



Orostizaga, Mario. "Historia, ficción y archivo en "Gracias Charly" de Gainza".
Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades, julio de 2026, vol. 15, n° 37, pp. 146-155.

Historia, ficción y archivo en "Gracias Charly" de Gainza

History, fiction, and archives in Gainza's "Gracias Charly"

Mario Orostizaga¹

ORCID: 0009-0004-2321-3532

Recibido: 09/11/2025 || Aprobado: 24/04/2026 || Publicado: 31/07/2026
ARK CAICYT: <https://id.caicyt.gov.ar/ark:/s23139676/qukl1oka3>

Resumen

Este artículo analiza "Gracias Charly" de *El nervio óptico* (2017) de María Gainza, con especial atención a la narradora-protagonista, su admiración por Cándido López y sus pinturas sobre la Guerra del Paraguay. A partir de los aportes de Hayden White, se demuestra cómo el relato construye sentido histórico mediante una estructura narrativa organizada en tres momentos temporales: antes, durante y después de la guerra. El análisis muestra que Gainza entrelaza materiales heterogéneos —cartas, crónicas, pinturas y periódicos— en un discurso fragmentario que dialoga con la estética del propio López. Con el concepto de archivo de Rufer, se argumenta además que estos documentos funcionan como refugios y representaciones de una identidad colectiva, generando un dispositivo de memoria que reinterpreta críticamente la historia argentina al articular lo personal y lo colectivo.

Palabras clave

María Gainza; Cándido López; archivo; memoria cultural.

Abstract

This article analyzes "Gracias Charly" from *El nervio óptico* (2017) by María Gainza, with particular attention to the narrator-protagonist, her admiration for Cándido López, and his paintings of the Paraguayan War. Based on Hayden White's insights, the study demonstrates how the story constructs historical meaning through a narrative structure organized around three temporal moments: before, during, and after the war. The analysis shows that Gainza weaves together heterogeneous materials — letters, chronicles, paintings, and newspapers — into a fragmentary discourse that resonates with López's own aesthetic. Using Rufer's notion of the archive, the article further argues that these documents operate as both refuges and representations of collective identity, creating a memory device that reinterprets Argentine history by interlacing the personal and the collective.

Keywords

María Gainza; Cándido López; archive; cultural memory.

¹ Profesor en Letras, Universidad Nacional de Mar del Plata y Especialista en la Enseñanza de Español como Lengua Extranjera, Universidad Nacional de La Plata. Contacto: orostizagamario@gmail.com



Una interpretación errónea de quienes leen a Sarmiento plantea la dualidad civilización o barbarie como términos absolutos cuando en realidad la polémica se basa en la convivencia de ambas y la frase original que se desarrolla en el capítulo “Gobierno Unitario” de *Facundo* es civilización y barbarie. Por otro lado, en *La invención de la Argentina*, Nicolás Shumway define la ficción orientadora como una construcción ficticia que da un sentimiento de nación, comunidad, identidad colectiva y sentido común. *Facundo* va a ser un catalizador del pensamiento previo de quienes pertenecían a las facciones unitarias y las experiencias anteriores del autor como escritor y periodista tendrán su origen y laboratorio de trabajo en diversas experiencias juveniles como *El Zonda*. A partir de esta perspectiva, desde su comienzo hasta la actualidad, el entramado de discusiones ideológicas y la simbología que representa a cada bando de las guerras civiles argentinas son tan complejos como extensos. Así como podemos observar un epicentro ideológico, podemos encontrar una clausura histórica de este periodo: el gobierno de Mitre y el inicio del estado nacional.

“Gracias Charly”, un capítulo del libro *El nervio óptico* de María Gainza, narra, entre varios hechos, uno de los momentos cúlmines del gobierno de Mitre, La gran Guerra con Paraguay. La estrategia narrativa en este capítulo, como sucede a lo largo de la novela, es presentar la situación personal de la protagonista (y a la vez la subjetividad de la voz narradora) como resultado de la herencia cultural y política de una serie de ficciones orientadoras construidas a lo largo de las polémicas que se escribieron en la historia argentina en la segunda mitad del siglo XIX, de modo que se establecen analogías con cuestiones vitales y estilísticas de Cándido López. Para ello se parte de sus detalladas observaciones, su interés pictórico y cierta historia familiar superponiendo e intercalando fragmentos de la vida de López y la Guerra con el Paraguay acompañados por recortes de relatos de viaje y de crónicas periodísticas, así como por las obras del pintor.

En definitiva, esta lectura se acerca a la propuesta de Hayden White donde la estructura narrativa impone un orden y significado profundo de los hechos que resulta clave para comprender cómo los símbolos y relatos que atraviesan la obra de Gainza organizan la memoria histórica y personal. Para White, los hechos del pasado no se presentan como una evidencia objetiva y cerrada, sino que adquieren sentido únicamente cuando se los inscribe en una estructura narrativa. Esta perspectiva permite pensar que, en cada cuadro o episodio histórico, lo que se discute no es solo el acontecimiento en sí, sino el modo en que es contado, interpretado y reconfigurado en la memoria cultural argentina. Los cuadros de guerra, los testimonios de viajeros o las memorias personales se presentan como fragmentos que, por sí mismos, no constituyen historia, pero que, al articularse narrativamente como un archivo de memoria, configuran un entramado simbólico donde lo personal y lo colectivo se reflejan mutuamente.

Con este punto de partida es posible realizar nuestro análisis bajo la idea de tríptico siguiendo las alegorías visuales del relato para establecer tres episodios vinculados a la vida de Cándido López que estructuran los acontecimientos: antes de la guerra, en la guerra y después de la guerra. Además de este esquema narrativo-visual tenemos una serie de analogías centradas en el arte como refugio o alternativa a la guerra o a la ciudad que es vista como un campo de batalla. Siguiendo este curso la ficción literaria se desarrolla en base a diferentes documentos históricos que son una referencia constante en el texto y funcionan como soporte narrativo que permite reflexionar sobre la identidad cultural.

Antes de la guerra

El primer episodio presenta un día de la protagonista, su percepción de la realidad y la influencia que tiene la figura de Cándido López en su vida. El relato comienza con una niebla que la voz narradora compara con un paño de lino e interactuará en los episodios plegándose y desplegándose. En la visión panorámica del primer párrafo se encuentran cifradas algunas claves de lectura de este capítulo, por lo que nos centraremos en el detalle. Para avanzar seguiremos los lineamientos de Rufer cuando explica la metáfora foucaultiana: “el desenterramiento del artefacto no devela nunca lo que existió tal cual. En todo caso revela el poder evocador de la ruina en cualquier arqueología: documento/monumento” (Rufer, 177). La primera imagen que aparece en el relato, pese a situarse en el presente, remite también a la época de las guerras civiles en Argentina:

Era como si una tela de lino hubiera caído sobre el mundo y todo lo que se veía desde la ventana de mi departamento —la plaza de pasto seco, el monumento al prócer sin cabeza que desde que le robaron la plaquita de bronce nadie recuerda quién es, los perros olisqueando el perímetro del pedestal de mármol y sus dueños conversando en ronda, algunos con barbijos, otros cubriéndose la boca con pañuelos— tuviera una espesura fantasmal. (Gainza 15)

Se observa una representación trágica y violenta en la estatua de un prócer degollado sin nombre: ¿Acaso la figura del Chacho Peñaloza? ¿O algún otro general muerto en nuestras guerras internas? Otra polémica frase de Sarmiento es inevitable: “A los hombres se los degüella, las ideas no”² junto al problema del anonimato de la estatua. Así comienza su mañana: poco a poco surgirán algunas ideas que van persistiendo en el tiempo del relato, de la historia y se reconfiguran en la contemporaneidad del discurso.

Lo que sigue del día continúa estableciendo conexiones entre aquella época y la actual. Por ejemplo, así como el humo en la obra de Cándido López tiene un lugar importante, en el relato no pasa desapercibido y cumple una función matizadora entre los sucesos junto a la niebla y a los sentimientos de la narradora que nos transmite constantemente una sensación de ahogo y angustia: “Intenté convencer a mi marido de que si manejábamos hacia el sur podríamos alcanzar un poco de cielo límpido, una zona libre de humo” (Gainza 15). Hay también cierta analogía en el ámbito vital de la protagonista y el pintor, para ambos el arte será un lugar seguro: “No sabía bien a dónde ir, pero mi instinto de supervivencia me lleva siempre a los museos, como la gente en la guerra corría a los refugios antibombas. Me acordé de un museo que está al otro lado de la ciudad y hacía rato que tenía abandonado, lo que es raro, ya que tiene los cuadros de mi pintor favorito” (Gainza 16). Esta cita muestra que el arte, y específicamente el museo, funciona en el relato como un espacio simbólico de resistencia, contención y supervivencia emocional. La narradora, en un presente de crisis (humo, angustia, desorientación), acude al arte como otro iría a un refugio antibombas. La referencia al “pintor favorito” cierra el círculo relacional con Cándido López, quien también, en medio del caos de la guerra, elegía el arte como herramienta para procesar la realidad. La frase sintetiza uno de los núcleos del libro: el arte como forma de habitar, sobrevivir y comprender el mundo.

² En “Notas sobre Facundo”, Ricardo Piglia analiza la famosa frase de Sarmiento: “On ne tue point les idées” que se transforma en “A los hombres se los degüella, a las ideas no”. Piglia destaca cómo Sarmiento traduce esta frase del francés y la nacionaliza, convirtiéndola en un lema clave de su pensamiento. Señala que esta frase, a pesar de ser atribuida a Sarmiento, en realidad es una cita de otro autor, lo que revela un juego con lo auténtico y lo apócrifo en la obra. El análisis revela su interés por la relación entre la literatura, la política y la historia, así como por la forma en que los textos circulan y se apropián en diferentes contextos.

A su vez, el primer episodio cierra con Cándido López camino a la guerra, humanizando su deseo y su futuro rol: “Cándido López es porteño y mitrista y el mismo día en que Mitre declara la guerra corre a alistarse en el batallón de Guardias Nacionales que se está formando en San Nicolás. Hay quienes dicen que lo hizo para olvidar a esa gringa de Areco, otros dicen que su meta era volverse cronista de la batalla. Llevaba en su bolso de cuero un cuaderno y lápices. Manzoni le advirtió: «Está arruinando su porvenir como pintor».” (Gainza 17). Este fragmento funciona como un microrelato de origen: muestra el momento en que el pintor elige ser testigo de la historia con herramientas de dibujo en lugar de armas. Al hacerlo, habla de la tensión entre arte y violencia, la función del arte como documento y refugio, y la posibilidad de mirar lo terrible desde una estética personal. El cuaderno, los lápices, la advertencia de Manzoni y la ambigüedad emocional hacen de esta escena un punto de cruce entre la historia nacional, la sensibilidad artística y la narración íntima. Por último, de vuelta en presente todo parece una ilustración: “«LAVAME SUSIO», escriben los chicos sobre los capós de los autos estacionados; las cenizas caen con pereza, restándole nitidez a la realidad. Todo parece un dibujo en grisalla” (Gainza 17).

El estilo narrativo y su analogía con las pinturas

En esta primera parte del tríptico la narradora protagonista habla de su gusto por la obra de Cándido López a la vez que desarrolla un estilo narrativo análogo a sus pinturas empezando al vincular elementos de la Historia y de su vida personal en el relato. Hay tres aspectos de su estilo que coinciden con el de Cándido. Según Iribe, N. G. el formato que elige el pintor no se considera habitual para la época ya que usa telas apaisadas, lo que permite tres acciones: primero, narrar variedad de detalles en acciones múltiples y simultáneas mientras desarrolla los escenarios donde transcurren los hechos; segundo, tomar un punto de vista de altura para profundizar la perspectiva; y tercero, tener una visión angular para representar numerosas escenas al mismo tiempo. La autora concluye: “Sus obras muestran a un artista obsesionado por brindar la mayor información posible en sus cuadros: información que, en el soporte visual de la pintura, se multiplica en infinitud de microestructuras narrativas” (Iribe, 4).

En el caso de la escritura de Gainza ocurre algo similar, si volvemos sobre la idea de tríptico y episodios nos encontramos con las telas apaisadas en la que distintos planos de sentido conviven y se interrelacionan para darnos una visión panorámica de los hechos. En cada episodio se narran múltiples y simultáneas acciones: la descripción de los lugares, la historia del pintor y su propia historia. Cada una de esas acciones es analizada desde su subjetividad en un nivel profundo de entendimiento vinculando patrones y conductas con una compleja red de historias y documentos visuales y una crónica próxima a aparecer. Lo fundamental es que estas acciones no se presentan de forma lineal o jerárquica, sino en una lógica fragmentaria y asociativa, más cercana al montaje pictórico que al relato tradicional. Por último, todo lo que sucede converge a la vez en el presente histórico de la narración y genera un efecto metonímico en la relación causa efecto. Cada vez que aparece el humo, la angustia o el conflicto en el tránsito de la ciudad la referencia es, por ejemplo, la guerra interna, cualquiera sea.

La guerra

La segunda parte del tríptico comienza centrado en el encuentro del pintor con Mitre hasta su herida en la batalla de Curupaytí y antes que retome su vida y sus avatares:

Un día el general Mitre convoca a su tienda de campaña al teniente Cándido López. El general está empantanado en su traducción de la *Divina Comedia*, pero ha olvidado su diccionario italiano-español en el último campamento y, mientras espera que un soldado se lo recupere, busca distraerse. Por eso ha mandado llamar a Cándido y ahora le pide sus bocetos: «Conserve usted esto», le dice al verlos. «Algún día servirán para la historia». Y, haciendo los dibujos a un lado, agrega: «Pero ahora no hablemos más de nosotros, hablemos del Dante». El diccionario nunca llega; horas después Mitre ordena marchar hacia Curupaytí; como no puede traducir el «Infierno», lo va a protagonizar. (Gainza 18)

Aquí se ficcionaliza un encuentro documentado a partir de una carta a Cándido López. El general afirma "Sus cuadros son verdaderos documentos históricos por su fidelidad gráfica y contribuirán a conservar el glorioso recuerdo de los hechos que representan" (Fevre 57). La escena juega un papel de duplicación literaria al establecer un guiño entre representación y realidad con tono irónico marcado por la narradora protagonista que resalta el carácter trágico de lo que está por acontecer en contra de lo que afirmará Mitre en su carta. Lo que se puede observar nuevamente es el lugar que ocupa el arte en el contexto de la guerra. El general busca distraerse, primero, con la *Divina Comedia*, luego con López y finalmente a través de este nuevamente con Dante.

La historia sigue con el camino de nuestro héroe y otra caída. En este punto del relato el foco de la historia se centra en él y en la trágica batalla que lo deja sin una mano:

El ejército aliado avanza, Cándido López corre sin mirar a los costados, confía en que un manto invisible lo protege, va con el corazón en la boca cuando un casco de granada le pulveriza la mano derecha, la que lleva el sable en alto. Con la mano izquierda levanta el sable caído entre los pastizales y sigue adelante, pierde sangre a litros; cuando siente el temblor de los huesos, las náuseas que preceden al desvanecimiento, se derrumba dentro de una zanja. Desde ahí, mira cómo un bichito de San Antonio camina entre el pasto ajeno a todo; un metro más allá, un soldado con la cara tan ensangrentada que sus rasgos son irreconocibles se tambalea y cae. Semi inconsciente, Cándido se arrastra hasta el campamento de Curuzú. Un médico militar intenta detener la gangrena. «No hay remedio», dice y le corta la mano. Semanas después, una nueva amputación, por arriba del codo. El batallón de Guardias Nacionales partió de San Nicolás con ochocientos ciudadanos voluntarios y regresará a casa con ochenta y tres, entre ellos «el manco de Curupaytí». Cándido López ya no sirve para el frente. La guerra continúa sin él. (Gainza 18).

Es interesante marcar cómo Cándido, en el momento que es interceptado por la granada, se derrumba dentro de una zanja donde todo lo que pasa alrededor queda en un segundo plano y se maximiza la imagen de un bichito de San Antonio que capta toda su atención. En ese procedimiento narrativo hay también otro paralelismo con la forma en que se narran algunos aspectos de la vida de la protagonista. La atención se desplaza bruscamente del horror bélico hacia un detalle mínimo —como el bichito de San Antonio— y así se refleja una forma de escape mental y sensorial ante la brutalidad de la experiencia. En los relatos de la protagonista también se observa la misma tendencia: cuando lo emocional o lo histórico se vuelve abrumador, la narración se detiene en lo íntimo, lo cotidiano o lo aparentemente insignificante. Este recurso funciona como un mecanismo de defensa y al mismo tiempo como una forma de estilo, donde el detalle mínimo cobra una carga simbólica y afectiva que contrasta con la escala trágica del contexto.

Nuevamente el episodio se cierra visualmente: “La niebla se pone espesa a la altura del Obelisco, los autos apenas avanzan; el Palio de atrás me toca bocina enfervorizado, como si yo fuera la culpable de sus desgracias. ¡No ve que estamos todos en la misma!” (Gainza 19). El ritmo del relato ya es evidente y estas entradas y salidas cimentarán la estructura de lo que se cuenta. La niebla, que se espesa sobre la ciudad, actúa como un cierre visual del episodio: difumina los contornos de la realidad, al igual que lo hace el recuerdo o el trauma, y refuerza esa atmósfera de caos que atraviesa tanto la experiencia de la narradora como la del pasado que evoca.

Roa Bastos y Sir Richard Francis Burton

En el año 2001 aparece *Los conjurados del Quilombo del Gran Chaco*. En este libro junto a otros escritores Bastos describe una sociedad utópica de militares fugitivos y desertores en el Gran Chaco donde brasileños, argentinos, orientales y paraguayos vivían en amistad y en enemistad con el resto del mundo y la guerra. En el Prefacio del libro se explica que el título de la obra proviene de un fragmento de una de las *Cartas de los campos de batalla del Paraguay* (1870) de Richard Francis Burton. La figura de Cándido López, mediado por uno de sus cuadros, será el vínculo entre los diferentes relatos, particularmente su óleo llamado *Vista al interior de Curuzú*, 1891.

La escena final de nuestro tríptico habla de viajes, idas y vueltas y el efecto de la historia en el ámbito personal e interpersonal de los individuos. Comienza con citas de las crónicas de Sir Richard Francis Burton descendiendo el Río Paraguay y Cándido López de vuelta en Buenos Aires. A modo de transición hay un retrato del cronista definido por medio de contrastes: cónsul británico, blanco-negro, Victoriano racista y aficionado a lo bárbaro. La figura de este personaje histórico sirve para revelar lo aventurado del sitio:

Antes de emprender su viaje río abajo de regreso a Buenos Aires, Burton oyó hablar de un falansterio en medio de la selva. «Hay gente que no quiere la guerra», decían los campesinos. Se referían a un grupo de hombres, unos doscientos de ambos bandos, que habían desertado para crear un refugio al margen de la civilización. Habían llevado mujeres, putas cansadas de la guerra, y vivían ahí, peleados con el resto del mundo pero en comunión con la naturaleza: se decía que los aguará guazús se les acercaban de noche a velar su sueño. El Quilombo del Gran Chaco, lo llamaban. Nadie sabía bien dónde estaba, nadie sabía realmente qué pasaba ahí adentro, porque los que llegaban hasta allá nunca regresaban. (Gainza 21)

El episodio es otra alegoría constante entre la guerra y la vida actual, entre el arte como refugio y el museo. Esto también se representa en la historia de Burton cuando habla del falansterio. Del mismo modo que el falansterio funciona como un espacio utópico y marginal frente a la violencia de la guerra, el museo y el arte aparecen en la voz de la narradora como territorios sesgados por la resistencia y reparación, donde lo colectivo e histórico se entrelaza con lo íntimo y emocional, revelando cómo los individuos buscan crear refugios alternativos cuando el mundo exterior se vuelve inhabitable.

Después de la guerra

Mario Rufer define el archivo como un conjunto de documentos y el documento como un objeto testigo que representa la huella del pasado, esa prueba de presencia que hace posible rehacer el original, propone “que el archivo debería ser analizado más en términos de un hecho social como acción ritual que incluye simbolización, drama y trama, que como ese lugar aséptico donde simplemente descansan los documentos vivos del pasado” (Rufer 182). Además, le atribuye un sesgo indéxico con carácter metonímico. Estos planteos ofrecen claves para abordar el relato de Gainza, su estilo, análogo a la pintura de Cándido López, tiene también un efecto metonímico basado en los diferentes documentos que forman el marco narrativo. Los documentos —ya sean pinturas, crónicas, museos o recuerdos— no se presentan como elementos neutros, sino como huellas vivas que condensan tanto una experiencia histórica colectiva (como la guerra, la memoria nacional o el legado pictórico de Cándido López) como una experiencia personal íntima, atravesada por la angustia, la búsqueda de sentido y la necesidad de refugio. El efecto metonímico radica justamente en que cada fragmento documental no representa el todo de manera directa, sino que alude, evoca y despliega capas de significación que vinculan el pasado con el presente, lo social con lo individual, y el arte con la vida. Así, el archivo en Gainza no es un depósito inerte, sino un campo simbólico donde se cruzan memorias, afectos y relatos posibles. Sobre este problema Rufer discute con Benjamín: “El punto es que generalmente no se piensan los ejercicios de escritura, los procedimientos narrativos por los cuales esa huella/documento se hace funcionar como origen (y es capaz de concatenar en un tiempo lineal, vacío y homogéneo la imaginación expansiva del pasado que sólo parece ir extendiéndose y llenando el saco inagotable del tiempo con todos los presentes que pasan a ser historia)” (Rufer, 163).

La historia del pintor continúa presentando su situación después de la guerra y el nuevo desafío que tiene por delante mientras en su tiempo libre ejercita su mano izquierda y trabaja con sus bocetos:

Un ruido infernal de esos meses en los campos de batalla se le ha quedado en los oídos y le bastan unos ratos de soledad para volver a oírlo. El fuego y el humo es lo que más trabajo le da, aunque ¿qué pintor puede resistir la efectividad estética del rojo, el naranja y el blanco emergiendo de un horizonte negro? Pero en Cándido donde hay fuego hay muertos, cientos de muertos. Un día llega el nuevo dueño de la estancia hasta el puesto de Cándido. No viene a caballo; viene en automóvil. Es un hombre que ha viajado por Europa, ha visto El Prado, el Louvre y los Uffizi, pero nada lo ha preparado para estas pinturas apaisadas y angostas que ve en un rancho de campo. Parecen oscuras porque hay poca luz, pero cuando Cándido las pone cerca de la ventana todo brilla. Alentado por el patrón, se decide a mostrar en público. El doctor Quirno Costa le consigue el Club de Gimnasia y Esgrima para exhibir veintinueve pinturas: «Ahí están los temas para que los aprovechen los profesores de historia», dice Cándido. (Gainza 20)

Aquí surgen varias cuestiones, la creación del archivo, su valor y la historia: la huella de la guerra que queda impresa en sus cuadros que forman un archivo del pasado. También empieza a aparecer el valor de la obra de arte, no solo como documento sino a nivel estético. Pero Cándido antes de entrar al canon deberá librar la última batalla: existir fuera de él. Sobre el tema “Foucault ya nos había enseñado que el archivo es menos la multiplicidad de lo que exhibe que la unidad de lo que prescribe: los límites de lo narrable. No es verdad que toda la experiencia tiene cabida en el lenguaje” (Rufer, 168), y en la obra de López se encuentra narrada la vivencia de la guerra desde un lugar documental, pero a la vez personal ya que el mismo fuego que pinta sigue sonando en su interior.

También empieza a aparecer la crítica y las obras que luego de otro rotundo y extenso fracaso irrumpen en el museo:

Las pocas reseñas aparecidas en los diarios de la época juzgan que las pinturas no están mal para ser obra de un manco y exaltan su valor documental, aunque ni así se venden. Lo que sí le compran son sus naturalezas muertas; las hace por dinero y las firma «Zepol». Cuando se cumplen veinte años de la batalla de Curupaytí, Cándido ofrece sus pinturas al Estado argentino: «Las donaría, pero me sobreviene la pobreza», escribe. El gobierno le compra treinta y dos cuadros que pasan al Museo Histórico Nacional y terminan en un depósito. Hay un guardia que chupa su mate frente a las pinturas; las mira durante horas porque no tiene otra cosa que hacer, y en particular mira una que se llama Batalla de Yataytí Corá pero que él llama «el cuadro negro»: es un campo paraguayo arrasado por un fuego nocturno. A veces el guardia cree ver figuras blancas en el bosque carbonizado que está pintado al fondo. Se lo comenta al director cuando se lo cruza en un pasillo: —¿Usted me está diciendo que vio fantasmas en la pintura? —dice el director. —Yo lo que vi fueron túnicas blancas —contesta el guardia. (Gainza 20)

En la historia de Gainza los cuadros de López cobran vida, los empleados del museo comienzan a hablar de ellos y terminan guardados en el sótano. “Pasan ochenta años y nadie nombra a Cándido López en las historias del arte nacional hasta que, en 1971, el crítico José León Pagano se anima a incluirlo en su libro *El arte de los argentinos*. Y Cándido López sale, por fin, del subsuelo”. (Gainza 22)

Por último, la protagonista sale del museo. Aquí vuelve aparecer la niebla y se refuerzan las analogías con la guerra:

Estoy furiosa. No entiendo por qué se han llevado todos los Cándidos juntos, me aterra pensar en esa restauración. La niebla ha pasado a segundo plano en mi horizonte de terrores. Parece mentira, una sorte a un obstáculo y aparece otro. Me fabrico un asiento mullido con la cartera. A mis pies, la feria discurre como un río. Se venden artesanías, remeras de Justin Bieber, películas, pequeños ponis multicolores. Un momento se los ve, otro no, la niebla se los engulle y los vuelve a soltar, como los efectos especiales de una película clase B. Con fastidio estoy acomodando la cola sobre la cartera cuando escucho un crac y me acuerdo que adentro guardé los anteojos. Me levanto, los rescato, saco una patilla, después la otra, parecen las patas de un mosquito amazónico y se me parte el corazón. 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 olvidó su bayoneta. (Gainza 22)

¿Qué le sucede a la protagonista en este fragmento? No llega a ver los cuadros, fracasa en su cometido y la angustia la vuelve a invadir, sorte a obstáculos como el pintor y pierde la batalla. Esto se puede pensar como una metáfora de los problemas de que plantea Rufer en sus artículos: ¿qué es lo que no puede ver? ¿O acaso qué es lo que buscaba en esas obras de arte? Hay algo inconsciente en su vínculo con la pintura de Cándido. En el mismo sentido, ¿qué es lo que nosotros debemos ver en “Gracias Charly”? “No sabemos leer el grito, el gesto o la ceguera en un archivo, normalmente porque no están o porque no hacemos más que un trabajo de intuiciones que pocas veces nos animamos a proponer. A pesar de todas las herramientas que el psicoanálisis trajo a las ciencias sociales (más allá de nuestra receptividad o no), lo cierto es que no sabemos exactamente cómo operar con la pregunta del inconsciente en el archivo: ¿qué hacer con el gesto apenas esbozado en un registro, con la risa, con la contradicción, con el engaño manifiesto? O para plantear la pregunta de De Certeau: ¿qué es eso que está afuera del

texto y que, sin embargo, se nota en él?” (Rufer, 168). En principio, una posible respuesta a los problemas que se plantean en este apartado, en la interpretación de un archivo, o alguno de sus documentos ya sea visual, escrito o mixto, es que la literatura puede ayudarnos a percibir algunos elementos del inconsciente colectivo o individual que perviven en una obra.

Sobre la Historia y lo personal

Como decíamos al principio, y puntualmente en torno a la obra *Curupaytí*, la narrativa visual propuesta por López y su historia de vida presentan una amplitud que le permite reunir en el mismo plano de ficción la tragedia colectiva y la tragedia personal, tendencia también reconocible en la escritura de Gainza. Para dar inicio a la historia personal la protagonista cita una polémica frase de Mitre que José Hernández publica en el diario *La Patria*, “había prometido: «En veinticuatro horas en los cuarteles, en quince días en campaña, en tres meses en Asunción». La guerra duró casi cinco años y le costó al país más de cincuenta mil muertos. El regreso de las tropas a Buenos Aires trajo consigo una epidemia de fiebre amarilla. Las familias patricias emigraron hacia el norte de la ciudad, abandonando sus casonas de la zona sur, que meses después se convertirían en conventillos. Unas cuantas de esas familias patricias compraron campos en Paraguay a precio irrisorio” (Gainza 23). Luego vuelve al presente y habla de una situación familiar vinculada a aquellas tierras que disputaron los países del sur. La narradora cuenta la historia de Charly, de su padre que compró esas tierras por unas minucias y de su esposo que las frecuentó. En este punto de la historia, todo se ha vuelto personal y tiene algo de amor, locura y muerte. La protagonista plantea otra vez la cuestión del refugio, escapar de la guerra, del problema interno, que habían vivido Charly y su esposo. La situación se torna complicada con la figura del padre de Charly. Finalmente, este muere y Charly vuelve a escapar, pero dentro de la estancia, ocultándose de los problemas.

Por último, lo encuentran y lo internan. En la escena final del capítulo, Charly llama por la noche a la protagonista y luego de una charla casual se despide: “—Negra —e hizo una pausa—, nadie nunca está preparado para nada. Esa es la gracia, ¿no? Volvió a reírse, vi sus dientes relampagueando en la oscuridad. «Qué sé yo, es algo que aprendí acá». Acá podía ser cualquier lugar, pero yo lo sentí como si fuera el corazón de la selva” (Gainza 29). Cuando Charly dice “Nadie está preparado para nada” se refiere a múltiples opciones: comenzar el día, cruzar la ciudad, ir al museo, el amor, un encuentro con Mitre, traducir la *Divina Comedia*, iniciar la guerra, continuarla, pintar con la mano menos hábil, vivir, la llegada de un hijo, atender una llamada a media noche, administrar un campo regado con sangre. Hay en ese “nada” un amplio espectro de posibilidades que van desde las más sublimes a las más banales de la historia. Cuando dice “nadie” hay una procesión de personas escapando de la guerra, evadiendo el dolor, creando una comunidad alternativa, amputando miembros, pintando, ocultando cuadros, cobrando vida y saliendo de los cuadros de la guerra, refugiándose en un museo, humanizando las situaciones antes presentadas.

Carácter documental y ficción

Al centrarnos en el carácter documental de las obras referidas en el relato podemos ver en el estilo escriturario, cómo la narración permite resaltar el valor testimonial de los cuadros de López, de las crónicas de Burton y, por qué no, la mitología popular de la historia para crear un archivo. Iribe, N. G. dice algo sobre el libro de Roa Bastos que podría ser equiparable al de Gainza: “hay una referencia cruzada entre la historiografía y la narración de ficción, entre el lenguaje visual y el lenguaje literario, entre la escritura y la oralidad. Escritura poética que

revive fantasmas de la memoria de un pueblo, reescritura del pasado que alivia la deuda moral del presente.” (Iribe 13) A la vez, se suman dos conceptos clave que ya habíamos revisado: lo personal y el arte como refugio. Hay una suerte de reescritura del texto de Roa Bastos ya que Cándido y Mitre no hablan de la guerra directamente sino se dispersan en una discusión sobre arte a la vez que la narradora protagonista desarrolla su historia personal como si fuera la écfrasis de un cuadro perteneciente a la ficción orientadora que enmarca nuestra identidad y que se alimenta de los símbolos para que haya una concordancia posible entre ella y la realidad.

El relato de Gainza funciona a modo de écfrasis como un texto descriptivo de eso que no se ve en el cuadro de la Historia y su vínculo con lo cotidiano. El testimonio de lo vivido es estructurado a partir de este esquema narrativo. Se lee la historia en un único sentido que tiene por fin ordenar las significaciones y valores colectivos desde la ficción. Dicho sesgo también permite repensar los documentos como objetos testigos de un pasado, pero también de un presente, y la suma de estos como un archivo de la experiencia personal. La operación legitima la veracidad de los hechos, de los sentimientos y del comportamiento de la narradora protagonista como si fuera víctima una red invisible que llamamos cultura, identidad e historia.

Obras citadas

- Benjamin, Walter. *Discursos interrumpidos I*. Taurus, 1973.
- De Certeau, Michel. *La escritura de la historia*. Universidad Iberoamericana, 2006.
- Fevre, Fermín. *Cándido López*. Bifronte, 2000.
- Gainza, María. *El nervio óptico*. Anagrama, 2017.
- Hernández, José. *La patria: periódico nacional*. Buenos Aires, 1869.
- Iribe, Nora G. “Cándido López: narración pictórica de la guerra.” *Revista de Historia del Arte*, vol. 15, 2010, pp. 45-62.
- Roa Bastos, Augusto, et al. *Los conjurados del Quilombo del Gran Chaco*. Alfaguara, 2001.
- Rufer, Mario. “El archivo: de la metáfora extractiva a la ruptura poscolonial.” *F. Gorbach y M. Rufer (coords.)*. Siglo XXI, 2016, pp. 160-186.
- Sarmiento, Domingo F. *Facundo o civilización y barbarie*. 1845.
- Shumway, Nicolás. *La invención de la Argentina: Historia de una idea*. Emecé, 1991.
- White, Hayden. “Hecho y figuración en el discurso histórico”. Trad. Verónica Tozzi. En *El texto histórico como artefacto literario*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003, pp. 41-61.
- White, Hayden. *Metahistoria: La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. Fondo de Cultura Económica, 1992.