

ARTÍCULOS

***ESCRITURA, EXPERIMENTACIÓN Y  
TERRITORIALIDAD PARA UNA ESTÉTICA COMÚN.  
SOBRE UNA BELLEZA VULGAR DE DAMIÁN  
TABAROVSKY Y EL NERVIÓ ÓPTICO DE MARÍA  
GAINZA***

**WRITING, EXPERIMENTATION AND TERRITORIALITY FOR A  
COMMON AESTHETIC. ABOUT *UNA BELLEZA VULGAR* BY DAMIÁN  
TABAROVSKY AND *EL NERVIÓ ÓPTICO* BY MARÍA GAINZA**

**Rodrigo Montenegro**

**Universidad Nacional de Mar del Plata - CONICET**

*Doctor en Letras por la Universidad Nacional de Mar del Plata. Jefe de Trabajos Prácticos  
en el Área de Teoría Literaria de la Facultad de Humanidades, UNMDP. Investigador  
radicado en el CELEHIS. Becario Posdoctoral del CONICET.*

Contacto: [rdmontenegro@gmail.com](mailto:rdmontenegro@gmail.com)

ORCID: 0000-0002-3727-6401

## RESUMEN

## PALABRAS CLAVE

*Imaginación territorial**Comunidad**Ficción argentina*

*Se enfocan dos textos argentinos de la última década, Una belleza vulgar (2012) de Damián Tabarovsky y El nervio óptico (2014) de María Gainza, a fin de observar algunos desplazamientos y persistencias significativas en torno a las políticas de la escritura narrativa. Su lectura en serie permite advertir se trata de escrituras cuya potencia ficcional se constituye en la creación de imágenes críticas elaboradas en el vínculo entre los territorios y sus comunidades. Se trata, entonces, de textos híbridos que no renuncian la composición de una experiencia estética territorializada a partir de poéticas singulares. Sin embargo, estas formas narrativas revelan que la "imaginación territorial" (Ludmer) ofrece un elemento determinante para la composición de la palabra literaria; ya sea como exploración sobre la historia del arte insertada en una ciudad y contiguamente en la intimidad de una vida, o como lenta cartografía de una zona urbana, de sus habitantes y materiales a través de los cuales se ensaya una experimentación sobre las capacidades del lenguaje y el pensamiento.*

## ABSTRACT

## KEYWORD

*Territorial Imagination**Community**Argentine Fiction*

*I focus on two Argentine texts from the last decade, Una Belleza vulgar (2012) by Damián Tabarovsky and El nervio óptico (2014) by María Gainza, in order to observe some significant displacements and persistence around the politics of narrative writing. Its serial reading allows us to notice that these are writings whose fictional power is constituted in the creation of critical images elaborated in the link between the territories and their communities. They are, then, hybrid texts that do not renounce the composition of a territorialized aesthetic experience based on singular poetics. However, these narrative forms reveal that the "territorial imagination" (Ludmer) offers a determining element of its composition, either as an exploration of the history of art inserted in a city and contiguously in the intimacy of a life, or as a slow cartography of an urban area, its inhabitants and materials through which an experimentation on the capacities of language and thought is rehearsed.*

Fecha de envío: 21/05/2020

Fecha de aceptación: 02/07/2020

### Imaginación, territorio y comunidad

En el contexto general de una crisis del orden disciplinar y sus dispositivos de interpretación, la narrativa argentina de la última década ofrece algunos gestos que permiten observar hasta qué punto el arte de escribir ha revisado sus propias genealogías e historicidad en el inicio del siglo XXI, a fin de componer formas y lenguajes en un presente en paraciencia refractario a la ficción experimental. Lejos de intentar una generalización que reduzca la complejidad de la escena contemporánea, consecuencia, en parte, de una proliferación de proyectos editoriales alternativos y diversas experiencias de producción estética, es posible observar algunas operaciones significativas en dos textos singulares. Me refiero a *Una belleza vulgar* (2012) de Damián Tabarovsky, publicado por la editorial Mardulce y *El nervio óptico* (2014) de María Gainza, publicado en su primera edición por Mansalva, dado que su lectura en serie permite advertir la creación de una lengua literaria híbrida y experimental que no renuncia a la composición de una vida y una reflexividad artística territorializadas. En esa materialidad que comparten las ficciones y la ciudad, estos textos sitúan la potencia de su escritura, resultado de una elaboración crítica trabajada en el vínculo entre los territorios y sus comunidades y, por lo tanto, trazando una exploración sobre el estado de la vida urbana. De modo que, contra las múltiples formas de la administración de los cuerpos, la memoria y los discursos, estas escrituras se empeñan en crear formas de la palabra e inscribir en ellas formas de experiencia estética y sensibilidad anómalas.

Ahora bien, tal como sostiene Giorgio Agamben siguiendo a Deleuze, "el acto de creación tiene una relación constitutiva con la liberación de una potencia" (2016: 37), y, por lo tanto, no puede ser comprendido simplemente como un paso de la potencia a la actividad, sino que se constituye en la relación entre potencia e inoperosidad, es decir, la potencia-de-no que resiste el paso al acto, relación que Agamben rastrea hasta Aristóteles. De modo que "la potencia que el acto de creación libera debe ser una potencia interna al mismo acto, como interno a él debe ser también el acto de resistencia. Sólo de esta forma la relación entre resistencia y creación, y entre creación y potencia, se vuelven comprensibles" (2016: 37). Así, el filósofo argumenta que la potencia de creación inscrita en ciertas formas del arte de escribir resulta, paradójicamente, de la negación de un acto, ya sea expresión de un voluntarismo político o representación libresca y cristalizada de lo

literario como orden (y disciplina). La ficción que incorpora de modo explícito el vínculo problemático entre el lenguaje, las identidades y los acontecimientos de la vida en común corrobora, en un sentido estricto, la suspensión del acto político o la voluntad representativa; por el contrario, el arte como acto de creación constituye un giro hacia la vida contemplativa, es decir, hacia una reflexividad constitutiva del pensamiento. De esta forma, “Política y arte no son tareas ni ‘obras’ solamente: nombran, sobre todo, la dimensión en que las operaciones lingüísticas y corpóreas, materiales e inmateriales, biológicas y sociales, se desactivan y se contemplan tal cual son” (Agamben, 2016: 49). A través de esta consideración, la escritura ficcional crearía el espacio para un detenimiento de “las operaciones económicas y sociales”, mostrando “qué es lo que puede un cuerpo humano, lo abren a un nuevo posible uso” (2016: 49). Al sustraerse de una participación en el conjunto de los dispositivos que traman y gobiernan la vida, la creación de escrituras, como las de Gainza y Tabarovsky, liberan una potencia inmanente que se constituye como capacidad de interrumpir ese entramado y propiciar un pensamiento sobre sus crisis.

Si, en efecto, tal como sostiene Laddaga “los últimos han sido años de emergencia de un *régimen de las artes* que puede ser útil llamar *práctico*” (2006: 261), entonces, esta condición cataliza de modo concreto el reingreso de la vida y las comunidades en el tejido sensible de las artes verbales. De ahí que sea frecuente encontrar escrituras que tomen parte en una disputa por las condiciones en que se realiza, nombra y compone esa vida en los textos, interviniendo en lo que Rancière denomina “reparto de lo sensible”, en tanto “define al mundo que habitamos: la manera en que éste se nos hace visible y en que eso visible se deja decir, y las capacidades e incapacidades que así manifiestan” (2011: 21). Y, de hecho, esta reorganización de materiales sensibles y comunes toma forma en ciertas escrituras contemporáneas, las cuales actúan desbordando las formas narrativas fijadas por el orden representativo, y por lo tanto codificadas en modulaciones técnicas solidarias a esa condición mimética. El primer gesto práctico y político de ese disenso que Rancière (2011) nombra “estético”, y que se materializa en la palabra literaria, es la creación de escrituras involucradas no solo en el relato de una historia sino en la deliberada confusión de sus marcos de inteligibilidad, en la exasperación y revocamiento de los límites entre teoría, experiencia subjetiva y fabulación. Así, en *Una belleza vulgar* no es posible escindir la ficción de la vida urbana, el pensamiento sobre el arte de narrar del propio discurrir narrativo; del mismo modo que *El nervio óptico*

yuxtapone la historia del arte con la intimidad de unas identidades, sean públicas o anónimas, habitando la ciudad. Resulta evidente, entonces, que estas narraciones trazan efectivas conexiones territoriales que convocan al afuera textual como parte significativa de su construcción; pueden considerarse como ficciones que, desplegadas sobre la complejidad de lo real, elaboran artefactos verbales enlazados en constelaciones heterogéneas que franquean las limitaciones del canon libresco. En ellas, la escritura, en tanto proceso subjetivo, se exterioriza decididamente hacia el afuera del libro; el barrio, el museo, la historia compartida, señalan las marcas de esa dispersión comunitaria. Esta política impropia y heterodoxa de la letra se compromete, tal como describía Josefina Ludmer, con modos específicos de “imaginación territorial”<sup>1</sup> (2010: 122), dimensión en absoluto novedosa en la historia de la literatura latinoamericana, aunque necesariamente redimensionada durante las primeras décadas del siglo XXI. En efecto, los enlaces entre escritura, experiencia y territorialidad reclaman modos ajustados de comprensión para las producciones culturales de un presente definido según Tabarovsky por “el triunfo de lo mediático” (2013: 37). Aun así, la ficción experimental se obstina en producir modalidades de interrogación impropias, construyendo conjeturas sobre las formas comunidad<sup>2</sup>.

De ahí que escrituras contemporáneas, como las de Gainza y Tabarovsky, impliquen una efectiva reciprocidad entre los experimentos de la ficción y los modos de coexistencia comunitaria territorialmente situada. Por lo tanto, si estas escrituras son políticas, no realizan su politicidad en la ejecución de una denuncia, llamado a la acción o intencionalidad pedagógica; su carácter político se

---

<sup>1</sup> La elaboración del concepto se ubica en la consideración, realizada por Ludmer, de la llamada “isla urbana” desarrollado en *Aquí América Latina, una especulación*. Allí, sostenía: “Cada territorio (cada posición territorial) es una noción, una imagen y un régimen de sentido para pensar el nuevo mundo. Las formas de territorialización son instrumentos conceptuales: diagramas, delimitaciones y topologías con sujetos. (La imaginación territorial en América latina tiene una historia, que en el siglo XX constituye a los clásicos)” (Ludmer, 2010: 122).

<sup>2</sup> Es posible encontrar una definición en torno al problema de la comunidad en el pensamiento de Jean-Luc Nancy; noción recurrente en sus ensayos que demuestra su relevancia conceptual en una reciente mirada retrospectiva sobre su trabajo junto a Philippe Lacoue-Labarthe: “Phillipe and I wanted to do work on politics, we held the view that we needed to rethink the political. For myself especially, that increasingly came down to the question of society or community” (2019: 47). La disyunción resulta crucial, permite señalar el momento de una escisión en el escenario del pensamiento europeo durante las últimas décadas del siglo XX; en lugar componer una teoría sobre lo social, el pensamiento sobre la comunidad se expande hacia una indiferenciación que es tanto política como filosófica, vital y al mismo tiempo estética.

encuentra en la construcción de lenguajes e imágenes críticas<sup>3</sup> que, atravesadas por vectores e intensidades diversas, permiten hacer visibles algunas de las múltiples formas de vida que habitan las asimétricas ciudades latinoamericanas. En este plan de conexiones prácticas y figuraciones, estas narraciones componen agenciamientos que enlazan el espacio junto a las subjetividades que lo habitan; son políticas, entonces, porque pueblan sus páginas de identidades y lenguajes refractarios a la dominante cultural del capitalismo novosecular, por diseñar una temporalidad alternativa al flujo evanescente de imágenes, imaginando comunidades posibles entre los fragmentos de una sociabilidad disgregada. Si la ficción contemporánea, tal como se despliega en *El nervio óptico* y *Una belleza vulgar*, se constituye como reelaboración de las formas de la vida en común a través de registros literarios, entonces su composición y figuración textual, diseña imágenes disensuales, críticas, que componen la potencia política e imaginativa de estas escrituras. Por lo tanto, si la ficción contemporánea trabaja con referencias, datos concretos y verificables que hacen ostensible su emplazamiento espacial, este gesto se realiza como exploración amplia y heterónoma sobre experiencias sensibles presentadas en su potencia común, no como clausura al interior del universo letrado, sino como apertura hacia el afuera del libro. Así, tanto Tabarovsky como Gainza tienden a confundir deliberadamente los registros urbanos junto a la teorización imaginativa, a diseminar la intimidad de vidas anónimas, casi impersonales, en correlación con célebres historias de la vida cultural; incluso para transformar el relato hacia las derivas de un saber enunciado en el tono de la conjetura. Por esto, sus ficciones desaboran los códigos miméticos de la modernidad literaria, y en consecuencia reflexionan críticamente sobre la pasividad o mercantilización de las imágenes en el “semicapitalismo” (Beradi, 2016: 109) contemporáneo.

No hay ciudad sin los relatos de la ciudad y, sobre todo, sin el cúmulo de imágenes que componen los “imaginarios urbanos” (García Canclini, 2007; Gorelik, 2004). Ahora bien, desde la antropología o la crítica cultural puede aceptarse sin sobresaltos una

---

<sup>3</sup> Tal como sostiene Didi-Huberman (1997), la “imagen crítica” es el resultado de una operación que las artes realizan sobre la trama sensible en una doble dirección; afectando tanto su propia materialidad como al lector-espectador a través del despliegue su capacidad teórica; escribe Didi-Huberman: “una imagen en crisis, una imagen que critica a la imagen –capaz, por lo tanto, de un efecto, de una eficacia teórica-, y por eso mismo una imagen que critica nuestras maneras de verla en el momento en que, al mirarnos, nos obliga a mirarla verdaderamente. Y a escribir esa misma mirada, no para “transcribirla” sino ciertamente para constituirla” (Didi-Huberman, 1997: 113).

definición de ciudad que involucre una dimensión material junto a las representaciones simbólicas que dan forma a una historia compartida y, muy frecuentemente, se involucran con las asimetrías culturales y económicas. Sin embargo, *Una belleza vulgar* y *El nervio óptico* plantean la posibilidad del camino inverso, esto es, considerar los modos en que el relato ficcional da forma a una imagen de ciudad y contribuye a su composición imaginaria, incluso al reelaborar el lenguaje de una comunidad. Estas narraciones reorganizan en su escritura identidades y sensibilidades que insisten en nombrar e imaginar lenguajes recortados sobre el fondo de las triviales transacciones corrientes, a fin de hacer visible un tipo de experiencia estética que reestructura los materiales sensibles. Por lo tanto, la elaboración de sus imágenes urbanas saltea el descreimiento deconstructivista sobre las capacidades referenciales del lenguaje, así como su adecuación pasiva a las políticas de la representación dado que, aunque exista un efectivo “retorno de lo real” (Foster, 2001), este no se realiza desde la ingenuidad mimética. Si estos relatos plantean una territorialización, o desarrollan un perfil etnográfico contra la profundidad histórica (Sarlo, 2007)<sup>4</sup>, lo hacen para corroborar un emplazamiento y elaborar una lengua literaria, no libresca, sino vital y política antes que canónica y refractaria al mundo.

En este sentido, las ficciones contemporáneas configuran una serie abierta sobre la cual se refunda o se desgarran el tejido de la comunidad, de los cuerpos y lenguajes que cohabitan ese espacio muy frecuentemente dominado por capitalismo informacional. Los agenciamientos entre literatura y ciudad, así como las experiencias subjetivas atravesadas por la vida artística, parecen ser modos correlativos de la política impropia de los artefactos narrativos. En este sentido, *Una belleza vulgar* y *El nervio óptico* permiten considerar el funcionamiento de la inmanencia textual en la composición de un pensamiento sobre la experiencia estética en la actualidad, ya se trate

---

<sup>4</sup> Tal como advirtiera Hal Foster en su estudio sobre el arte contemporáneo en el inicio del siglo XXI y sus implicancias para la teoría crítica, el nuevo escenario cultural podría ser descrito a través del “giro etnográfico” (2001: 186) de ciertas producciones estéticas y teóricas. En modo coincidente, aunque enfocado en la narrativa argentina, Beatriz Sarlo señala la “disyunción conceptual: historia/etnografía” (2007: 473), como rasgo que distingue a las escrituras contemporáneas de las novelas producidas durante la década del 80; en efecto, “Las interpretaciones del pasado se reemplazan por representaciones etnográficas del presente” (Sarlo 2007: 473). Resulta evidente que, si bien para el teórico norteamericano este giro se planteaba como una posibilidad de reconexión entre las prácticas estéticas y teóricas con la territorialidad del campo cultural, en el caso de la ensayista argentina la disyunción entre historia y etnografía corrobora un marcado menosprecio para las ficciones novoseculares inscriptas en esta modulación territorial.

de una visión crítica y digresiva sobre la vida urbana, o de la yuxtaposición de la historia del arte con la vida común. Es así que estas ficciones despliegan formas narrativas de la “imaginación territorial” que, sin embargo, sobrepasan ampliamente el registro etnográfico para convertirse en escritura y pensamiento. En definitiva, las correspondencias entre la comunidad del arte y de la vida íntima, o la comunidad barrial como punto de apoyo para una refundación de la teoría estética, produce modulaciones para una indagación crítica sobre las condiciones de la vida contemporánea.

### **Sobre *Una belleza vulgar* de Damián Tabarovsky**

Una forma de pensamiento sobre la comunidad se encuentra en la novela de Damián Tabarovsky *Una belleza vulgar* (2012); “ficción teórica cristalizada” en la creación de una “amplia escena temporal” (Premat 2021: 182), texto deliberadamente experimental de anécdota imperceptible en el que se confunden el trivial acontecer junto a una teoría sobre la lengua literaria, a fin de explorar las posibilidades de una estética realizada a través de materiales banales. En efecto, la narración de Tabarovsky toma como objeto (y excusa) la caída de una hoja de un plátano en la calle Thames, en el barrio porteño de Palermo, para desplegar una serie de digresiones y relatos aparentemente inconexos. La ciudad, entonces, aparece desde la primera frase como un tejido de historias mínimas, discontinuas, cuya temporalidad anómala es sugerida por la imagen de una hoja en suspensión, sensible a los avatares del aire, que altera la velocidad de la escritura para detenerse en la elaboración de minuciosos planos detalle, para luego expandirse sobre los objetos del mundo; entre ellos, los personajes aleatorios que Tabarovsky inserta en el texto como comprobación de una apuesta narrativa: no hay belleza sublime ni trascendente, tan solo relatos fugaces, efímeras historias territorializadas sobre el mapa de la ciudad. Así, los perfiles de Luciana Bata, una joven estudiante de letras, Francisco Peña, abogado de un estudio multinacional, Diana Durand, peluquera y estudiante de economía revisten de una tipicidad verosímil y banal. Junto a la descripción minuciosa de la ciudad y las subjetividades que la pueblan, la ficción de Tabarovsky se detiene para observar los diversos mecanismos de control urbano, los hábitos de consumo y las violencias microfísicas y dejar inscrita a través de la voz narradora el registro de esa especulación, así se lee: “Administrar el riesgo es parte vital de la vida urbana. Administrarlo no es solo intentar evitar el accidente, es también y sobre todo, incorporarlo como parte central de la lógica de la ciudad” (Tabarovsky, 2012: 98).

A través de estas modulaciones cercanas al tono del ensayo, la máquina narrativa procesa las condiciones de la sociabilidad para conjeturar hipótesis sobre los dispositivos que administran y regulan la vida y, de hecho, advertir e indagar esa lógica urbana forma parte de las estrategias compositivas de *Una belleza vulgar*. Del mismo modo, el discurso teórico sobre el arte de narrar se produce no solo a través de largas digresiones que desdibujan la trama argumental, sino como consecuencia de un estilo narrativo trabajado a partir de dos valencias; por un lado, una descripción poética de lo insignificante, que enfoca la escritura hacia vidas triviales y anécdotas absurdas; por otro, el despliegue de una compleja visión del lenguaje que transforma la novela en un ensayo sobre las posibilidades de narrar lo imperceptible, explorando las condiciones de esa escritura como espacio de pensamiento.

En las antípodas del realismo, la novela experimental de Tabarovsky convierte la materialidad urbana en discurso; así, su escritura se detiene sobre las calles de Palermo, el arroyo Maldonado, las torres en construcción características de una zona gentrificada y sus anónimos habitantes. Pero, sobre todo, construye una escritura en la cual confluyen la memoria literaria y la territorialidad donde se emplaza la ficción. Las referencias a la literatura de Fogwill –“(la novedad es siempre amnésica: la buena nueva de los libros del caminante), y el pasado que reaparece como memoria de paso, como experiencia sensible, como resto diurno” (63-64)–, y Cesar Aira –“La luz radiante del futuro (La Luz Argentina)” (Tabarovsky, 2012: 75)–, se unen a los escritores del siglo XIX, Sarmiento y Mansilla, incluso a Deleuze y Nancy, para realizar una apropiación indisciplinada de sus discursos. Tabarovsky elabora y exhibe su propia genealogía para diseminarla en su prosa literaria; construye una novela hecha de restos, realizada entre los fragmentos de una ciudad y, sobre todo, de frases aleatorias que proponen recorridos sobre la literatura argentina y el pensamiento filosófico:

Instalado en la excentricidad, en la *causerie* en medio de la excursión a los indios, en las tolдерías de seda, en la imaginación desbocada, en la sintaxis loca, en el narcisismo más extremo, en el dandismo sin público, en la histeria sin objeto, en lo que está por venir y nunca llega, ese otro viento sopla de manera subterránea (sopla por abajo), es invisible como una comunidad imaginaria, funciona bajo la premisa del don; pero no del don en un sentido mercantil: no el don supuesto como un intercambio de intereses, tampoco como *potlach*, como liberador de energías reprimidas, al contrario, el viento loco de la pampa supone al don como interrupción (de la civilización, de la barbarie) como

interrupción de su propio relato: la pampa vaciada de su propio mito. Lo que viene a donar ese viento es su inoperancia, su incapacidad para convertirse en mercancía, su resistencia a transformarse en obra. El viento loco de la pampa integra la comunidad de los que no tienen comunidad (Tabarovsky, 2012: 22-23).

El fragmento permite advertir la potencia ensayística que recorre la narrativa de Tabarovsky, y hacen de la novela una forma de lectura y experimentación sobre un pasado literario restaurado por la ficción, y proyectado sobre el espacio urbano. Es decir, la ciudad no solo se cartografía en la práctica estilística de la descripción, sino que se puebla de voces y referencias, de los discursos del pasado actualizados en la materialidad de la escritura; incluso para ensayar una aproximación en torno a las figuraciones de la comunidad en el tono de la imaginación especulativa. Esa conjetura que se delinea en la prosa de Tabarovsky constituye, en efecto, una imagen crítica sobre las condiciones de una comunidad paradójica, elaborada por afuera de toda lógica económica, de dominación o representación política. El conceptualismo abstracto guía la novela y, en este punto, *Una belleza vulgar* revisa la historicidad de las imágenes para dar cuenta de la potencia política de su escritura: “La percepción es borrosa, el blanco sobre blanco de un viejo cuadro de Malevitch, el rojo de uno de Rothko (el contenido revolucionario de la abstracción, el contenido místico de la abstracción” (Tabarovsky, 2012: 74). La ambiciosa apuesta estética de la novela consiste, entonces, en desenfocar los procedimientos esperables para el desarrollo orgánico de la acción narrativa o el carácter de los personajes, y en su lugar exasperarlos para crear una lengua abstracta. El horizonte utópico de la ficción es conseguir un tratamiento del lenguaje que haga del relato (y de la forma novelesca) lo mismo que el suprematismo y el expresionismo abstracto en pintura, es decir desbordar los dispositivos figurativos de lectura y los protocolos miméticos de percepción. Por lo tanto, todo cabe en la geografía imaginaria de la ciudad-textual elaborada por Tabarovsky, síntesis paradójica en la que se cifra un programa de escritura y se concreta una imagen del pensamiento:

La ciudad es un texto –se ha dicho tantas veces- y por lo tanto alguna traducción debe ser posible. Pero la neblina todo lo opaca, lo reduce, lo vuelve literal. Traducir no es repetir sino, ante todo, dejarse convencer. Desplazar el contexto (verter la lengua, subvertir la lengua). Perdido en la traducción, el arroyo fluye en una memoria

sin sujeto, un recuerdo sin cuerpo, una evocación apócrifa (Tabarovsky, 2012: 63-64).

El río, la lengua, las imágenes de la ciudad, todo se yuxtapone en la escritura de *Una belleza vulgar*, incluso para trazar el límite de su propia empresa narrativa. Porque traducir la ciudad, como toda traducción, configura un ejercicio de posibilidad al cual acercarse; nunca un calco imitativo o un reflejo pasivo, sino una exploración proyectada sobre la lengua. Por supuesto, el gesto singular del texto se encuentra en su indeterminación formal; la ciudad es el afuera que señala obsesivamente el relato, pero al mismo tiempo, la escritura se pliega en una reflexión que desborda los límites de la prosa narrativa. Así, a través de la discontinuidad de su estilo y de su poética de la digresión, *Una belleza vulgar* hace intervenir al ensayo crítico como parte del ensamble ficcional; Tabarovsky plantea una narrativa territorializada, y la realiza como práctica de un pensamiento sobre el espacio y a través de un método que revoca la mimesis para restaurar lo real de la escritura experimental, planteando abiertamente una narración que recusa sus propios principios en vistas de una productividad paradójica:

Quizás haya que inventar una literatura y un arte que creen novedad no como una ruptura que borra las huellas del pasado, sino como la introducción de paradojas en los discursos existentes, en el discurso del presente. Una política literaria de vanguardia podría ser esta: encontrar paradojas allí donde no se ven, introducirlas allí donde no están (Tabarovsky, 2012: 130).

Insertada al interior de la novela la sentencia teórica de Tabarovsky es una clara proclama de la política literaria sugerida por el autor, y al mismo tiempo una vindicación de las vanguardias que dialoga polémicamente con las derivas del pensamiento contemporáneo. Su ensayo *Fantasma de la vanguardia* (2018) expande e insiste en esta misma condición paradójica. Por esto, ya sea al interior de la novela o en la fisonomía del ensayo crítico, la propuesta de Tabarovsky sugiere una subversión de las formas para imaginar los contornos de una comunidad, de una estética y de un lenguaje en una trayectoria en la cual se confunden arte y pensamiento. *Una belleza vulgar* se inserta como parte de ese itinerario para demostrar que ya no es posible la conceptualización de una estética sublime o trascendente, y en su lugar instalar una aproximación que polemiza contra toda canonización artística, lo “sublime de las cosas de nada, de la

nadería, de la trivialidad” (Tabarovsky, 2012: 129). El hecho de que esa indagación se realice al interior de la novela constituye, tal como señala Premat, el gesto de la ficción teórica; también el rasgo impropio y anacrónico de la escritura de Tabarovsky, que no abjura de la tradición, sino que la revisita para calibrar las viejas indagaciones vanguardistas en el presente: “Es tiempo de cambiar de pregunta. No por qué, sino cuándo. No qué es el arte, sino cuándo hay arte. ¿Cuándo hay una hojita cayendo en el viento?” (Tabarovsky, 2012: 120). En efecto, la pregunta por la emergencia del arte junto a las posibilidades de una nueva vanguardia experimental configura el centro de una propuesta narrativa que es, simultáneamente, un ensayo y una práctica contra de los dispositivos de control y producción de discurso ante todo, y sobre todo, de la propia literatura.

### Sobre *El nervio óptico* de María Gainza

En principio, quizás sea necesario contradecir la sugerencia de Tabarovsky y preguntar provisoriamente ¿qué es *El nervio óptico* (2014) de María Gainza, acaso un conjunto de relatos, una crónica novelada y modulada en con el tono de la autoficción, el despliegue de microhistorias de artistas como proyección en escala minoritaria de la historia del arte? En la indistinción que desborda cada categoría se encuentra la potencia de su escritura; entonces, la pregunta que intenta una definición unívoca demuestra toda su ineficacia, dado que la escritura de Gainza se compone simultáneamente de esas formas narrativas para crear una constelación de sentidos que se iluminan entre sí.

Podría advertirse, entonces, que las posibilidades para el registro de la vida y la sociabilidad urbanas se constituyen en *El nervio óptico* a través de un anclaje territorial cifrado en clave estética. Ciertamente, es la historia del arte la que se confunde con las microscópicas y nimias historias de personajes siempre cercanos a la voz autoral, entonación narrativa que funciona como espejismo de una intimidad desfigurada por las máscaras de la ficción. El procedimiento elaborado por Gainza configura una alternancia yuxtapuesta, reminiscencia lejana, quizás, a las *Vidas paralelas* de Plutarco; así, cada texto narra la microhistoria de personajes, cuyas experiencias cotidianas se presentan junto a la vida de un artista. En consecuencia, los relatos se intersecan para hendir la ilusión de continuidad de la narración. En esa fractura, vida y arte se confunden para elaborar el principio de composición de estos textos, contruidos para desafiar la topología de un relato lineal y en su lugar

tender sutiles lazos entre temporalidades distantes. Aún más, la escritura de *El nervio óptico* no se limita a una mera comparación entre vidas célebres y vidas anónimas, avanza para construir una tríada en la cual, junto a la anécdota ficcional y la historia de la pintura, se suma una teoría sobre la percepción de los objetos artísticos.

Así, “El ciervo de Dreux”, texto que abre el libro, se inicia con el recorrido de la narradora a través de muestras privadas para esbozar una aproximación al universo del mercado del arte, conectando los objetos artísticos con el mundo del trabajo y la acumulación de capital. Sin embargo, la fascinación de la voz narrativa no se produce por los tesoros resguardados con celoso secreto por los coleccionistas, sino que se dirige hacia la presencia pública de eso mismo trazos; entonces, el ojo (y el texto) no se detiene en el Dreux privado y oculto, sino aquel que se exhibe en el Museo Nacional de Arte Decorativo. De ahí que el encuentro entre la narradora y el cuadro involucre un componente paradójico; y si bien la contemplación se realiza en soledad, sin embargo, la pintura se sitúa en el espacio público y actúa como corte en la temporalidad del ajetreo urbano. Allí se produce la visión del cuadro, o como la propia narradora describe citando a A. S. Byatt, “*the kick galvanic*” (13) o el “Síndrome Stendhal” (Gainza, 2014: 13). Este desplazamiento da cuenta de dos escenas en las que el coleccionismo actúa como punto de enlace para la sociabilidad del arte y, por supuesto, como una marca de la clase social sobre la cual *El nervio óptico* trabaja hasta producir la disección de su sensibilidad. Así, la mirada sobre el coleccionismo privado en el inicio del siglo XX produce un acercamiento a la historia de la oligarquía, incluso para advertir el devenir público de esos bienes culturales: “¿Qué pensarían de estos cuadros las visitas a lo de Errázuriz? ¿Se detendría alguien, alguna vez, a mirar los Dreux? ¿O les serían tan invisibles como un empapelado beige?” (Gainza, 2014: 15). En efecto, *La caza del ciervo*<sup>5</sup> de Alfred Dreux, cuadro sobre el cual se focaliza la mirada de la narradora, forma parte de la lujosa decoración del salón comedor de Matías Errázuriz y Josefina de Alvear<sup>6</sup>, propietarios originales del edificio diseñado por René Sergent. Ahora bien, al observar la escena representada en el cuadro, el relato despliega una deriva que conduce hacia la historia de una muerte absurda, el accidente en un coto de caza francés en el cual se produce una muerte accidental. Sin embargo, más allá del acontecimiento, la reflexión de la voz narrativa permite dar cuenta del mecanismo del relato: “no sé qué hacer con

<sup>5</sup> Disponible en: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Alfred\\_de\\_Dreux\\_-\\_Caza\\_del\\_Ciervo.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Alfred_de_Dreux_-_Caza_del_Ciervo.jpg)

<sup>6</sup> Disponible en: <https://museoartedecorativo.cultura.gob.ar/exhibicion/comedor/>

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, 2014: 19). De modo evidente, Gainza, señala el carácter cifrado de su artefacto narrativo, así el texto se dispersa para encontrar los lazos que unen los objetos artísticos y la vida íntima. Sin embargo, esta reflexividad teórica no se enfoca solo sobre el arte de narrar, sino que forma parte de los objetos visuales que la escritura trabaja en detalle, creando un espacio al interior de la ficción para dar forma a un pensamiento sobre la contemplación de la obra de arte, elaborado en el tono de una memoria de paso. En este caso, el cuadro de Dreux actúa como “*punctum*” (Barthes, 1989: 59), visual y textual a través del cual se ejecuta la mutación del enfoque narrativo de Gainza, esto es, recalibrar los registros sensibles que permiten hacer visible otras formas de la percepción: “Me recordó que en la distancia que va de algo que te parece lindo a algo que te cautiva se juega todo en el arte y que las variables que modifican esa percepción pueden y suelen ser las más nimias” (Gainza, 2014: 13).

En “Gracias Charly”, la deriva a través de una ciudad, cuyo aire se describe impregnado de ceniza, alterna entre la rememoración de una vieja amistad y el recuerdo de una estancia en el Paraguay, junto a la obra de Cándido López. El detalle aparentemente nimio de la atmósfera cenicienta, que distorsiona y dificulta la visión urbana, se alinea con la vida del célebre pintor argentino, quien perdiera su brazo derecho en la guerra del Paraguay y, años más tarde finalizada la campaña, entrenara su mano izquierda para componer los cuadros que retratan las escenas de esa guerra, entre ellos *Después de la batalla de Curupaytí* (1893). Allí, Gainza inscribe en su relato una conjetura teórica para enlazar modalidades del arte y sus políticas de representación: “Cándido López estaba convencido de que para tocar el corazón de la realidad, había que deformarla” (Gainza, 2014: 22). En efecto, las escenas pintadas por López ofrecen panorámicas de la campaña, dejando el rastro del humo y los cuerpos en los campos de batalla, construyendo así un testimonio visual e histórico de la guerra. Y, de hecho, gran parte de la colección de estos cuadros naturalistas se encuentran en la colección del Museo Histórico Nacional emplazado en el parque Lezama, antigua zona de residencia de las familias patricias en el sur de la ciudad de Buenos Aires. Entonces, es en el encuentro con ese “museo que está al otro lado de la ciudad” (Gainza: 22) y la atenta mirada sobre los cuadros de López que la escritura de Gainza opera un ensamble entre la historia del

<sup>7</sup> Disponible en: <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/7122/>

arte, el siglo XIX sudamericano y una ficción anclada en las vicisitudes íntimas de una pareja durante los primeros años del siglo XXI:

Mitre 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.

Hace veinticinco años mi marido se fue a vivir a uno de esos campos con su primera mujer, Cecilia, y el hermano de ella, Charly. Entre los tres planeaban administrar el campo. En realidad, escapaban de la Buenos Aires de los militares (Gainza, 2014: 30-31).

La prosa narrativa de Gainza concentra en breves líneas múltiples capas de historia y sentido; conecta las escenas de la guerra con sus protagonistas, sus registros al óleo con la memoria histórica, incluso para subrayar como consecuencias de la campaña mitrista la transformación de la fisonomía urbana. El régimen ficcional actúa, entonces, como síntesis de materiales diversos en la composición de una perspectiva facetada, nunca unilateral, en la cual el relato enunciado en primera persona se expande hacia temporalidades y espacios heterogéneos. Esta hibridez yuxtapuesta de historias públicas y privadas, trascendentes y triviales configura la compleja operación de la escritura de Gainza sobre una historicidad común y los espacios territoriales en los que se archivan sus restos, asediando desde una modulación personal la Historia oficial de la nación.

Este procedimiento es el que se ejecuta en “El encanto de las ruinas”, texto que imbrica la vida de una joven hija de la antigua aristocracia porteña junto a la reflexión en torno a la decadencia a través de la acuarela *Vista arqueológica*<sup>8</sup> (1773) de Hubert Robert, exhibida en el Museo Nacional de Arte Decorativo. La ruina pintada por Robert actúa como imagen y metáfora de la decadencia del patriciado argentino, hecho que se replica como constante en la totalidad de *El nervio óptico*. Allí, la narradora postula el “Síndrome Cuna de Oro” (Gainza, 2014: 39) como definición de una identidad paradójica: “ser seca” (Gainza, 2014: 39) aunque formar parte de una

<sup>8</sup> Disponible en: [https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Hubert\\_Robert\\_-\\_Vista\\_arqueol%C3%B3gica.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Hubert_Robert_-_Vista_arqueol%C3%B3gica.jpg)

clase con “la indestructible sensación de que el dinero siempre está” (Gainza, 2014: 39). La modulación intimista del conflicto de clase también se plantea en “El buen retiro”, historia de una amistad entre adolescentes que muta primero hacia la más radical indiferencia, luego hasta la hostilidad, y explica las transformaciones de la vida burguesa y sus consumos culturales. Sobre ese fondo se sitúa la historia y la pintura de Foujita, artista tradicional japonés celebrado en París y en Buenos Aires, luego devenido celebridad, católico y conservador. El artista, quien alteraba una y otra vez su nombre propio, actúa como marca de “una serie compulsiva de traiciones” (Gainza: 58), en principio, a la propia identidad, y que puede observarse en la afición del pintor por el autorretrato<sup>9</sup>.

Del mismo modo, en “Refucilos sobre el agua”, relato modulado con el tono de la rememoración, un viaje a la ciudad de Mar del Plata es el punto de inicio para indagar una relación familiar, la locura y el suicidio; y a su vez enhebrar una minuciosa escritura sobre el mar argentino, cuyo contrapunto dialógico se establece con el *Mar borrascoso*<sup>10</sup> de Courbet, exhibido en el Museo Nacional de Bellas Artes. En un tono afín con la reflexión familiar, “Las artes de la respiración” representa la evocación de una memoria infantil para recordar a un tío aristocrático, millonario y decadente, y así activar la memoria sobre el lujo y la declinación que se expande hacia la historia de Matías Errázuriz, y allí al del Palacio de su familia. De modo coincidente, en “El cerro desde mi ventana” la voz narrativa, muy cercana a la figuración de la propia autora, despliega una indagación sobre el mercado del arte. En ese contexto y con el objetivo de describir el terror a volar desde Buenos Aires a Ginebra, la pintura de Henri Rosseau, *Portrait du père de l'artiste (Retrato del padre del artista)*,<sup>11</sup> se presenta como evocación del cielo y las nubes. Y si bien, en principio, esta tematización se plantea como la imposibilidad de salir al mundo para contemplar las creaciones de los grandes maestros, inmediatamente emerge un elogio del arte cercano a través la voz de Cézanne: “para el día a día, con un simple cerro alcanza” (Gainza, 2014: 115). Gainza realiza, entonces, un elogio al arte menor y próximo evocado a través del pintor francés.

En definitiva, las obras de arte que se dispersan en *El nervio óptico* forman parte de una ciudad imaginada como comunidad estética. Ese sentido de proximidad entre las imágenes artísticas y la vida trivial se realiza en “Ser rapper”, a partir del diálogo sobre la

<sup>9</sup> Disponible en: <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/2694/>

<sup>10</sup> Disponible en: <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/2434/>

<sup>11</sup> Disponible en: <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/8555/>

vejez y la juventud durante un paseo a través del Museo Nacional de Bellas Artes y, en él, la reflexión sobre un cuadro de Schiavonni. El relato se presenta como la historia ficcionalizada del pintor rosarino que actúa, sobre todo, como espejo extraño en el cual la narradora se observa a sí misma en *La niña sentada* (1929)<sup>12</sup>. Entonces, verse en el cuadro y, consecuentemente, escribir sobre él, configura una forma de autobiografía: “Es inevitable. Uno habla de sí mismo todo el tiempo, uno habla tanto que termina por odiarse” (Gainza, 2014: 132). Esa misma confusión entre el relato autobiográfico y la historicidad del arte se plantea en “Los pitucones”, texto que cierra el libro. Allí, la narradora vence su temor a volar para viajar a San Francisco y visitar a su hermano; sin embargo, el itinerario familiar se construye como una historia sobre la pintura de El Greco, y su relación de celos y competencia con Miguel Ángel. Hermanos, rivales, viajes, configuran las líneas que articulan el relato, en un texto en el cual la narradora se asume, abiertamente, historiadora del arte. De modo que, la muerte del hermano y la sombra de la propia enfermedad configuran la clave intimista de un texto que se compone, cita tras cita, desde el príncipe de Aquitania a Jules Renard, como una minuciosa elaboración sobre el tono de la melancolía.

Finalmente, “Una vida en pinturas” es el texto que articula con mayor contundencia la posibilidad de una experiencia estética territorializada en la cotidianeidad urbana; desde la trivialidad de un consultorio médico, y a través de la reproducción de la pintura de Rothko *Light red over dark red*<sup>13</sup> (1955-19577), la narración efectúa la historización de la escena del arte neoyorkino en la mitad del siglo XX. Ese vínculo entre vida y pintura se expande en la escritura como vivencia de la enfermedad, así, el texto se construye en la superposición de dos relatos, sobre la vida y muerte de Rothko, junto a la vida y enfermedad de los personajes. Resulta evidente, entonces, que la imbricación entre vida y experiencia estética da la forma conceptual que se despliega en *El nervio óptico* como indistinción que desborda la cultura de las bellas artes para elaborarse como una experiencia corporal:

El ojo me empieza a latir por enésima vez en el día. Entonces veo el Rothko. Es un póster sobre la pared. Lo miro rápido porque, si me detengo mucho, el latido se convierte en el galope de un caballo. Es un Rothko rojo, vertical, lo reconozco porque lo he visto colgado en

<sup>12</sup> Disponible en: <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/8652/>

<sup>13</sup> Disponible en: <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/7978/>

el Museo de Bellas Artes. Un Rothko clásico: un rojo diablo sobre un rojo vino que vira al negro.

La gente no se cansa de decir: hasta que no ves un Rothko en vivo no ves ni la mitad. A mí me sorprende todo lo que se puede ver en una reproducción. Incluso ahí Rothko no te entra por los ojos sino como un fuego a la altura del estómago. Hay días en que creo que sus obras no son obras de arte sino otra cosa: la zarza ardiente de la historia bíblica (Gainza, 2014: 86).

El fragmento condensa el procedimiento que caracteriza a la escritura de Gainza; de modo que la experiencia artística no se plantea como una esfera sacralizada de la sensibilidad secular burguesa, tampoco como un privilegio intelectual, sino que dispone un tejido de historias y sensaciones (la vida de Rothko, el rojo de Rothko) en un campo común que conecta subjetividades aparentemente ajenas, radicalmente distanciadas, ya sea en la soledad de un consultorio médico o en la exhibición pública del Museo Nacional. A partir de estas coordenadas, el texto elabora una definición de la experiencia estética en la cual las formas sensibles del arte son examinadas en su capacidad para componer afecciones que resisten a la domesticación conceptual y, en su lugar, dispone una imagen inmanente del arte (y de la vida) como continuidad e historia compartida.

Por esto, el universo de la historia del arte se despliega en los textos *El nervio óptico* como imaginación territorial que enlaza la intimidad de la voz y la contemplación de una imagen, es decir como una materialidad sensible antes que un saber ajustado al orden disciplinar. A su vez, esta experiencia se proyecta hacia el espacio abierto de una ciudad y sus zonas comunes; así, el Museo Nacional de Bellas Artes, el Museo de arte Decorativo, el Museo Histórico Nacional, el Museo Sívori de Buenos Aires se recrean en la narración para componer una suerte de mapa imaginario del arte emplazado en la ciudad. Las obras, los lienzos y sus historias ocupan un espacio específico de la trama ficcional, también de la trama urbana, incluso, las reproducciones que desacralizan una visión aurática del arte, se conectan con el aparentemente inaccesible mundo del arte. Entonces, si es posible rastrear, implícitas, una guía de museos o una teoría del arte en *El nervio óptico*, éstas se realizan como parte de una imagen de la ciudad, es decir, de una territorialidad compartida. Las referencias a la historia de la pintura que Gainza disemina en su texto saltan desde la letra para confeccionar un mapa imaginario de las obras que habitan el espacio urbano, disponibles para que el

lector transite ese mismo itinerario. Por lo tanto, en *El nervio óptico* no solo se recrean historias ficcionalizadas de una vida y su clase social, sino que se realiza un llamado a la contemplación, una deliberada vindicación de la experiencia estética que parte de registros visuales para construir una red de significaciones y, sobre todo, un modo de ver. Gainza introduce una flexión reflexiva en sus relatos a partir de la cual adquieren su potencia crítica y su subrepticia vocación teórica, investigando las posibilidades de una estética de la contemplación. De ahí que, los textos no constituyan una mera écfrasis, un regodeo descriptivo, o una traducción de la imagen visual a la imagen escrita, por el contrario, fundan en su confusión un arte verbal que desmonta el privilegio de la narración como tecnología letrada para ingresar hacia formas impropias de sensibilidad artística. Pero, sobre todo, elaboran un modo de percibir e historizar el arte en el horizonte de cemento –o “llanura gris” (Gainza, 2014: 115)- de la ciudad de Buenos Aires, haciéndolo tangible, visible, fulgurante. Entonces, una imagen final para pensar *El nervio óptico* quizás sea la del archivo de imágenes, no la colección –por su sesgo privado y personal- sino el archivo público en el cual la historia del arte visual junto a las vidas de sus autores se hace memoria tangible para mezclarse con la trivialidad de la vida común.

### Coda

Al proponer una lectura en torno a las narraciones de Gainza y Tabarovsky es posible consignar algunas conclusiones parciales sobre los modos en que la “imaginación territorial” actúa como elemento determinante en la composición de la palabra literaria durante las primeras décadas del nuevo siglo. Ya sea como exploración de la historia del arte insertada en el tejido de una ciudad y, contiguamente, en la intimidad de una vida, o como lenta cartografía de un barrio y de sus habitantes a través de los cuales se ensaya una especulación sobre las posibilidades del lenguaje y el pensamiento, estas narraciones problematizan la forma misma de lo narrable; señalan la paradójica circunstancia del arte de escribir en un contexto en cual proliferan imágenes evanescentes y mercantilizadas. Tal como ha señalado Daniel Link, “Nuestro tiempo, que es el tiempo del Estado Universal Homogéneo, es el más autoritario y el más represivo de toda la historia humana” (2020: 5); por lo tanto, al considerar una mirada sobre comunidades imaginarias, construidas a partir de la potencia ficcional, emerge un componente radicalmente opuesto a la estandarización, e implicado en formas sutiles de resistencia frente a una “crisis de la comunidad” (Link, 2020).

Al observar en detalle estas narraciones es posible advertir un trabajo de composición territorializada en espacios específicos de la trama urbana. Sin embargo, el trazado de sus cartografías se proyecta más allá de un pacto de lectura representativo, para proponer una conjetural comunidad sensible fundada en la experiencia estética y en usos impropios de la palabra. Tanto *Una belleza vulgar* como *El nervio óptico* ponen en práctica desde poéticas singulares, un “modo de intervención en el recorte de los objetos que forman un mundo común, de los sujetos que lo pueblan, y de los poderes que estos tienen de verlo, de nombrarlo y de actuar sobre él” (Rancièrre 2011: 20-21). He ahí su condición política inmanente, adoptando la forma de una ralentización digresiva de sus mecanismos de escritura, o como creación de una espacialidad artística expansiva y dispersa entre historias banales. Tal vez, los textos de Tabarovsky y Gainza puedan ser considerados formas en las que toma cuerpo una estética común, territorial, realizada como agenciamiento entre la escritura y los espacios aun no clausurados de la comunidad, en una zona de contactos (y contagios) entre los objetos, las historias y las vidas que lo habitan. Allí, la composición de sus modos anómalos (inoperativos) de observar el mundo y de confeccionar un “lengua díscola” (Rosa, 2006) oficia como mecanismo de exploración y pensamiento, al tiempo que inscribe su gesto refractario a los códigos de la vida controlada, homogénea y taxonómicamente codificada. Así, contra toda estandarización, la política de estas formas del arte verbal inscribe en los artefactos textuales modos de la crítica y prácticas del disenso.

## BIBLIOGRAFÍA

- BARTHES, ROLAND. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.
- BERADI, FRANCO. *Generación Post-alfa. Patologías e imaginarios en el semiocapitalismo*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Tinta Limón, 2016.
- DIDI-HUBERMAN, GEORGES. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial, 1997.
- FOSTER, HAL. *El retorno de lo real: la vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal, 2001.
- GAINZA, MARÍA. *El nervio óptico*. Buenos Aires: Mansalva, 2014.

- GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR. *Imaginario urbano*. Buenos Aires: Eudeba, 2007.
- GARRAMUÑO, FLORENCIA. *Mundos en común*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2015.
- GORELIK, ADRIAN. *Miradas sobre Buenos Aires. Historia cultural y crítica urbana*. Bs As: Siglo XXI, 2004.
- LADDAGA, REINALDO. *Estéticas de la emergencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.
- LINK, DANIEL. "Crisis de comunidades, crisis de universales", *Chuy. Revista de estudios literarios latinoamericanos*, núm. 7, diciembre 2019.
- LUDMER, JOSEFINA. *Aquí América Latina: una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia editora, 2010.
- NANCY, JEAN-LUC; ENGELMANN, PETER. "The Ontology of Communitarity". *Democracy and community*. Cambridge: Polity Press, 2019.
- PREMAT, JULIO. *¿Qué será la vanguardia? Utopía y nostalgias en la literatura contemporánea*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2021.
- RANCIÈRE, JACQUES. *Política de la literatura*. Buenos Aires, Libros Del Zorzal, 2011.
- ROSA, NICOLAS. "Una lengua díscola" en *Relatos críticos: cosas, animales, discursos*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2006.
- SARLO, BEATRIZ. "La novela después de la historia", *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2007.
- TABAROVSKY, DAMIÁN. *Una belleza vulgar*. Buenos Aires: Mardulce, 2012.
- . "Negatividad: un rodeo", *Estética de la dispersión*. Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo Editora, 2013.
- . *Fantasma de la vanguardia*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Mardulce Editora, 2018.