

**XXXIV Jornadas de Investigación del Instituto de Literatura Hispanoamericana
Facultad de Filosofía y Letras - Universidad de Buenos Aires - abril de 2022**

Interferencias en *La luz negra* de María Gainza¹

*Catalina Acosta Díaz
CONICET-ILH-UBA*

Introducción

M., la protagonista de *La luz negra* (2018) de María Gainza (1975), se encierra durante seis días en un hotel de Recoleta para barajar recuerdos personales, recortes de supuestos archivos fotográfico y judicial, confesiones, fragmentos sueltos a partir de los cuales ensaya (se equivoca y tropieza) la escritura de una biografía sobre la Negra (LLN 10)², una artista que falsificaba la obra de Mariette Lydis (1887-1970). Este conjunto de fragmentos hace parte de una confesión o auscultamiento del cuerpo de la protagonista, esto quiere decir, una revisión de lo que ha visto y escuchado como tasadora y luego crítica de obras; de forma inevitable en estos fragmentos o notas, M. logra dar cuenta de las dinámicas internas del campo o “ecosistema del arte” (LLN 140).

En este texto me propongo la lectura de solo dos fragmentos de este libro: un catálogo de subasta, con fecha de abril de 1997, y unas supuestas declaraciones judiciales tomadas de un caso de los años 60. La singularidad de estos dos fragmentos reside en los recursos y procedimientos de escritura a los que acude Gainza, ya que además de tematizar la falsificación y mostrar tanto a artistas y críticos como elementos constituyen sistemas expresivos; incorpora al relato dos imágenes visuales: una fotografía en la que posa Mariette Lydis (LLN 50) y un identikit (LLN 111).

Antes de hacer este análisis, quiero destacar el papel de crítica de arte que encarna M., ya que participa en un sistema de expresión que moviliza y da volumen a los objetos; es decir, es una labor que apunta al “cómo debe verse una cosa” (LLN 16) para integrarla al campo del arte. Dejando de lado la actividad como tasadora que M. legó de Enriqueta, la forma de mostrar

¹ El texto se inscribe en el proyecto de Investigación UBACyT “Temporalidades en conflicto: prácticas artísticas de la ruina y el anacronismo más allá del presentismo”, dirigido por la Dra. Isabel Quintana. Responde a uno de los objetivos del proyecto de doctorado en el que exploro imágenes visuales en la literatura de América Latina. Agradezco la lectura crítica de integrantes del grupo de investigación y de Ma. Fernanda Piderit.

² Todas las páginas de las citas de *La luz negra* irán junto a las siglas LLN.

y actuar de la protagonista puede traducirse al campo de la escritura como un *hacer ver*³ en el que se permite, según las condiciones de posibilidad de la época, remover los modos en que se elaboran los relatos. De la mano de este reconocimiento, delinearé a continuación las connotaciones del término *interferencia* con el fin de explorar si en *La luz negra* se ofrece otra forma de elaboración narrativa o *hacer ver*.

El término *interferencia* es adoptado en el proceso de aprendizaje de una segunda lengua, en la traducción, en la física y, de forma sugerente, en el campo del arte. Respecto a la primera acepción, la transferencia de una lengua a otra puede ser positiva en el caso de que los conocimientos previos aporten al aprendizaje o a la traducción, por su parte, la transferencia negativa es tomada como error o *interferencia*, es decir, cuando los conocimientos que posee el hablante dificultan (o interfieren) en aquello que se va a aprender (ELE 2022). En cuanto al Principio de propagación de ondas, dentro de la física, se describen dos tipos de patrón de *interferencia*: uno constructivo y otro destructivo; este último surge a partir del encuentro de dos ondas diferentes que pueden considerarse como espacios de creación de otros patrones de onda. Por otro lado, el rastreo del término *interferencia* en el terreno del arte me condujo a los sentidos abordados por dos artistas argentinas: Graciela Sacco (1959-2017) y Marcela Sinclair (1972). Aclaro que de estas referencias solo tomo los textos escritos de cada artista y no la materialidad de sus obras.

Graciela Sacco en su intervención titulada *Interferencia* para la Bienal de San Pablo en Portugal (1996) – obra recuperada por la curadora Diana Wechsler (2014)- manifiesta cómo el costado crítico de la imagen puede afectar la “imagen hegemónica actual” y el modo en que naturaliza el “funcionamiento normalizado de la sociedad” (102). Este enfrentamiento repercute en otras exposiciones en las que se asienta una preocupación por la mirada del espectador y que resuena en el concepto de extrañeza; de allí que se conciban estas intervenciones como formas de incidir en la mirada del espectador, por lo menos en el contexto de *Bocanada* (1993). Por su parte, Marcela Sinclair, junto a su instalación/experiencia *Reemisión estocástica de luz absorbida* (2008), presenta un texto en el que a partir de la teoría de Christian Huygens (1629–1695) explica cómo los procesos de apropiación, adaptación y curatorial de las obras se ven trastocados por acontecimientos azarosos, no deterministas o “estocásticos” que podrían hacer visible una “partícula-onda” antes no vista (2008 sp).

³ Ver en V. Goldgel. *Cuando lo nuevo conquistó América*, capítulo titulado “Hacer ver” (2013 173-179).

En ambos casos, intervención (en un espacio público) e instalación (dentro de una galería), adoptan el término interferencia bajo un propósito creativo o de experimentación (con materiales y espacios físicos), o sea, elaboran un *hacer ver* de otro modo. No muy lejos de las artes visuales, la literatura comparte el dinamismo entre los gestos de conservación y de exploración de procedimientos que, como lo afirmó Reinaldo Laddaga en *Estética de laboratorio* (2010), dan cuenta de un componente temporal de las creaciones. Para señalar tal movimiento, afirma el autor, es preciso ver las prácticas artísticas como “cristalizaciones momentáneas” dentro de “redes de relaciones [...] montadas en una fluctuación de la cual son remansos o crestas” (14-16).

Dicho esto, el término *interferencia* adquiere densidad y conduce a pensar en que es posible identificar modulaciones en el contacto entre las imágenes visuales y los textos literarios, bien en un sentido de correspondencia (conservación) o bien hacia la experimentación (deriva). La problematización de estas analogías es uno de los hilos a investigar debido a que promueve una constelación de conceptos que involucran al montaje, la trasposición, la apropiación, la transferencia y la intervención. De ellos, por ahora en este ensayo, solo se dialogará con el último procedimiento y sus efectos.

Por otro lado, el presente análisis no incluirá el diálogo con otras lecturas sobre la obra de María Gainza que, más allá de las diferentes reseñas que circulan en internet, han reconocido la existencia de un campo semántico de lo visual y el acercamiento a una “poética biográfica”, como lo hace Patricio Fontana en su artículo “la biografía como identikit” (2021).

Más allá de una relación de correspondencia

Para comenzar, las imágenes visuales en cuestión serán reconocidas como un “archivo audiovisual”, tal como Gilles Deleuze (2003) lo entendió al sintetizar la postura de Michel Foucault: ese archivo diferencia los objetos visuales y las condiciones de posibilidad que permiten verlos, es decir, su visibilidad (78). Esta diferenciación, por ahora, guía la lectura crítica de este segundo libro de María Gainza: el predominio del objeto visual o imagen material y, de modo oblicuo, la voz de su protagonista, lo cual trabajaré en otro texto. Esta aclaración dialoga con la diferencia que Miguel Dalmaroni (2015) hace entre la imagen mecánica y la imagen “imaginada” en la escritura, esta última dada a partir de referencias icónicas y la écfrasis. Estas formas en que la imagen se hace presente en la literatura se

despliegan o bien como temática de lo visual y lo visible o bien como lo imaginable o inimaginable; son, dice Dalmaroni (2015), un lugar común “constitutivo de la literatura” (3). Las dos imágenes técnicas (o visuales) en *La luz negra*: la foto de Mariette Lydis (LLN 50) y el identikit de “un tal Ramos” (LLN 111) se distancian de la imagen *imaginada*, o sea, piden ser pensadas como materialidades que interfieren en la visibilidad actual que maniobra M. Ante este panorama, al examinar la posibilidad de interferencia en los modos de ver, admito que existe una complejidad teórica en cuanto a la convivencia de regímenes visuales, discutida por Roseline Krauss y Martin Jay (2003 248-251), así como la influencia del sujeto burgués ejemplificada por John Berger (2010 122); lo cual demuestra las dificultades y el desafío que representa el rastreo de posibles relaciones novedosas entre texto e imagen visual dentro de la narrativa.

Para este caso, lo que he dado en llamar catálogo y expediente judicial responde a la separación de estos fragmentos dentro del libro, a modo de capítulos. Más allá de asociarlos con cierta tipología textual, busco destacar la presencia de imágenes visuales en ellos, ¿cambia algo si se las suprime?, ¿sugieren un encuentro con el referente en tanto material de comprobación? La búsqueda de una respuesta parte de la identificación de un archivo de pertenencia de tales imágenes y ver hasta qué punto ocurre una relación de correspondencia o deriva entre texto e imagen.

Interferencias posibles

Sobre la fotografía de M. Lydis existe una certeza sobre el archivo de origen y sirve como ejemplo de los cambios en el modo de ver dentro de la historia de la fotografía moderna. Fotógrafas como Madame D’Ora (1881-1963) hacen parte de una época en la que, además de modelos, las mujeres se agenciaban como fotógrafas y trabajaban una perspectiva subversiva de la imagen femenina, lo cual se opuso a la rigidez del *tableau vivant*. Es así como el volcamiento del cuerpo femenino en diferentes espacios es un cambio en la forma de “hacer ver”, como lo citara Alejandra Castillo en *Adicta imagen* (2020 123). En suma, al observar el archivo de origen de la fotografía de M. Lydis –tomada en 1921⁴–, se descubre una interferencia crítica en la historia de la fotografía.

⁴ Mariette Ronsperger (Mariette Lydis), 1921, gelatin silver print, 21.9 x 13.9 cm. Picture: 222.

Este archivo de origen pasa a otro plano y, por tanto, a otro modo de percibirse cuando esta fotografía en *La luz negra* está dispuesta como portada de un catálogo de subastas en el contexto de resurrección de la artista austriaca (LLN 49, 120); por un lado, la fotografía pretende atrapar la mirada de los espectadores-lectores y, M. moldea, ejecuta y transforma, es decir, interfiere en la mirada al poner en marcha su conocimiento sobre el *hacer ver* estos objetos; por otro lado, esta fotografía no puede desvincularse del catálogo, ya que enmarca una certeza sobre la existencia material de los objetos tocados por Lydis, al mismo tiempo, la imagen visual termina por amalgamarse con las descripciones poéticas con las que M., en su papel de tasadora, pretende elidir la distancia temporal e incluso táctil de la artista y los coleccionistas.

En cuanto al archivo de origen de la segunda imagen visual, el identikit⁵ de “un tal Ramos” simula la huella de un archivo judicial que la narradora adjudica a la historia de la falsificación de pinturas de Pedro Figari (LLN 103-122). El posible origen de la historia sobre la falsificación sí es posible rastrear gracias al archivo de escritores uruguayos en el que se digitalizó una nota de M. Luisa Torrens en el diario *El País* (1969) en cambio, no se asegura la pertenencia del retrato hablado a un archivo judicial. Aunque la noticia alude al resquicio de lo real, la incorporación de este dibujo, y la polifonía que supuestamente le da origen, insinúa una interferencia en el contexto narrativo. Esto quiere decir que la intersección de lenguajes supone otro riesgo respecto a la metodología que propuse, es decir, a la búsqueda de un archivo de origen o la identificación de estos trazos con un protocolo punitivo; quiero decir, este retrato pudo ser una invención actual que se incorporó en este libro y no por eso, se le debe restar importancia. Retirar esta imagen visual del libro ofrecería otros tramos en el análisis, pero eludir su presencia también significa dejar de lado otras posibilidades de lectura. Importan acá dos aspectos, por un lado, el dibujo como elemento inserto en la temática de falsificación de *La luz negra* y, por otro lado, su dimensión visual dentro del saber *hacer ver* en la narrativa contemporánea.

Modulaciones entre la imagen visual y la escritura

De este recorrido sobre la noción de interferencia se detecta un interés por las secuencias de conservación y de experimentación tanto en las artes como en la literatura. Tales

⁵ El retrato hablado abrió el debate sobre la fiabilidad de la fotografía. Ver Camargo, M. 2016.

secuencias repercuten en los cambios (citas, parodias y otros gestos que recuperan tradiciones en el presente) en los sistemas de expresión de las artes y la literatura. Aquí en *La luz negra*, la interferencia es una noción productiva para el análisis de las imágenes visuales, ya que permite atribuirle diferentes modulaciones, de acercamiento y distanciamiento, expresadas en la pesquisa de un archivo de origen de las imágenes visuales y de su convivencia en otro contexto como el del texto narrativo. Entonces, este primer movimiento de análisis parte de una identificación o no a un archivo de origen y, el segundo movimiento, obedece a los cambios que produce la imagen visual respecto al contexto de la narración.

Como se observó en el primer caso de la fotografía en la que posa M. Lydis, el archivo de origen tiene una correspondencia con el relato debido a que coincide con un referente o, en términos de la física, da continuidad o una suerte de interferencia constructiva con el relato. En cuanto a la revisión del retrato hablado, se encuentra una distancia respecto al archivo de origen, es decir, acentúa la inquietud respecto a su pertenencia, imprecisión o desconocimiento. Tal imprecisión interfiere de modo creativo en el modo de ver las imágenes visuales dentro de la narrativa. Por tanto, esta interferencia de exploración agrieta la idea de representación exacta de un rostro y la certidumbre que ofrecería un archivo de origen. De allí que la literatura sea un espacio donde se singulariza la percepción de estas imágenes visuales a partir de factores como el punto de vista de quien narra, o sea, el contexto que las acompaña, así como el componente temporal que acentúa la ficción de sus orígenes.

Como cierre, se puede afirmar que la temática de falsificación en *La luz negra* se alimenta con las posibilidades de inestabilidad que ofrecen estas imágenes. Es casi inevitable dejar de lado las nociones de verdad y veracidad para pensarlas, sin embargo, en el caso del catálogo, la fotografía contribuye a la exploración de una posible “ficción cultural” (LLN 67) en la que, de manera irónica, pone en escena la creencia de los coleccionistas. Así mismo, el apartado dedicado a la transcripción libre del caso Figari, aporta a la diferencia entre la originalidad y la autenticidad de los objetos que R. Krauss (1986) nomina como “ficción jurídica” o “efecto de originalidad” (11). Pero, más allá de concebir estas imágenes visuales como elementos que ejemplifiquen o cristalicen ficciones, es preciso señalar que solo son recursos disponibles dentro de la escritura contemporánea y que pretenden dinamizar las condiciones de visibilidad dentro de la literatura, no pretenden establecer una relación jerárquica, es decir, solo dan cuenta de modulaciones (variación y exploración de materiales)

en el contacto entre la imagen visual y la literatura, se trata de *intervenciones* o *intersecciones* en el recorrido de una lectura, es decir, una alteración en el espacio narrativo.

La luz negra es una oportunidad para la introducción del término interferencia y sus múltiples acepciones (no como bloqueo sino como deriva), así mismo anima a la reflexión sobre las decisiones, retoques y trazos en la literatura contemporánea –sin contar con la agenda de producción editorial, que sería otro tema de investigación–. Recordando el título de las últimas clases de Roland Barthes, resta ver de qué manera la lectura de esa articulación de notas o fragmentos como si fuesen notas para “la preparación de una biografía” convoca distintas inflexiones, por ejemplo, la posibilidad de encontrar una interferencia en aquellas escrituras atribuidas a la figura del “yo” (diario, biografía, crónica, autoficción, heterobiografía, entre otras).

* * *

Referencias

- Berger, John. *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili. 2010.
- Camargo Mesa, Marcela. “Bertillonaje. A propósito de un sistema de identificación criminal”. *Archivo Histórico*. Bogotá: Universidad del Rosario. 2016. Consultado en enero 2022. En línea.
- Castillo, Alejandra. *Adicta Imagen*. Buenos Aires: La Cebra. 2020.
- Centro Virtual Cervantes. *Diccionario de términos claves. Español como Lengua Extranjera (ELE)*. Consultado en diciembre 2021. En línea.
- Dalmaroni, Miguel. “Literatura y visualidades”. *Revista Estudios Curatoriales*. Número 4. 2015. 6-12. Consultado enero 2021. Online.
- Fessler, Daniel. “El Delito Con Rostro: Los comienzos de la identificación de delincuentes en Uruguay”. *Passagens. Revista Internacional de História Política e Cultura Jurídica*. Rio de Janeiro: vol. 7, no.1, janeiro-abril, 2015, p. 15-39.
- Fontana, Patricio. “La biografía como identikit: *La luz negra* de María Gainza”. *Revista Estudios filológicos*. 68. 193-205. Diciembre de 2021. Consultado enero 2021. En línea.
- Deleuze, Gilles. *Foucault*. Buenos Aires: Paidós. 2003.
- Gainza, María. *La luz negra*. Buenos Aires: Anagrama. 2018.

Goldgel, Víctor. *Cuando lo nuevo conquistó América. Prensa, moda y literatura en el siglo XIX*. “Hacer ver” (173-179). Buenos Aires: Siglo XXI. 2013.

Jay, Martin. *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*. Capítulo 9. “Regímenes escópicos”. 221-243. Discusión 244-251. Buenos Aires: Paidós. 2003.

Krauss, Rosalind. *The Originality of the Avante-Garde and Other Modernist Myths*. (151-194) Cambridge (Mass.): The M.I.T. Press. 1986. Consultado en febrero de 2021. En línea.

Laddaga, Reinaldo. *Estética de Laboratorio*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo. 2010.

Menschel Robert B. and the Vital Projects Fund and the R.K. Mellon Family Foundation. *The new woman behind the camera*. Catalog. National Gallery of Art. Washington. 2020.

Moguillantes, Inés. “La suprema negra”. *La agenda. Revista*. Octubre de 2020. Consultada el enero 2022. En línea.

Sacco, Graciela. Catálogo. *Nada está donde se cree*. Curaduría: Diana Wechsler. MUNTREF. 2014. Consultado en noviembre de 2021.

Sinclair, Marcela. “Naturaleza ondulatoria del arte, los procesos de interferencia y el proceso estocástico” Blog. Consultado en marzo 2022. En línea.

Torrens, María Luisa. “Falsificación a gran escala”. *Diario El país*. Enero de 1969. En *Anáforas*. Repositorio de la Universidad de la República de Uruguay. Consultado en enero de 2021. En línea.

Vignolo, Beatriz. “Inteligencia y belleza conjugadas”. *Página 12*. 2008. Consultado en febrero de 2021. En línea.