón, en la primera parte del libro X (595a-608b) de la *República*, con el propósito declarado de desacreditar a la primera por no ser sus productos sino la apariencia de una apariencia –la imagen o el fantasma de un fenómeno–, no de la verdad –*alêtheias*–, de la realidad de las Ideas¹⁶, y por Aristóteles, en la *Poética*, quien observa que “el poeta es un imitador, lo mismo que un pintor o cualquier otro imaginero”, y que, por lo tanto, “imitará siempre de una de las tres maneras posibles; pues o bien representará las cosas como eran o son, o bien como se dice o se cree que son, o bien como deben ser” (Aristóteles, 1974: 225, 1460b). Aristóteles subraya, además, que el poeta trágico, en cuanto imitador de personas superiores, “debe imitar a los buenos retratistas”, porque estos, “al reproducir la forma de aquellos a quienes retratan, haciéndolos semejantes, los pintan más perfectos” (Aristóteles, 1974: 181-182, 1454b), y que la intriga de una tragedia se asemeja a una pintura (Aristóteles, 1974: 148-149, 1450a).

Aún cuando a partir de Platón y Aristóteles la teoría interartística cobraría una inusitada relevancia, no sería sino el *ut pictura poesis* de Horacio el que se convertiría en el *dictum* de la simbiosis de la poesía y las artes visuales. En su célebre *Epistola ad Pisones*, más conocida como el *Ars poetica*, que data del año 19 o 20 a. C., el poeta de Venusia trae a colación la afinidad para comentar que la justa valoración e interpretación de un texto literario, como la de una obra de arte, depende de la perspectiva crítica que se adopte:

Cual la pintura, tal es la poesía: habrá una que si estás más cerca te cautivará, y otra lo hará si te pones más lejos; esta gusta de la oscuridad, y quieren que la vean con luz esta otra, que no teme a la fina agudeza del juez; una ha gustado una vez, otra lo hará aunque se la haya visto diez veces. (Horacio, 2008: vv. 361-365, 404-405)

Como se ha puesto de relieve¹⁷, el aforismo de Horacio, despojado de su significado original, devino, entre el Renacimiento y el Neoclasicismo, la piedra angular sobre la que cimentar no solo un sistema de las artes basado tanto en la confraternización de la poesía y las artes visuales, de los poetas y los artistas, cuanto en su común naturaleza mimética, su necesidad de respetar las leyes de la verosimilitud y el decoro, sus temas y contenidos, provenientes de la Biblia y del legado clásico, su función de enseñar deleitando y de mover los afectos, su percepción o efecto visual, ya sea con los ojos exteriores o con los del entendimiento, sino

capacidad tanto de selección como de adecuación al receptor (Muñoz Sánchez, 2012: 130). Sobre el mito de Theuth y Thamus es de imprescindible consulta el admirable estudio de Emilio Lledó (2000).

¹⁵ No es nuestro propósito trazar el itinerario histórico de la comparación interartística entre la poesía y la pintura, para lo cual remitimos al espléndido estudio de Posada (2019) y, en sus líneas maestras, a Steiner (1982), sino señalar algunos de sus jalones más significativos a fin de situar la novela de Gainza en su seno.

¹⁶ Los poetas “no componen más que apariencias, pero no realidades”, al punto de que “sus obras (...) están a tripe distancia del ser (...) Bien lejos, pues, de lo verdadero está el arte imitativo; y según parece, la razón de que lo produzca todo está en que no alcanza sino muy poco de cada cosa y en que esto poco es un mero fantasma” (Platón, 1992: 513 y 512, X 599a y 598b). Sobre todo lo relativo a la relación de la poesía y la pintura en la *República*, véase Galí (1999: 233-367)

¹⁷ Véase, entre otros estudios, Calvo Serraller (1991: 187-204), Egido (1990: 164-197), García Berrio (1976), Lee (1982), Manero Sorolla (1988), Posada (2019: 85-142), Praz (1979: 9-31) y Tatarkiewicz (1987b).

también con que reivindicar para la pintura el mismo estatuto de privilegio que la poesía como un arte liberal, pues si la poesía era como la pintura, la pintura había de ser igualmente como la poesía (*ut poesis pictura*). A lo que hay que sumar el desarrollo de la emblemática y de la iconología, de las empresas y, como cantaba Quevedo, de los “doctos jeroglíficos oscuros”. Poetas, pintores y teóricos de ambas actividades, entre los que se cuentan León Battista Alberti, Leonardo da Vinci, Antonio Minturno, Benedetto Varchi, Ludovico Castelvetro, Ludovico Dolce, Giorgio Vasari, Jacopo Mazzoni, Alonso López Pinciano, Francisco Pacheco, Gregorio Comanini, Lope de Vega, Francisco Cascales, Luis Alfonso Carvallo, Vicente Carducho, Calderón de la Barca, Baltasar Gracián, Charles Alphonse Dufresnoy, Giovanni Pietro Bellori, Jean-Baptiste Du Bos e Ignacio de Luzán, repitieron hasta la náusea el axioma y lo proclamaron cual si fuera un dogma artístico. Así, pongamos por caso, Tatarkiewicz (1987b: 108-109) comenta que León Battista Alberti, en su tratado *De pictura* (1436), fue pionero en sostener “que se contempla una buena pintura con el mismo placer que se lee un buen libro, y lo explica diciendo que tanto el pintor como el poeta son pintores: uno pinta con el pincel y otro con palabras”. Alonso López Pinciano afirmaba, en su *Philosophía antigua poética* (1596), que “hace el poeta como el pintor, porque la pintura es poesía muda y la poesía, pintura que habla. Y pintores y poetas siempre andan hermanados, como artífices que tienen un mismo arte” (López Pinciano, 1998: 96). Miguel de Cervantes, que en *El ingenioso caballero don Quijote de la Mancha* (1615) había puesto en boca de don Quijote que así “debe de ser el pintor o escritor, que todo es uno” (Cervantes, 2015: II, LXXII, 1315), en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (1617), afirmaba que “la historia, la poesía y la pintura simbolizan entre sí, y se parecen tanto que, cuando escribes historia, pintas, y cuando pintas, compones” (Cervantes, 2017: III, XIV, 333). Y Lope de Vega, en un soneto de las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos* (1634), en que encomia al poeta italiano Giambattista Marino y al pintor flamenco Pieter Paul Rubens, dice: “Dos cosas despertaron mis antojos, / extranjerías, no al alma, a los sentidos: / Marino, gran pintor de los oídos, / y Rubens, gran poeta de los ojos” (Lope de Vega, 2019: 439, n.º 112, vv. 1-4).

Fue el filósofo alemán Gotthold Ephraim Lessing, quien, en su famoso ensayo de estética *Laoconte o los límites de la pintura y la poesía*, publicado en Berlín en 1766, puso coto, al socaire del estudio comparativo del relato de Virgilio de la muerte de Laoconte y sus hijos en la *Eneida* (II, vv. 199-227) y del conjunto escultórico helenístico, así como de pasajes de Homero y otros autores, a esta larga historia del *ut pictura poesis* que había alcanzado su acmé entre 1550 y 1750, al tiempo que disertaba sobre conceptos de capital trascendencia como lo bello, lo sublime, lo feo, lo terrible y el placer estético. Lessing, en efecto, se opone radicalmente a lo que considera una flagrante confusión y, con el propósito de discriminar una de otra, de establecer sus diferencias esenciales, postula que la poesía y la pintura son dos artes diversas, habida cuenta de que difieren por la materia tanto como por los modos de imitación¹⁸; y así, mientras que la primera es de carácter temporal, dinámica, representa acciones sucesivas en el tiempo, la segunda es espacial, estática, representa un momento concreto y aislado, una instantánea, de la acción: “la sucesión temporal es el ámbito del poeta, así como el espacio es el ámbito del pintor” (Lessing, 1977: 185). De modo y manera que la poesía y la pintura no son

¹⁸ “Mi razonamiento es el siguiente: si es cierto que la pintura, para imitar la realidad, se sirve de medios o signos completamente distintos de aquellos de los que se sirve la poesía –a saber, aquella, de figuras y colores distribuidos en el espacio, esta, de sonidos articulados que van sucediéndose a lo largo del tiempo–; si está fuera de toda duda que todo signo tiene necesariamente una relación sencilla y no distorsionada con aquello que significa, entonces signos yuxtapuestos no pueden expresar más que objetos yuxtapuestos, o partes yuxtapuestas de tales objetos, mientras que signos sucesivos no pueden expresar más que objetos sucesivos, o partes sucesivas de estos objetos” (Lessing, 1977: 165).

similares, aún cuando sean artes imitativas o miméticas, porque no representan la misma realidad.

Aunque los límites estipulados por Lessing entre la literatura y las artes visuales fundados en la temporalidad y la espacialidad determinarían su estudio comparativo en la centuria siguiente y aunque a partir del Romanticismo el arte se comienza a valorar no como imitación de la realidad, sino como expresión del espíritu humano, lo cierto es que a lo largo del siglo XX y en el XXI se han vuelto a establecer, desde diversas perspectivas, correspondencias interartísticas entre ellas, que van más allá de su condición de objeto estético y creativo, de su expresividad y funcionalidad. El historiador del arte y novelista Miguel Ángel Hernández (2019) indica que uno de los momentos cruciales de hermanamiento se produjo durante el periodo de vanguardia, “cuando de un modo más radical se borraron muchas de las fronteras entre disciplinas y comenzó a surgir un espacio intermedio capaz de diluir casi por completo los límites entre lo visual y lo literario”; otro cuando, pasados los años cincuenta y coincidiendo con el arte de neovanguardia, “un gran número de artistas, críticos e historiadores volvieron a ser conscientes de las lábiles fronteras entre lo visual y lo lingüístico y a aceptar que, como ha escrito Mieke Bal, los medios no son puramente visuales o lingüísticos: las imágenes se leen; la escritura crea imágenes; no hay medios puros”; y que desde entonces “esa presencia constante del lenguaje (...) llega hasta nuestros días”. Buena prueba de ello lo constituyen la poesía visual, los dibujos textuales de Robert Morris, las obras de Art & Language, el movimiento del letrismo y la producción de artistas como Vito Acconci, Xu Bing, Jaume Plensa, Fernando Bryce, Almudena Lobera, Tacita Dean o Virginia Villaplana. Por otro lado, recalca, en asunción de la tesis expuesta por Francisco Calvo Serraller en *La novela del artista* (1990), que, por lo menos desde *Le Chef-oeuvre inconnu* (1837), de Honoré de Balzac, el arte y la figura del artista son una tónica constante en la narrativa de ficción, hasta el punto de conformar una especie de modo narrativo cuya denominación se cifra en el título del ensayo del crítico de arte y académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Miguel Ángel Hernández distingue, además, tres formas de presencia del arte contemporáneo en la narrativa actual: como tema, «que sitúa al arte como escenario de la trama», como procedimiento, “que traspasa algunas de las ideas y modos de hacer del arte al campo de la literatura”, y como modo de trasvase de determinados problemas y cuestiones del mundo de hoy¹⁹.

La vida como el arte; la poesía al igual que la pintura. En el primer apartado de *El nervio óptico*, que lleva por título “El ciervo de Dreux”, María cuenta, en calidad de narradora autodiegética y en apelación directa a un narratario múltiple no identificado (“sientan...” [Gainza, 2017: 17]), primero el momento de su vida en que descubrió, durante una visita guiada al Museo Nacional de Arte Decorativo, que antaño fue la residencia de la familia Errázuriz, con la que está emparentada por vía materna, la existencia del pintor francés del siglo XIX Alfred Dreux, especializado en la pintura de animales, y cinco años después la de su cuadro *Caza de ciervos*, en el que se representa la caza de un ciervo por unos perros instantes antes de que la presa desfallezca. En el retrato que brinda del pintor, la narradora comenta, al lado de otras cuestiones, que las estampas venatorias de sus lienzos rinden tributo a un pasamiento de la nobleza, simulacro de la guerra, que se remonta a la Edad Media, como sin ir más lejos se puede advertir en una de las obras consultadas y más influyentes en la pintura de Dreux: el manuscrito miniado medieval *Las muy ricas horas del duque de Berry*. “Ahí, en el calendario de

¹⁹ Véase también Almarcegui y Mora (2019), quienes no solo estudian las relaciones entre literatura y arte en un corpus de alrededor de veinte novelas españolas e hispanoamericanas escritas entre 2006 y 2017, entre las que se menciona *El nervio óptico*, de María Gainza, como un libro de relatos, sino que llegan a conclusiones parecidas a las de Hernández a propósito de la presencia de las artes visuales en la literatura.

diciembre, un puñado de perros rodea a un jabalí en medio del bosque; parece un Dreux en miniatura” (Gainza, 2017: 17). Relacionado con la evocación del artista, la caza y el detalle del cuadro que representa el bien y el mal, la vida y la muerte, la condición mortal de la existencia, cuenta una anécdota trágica que le sucedió a una amiga suya de visita en Francia, que murió por el impacto de una bala perdida de cazadores durante un paseo en los jardines de un castillo de la campiña. La amiga había ido a pasear porque “necesitaba estirar las piernas, que desde sus nueve años eran largas como las de un venado” (p. 19) y fue inopinadamente cazada. Al final del capítulo, María ofrece tal vez la poética de su escritura; comenta: “no sé qué hacer con esa muerte tan tonta, tan gratuita, tan hipnótica, y tampoco sé por qué lo estoy contando ahora, pero supongo que siempre es así: uno escribe algo para contar otra cosa” (Gainza, 2017: 20).

En el segundo apartado, “Gracias, Charly”, la narradora refiere la *vida* del pintor argentino del siglo XIX Cándido López, que perdió la mano derecha en la Guerra del Paraguay (1864-1870), que enfrentó a Argentina, Brasil y Uruguay, que conformaron la Triple Alianza, contra Paraguay, en principio para luchar contra la dictadura del mariscal Solano López, pero en realidad para garantizar la libre circulación por el río Paraguay. López, que tuvo una historia de amor imposible con Emilia Magallanes, aprendió a pintar con la mano izquierda y realizó una serie de treinta y dos cuadros acerca de la Guerra del Paraguay, que cedió al Museo Histórico Nacional de Buenos Aires. El más destacado de la serie es la *Batalla de Yataytí Corá* (1868), bautizado por su autor como “el cuadro negro” (Gainza 2017: 28), en que se pinta, de manera difuminada, casi espectral, un campo de batalla arrasado por el fuego y por una espesa humareda que emana de él. La evocación del pintor se produce porque, como consecuencia del incendio de unos pastizales en las afueras, la ciudad de Buenos Aires está cubierta por una neblina de humo blanquecino de “una espesura fantasmal” (Gainza 2017: 21). Sucede, además, que hay una diáfana ilación entre la situación vital de la narradora y la semblanza del pintor decimonónico: en los dos casos el punto de partida lo constituye una huida hacia adelante, para dejar atrás cuestiones sentimentales (la relación de ella con su marido, que se encuentra en un punto muerto desde que se ha quedado embarazada; el amor entre Cándido López y Emilia Magallanes); ella, frustrada (tiene una historia del arte tan empantanada como su relación marital) y agobiada por la niebla de humo, sale de su casa sin rumbo fijo y él se enrola en el ejército del presidente y militar Bartolomé Mitre; los dos sufren un accidente, ella colisiona contra un autobús enfrente del Museo Histórico Nacional y él pierde la mano derecha; y su encuentro es tan imposible como infructuoso por cuanto ella, después del accidente, decide entrar en el museo a ver sus cuadros, pero están todos –los treinta y dos de la serie– en restauración. “La sensación de fracaso me aplasta. Definitivamente estoy mal equipada para afrontar la realidad; soy un ejército de uno que, a metros nomás del enemigo, se da cuenta de que se olvidó de la bayoneta” (Gainza, 2017: 31). Por otro lado, en el capítulo se cuenta el viaje a la locura de un amigo de juventud del marido de la narradora, Charly, con cuya hermana, Celia, estuvo casado de primeras nupcias; una historia que deriva de la Guerra del Paraguay, pues a su finalización unas cuantas familias patricias bonaerenses, entre las que se cuenta la de Charly, “compraron campos en Paraguay a precio irrisorio” (Gainza, 2017: 31), y que se ancla en los años de la dictadura de Videla (1976-1983), ya que Charly, Celia y el marido de María, huyendo del Buenos Aires de los militares, se instalan en el campo La Serena situado en Paso Curuzú.

En el tercer apartado, “El encanto de las ruinas”, cambia la técnica narrativa. Está contado por un narrador en segunda persona en apelación directa a la protagonista, que parece ser su voz de la conciencia, por lo que se desdobra a un tiempo en narrador y narratario, en locutor y alocutario figurados, como sucede en el segundo de los tres niveles narrativos de *La muerte de Artemio de Cruz* (1962), de Carlos Fuentes: “La primera mitad de tu vida fuiste rica; la segunda, pobre...” (Gainza, 2017: 41). Este procedimiento narrativo se volverá a repetir en

el apartado noveno. En este la simbiosis ente la pluma y el pincel se articula a propósito del encanto subyugante de la estética del colapso y la poética de las ruinas. Una uña rota enajena completamente a María, le turba la percepción de una realidad que se muestra tan delirante como ruinoso, tan alucinante como desoladora:

Salvo por algunos papeles que se escurren como animalitos atemorizados por las veredas, la avenida Corrientes está desierta. Los ojos te lagrimean. Hace un frío ruso y tu hija y vos van frotándose cuerpo a cuerpo cuando una visión se desliza frente a tus ojos: príncipes de coronas torcidas, hadas descuajeringadas, reinas con capas de algún peludo animal que alguna vez fue blanco pero que ahora es gris; salen de las alcantarillas gatos con botas de cuerina ajada, madrastras con vestidos de rayón arrellanados; una metrópolis abandonada se puebla de personajes que miran asombrados sus reflejos en los vidrios de un bar, se amontonan en las esquinas, se agrupan a repartir volantes que anuncian una obra teatral. Entre el desfile medieval te llama la atención un edificio a medio construir. Está envuelto en andamios, circundado por esas mallas de seguridad que se llaman media sombra. Nada más parecido a una ruina que un edificio en construcción, pensás, y entonces, ves bailar entre los escombros a tres jóvenes campesinas. (Gainza, 2017: 42-43)



Y la lleva a pensar tanto en el artista francés del siglo XVIII especializado en la pintura de ruinas, Hubert Robert, del que solo ha visto un cuadro, el que cuelga en una pared del Museo Decorativo de Buenos Aires, como en su madre, cuya relación, que asimismo está en ruinas, pende del gusto compartido por el pintor. En la memorable *vida* de Hubert Robert que profiere explica que el furor aristocrático por las ruinas en el Siglo de las Luces incluía la sensación de vivir al borde de la catástrofe, exacerbaba la melancolía por lo perdido y el regodeo en la tristeza, y funcionaba como *memento mori*, como recuerdo de la fragilidad y la mortalidad del ser humano, como constatación de los estragos devastadores que causa el paso del tiempo. Y algo así es lo que ha experimentado la familia de la protagonista, de la que nos ofrece, al arrimo de un día en que se incendió el salón de su casa cuando ella era una niña, su crónica, que es la de una familia de la alta burguesía bonaerense venida a menos, así como el relato de su propio desclasamiento. Ella, para su madre, que es abiertamente clasista, siempre será "alguien que desperdició su suerte, la zurdita paqueta que vive como paria" (Gainza, 2017: 50), esto es, la ruina de una hija o una hija en ruinas.

En el cuarto apartado, "El buen retiro", María refiere la historia de su relación con su amiga Alexia, desde su inicio hasta el momento de la escritura, en torno a dos etapas fundamentales. La primera, que acaece cuando María, tras el incendio de la casa de sus padres en el paso de la infancia a la adolescencia, se muda a vivir una temporada a la de su abuela, "un búnker art decó" (Gainza, 2017: 51) en donde Alexia se queda a dormir de cuando en cuando, conviene con la de su máximo acercamiento, aunque por su procedencia y educación, son, en el fondo, tan complementarias como antagónicas. La segunda, la de su paulatino alejamiento, se desarrolla cuando Alexia, hastiada y aburrída de Buenos Aires, se traslada a Europa en 2001, apenas dos meses antes del colapso de la economía argentina, conocido como el "corralito". A cada fase le corresponde un cuadro y un pintor, hasta cierto punto hermanados entre sí. Mientras que María vive con su abuela, ella y Alexia visitan con su padre la desvencijada casa taller de un artista argentino, Axel Amuchástegui, especializado en la pintura hiperrealista de animales, a quien compran un cuadro de un gato encaramado en un árbol. El proceso de distanciamiento de las dos amigas se entrelaza con el precioso relato de la ajetreada singladura del pintor japonés Tsuguharu Fujita, que vivió entre el último tercio del siglo XIX y la primera mitad del XX, y a quien gustaba autorretratarse con su gato Fou-Fou, como en el cuadro que dejó en una visita a Buenos Aires en 1923, que custodia el Museo Nacional de Bellas Artes. Él,

al parecer, decía que lo hacía para descansar los ojos, pero, “si uno mira esos autorretratos, todo lo que la figura de Foujita no dice lo revela la figura del gato: los nervios, la ansiedad, el hambre por ser reconocido” (Gainza, 2017: 59). Sucede, en efecto, que se produce una filiación cabal entre las amigas y los pintores; entre Amuchástegui, el decadente pintor local, y María, la desclasada fracasada, indolente e insegura, más melancólica que ambiciosa, que está convencida de que “perder es más elegante” (Gainza, 2017: 56), y entre Fujita y Alexia, que, por el contrario, anhelan lo exótico, el éxito, la fama y la popularidad, y no solo se recorren medio mundo en el perseguimiento de su consecución, sino que están dispuestos a hacer cualquier cosa para lograrlo. Sucede, además, que son los que aspiran a figurar y codician estar de quienes se ofrece su peripecia biográfica.

En el quinto apartado, “Refugios sobre el agua”, María, cuyo nombre no ha sido mencionado todavía, revela que “contiene al mar como un llamado, como una premonición” (Gainza, 2017: 74). Cuenta en él un episodio de su vida cuando era adolescente y pasó unos días con su novio de entonces y otra pareja en una casa familiar en Mar del Plata, en los que, mientras que ellos surfeaban, ella vigila la cosas, “escuchando una y otra vez una casete de The Doors, armando porros finitos como agujas de pino y leyendo *Yo visité Ganimedes*” (Gainza, 2017: 65), del novelista peruano de ciencia ficción Yosip Ibrahim (pseudónimo de José Rosciano). Se trata, pues, de un episodio lejano en el tiempo, pero que está directamente entroncado con la pasión que siente por el mar y la sugestiva atracción que ejerce sobre ella. De hecho, colecciona citas sobre él de escritores, principalmente mujeres; durante la juventud le dedicó “una serie de sonetos impresentables” (Gainza, 2017: 66) y aún hoy escribe a propósito de él pero en prosa, y su gran fascinación la constituye el cuadro de Gustave Courbet, *Mar borrascoso*, que pertenece a la colección del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, en cuyo título original, *Mer orageuse*, “la gárgara rasposa que producen las consonantes replica el rugir de las olas” (Gainza, 2017: 66). Profiere, a renglón seguido, la vida de Courbet, uno de los iniciadores del Realismo pictórico del siglo XIX, su relación con el mar –pintó “unos treinta y cinco mares en calma (...) y otros treinta encabritados” (Gainza, 2017: 69)–, su doble personalidad de pintor provocador y excéntrico y de hombre retraído e introvertido, su destierro a Suiza en 1873 por cuestiones políticas tras la Comuna y su suicidio por dipsomanía a la edad de cincuenta y ocho años. Con la vida de Courbet se vincula sobre todo una prima de María, que, de carácter extravagante, se desgajó –como ella– de la familia y se autoexilió en la casa del Mar del Plata, en donde se dedicaba a decorar su habitación con *collages* de páginas de revistas en tonos verdes y azules; ella, que también sentía una seducción irreprimible por el mar, fallece –o tal vez se suicida– ahogada.

Aunque en el sexto apartado, “En las gateras”, María da cuenta de cómo descubrió un día siendo niña, por casualidad, mientras paseaba a su perro, y para su sorpresa, el Museo Nacional de Bellas Artes, por cuanto su familia, singularmente su madre, era entusiasta de la pintura –“más tarde entendería que, para mis padres, la Buenos Aires de mi infancia no albergaba ningún interés artístico” (Gainza, 2017: 80)–, y de su afición por los caballos, narra, indirectamente, una historia ajena. Resulta que, en un data cercana a la de la escritura –“la otra noche” (Gainza, 2017: 75)– visita a una amiga suya, Amalia, que descuella por su carácter sobrio y austero, y, al repasar sus libros, repara en un objeto decorativo que le llama la atención por su exclusividad. Se trata de una bola de bronce japonesa, un dorodango, que le regaló a Amalia una mujer japonesa a la que tiempo atrás –en los primeros ochenta– dio clase de español en el departamento que había alquilado frente al hipódromo: “«Yo pedí a imobiriaria: cabarios, que se vean cabarios»” (Gainza, 2017: 77), le dijo a su amiga. Esta mujer tenía una hija adolescente, Miuki, con un pequeño problema físico: una de sus piernas era tres centímetros más corta que la otra. Pues bien, el día del hallazgo del museo María se topó con un cuadro de Henri de Toulouse-Lautrec, *En observación*, en el que, sobre el famoso “verde

Lautrec”, un oficial a pie otea el horizonte, mientras un soldado a caballo sujeta el suyo por las riendas; “ese animal es el único que nos mira y tiene una de sus patas traseras recogidas” (Gainza, 2017: 81). La identificación entre vida y arte, por consiguiente, es diáfana: Toulouse-Lautrec y Miuki padecen defectos congénitos, que el primero refleja en el caballo del oficial del cuadro, y a la madre de Miuki, a María y al pintor y cartelista francés del *fin de siècle* les encantan los caballos. Veinte años después de que Amalia diera clases a la señora japonesa, visita Tokio y concierta una cita con Miuki, que le cuenta el fracaso de su vida, producto de una educación demasiado preventiva y de su ligera cojera, que la aproxima todavía más a la figura de Toulouse-Lautrec.

El séptimo apartado, “Una vida de pinturas”, versa sobre la enfermedad, la prostitución y “un rojo diablo sobre un rojo vino que vira al negro” (Gainza, 2017: 90). La narradora relata, prácticamente en presente (“Tengo miedo. Estoy sentada en una silla de plástico...” [Gainza, 2017: 89]), cómo la palpitación incansable de un ojo –ya antes había mencionado una diplopía que padeció de niña– es motivo de una visita al oculista, en cuya sala de espera descubre una lámina del único Mark Rothko que posee el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, titulado *Rojo claro sobre rojo oscuro*, que absorbe su atención. Ello da pie a que refiera la vida del célebre representante del expresionismo abstracto neoyorquino del segundo tercio del siglo XX, que se centra en su llegada a los Estados Unidos con su madre y sus hermanos, en su controvertida decisión de romper el contrato con el restaurante *Four Season*, con el que había cerrado el acuerdo de pintarle una serie de murales de gran tamaño, y en su suicidio, acaecido la mañana del 25 de febrero de 1970, como consecuencia de la enfermedad que padecía, un enfisema avanzado. Cuenta María que la madre de Rothko, Anna Goldin, se casó a los quince años con el farmacéutico Rothkowitz, a fin de escapar de la prostitución, por cuanto era básicamente la única salida laboral de una chica de su condición en Daugavpils, la ciudad Letonia de donde procedía; cuenta también que los compañeros de movimiento artístico de Rothko “lo tildaron de prostituta del arte” (Gainza, 2017: 94) después de haber contraído la responsabilidad de decorar con cuadros de gran formato con tonos grises sobre fondos negros las paredes del lujoso restaurante; cuenta, por último, que cuando el asistente de Rothko lo encontró tras haberse cortado las venas en su cuarto de baño, “estaba de espaldas sobre un charco de sangre, tan rojo y grande como sus pinturas” (Gainza, 2017: 94). Más allá del talante hipocondríaco de la narradora y el pintor –los latidos de su ojo, producto de una irritación, son una simple mioquimia–, la hermandad interartística se establece por contraste con la resistencia con que su marido afronta una grave enfermedad que lo postra durante un año en la cama de un hospital y por similitud con esa prostituta que ejerce sus servicios en el hospital, a la que parece interesar Rothko y a la que María ve desaparecer en un pasillo en el momento exacto en que “el rojo [de su vestido] se disolvía en el negro” (Gainza, 2017: 97).

En el apartado noveno, “Las artes de la respiración”, María entrevera la historia de su tío Marión con la del matrimonio del muralista y pintor modernista catalán Josep María Sert y su esposa, Misia Godebska, conocida pianista que regentó un salón artístico-literario en París y fue musa y mecenas de numerosos escritores y artistas que la trataron y retrataron, desde Stephan Mallarmé, Marcel Proust, André Gide, Jean Cocteau, Claude Debussy, Maurice Ravel, Sergei Diaghilev y Coco Chanel hasta Claude Monet, Henri Toulouse-Lautrec, Pierre-Auguste Renoir, Pierre Bonnard, Édouard Vuillard y Pablo Picasso. El tío Marión, un raro y extravagante provocador cuyas excentricidades conoce merced a las informaciones que recaba, sobre todo de la tía Pepota, sobrina de él y hermana de su madre, es en realidad Matías Errázuriz, quien contrató a Sert para que decorara el palacio Errázuriz, que con el tiempo terminaría siendo el Museo Nacional de Arte Decorativo de Buenos Aires. Lo que más llama la atención de María es el *bodoir* porque reproduce la sensación de estar encerrado en una jaula:

Las paredes son opacas, no se repara en ellas hasta más tarde, lo que se te viene encima al entrar es el dorado: las puertas dobles doradas a la hoja, los marcos dorados, las pesadas lámparas doradas que cuelgan de cadenas de oro de vigas también doradas que se entrecruzan en el techo. En cada pared hay un panel al óleo con escenas de carnaval, una pesadilla de arlequines, budas y travestis tan estrambóticos como diseños de Léon Bakst. Es la comedia humana, la gran farsa de máscaras que es la sociedad vista por entre los barrotes de la jaula. (Gainza, 2017: 103)

Justamente la impresión de estar enjaulada es la que experimenta Misia Godebska, que permea toda su singladura desde su sorprendente venida al mundo hasta la cárcel en que deviene su relación a tres con Sert y su amante, la princesa georgiana Roussy Mdivani, y su adicción a la morfina, en el relato que de ella construye María sobre la base de sus *memoires*:

Una jaula es perversa: no te sofoca sino que te acostumbra a vivir con la mínima cantidad de aire indispensable. Así vivía Misia, eligiendo cada palabra como si tuviera que administrar el aire que entraba y salía de sus pulmones. (Gainza, 2017: 105)

Y aun constituye la imagen recurrente, el *leitmotiv*, del capítulo, que afecta igualmente al tío Marión, tal y como advierte su sobrina la tía Pepota:

“¿Vos sabés que si trazás un círculo alrededor de una gallina, aunque solo sea un dibujo hecho en el suelo con la punta de un zapato, la gallina agita las alas y cloquea pero no se decide a salir? Marión vivía así, anhelando cortar los hilos invisibles que lo ataban a su clase”. (Gainza, 2017: 101)

El apartado noveno, “El cerro desde mi ventana”, está, como el tercero, narrado en segunda persona y en apóstrofe a María, que, en un ejercicio de examen propio de conciencia, se desdobra en enunciativa y enunciativa (“Un día le tomás miedo al avión. De la nada. Se lo adjudicás a la edad...” [Gainza, 2017: 111]). Refiere, en efecto, el miedo a volar que ha adquirido en edad adulta y que le impide ir a Ginebra a fallar un premio en conciliábulo con el curador de la Bienal de Venecia, la directora del PS1 de Nueva York y un crítico de *Artforum*, sobre una joven promesa del arte para ser becada por una institución. Este miedo volar, de algún modo, se contrapone a las reiteradas imágenes de globos que pueblan las pinturas del estafalario pintor naif Henri Rousseau, de cuya vida se da noticia y de quien se destaca el cuadro *Retrato del padre del artista*, que custodia el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires. Es interesante destacar que otro tema ligado al del miedo de volar, y que se repite en otros apartados como el sexto, es que en Buenos Aires no hay buen arte, por lo que para verlo uno se tiene que desplazar a otros lugares; una aseveración realizada por la familia de la narradora. En este, se corresponde con el dicho de Paul Cézanne: “Lo grandioso acaba por cansar. Hay montañas que, cuando uno está delante, te hacen gritar ¡me cago en Dios! Pero para el día a día con un simple cerro hay de sobra” (Gainza, 2017: 119).

En el décimo apartado, “Ser «rapper»”, comparece mencionado por vez primera el nombre de la protagonista narradora, Mariuchi. En él se cuenta la relación de amistad que la une con Fabiolo, a quien llama de seguido por teléfono, aunque solo se ven una o dos veces al año. Sus conversaciones son una suerte de diálogo de besugos, habida cuenta de que él pregunta y al mismo tiempo contesta imitando la voz de ella. La anécdota central del capítulo es el descubrimiento, en el Museo Nacional de Bellas Artes, del cuadro *La niña sentada*, del pintor argentino de la primera mitad del siglo XX Augusto Schiavoni, cuya biografía, principalmente

un viaje a Italia, se profiere; una vida que contiene la de la médium camarera Naná, que un día se presentó en un hospital con un hacha en el pecho, que de recuerdo le ha dejado una legendaria cicatriz que le imprime carácter y personalidad. Sucede que Mariuchi cree que la niña del cuadro de Schiavoni y ella son la misma persona cuando ella tenía la edad que representa la del cuadro. En contrapartida, en el Museo Sívori, observa, en el cuadro *La tía Cecilia*, de Miguel Carlos Victorica, la mujer que podría ser de mayor: “Ahora que he visto lo que fui, quiero ver lo que seré. Solo espero que cuando llegue ese momento de dar El Gran Salto me encuentre en forma para hacerlo” (Gainza, 2017: 135). Es más, le gustaría, una vez muerta, convertirse en el tipo de fantasma que los ingleses denominan *rapper*, que viene a ser “las rubias sin cerebro entre los espíritus” (Gainza, 2017: 137), esto es, los que están más abajo en el escalafón jerárquico, y cuya función no es otra que asustar a los vivos. Es importante señalar que, precisamente, la “niñez y la vejez” son los “dos asuntos recurrentes” que salpican con “morboso placer” las conversaciones de Mariuchi y Fabiolo toquen el tema que toquen (Gainza, 2017: 122), que además se corresponden con las dos figuras ectoplasmáticas que Schiavoni percibe al lado de los asistentes a las sesiones espiritistas de la médium Naná en Florencia: “una era el adorable niño que esa persona había sido; la otra, el monstruo oscuro en que se iba a convertir” (Gainza, 2017: 128), y con ese miedo que su hija siente al ver a su abuelo, que, ya envejecido, vive sumido en plena “Edad Media: medio sordo, medio ciego, medio muerto” (Gainza, 2017: 135).

El undécimo y último apartado, “Los pitucones”, parece erigirse en la clave de bóveda en que se cruzan, si no todas, la mayor parte de las nervaduras de *El nervio óptico*, prestándole compacidad, cohesión y coherencia narrativas. Así se desprende de este fragmento:

Diez años después de aquella tarde en el bosque de secuoyas, mi hermano estaba pintando una pared de su departamento cuando se le paró el corazón. Mis dos hermanos del medio tuvieron que viajar a San Francisco a juntar sus cosas y traer las cenizas porque yo ya no vuelo [cap. 8], y además mi mamá no me tiene confianza: hace veinte años perdí en un bar unos certificados de la sucesión de la casa del Mar del Plata [cap. 5] y desde entonces me creen una inútil [cap. 3]. Así de persistentes son los roles familiares. (Gainza, 2017: 154)

Como sea, este último apartado se estructura en dos partes nítidamente diferenciadas. La primera se articula en torno a la visita que María hizo, cuando aún controlaba su miedo a volar, a su hermano mayor –hermanastro, en realidad, de madre– a San Francisco, ciudad en la que vivía desde los años noventa: ellos son, por diferentes motivos, los descartados del mundo cerrado de esa familia de la alta burguesía porteña venida a menos que no puede ocultar, pese a los intentos de la madre de mantener viva la ficción de su grandeza, su decadencia. Durante la estancia, que no obra el milagro del acercamiento entre ellos, pues siempre han tenido una relación difícil, contradictoria y distanciada –se llevan trece años de diferencia–, María va a una exposición de Domenikos Theotokópoulos, el Greco, en donde se detiene en los cuadros *Vista de Toledo*, “tan expresionista como si hubiera sido pintada en el siglo XX” (Gainza, 2017: 142), y, sobre todo, *Jesús en el huerto de los olivos*, idéntico a otro que alberga el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, exposición a la que su hermano no entra tanto por su animadversión contra la religión (“de chico había ido a un colegio de curas” [Gainza, 2017: 142]) como por esa forma que tiene el pintor cretense de tirártela a la cara. Con todo y con eso, son dos artistas apátridas, pues su hermano era fotógrafo. Entrelazada con la visita, María refiere, por un lado, la vida de un pintor argentino contemporáneo de temática –como el Greco– religiosa, Santiago García Sáenz, que tiene, a su vez, concomitancias con la de su hermano, al punto de que trabaron conocimiento, por cuanto ambos

son dos desclasados y desarraigados y dos exdrogadictos a los que “agarró la noche de los ochenta, que fue épicamente disoluta, Babilonia antes del sida, ya saben: semanas enteras sin dormir, despertarse en lugares desconocidos, con gente desconocida y el sabor acre del reviente en la boca” (Gainza, 2017: 146). Y, por el otro, la de su padre: la rivalidad que tuvo con su hermano mayor, quien terminó suicidándose de un tiro en la cabeza en una comisaría “para no ensuciar a la familia” (Gainza, 2017: 148), sus estudios de arquitectura y cómo su falta de ambición artística lo fue minando hasta oxidar su alma: el talento desperdiciado “es una de las cosas más tristes que le pueden suceder a alguien que nace técnicamente equipado con todo” (Gainza, 2017: 149). Hay un lazo de unión en las vidas del Greco y de su padre, cual es la competencia o la pugna malsana; la de su padre con su hermano, la del pintor con Miguel Ángel, “quien sería hasta el fin de sus días su supremo rival, y de quien el Greco tomó más de lo que nunca quiso admitir” (Gainza, 2017: 139). La vida como el arte; la poesía al igual que la pintura.

La segunda parte de la estructura de este último apartado la constituye la sección final de las nueve de que consta, que representa una suerte de epílogo de la novela. María nos cuenta que le han diagnosticado un tumor linfático, un timoma, que se lo han extirpado –y la cicatriz en el pecho remite a la de la médium Naná del apartado anterior– y que está recibiendo sesiones de radioterapia. Así describe su enfermedad:

El timo es un órgano del sistema linfático que traemos todos al nacer y que a medida que crecemos se reabsorbe. Si no se reabsorbe, a veces, se vuelve tumor. Para los griegos el *thymos* era el alma, el deseo, la vida, posiblemente por su ubicación en el centro del pecho. Yo tenía una enfermedad del alma, vaya noticia. (Gainza, 2017: 155)

Es así que *El nervio óptico* constituye, por encima de todo, un espléndido elogio de la melancolía y el fracaso, del desarraigo y el desclasamiento, de la tribulación y la decadencia, del sinsentido y lo absurdo de la vida, de la pesadumbre y el silencio, de la enfermedad y la desaparición. No por casualidad en cada apartado acaece una muerte, ora por accidente, ora por suicidio, pero nunca natural. Pero también, y principalmente, es un homenaje a la literatura y un encomio de la escritura, que proporciona felicidad poética. María comenta que

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. (Gainza, 2017: 1576-157)

Y, ciertamente, *El nervio óptico* está trufado de lo que Antoine Compagnon ha designado “la segunda mano”, de citas que, como “el clavo de canela”, alteran “el sabor de los alimentos” (Compagnon, 2020: 13). Y al lado de la reminiscencia, del *trabajo de la cita*, la escritura, que, además de su condición terapéutica, convierte la vida en poesía, en una autobiografía en pinturas.

El principal referente con el que opera María Gainza para la elaboración de sus no menos peculiares que heterodoxas vidas de artista no es otro que su propia experiencia como periodista de arte para diferentes medios. De hecho, las once que se integran en *El nervio óptico* exhiben una contextura semejante a las que forman parte de *Una vida crítica*, como, pongamos por caso, la del dibujante Rodolfo Azaro, la del fotógrafo Alejandro Kuropatwa y la de la polivalente artista Liliana Maresca (Gainza, 2020: 56-62, 100-116 y 162-178). En la nota final, que se titula como el libro, señala que, cuando fue contratada por primera vez para escribir sobre arte, hubo de inventarse un método, que es el que persiste en su novela:

No era una completa estafadora, había estudiado Historia del Arte, y ese saber me daba un plus sobre los otros periodistas de la redacción. Pero jamás había escrito sobre artes plásticas para un medio y solo manejaba rudimentos básicos de teoría estética. No hice crítica de arte como había que hacerla, no hubiera sabido cómo. 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. Después aprendería que no toda es así, pero gracias a esa primera inclinación hacia la narrativa a expensas de lo teórico, limitación intelectual llamémosla, me decidí, como decía Chandler, “a sacar el jarrón veneciano a la calle”. Desde el primer texto me di cuenta de que tenía que encontrar circuitos neuronales alternativos para escribir sobre arte. Aguzar el ojo, espolear la imaginación. No exigía tanta habilidad como sentimiento. (Gainza, 2020: 317-318)

Aparte de su labor crítica, en *El nervio óptico* resuenan, entre otras, obras tan significativas en el terreno de la historia del arte como *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* (1550), de Giorgio Vasari, y *The Story of Art* (1950), de E. H. Gombrich, y del arte contemporáneo, como el sugerente *Atlas portátil de América Latina. Arte y ficciones errantes* (2012), de la igualmente crítica de arte y novelista Graciela Speranza; así como en el de la literatura, como las *Vies imaginaires* (1896), de Marcel Schwob y sus fecundas secuelas en la literatura hispánica desde los *Retratos reales e imaginarios* (1920), de Alfonso Reyes, e *Historia universal de la infamia* (1935), de Jorge Luis Borges, hasta *La sinagoga degli iconoclasti* (1972), de Rodolfo Wilcock, *Suicidios ejemplares* (1991), de Enrique Vila-Matas, y *La literatura nazi en América* (1996), de Roberto Bolaño, y como la inagotable constelación de novelas de artista desde Honoré de Balzac, Eduard Mörike y Henry James hasta Siri Hustvedt, César Aira y Verónica Gerber. No obstante, conviene tener presente que, aunque en el texto se dice: “Puedo inventar cualquier cosa, no tengo problemas éticos con la mentira” (Gainza, 2017: 121), y aunque puede que alguna circunstancia o peripecia biográfica esté recreada o “imaginada”, o que algún dato no se ajuste a los presupuestos de objetividad, exhaustividad y rigor de la crítica de arte académica, como podría suceder en la muerte de Hubert Robert en su atelier, en la de Courbet en Suiza o con los motivos que condujeron al suicidio a Mark Rothko, las vidas de los artistas de la novela son todas históricas.

2.2. La écfrasis y el síndrome de Stendhal en *El nervio óptico*

La índole interartística de *El nervio óptico* no solo se apuntala en el diálogo entre literatura y pintura, vida y arte, sino que asimismo descansa alrededor de dos cuestiones fundamentales más, a saber: la écfrasis y el síndrome de Stendhal.

La écfrasis o *descriptio*, como bien se sabe, es un recurso retórico que proviene de la Antigüedad clásica y que, ligado a los conceptos de *enargeia*, *evidentia* e *hipotiposis* –o visualización imaginaria vívida, dinámica, detallada y emotiva de un discurso verbal–, ha desempeñado un papel crucial en la tradición del *ut pictura poesis*, sobre todo en la Edad Moderna. Según los autores de los *Progymnasmata* u ejercicios preliminares de retórica de la Segunda Sofística –Elio Teón, Hermógenes de Tarso y Aftonio de Antioquía– la característica fundamental de la écfrasis no es sino dotar de vida a un discurso verbal, pintando en el ojo de la mente del lector o receptor imágenes visuales. Así, Teón sostiene que “una descripción es una composición que expone en detalle y presenta ante los ojos de manera manifiesta el objeto mostrado” (Teón, 1991: 136, párrafos 118-120), y lo mismo subrayan Hermógenes (1991: 195, parág. 22-23) y Aftonio (1991: 253, parág. 36-38), quien, además, proporciona una descripción del templo de Alejandría a modo de ejemplo. Según ellos, hay cuatro grandes modalidades de


écfrasis: la de personas (*prósoma*), la de circunstancias (*prágmata*), la de lugares (*tópoi*) y la de periodos de tiempo (*crónoi*), a las que, individualmente, suman otras menores. Y aunque ninguno menciona la descripción de objetos y obras de arte, fue en esa época –durante los siglos II-III de nuestra era– cuando se conceptualizó o categorizó como un género literario. En efecto, Filóstrato de Atenas, que es uno de los primeros en considerar la pintura un invento de origen divino, compuso a la sazón sus *Descripciones de cuadros*, en que un maestro alecciona a su pupilo en la comprensión de pinturas mediante su descripción; y Calístrato sus *Ekphraseis* o *Descripciones* de estatuas de piedra y bronce. Esa misma época es la de los viajes de Pausanias, que consignó en los diez libros que conforman la deslumbrante *Descripción de Grecia* y en los que describió, además de contar mitos y leyendas, lugares, paisajes, maravillas, monumentos y todo tipo de obras de arte. A ello que hay que sumar que tanto Aquiles Tacio como Longo comienzan sus novelas de amor y aventuras, el *Leucipa y Clitofonte* (s. II) y el *Dafnis y Cloe* (s. II), con la descripción poética de una obra de arte imaginaria que cifra la historia que se narrará a continuación. No será, con todo, hasta el siglo V cuando Nicolao de Mura incluya en sus *Ejercicios preparatorios* la descripción de objetos de arte:

Afirmamos –dice– que “la descripción es un discurso narrativo, que despliega claramente ante nuestros ojos lo que describe”. Se añade “claramente” porque en esto es especialmente diferente de la narración, ya que esta proporciona una simple exposición de acciones, mientras que la descripción trata de convertir a los oyentes en espectadores. Describimos lugares, tiempos, personas, festivales, sucesos; lugares como prados, puertos, lagos y otras cosas similares; de tiempos, como primavera y verano; de personas, como sacerdotes, Tersites y similares; de festivales, como las Panateneas, las Dionisias y lo que en ellas se hace (...) Cuando hagamos descripciones, y especialmente si se trata de descripciones de estatuas o de pinturas o de cosas por el estilo, debemos intentar añadir consideraciones de tal o cual aspecto concernientes al pintor o al escultor; por ejemplo, que lo pintó estando enfadado o alegre por tal razón, o bien mencionaremos alguna otra emoción que convenga a la historia de lo que se describe. (Nicolao, 2007: 140-141)

Importa señalar, no obstante, que la *écfrasis* poética de un objeto artístico imaginario se remonta a la célebre descripción del escudo de Aquiles en la *Ilíada* (XVIII, vv. 568-617), de Homero, y al poema épico, tradicionalmente atribuido a Hesíodo, *El escudo de Heracles*. A partir de entonces su uso ha sido una tónica constante en la literatura de todos los tiempos. Aún en el mundo clásico destacan la descripción de un vaso que un cabrero le ofrece a su invitado, Tirsis, para ordeñar, en el *Idilio I* (vv. 27-63) de Teócrito; el *carmen* 64 (vv. 50-266), de Catulo, en donde se describe una colcha, regalo de las bodas de Tetis y Peleo, que contiene, en viñetas, la historia de Ariadna; y el escudo que Vulcano realiza en su fragua para Eneas, en la *Eneida* (VIII, vv. 617-731), de Virgilio. Cabe mencionar, después, a título ilustrativo la *Égloga III* (h. 1536), de Garcilaso de Vega; la descomunal batalla de don Quijote y el vizcaíno entre los capítulos VIII y IX de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (1605) y el cuadro que condensa las aventuras septentrionales y el retrato de Auristela en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (1617), de Miguel de Cervantes; la oda *On a Grecian Urn* (1819), de John Keats –a la que Julio Cortázar dedicó un estupendo ensayo–; el mural de Diego Rivera que se describe en el comienzo de *Los años con Laura Díaz* (1999), de Carlos Fuentes; o *Kassel no invita a la lógica* (2014), de Enrique Vila-Matas.

Las descripciones de *El nervio óptico* son, sin embargo, de cuadros reales y se ajustan cabalmente a lo expuesto por el rétor Nicolao, pues, como ya hemos visto, se acompañan de su circunstancia y de la semblanza de su autor. Pero antes de citar los ejemplos más conspicuos, conviene que nos detengamos en el otro elemento fundamental, el síndrome de Stendhal,

en tanto en cuanto está íntimamente vinculado a la *écfrasis*, habida cuenta de que tiene que ver con el efecto que produce en el receptor la contemplación de una obra de arte, con la violenta perturbación psicofísica que suscita la experiencia de la emoción estética. De hecho, María, la narradora protagonista de la novela, empieza por ahí: por cómo el arte la afecta y modifica su realidad, por cómo la conmueve y la conmociona, por cómo embarga todo su ser y marca un antes y un después en su singladura, para luego detenerse en la descripción. En el primer apartado de *El nervio óptico*, en efecto, María comenta la convulsión que le produjo la contemplación del ciervo de Dreux:



Apenas verlo, empecé a sentir esa agitación que algunos describen como un aleteo de mariposas pero que a mí se me presenta de forma bastante menos poética. Cada vez que me atrae seriamente una pintura, el mismo papelón. Me han dicho que es la dopamina que libera mi cerebro y aumenta la presión arterial. Stendhal lo describió así: “Saliendo de Santa Croce, me latía con fuerza el corazón; sentía que la vida se había agotado en mí, andaba con miedo de caerme”. Dos siglos después, una enfermera del servicio de urgencias de Santa Maria Nuova, alarmada ante el número de turistas que caían en una suerte de coma voluptuoso frente a las esculturas de Miguel Ángel, lo bautizó síndrome de Stendhal. Ese mediodía, para guardar la compostura, me alejé a través del jardín de invierno. Caminaba tambaleante como sobre la cubierta de un barco, ladeándome de acá para allá, los ojos como brújulas desmagnetizadas. Salí a tomar aire y volví, armada psicológicamente para el encuentro, y fue un alivio ver que el Dreux todavía estaba ahí. (Gainza, 2017: 13-14)

A renglón seguido, aunque le parece un ejercicio irritante, describe el cuadro:

Aunque la descripción de cuadros sea siempre un incordio, no tengo opción: es una pintura vertical, en ella una jauría de perros acorrala a un ciervo, el combate animal está apilado en la parte baja del cuadro y en la parte alta, que juraría fue agregada después para adaptar la pintura a los altos techos del salón, hay un paisaje de cielos celestes, nubes encrespadas y un árbol genérico que podría ser cualquiera. Es una pintura bastante convencional, no se lo voy a negar, pero aun así me atrae. Es más, me pone nerviosa. (Gainza, 2017: 14)

Y, por último, cómo la lleva, cual si fuera una materia viva, a reflexionar a propósito del bien y el mal, de la vida y la muerte, de los imponderables y la incompreensión de la existencia, es decir, cómo es asimilada e integrada a su persona y cómo la modifica:

Sientan cómo late en la pintura un simbolismo atávico: los tironeos entre el bien y el mal, la luz y la oscuridad. El ciervo ha sido pintado pocos segundos antes de morir. Un perro le muerde el lomo; otro, una pata. El animal está a punto de desplomarse, la lengua afuera, el cuello en una contracción exagerada, los ojos mirándonos con el mismo desamparo con que la liebre miraba al príncipe en *El Gatopardo* de Lampedusa: “Don Fabrizio se vio contemplado por dos ojos negros invadidos por un velo glauco que lo miraban sin rencor pero con una expresión de doloroso asombro, un reproche dirigido contra el orden mismo de las cosas”. 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. (Gainza, 2017: 17-18)

Análogas sugerencias, conmociones y alteraciones padece ante el *Mar borrascoso*, de Courbet (“algo se comprime dentro mí, es una sensación entre el pecho y la espalda, como una ligera mordedura” [Gainza, 2017: 66]); ante el *Rojo claro sobre rojo oscuro*, de Rothko, que “no te

entra por los ojos sino como un fuego a la altura del estómago. Hay días en que creo que sus obras no son obras de arte sino otra cosa: la zarza ardiente de la historia bíblica. Un arbusto que arde pero que nunca se quema" (Gainza, 2017: 90); o ante "la fuerza gravitacional" y la "sensualidad escandalosa" que desprende el *Jesús en el huerto de los olivos*, de El Greco, con "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" (Gainza, 2017: 142 y 143). Pero quizás la más significativa no sea sino la experiencia estética que siente ante *La niña sentada*, de Schiavoni, y que la arrastra a postular la identificación absoluta entre el arte y la vida:

Éramos ella y yo. La seducción de reconocermé fue clave, no voy a negarlo, esa chica me provocaba infinitos sobornos de ternura, quería correr a abrazarla. Sé que las razones por las que me acerqué a esta pintura no pasarían un examen de la academia, esa casa de los espíritus donde el mayor miedo es escapar, pero de última, ¿no son todas las buenas obras pequeños espejos? ¿Acaso una buena obra no transforma la pregunta «qué está pasando» en "qué me está pasando"? ¿No es toda teoría también autobiografía? (Gainza, 2017: 124)

2.3. Cierre

Al concluir la semblanza "La leyenda dorada", dedicada a Liliana Maresca, escribe María Gainza:

Liliana Maresca supo en sus últimos días que no hay respuesta finales a las grandes preguntas que asedian al artista: ¿Qué es la belleza? ¿Qué es la verdad? ¿Qué son la vida y la muerte? Entre lo sagrado y lo profano: el amor, la lujuria, la crueldad, el tiempo y el dolor, ella indagó en cada centímetro. Llegará un día en que la gente diga "¡Ah la Maresca!", al asombrarse frente a una forma particular de ser. (Gainza, 2020: 178)

Parecido se puede decir de su novela. Pues *El nervio óptico* es igualmente una indagación sin respuestas finales a propósito de las cuestiones fundamentales de la vida, de las relaciones familiares, del amor y la amistad, del dolor, la enfermedad y la muerte, del papel crucial de la literatura y el arte en la vida, de la escritura como dedicación y ejercicio de supervivencia. Pero es, sobre todo, una forma particular de ser y estar en el mundo.

Bibliografía

- ALMADA, Selva (2021) *El viento que arrasa*, Barcelona, Literatura Random House.
- (2013) *Ladrilleros*, Buenos Aires, Mardulce.
- (2014) *Chicas muertas*, Barcelona, Literatura Random House.
- (2015) *El desapego es otra forma de querernos*, Barcelona, Literatura Random House.
- (2021) *No es un río*, Barcelona, Literatura Random House.
- ALMARCEGUI, Patricia, y Vicente Luis MORA (2019) "Las relaciones entre literatura y arte en la literatura hispánica", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 823, pp. 15-25. <https://cuadernoshispanoamericanos.com/las-relaciones-entre-la-literatura-y-el-arte-en-la-ultima-literatura-hispanica/>. Consultado el 29/01/2022.
- ARISTÓTELES (1974) *Poética*, ed. trilingüe de Valentín García Yebra, Madrid, Gredos.

- BRESCIA, Pablo (2008) "Literatura argentina del siglo XXI: primera aproximación", *Romance Notes*, 48, pp. 281-290.
- CALVO SERRALLER, Francisco (1991) *El Siglo de Oro de la pintura española*, Madrid, Mondadori.
- CERVANTES, Miguel de (2015) *Don Quijote de la Mancha*, ed. del Instituto Cervantes, dirigida por Francisco Rico, Madrid, RAE.
- (2017) *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. Laura Fernández, Ignacio García Aguilar, Carlos Romero Muñoz e Isabel Lozano-Renieblas, Madrid, RAE.
- COMPAGNON, Antoine (2020) *La segunda mano o el trabajo de la cita*, trad. de Manuel Arranz, Barcelona, Acantilado.
- CORRAL, Wilfrido H. (2019) *Discípulos y maestros 2.0. Novela hispanoamericana hoy*, Madrid, Iberoamericana.
- DRUCAROFF, Elsa (2011) *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*, Buenos Aires, Emecé, 2011.
- (2016) "¿Qué cambió y qué continuó en la narrativa argentina desde *Los prisioneros de la torre*?", *El Matadero*, 10, pp. 23-40.
- EGIDO, Aurora (1990) *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Barcelona, Crítica.
- FERRATÉ, Juan (2007) *Líricos griegos arcaicos*, Barcelona, Acantilado.
- GAINZA, María (2017) *El nervio óptico*, Barcelona, Anagrama.
- (2018) *La luz negra*, Barcelona, Anagrama.
- (2020) *Una vida crítica*, Madrid, Clave intelectual.
- GALÍ, Neus (1999) *Poesía silenciosa, pintura que habla*, Barcelona, Acantilado.
- GALLEGO, Manuel (2020) "Ut pictura poesis. El nervio óptico de María Gainza como pre y postexto", *Revista de la Casa de las Américas*, 299, pp. 152-157.
- GALLEGO CUIÑAS, Ana (2015) "Comienzos de la novísima novela argentina (2001-2011)", *Hispanamérica*, 130, pp. 3-14.
- (2019a) "Últimas novelas del Río de la Plata en España: Fernanda Trías, Ariana Harwicz y María Gainza", *Cuadernos LIRICO*, 20, pp. 1-18.
- (2019b) *Las novelas argentinas del siglo 21. Nuevos modos de producción, circulación y recepción*, New York, Peter Lang.
- GARAMONA, Francisco, coord. (2010) *Volveré y seré la misma. Panorama de nuevas narradoras argentinas*, Santiago de Chile, La Calabaza del Diablo.
- GARCÍA BERRIO, Antonio (1976) "Historia de un abuso interpretativo: *Ut pictura poesis*", en *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach*, Oviedo, Universidad de Oviedo, pp. 291-307.
- GARCÍA LORCA, Federico (2021) *Bodas de sangre*, en *Obras completas, II. Teatro* ed. Andrés Soria Olmedo, Madrid, Castro, pp. 401-457.
- GROYS, Boris (2016) *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*, Buenos Aires, Caja Negra.
- GUERRERO, Gustavo (2018) *Paisajes en movimiento. Literatura y cambio cultural entre dos siglos*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.

- HERNÁNDEZ, Miguel Ángel (2019) "La novela como laboratorio: espacios de contacto entre el arte y literatura", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 823, pp. 38-48. <https://cuadernoshispanoamericanos.com/la-novela-como-laboratorio-espacios-de-contacto-entre-arte-y-literatura/>. Consultado el 29/01/2022.
- HORACIO (2008) *Arte poética*, en *Sátiras. Epístolas. Arte poética*, ed. José Luis Moralejo, Madrid, Gredos, pp. 336-410.
- KAFKA, Franz (2017) *El proceso*, trad. de Miguel Sáenz, Madrid, Alianza.
- LALKOVIČOVÁ, Eva (2020) "Las nuevas escritoras argentinas en el mapa literario: contextos y factores de su entrada en la literatura mundial", *Colindancias*, 11, pp. 151-169.
- LEE, Rensselaer W. (1982) "Ut pictura poesis". *La teoría humanista de la pintura*, trad. de Consuelo Luca de Tena, Madrid, Cátedra.
- LESSING, Gotthold Ephraim (1977) *Laoconte*, trad. de Eustaquio Barjau, Madrid, Editora Nacional.
- LLEDÓ, Emilio (2000) *El surco del tiempo*, Barcelona, Crítica.
- LOCANE, Jorge (2019), *De la literatura latinoamericana a la literatura (latinoamericana) mundial. Condiciones materiales, procesos y actores*, Berlín, De Gruyter.
- LÓPEZ PINCIANO, Alfonso (1998) *Obras completas, I. Filosofía antigua poética*, ed. José Rico Verdú, Madrid, Castro.
- MANERO SOROLLA, María Pilar (1988) "El precepto horaciano de la relación «fraterna» entre pintura y poesía y las poéticas italo-españolas durante los siglos XVI, XVII y XVIII", *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 64, pp. 171-191.
- MUÑOZ SÁNCHEZ, Juan Ramón (2012) *De amor y literatura: hacia Cervantes*, Vigo, Academia del Hispanismo.
- NICOLAO (2007) *Ejercicios preliminares*, ed. Elena Redondo Moyano, en Guadalupe Lopetegui Semperena, Maite Muñoz García de Iturrospe y Elena Redondo Moyano, eds., *Antología de textos sobre retórica (ss. IV-IX)*, Bilbao, Universidad del País Vasco, pp. 73-145.
- PAZ, Octavio (2004) *La llama doble*, Barcelona, Seix Barral.
- PLATÓN (1985) *Íón*, en *Diálogos I*, ed. J. Calonge Ruiz, E. Lledó y C. García Gual, Madrid, Gredos, pp. 243-269.
- (1986) *Fedro*, en *Diálogos III*, ed. C. García Gual, M. Martínez Hernández y E. Lledó, Madrid, Gredos, pp. 289-413.
- (1992) *República*, ed. José M^a Pabón y Manuel Fernández-Galiano, Madrid, Alianza.
- PLUTARCO (1989), *Obras morales y de costumbres (Moralia) V*, ed. Mercedes López Salvá, Madrid, Gredos.
- POSADA, Alfonso R. (2019) *Literatura-Pintura-Écfrasis. Historia conceptual del tópico "ut pictura poesis" (del escudo de Aquiles al "Laoconte" de Lessing)*, Timișoara, Universitatea de Vest.
- PRAZ, Mario (1979) *Mnemosyne: El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*, trad. de Ricardo Pochtar, Madrid, Taurus.
- PREMAT, Julio (2009) *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*, México, Fondo de Cultura Económica.

- (2021) *¿Qué será la vanguardia? Utopías y nostalgias en la literatura contemporánea*, Buenos Aires, Beatriz Vitervo.
- PRIETO, Julio (2016) *La escritura errante. Ilegibilidad y políticas del estilo en Latinoamérica*, Madrid, Iberoamericana.
- SAER, Juan José (1999) *La narración-objeto*, Barcelona, Seix Barral (citamos por la edición digital generada por Titivillus).
- SARLO, Beatriz (2012) *Ficciones argentinas: 33 ensayos*, Buenos Aires, Mardulce.
- STEINER, Wendy (1982) "The Painting-Literature Analogy", en *The Colors of Rethoric: Problems in the Relation between Modern Literature and Painting*, Chicago, Chicago University Press, pp. 1-18.
- STRAUSFELD, Michi (2021) *Mariposas amarillas y los señores dictadores. América Latina narra su historia*, trad. de Ibon Zubiaur, Barcelona, Debate.
- TATARKIEWICZ, Władysław (1987a) *Historia de la Estética. I: La estética antigua*, trad. de Danuta Kurzyca, Madrid, Akal.
- (1998b) *Historia de la Estética. III: La estética moderna (1400-1700)*, trad. de Danuta Kurzyca, Madrid, Akal.
- (2001) *Historia de seis ideas (arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética)*, Presentación de Bohdan Dziemidok, trad. de Francisco Rodríguez Martín, Madrid, Tecnos.
- TEÓN, HERMÓGENES, AFTONIO (1991) *Ejercicios de retórica*, ed. M^a Dolores Reche Martínez, Madrid, Gredos.
- VEGA, Lope de (2019) *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, ed. Ignacio Arellano, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert.

