

# Realidad y artificio

La escritura crónica de María Moreno



Zaradat Domínguez Galván

Las Palmas de Gran Canaria

Junio, 2017



UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS  
DE GRAN CANARIA







**UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA**

FACULTAD DE TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN

PROGRAMA DE DOCTORADO: “ESPAÑOL Y SU CULTURA:  
INVESTIGACIÓN, DESARROLLO E INNOVACIÓN”

**Título de la Tesis**

**REALIDAD Y ARTIFICIO. LA ESCRITURA CRÓNICA DE  
MARÍA MORENO**

Tesis Doctoral presentada por D<sup>a</sup> Zaradat Domínguez Galván

Dirigida por el Dra. D<sup>a</sup>. Ángeles Mateo del Pino

**La Directora,**

**La Doctoranda,**

Las Palmas de Gran Canaria, a 05 de junio de 2017



**UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA**

Facultad de Traducción e Interpretación

Doctorado: “Español y su Cultura: investigación, desarrollo e innovación.”

# **Realidad y artificio**

**La escritura crónica de María Moreno**

Tesis Doctoral presentada por D<sup>a</sup> Zaradat Domínguez Galván

Dirigida por el Dra. D<sup>a</sup>. Ángeles Mateo del Pino

**La Directora,**

**La Doctoranda,**

Las Palmas de Gran Canaria, junio de 2017



*A Irene Cabrera García, ejemplo de  
lucha y bondad. Para ti mi mayor  
admiración.*

*A Irene Galván Cabrera, mi origen. A  
Iratxe Vera, mi esperanza.*

*A Paco Segura Perdomo, in memoriam.  
Tu sonrisa será siempre mi horizonte,  
sobre el mar de nubes.*



## **Agradecimientos**

En primer lugar, quisiera mostrar mi agradecimiento por la dirección en esta investigación a la Doctora Ángeles Mateo del Pino, quien me ofreció un camino de búsqueda, un viaje hacia la literatura de un género y de una autora, que he transitado guiada de su mano amiga y su mirada cálida y generosa.

A José Luis González Ruano, cuya amistad ha sido indispensable en esta etapa de mi vida y en la consecución de esta investigación, por sus correcciones y comentarios literarios. Por su contagiosa vitalidad, por su compañerismo, por seguir juntos un mismo sueño del que hemos desechado la palabra imposible, por los horizontes de utopía que seguiremos construyendo. A todo el proyecto Azulia (librería y editorial) por mantener vivos mis sueños al calor de los libros.

A Ruymán Rodríguez, compañero furibundo. Por tu apoyo y comprensión incondicionales. Por las conversaciones, los debates, por la salvaje inquietud intelectual, por el activismo humanitario.

A Juany Cabrera, por el apoyo académico que siempre me ha brindado. A la Catedrática Carmen Márquez quien alentó en mí el camino de la investigación. A los escritores Juan Carlos de Sancho y Hernán Isnardi por su generosa ayuda bibliográfica transcontinental. A Nuria Gutiérrez Miranda por enseñarme que todo cuanto se desea es posible. A Natalia Pérez de Muñoz Ramos por las noches de insomnio. Al Doctor en Filosofía Roberto Rodríguez Soriano por su asistencia filosófica en esta tesis, y por ser esa voz que me empuja hacia el delirio de la escritura. A todas aquellas personas que han sabido entender mi introspección y mi ausencia durante este tiempo.

A la literatura, por acogerme y defenderme de la vida.



# ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>15</b>
<b>I. REALIDADES CRÓNICAS: GÉNESIS DE UN GÉNERO.....</b>	<b>33</b>
Interpretaciones y estrategias textuales.....	35
Orígenes remotos de la crónica.....	52
Los orígenes de la crónica en Hispanoamérica.....	60
Surgimiento de la crónica moderna .....	88
<b>II. MARÍA MORENO. TERRITORIOS BIOGRÁFICOS Y OTRAS FICCIONES FRONTERIZAS.....</b>	<b>101</b>
<b>III. LA CRÓNICA DE MARÍA MORENO ENTRE LA REALIDAD Y EL ARTIFICIO.....</b>	<b>203</b>
El sujeto literario.....	207
De la autorreferencialidad a la autoficción.....	217
Artificios y artefactos autorales. Un sujeto tráfuga llamado María Moreno.....	232

<b>IV. LATIDOS Y PULSIONES DE LA CRÓNICA DE MARÍA MORENO: MIRADAS, VOCES Y CUERPOS.....</b>	<b>245</b>
<b>La mirada de la crónica .....</b>	<b>247</b>
La crónica de viajes en María Moreno.....	254
<i>Banco a la sombra.....</i>	258
<b>Las voces de los otros.....</b>	<b>279</b>
La entrevista como artificio.....	287
<i>La Comuna de Buenos Aires.....</i>	296
<i>El Petiso Orejudo.....</i>	328
<b>El cuerpo como escritura.....</b>	<b>341</b>
<i>A tontas y a locas.....</i>	351
<i>El fin del sexo y otras mentiras.....</i>	379
<b>V. CONCLUSIÓN.....</b>	<b>415</b>
<b>VI. ICONOGRAFÍA.....</b>	<b>427</b>
<b>VII. BIBLIOGRAFÍA .....</b>	<b>435</b>
<b>VIII. APÉNDICE.....</b>	<b>467</b>
Extracto de <i>Black out</i> .....	469
“La generación del ochenta”.....	499
“ <i>No se arrepientan de nuestro amor</i> ”.....	513

*Soy mujer. Y un entrañable calor me  
abriga cuando el mundo me golpea. Es  
el calor de las otras mujeres, de aquellas  
que hicieron de la vida este rincón  
sensible, luchador, de piel suave y tierno  
corazón guerrero.*

*Alejandra Pizarnik*



# Introducción



La investigación que presentamos continúa la labor realizada en el Doctorado en Español y su Cultura: investigación, desarrollo e innovación, en el que decidimos indagar en el género de la crónica literaria en el contexto hispanoamericano, lo que tuvo como resultado para la Acreditación de la etapa de investigación el trabajo denominado *La Crónica: antecedentes, cruces intergenéricos y mestizaje textual*.<sup>1</sup> En éste abordamos el estudio del género ahondando en sus aspectos teóricos para poder entender los vaivenes que la designación de crónica ha sufrido a través de los usos, siempre contaminados por lo social y sus circunstancias históricas; y comprender así su carácter híbrido. Para ello, incidimos especialmente en la lectura de los escritores modernistas, quienes cultivaron la crónica convirtiéndola en un género literario. Algunas de nuestras conclusiones en cuanto a la especificidad del género las dimos a conocer en el IX Congreso Internacional de Jóvenes Investigadores en Literatura Hispánica “Escritura y disidencia: Textos literarios hispánicos en busca de la Libertad” con la comunicación “El discurso cronístico como expresión de disidencia”<sup>2</sup>.

Una vez culminado el estudio anterior, focalizamos las reflexiones críticas generadas en la lectura de los diversos autores contemporáneos que utilizan la crónica. Ello nos llevó hasta escritores como Martín Caparrós, Leila Guerriero, José Joaquín Blanco, Gabriela Wiener, Juan Villoro, Jorge Carrión, Alberto Salcedo Ramos y María Moreno, entre otros. Fue esta última quien nos deslumbró por su manera de abordar la crónica, a través un estilo irónico, lúdico, barroco y complejo.

El presente trabajo pretende llenar el vacío académico y filológico existente en torno a una de las cronistas más novedosas, excéntricas y prometedoras del panorama latinoamericano contemporáneo. Se trata de una

---

<sup>1</sup> Esta investigación, tutelada por la Doctora Ángeles Mateo del Pino, fue presentada ante el Tribunal de Suficiencia Investigadora en la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria en septiembre de 2012.

<sup>2</sup> El Congreso se celebró en abril de 2012 en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Cádiz.

escritora argentina a la que se conoce por el nombre de María Moreno. Este nombre es, realmente, el *nom de plume* que le corresponde a la periodista María Cristina Forero, nacida en Buenos Aires en 1947. Su escritura se inserta en el campo del periodismo cultural y literario, habiendo engendrado un conjunto textual que ha tomado cuerpo y desarrollo inicialmente desde el periódico, las revistas y suplementos hasta culminar en el producto libro.

Sujeta a una escritura condicionada por el formato y el tiempo, su producción escritural se ha ido cohesionando, hasta el momento a lo largo de diez libros en los que despliega una variedad de géneros siempre limítrofes entre lo que se considera periodismo y literatura: *El affair Skeffington* (1992), *El Petiso orejudo* (1994), *A tontas y a locas* (2001), *El fin del sexo y otras mentiras* (2002), *Vida de vivos, conversaciones incidentales y retratos sin retocar* (2005) *Banco a la sombra* (2007), *La comuna de Buenos Aires. Relatos al pie del 2001* (2011), *Teoría de la noche* (2011), *Subrayados, leer hasta que la muerte nos separe* (2013) y *Black out* (2016)<sup>3</sup>.

En primer lugar, antes de sumergirnos en profundidad en la escritora, hemos de hacer una advertencia sobre la recepción de su obra, ya que el nombre de María Moreno es mucho más reconocido en el ámbito latinoamericano que en España, donde resulta prácticamente una desconocida; siendo en Argentina una de las cronistas más prestigiosas del su país. Así, se ha convertido en referente obligado del género gracias a una extensa y permanente colaboración en periódicos y revistas, además de la labor teórica y divulgadora que ha realizado, a través de charlas, conferencias y cursos monográficos, sobre la especificidad de la crónica en cuanto a su formulación estilística e histórica. De hecho, es considerada por Ricardo Piglia, “uno de los mejores narradores argentinos actuales. Tal vez el mejor. Sus crónicas saben captar con oído absoluto las voces y los tonos extraviados de su época” (*Teoría de la noche* 2011).

---

<sup>3</sup> Hemos considerado necesario incluir una pequeña selección de esta obra en el apéndice final para que se pueda apreciar su registro discursivo, el estilo y el tono característico de su autora.

Muestra de ello es también el testimonio de la experta investigadora en periodismo literario María Angulo Egea. Consideramos pertinente reproducir un fragmento de la crónica que escribió al viajar a Buenos Aires gracias a una beca del Ministerio de Educación español para investigar la crónica argentina y entrevistar a diversos cronistas, los cuales —según cuenta— le encomendaban leer a una tal María Moreno, a quien entonces desconocía:

Cuando llegué a Buenos Aires, pensé en escribir una crónica que iba a titularse: Tenés que conocer a María Moreno. Cronista al que entrevistaba, cronista que me soltaba esta frase. Parecía como si la llave de todo la tuviese esta mujer. Así que comencé a leerla con avidez: *A tontas y a locas*, *El fin del sexo y otras mentiras*, *Vida de vivos*, *Banco a la sombra*, *La Comuna de Buenos Aires*, que salió publicado justo cuando yo paseaba por Baires, el resto de los libros de Moreno, no son fáciles de localizar. Eso acrecentó mi interés por descubrirla. Por las librerías de saldo de la calle Corrientes encontré, en primer lugar, varios ejemplares de *El fin del sexo y otras mentiras* a 10 pesos el libro. No hago el cambio de moneda porque es ridículo. Tras leer este rompedor conjunto de crónicas, de carácter ensayístico y de marcado signo feminista, entendí por qué era tan admirada por los cronistas, y especialmente, por los escritores jóvenes. Estos conocían a María Moreno aunque no supieran nada del género crónica. Y me “tomé el subte” lo antes posible para comprar el resto de ejemplares para poder regalárselo a mi novio, a mis amigos. Gracias a un invento de internet, Mercado Libre, pude ir localizando el resto de los libros en barrios más o menos periféricos, kioscos y casas particulares. *Vida de vivos* lo compré en Puro Verso, una maravillosa librería de Montevideo, y pude adquirir finalmente *Teoría de la noche* ya de regreso a España en una librería del barrio madrileño de Argüelles. (Angulo Egea 14)

Lo que nos cuenta Angulo Egea habla tanto de la disímil resonancia que tiene María Moreno en sendos países, como de lo complicado que puede resultar conseguir sus libros, sobre todo en España, de lo que nosotros podemos

dar fe. Como también lo hace el narrador argentino Patricio Pron, quien refiere, en una crítica para el blog “El boomerang”, que la obra de Moreno es “relativamente poco conocida fuera del estrecho círculo de los interesados en la crítica cultural y la crónica latinoamericana pero ineludible para los interesados en ellas”. Para estos últimos, continúa: “es parte del paisaje de la literatura argentina de los últimos treinta años” (6). Reflexiona además sobre el desconocimiento de su obra en España en los siguientes términos: “No deja de ser curioso que unos lectores tan interesados en la literatura argentina como son los españoles [...] no hayan descubierto aún a la autora, cuya obra permanece inédita en España” (*Id.*).

No obstante, María Moreno pudo cruzar el continente transportada en la colección “Crónicas” de la editorial Anagrama, realizada por Jorge Carrión, en uno de los primeros libros antológicos que se han dedicado a ensamblar crónicas y cronistas hispanos en nuestro país. Nos referimos al volumen titulado *Mejor que ficción. Crónicas ejemplares* (2012). En ella, el editor seleccionó “En familia (plaza djemá el fná)”, crónica de María Moreno incluida en el libro *Banco a la sombra*.

Una segunda antología de crónica latinoamericana, publicada por la prestigiosa editorial Alfaguara —también el año 2012—, muestra el interés existente por el tema: *Antología de crónica latinoamericana actual*, antologada por el escritor Darío Jaramillo Agudelo y en ella vuelve a aparecer María Moreno participando esta vez con dos textos “Crónica rabiosa” y “Carlos Gardel o la educación sentimental”.

Muchos años antes, en el 2006, en este caso en Buenos Aires, había sido seleccionada para la antología *Idea crónica. Literatura de no ficción iberoamericana*, compilada por María Sonia Cristoff. En este volumen María Moreno participa con uno de sus textos de *El fin del sexo y otras mentiras*, titulado “No, mi ama”.

Con todo, la organización sin ánimo de lucro Nuevo Periodismo Iberoamericano, creada y presidida por Gabriel García Márquez, la reconoce y

la muestra como una afamada cronista. Esta Fundación bajo el epígrafe “Nuevos cronistas de Indias”, lleva a cabo una labor importante y necesaria dando a conocer a todos aquellos escritores que promueven el periodismo de vanguardia en Iberoamérica.

Si bien su obra se ha dado a conocer en los últimos años no ocurre lo mismo con la intrahistoria vital de la autora. Pocos datos circulan sobre ella. Prácticamente, las informaciones que hemos podido rastrear proceden en la mayoría de los casos de algunas entrevistas aparecidas en periódicos y revistas, pudiendo inferir el mínimo detalle de ellas, ya que Moreno se muestra reacia y las preguntas las zanja de forma huidiza, sin profundizar en detalles que no se ajusten a lo propiamente literario.

De esta manera, a la hora de abordar la experiencia vital y la trayectoria de la escritora María Cristina Forero nos hemos encontrado con algunas dificultades que hay que tener presentes y que nos servirán además para comprender la idiosincrasia que se desprende de la simbiosis establecida entre escritora-personaje-obra, a la hora de la hermenéutica de su creación artística y de la interpretación de su perfil como autora.

Unido al desconocimiento literario y académico de la producción moreniana en España, el género literario al que se adscribe es otro factor que hace que tenga una recepción minoritaria. Aunque los periódicos donde escriba sean los señeros de su país, por lo general, los lectores no suelen ahondar en el resto de la producción de los periodistas escritores, más allá de sus artículos, crónicas y columnas, si no es porque el autor esté con antelación literariamente consagrado. Éste no es el caso de Moreno, por lo que el público que la lee en los periódicos se queda en su mayoría satisfecho con el suplemento del día. Aun así, la escritura tan peculiar que Moreno despliega en sus cortas y condensadas notas de periódico, desafortadamente barrocas, la han convertido en mito de una minoría que la devora y la exalta. Su reconocimiento está en auge y es creciente el acervo de investigaciones, críticas o entrevistas que se realizan sobre ella y sobre su obra.

Otro aspecto a considerar es aquél que se centra en la autoría: María Moreno versus Cristina Forero. La primera se ha encargado de hermetizar su vida hasta el extremo, consignándola a un heterónimo convertido en escritora y personaje al mismo tiempo, lo cual resulta complejo para discernir quién es quién. Además, oculta tras el pseudónimo y como obrera de la palabra, parece huir de trascendencias sobre sí y sobre su obra. En este sentido, el artículo de la periodista española Andrea Valdés afincada en Buenos Aires “La lección excéntrica” muestra lo difícil y complicado que es entrevistarla. Valdés acaba desistiendo de su objetivo, al no poder conseguir una entrevista, pero sí una crónica hilarante sobre el encuentro frustrado con Moreno.

### **Metodología. Marco teórico y fuentes utilizadas.**

En cuanto a la metodología, esta tesis se desarrolla a partir de los presupuestos teóricos de los Estudios Culturales, incidiendo de manera especial en los Estudios de Género. Consideramos, desde esta perspectiva, de acuerdo con las propuestas del filósofo francés Louis Althusser (1918-1990) y con su noción de interpelación, que todo producto cultural se enmarca en un contexto social e ideológico tramado por prácticas discursivas que interpelan a los sujetos y determinan sus producciones o reproducciones culturales. Con ello, la escritura literaria conforma una práctica de significado a través de la cual se representa la vivencia y la experiencia del mundo al mismo tiempo que se constituye al escritor en sujeto que reproduce estas prácticas y genera otras nuevas. Asimismo, los textos de Moreno favorecen la lectura cultural por existir en ellos la tensión identitaria entre la autora y el sujeto del discurso; sin embargo, este sujeto textual trae consigo las cargas del cuerpo y del ente social que representa en el afuera, en lo paratextual. Es decir, la cultura se adentra en el texto a partir de un sujeto socialmente determinado que escribe impulsado por esos condicionantes, en la mayoría de los casos.

De esta forma, en el acercamiento al género de la crónica desarrollada en el primer capítulo, “La crónica: génesis de un género”, hemos acudido para su definición tanto a teóricos, investigadores como a escritores. De tal forma, se contraponen las perspectivas más académicas de Susana Rotker, Albert Chillón, Ángeles Mateo del Pino o Carlos Monsiváis con las de Pedro Lemebel, José Joaquín Blanco, Jaramillo Agudelo, Juan Villoro, Jorge Carrión o Martín Caparrós, quienes insisten más en la práctica particular del género. En cuanto al estudio historiográfico acudimos para el apoyo teórico a estudiosos como Tzvetan Todorov, Walter Mignolo, José Acosta Montoro, Néstor García Canclini, Enrique Pupo-Walker, Felipe Pedraza Jiménez, Horacio Cerutti Guldberg, Giuseppe Bellini, Bernard Lavalle, entre otros.

Con respecto al análisis de la escritura moreniana, inquirimos en los fundamentos factuales y ficcionales de su crónica en el tercer capítulo titulado “La crónica de María Moreno entre la realidad y el artificio”. Para ello, cuestionamos la noción de autoría y de sujeto, haciendo prevalecer la importancia del texto y del sujeto lingüístico como construcción literaria. Estos planteamientos, a caballo entre la filosofía del lenguaje y la teoría literaria, estarán guiados por los filósofos Martin Heidegger, Jacques Lacan, Paul Ricoeur, Louis Althusser, Friedrich Nietzsche, Roland Barthes, Michel Foucault, Judith Butler, entre otros, y por los lingüistas Ferdinand Saussure, Émile Benveniste, Noam Chomsky, Ludwig Wittgenstein o Edward Sapir. Asimismo, nos adentramos en las distintas formas que ha tomado la autorreferencialidad y el discurso autodiegético en la literatura desde la autobiografía a la autoficción, por lo que en este aspecto tomamos las consideraciones de los estudiosos Wilhelm Dilthey, George Gusdorf, Philippe Lejeune, Serge Doubrosky o Manuel Alberca.

Nuestro objetivo primero para con la obra de María Moreno es el de poner en marcha la duda y el cuestionamiento de los textos, pensarlos entramados con sus múltiples relaciones culturales y dar cabida así a un análisis de búsqueda múltiple más que de sentencias y categorías, sobre todo porque la obra de Moreno escapa a la categorización. Nuestro análisis está mediatizado

por las teorías de filósofos, antropólogos y sociólogos, en un marco interdisciplinar que nos permite inquirir sobre la cultura que refleja y proyecta la escritura literaria. De este modo, hemos recorrido las plazas por las que vagabundea Moreno junto a George Simmel y sus consideraciones sobre la ciudad, acompañado por el urbanismo de Camillo Sitte. En ellas emulamos, como hace la autora, al *flâneur* del que teorizara Walter Benjamin, percibiendo el mundo con una mirada construida y deconstruida por las reflexiones de John Berger y Dziga Vertov, hasta culminar en las reflexiones del viaje a través de Claude Lévi-Strauss.

Asimismo, nos hemos introducido en la multitud y sus sujetos sociales acompañados por Paolo Virno, Alenjandro Kaufman, Toni Negri, Horacio González o Nicolás Casullo y hemos escuchado las voces de esa multitud y de los “Otros” al calor de las consideraciones del historiador Tzvetan Todorov, del filósofo postcolonial Edward Said, o del escritor y periodista Ryszard Kapuściński.

Y, por último, hemos interrogado la cultura en los cuerpos y en los sexos, gracias en primer lugar, a las formulaciones de la estructuralista Hélène Cixous en *La risa de la medusa* (1975), con quien hemos reflexionado acerca de la escritura femenina, asemejando el texto literario con el cuerpo de la mujer. Seguimos con otras autoras feministas nuestro recorrido corpóreo, en especial con Simone de Beauvoir con *El segundo sexo* (1949) con quien abordamos la cuestión del género, acompañada con el otro gran libro sobre el tema *El género en disputa* (1990) de Judith Butler. A través de Pierre Bourdieu y su libro *La dominación masculina* (1998) indagamos sobre las huellas y los efectos de esa opresión que se ejerce sobre el cuerpo femenino. Planteamientos en torno al género y la sexualidad que nos ayudaron a analizar los textos de *A tontas y a locas* y *El fin del sexo y otras mentiras*, de María Moreno.

## Estructura

A continuación, exponemos el desarrollo del presente trabajo, el cual se estructura en ocho capítulos. Tras esta introducción en la que justificamos y presentamos nuestro estudio, se suceden cuatro grandes apartados. Hemos creído oportuno comenzar esta investigación adentrándonos en el género de la crónica usado por la autora objeto de esta tesis, puesto que se trata de una textualidad problemática sobre la que creemos que aún queda mucho por decir desde un punto de vista teórico, sobre todo en lo que concierne a la escritura del siglo XXI. Nuestra indagación en la obra de María Moreno tiene su origen en el estudio de la crónica literaria como género, por lo que hemos considerado oportuno realizar un recorrido que empiece centrándose en lo general, sus aspectos epistemológicos e históricos, para concretarse en la particular manifestación de una de las escritoras que pone en práctica dicha escritura. Este primer capítulo, “Realidades crónicas: génesis de un género”, rastrea los antecedentes de la crónica literaria contemporánea para continuar enfatizando en el particular abordaje que de éste hace María Moreno. En el siguiente capítulo, “Territorios biográficos y otras ficciones fronterizas”, recreamos la trayectoria bio-bibliográfica de la autora, haciendo especial hincapié en el contexto histórico-literario, como detonante de nuevos motivos y formas en el panorama escriturario, para adentrarnos en su obra en los siguientes epígrafes correspondientes al tercer y cuarto capítulo: “La crónica de María Moreno entre la realidad y el artificio” y “Latidos y pulsiones de la crónica de María Moreno: miradas, voces y cuerpos”. Tras éstos presentamos las “Conclusiones” y el “Apéndice” en donde incluimos dos textos de la autora escritos para el periódico *Página/12* que ejemplifican no solo su estilo, su postura ideológica, sino también sus influencias. Además, incorporamos un extracto de su última obra autobiográfica (*Black out*) para que se pueda conocer a la autora a través de lo que dice de sí y de esta forma se pueda contrastar nuestro estudio y nuestras argumentaciones al respecto. Inmediatamente sigue la “Iconografía”, en ella damos cuenta de las imágenes utilizadas. Por último, en la “Bibliografía” hemos recogido las fuentes consultadas que han sido citadas.

Como hemos comentado con anterioridad, en el primer capítulo profundizamos en la crónica literaria como género, ya que la gran mayoría de los textos publicados y escritos por María Moreno pertenecen a este género literario. Este capítulo se concibe al modo de una retrospectiva histórica que empieza en la Antigüedad grecolatina y concluye con los inicios de la Modernidad; al mismo tiempo, consideramos los límites epistemológicos que demarcan esta escritura híbrida, ambigua y polivalente, que es la crónica. Hemos incidido en los aspectos menos estudiados del género, ya que hasta la fecha no contamos con ninguna monografía que atestigüe y desarrolle específicamente esta forma discursiva. Los estudios existentes se detienen, por el contrario, en épocas o autores específicos, de manera que el estudio diacrónico de la crónica ha sido menos abordado, a excepción de los estudios que, centrados en el ámbito hispanoamericano, señalan la génesis del género en el movimiento modernista. En este sentido, son reseñables los trabajos de Aníbal González, *La crónica modernista hispanoamericana* (1983), de Susana Rotker, *La invención de la crónica* (2005), de José Ismael Gutiérrez, *Perspectivas sobre modernismo hispanoamericano* (2008), y de Ángeles Mateo del Pino, “Crónica y fin de siglo en Hispanoamérica” (2011).

En este primer capítulo, por tanto, nos propusimos como objetivos los siguientes: revisar el concepto de crónica y delimitar su especificidad e idiosincrasia. Aportar una visión general del uso historiográfico que de la crónica se hiciera en la Antigüedad grecolatina y en la Edad Media. Mostrar la influencia y relación mantenida con la literatura de viajes. Analizar los inicios de la crónica en Hispanoamérica y presentar, además de clasificar, los distintos tipos de textos que configuran lo que se ha denominado “Crónica indiana”. Rastrear en sus orígenes la relación existente entre el periodismo y la literatura, así como exponer los frutos más significativos de este encuentro, para lo cual nos remontamos a los orígenes de la prensa y de las gacetas literarias en el siglo XVIII, así como al prototipo de crónica periodístico-literaria que, iniciada en la prensa francesa, tiene lugar en el siglo XIX: la crónica de sociedad.

En el segundo capítulo, denominado “Territorios biográficos y otras ficciones fronterizas”, elaboramos el recorrido vital y contextual de la autora. Nos hemos servido del libro autobiográfico, *Black out*, presentado en noviembre de 2016, obra que en la Feria del Libro 2017 ha recibido el Premio de la Crítica al Mejor Libro Argentino de Creación Literaria de 2016. Asimismo, damos cuenta de sus inicios como escritora y enmarcamos estos comienzos en el periodismo de la época, reseñando los periódicos, revistas y suplementos en los que colaboró, a través de los cuales se fue conformando su estilo. De todo ello damos cuenta en este primer capítulo, así como indagamos en otras facetas suyas —como crítica cultural, editora y activista feminista, entre otras— que son necesarias para comprender su perfil literario y sus intereses en el campo artístico y social.

En el tercer capítulo, “La crónica de María Moreno entre la realidad y el artificio”, desciframos los mecanismos narrativos que caracterizan su actividad cronística para hallar, de esta forma, la naturaleza de su escritura, la cual contraría los postulados teóricos consensuados al respecto de que la crónica es un género factual y no ficcional. El título de este epígrafe hace alusión precisamente al elemento referencial inherente a la crónica y, paradójicamente, al mismo tiempo, a la elaboración ficcional que constituye Moreno moldeada a través de procedimientos discursivos, al modo de un artefacto literario. Por tanto, la crónica de María Moreno es un género modificado y alterado estilísticamente a favor del efecto literario. Este artificio se constituye a través del sujeto de la enunciación en una primera persona gramatical, el cual instituye una identidad a medio camino entre autora, narradora y personaje. Sin embargo, descubriremos que esta identificación no es más que una fantasmagoría, puesto que el nombre de María Moreno no posee una identidad extratextual: María Moreno es un pseudónimo, un nombre que opera en el texto y no fuera de él. Constituye, por tanto, un artificio lingüístico que consolida una voz y un estilo, un personaje y una autora conjuntamente, como un subterfugio desde el cual narrar conforme a un yo de cronista simulado. Desde esta premisa intentamos sumergirnos en la identidad textual de la escritora como narradora y sujeto, describiendo la mascarada que

construye, para lo cual nos acercamos a las nociones de autobiografía y autoficción, así como planteamos algunas consideraciones al respecto del sujeto ontológico y, más concretamente, al sujeto lingüístico, en pos de determinar quién se oculta detrás del nombre ficticio y si tras ese nombre que funciona como máscara no se encuentra en realidad la propia autora de los textos, condenada por el designio de ser un sujeto de lenguaje que se crea a sí misma en cada fijación escrituraria.

En el cuarto capítulo “Latidos y pulsiones de la crónica de María Moreno: miradas, voces y cuerpos”, acometemos el estudio de la producción cronística moreniana en relación a los sentidos que el cronista necesita y pone en funcionamiento para la escritura de la crónica. Partimos de la consideración de que para escribir crónica, un género factual pero subjetivo, el cronista tiene que lograr una sinergia escritural consigo mismo y con el objeto que consigna a través de la palabra. Sujeto y objeto se coligan al servicio de la crónica en un intento de reflejar y descifrar el mundo, de la misma forma que el cronista lo recibe a través de los sentidos. Se trata de su trasliteración subjetivada de las percepciones de lo real. Por ello, el sujeto cronista debe integrar su corporalidad al completo en el texto, cuanto más lo haga, más veraz será la crónica. De esta manera, lo que el cronista interpreta de la realidad lo hace a través de su mirada, de su escucha atenta al ruido del mundo y de la multitud, y condicionado por su cuerpo.

Desde esta perspectiva es que proponemos abordar y analizar una a una la producción de la autora que porta el nombre de María Moreno. Sabemos que los textos escritos por ella habitan tanto el libro como las páginas de diarios y revistas. No obstante, el objeto de nuestro análisis se llevará a cabo únicamente en lo que se ha cohesionado y conformado editorialmente en el producto libro, en los que en la mayoría de los casos ha habido una injerencia y una selección no sólo por la editorial sino por parte de la autora. María Moreno, pese a ser y prevalecer como periodista, muestra el interés explícito de conformar una obra y por tanto también una autoría. Por otro lado, nuestra investigación se dirige exclusivamente a un género, la crónica, por lo que nos hemos centrado en los

libros que entran dentro de esta categoría. Empero, de manera tangencial a lo largo de este estudio incluimos el resto de libros y textos que no encajan en esta unificación, pero que sí nos sirven para desentrañar a la autora y rastrear su huella en los textos. De entre su obra podemos tipificar como pertenecientes al género de la crónica los siguientes libros: *El Petiso orejudo* (1994), *A tontas y a locas* (2001), *El fin del sexo y otras mentiras* (2002), *Banco a la sombra* (2007) y *La Comuna de Buenos Aires, relatos al pie del 2001* (2011). En éstos, podemos observar una variedad de motivos y una forma particular del quehacer cronístico, para los cuales se utilizan diferentes herramientas y procedimientos, pues el objetivo es distinto en cada caso, de ello derivará un tipo concreto de crónica, un subgénero dentro de ésta, si se quiere.

Así, en el *Petiso Orejudo* se utilizan las herramientas propias del periodismo narrativo para conformar la historia de uno de los mayores casos criminales de la Argentina, el niño asesino Cayetano Santos Godino. En esta crónica *in extenso*, el hecho real marca el proceso literario que ha de ejecutarse, se trabaja con la realidad para serle fiel, y se toma el procedimiento narrativo como un modo certero de acercarse a los hechos. Esta forma de hacer literatura y periodismo a partes iguales entronca con el periodismo norteamericano, a través de lo que se ha dado en llamar el *New Journalism*.

De la noticia como relato pasamos a otra forma de narrar que se acerca más al ensayo y que bebe de las fuentes del costumbrismo español y del aguafuerte arltiano, en una búsqueda crónica del sexo y el género como motivo que exhibir y recrear a través de una voluntad política que aúna ideología y estilística. Se trata de los libros *A tontas y a locas* y *El fin del sexo y otras mentiras*, los cuales son denominados y categorizados con el marbete “aguafuertes de género”, propuesto por la autora.

Esta mirada introspectiva hacia la identidad y sus manifestaciones da paso a una mirada exterior sobre el mundo y su geografía, concretamente aquellas que tienen una plaza como epicentro. Esta mirada se vuelca en *Banco a la sombra* como la forma de escribir el viaje y los itinerarios urbanos. Desde una forma introspectiva de conocer el mundo, el recorrido de la *flâneur* se

traduce en un paseo hacia la vivencia de la ciudad y el espacio como una lectura propia de lo que ofrece la urbe, enlazando escritura y experiencia.

Por último, será la capital argentina también la que impela a María a escribir *La Comuna de Buenos Aires*, motivada por la crisis y la revuelta del 2011, tras la crisis argentina, a través de un periodismo de calle que ejerce un tanto a lo *gonzo* y donde hará un silencio para así escuchar y recoger las voces de esos otros que gritan y argumentan en medio de la hecatombe.

Como vemos, los textos cronísticos de Moreno despliegan una variedad de temáticas a la par que recursos y estrategias narrativas. Lejos de acomodarse en una única forma cronística, experimenta su vasta heterogeneidad jugando en la frontera de otros procedimientos. Así se desliza y alterna entre lo narrativo, lo descriptivo y el ensayo, tomando prestado para sí el cuadro de costumbres, el artículo de opinión, la crítica cultural o el relato de viajes. Todo ello al servicio de una mirada cronística propia, focalizada en el espacio tiempo de la vivencia y el pensamiento, desde donde construye para sí un hogar literario en los textos y da vía libre a un lenguaje y una expresión diferente a la del resto de cronistas contemporáneos, lo que la convierte en una escritora con un estilo muy personal.

Por último, tras las “Conclusiones”, y la “Iconografía” finalizamos la investigación con la “Bibliografía”, en la que se cohesionan las referencias que hemos citado anteriormente. Por motivos prácticos se encuentra dividida en tres apartados: el primero incluye la producción correspondiente a María Moreno; el segundo la bibliografía crítica sobre su obra y el contexto histórico, y en último lugar, la bibliografía general. En ésta se pueden constatar referencias de índole diversa debido al planteamiento interdisciplinar acometido, en el que se pone a dialogar el periodismo y la literatura con la filosofía, la sociología, la antropología y otros campos que tienen en común el estudio de la cultura y sus manifestaciones. Hemos de aclarar a este respecto que el modo de citación escogido se basa en la octava y última edición de 2016 del *Manual de estilo MLA (The Modern Language Association of America)*, cuya forma de citar varía con respecto a las ediciones anteriores. Los cambios de esta nueva edición

se deben a un intento de simplificación, de cohesión y de adaptación a las nuevas circunstancias sociales que han influido en el modo en que se investiga y se accede a la información, la cual ya no es solamente impresa. El investigador tiene a su alcance otro tipo de recursos virtuales o en otros formatos como los audiovisuales o los dispositivos electrónicos, por lo que se requiere un modo de citación que contemple estos recursos. Desde esta premisa se plantea la nueva edición del *Manual*, entre cuyas variantes más importantes, a grandes rasgos, se encuentran las siguientes: la inclusión del año en las citas, que se suprime para, en su caso, señalar la localización del texto, esto es la página en soporte impreso o los párrafos en documentos y recursos electrónicos. Así como la supresión del lugar de publicación, entre otras variantes.



# **Realidades crónicas: génesis de un género**



# LA CRÓNICA. INTERPRETACIONES Y ESTRATEGIAS TEXTUALES

*Obra efímera es —aseguran los literatos de planos superiores, los críticos, los filósofos, los eruditos. Y el fallo condenatorio es inexorable. Una crónica es como un cocuyo en la noche. Es una chispa en la oscuridad. Brilla y se apaga instantáneamente.*

Carlos Monsiváis. *A ustedes les consta.*

Para iniciar este trabajo y ahondar de lleno en la práctica escrituraria de la cronista María Moreno se hace necesario trazar, aunque sea *grosso modo*, una panorámica de lo que significa la crónica literaria, enmarcada ésta dentro de la producción latinoamericana, lo cual nos lleva irreductiblemente a demostrar que este tipo de escritura se ha usado e instaurado como vehículo de expresión de la disidencia, hasta constituirse en una textualidad disidente.

Hubo un tiempo en que la crónica desde el punto de vista crítico estuvo desatendida por las élites culturales y académicas, quizá por ese motivo en los últimos años ha sido reivindicada y revalorizada. En Latinoamérica experimentó un resurgir en la década del setenta del siglo XX, aun cuando ha alcanzado su máximo apogeo en el siglo XXI. Entre las nuevas generaciones de

escritores se está consolidando cada vez más su uso, en parte propiciado por los nuevos territorios de escritura que tienen cabida en el ciberespacio. De igual manera, la crónica está emergiendo de la marginación a la que la institución literaria la tenía sometida.

La crónica se ha convertido en un registro discursivo de última tendencia y así lo demuestran las recientes antologías cronísticas que han aparecido en el mercado de la mano de dos importantes editoriales: *Antología de crónica latinoamericana actual* (Alfaguara) y *Mejor que ficción* (Anagrama), aparecidas en febrero y marzo de 2012, respectivamente. Al modo de un nuevo *boom* latinoamericano la crónica se desespera para alcanzar nuevos bríos en este comienzo de siglo XXI.

Este resurgimiento de la crónica acaso se deba a la problemática que generó su estudio en épocas pasadas, porque como nos decía Lezama Lima, al comienzo de su ensayo *La expresión americana*, “Solo lo difícil es estimulante; sólo la resistencia que nos reta, es capaz de enarcar, suscitar y mantener nuestra potencia de conocimiento [...]” (6). O bien su renacimiento se deba al propio registro discursivo, pues, como señala Darío Jaramillo Agudelo, “hoy en día, la crónica latinoamericana es un género autónomo, con su propio territorio que tiene tratados de límites —o de ilímites—, por un lado, con la información neutra del periodismo establecido y, por otro lado, con la literatura” (30).

Esta autonomía de la crónica viene propiciada, en primer lugar, por una extensa red de revistas y semanarios que se nutren de esta escritura a lo largo de todo el continente latinoamericano. Ejemplos de ello son: *Etiqueta negra*, de Perú; *Gatopardo*, editada tanto en México como en Argentina; *El Malpensante* y *Soho*, ambas colombianas; *lamujerdemivida* y *Orsay* de Argentina; *Pie izquierdo*, de Bolivia; *Marcapasos*, de Venezuela; *Letras Libres*, de México y *The Clinic* y *Paula* en Chile.

Por todo esto, se ha considerado oportuno analizar brevemente cuáles son las claves genéricas de este discurso que se nos presenta como una escritura híbrida, ambigua y polivalente. No obstante, las páginas que siguen a

continuación deben entenderse tan solo como un acercamiento literario y filológico a este género fronterizo que camina entre las sendas del periodismo y la literatura.

### **La crónica acechada por su definición**

Las definiciones no siempre aciertan a revelar la esencia de su objeto. Muchas veces éstas enmascaran o tergiversan a su significante, lo retienen y lo convierten en un rehén escurridizo. Éste es el caso de la crónica, una palabra que ha huido de las significaciones que cada período histórico le ha asignado para elegir su propio destino, el dictaminado por los usos y costumbres de la pluma y de la tinta. Desde nuestro punto de vista aferrarse a una definición de la crónica es erróneo e improductivo por una cuestión substancial de esta escritura: la hibridez. Podríamos decir que su hibridación es múltiple. Por un lado, esta cualidad reside en ser una escritura que comparte y utiliza rasgos tanto del periodismo como de la literatura; pero que además arrastra maneras de su origen como género historiográfico. Por otro lado, la hibridez también conlleva que existan múltiples formas de acercarse a la crónica, ya sea desde su configuración formal o su realización temática. Con todo, hoy en día no se puede decir de la crónica que pertenezca a un ámbito literario exclusivo; al contrario, participa de varios.

Inicialmente, acudimos al *Diccionario de la lengua española* y las acepciones que nos muestra son las siguientes:

**Crónica.** (Del lat. *chronica*, y este del gr. χρονικά [βιβλία], [libros] en que se refieren los sucesos por orden del tiempo). f. Historia en que se observa el orden de los tiempos. || **2.** Artículo periodístico o información radiofónica o televisiva sobre temas de actualidad (687).

Como vemos, las dos acepciones nos remiten, en primer lugar, al género historiográfico del cual es originaria la crónica y, en segundo lugar, al género periodístico. En cuanto a la primera de las acepciones, es cierto que antiguamente se concebía que la crónica y todas sus variantes escritas (*chorónica, chrónica, corónica, coronicia*) remitían a aquellos libros que daban cuenta de los sucesos históricos por orden de sucesión y así lo atestigua el *Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana*:

Crónica, h. 1275. Tom. del lat. *chronica,-orum*, ‘libros de cronología’, ‘crónicas’, plural neutro del adjetivo *chronicus* ‘cronológico’, que se tomó del gr. *khronikós*, deriv. *dekhronós* ‘tiempo’ (179).

En cuanto a la segunda acepción, podemos comprobar que se describe la crónica periodística tanto como un artículo que como una información. Esto resulta paradójico, ya que los dos elementos difieren bastante entre sí. El primero se sustenta en la opinión; y el segundo en la objetividad. En cualquier caso, nos parece demasiado generalista debido a la ambigüedad que genera.

Otra obra de referencia obligada es el *Diccionario de uso del español* (2007), de María Moliner. A pesar de ser un diccionario que hace prevalecer el uso actual de las palabras, las acepciones no difieren de las del *DRAE*, aunque al menos ofrece algunos ejemplos:

**Crónica** (del lat. «*chonica*», del gr. «*chroniká* biblia»), libros de cronología) 1 f. Obra histórica en que se exponen los acontecimientos por el orden en que han ocurrido. ~ Anales → Diario, dietario, fastos. 2. Información periodística referente a sucesos actuales: ‘crónica de sucesos [o de sociedad]’ (846).

Como vemos, en ninguna de las definiciones se considera la participación de esta escritura en el género literario, ni se menciona si quiera que potencialmente pueda contener rasgos literarios. Por tanto, quien lea esta definición, sin un conocimiento previo del tema, no relacionará la crónica con la literatura.

Además, aunque generalmente se acepta que las crónicas son narraciones de lo actual, fácilmente se comprueba que no siempre es así. Hay crónicas sobre las que el elemento temporal no es determinante y otras que directamente lo omiten, no hay más que echar un vistazo, por poner un ejemplo, a las crónicas modernistas, donde se puso de moda escribir “cabezas” o “bustos”, etopeyas o semblanzas de personalidades que se ajustaban a la brevedad y concisión permitidas por periódicos o revistas; o las “estampas” o “impresiones”, puras pinturas literarias sobre el paisaje y la percepción de la ciudad, que median entre lo costumbrista y lo parnasiano.

Incluso es posible encontrar crónicas que tematizan sucesos del pasado, como “El pueblo que sobrevivió a una masacre amenizada con gaitas”, del escritor colombiano Alberto Salcedo Ramos; y otras que se confunden con el reportaje o el ensayo, al abordar la abstracción de un tema, como se muestra en “La decadencia de las escaleras” del mexicano José Joaquín Blanco, en la que el autor dedica un homenaje a la escalera como un espacio significativo en la Historia de la literatura; o también como el libro de crónicas *A tontas y a locas*, de la argentina María Moreno, que se configura como “un paseo delirante por los recovecos de la psicología femenina”, según declara su autora en el prólogo (10).

### **Interpretaciones de un género sin definición**

En el espacio literario se han dado tantos axiomas de crónica como usos se han hecho de ella. Tiene en su haber multitud de definiciones, que van desde las más asépticas a las más imaginativas, de las que responden a criterios

generalistas o a otros más particulares y específicos. Por esto, como ha dicho Ángeles Mateo del Pino:

la crónica se nos presenta como un género híbrido que escapa a cualquier definición unívoco. (cf. 16)

Contrastan así las percepciones que se tienen del género. De un lado, las definiciones que puedan dar los diccionarios y de otro, las definiciones de estudiosos del género, como Susana Rotker, quien al analizar las crónicas del período modernista llega a la conclusión de que no son más que “la poetización de lo real” (*La invención* 173).

Al margen de lo académico encontramos las voces de los cronistas que reflexionan acerca de su escritura. Para uno de los padres fundadores del periodismo narrativo latinoamericano del siglo XX, Carlos Monsiváis, la crónica es:

[...] la reconstrucción literaria de sucesos o figuras, género donde el empeño formal domina sobre las urgencias informativas. [...] En la crónica el juego literario usa a discreción la primera persona o narra libremente los acontecimientos como vistos y vividos desde la interioridad ajena [...]. (12)

El cronista peruano Toño Angulo Danieri, la describe como

Esa hija incestuosa de la historia y la literatura, que existe desde mucho antes que el periodismo (ctd en Jaramillo Agudelo 16).

Para Martín Caparrós la crónica es un intento siempre fracasado de atrapar el tiempo en que uno vive. Aunque su fracaso, nos dice, es una garantía

pues permite intentarlo una y otra vez, y fracasar e intentarlo de nuevo, tantas veces como se desee (*cf.* 608).

José Joaquín Blanco la percibe como un género híbrido, un artículo de interés humano y casi un tipo de folklore periodístico, y se sitúa a sí mismo entre aquellos cronistas que cultivan el género como una tarea literaria (*cf.* Blanco, Leñero y Viñoro 61-62).

Sin embargo, Jorge Carrión le niega a la crónica su condición de género y lo sustituye por la de debate. Cada crónica es, en palabras de este autor:

[...] un debate que sólo transcribe datos inmodificables y que reclama otras palabras. Un debate inclusivo con los géneros y con las formas textuales de cada momento histórico. Un debate que comienza en la propia palabra «crónica». Un debate largo, habitual, inveterado, que viene de tiempo atrás: crónico. (31)

Entre una y otra postura podemos encontrar una intermedia, representada por la opinión de Pedro Lemebel, quien hablando de las posibilidades que le permite la crónica, afirma:

La crónica, este entregénero, me permite hacer un cruce entre mi biografía, mis demandas socio-políticas, sexuales-políticas y el género periodístico. (*La metáfora* 12)

La crónica es tan compleja en sí misma que rehúye de caracterizaciones y, por tanto, para definirla tendríamos más bien que juzgarla *in absentia*: decir precisamente lo que no es, lo que niega y lo que impugna al constituirse. Porque la crónica escapa de su definición y si ésta es capaz de atraparla, luego la tergiversa.

Por eso cuando a Pedro Lemebel, en una entrevista realizada por Mateo del Pino, se le pregunta que cómo definiría la crónica y por qué la ha elegido como medio discursivo, responde:

Yo digo crónica por decir algo, quizá porque no quiero enmarcar o alambrear mis retazos escriturales con una receta que pueda inmovilizar mi pluma o signarla en alguna categoría literaria. Puedo tratar de definir lo que hago como un calidoscopio oscilante, donde caben todos los géneros o subgéneros que posibiliten una estrategia de escritura, así la biografía, la carta, el testimonio, la canción popular, la oralidad, etc. Creo que escogí esta escritura por las distintas posibilidades que me ofrece o que puedo inventar, para decirlo en lenguaje travesti es como tener el ropero de Lady D. en el computador (*Cronista y malabarista 2*).

Esta variedad de definiciones, junto a sus propias características, hacen que la ambigüedad y la hibridez sean el común denominador de la crónica como registro discursivo. Pero esta hibridez y la ambigüedad que genera provienen de su afirmación como escritura y de su posicionamiento con respecto a la institución literaria. Porque la crónica, por sus propias necesidades e intereses, no respeta los cánones establecidos y se alimenta de todas las formas discursivas posibles. Por este motivo, Juan Villoro ve en la crónica el “ornitorrinco de la prosa”. Sí, un ornitorrinco. Uno de los animales más insólitos que ha engendrado la naturaleza. Antiguamente se cazaba por su curiosidad biológica: un mamífero que, paradójicamente, tiene pico, pone huevos y amamanta a las crías. Nadie mejor que el propio autor para explicar esta imagen:

Si Alfonso Reyes juzgó que el ensayo era el centauro de los géneros, la crónica reclama un símbolo más complejo: el ornitorrinco de la prosa. De la novela extrae la condición subjetiva, la capacidad de narrar desde el mundo de los personajes y crear una ilusión de vida para situar al lector en el centro de los hechos; del reportaje, los datos inmodificables; del cuento, el sentido dramático en espacio corto y la

sugerencia de que la realidad ocurre para contar un relato deliberado, con un final que lo justifica; de la entrevista, los diálogos; y del teatro moderno, la forma de montarlos; del teatro grecolatino, la polifonía de testigos, los parlamentos entendidos como debate: la “voz de proscenio”, como la llama Wolfe, versión narrativa de la opinión pública cuyo antecedente fue el coro griego; del ensayo, la posibilidad de argumentar y conectar saberes dispersos; de la autobiografía, el tono memorioso y la reelaboración en primera persona. El catálogo de influencias puede extenderse y precisarse hasta competir con el infinito. Usado en exceso, cualquiera de esos recursos resulta letal. La crónica es un animal cuyo equilibrio biológico depende de no ser como los siete animales distintos que podría ser. (578-579)

Sin duda, es muy agudo el análisis narratológico que hace Villoro, sin embargo, para terminar este recorrido a través de la polisemia de que es víctima la crónica he elegido la definición que nos brinda Jaramillo Agudelo, ya que, a nuestro entender es una de las más completas:

[...] la crónica suele ser una narración extensa de un hecho verídico, escrita en primera persona o con una visible participación del yo narrativo, sobre acontecimientos o personas o grupos insólitos, inesperados, marginales, disidentes, o sobre espectáculos y ritos sociales (17).

Sin embargo, una cosa es lo que las definiciones dicen de un género, y lo que hace luego éste cuando le da esquinazo a las definiciones. Por eso, vamos mejor a ver cómo se comporta esta crónica en el hogar de su escritura: en el propio texto. Si es obediente o rebelde, y quizá incluso apreciaremos que es hasta belicosa consigo misma.

## **Idiosincrasia de una textualidad disidente**

De las interpretaciones acerca de la crónica pasamos a lo que la crónica nos ofrece desde el interior del texto, desde donde vamos a poder colegir su auténtica significación y trascendencia.

La definición de crónica debería descansar en sus propias características, sin embargo, ahí reside el problema, en que cada crónica es hija de su autor y de los caprichos compositivos de éste. Es por esto que estructuralmente se caracteriza por la hibridación o por la transdiscursividad. Este hecho nos lo mostraba anteriormente Juan Villoro al instaurar el símbolo del ornitorrinco para imaginar la crónica.

Este mismo autor afirma que la crónica consiste en el arte de cruzar fronteras. Y efectivamente, es un género fronterizo, que se encuentra en los márgenes de la literatura y del periodismo, situación por la cual se ha visto marginada. Por tanto, quien acude —como lector y como escritor— a ella, lo hace a sabiendas, con plena conciencia de su marginalidad, lo que convierte a la crónica en un discurso anticanónico y, por tanto, contracultural porque, a su vez, esta marginalidad es asumida por el propio cronista y desde ésta crea un espacio propio donde las reglas impuestas por la tradición y la institución literaria se deslegitiman. La escritura ya no forma parte, entonces, de una fórmula preestablecida que hay que reproducir y respetar.

Si los géneros representan convenciones impuestas por la tradición literaria, la escritura cronística sustenta su canon en la propia disidencia, guiada por una voluntad de transgredir, a través de una estética del desafío. De este modo, la escritura del cronista fluye sin prejuicios formales que constriñan su pensamiento. El cronista se lo permite todo, escribe a su antojo y no obedece a nadie más que a sí mismo. La hibridación o transdiscursividad de la crónica funciona así como un modo de infringir o violentar las reglas, lo establecido.

Otro de los elementos disidentes de la crónica se halla en su carácter referencial, es decir, en su intento por conceptualizar la realidad y querer

representarla. A través de la reivindicación del testimonio y la configuración de la funcionalidad social o pública, este género selecciona sus temas de entre los hechos que forman parte de la actualidad, para intentar captar un presente escurridizo, difícil de transcribir. Se instaura como una literatura factual, lo que no implica mayor o menor objetividad.

La autorreferencialidad es otro de los ejes escriturales subversivos. De hecho, entre la referencialidad y la autorreferencialidad el cronista media entre dos polos opuestos, pero que se atraen, es decir, que no pueden convivir la una sin la otra, ya que —al decir de Leónidas Morales— los géneros discursivos referenciales son aquellos donde, al revés de lo que ocurre en los ficcionales, como la novela, autor y sujeto de la enunciación coinciden: son el mismo. (11)

Por tanto, para que un texto sea referencial tiene que haber un sujeto que reclame al referente. Y no un sujeto cualquiera, sino un sujeto activo que afiance su voz. Esto convierte el texto en un testimonio, donde el referente y el sujeto se unen para elaborar la historia de la experiencia de los hechos, porque en cierta medida los hechos no son nada sin nuestros sentidos y nuestra percepción. Porque somos nosotros los que a lo largo de la civilización hemos ido creando los significados de todo aquello que nos circunda, dependiendo de nuestra manera de relacionarnos con ellos, hasta que al final estos significados se han independizado y han llegado a crear su propia dictadura.

A este tenor y para ejemplificar nuestra postura desplegamos las disertaciones de Nietzsche sobre la imposición semántica de la palabra y de su “verdad”:

Ahora se fija lo que en lo sucesivo ha de ser “verdad”, esto es, se inventa una designación de las cosas uniformemente válida y vinculante, y la legislación del lenguaje da también las primas leyes de la verdad; pues aquí surge por primera vez el contraste entre verdad y mentira. [...] ¿Qué es, pues, la verdad? Un ejército móvil de metáforas, metonimias, antropomorfismos; en resumen, una suma de relaciones humanas, poética y retóricamente

elevadas, transpuestas y adornadas, y que, tras largo uso, a un pueblo se le antojan firmes, canónicas y vinculantes; las verdades son ilusiones de las que se ha olvidado que lo son, metáforas que se han desgastado y han quedado sin fuerza sensorial; monedas que han perdido su imagen y ahora se toman en cuenta como metal, ya no como monedas. Seguimos siempre sin saber de dónde procede la tendencia a la verdad, pues hasta ahora sólo hemos oído hablar de la obligación que plantea la sociedad para existir: ser veraces, esto es, emplear las metáforas usuales; o sea, expresado moralmente, la obligación de mentir según una firme convención, de mentir en rebaño, en un estilo vinculante para todos. (37)

De esta dictadura de las significaciones constituidas nos tenemos que defender de alguna manera, y de aquí nace la funcionalidad social de la crónica, porque actualmente en sociedad nos encontramos rodeados de símbolos, de metáforas, y de ideogemas... El mundo en sociedad está plagado de ellos. Su presencia ya los justifica de antemano, y ni si quiera nos paramos a observarlos, porque ya nuestra mente desde el pasado, en nuestra infancia, los procesó de forma automática e inconscientes los asumimos. Así nos gobierna la sociedad con su complejo entramado de ideologías múltiples, de signos impuestos y de doctrinas. Porque la ideología perfuma el aire de todo cuanto respiramos. La ideología está ahí sin que nos demos cuenta, acechando nuestra resignación, nuestra estulticia o simplemente la monotonía castrante de cada día.

Se utiliza aquí una definición extensiva y amplia de la palabra ideología, de modo parecido a cómo la entiende el cronista mexicano José Joaquín Blanco, quien en una de sus crónicas, concretamente en “Amantes como automóviles”, de su libro *Función de medianoche* (1997), deja entrever su postura, que es también una manera de posicionarse ante la vida y ante la escritura:

La ideología no consiste exclusivamente en los rollos, los papeleos y las instituciones, sino sobre todo en las más íntimas e incuestionadas maneras de ser; está en los gustos, en los apetitos,

en las atracciones y rechazos que creemos espontáneos e individualísimos, como lo que llamamos atracción sexual. (115)

La funcionalidad de la crónica reside entonces en descifrar esos códigos ideológicos impuestos, que cercenan la individualidad del sujeto, a través de una mirada invertida. Pero si dejamos de lado los contornos y nos centramos específicamente en el texto y en su escritura, también comprobamos que es imposible lograr un texto aséptico o totalmente objetivo o neutro. Los textos nos muestran una realidad ya interpretada, porque siempre es un yo el que escribe, su escritura ha de pasar por su propia subjetividad y, aunque el cronista se limite y se autocensure, siempre quedarán las trazas de su pensamiento y de su sensibilidad.

Esta misma idea, pero vista desde otro ángulo, la expresa José María Valverde cuando afirma que “toda nuestra actividad mental es lenguaje, es decir, ha de estar en palabras o en busca de palabras. Dicho de otro modo: el lenguaje es la realidad y la realización de nuestra vida mental [...]” (ctd en Chillón 24).

Desde esta perspectiva, por tanto, no habría que diferenciar entre literatura referencial y no referencial, puesto que en nuestro lenguaje y en nuestro pensamiento todo es o referencial o autorreferencial, el uno no excluye al otro sino que más bien se necesitan y se incluyen. Se preferirá entonces la denominación de literatura de no ficción, en lugar de literatura referencial.

Asimismo, es reveladora la opinión de Nietzsche a este respecto, quien afirma:

[...] además de inseparable del pensamiento, el lenguaje posee una naturaleza esencialmente retórica; que todas y cada una de las palabras, en vez de coincidir con las “cosas” que pretenden designar, son tropos, es decir, alusiones figuradas, saltos de sentido que traducen en enunciados tangibles las experiencias sensibles de los sujetos. (25)

En este punto es apropiado rescatar la reflexión de Gil González con respecto a la trascendencia que posee el sujeto de la narración en la crónica, por ser el lenguaje que éste instaura la exhibición inherente de su pensamiento y, por tanto, de su ideología:

Desde sus relaciones con la Historia, pasando por la Literatura, hasta su adopción por el Periodismo, el cronista siempre fue una persona que firmó sus escritos. La firma, en este género, contiene un valor añadido; significa tener un responsable, es decir, una persona capacitada para emitir su interpretación sobre el tema tratado. Siendo así, el cronista es el centro neurálgico que da coherencia a todo lo expuesto. Sin su presencia lingüística la interpretación perdería interés. (27)

De esta forma, podríamos decir que la crónica es la transcripción de la realidad, tamizada por una subjetividad, analítica y crítica, que observa y escribe. Y por esto es que la crónica tiene una función fundamental, que es la de mostrar, con lo que obliga al lector a observar detalladamente, a detenerse ante aquello que seguramente pasaría por alto en la realidad cotidiana. La crónica convierte al lector en un *flâneur* acomodado en su sillón, en un reportero que no necesita desplazarse.

Esta función de la crónica es quizá su mayor logro. De aquí, su trascendencia. Es necesario que la crónica revele y enseñe, porque hoy en día no todo se conoce o se percibe o advierte, aunque, paradójicamente, vivamos en la sociedad del conocimiento o de la información.

De hecho, como ya es bien sabido, la afirmación tópica de que vivimos en la sociedad del conocimiento es una sentencia capciosa. La realidad, muy distinta, es la de que vivimos en la sociedad del consumo, y dentro de la vorágine consumista todo pasa por ser consumible: todo es susceptible de ser comprado, cualquier objeto es víctima de esta clase de posesión. Por otra parte,

solo podemos consumir lo que se nos vende, y entre aquello que se vende se encuentran los medios audiovisuales, electrónicos o impresos, a través de los cuales nos llega la información, que es a su vez vendida y comprada. Hay industrias de la cultura, hay mercados de la información. La información se produce, manipula, empaqueta, envuelve, etiqueta y manufactura. Como sugiere García Canclini, la cultura en la era de la globalización aparece como “...un proceso de ensamblado multinacional, una articulación flexible de partes, un montaje de rasgos que cualquier ciudadano de cualquier país, religión o ideología puede leer y usar” (16).

Recapitulando, podemos decir que todo texto es ideológico, porque toda literatura es un acto socialmente simbólico, no obstante, la crónica redundante en este hecho más, si cabe, persiste en ella con una voluntad propia, la voluntad de la mirada, pero no una mirada que para legitimarse busca su ficcionalización, como sí lo hace otro tipo de prosa. Muy al contrario, la crónica asume esa mirada a través de la autorreferencialidad, afirmando su yo dentro del texto y contrastándolo con la referencialidad de la cual también participa.

Por tanto, la crónica es un lugar de disidencia en potencia, ya que se enfrenta sistemáticamente con la realidad, lucha contra ella al transfigurarla en palabras que la recrean y la interpretan, y esto lo hace con la tenacidad propia de una escritura que se autoproclama y afirma en cada palabra.

De hecho, la crónica desde su nacimiento como género literario bajo el auspicio de la literatura modernista y el surgimiento de los primeros periódicos, “se inclinaba hacia una práctica opuesta a los predicados del Estado” (Rotker, *La invención* 63). Mucho que ver en ello tiene la concepción social del arte que se tenía entonces, que proponía elevar el espíritu aislándose de lo cotidiano, preservando modos de felicidad no material y proponiendo estímulos o ilusiones compensatorios.

Hasta aquí hemos abordado la disidencia de la crónica en cuanto escritura anticarónica, analizando algunos de los recursos que la configuran.

No obstante, estas nuevas formas fronterizas de escritura de las que forma parte la crónica han sido generadas a partir de la aparición de los movimientos y filosofías contraculturales que en la sociedad globalizada buscan nuevos recursos y salidas que acojan los nuevos discursos y las nuevas maneras de pensar. De manera que la crónica no solo es disidente en cuanto a la forma sino que también lo es en cuanto al contenido.

Muchos especialistas en la crónica han manifestado el carácter de denuncia que reviste al género. Susana Rotker observa que a partir de la década de los 80 la crónica se caracteriza por “la denuncia, la necesidad de descubrir a los personajes que pueblan sobre todo los espacios urbanos pero que nunca están contemplados en los discursos oficiales y, probablemente, tampoco en sus políticas” (ctd en Iglesias 7). De la misma manera, Gabriela Esquivada afirma que las crónicas “son versiones de la realidad que ponen en conflicto la versión hegemónica de las sociedades que cuentan” (120). Y, por último, Monsiváis declara:

Ya no se trata únicamente de darle voz a los grupos indígenas, a los indocumentados, desempleados, subempleados, organizadores de sindicatos independientes, jornaleros agrícolas, campesinos sin tierras, feministas, homosexuales, enfermos mentales, analfabetas. Se trata de darles voz a marginados y desposeídos, oponiéndose y destruyendo la idea de la noticia como mercancía, negándose a la asimilación y recuperación ideológica de la clase dominante, cuestionando los prejuicios y las limitaciones sectarias y machistas de la izquierda militante y la izquierda declarativa, precisando los elementos recuperables y combativos de la cultura popular, captando la tarea periodística como un todo donde, digamos, la grabadora sólo juega un papel subordinado. (76)

Como conclusión, para sintetizar lo anteriormente dicho, podemos afirmar que en la crónica se refugian tres fenómenos propiciados por los recursos que ésta utiliza. De un lado, la hibridación subvierte el canon literario;

de otro, la subjetividad invierte la mirada posando su vista sobre lo *otro*, lo distinto, lo marginal; y por último, la referencialidad y el deseo de recoger la actualidad desarticulan los discursos e informaciones mediatizadas e impuestas socialmente. La disidencia es, por tanto, la esencia misma de la crónica, la energía de la que se nutre.

Por ello se constituye como una forma discursiva que se sitúa en los márgenes de lo establecido normativamente, no solo por configurarse como un género fronterizo entre la literatura y el periodismo, sino también porque se trata de una estrategia discursiva que permite aprehender la realidad para transformarla a través del sujeto de la narración, el cual se revela —y rebela— como un sujeto literario profundamente ideologizado, que establece en la palabra escrita una reacción contestataria a los discursos imperantes.

El cronista se caracteriza porque arguye y deslegitima, no como lo haría un periodista, sino como un esteta de la palabra, como un amante de la lengua. Este autor afirma su escritura como réplica. Es por esto por lo que la crónica representa hoy por hoy un nuevo territorio literario desde donde los escritores se apostan como francotiradores para disparar a los puntos débiles de la sociedad que les ha tocado en suerte.

# ORÍGENES REMOTOS DE LA CRÓNICA: ENTRE LA HISTORIOGRAFÍA Y LA LITERATURA DE VIAJES

*Todo texto es histórico y todos los productos de una época, desde sus utensilios más simples hasta sus obras más desinteresadas, están impregnados de historia.*

Octavio Paz, *El arco y la lira*

## **La crónica histórica. De la Antigüedad grecolatina a la Edad Media.**

Debido a su carácter testimonial, la crónica es una de las modalidades discursivas más primitivas de la comunicación humana tanto oral como escrita. Es, por ello, un género muy antiguo, puesto que desde que el ser humano usa su voz para expresarse y más tarde su puño para escribir relata todo aquello que le sucede y le concierne. Por este motivo, los antecedentes más remotos los hallamos en la crónica histórica, integrada dentro de la historiografía grecolatina.

Es importante señalar en este punto que en la Antigüedad no existía la diferenciación entre género literario y género historiográfico, por lo que en el desarrollo de la historiografía romana ambas disciplinas compartirán el mismo destino. De hecho, en esta época la narración de los hechos históricos no se consideraba como parte integrante del campo científico, sino que más bien se

consideraba incluida dentro del género literario. El análisis del pasado estaba así modelado a través de una forma puramente literaria.

En la antigua Grecia, si bien los primeros cronistas se interesaron por la narración y el desarrollo de los mitos de la creación, apoyándose en escritos, como haría Hecateo de Mileto, más adelante en el siglo V a.C. se desarrolla una historiografía que, gracias a la voluntad del historiador Heródoto de Halicarnaso, empieza a distinguir qué es lo verdadero de lo falso. Por este motivo se le reconoce como el padre de la historiografía, además de por dedicar la mayor parte de su vida a completar su gran obra, conocida como *Historias* (mediados del s. V a.C.), cuyo título deriva de la palabra griega historia, que originariamente poseía el significado de ‘investigación’ o ‘búsqueda’. Este texto se convertiría en el primer trabajo importante en prosa, sin embargo, se considera que la primera obra historiográfica es posterior. Se trata de la *Historia de la guerra del Peloponeso* (431-411 a.C.), escrita por Tucídides y, siguiendo la estela del último, también podemos mencionar a Jenofonte (430-355 a.C.) y su *Anábasis* (aprox. 386 a.C.), donde el valor historiográfico empieza a retroceder en beneficio del valor literario.

Al entrar en el mundo latino clásico es cuando descubrimos que la crónica, respondiendo a los intereses de la civilización romana, fue objeto de institucionalización. Desde la República se procedió a la sistemática recopilación de la legislación escrita y al registro de los hechos en *Annales*. Esta denominación proviene del vocablo latino *annus*, “año”, ya que en ellos se relataban los acontecimientos ocurridos anualmente, de acuerdo con un modelo considerablemente rígido que seguía la pauta de los archivos del Estado. Sus autores, conocidos bajo el nombre genérico de analistas, eran generalmente de origen noble y probablemente abordaron la redacción de estos escritos como una mera extensión de su actividad política. De la misma manera, hasta las Guerras Púnicas la recopilación de los sucesos más importantes, en forma de crónicas anuales, estaba a cargo de los pontífices.

El autor que más destaca en este período es Marco Porcio Catón (más conocido como Catón el Viejo [234-149 a.C.]), pues es el primero que rompe

con la tradición helénica, y escribe su obra histórica directamente en latín. Su obra más importante es *Orígenes* (s. III a.C.), la primera obra en prosa sobre la historia de Roma. Este título recoge desde el período fundacional, protagonizado por Eneas, hasta las Guerras Púnicas (en las que el propio Catón participó). Lo más destacable de este texto es que, en su afán de separarse de los griegos, usa al propio pueblo romano como héroe colectivo, desechando el protagonismo de personajes singulares.

A partir del siglo I a.C. podemos subrayar la figura de Julio César (100-44 a.C.), pues sus obras (*Comentarios sobre la Guerra de las Galias* y *Comentarios sobre la Guerra Civil* [40 ó 50 a.C. aprox.]), además de ser una demostración paradigmática de historiografía biográfica, tienen una alta calidad literaria.

También hay que mencionar, aunque en un orden menor, a Cornelio Nepote (100-29 a.C. aprox.). Nos interesa, sin embargo, porque parece ser que una de sus obras más importantes, elogiada incluso por Catulo, respondía al significativo título de *Chronica*. De Nepote podríamos señalar también su compendio *De viris illustribus*. Mención aparte merece Gayo Salustio Crispo (87-35 a. C.), pues es considerado uno de los autores más destacados de la historiografía romana. Sobresale especialmente por los pocos títulos que de él conservamos: *La conjuración de Catilina*, *La guerra de Yugurta* y los fragmentos de su *Historiae*.

En el período que va desde la caída de la República hasta el asentamiento del Imperio, un autor domina el aspecto histórico-cronístico: Tito Livio (59 a.C.-17 d.C.). Paradigma del hombre de letras, toda su actividad la concentró en completar la titánica *Ab Urbe Condita Libri*, más conocida como *Décadas* (26 a.C. - 14 d.C.), con la que trataba de compilar la historia de Roma, desde su fundación hasta la muerte de Druso en el s. I d.C. La inmensidad de la obra, que ha dificultado su conservación, no es lo único que ensombrece el proyecto de Tito Livio, pues a su falta de rigor histórico muchos han querido sumar su exacerbado nacionalismo.

Pero si Livio fue el gran cronista histórico bajo el gobierno de Augusto, Publio Cornelio Tácito (55-120 d.C.) fue quien lo relevaría bajo el imperio de los Flavios. Tácito desarrolló dos formas de abordar los acontecimientos históricos: si en su *Historiae* se acerca a los sucesos que le son contemporáneos, en su *Annales* —como ya explicamos— se dedica a hacer un recorrido desde el pasado lejano, señalando los hechos anuales más destacados, hasta llegar a alcanzar lo relatado en su *Historiae*. La obra de Tácito no es sólo de catalogación histórica, pues su efecto moralizante intenta dejar la puerta abierta a posibles enjuiciamientos futuros, poniendo a sus protagonistas reales ante la tesitura de ser juzgados por la historia. Destaca además su espuela crítica con el Imperio, y sus lamentos por la pérdida de una libertad que su escepticismo le hace saber imposible en un régimen en el que la “cosa pública” ha perdido toda su importancia.

Terminando el itinerario latino hemos de tener en cuenta también a Suetonio (70-140 d.C.) con su *Vida de los doce Césares* (121 d.C.) y especialmente al moralista Plutarco (45-126 d.C.) y sus *Vidas Paralelas*.

Como hemos visto, en el mundo griego clásico, la mayoría de cronistas no son sólo observadores de lo que describen, sino que suelen ser, además, partícipes. En el mundo latino también se reproduce esta dinámica, aunque cada vez se abre más espacio para que el cronista se convierta en un analista narrativo contemplativo y no sea exclusivamente un actor de los hechos narrados. Es en la Edad Media cuando el cronista —con excepción del consagrado a los libros de viajes— afianza su papel de observador, en detrimento del escritor entendido como protagonista.

Hay que considerar que en la Edad Media la mayoría de los cronistas son o monjes o miembros del clero episcopal, por lo que están, sobre todo estos últimos, férreamente ligados al poder. Esto se ejemplifica claramente viendo la cantidad de escritores cortesanos que escriben al dictado del monarca de turno, lo que los convierte en cronistas de cámara. A pesar de esto, los cronistas medievales intentan diferenciar su peculiar género del resto, a través de proclamar cierto rigor histórico. Un ejemplo de ello lo descubrimos en Beda el

Venerable (673-735), monje benedictino, que completó en el 731 su *Historia eclesiástica del pueblo inglés*.

Sin embargo, el verdadero auge de la crónica medieval se produce a partir del siglo XII. No hay que olvidar que, como documenta Corominas (179), fue hacia 1275 gracias a la *Primera Crónica General* cuando se le concede su carácter marcadamente histórico.

La escalada cronística es notable. En la Península Ibérica encontramos el *Chronicon Villarense*, redactado en riojano a comienzos del siglo XIII. En Francia destaca la escuela de Saint-Denis (parte de su labor queda recogida en la obra *Grandes Crónicas de Francia*), a la que pertenece Jean Froissart (1333-1410), cronista por excelencia de la Guerra de los Cien Años. La *Crónica* de Froissart es una obra colosal que trata de abarcar amplios lapsos de tiempo y numerosos espacios físicos (de Inglaterra a España), labor que sólo la muerte pudo abortar. En esa misma línea hallamos al popular Godofredo de Monmouth y su *Historia de los reyes de Bretaña* (1139), en la que mezcla mitología y fidelidad histórica.

En España por ese entonces existían dos escuelas: por un lado, la catalana, representada por Bernat Desclot y Ramón Muntaner y, por otro, la castellana, cuyo principal valedor es Alfonso X el Sabio. Este último, promotor de la *Grande e general estoria* (1272-1284), es el responsable de inaugurar una tradición de dos siglos de crónicas generales. En palabras de Alvar: “a partir de Alfonso X la historiografía [...] adquiere un desarrollo extraordinario, [...] porque constituye uno de los pilares de formación de los nobles, que buscan en las crónicas ejemplos del pasado, justificaciones del presente y, en algunos casos, entretenimientos dignos” (205).

La crónica de la época, como demuestra una de las últimas expresiones de Diego Valera (*Crónica de España*, 1483), suele estar compuesta por fanáticos relatos propagandísticos, de diversa índole. Es muy común que se elaboren en defensa del catolicismo o de algún monarca en particular (el caso del citado Valera), como vindicación de alguna familia nobiliaria, de alguna

doctrina eclesiástica particular y, lo que es más curioso y significativo, incluso como promoción de algún núcleo urbano: “Los gobernantes municipales, por su parte, patrocinaron las apologéticas crónicas cívicas con el deseo de propagar la reputación de la urbe” (Brajos 199).

## La literatura de viajes

Hecho ya este recorrido a través de la crónica histórica antigua, nos gustaría incidir en otro de los antecedentes de la crónica, la literatura de viajes<sup>4</sup>. A pesar de que a simple vista parezcan géneros lejanos entre sí, en cuanto temática y estructura, lo cierto es que la crónica y los antiguos relatos de viajes comparten un origen común. Además, entre ambos géneros existe una cierta similitud, ésta se aprecia en que son escrituras que alternan las descripciones geográficas verídicas con la recreación literaria de lo narrado. Por otro lado, el tema del viaje, aparte de haber servido como hilo conductor de los grandes relatos de ficción, también ha sido cultivado como la expresión de un testimonio.

Los libros de viajes tienen presencia desde la Antigüedad grecolatina – recordemos las obras de Herodoto (s. V a. C.), Ctesias (siglo IV a. C.) o Estrabón (siglo I a.C.). Sin embargo, el más conocido, sin duda, y el que dejó mayor huella en la cosmovisión de la Edad Media<sup>5</sup> fue el *Libro de las maravillas*<sup>6</sup> (1298) de Marco Polo (1254-1324). El relato de los viajes del archiconocido mercader veneciano es el paradigma de ese tipo de literatura

---

<sup>4</sup> Puesto que no es de nuestra competencia en este estudio hacer un análisis del concepto de ‘literatura de viajes’ remitimos para su revisión al interesante artículo de Regales Serna, “Para una crítica de la categoría «literatura de viajes»”. *Estudios de literatura*, nº 5, 1983, pp. 63-96.

<sup>5</sup> Para un mayor conocimiento de los relatos de viajes que se originaron en la Europa medieval y de sus influencias recomendamos el estudio de Pérez Priego, Miguel Ángel “Estudio literario de los libros de viajes medievales”. *Epos: Revista de filología*. Nº 1, 1984. Pp. 217-240, dialnet.uniroja.es/servlet/articulo?codigo=105858.

<sup>6</sup> Libro del que son deudores, innegablemente, Cristóbal Colón, Álvaro Núñez Cabeza de Vaca, Bartolomé de las Casas, etc.

cronística que trata de ampliar los horizontes —geográficos e imaginativos— del lector, mezclando experiencias vivenciales con aportes, en ocasiones, puramente fantástico-literarios.

No obstante, anterior a dicha obra se encontraba ya (s. XII) la compilación sobre el Camino de Santiago, *Liber Sancti Jacobi* (atribuida a Aymerico Picaud), aunque hay que reconocer que ni ésta ni ninguna de sus émulas alcanzó la difusión y popularidad de la obra de Marco Polo. De hecho, sólo siguiendo su senda se puede encontrar al otro gran referente medieval (aunque sea ya en los estertores de la baja Edad Media) de este género: las *Andanças e viajes de un hidalgo español* (1454) de Pero Tafur.

Después de la etapa específicamente colonial, donde los navegantes y conquistadores españoles recurren con predilección a este formato literario, los viajeros científicos del s. XVIII (eventualmente también al servicio de los imperios) usan la literatura para plasmar observaciones y divulgar el conocimiento científico (así lo hacen Santacilia, Malaspina o Humboldt).

Curioso es destacar que, más allá del puro entretenimiento de los relatos fantásticos o de la intención de propagar conocimientos que había detrás de las crónicas científicas, la literatura de viajes sirvió también con fines puramente políticos, estratégicos y logísticos, como demuestra el *Viaje por Marruecos* del español Alí Bey (1766-1818), vertido al castellano en 1836, y escrito por encargo diplomático especial del Primer Ministro Manuel Godoy. En las antípodas motivacionales, que no literarias, de la anterior obra, se encuentra la crónica *Lazarillo de ciegos caminantes* (1775), en la que el autor, Alonso Carrió de La Vandera, cuenta sus peripecias a lo largo de un viaje entre Montevideo y Lima.

El aldabonazo a la crónica de viajes se lo daría, no obstante, la eclosión del Movimiento romántico. El gusto por lo exótico, por las aventuras individuales, por el riesgo y los peligros de lugares inhóspitos, tan caro a los románticos, entroncaba perfectamente con dicho recurso literario. Muchas de

las grandes plumas de la época (s. XVIII-XIX) cultivaron este género: Byron, Goethe, Heine, Mérimée, Stendhal, Gautier, etc.

La literatura de viajes no es, sin embargo, un residuo de aquella época en la que todavía quedaban espacios blancos en los mapas. Aun cuando parece que personajes como Darwin o Stanley fueron los últimos en glosar en sus diarios el “descubrimiento” de tierras fantásticas —para el “hombre blanco”, se entiende— la realidad es que la literatura de viajes también dio lugar al redescubrimiento en clave política de determinados territorios, como la Rusia soviética “descubierta” por el anarcosindicalista español Ángel Pestaña, en *Informe de mi estancia en la Unión Soviética* (1921), o por André Gide, en *Regreso de la URSS*<sup>7</sup>(1936). Además, la literatura de viajes contribuyó a que los escritores de la llamada Generación Perdida (desde Dos Passos con *Hombre joven a la aventura* (1939) a Hemingway) se buscaran a sí mismos, a través del acto de perderse en el mundo.

Otra muestra literaria del género se encuentra en la crónica de viajes puestas en boga por la prosa modernista, y que cultivarán prácticamente todos los escritores de este período. A modo de ejemplo exponemos las siguientes: “Día de recreo en Coney Island” (1891) de José Martí; “Es noche de iluminación general” (1902) de Amado Nervo; “Whisky-and-soda en Tánger” (1904), de Rubén Darío y “Nirvana en Damasco” (1912) de Enrique Gómez Carrillo.

La crónica de viajes, una vez el mundo parece descubierto al milímetro, es redefinida y los autores empiezan a buscar, a través de sus itinerarios espaciales, fragmentos de certeza o incertidumbre ideológica; fracciones incólumes o perdidas, maltrechas y olvidadas de sí mismos; o nuevas herramientas a partir de las cuales plasmar una inquietud artística o una nueva forma de hallar la meta creativa, no en el destino sino en el propio viaje.

---

<sup>7</sup> Gide fue muy prolífico en este campo, pues suyos son también *Viaje al Congo* y *Regreso de Chad* (ambos de 1928).

# LOS ORÍGENES DE LA CRÓNICA EN HISPANOAMÉRICA

*Pero, ¿Qué es la historia de América toda  
sino una crónica de lo real maravilloso?*

Carpentier, *El reino de este mundo*

Los moldes formales de la crónica inauguraron la fijación de la letra escrita en América. Nos referimos, claro está, a la escritura en lengua española, puesto que es sabido que antes de la conquista las civilizaciones precolombinas poseían importantes sistemas comunicacionales. No en vano se sorprendió Cortés, según nos cuenta el cronista Bernal Díaz del Castillo, cuando vio que aquellos nativos tenían muchos libros (*cf.* 6).

La realidad es que la civilización inca del Perú, la maya de Centroamérica y la azteca de México poseían una tradición de escritura muy antigua y muy anterior a la conquista española. Así, por ejemplo, la civilización inca usaba un medio de memorización para recordar a través de un instrumento fabricado con cuerdas atadas con diversos nudos llamado “quippus”. Sin embargo, los “chasquis” (mensajeros) desaparecieron con todo su sistema comunicacional, al ser aniquilados por los españoles. La aportación de los aztecas a la escritura se fundamenta sobre todo en su desarrollo fonético. De los mayas nos habla Fray Diego de Landa en su *Relación de las cosas del Yucatán* (1566), en la que recoge abundantes datos sobre su escritura y en la que vierte comentarios tan reveladores como terribles de lo que supuso la conquista española, de la que él era partícipe. Lo comprobamos en el siguiente pasaje:

Usaba también esta gente de ciertos caracteres o letras con las cuales escribían en sus libros sus cosas antiguas y sus ciencias, y con estas figuras y algunas señales de las mismas, entendían sus cosas y las daban a entender y enseñaban. Hallámosles gran número de libros de estas sus letras, y porque no tenían cosa en que no hubiese superstición y falsedades del demonio, se los quemamos todos, lo cual sintieron a maravilla y les dio mucha pena. (ctd en Perromat Agustín 6)

Por tanto, la crónica en América supone la entrada en el continente de la letra impresa, que llegó con acentos castellanos como signifiante del signo español, cargado fuertemente por los dogmas institucionales eclesiástico y monárquico. De este modo, se impuso en el Nuevo Mundo como la expresión textual de la conquista y la colonización. Sirvió, junto con el teatro misionero y la poesía popular, como una herramienta lingüística del imperialismo cultural que España exigía.

Por todo ello, la crónica se convirtió en una expresión sustantiva de las letras americanas, que marcó de modo decisivo la evolución literaria hispanoamericana incluso cuando la colonización había terminado (Oviedo 71-72), hasta el punto de que en la crónica florecen de forma primitiva algunas de las características de la literatura hispanoamericana.

Un ejemplo paradigmático de ello se encuentra en la influencia notable que las crónicas de Indias suponen con respecto a los fundamentos teóricos de los movimientos denominados «real maravilloso» y «realismo mágico». En primer lugar, debemos acudir al concepto de lo «real maravilloso americano» propuesto por Alejo Carpentier en el prólogo de su novela *El reino de este mundo* (1949). El autor plantea que América tiene un componente «maravilloso» que está esencialmente en su realidad, que la define, la constituye y la tipifica. Luego de un largo período de su vida dedicado a la lectura de la literatura americana, especialmente las crónicas, llega al convencimiento de que en América «lo insólito es cotidiano, siempre fue cotidiano», y esto le permite entender que lo «real maravilloso» más que una

simple descripción de la realidad es casi una identificación ontológica. Para Carpentier, lo real maravilloso se encuentra en América en estado bruto, es una condición latente y omnipresente en todo lo latinoamericano (cf. Hernández Fernández 230).

De otro lado, la génesis de la crónica en América Latina es concomitante al surgimiento de la propia América, puesto que con este nombre se hace alusión más que a un objeto físico a uno de tipo cultural: un constructo desarrollado por el pensamiento europeo allá por el siglo XVI. Más concretamente como producto de aquellos descubrimientos que se apropiaban de todo cuanto el hombre blanco desconocía. Por ello nos tenemos que remontar a su conquista y colonización para dar cuenta de los primeros textos que poseen esta denominación.

Así como la crónica tiene un origen que podemos recoger y documentar, América posee la cronología expresa de su nacimiento en la prosa española del siglo XVI. Lo cual significa que los primeros artífices de la crónica en América fueron los mismos que inventaron ese continente desde su escritura. No solo fueron los autores del Nuevo Mundo, por ser los primeros que escribieron asentados en esas tierras, sino que también fueron los que configuraron la imagen y estructura de ese Nuevo Mundo.

Es preciso señalar, además, que con el “descubrimiento” de esas tierras, geográficamente imprecisas en aquel entonces, se inicia un proceso de desmantelamiento de una serie de creencias erróneas en el campo científico, pero también un proceso de configuración de una realidad más que descubierta, inventada. Sobre esto se hace imprescindible citar al historiador mexicano Edmundo O’Gorman, quien defendió y reivindicó en su libro *La invención de América*, que la afirmación de que América fue descubierta nos hace incurrir en el absurdo.

La mal llamada literatura del descubrimiento, o lo que es lo mismo la literatura de la creación y recreación de América, nace con el objetivo de dar nombre a lo que el conquistador descubre y, por tanto, de esencializar lo que no

es más que una mera porción de tierra, a la que se reviste con la mirada etnocéntrica y en la que posteriormente se trasplanta la cultura hispánica. Esto es así, además, porque en muchos casos

el nombrar y el expoliar van de la mano, y en 1492 se reacentúan todas las formas de malnombrar lo Otro mediante los paradigmas narrativos del pasado, que permiten poner en primer plano la convención misma como aquello a través de lo cual los lectores comprenderían el sentido de la experiencia, el espacio y el tiempo: todo el conjunto de evaluaciones que constituye la heterocronía de Indias. (Zavala 230)

Por muy históricas o cronológicas que sean las crónicas indianas no dejan de ser también ficciones narrativas de lo visto o acontecido, representaciones mediatizadas por las limitaciones del etnocentrismo reinante y por la parcialidad del testimonio en primera persona. Las mentes y la imaginación de los conquistadores estaban condicionadas de antemano, de tal manera que veían lo que esperaban ver e ignoraban y rechazaban aquellos aspectos de la vida de los territorios del sur para los que no estaban preparados (cf. Elliot).

En consecuencia, la obra de Colón ha de ser vista como el primer testimonio de una mentalidad europea sobre la geografía americana. Y su trascendencia deriva más que de la aportación literaria de sus escritos, “del acto cognitivoexpresivo, mediante el cual el lenguaje se enfrentó a una realidad nueva conocida por Indias” (cf. García Ramos 24).

En conexión con esto podemos recordar, a modo de ejemplificación, el pasaje que nos ofrece el autor de *Cien años de soledad*, Gabriel García Márquez, quien con motivo de la entrega de su Premio Nobel comenzó el Discurso de la Academia Sueca (1982) haciendo alusión a una crónica fabulosa y fascinante del descubrimiento de América:

Antonio Pigafetta, un navegante florentino que acompañó a Magallanes en el primer viaje alrededor del mundo escribió a su paso por nuestra América meridional una crónica rigurosa que sin embargo parece una aventura de la imaginación. Contó que había visto cerdos con el ombligo en el lomo, y unos pájaros sin patas cuyas hembras empollaban en las espaldas del macho y otros como alcatraces sin lengua cuyos picos parecían una cuchara. Contó que había visto un engendro animal con cabezas y orejas de mula, cuerpo de camello, patas de ciervo y relincho de caballo. Contó que al primer nativo que encontraron en la Patagonia le pusieron enfrente un espejo, y que aquel gigante enardecido perdió el uso de la razón por el pavor de su propia imagen. Este libro breve y fascinante, en el cual ya se vislumbraban los gérmenes de nuestras novelas de hoy, no es ni mucho menos el testimonio más asombroso de nuestra realidad de aquellos tiempos. Los cronistas de Indias nos legaron otros incontables (“La soledad de América Latina” párr. 1).

De este comentario de García Márquez se infiere también algo importante: que en las crónicas de Indias se encuentran algunos de los elementos que caracterizarán a la literatura hispanoamericana posterior. Así, conforme a ello, nos unimos al pensamiento de García Ramos quien sostiene que las crónicas indianas son “Portadoras de una esencia literaria distinta a la de los géneros convencionales, constituyen, un escalón indispensable para la justa comprensión de la literatura que se fraguó a sus espaldas y, en ese sentido, hemos de considerarlas fundadoras de una temprana expresión americana” (17).

No obstante, esta “temprana expresión americana” junto con América aparece, en palabras de Horacio Cerutti Guldberg, envuelta desde su “ingreso” a la historia mundial por el sueño diurno. Esta bruma de origen europeo ha enturbiado todo el proceso previo y posterior al llamado “descubrimiento”:

El sueño diurno es una experiencia que pareciera connatural al humano y que incluye un ejercicio fuerte de la imaginación pero la imaginación no trabaja en el vacío, sino a partir de una trama de

elementos compartidos por el grupo social. El imaginario social europeo aparece así como la matriz codificadora de los diversos aspectos que se verían luego como partes de la “realidad” americana. La realidad es una realidad construida mediante una labor conformadora de la percepción. Conformación que incluye la adaptación y acomodo de la capacidad perceptiva desde un punto de vista histórico, social y cultural. ¿Justifican estas consideraciones la aceptación de aquella sentencia: se ve lo que se quiere? No es tanto la arbitrariedad del procedimiento. Lo más peligroso es que no se lo efectúa con conciencia de su arbitrariedad. Es un recurso “naturalizado”. Parece como si solo así fuera posible aproximarse y aprehender a la realidad. El sueño diurno conlleva todas las rupturas con la racionalidad típica de la situación onírica – y ello le da su fuerza sugestiva, subversiva, estimulante- y, al mismo tiempo, toda la fuerza consciente de la potencialidad política, de la voluntad política en permanente vigilia. Sueño y vigilia se potencian así mutuamente en uno de los complejos de manifestaciones más potentes de la vida humana. La expresión individual no es más que una pequeña muestra de la fuerza social que esta articulación encierra. La percepción ensoñada produce más monstruos que el sueño de la razón y es más peligrosa que la razón en sueños. (49)

## **La Crónica indiana**

Lo que se ha dado en conocer con el nombre de crónica indiana o crónica de Indias no es más que un nombre genérico mediante el cual englobar toda la producción prosística del siglo XVI, enmarcada en el contexto del descubrimiento, colonización y conquista del continente americano. Con esta designación se hace alusión, por tanto, a una diversidad de textos narrativos pertenecientes al período colonial de las letras hispanoamericanas.

Los historiadores de la literatura han llegado al acuerdo de englobar todas estas prácticas narrativas con el amplio calificativo de «crónica literaria», a pesar de que abarcar toda la producción de este período en dicha categoría conlleva una serie de problemas a la hora de considerar los textos

individualmente y en comparación con el resto, ya que se evidencia la carencia de uniformidad en los tipos de escritura, lo cual hace tambalear la exactitud de dicha clasificación, puesto que no todos los escritos pertenecen a una única modalidad discursiva. Lejos de esto lo que los caracteriza precisamente es su diversidad textual.

De hecho, el profesor Walter Mignolo afirma que no es una adecuada operación conceptual —aunque sí cómoda— que a los textos que se escribieron durante la época colonial para dar cuenta de los hechos, objetos y acontecimientos de las Indias se los denomine crónicas y se los conciba como género (402).

Sin embargo, y a pesar de esta diversidad escritural, sí podemos encontrar un elemento común que identifique a esta clase de textos: el espacio. Todos y cada uno de ellos giran en torno a la realidad que Colón reveló a la civilización de Occidente. En esta coyuntura, todos los escritos que alberguen en sus páginas la nueva realidad, la porción de tierra continental poblada de nuevos seres, se erigen como textos históricos. De esta forma, las crónicas indianas se insertan en la llamada historiografía indiana o colonial. Y es por este motivo también que se ha utilizado la palabra crónica para categorizar la literatura de esta época, haciendo alusión a su naturaleza histórica, puesto que la crónica es uno de los géneros tradicionales utilizados por la historiografía desde antiguo.

De su naturaleza histórica o literaria se ha hablado ya considerablemente, lo cual no significa que la discusión se haya resuelto. No obstante, a pesar de que la literatura y la historia parezcan disciplinas dispares, lo cierto es que en más de un camino se cruzan y entrecruzan, llegando incluso a la interdependencia, como sucede en el caso del género de la novela histórica.

De la misma manera, las dos grandes obras literarias primigenias de la cultura occidental son textos eminentemente históricos a la par que literarios. Se trata de los poemas épicos de Homero (la *Iliada* y la *Odisea*), epopeyas en las que a través de la poesía narrativa se ilustran los acontecimientos de la guerra de

Troya. Textos que contemporizan la realidad histórica, basada en materiales tradicionales, con narraciones ficcionales.

Como vemos, en muchos casos escindir en un texto lo histórico de lo literario supone mutilar la obra y el propio artificio literario. No solo se han desarrollado a partir de la conjunción de estos dos elementos la novela histórica, la literatura testimonial o la crónica literaria, sino que la mayor parte de la literatura se nutre para su configuración de los escenarios y ambientes que enmarcan la vida del individuo y para su consecución se vuelve siempre a ese paisaje que vemos tras el cristal de nuestra propia mirada: nuestra realidad, nuestro contexto. Por tanto, de una manera u de otra, las obras literarias acaban convirtiéndose en un producto no solo del autor sino de su época.

Por este motivo, intentar dilucidar si el género cronístico, en este caso la crónica indiana, pertenece a la historiografía o a la literatura es una indagación improductiva e innecesaria desde esta perspectiva. En todo caso se podría decir que entre la literatura y la historia hay un tercer espacio, una zona de contacto y superposición en la que los límites son borrosos. En esa zona de confluencia ni la literatura ni la historia tienen soberanía absoluta, puesto que las diversas disciplinas son parcelas de un amplio territorio que el ser humano divide para poder estudiar mejor, pero esas fronteras que establece el hombre no siempre existen en la realidad (Marina Méndez 3).

No obstante, cierto es también que en la intención de los autores puede existir la voluntad expresa de adscribir su obra a un género u otro, ya que, aunque ambas disciplinas puedan tener un punto de encuentro, al mismo tiempo pueden situarse en cada uno de sus extremos. En este caso, sí tendríamos que separar lo que es la Historia de la Literatura y viceversa.

De esta manera, de acuerdo a la epistemología del momento en que se escriben los textos de la historiografía indiana, muchos de ellos se inscriben explícitamente en la formación discursiva historiográfica (*cf.* Mignolo “El metatexto Historiográfico...”). Y, por tanto, para Mignolo es impropio tomarlos como crónicas y considerarlos como pertenecientes al género literario.

Sin embargo, y como este mismo autor demuestra, el discurso historiográfico del que forman parte las crónicas de Indias se caracteriza por el hecho de que antiguamente estaba estrechamente ligado al uso de la retórica.

La postura del citado autor es tajante a este respecto, ya que, basándose en lo anterior, sostiene que quienes escribieron para informar sobre la naturaleza, las culturas precolombinas y la conquista hispánica en Indias lo hicieron, en muchos casos, conformándose a las reglas de formación discursiva historiográfica. Así pues, sus intenciones eran las de escribir historias en lugar de crónicas.

Desde otra perspectiva, la disyuntiva entre historia o literatura la resuelve Álvaro Matute distinguiendo entre las dos acepciones de la palabra crónica que recoge el *Diccionario de la lengua española*: “1) Historia en que se observa el orden de los tiempos. 2) Artículo periodístico sobre temas de actualidad” (Matute 711). En una primera acepción la crónica se adscribiría a la historiografía; mientras que en la segunda la crónica pertenecería a la literatura.

### **La Historiografía indiana: encadenamiento de textualidades discordantes**

Adentrándonos en la problemática de la diversidad textual, característica de la literatura de este período, Mignolo sugiere, acertadamente, que la denominación de crónicas literarias a los textos narrativos de la literatura colonial responde más a una postura cómoda y fácil de algunos historiadores de la literatura hispanoamericana que al rigor taxonómico, ya que con ella no se resuelve la problemática que dichos textos presentan, que a decir de este autor es la siguiente:

La organización de la prosa narrativa del período colonial, en las letras hispanoamericanas, presenta un problema tipológico que puede dividirse en dos instancias: la una, que corresponde a lo que aquí denominaremos formación textual, pone de relieve lo tipológico en el carácter «literario» o «no literario» de los escritos sobre el descubrimiento y la conquista; la otra, que corresponde a lo que aquí llamaremos tipos discursivos presenta un nivel clasificativo interno en el cual debe considerarse a qué tipo pertenecen los discursos actualmente —y en su generalidad— considerados como «crónicas» (57).

Esta heterogeneidad problemática de la historiografía indiana, en cuanto a su clasificación con respecto a la formación textual literaria y a los tipos discursivos, deriva de los diferentes condicionamientos a la que está sometida la producción textual del período, como pueden ser la mayor o menor educación humanística de los autores, las tradiciones textuales en las que se enmarcan y los diferentes objetivos que pretenden cumplir éstos con la elaboración del texto.

No debemos olvidar que la finalidad primordial de los autores que concibieron los primeros escritos del descubrimiento y de la conquista no era el de elaborar obras históricas o literarias, sino propiamente el de descubrir, conquistar y adquirir fama y poder. Para estos primeros autores del Nuevo Mundo escribir era un acto secundario y accesorio, importante solo en cuanto tarea complementaria y necesaria para la consecución eficaz de sus objetivos. Y así, en este sentido, podía tratarse más bien de una obligación, ya que estos textos fundacionales de la literatura hispanoamericana están mediatizados por el apoyo que recibieron del poder monárquico, quien sufragó estas incursiones.

Así pues, se constata que los Reyes Católicos dieron órdenes de que se informase a la Corona de todo cuanto allí se viese. Por este motivo, al inicio del *Diario de a bordo*, Cristóbal Colón empieza su relato dirigiéndose a los “Reyes de las Españas”, a quienes rinde pleitesía:

Porque, cristianísimos y muy altos y muy excelentes y muy poderosos Príncipes, Rey e Reina de las Españas y de las islas de la mar, Nuestros Señores, este presente año de 1492, después de Vuestras Altezas aver dado fin a la guerra de los moros, que reinavan en Europa, y aver acabado la guerra en la muy grande ciudad de Granada [...] y luego en aquel presente mes, por la información que yo avía dado a Vuestras Altezas de las tierras de India y de un Príncipe que es llamado Gran Can (que quiere decir en nuestro romance Rey de los Reyes), como muchas vezes él y sus antecessores avían enviado a Roma a pedir doctores en nuestra sancta fe porque le enseñasen en ella, y que nunca el Sancto Padre le avía proveído y se perdían tantos pueblos, cayendo en idolatrías e resçibiendo en sí sectas de perdición; y Vuestras Altezas, como cathólicos cristianos y príncipes amadores de la sancta fe cristiana y acreçentadores d`ella y enemigos de la secta de Mahoma y de todas idolatrías y heregías, pensaron en embiarme a mí, Cristóval Colón, a las dichas partidas de India. (71)

Desde estas primeras palabras, el libro de bitácoras de Colón se constituye como un diálogo con su receptor, ante quien justifica su empresa y su escrito, nacido éste —como se ve a continuación— para satisfacer los requerimientos impuestos por la Corona:

Y partí del dicho puerto muy abastecido de muy muchos mantenimientos y de mucha gente de la mar a tres días del mes de Agosto de dicho año, en un viernes, antes de la salida del sol con media ora, y llevé el camino de las islas de Canaria de Vuestras Altezas, que son en la dicha mar Occéana, para de allí tomar mi derrota y navegar tanto, que yo llegase a las Indias, y *dar embaxada de Vuestras Altezas a aquellos príncipes y cumplir lo que así me avían mandado, y para esto pensé de escrevir todo este viaje muy puntualmente, de día en día todo lo que yo hiziese y viese passasse, como adelante se veirá. También, Señores Príncipes, allende de escrevir cada noche lo qu`el día pasarse y el día lo que la noche navegar, tengo propósito de hazer carta nueva de navegar, en la cual situaré toda la mar e tierras del mar Occéano en sus propios lugares, debaxo su viento, y más*

*componer un libro y poner todo por el semejante por pintura, por latitud del equinoccial y longitud del Occidente, y sobre todo cumple mucho que yo olvide el sueño y tiene mucho el navegar, porque así cumple; las cuales serán gran trabajo. (72-73)*

Asimismo, los reyes Isabel y Fernando le envían a Colón una carta en la que le dan las siguientes indicaciones para su cuarto viaje: "...fazer memoria de todas las dichas islas, y de las gentes que en ellas hay y de la calidad que son, para que de todo nos traigas entera relación" (ctd en Mignolo "*Cartas, crónicas y relaciones...*" 59).

De la misma manera y a pesar del transcurso de los años, "a partir de la visita efectuada por Juan de Ovando al Consejo Real y Supremo de las Indias (1569), se reprodujeron, de manera sucesiva, ordenanzas que prescribían en detalle los procedimientos historiográficos que debían seguirse" (Pupo-Walker 70)

Así, en 1571, vieron la luz las ordenanzas sugeridas por Ovando, que reglamentaban el modo de informar sobre el Nuevo Mundo, así como su contenido:

de la tierra, como de la mar, naturales y morales, perpetuos y presentes y que por tiempo serán, sobre que puede caer gobernación o disposición de ley, y según la orden y forma del título de las prescripciones, haciéndolas executar continuamente con mucha diligencia y cuidado. (ctd en Pupo-Walker 70)

Por otra parte, las crónicas coloniales implican la existencia de una tipología de autores muy variados. En esta coyuntura histórica, en un primer momento se da la paradoja de que los que elaboran los primeros textos, que darán las primeras versiones históricas y literarias del hecho americano y de su

conquista, resultan estar muy lejos de este tipo de actividades intelectuales. Su formación más que humanística es bélica.

Así, este hecho causa gran desazón en el soldado Ruy Díaz de Guzmán, quien explica en el prólogo de su obra lo siguiente: “No sin falta de consideración, discreto lector, me moví a un intento tan ajeno a mi profesión, que es militar, tomando la pluma para escribir estos anales del descubrimiento” (15).

No obstante, a la par que surge a partir de la necesidad de los sucesos históricos esta figura paradójica del escritor soldado o conquistador, aparece en este mismo panorama su contrapunto: “el historiador humanista, quien introduce en su escritura constantes comparaciones con la Antigüedad. Inmediatamente, aparece el historiador eclesiástico, el cual adopta casi siempre, una postura crítica frente al discurso del conquistador” (Mateo del Pino 14). Pero éstos no estarán solos. Su labor se verá aumentada y revisada según pasa el tiempo por nuevas figuras literarias, engendradas por el acontecer histórico. De esta manera “se incorporan a la historiografía escritores indios o mestizos, a la vez que aparece el historiador general. Posteriormente nace la figura del cronista-cosmógrafo, historiador oficial que trabaja de encargo” (14).

Finalmente, concluimos con las palabras de Omaira Hernández Fernández, quien aprecia en la escritura cronística de este período una evolución o maduración temática y funcional, a través de la cual se explica perfectamente esta supuesta problemática en la heterogeneidad de los formatos estilísticos:

De ser un documento originario, cuyos objetivos centrales eran el de informar y relacionar a la Corona hallazgos, expediciones específicas y en general las vicisitudes de los conquistadores en las tierras descubiertas; pasa a ser un escrito en el cual convergen ideas personales, mitos del Medioevo, el germen del pensamiento renacentista y las ideologías personales de sus autores, que pretenden descripciones detalladas y minuciosas de la geografía y

el modo de vida de los indios americanos y de las colonias. De esta forma, las crónicas se convierten en documentos que abren la posibilidad para el cuestionamiento mismo de la empresa de conquista, de sus métodos y sus auténticas finalidades. (215)

### **Primeros testimonios del descubrimiento: diarios y cartas**

La prosa de la primera parte del siglo XVI corresponde con el período sujeto al descubrimiento, la conquista y la expansión territorial. Estos primeros documentos tendrán las formas de cartas, relaciones o diarios.

No obstante, también surgen las primeras manifestaciones de la crónica propiamente dicha, con una intención más abarcadora y reflexiva sobre los asuntos planteados por el sometimiento de las culturas aborígenes, la evangelización y el proceso inicial de organización colonial.

El *Diario de a bordo*<sup>8</sup> y las *Cartas del descubrimiento* a los Reyes Católicos de Cristóbal Colón son los escritos primigenios referidos al Nuevo Mundo en castellano —aunque paradójicamente escritos por un no español—, desde donde se empieza a configurar la realidad americana para los europeos.

El mismo 12 de octubre de 1492 Colón nos revela en el *Diario* su valiosa visión sobre el ser americano: “...conocí que era gente que mejor se libraría y convertiría a nuestra santa fe con amor que por fuerza” (*Diario de a bordo* 85). De la misma manera, en la *Carta del descubrimiento* de La Española, el almirante afirma: “en el mundo creo no hay mejor gente ni mejor tierra: ellos aman a sus prójimos como a sí mismos y tienen su habla la más dulce del mundo, y mansa, y siempre con risa” (*Los cuatro viajes* 67).

Con estas palabras instaura la visión idílica de América, influenciado sin duda, por la lectura de las sagradas escrituras y por su creencia de hallarse

---

<sup>8</sup> Se trata del compendio realizado posteriormente por Bartolomé de las Casas en el que resume, parafrasea y reproduce literalmente la obra, ya que el original no se conserva.

en el Paraíso Terrenal. Con esta mirada benevolente del navegante se engendra lo que más tarde se denominará el “mito del buen salvaje” y que tomará carices filosóficos en la segunda mitad del siglo XVIII, a través de la literatura americanista francesa, con autores como Rousseau o Chateaubriand.

Pero la importancia de su epistolario va más allá del continente americano, puesto que en él se va modificando la estructura y la habitabilidad del orbe. Gracias a los cuatro viajes de Colón, sobre todo al último, que lo condujo a la desembocadura del Orinoco, se demostró la inaplicabilidad de la antigua cosmografía. De hecho, ésta será una constante obsesión en sus viajes:

Yo siempre leí que el mundo, tierra é agua era esférico é las autoridades y experiencias que Tolomeo y todos los otros escribieron de este sitio, daban e amostraban para ello así por eclipses de luna y otras demostraciones que hacen de Oriente hasta Occidente, como de la elevación del polo Septentrión en Austro. Agora vi tanta disconformidad, como ya dije, y por esto me puse á tener esto del mundo, y fallé que no era redondo en la forma que escriben: salvo que es de la forma de una pera que sea toda muy redonda, salvo allí donde tiene el pezón que allí tiene más alto, ó como quien tiene una pelota muy redonda, y en lugar della fuese como una teta de mujer allí puesta, y que esta parte deste pezón sea la más alta é mas propicia al cielo, y sea debajo la línea equinoccial, y en esta mar Occéana en fin del Oriente: llamo yo fin de Oriente, adonde acaba toda la tierra é islas, é para esto allego todas las razones sobreescritas... (ctd en Walter Mignolo, “Cartas, crónicas y relaciones...” 62).

El interés que estos escritos despertaron en Europa propició el desarrollo de una literatura con forma de epistolarios<sup>9</sup>. En primer orden de

---

<sup>9</sup> En España también dará lugar a una literatura histórica y jurídica. Como representativa de ésta, podemos mencionar la obra de Francisco de Vitoria, quien lanza acusaciones contra los españoles desde su cátedra de la Universidad de Salamanca. Las *Relecciones de Indias* son el curso universitario que Vitoria dicta en Salamanca, entre 1526 y 1546, unas lecciones notables en cuanto a su significación, ya que versan sobre el problema de la legitimidad de la conquista española de América.

importancia se encuentran los relatos de los cuatro viajes de Américo Vespucio, autor de un epistolario trascendental a la par que polémico. Su epistolario, aunque escrito en italiano y traducido y publicado al latín, tiene un lugar sobresaliente en los escritos del descubrimiento en cuanto que en él se altera el nombre y el concepto del orbe. Concretamente *Mundus Novus*, su carta más famosa, presenta la polémica que relaciona las nuevas tierras no como parte de Asia sino como un “nuovo mondo”. Pero es la carta *Lettera di Amerigo Vespucci delle isole nuovamente trovate in cuatro suoi viaggi* (1506), publicada en latín e integrada dentro de la *Cosmographiae Introductio*, la que inaugura la nominalización del Nuevo Mundo con el nombre que pervive hasta hoy: América<sup>10</sup>.

Otro de los textos importantes lo constituyen las cartas y las Décadas del *De Orbe Novo* (1503), escritas todas en latín, de Pedro Mártir de Anglería, humanista italiano que entra a formar parte del séquito del embajador de los Reyes Católicos ante el papa. Sin embargo, como apreciamos ya, no es un navegante el emisor de las epístolas, ni tan siquiera un conquistador. Ahora se trata de un humanista que relata desde España los acontecimientos de la

---

<sup>10</sup> Así se popularizó la denominación de América. Menos en España, donde se le llamó «Indias Occidentales» conservando uno de los nombres dados por Colón y alimentando la controversia desatada desde el principio para mitificar al «verdadero descubridor». Incluso Antonio de Herrera llama falsario a Américo Vespucio y en *Historia de Indias* el padre Bartolomé de Las Casas lo acusa de adelantar fechas para usurpar el descubrimiento, proponiendo el nombre de Columba, o bien de Tierra Santa o Tierra de Gracia, como la llamara Colón en su primer viaje. La misma acusación es replicada por otros muchos que proponen distintos apelativos para América: Pedro Salazar de Mendoza en su *Monarquía de España* sugiere que se le llame La Colonea; Fray Tomás Malvenda en el *De Anticristo* propone Colonia y Nuevo Orbe Colonio o Colonea; el licenciado Francisco Mosquera de Barnuevo *Numantina* la llama Colonia o Colónica; Fray Antonio de Calancha en la *Crónica Moralizada* la nombra Columbania o Colombania; Nicolás Füller en la *Miscellanea Sacra* sugiere que se le denomina Columbina. Todos ellos son desvirtuados por Alexander Von Humboldt en su *Cosmos. Essai d'une description physique du Monde* de 1835, que atribuye el origen de la versión a las calumnias a Vespucio como una acción del astrónomo Schöner de Nuremberg; del mismo modo reivindicando a Vespucio, Henry Visnaud, Roberto Levillier, Germán Arciniégas, Alberto Magnaghi y Frederick J. Pohl, entre otros (cf. Zavala, “El nominalismo...”).

conquista, noticias que traslada a sus amigos italianos en forma de epístolas y que, a su vez, resume y recoge en sus Décadas.

Con este humanista la carta, como fórmula discursiva, toma otros rumbos propios de la cultura humanista y, por tanto, el interés de la obra de Anglería no solo reside en los informes que redacta de los acontecimientos de la conquista sino también en el hecho de que estas cartas ejemplifican mejor que ninguna otra la importancia que, como tipo discursivo tienen en el Renacimiento. Así, como apunta certeramente Walter Mignolo, “si para los navegantes y conquistadores la carta es la manera más práctica de cumplir con una obligación y, por tanto, el medio más adecuado para hacerlo, para Anglería no solo es un medio sino también un fin en la educación humanista” (“Cartas, crónicas y relaciones...” 69).

Sin embargo, las cartas más importantes de la conquista junto con las de Colón vienen de la mano de un hombre culto y conquistador al mismo tiempo: Hernán Cortés, el cual obtuvo la fama de humanista por sus estudios de latín y derecho en la Universidad de Salamanca. Por todo esto Cortés es el ejemplo de la transición del mundo medieval al renacentista.

En sus *Cartas de relación* se puede apreciar el manejo de la terminología jurídica y una argumentación que delatan su formación humanista. Estas cartas —concretamente cinco y escritas entre 1519 y 1526— constituyen la constante relación que Cortés envió al emperador Carlos V para informar a la vez que justificar sus actos en la conquista del territorio mexicano, bautizado por él como Nueva España.

Aunque se sabe que Diego Velásquez, gobernador de Cuba, le ordena “de todo traer entera relación”<sup>11</sup>, las cartas fueron concebidas para cumplir

---

<sup>11</sup> La carta que Diego Velásquez envía a Cortés dice lo siguiente:

Trabajaréis con mucha diligencia e solicitud de inquirir a saber el secreto de las dichas islas e tierras e de las demás a ellas comarcanas y que Dios Nuestro Señor haya sido servido que se descubran o descubrieren, así de la manera e conversación de la gente de cada una della en particular, como de los árboles y frutas, yerbas, aves, animales, oro, piedras

distintos objetivos. Aparte de informar al emperador buscan expresamente plantear una serie de problemáticas de naturaleza política y legal, que son de interés para el conquistador.

La *Primera carta* (1519) se presenta como la argumentación y la justificación de la ruptura con el gobernador de Cuba y su voluntad de constituirse en municipio bajo el mandato de la Corona. La *Segunda carta* (1520), de carácter más bien privado, es el relato de las alianzas con los indígenas y los encuentros con Moctezuma. Ésta tiene una gran importancia porque aquí se legitima hábilmente la dominación de Carlos V sobre las tierras conquistadas, a través de las propias palabras de Moctezuma, quien apoyándose en el mito de Quetzlcoatl insinúa en cierta manera que el emperador de España es el señor natural y que tiene el derecho de sojuzgar a los indios:

Muchos días ha que por nuestras escripturas tenemos de nuestros antepasados noticias que yo ni todos los que en esta tierra habitamos no somos naturales dellas, sino extranjeros, y venidos a ellas de partes muy extrañas y tenemos asimismo que a estas partes trajo nuestra generación un señor cuyos vasallos todos eran, el cual se volvió a su naturaleza [...] y siempre hemos tenido que los que de él descendiesen habían de venir a sojuzgar esta tierra y a nosotros como a sus vasallos y según de la parte que vos decís que venís, que es a donde sale el sol y las cosas que decís de ese gran señor o rey que acá os envió, creemos y tenemos por cierto, él sea nuestro señor natural... (Cortés 116-117)

La *Tercera carta* (1522) es un muestrario de las operaciones militares necesarias para la conquista de Tenochtitlán. La *Cuarta carta* (1524) narra la expansión geográfica hacia otras zonas cercanas: Guatemala, Honduras y el Golfo de México. La *Quinta carta* (1526) es la descripción del viaje a Honduras originado para reprimir la rebelión de Cristóbal de Olid, impulsor de un levantamiento contra Cortés.

---

preciosas, perlas e otros metales, especería e otras cualesquier cosas que de las dichas islas e tierra pudiéredes saber e alcanzar, e de todo traer entera relación por ante escribano (...) para que de todo yo pueda hacer entera o verdadera relación al Rey Nuestro Señor (ctd en Mignolo, “Cartas, crónicas y relaciones...” 66).

En última instancia, los especialistas han observado que en estas cartas se revela una compleja proyección autobiográfica de la figura de Hernán Cortés, hasta tal punto que en ellas se percibe la creación deliberada de un personaje histórico, a la manera como la tradición literaria había encumbrado a sus héroes de ficción, con el objetivo de inocular esta imagen suya en la mente del emperador Carlos V.

## **Relaciones de la conquista y la colonización**

El propósito de presentar el recuento organizado de los hechos y de la descripción del espacio colonial americano<sup>12</sup>, exigido por la Monarquía Hispánica, da lugar a una serie de escritos que portan el marbete de «relaciones», cuya definición recoge el *Diccionario de Autoridades*, como “la narración o informe que se hace de alguna cosa que sucedió” (ctd en Mignolo, “Cartas, crónicas y relaciones...” 70). Éstas se caracterizan y se determinan por los rasgos pragmáticos y organizativos que le son propios; y se distinguen, por tanto, del resto de las modalidades textuales de la época: historias, crónicas, cartas relatorias o diarios.

El núcleo de este tipo discursivo lo ejemplifican las Relaciones geográficas de Indias, informes que los administradores coloniales enviaban a España, sobre la base organizativa de un cuestionario oficial común para los diversos territorios confeccionado y distribuido por el Consejo de Indias. Estos cuestionarios nacieron para contribuir a la mejor organización de los territorios coloniales y su correcta administración, por lo que el modelo debía asegurar una información homogénea y sistemática<sup>13</sup>.

---

<sup>12</sup> La Corona estaba interesada en recoger datos relativos a la geografía (relieve, clima, vegetación), a la antropología (costumbres y ritos) y a la economía (cultivos, yacimientos minerales, etcétera).

<sup>13</sup> Los puntos esenciales del cuestionario —de entre los cincuenta que son— piden lo siguiente: 1) Primariamente, en los pueblos de los españoles se diga el nombre de la comarca o provincia que están, y qué quiere decir el dicho nombre en lengua de indios y por qué se llama así. 2) Quién fue el descubridor y conquistador de la dicha

Este cuestionario fue confeccionado por el cosmógrafo Alonso de Santa Cruz, quien recibió el encargo en 1563 de Felipe II, y más tarde, por Juan López de Velasco tras la muerte del primero, quien elaboró en 1577 la *Instrucción y memoria de las relaciones que se han de hazer para la descripción de la Indias que Su Magestad manda hazer para el buen gobierno y ennoblecimiento dellas*.

La respuesta a los cuestionarios empezó a llegar a la metrópoli desde 1577 bajo el nombre de relaciones. Sin embargo, Walter Mignolo, sostiene que antes de esta época también podemos hablar de relaciones *stricto sensu*, aunque en un período «no oficial»: “Tres momentos históricos que caracterizan el tipo discursivo relación: 1) el período no oficial, que se extiende desde 1505 hasta 1574; 2) el período oficial posterior a 1574, y 3) los libros que se modelan en parte bajo el mismo principio organizativo de las relaciones cuya base es el cuestionario” (“Cartas, crónicas y relaciones...” 71).

En el Archivo General de Indias se conservan varias de ellas, como la de Cuzcatlán (Nueva España) de 1580, titulada *Relación geográfica de Cuzcatlán, diócesis de Tlaxcala, hecha por Juan de Castañeda León, su corregidor, en cumplimiento de Instrucción de Felipe II, de 1573, para descripción de las Indias*. También tiene gran interés la fechada en Tabasco en 1579 y titulada *Relación geográfica de la provincia de Tabasco hecha en virtud del mandamiento de Guillén de las Casas, gobernador y capitán general de las provincias de Yucatán, Cozumel y Tabasco, y en cumplimiento de Instrucción de Felipe II de 1573 para la descripción de las Indias*.

Más tarde el Consejo de Indias, con Juan de Ovando en la presidencia, promovió elaborar obras de síntesis que recogieran las informaciones vertidas

---

provincia, y por cuya orden y mandamientos se descubrió, y el año de su descubrimiento y conquista, lo que de todo buenamente se pudiere saber. 3) Y generalmente el temperamento y calidad de la dicha provincia o comarca, si es muy fría o caliente o húmeda o seca, de muchas aguas o pocas, y cuándo son más o menos, y los vientos que corren en ella, qué tan violentos y de qué parte son, y en qué tiempos del año. 4) Si es tierra llana o áspera, rasa o montosa, de muchos o pocos ríos o fuentes, y abundosa o falta de aguas, fértil o falta de pastos, abundosa o estéril de frutos y de mantenimientos (Cf. Mignolo 72)

en las relaciones y otros escritos. Fruto de esta preocupación, Juan López de Velasco escribió la *Geografía y descripción universal de las Indias* (1574)<sup>14</sup>, para cuya redacción utilizó documentación de Alonso de Santa Cruz y materiales de Bartolomé de Las Casas, Pedro Cieza de León y otros autores.

En última instancia, como apunta Oviedo, la cuestión parece ser que aunque “originariamente las relaciones constituían un modelo retórico bien diferenciado en la tradición medieval cuyas normas específicas se inspiran en las necesidades legales y administrativas (basadas a su vez en las instituciones romanas)” y pese a toda esta reglamentación y normativa de la relación como tipo discursivo en el siglo XVI, ésta, “aplicada a contar las cosas del Nuevo Mundo, [...] se irá transformando y acercándose más al relato autobiográfico o el diario como en los *Naufragios* de Cabeza de Vaca”<sup>15</sup>.

No obstante, aunque los *Naufragios* de Cabeza de Vaca se concibe intencionalmente como una relación, lo cierto es que él no tenía mandato ni orden real de hacer relación de nada; en primer lugar, porque él no era el escribano de la expedición —aunque éste, por otro lado, había muerto— y, en segundo lugar, porque en esa época la Corona no les exigía a los exploradores la redacción del cuestionario oficial.

Su escrito más bien nace de la necesidad de compartir su experiencia y sufrimientos que del deber, así como de dar su propia visión de los hechos, ya que el primer escrito que redacta, antes de éste, lo hizo en conjunción con los otros supervivientes de la expedición de Pánfilo de Narváez de 1527, Andrés Dorante y Alonso del Castillo, para entregar a la real audiencia de Santo Domingo.

La autodeterminación de escribir la obra la encontramos en el Prohemio, dirigido al emperador, afirmando expresamente querer relatar el

---

<sup>14</sup> Otra obra de síntesis sobre los conocimientos adquiridos respecto al espacio y las sociedades americanas fue publicada en Sevilla, por el jesuita José de Acosta bajo el título de *Historia natural y moral de las Indias* (1590).

<sup>15</sup> De hecho, el relajamiento de los usos originales de la relación explica por qué algunos cronistas propiamente dichos afirman también “hacer relación”, lo que prueba la fusión que alcanzaron ambas formas.

fracaso de la expedición de Narváez. De esta manera, *a posteriori* Álvar Núñez Cabeza de Vaca escribe en solitario la *Relación del viaje de Pánfilo de Narváez al Río de las Palmas hasta la punta de la Florida, hecha por el tesorero Cabeza de Vaca (año 1527)* para el Consejo de Indias que, en 1555 para la primera edición de la obra, sería denominada *Naufragios*.

Esta relación *sui generis* presenta además elementos característicos de las novelas de aventuras o fantásticas, debido a los sucesos insólitos que narra en primera persona. La expedición de Pánfilo de Narváez no solo fue un completo desastre, sino que por todos los acontecimientos trágicos, a la par que extraordinarios que se derivaron de ella, toma incluso un cariz novelesco.

No solo sufrieron el naufragio de las naves, teniendo que sobrevivir a una naturaleza desconocida e indomable, sino que también tuvieron que luchar contra las enfermedades y contra las tribus indígenas norteamericanas. Al final, Cabeza de Vaca fue apresado por un cacique indio que lo sometió a la esclavitud. En esta tribu tuvo que realizar todo tipo de trabajos y fue duramente humillado. Sin embargo, con el paso del tiempo el cacique lo acabó convirtiendo en su asistente, convencido de los poderes de curación de Cabeza de Vaca. Con esta nueva consideración de curandero y brujo es como consigue su libertad y vuelve a España, como uno de los cuatro supervivientes de los seiscientos hombres que partieron en la expedición de Narváez.

Pese a la importancia de lo todo lo dicho, la verdadera grandeza de la obra radica en la experiencia antropológica que el relato comunica, pues en él vemos cómo a pesar de las enormes diferencias culturales entre el conquistador y el conquistado se inicia, gracias al contacto y a la convivencia prolongada de unos con otros<sup>16</sup>, un proceso de asimilación y aculturación que llega a borrar las identidades originales (Oviedo 96).

---

<sup>16</sup> Es importante señalar aquí que Cabeza de Vaca estuvo en contacto con decenas de tribus hoy desaparecidas a las que se conoce sólo a través de la descripción que hace de ellas, por lo que este escrito tiene un valor capital en cuanto a consideraciones históricas y antropológicas.

## La Historia y la crónica

Con el paso del tiempo el registro de los acontecimientos exigía nuevas fórmulas textuales más idóneas para la concreción de detalles de otra índole, como los antropológicos y etnológicos. Se puede apreciar una transformación del modelo literario a seguir en la producción historiográfica colonial a partir de la segunda mitad del siglo XVI, en la que se dejan de lado los tipos de texto menores usados en la primera mitad, a saber: cartas, diarios, relatos, informes, cuestionarios, relaciones geográficas, etc., optando de forma generalizada por una escritura de tono más academicista, que aparece denominada indiferentemente por los calificativos de crónica o historia.

Tal y como explicita San Isidoro de Sevilla en sus *Etimologías*, la historia se concebía como el informe de lo visto o lo aprendido por medio de las preguntas, sin dar lugar al desarrollo temporal de los acontecimientos; mientras que por crónica se entendía el informe del pasado o la anotación de los acontecimientos del presente, fuertemente estructurados por la secuencia temporal o bien como una lista organizada sobre las fechas de los acontecimientos que se desean conservar en la memoria.

Cuando estos dos vocablos coexisten —afirma Walter Mignolo— es posible encontrar crónicas que se asemejan a las historias: “y el asemejarse a la historia proviene del hecho de escribir crónicas no sujetándose al seco informe temporal sino hacerlo mostrando más apego a un discurso bien escrito en el cual las exigencias de la retórica interfieren con el asiento temporal de los acontecimientos” (“Cartas, crónicas y relaciones...” 75).

Con el paso del tiempo ambas producciones textuales se confunden en una sola, que se perpetúa con el nombre de historia, pero que conjuga las dos modalidades, incluyendo el elemento temporal. Así, la crónica junto a los anales (informe de lo pasado) fue desapareciendo en torno al siglo XVI, reemplazados por la historia, la cual se caracteriza a su vez por dividirse en Historia Divina e Historia Humana; Historia Universal o General y Particular; Historia Natural e Historia Moral. De acuerdo a estas divisiones, en la historia

del siglo XVI predomina «lo general; moral y natural»; en tanto que hacia el XVII la tendencia más marcada es hacia la «historia particular» (Mignolo, “Cartas, crónicas y relaciones...” 78).

Gonzalo Fernández de Oviedo es el primero de los autores de esta época que emplea el vocablo historia con plena conciencia de la actividad historiográfica que emprende. Su obra *Historia General y Natural de las Indias, Islas y Tierra-firme del Mar Océano* (1535) es un ejemplo de la historiografía humanística, pero también de una historiografía basada en la observación directa. Él mismo afirmó que no escribía basándose sobre la autoridad de ningún historiador ni de ningún poeta, sino de acuerdo con testimonios visuales, por lo que no solo hace una labor de recopilación de materiales<sup>17</sup> sino que lo conjuga con la observación directa y la documentación científica.

Esta forma de proceder proviene en parte de los viajes que realizó por Italia y de su cercanía a la familia real, que le dan la oportunidad de conocer las tendencias intelectuales de su tiempo y de estar al corriente de las preocupaciones de la conciencia letrada. Las huellas de estas orientaciones se encuentran a lo largo de su obra a través de opiniones y constantes referencias bibliográficas.

La *Historia General y Natural* resulta un documento de primera importancia para el conocimiento de lo acontecido en las Indias en el siglo XVI, que se deriva de la elaboración de los materiales recogidos a lo largo de toda su vida en viajes y expediciones americanas. Sin embargo, en ella también el cronista legitima la posesión española de las Indias, de acuerdo con su manera de pensar, “Dios quiere que el imperio universal católico de Carlos V desempeñe una misión ordenadora en un mundo, el americano, constituido, [...] por seres inferiores cargados con todos los vicios y taras imaginables,

---

<sup>17</sup> El cargo de cronista general de Indias le permitió tener a su disposición, ya que era él el encargado de recibir las relaciones de los conquistadores y gobernadores.

criaturas demoníacas entregadas a la idolatría, a las que solo la religión católica y la espada española estaban en condiciones de rescatar” (Bellini 71).

No obstante, para el conocimiento de la historia, de la naturaleza y cultura indígena contamos con la obra del llamado «apóstol de los indios», el Padre Las Casas, quien en su *Historia de las Indias* (1535) dedica treinta y cinco años de su vida en la redacción de la historia americana que abarca desde el descubrimiento hasta 1520.

Las fuentes de las que Las Casas tomó los datos para escribir su *Historia* fueron muy variadas: en primer lugar, la experiencia directa del dominico en las Indias, al inicio como encomendero y más tarde como evangelizador; las narraciones de su tío y de su padre, compañeros de Colón en el segundo viaje y su estrecha relación con Diego y Hernando Colón, lo que le dio acceso a los archivos de la familia. Todo ello ampliado con la gran cantidad de manuscritos, leyes y tratados que copia para su archivo personal y las entrevistas que realiza con aquellos que habían vivido los hechos de la conquista directamente (Cf. Pedraza Jiménez 120).

Bartolomé de Las Casas también hace explícito su afán historiográfico y argumenta los motivos de su *Historia*: “Veo algunos haber en cosas destas Indias escrito [...] y que con harto perjuicio de la verdad escriben, ocupados en la sequedad estéril e infructuosa de la superficie sin penetrar lo que la razón del hombre, a la cual todo se ha de ordenar, nutriría y edificaría...” (ctd en Pedraza Jiménez 119).

Pero va más allá, y en el prólogo de la *Historia de las Indias* hace un estudio de los motivos que impulsaron a escribir historia a historiadores griegos, romanos, hebreos, haciendo especial mención a Cicerón. En ésta también llega a la conclusión de que la escritura de la historia no puede dejarse en manos de cualquiera, sino que le corresponde únicamente a los letrados: “Tampoco conviene a todo género de personas ocuparse con tal ejercicio, [...] sino a varones escogidos, doctos, prudentes, filósofos, perspicacísimos,

espirituales y dedicados al culto divino como antes eran y hoy son los sabios sacerdotes” (ctd en Mignolo “Cartas, crónicas y relaciones...” 78).

La *Historia* gira en torno a tres ideas fundamentales: que los indios son seres racionales que pueden ser convertidos a la fe por medios pacíficos. Únicamente se puede justificar el dominio español de las Indias en la evangelización y, sin embargo su experiencia le dice que los españoles no cumplen esa misión.

Para esta obra Las Casas preparó la redacción de la *Apologética historia (1548)*, que al final se consideraría como una obra aparte, donde intenta demostrar que los indios tienen plena capacidad, frente a los que consideran que son seres inferiores. De la misma manera en la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias (1552)*, su obra más conocida, hace una defensa de los indios y denuncia las aberraciones de la conquista, con la intención de conseguir que no se den más permisos para expediciones armadas<sup>18</sup>.

No obstante, la crónica de América no llega a su madurez si no es con el testimonio de los propios nativos. Criollos, mestizos e indios ofrecen informaciones, con frecuencia de primerísima mano, sobre las civilizaciones aborígenes, que estaban en mejores condiciones de comprender que los demás, y acerca de las vicisitudes históricas, percibidas desde un ángulo diferente del que las veían los conquistadores; es decir, desde la mirada de los vencidos (Bellini 77).

---

<sup>18</sup> Queden a modo de ejemplo sus palabras:

Lo cual visto, y entendida la deformidad de la injusticia que a aquellas gentes inocentes se hace, destruyéndolas y despedazándolas sin haber causa ni razón justa para ello, sino por sola la codicia y ambición de los que hacer tan nefarias obras pretenden, Vuestra alteza tenga por bien de con eficacia suplicar y persuadir a su Majestad que deniegue a quien las pidiere tan nocivas y detestables empresas, antes ponga en esta demanda infernal perpetuo silencio, con tanto terror que ninguno sea osado en adelante ni aun solamente se las nombrar (ctd en Oviedo 117).

Así aparecen las obras de Fernando de Alva Ixtlilxóchitl, autor de una *Historia de los Chichimecas*, de Diego Muñoz Camargo, que escribe la *Historia de Tlaxcala*, de Hernando de Alvarado Tezozómoc, a quien se debe la *Historia Mexicana* (1598), del peruano Felipe Guamán Poma de Ayala (1526?-1613), autor de la *Nueva Crónica y Buen Gobierno*.

Pero es la figura de Garcilaso de la Vega el Inca (1539-1615) la de mayor relieve desde el punto de vista de la creación literaria. Los críticos lo consideran el gran prosista hispanoamericano e incluso se le ha llegado a calificar como el «Príncipe de la historiografía peruana». Hemos de afirmar, parafraseando a Bernard Lavalle, que su doble herencia española y americana<sup>19</sup>, tantas veces y tan ardientemente reivindicada por él, no podía sino convertirle en uno de los símbolos del Nuevo Mundo y de la nueva sociedad en que había nacido (“Cartas, crónicas y relaciones...” 135).

En ello tuvo que ver también los *Comentarios Reales* (1609), su obra maestra, en la cual dejó el testimonio de una tragedia personal sufrida con intensidad, documentada por la ardiente nostalgia que sentía por el Cuzco (Bellini 90). En esta magna obra, y a lo largo de nueve libros, ofrece una cronología del incanato desde su origen hasta la llegada de los conquistadores, así como toda una serie de capítulos sobre la religión (libro I), las vías de comunicación y los templos (libro II), las costumbres familiares y la vida social (libro IV), la agricultura y el abastecimiento (libro V), la corte del Inca (libro VI). No se le olvida ningún aspecto cultural y político hasta los momentos previos a la aparición de los españoles (libro IX). De la misma manera en la *Historia General del Perú* (1617), concebida como segunda parte de los *Comentarios*, el Inca intenta hacer otro tanto con las campañas españolas.

El proyecto del libro venía de muy lejos, arranca de la dedicatoria de los *Diálogos de amor* a Felipe II; ahí puede leerse que Garcilaso tenía la

---

<sup>19</sup> El padre del Inca era el capitán español Garcilaso de la Vega y su madre era Isabel Chimu-Ocillo, una princesa nieta del Inca Túpac Yupanqui, antepenúltimo gobernante de la dinastía imperial. Sus padres nunca se casaron y ese origen ilegítimo tendrá importantes consecuencias en su vida y se reflejará en su obra.

intención, después de la historia de la Florida, “de pasar adelante a tratar sumariamente de la conquista de mi Tierra, alargándome más en las costumbres y ritos y ceremonias della, y en sus antiguallas”, que como hijo de aquellas gentes habría podido referir “mejor que otro que no lo sea” (ctd en Bellini 91).

Por lo demás, el manejo de las fuentes y las refutaciones que hace de López de Gómara, Acosta, Cieza de León, de Zárate y tantos otros escritores de Indias, hacen de los *Comentarios* una obra erudita, didáctica —aunque con una concepción heroica de la historia, por contagio de un género en boga en la época: la epopeya— y con magníficas veleidades literarias.

# SURGIMIENTO DE LA CRÓNICA MODERNA

*El periodista, al igual que cualquier escritor, es un mudo que señala una minúscula parte del universo que pasaría desapercibida si, al mismo tiempo que convence al lector para que se detenga a mirar, no tejiera una tela de araña donde atraparlo.*

Doménico Chiappe, *Tan real como la ficción*

## **La prensa. Lugar de encuentro entre el Periodismo y la Literatura**

No hizo falta mucho tiempo para que la crónica sobrepasara los escuetos límites históricos a los que se circunscribía. Pronto surgiría una nueva forma de concebir a la crónica como el fruto de las “relaciones promiscuas”<sup>20</sup> entre el periodismo y la literatura.

Esto se hizo posible gracias al nacimiento de la prensa, con lo que en el interior de los periódicos van a converger dos modalidades de escrituras disímiles: la periodística y la literaria. Aunque la literatura y el periodismo tengan su propia idiosincrasia, objetivos y circunstancias históricas distintas, lo cierto es que muy dispares no han de ser si una y otra “tienen en la palabra el

---

<sup>20</sup> Esta etiqueta la ideó y desarrolló Albert Chillón, en *Literatura y periodismo. Una tradición de relaciones promiscuas*. Universitat Autònoma de Barcelona, 1999. Libro que magistralmente profundiza y aprehende las conexiones de esta tradición.

bronce de su escultura”. A pesar de estar diferenciadas existe una común relación de solidaridad. Ambas se necesitan aunque pretendan independizarse la una de la otra. Por eso, intentar separar periodismo y literatura sería un crimen no solo contra la literatura que brota en los siglos XVIII y XIX sino contra el propio sentido y significado de la literatura e incluso del periodismo.

## Orígenes de la prensa

La primera publicación periodística conocida fue *Acta diurna*, una hoja de noticias que Julio César ordenó que se colocara diariamente en el Foro de Roma, y el primer periódico —a partir de bloques de madera tallados— tuvo lugar en Pekín, en el siglo VII o VIII d. C., sin embargo, hay que esperar a la segunda mitad del siglo XV a que Johann Gensfleisch zum Gutenberg invente la imprenta para poder hablar de prensa periódica, ya que éste hizo posible la rápida reproducción y difusión de los textos.

No obstante, se necesitó alrededor de un siglo para que la prensa finalizara su proceso de gestación, hasta que en 1609 se empezaron a editar las primeras publicaciones. Estos ejemplares, impresos en el norte de Alemania, se denominaban *corantos* y publicaban “suelos” sobre sucesos en otros países. Se trataba realmente de hojas de noticias de entre cuatro y dieciséis páginas, a pesar de que la palabra *noticia* se acuñó un siglo más tarde. En menos de veinte años ya se publicaban periódicos en Colonia, Frankfurt, Berlín y Hamburgo (Alemania); Basilea (Suiza); Viena (Austria); Ámsterdam y Amberes (Bélgica).

Para algunos expertos en el tema el primer diario del mundo es el alemán *Leipziger Zeitung* (1660); mientras que para otros es *La Gazette* (1631), de Théophraste Renaudot<sup>21</sup>. Esta última fue imitada en Suecia con el *Ordinar Postijnder* (1645) de Estocolmo; en Bohemia con el *Ordinari Zeitungen* de

---

<sup>21</sup> Al revisar las opiniones de diversos críticos, comprobamos que no hay un acuerdo tácito en asignar la primogenitura del periódico impreso, pese a que hay treinta años entre la publicación de uno y otro.

Praga (1658); en Gran Bretaña con la *London Gazette* (1666); en Austria con el *Corriere ordinario* de Viena (1671) y en Roma con el *Gionarli de Titterati* (1668).

Ahora bien, el periodismo cuando realmente nació como medio de comunicación y como disciplina es en el momento en que los diarios se convierten en publicaciones regulares y periódicas. Todo lo cual sucedió en el siglo XVIII.

Por otro lado, la aparición del periodismo regular estuvo supeditado al control de la opinión pública. Se trataba de informar, pero sobre todo, de influir en el lector. La doble vertiente del periodismo aparece ya en su mismo origen. Comunicar es dar noticias, comentarlas, opinar, y criticar e inducir al lector a que tenga determinados pensamientos. El suceso fundamental que hizo posible la aparición del primer periódico regular fueron las guerras de religión: la Reforma protestante. El periódico desde el principio fue un arma de combate, activa y directa, en función de las manos que lo controlaran.

En este siglo se impulsó al máximo la capacidad de reproducción de la imprenta y, en su afán pedagógico y de denuncia, espoleó al periodismo como vehículo informativo, de polémica y de promoción cultural. En este sentido, y sin renunciar al medio gacetero ya asentado, se definieron entonces géneros, estilos y nuevas fórmulas dentro de la comunicación periodística.

En Gran Bretaña, y tras la restauración del rey Carlos II en 1660 quien instauró la libertad de prensa, aparece *TheDaily Courant* (1702-1735), de Samuel Buckeley, el primer diario de Inglaterra, al que siguieron *The Daily Universal Register* (1785) el cual en 1788 se pasa a denominar *The Times*; y *WeeklyMesegeter* (1796), el primer dominical de la historia. Tras esta etapa Inglaterra ha iniciado un periodismo que contiene tanto información como instrucción y entretenimiento. Sin embargo, en el resto de Europa el absolutismo impone al periodismo sus directrices con estrictos controles, hasta la llegada de la Revolución Francesa en 1789.

Dos hitos de finales del siglo XVIII propician que el periodismo se convierta en el “cuarto poder”. Se trata de la Revolución Francesa y de la “Declaración de Independencia” de las colonias inglesas en América del Norte, en 1776, con el consiguiente reconocimiento de la soberanía de los Estados Unidos, en 1783. El papel de la prensa durante este proceso fue fundamental y consiguió que, en 1789, el Congreso de los Estados Unidos reconociera la libertad de expresión.

La revolución francesa es también fundamental para el mundo del periodismo, ya que por primera vez se ponen en práctica los principios de la libertad de prensa; se afianza el vínculo entre política e ideología; aparece la propaganda moderna y da un impulso cuantitativo a la publicación de prensa, con la aparición en este período de aproximadamente 1.350 títulos (Paz Rebollo 15).

Con todo, no es hasta el siglo XIX cuando se configura el periodismo tal como lo conocemos hoy en día. El nacimiento del periodismo moderno en este siglo viene condicionado por una serie de factores de muy diverso tipo que contribuyeron a su desarrollo. Por una parte, el ascenso al poder político de la burguesía, con sus aspiraciones de libertad y de democracia, es quien utilizará la prensa como arma para defender sus ideas. Por esta razón es que se afirma que el periodismo de este siglo es un periodismo político.

En este agitado siglo XIX la prensa reivindica su papel de portavoz de las diferentes opiniones públicas, se erige en crítico y hasta juez del poder establecido, promueve motines y rebeliones, encumbra figuras, deshace reputaciones y aspira, en suma, a convertirse en ese nuevo y temido “cuarto poder”, que no ha cesado de ejercer hasta nuestros días.

Además, los nuevos inventos técnicos, primero el telégrafo para la recepción de las noticias; el ferrocarril, importante posteriormente por la distribución de los periódicos; y, por fin, las rotativas y los sistemas de estampación aplicados a la prensa, modifican sustancialmente todo el proceso

de elaboración y distribución de los periódicos, que ven sus páginas incrementadas, mejor editadas y profusamente ilustradas.

Una de las características principales del tipo de periodismo que se forja en este siglo es la estrecha relación que mantiene con la literatura. Hasta tal punto que los términos periodismo y literatura llegan a ser casi sinónimos, pues en estos momentos no hay distinción entre las profesiones de periodista y escritor porque, de hecho, no existía entonces el periodista profesional, con lo cual todos los que colaboran en los periódicos son literatos. Para mostrar un ejemplo cercano, bastaría señalar en el panorama literario español a autores como Quintana, Mesonero, Larra, Bécquer, quienes al margen de su carrera literaria en solitario, se dedicaron a escribir en las páginas de los periódicos.

Los grandes acontecimientos literarios de este siglo, las polémicas primero entre románticos y clasicistas y después entre realistas y románticos, se fraguaron en la prensa de la época. Sin la existencia de los periódicos ni el Romanticismo ni el Realismo hubieran sido lo que fueron.

El periódico fue el marco en el que surgieron determinados géneros literarios: el costumbrismo romántico, el folletín y, especialmente, la crónica moderna, que más que ningún otro género nace de la simbiosis entre la literatura y el periodismo y que tiene su origen en la prensa francesa.

### **Surgimiento de la crónica en las gacetas literarias del siglo XVIII**

La prensa literaria aparece muy tempranamente si tenemos en cuenta que los inicios —aunque de forma primitiva— se hallan en el siglo XVII y el primer periódico con carácter exclusivamente literario aparece en 1665, de la mano del *Journal des Savants*.

Debemos tener en cuenta que, al hablar de periodismo literario en esta época, nos referimos a un concepto de “lo literario” mucho más extensivo que el que actualmente consideramos, puesto que con él se abarca información

sobre todo tipo de literatura, no solo la de ficción o la poética, sino también la crítica, la científica, etcétera.

## **El periodismo científico-literario**

El periódico francés *Journal des Savants* es contemporáneo de *La Gazette*, periódico al que, como hemos visto en el capítulo anterior, se le atribuye la primogenitura en cuanto a los comienzos de la prensa dotada ya de periodicidad.

Estos periódicos franceses del siglo XVII nacen en un contexto en que los gobernantes empiezan a ser conscientes de la potencialidad que la prensa posee en cuanto medio de comunicación, para el control de la información y de la opinión de las masas. Por este motivo, Georges Weills al revisar las publicaciones de este período las circunscribe como prensa de Estado, marbete dentro del cual incluye al *Mercure*, pese a ser difusión literaria, al *Journal des Savants*, diario científico, y a *La Gazette* información política (Cf. 35).

El *Journal des Savants* fue creado por Colbert con la intención de dirigir la vida intelectual y, evidentemente, una parte importante de ésta era la literaria. Por eso, el periódico incluía una parte dedicada a la literatura, en una sección que inicialmente configuró el inicio de la crítica literaria dentro de la prensa. Sin embargo, ya desde las primeras ediciones del periódico esta crítica dio lugar a la polémica, pues los autores descontentos de los duros comentarios recibidos en las reseñas de sus obras empezaron públicamente a reprochar y a cuestionar los juicios literarios que esta sección emitía.

Éste fue uno de los motivos que obligó a su director, Denis de Sallo a ceder su puesto a uno de los colaboradores, el abate Gallois, quien decidió cambiar la política del periódico y renunció a hacer juicios críticos de los libros. Con este talante Gallois afirma lo siguiente:

Y ciertamente es preciso reconocer que era atacar la libertad púdica y ejercer una especie de tiranía en el imperio de las letras atribuirse el derecho de juzgar las obras de todo el mundo. Así es que se ha resuelto abstenerse en lo sucesivo y, en lugar de ejercer su crítica, ponerse a leer bien los libros para poder dar de ellos un informe más exacto que el que se ha dado hasta ahora (ctd en Weill 43)

Con todo, el formato y la actividad del periódico pronto adquirió fama y se popularizó no solo en Francia sino también en el resto de los países de Europa. Así, poco tiempo después, el *Journal des Savants* hace gala de ello: “El designio de hacer un periódico para informar a los eruditos de lo que ocurre de nuevo en la república de las letras ha sido tan universalmente aprobado por todas las naciones que hay pocos países que, a ejemplo de París, no lo hagan [...]” (ctd en Weill 43).

Pese a la negativa del nuevo director del periódico a redactar juicios desfavorables de las obras, esta publicación inaugura la elaboración de reseñas y semblanzas dentro del canal del periódico. La crónica literaria que se ensaya en este primer diario intelectual y científico sentará las bases de la futura crítica literaria, aunque en esta segunda etapa se proceda más que a analizar las obras a lisonjearlas.

Este tipo de crónica literaria creará escuela y herederos de ella los escritores modernistas obligados a alquilar su pluma para las rotativas se dedican a homenajear y a dar a conocer a autores, artistas u otras personalidades ilustres de la época. En el Modernismo se puso tanto de moda este modelo escritural que los escritores no solo vuelcan sus semblanzas sobre la prosa sino que también se atreven a hacerlo en la poesía, creando auténticas galerías de arte, como la de Julián del Casal en *Mi museo ideal*. Sin embargo, este autor no solo se conformó con la poesía, sino que en *Bustos y rimas*

publica una serie de prosas bajo el título de *Bustos*<sup>22</sup>, donde ensaya retratos biográficos, como los de Enrique José Varona y Juana Borrero.

De la misma manera, José Martí trazó la silueta literaria de aquellos autores a los que admiraba como Walt Whitman o Ralph Waldo Emerson, a través de una prosa puramente modernista y con un lenguaje exquisito expresa su devoción y su fe en ellos. También en *Escenas Norteamericanas*, una serie de unas doscientas crónicas que redactó para varios periódicos de la época en 1882, se dedica a hacer semblanzas biográficas de personajes norteamericanos como Jesse James o Bufalo Bill, junto a otros escritores, políticos, generales, predicadores, etcétera.

También ejerció la crítica literaria Amado Nervo, quien escribió para el periódico *El Nacional* una serie de veinte *Semblanzas íntimas*, en el año 1895. En ellas dibuja la fisonomía y revela el pensamiento de sus contemporáneos. Sin embargo, cuando las escribió aún era muy joven, por lo que la galería de estos escritores no constituye necesariamente la lista de referentes del crítico.

Posteriormente, para la *Revista Moderna* se encargó de la sección bibliográfica (1902-1903). En ésta sí se hallan más certeramente los influjos y las preferencias en cuanto a escritores y movimientos. De este modo, hizo comentarios alabando a José Asunción Silva, Leopoldo Lugones, Manuel Díaz Rodríguez, Pedro Emilio Coll, Manuel Ugarte, Luis G. Urbina, Jesús Urueta, Efrén Rebolledo y otros muchos, en especial, Manuel Gutiérrez Nájera, de quien recibió su influjo tanto en la crónica como en el verso, motivo por el cual en “Un monumento a Gutiérrez Nájera” declaró que “era preciso labrarle un busto de mármol blanco” (1314).

Sin embargo, de todos los enumerados, el libro más conocido tocante a los retratos es el que escribió Rubén Darío en 1905, *Los raros*, dedicado a sus héroes decadentes y que continúa la estela iniciada por *Los malditos* (1884) de

---

<sup>22</sup> Para un examen detallado de las semblanzas literarias, véase el artículo de Lugo-Ortiz, Agnes, “Escritura y patriciado: los Bustos de Julián del Casal”. *Revista de Estudios Hispánicos*. 27.3. (1992): 391-412.

Verlaine. La pluma del poeta no puede evitar plasmar en verso lo que más tarde hará en prosa. Por eso en la redacción de su obra *Azul* (1888) reserva la última de sus partes a lo que él denomina *Medallones*, donde yacen los retratos en verso de sus mayores referentes: Leconte de Lisle, Catulle Mendés, Walt Whitman, J. J. Palm y Salvador Díaz Mirón.

Menos conocido es el libro denominado *Cabezas* (1916), en el que dedica su actividad escritural a la misma labor. Entre los personajes que aparecen en este último hallamos a Lugones, Zorrilla de San Martín, Nervo, Rusiñol, Gómez Carrillo, Rodríguez Larreta, Graça Aranha y García Calderón.

Si bien hasta ahora nos hemos referido a la crítica literaria que influyó en los periódicos para la realización de semblanzas posteriores, no podemos dejar de mencionar otro tipo de periodismo científico-literario, como el que constituye el *Journal de Trévoux*, cuyo título en su etapa previa fue *Memorias para servir a la historia de las ciencias y de las artes*. Este periódico fue publicado por los jesuitas entre 1712 y 1764.

### **Nacimiento del periodismo mundano y la crónica galante**

El periodismo mundano nace en la corte parisiense del siglo XVII, a modo de hojas manuscritas, ya que éstas no requerían licencia para su difusión al contrario que los periódicos. Estas hojas, que circulaban por los salones franceses mezclando el cotilleo con otras informaciones, constituyen el origen de la prensa mundana, denominada por los franceses *petite presse* (pequeña prensa).

El primer ejemplo del que tenemos constancia proviene del normando bohemio Jean Loret, quien ofrecía sus versos al mejor postor por las calles de París hasta que encontró un mecenas en la figura de María de Orleans, princesa de Longeville y, más tarde, duquesa de Nemours.

Para ella, Loret creó en exclusiva una gaceta en verso en 1650. Sin embargo, pronto se hicieron copias para otras personas de la corte y así fue como adquirió fama y fue demandada por los nobles que se “abonaron gustosos a una hoja que refería regularmente las fiestas de la corte y los incidentes variados de la vida elegante” (Weill 46). Bajo el título de *Gazette Burlesque*, Loret regularizó estas hojas manuscritas en verso que se difundían semanalmente.

En 1652 la gaceta, consistente en cuatro páginas a dos columnas, se hizo imprimir para evitar las faltas de los copistas, cambiándole el nombre a *Muze historique*. Loret llegó a publicar cerca de 400.000 versos. Fue tanto su éxito que se hicieron indispensables en los salones de moda y pronto surgieron numerosos imitadores, como la *Muse Héroï-Comique* (1654), la *Muse Royale* (1656-1661) y la *Muse de la Cour* (1657). Después de Loret y de sus imitadores será Donneau de Vizé quien hará posible la maduración del género, a través del *Mercure galant*.

Esta publicación se inició en el año 1672 con el beneplácito del rey Luis XIV de quien Donneau de Vizé fue historiógrafo oficial. Se publicaba trimestralmente —aunque algunas veces se conseguía y otras no— al precio de tres libras, con una extensión que rondaba las trescientas páginas. Por dificultades financieras se dejó de publicar dos años (1674-1676) y a su vuelta reapareció bajo el nombre de *Nouveau Mercure Galant*. A la muerte de su fundador otros directores se hicieron cargo de ella, no obstante, en 1720 desapareció definitivamente.

Lo significativo del *Mercure Galant* reside en que Vizé inicialmente adoptó la forma de carta personal para el periódico, pero realmente acabó convirtiéndose en una miscelánea. Así, aparecen desde las crónicas mundanas, las crónicas literarias y las páginas teatrales hasta otro tipo de sucesos variopintos, como ascensos, nombramientos, matrimonios, sesiones académicas, defunciones, versos varios, canciones y pasatiempos.

## **La *Chronique* francesa del siglo XIX**

La crónica fue el género mayor en el siglo XIX en los diarios franceses y mexicanos, como sostiene la especialista en historia cultural y literaria de la prensa, Marie-Eve Thérénty. Su papel en la historia del periodismo es trascendental, puesto que se convirtió en el género emblemático de lo cotidiano, el símbolo del desarrollo de la era mediática. La crónica relató la vida parisina mundana, la actividad cultural, fue una especie de contemplación de la vida intelectual.

Su nacimiento y consolidación, como parte integrante del periodismo en el siglo XIX, viene de la mano del trazo romántico del “vizconde Charles de Launey”, pseudónimo que utilizó la escritora Delphine de Girardin, y también del afán experimental que Émile de Girardin – su marido– ostenta en *Le Voleur* y *Le Journal des Connaissances Utiles*, y alimenta y promueve en las páginas de su periódico *La Presse*, fundado en julio de 1836.

En este último, Émile de Girardin intenta seducir al público lector incorporando escritos literarios; a ello se debe que se le atribuya la creación de la novela de folletín. Estos escritos, insertados en el pie de página del periódico, procederán de autores tales como Alexandre Dumas, Théophile Gautier, Frédéric Soulié, Honoré de Balzac, Gérard de Nerval y Delphine de Girardin.

Concretamente, quien nos interesa, Delphine de Girardin, tiene una sección propia todos los jueves denominada “Correo de París”, un folletín hebdomadario, cuya descripción es la siguiente: “un boletín de los nuevos libros, las obras en ensayo, las nuevas modas, usos y costumbres nuevos, la música en boga, objetos de la curiosidad” (Thérénty 135). No obstante, más adelante en 1838, será ella misma quien defina su sección bajo el lema de “las modas, los placeres y el chismerío del mundo” (136).

En el “Correo de París” inaugura su autora un nuevo estilo de escritura periodística, de tradición fuertemente literaria. Consigna a la crónica como una forma genuina de los periódicos franceses, a través de la cual se procede a la

construcción de un París mítico, donde se visualizan tanto sus paisajes como sus salones. Porque la crónica de Delphine de Girardin también es “un espacio de evaluación de los lugares productores de discurso: salón, asambleas, clubes, cámaras de diputados, Academia Francesa, lugares de prédica e incluso periódicos” (Thérenty 135). Además, perpetúa “un modelo de la conversación de salón directamente heredado del siglo XVIII” (137). De esta forma, Delphine de Girardin es una de los primeros escritores que presienten la potencialidad del nuevo soporte periodístico y literalmente inventan una poética adaptada a las especificidades del periódico cotidiano.

De esta suerte, la crónica que recoge *La Presse*, entre 1836 y 1848 bajo la pluma de Delphine de Girardin, se sustenta en la ficcionalización constante de lo real, en la mimesis de la conversación y en la escritura íntima. Todo lo cual propicia el desarrollo de una escritura periodística que será asimilada por los grandes cronistas de la segunda mitad del siglo, entre los que se encuentran Francisque Sarcey o Jules Vallès. Asimismo, las innovaciones de esta escritura participan de manera esencial en la fundación de un periodismo moderno por su matriz literaria, pero también por la invención de la polifonía mediática, aquello que la propia Delphine de Girardin llamaba el “eco desviado” (134).

Esta crónica mundana que inventa Delphine de Girardin es imitada en otros diarios: Eugène Briffault lo hace para *Le Temps*, Pierre Durand para *Le Siècle* y Alphonse Karr para *Les Guêpes*.

Como consecuencia de todo lo anterior, a partir del Segundo Imperio, todo cronista debutante pretende, como lo hace Louis Lurine a la cabeza del “Correo de París” del *Pays* a partir del 9 de abril de 1851, o incluso Jules Clarentie a la cabeza de las crónicas del *Temps* en 1880, haber releído el “Correo de París” de Delphine de Girardin antes de comenzar a colaborar en el periódico (147-148). En esta época la crónica se convierte en la sección esencial del periódico, hasta el punto en que *Le Gaulois* en 1868 declara que “un periódico sin crónica, es una bonita mujer sin dientes” (148).

En esta expansión de la crónica periodística se diversifican sus modalidades y de la crónica de élite propulsada por Delphine de Girardin se pasa a una de corte popular, que aparece con el lanzamiento del periódico barato —más concretamente con *Le Petit Journal*, creado en 1863 por Moïse Millaud— de la mano de Timothée Trimm (pseudónimo de Léo Lespès). Los asuntos de la crónica de Trimm son variados, populares y a menudo retoman los temas de los almanaques: las estaciones, la hagiografía y las tradiciones.

A su vez, de la popular se pasará a otra de herencia moralista, cultivada por Jules Claretie, el padre de la crónica bajo la Tercera República. A partir de 1881 publica en *Le Temps* una serie de crónicas hebdomadarias reunidas en una recopilación anual bajo el título de “La Vie à Paris”, que serán definidas como cuadros de costumbres parisinos.

En resumidas cuentas, el periodismo francés del siglo XIX, y por ende la crónica como su producto más exquisito, se caracteriza por el hecho de que busca —en palabras de Thérenty— “lo mediático a través de lo literario, y lo literario a través de lo mediático” (160).

**María Moreno.**

**Territorios biográficos**

**y otras ficciones fronterizas**



*Para que pueda ser he de ser otro,  
salir de mí, buscarme en los otros.  
Los otros que no son si yo no existo,  
Los otros que me dan plena existencia,  
No soy, no hay yo, siempre somos nosotros,  
La vida es otra, siempre allá, más lejos,  
Fuera de ti, de mí, siempre horizonte,  
Vida que nos desvive y enajena,  
Que nos inventa un rostro y lo desgasta,  
Hambre de ser, oh muerte, pan de todos.*

Octavio Paz, “Piedra de sol”

La vida de María Moreno es un enigma y un espejismo que nos devuelve una imagen como artificio. Difícil es la labor de recomponer en palabras la vida de un nombre que se ha construido a sí mismo sobre los pilares de la autoficción. La existencia de la que daremos cuenta pendula entre la realidad y su simulación, alojada en discursos fragmentarios que hemos ido rescatando en breves entrevistas como piezas desligadas sin referente. ¿Cuando habla de sí misma está hablando de María Cristina Forero o de María Moreno? —nos preguntamos—. Un escritor puede construir a sus personajes, pero también puede construirse a sí mismo, darse cuerpo, tomar forma y contenido a través de una pose. Precisamente, tal y como vamos a dar forma a través de las palabras y a moldear su *biographía*<sup>23</sup> para esta investigación, ella pudo querer hacerlo antes y fabricar para sí las grafías que la fundaran como autora.

---

<sup>23</sup> biografía

Del gr. bizant. βιογραφία *biographía*.

1. f. Historia de la vida de una persona.

2. f. Narración de una **biografía**.

3. f. Género literario al que pertenecen las **biografías**.

¿Quién es pues María Moreno? Hemos oído hablar de esa que se hace llamar María Moreno a través de otros que la nombran, vamos pues ahora a rastrear sus pasos literarios, y a perseguir la biografía de su textualidad entre el yo que se narra a sí mismo y la escritura que la delata. ¿Qué hay pues detrás de este nombre? Un ocultamiento podría ser la respuesta. Levantemos el velo.



*Fig. 1. María Moreno. Fotografía de Sebastián Freire.*

En primer lugar, sería interesante empezar por el principio y saber quién es Moreno para María Moreno. Ella nos lo dice. Fijémonos en el retrato que hace de sí como quien no quiere la cosa y cómo reconoce la manipulación de su vida en lo escrito, de una vida por otra parte de la que derivan *yoes* múltiples:

---

En el propio significado del término “biografía” hay una curiosa paradoja. Como vemos, en el *Diccionario de la lengua española*, (23ª ed. Real Academia Española, 2014) se consigna la palabra asignándola tanto a la historia vital de una persona en su realidad como en la narración que de ésta se haga. Por lo tanto, tan válida debe ser la biografía de la autora en su trayectoria vital como la de su propia narración literaria. Y, sabemos, que aún en las autobiografías, cuando la literatura entra en juego la realidad deviene otra, se transforma.

Suelo hacer con un gusto sin sombras la rubia tarada y a lo largo de mi larga vida he escrito manipulándola sobre temas trascendentes como la conveniencia de quitarle los pañales al bebé en la playa (o no), cómo convertir un monoambiente en un spa y el misterio de las fruterías nocturnas en medios como Mujer Country, Vosotras o La fusa (donde compartí staff con Jorge Rial, junen mi pedigree). Cuando lo hago tengo en la cara una sonrisa fija de MDMA y es porque es mi yo más sano. Mis otros yoes (el feminista pop, el tragic-comic, el lgttbd (dipsómanos) etc., son más angustiantes, acosados por el deber de pensar, mostrar evidencias, enhebrar metáforas demagógicas, en fin la maldición del sentido en lugar de escribir jocosas huevadas. Y ahora como rubia tarada y para el churrete de comienzo de año y mientras el flequillo me chorrea por el calor como un ahogado de película cuando Scotland Yard lo saca del Támesis, quiero denunciar no el chorreo sino el choreo que el macrismo hace de nuestros bienes simbólicos y mitológicos. (Moreno “No se arrepientan de nuestro amor” párr.1)

Así es como se ve Moreno a sí misma o por lo menos como se escribe y representa. Pero su imagen puede devolver otras interpretaciones. De rubia tarada a rubia de encantadora sonrisa, según el recuerdo de uno de sus lectores furibundos, llamado Quintín, quien a menudo la observaba minuciosamente y sin ser visto desde el interior del café La Paz:

En realidad, la conocí hace mucho, aunque ella no me conoció a mí. Bueno, yo tampoco la conocí a ella exactamente. A fines de los sesenta (o a principio de los setenta, no me acuerdo bien), yo frecuentaba el café La Paz y María Moreno también. Es decir, había una chica rubia de encantadora sonrisa y con un aire de un poco japonés a la que siempre veía cuando iba por allí. Se sentaba en una mesa de psicoanalistas. Al menos, creo que eran psicoanalistas y que el patrón de la tertulia era Germán García, pero puedo estar equivocado. Yo siempre pensaba que la chica

rubia era demasiado simpática para estar en esa compañía: los tipos me parecían arrogantes y hasta un poco densos. Con el tiempo descubrí que era María Moreno. (párr. 2)

Pero detrás de esta imagen, de esta rubia de encantadora sonrisa, lo que nosotros encontramos es una mujer que posee una vasta cultura y una trayectoria bastante polifacética, reveladora de su curiosidad intelectual y de sus inquietudes en el campo artístico. Ella es periodista, narradora, crítica cultural, pero también pintora, editora y productora.<sup>24</sup> A lo que hace hay sobre todo que imprimirle el matiz y el color, añadir los adjetivos que caracterizan su *savoir-faire* para que la descripción le haga justicia. Decir narradora y crítica cultural es decir poco:

Más saben sus lectores que a través de miles de artículos, ensayos, programas y libros pueden rastrearle a María Moreno un prontuario intelectual más top: columnista serial, editora feminista, periodista del margen, biógrafa erudita, filósofa de la experiencia dura, reportera del crimen, ensayista de género, entrevistadora genial y cronista urbana experta en callejeo, en política sexual y en contra-cultura. (Olmos y Guzzante párr. 2)

Es una mujer que se ha hecho a sí misma en el pleno sentido de la frase. La cultura de Moreno nace de la negación al saber constituido, es la cultura de la autodidacta que busca nuevas culturas al margen de lo que la Academia estipula. Por eso, le sobran las etiquetas y las usa solo como un comodín ante las preguntas de periodistas e investigadores. Y si tiene que privilegiar una etiqueta prefiere la de cronista, por el valor a la mirada que ésta

---

<sup>24</sup> Por este motivo es que hay quien declara con humor que: “María Moreno no es más ensayista que apoteósica cocinera, tampoco es menos tejedora que periodista, ni tan narradora como coleccionista, editora o pintora”. Y continúa: “No se animó con el bordado, o lo hizo destinándole una función textual. ¿O es, acaso, menos cierto que su estilo corresponde a la *Enciclopedia de manualidades*, de Thérèse Dillmont?” (Vanina Escales párr. 3).

denuncia. Ella es, por tanto, una observadora de la realidad que escribe sobre lo que no sabe. Porque, tal y como pregunta e interpela a sus lectores en los preliminares de *Teoría de la noche*, “si lo supiera ¿para qué lo escribiría?” (9). Se da así una práctica de la escritura como indagación y aprendizaje al mismo tiempo. Es la búsqueda de un conocimiento al que se llega gracias a la experiencia literaria, donde el lenguaje es un medio a través del cual se crea y destruye la realidad con cada acto nominativo. Subyace de esta práctica una concepción y una apuesta literaria que prepondera la interpretación a la certeza.

Como diría Alan Pauls, que la conoce bien, a Moreno no le gusta “aplicar” teorías; como a su maestro Germán García, le gusta hablarlas con acento. Y continúa entrando en detalles:

[...] le gusta el efecto de desaliño, de “fuera de registro”, de zozobra que aparece cuando un objeto cualquiera —un transexual madre adoptiva, una nadadora sin pierna que cruza el Canal de la Mancha, una maestra que se enamora y se hace preñar por un alumno— no se deja pechar, resiste y pervierte a su modo la capa de saber que pretende adherírsele, no para proclamar su inutilidad —si Moreno se zambulle en el populismo es para nadar en él, nunca para ahogarse— sino para sacudirlo, revitalizarlo, devolverle la curiosidad, la rapidez de reflejos y el humor que ha perdido o corre el riesgo de perder. De ahí la batería de armas caseras con que Moreno despliega su fobia a Lo Mayor: la columna apremiada contra la eternidad del texto, el rejunte contra el libro, la saliva oral contra la impresión deshidratada, el plagio y el reciclaje contra la originalidad, la paradoja contra la adhesión, la bufonería contra la mueca seria, la promesa incumplida contra el compromiso. Lo extraño —lo más Moreno del asunto— es que, puestas en acción, lo que todas esas armas juntas engendran es una de las prosas más escritas —es decir: más visibles y carnosas— de la literatura argentina contemporánea. (Pauls párr.2)

Viendo su trayectoria puede resultar paradójico que de pequeña no le gustara leer, a pesar de los deseos maternos y los libros regalados en la infancia

que comenzaron a ser valorados por ella como objetos de culto estético, el libro más como fetiche que como lectura:

A los ocho años recogía el ejemplar de Fedra que me alcanzaba mi madre y fingía leerlo. No era la de Racine, sino una adaptación puerca de una editorial ignota. Las letras del título estaban groseramente en relieve. Yo no leía esa Fedra ni nada parecido. Cuando me aburría de fingir, apoyaba el ejemplar sobre mis muslos y hacía presión con el borde de la mesa. La piel me quedaba roja con la forma de la palabra “Fedra”, escrita al revés sobre las marcas de las puntillas de la “combinación”. En la carne tumefacta, casi sangrante, se leía un bordado o un tatuaje. No se me había ocurrido otro acceso al erotismo de los libros, ignoraba que el sado-masochismo prohíbe los colores rosa (la combinación), rojo y dorado (el libro), y que esa acción podía llegar a ser más adelante una suerte de expresión artística: ¡cuántas conclusiones sacarían los críticos de ese “Fedra” invertido sobre encaje de nailon! (Moreno “Leer hasta que la muerte nos separe” p. 5)



*Fig. 2 María Moreno*

Sin embargo, este culto estético hacia el libro hizo que desde edad muy temprana ensayara la escritura novelesca asociada a la reproducción del objeto libro. Aficionada además a los radioteatros, sus primeros referentes literarios vinieron a través de estas versiones radiadas de los clásicos, que eran muy comunes en los años cincuenta, ejemplo de ello es el programa “Las dos carátulas”, donde escuchó *Cumbres borrascosas*, de Emile Bronte, o *Los miserables*, de Víctor Hugo. Por lo que adquirió sus primeras lecturas a través de la voz sonora y teatral. Aparece así la literatura ligada a la voz, como ella misma revela en la entrevista para la Audiovideoteca de Escritores de Buenos Aires. (Moreno 0:1:42-0:1:45)



*Fig. 3. Fotografía de María Moreno*

María Moreno nació en un conventillo. Su familia materna era de ascendencia española y fue su abuela, una campesina gallega, la que cuando llegó a la Argentina se asentó, como la mayoría de los inmigrantes, en esas casas comunales que llaman en diminutivo “conventillos” o “inquilinos”. Se trata de viviendas urbanas colectivas en las que se alquilan las habitaciones y el comedor y el baño son comunes. Tanto en Argentina como en Uruguay fue el primer hogar de muchos inmigrantes que llegaban al país y, de este modo, había en ellas una mezcla de nacionalidades e idiomas. Se trata de un espacio que la cultura popular ha tomado y recreado en la literatura, el tango y los sainetes.



*Fig. 4. Conventillo histórico de 1881 del barrio de La Boca.*

*Centro cultural de los artistas.*

Vivir y crecer de esta manera sin duda debió marcar tempranamente a la niña que era Moreno:

Yo nací en un conventillo. Mi madre que era doctora en Química nunca pudo dejar a su madre, que estaba vestida como cuando bajó del horreo más o menos, vestida de negro, así campesina gallega. Cuando mi abuela vino de España se fueron a vivir a un conventillo de la calle Corrientes, hasta que se fueron al de la calle San Luis, pero siempre ocupando un cuarto la familia completa. Cuando mi madre se licencia en Química permanece en la misma casa solamente que alquilan todos los cuartos del mismo departamento. Era una casa departamento de dos pisos, pero el resto de los departamentos seguía alquilándose por habitaciones, o sea que cada cuarto para mí era una escena diferente. Vivían allí sobrevivientes de campos de concentración. Había muchos con el número de campo marcado. Era una imagen muy fuerte de mi infancia. Yo repartía las cartas porque mi abuela era la encargada de la casa, entonces cada cuarto era algún tipo de relato, de cultura y de enigma. (Moreno “Audiovidioteca” 0:32:48-0:34:10)

La calle de la infancia de María Moreno, la calle Corrientes, es una de las más legendarias de Buenos Aires, la de la bohemia y del tango, la de “las luces del centro” y, también, la de la literatura. Allí, a principios del siglo XX, se alojaba el Café de Los Inmortales. Asiduos del lugar eran Rubén Darío, Florencio Sánchez, Alberto Ghirardo —quien presidía una peña de anarquistas—, Carlos Pacheco, Julio Sánchez Gardel, Roberto J. Payró y entre las mujeres, alguna vez lo frecuentaron Alfonsina Storni y Norah Lange. Abundaban las tertulias de periodistas, artistas, escritores y políticos. Bajando la misma calle, en el 751 se alojaba el bar Palacio do Café, una taberna oscura que se había convertido en la sede del grupo que renovó la lírica argentina: Poesía Buenos Aires. Editaron treinta números de la revista homónima y por allí pasaron algunos de los grandes nombres como son Raúl Gustavo Aguirre, Edgar Bayley, Rodolfo Alonso, Alejanda Pizarnik y Francisco Urondo. (Abós 124)

Y de la calle de la literatura por excelencia, como si los lugares marcaran la personalidad del que los recorre, pasamos a la calle San Luis, calle fronteriza entre los barrios del Abasto y del Once, allá donde se encuentra la casa de Carlos Gardel, el maestro del tango. Así, entre la literatura y la canción, Moreno transitó su ciudad y latió con ella a través de sus cantos y de sus ritmos poéticos:

La calle San Luis, una frontera difusa entre el Once y el Abasto — la ambición le dictaba a mi madre explicarla como perteneciente al Barrio Norte—, se extendía en negocios improvisados en un zaguán, edificios de departamentos donde la novedad del incinerador ofrecía una modernidad accesible en cómodas cuotas y casonas con garaje que no acostumbraban abrir sus persianas a ese tránsito de carros cargados de verduras, botellas vacías y artículos de mimbre [...]. Flanqueada por dos grandes conventillos ocupados por la comunidad turca [...], San Luis retenía las primeras décadas del siglo XX. (*Black out* 36-37)

El barrio del Once marcaría profundamente a Moreno y así lo apreciamos en las innumerables veces que éste se convierte en escenario de sus escritos. Desde *Banco a la sombra* hasta *Black out*, participamos de un mismo lugar, infiltrados como lectores de lo que *a posteriori* sabemos que es la vida de la escritora:

La plaza Once no sólo era el lugar de los mítines, también era el del tránsito de los habitantes de las afueras, que emergían o desaparecían en la entrada de la estación de tren con la fuerza suficiente como para hacer ilusorio el cartelito “Prohibido pisar el césped”. De hecho, esas pisadas, que para mi madre tenían resonancias de malón, habían dejado una informe superficie terrosa en la que el verde sólo asomaba en matojos semiaplastados y la única flor sobreviviente era la del diente león. A pesar de ser la plaza de nuestro barrio, la Once no formaba parte del itinerario que mi madre organizaba para hacer de mí alguien saludable, y del

que el aire puro, junto con la vacunación obligatoria y la prevención de las enfermedades infecciosas, era uno de los pilares. Toda la plaza representaba para ella un foco, si no de bacterias, de las fuerzas sociales que el peronismo había alentado bajo la forma de vistosa propaganda de la felicidad. (*Black out* 45)

La denominación del barrio como el Once, proviene de una fecha histórica, el once de septiembre de 1852, cuando se produce la separación del Estado de Buenos Aires con el resto de la Argentina.<sup>25</sup> Pero no se trata de un nombre oficializado, en su lugar se lo conoce como el barrio Balvanera, en cuya localización hay tres zonas bien diferenciadas: el Once, el Congreso y el Abasto. Las calles principales de Balvanera son Avenida Rivadavia, que atraviesa toda la ciudad de Buenos Aires de este a oeste (todas las calles nortesur cambian de nombre al atravesar Rivadavia) y Corrientes, la principal vía comercial y de entretenimiento de la ciudad. Ya de mayor, al independizarse, siguió viviendo en el mismo barrio, esta vez en la Avenida Rivadavia, donde alquiló un departamento. Entonces “solía deambular por los locales de la estación en busca de casetes de música latina mientras mi hijo pequeño jugaba en los *flippers*. Esa mujer joven que se paseaba de noche llevaba el amuleto protector de su condición de mamita”. (*Black out* 61)

---

<sup>25</sup> El Estado de Buenos Aires funcionó como continuador de la provincia de Buenos Aires, pero en sublevación a la creación de la Confederación Argentina en la que se unieron las demás provincias. Se mantuvo de manera semi independiente entre los años 1852 y 1861, ante la negativa de la Confederación a reconocerlo como tal.



*Fig. 5 María Moreno posa junto a su perro Cabal*

Dentro de la obra escrita de Moreno hay un lugar mítico que se repite en sus textos, y que será escenario no solo de sus escenas literarias sino, sobre todo, de su vida: el Alex Bar, situado enfrente de la plaza Once, “solía estar abierto, como quien dice, *toda la vida*.” (*Black out* 45) Moreno ejercerá aquí de bebedora y de escritora, como así refleja en su autobiografía *Black out*:

¿Por qué se me aceptaba entre aquellos que me llamaban “la profesora” y de los que siempre recibí un respeto protector? ¿Porque era rubia (relativamente), pertenecía a otra clase social, porque “estudiaba”? ¿O porque en el bosque de la noche no se hacen preguntas? Pero las damas no suelen beber tanto alcohol de cuarenta grados, al menos en público. Lo cierto es que, a pesar de haberme visto llorar, ayudado a cruzar la calle, alcanzado pacientemente los libros luego de que le echara un chorro de soda en la espalda a unos policías, creo que en Alex Bar siempre fui considerada una dama. Por algo Don Pelegrino me había bautizado Jackie, o solía presentarme como la Carolina de Mónaco del Once. ¿Una dama? Todo alcohólico ignora en qué momento exacto pasó de ser Dr. Jekyll para convertirse en Mr. Hyde. Pero mientras escribo esta frase de conversa, soy consciente de que, como todo

alcohólico, soy incapaz de sostener mis palabras con mis actos y eso, lejos de avergonzarme me provoca un vago orgullo o una pacífica indiferencia. (72-73)

María Moreno abandonó el colegio a los quince años, para retomar sus estudios tiempo después en un instituto nocturno, donde empezó a tener una relación más estrecha con la lectura. Allí conoce a varones mayores que leían y se empieza a interesar por ciertos textos de Vallejo y lee *Memorias de una joven formal*, de Simone de Beauvoir. No obstante, veía todavía la lectura como un *look*, la asociaba con algún tipo de prestancia social y pasó bastante tiempo hasta que se ligara por placer a la lectura, según declara. (cf. “Audiovideoteca” 0:5:43-0:5:59).

Gracias a su reciente autobiografía publicada, podemos colarnos por los escenarios y momentos de su infancia, conociendo más que el dato, la impresión de una vida, entre la intimidad y el recuerdo:

A los quince años he derrapado en el colegio. La figura del *surmenage* justificaba mi sueño prolongado, mi mugre, las lecturas variadas, nunca completas, y la pose agresiva pero débil que se satisfacía con un encogimiento de hombros y la repetición con aire extraviado de un “te odio” que no impresionaba a mi madre. En una casa atea y conventillera no se cultivan modales y la falta de respeto es un mal menor, puesto que he dejado el colegio y pinto con tinta china unos retratos de pordioseros que copio de la revista *Life*. (*Black out* 87)

Los verdaderos cimientos de la influencia literaria y cultural de Moreno tienen su génesis en el momento en que, con tan solo veinte años de edad, empieza a frecuentar los bares de la calle Corrientes, y conoce allí a periodistas escritores. De aquí deviene que Moreno cuando se piensa como crítica literaria de su propia obra se dé cuenta de que “debe más a lo que ha escuchado en un

bar que a lo que he leído” (“Audiovideoteca” 0:6:14-0:6:16). Pero en ello tiene mucho que ver la época y el ambiente al que pertenece: “En ese momento Buenos Aires era un gran centro editorial y había periodistas como Norberto Suárez o Miguel Briante que al bar llevaban la última importación y la transmisión, era simultáneo. Yo escuché lecciones sobre Roland Barthes en el Café La Paz” (*Id* 0:6:19-0:6:40). Así, el café La Paz será uno de los espacios míticos tanto en la vida como en la obra de María Moreno. En su último libro autoficcional lo explicita de la siguiente manera: “La Paz era mi bar. Allí nadie tenía la clase que buscaba Briante, en cambio se hablaba mucho de clases sociales. Había floreo de discursos, duelos de chicanas y, si de confesión se trataba, era completamente transformada en una teoría general del sexo, la familia, las mujeres” (*Black out* 193). Y es en este territorio popular donde a Moreno se le presenta la lectura como un verdadero estímulo y se le contagia la pasión de leer, “[...] leer de esa manera autodidacta, heterogénea, sin mandatos” (“Audiovideoteca” 0:6:53):

Claro que no era una ciudad cualquiera la Buenos Aires de entonces. Justamente la universidad era un lugar donde te socializabas políticamente. Es decir, no importaba la carrera. No era el lugar de adquisición de saberes a través de las cátedras, había muchos grupos de estudio privados. Estaba el Di Tella como un centro de arte muy importante. Es decir, se aprendía yo diría que en cualquier parte menos en la universidad, en el claustro. Y parece que eso generó un tipo de cronista. Ese tipo de ciudad generó un tipo de cronista con una información diversa tomada de cualquier parte, como Enrique Raab o Rodolfo Walsh por ejemplo. Creo que son marcas muy fuertes. Me parece que ahora el saber está mucho más metido dentro de la universidad, que no hay otros lugares de transmisión laica. Es decir, ese tipo de cronista es solo posible en ese periodo, posrevolución cubana, con una circulación de textos de marxismo, de estructuralismo, de psicoanálisis que inmediatamente generan grupos de estudio. Me parece que yo pertenezco, digamos. Yo es que era más chica pero era más alejada del espacio donde se jugaba la cultura. Pero es el ámbito de contaminación. (“Audiovideoteca” 0:6:53-0:8:28)

Así, como bien recoge Andrea Valdés en el relato de su entrevista fallida a Moreno, también se aficionó a leer “para hacerse un sitio entre los hombres, como hicieron antes la poeta y cronista Alfonsina Storni y la genial escritora Norah Lange, de quien Borges se enamoró sin suerte. «Por ellas me convencí de que más que la universidad, las mujeres debíamos ganar la taberna»” (párr. 5). Y, por otro lado, también comenzó a beber para ganarse ese mismo lugar masculino:

Yo solía tomar la comunión entre muchachos con la ginebra que Alcides Zubarán me había enseñado como olvido. En el Ramos de la calle Corrientes aquello que bebíamos —por transmisión oral, anhelo de pedigrí bohemio o estética populista— contradecía el slogan “La bebe todo el mundo”. [...] Pero nosotros bebíamos ginebra porque queríamos escribir; ya comprendíamos que en nuestra literatura la ginebra es estructural: beberla nos hacía pertenecer y los personajes de los cuentos que escribíamos bebían ginebra cuando todavía nos pedíamos recios y perdedores y nuestra poca monta social era un orgullo de malos ficticios. (*Black out* 99)

En esos bares de la Avenida Corrientes María Moreno reforzaba su carrera de autodidacta entre psicoanalistas, filósofos, escritores y periodistas de publicaciones como *Primera Plana*, *Confirmado*, y *Panorama*, “con quienes discutía sobre la lucha de clases, «Las Meninas» de Velázquez en clave foucaultiana o sobre la novela negra” (Olmos y Guzzante párr. 4). Así fue como entró en contacto con distintos personajes de la cultura *border* argentina, como Norberto Soares, Miguel Briante, Germán García, Charlie Feiling, Claudio Uriarte y Tom Lupo, entre otros. La noche de Buenos Aires cobra vida en sus páginas:

Salí a la madrugada. Que nadie piense que todo estaba quieto. Las verdaderas ciudades son de neón, como Las Vegas u Osaka. Pero donde Buenos Aires salía para el oeste, la forma era el reflejo de los semáforos en el vapor que la madrugada levantaba sobre la avenida. (*Black out* 74-75)



*Fig. 6 Avenida Corrientes. Desde la Plaza República donde se encuentra el Obelisco, se puede recorrer la Avenida Corrientes, “la calle que nunca duerme”, y la avenida de las librerías, los cafés, teatros y pizzerías.*

Esta misma etapa vital, la de los veinte años o incluso menos, coincide con el momento en que empieza a leer crónicas y nace su vinculación e interés al género. Cuenta la autora que todo empezó cuando se topó en una librería con un texto sobre Charles de Soussens, autor de *El crimen en la calle Florida*. Y fue gracias a esa escritura que se aficionó al género y avanzó hacia otros escritores de la época hasta llegar a Rubén Darío, José Martí y César Vallejo: “Eran cisnes modernistas que se convertían en patos mal pagos”, sentencia. (Moreno “El cronista actual renunció a tener una postura política” párr.1)

Y a la pasión por leer se une la de escribir que, como vemos, ya anunciaba desde bien pequeña. No obstante, empieza a publicar textos gracias a su marido, Marcelo Moreno, reconocido periodista que en esa época colaboraba con el diario *La Opinión*. Como observaremos, esta relación no solo le daría un hijo sino además una profesión. De este modo, escribe algunas notas que luego firmaría su esposo, siendo esta escritura encubierta con la que se inicia en el periodismo:

[...] se inició en el oficio casi por casualidad —era joven y necesitaba el dinero— escribiendo artículos que firmaba como su ex marido, colaborador de *La Opinión*. Un día el jefe de redacción elogió una de esas notas y hubo que revelar la identidad. Pero en lugar de agravio e indignación, quien hasta entonces era Cristina Forero recibió una invitación. “Que colabore ella también”, dijo el jefe y así nació María Moreno, una cronista barroca de 26 años [...] (Fornaro párr. 8)

Como ella misma declara, entró a la cultura a través de un hombre. Afirmación que no deja de ser al mismo tiempo certera y paradójica, puesto que no solo logra un lugar propio y privilegiado para su escritura dentro del periodismo; sino que además es conocida en Argentina por su labor y sus textos feministas, asumiendo el apellido del marido. Este hecho y su reconocimiento público será cuestionado y criticado por sus compañeras feministas, como así nos revela la autora con cierto tono sarcástico, en el artículo “La chillona alegría de una época” al hablar de su pseudónimo para el periódico *Clarín*:

Quizás ese efecto de extrañeza se deba al uso del seudónimo: en mi documento de identidad dice Cristina Forero y ya entonces había comenzado a firmar María Moreno. Las feministas me reprochan que use el apellido de mi ex marido. Yo respondo que utilizo el apellido de Mariano Moreno, el primer periodista argentino, pero no se lo creen. Tampoco se creen que uso el

apellido de la mejor amiga de Colette, la actriz Marguerite Moreno, que fue descripta como una mezcla de Ximena y el Cid, un ser único. Es decir, deseé el “Moreno” antes de desear al hombre que llevaba ese apellido. Pero como las feministas siguen sin creerme, yo les respondo que soy tan pero tan feminista que, en lugar de usar el apellido de mi padre o de mi ex marido, uso el de mi hijo Manuel. (3)

De esta manera, es el año 1973, con veintiséis años, cuando María Moreno empieza a colaborar en el diario *La Opinión*, fundado en 1971 por el periodista Jacobo Timerman, —inspirado en el periódico francés *Le Monde*—, bajo la proclama “el diario para la inmensa minoría”, pero con una propuesta opositora al régimen. Lo que comportó que un año más tarde colocaran dos bombas: una en la redacción del periódico y otra en la casa de Timerman. Después de esto, el diario siguió funcionando hasta que en 1977 un grupo paramilitar dependiente del coronel Ramón Camps secuestra al director con la intención de asesinarlo tras enviarlo a una cárcel clandestina; sin embargo, por determinados intereses esto no se lleva a cabo, aunque sí lo mantienen dos años y medio en prisión sufriendo torturas y condiciones inhumanas. Del mismo modo, el diario fue clausurado y expropiado durante el autodenominado Proceso de Reorganización Nacional; sin embargo, posteriormente se reapropiaron del diario manteniendo su nombre y cambiando la línea editorial anterior, hasta el año 1981. Por su redacción pasaron escritores, poetas, periodistas y dibujantes de la talla de Juan Gelman, Miguel Bonaso, Carlos Ulanovsky, Tomás Eloy Martínez, Ernesto Sábato, Pompeyo Camps, Felisa Pinto, Tununa Mercado, Aída Bortnik, Osvaldo Soriano, Rodolfo Terragno, Ricardo Halac, Enrique Raab, Hermenegildo Sábato, Roberto Cossa, Victoria Wals, Hugo Gambini, Miguel Briante, Moira Doto, Bernardo Verbitsky, entre otros. El nivel de los colaboradores, tanto de la información periodística como de los artículos de opinión, convirtió al diario en un éxito de ventas. La línea editorial que caracterizaba *La Opinión* procedía de la anterior revista en la que Jacobo Timmerman había colaborado: *Primera Plana*, cuya propuesta era la de hacer un periodismo de vanguardia, que pretendía convertir la noticia un

espectáculo, ajena a los condicionamientos del poder de la clase con mayor nivel adquisitivo o del gobierno. Su estilo modernizó el discurso periodístico, utilizando procedimientos creativos y ficcionales alrededor de las noticias.<sup>26</sup>

No es baladí, por tanto, que Moreno iniciara su escritura bajo el seno de un periódico como éste y que desde aquí ensayara su estilo e impronta posterior, a pesar de que lo que empezó escribiendo en este diario fuesen textos de crítica literaria o notas de vida cotidiana, como la de las fruterías nocturnas que comenta y recuerda para una entrevista en *Radar*:

Una vez se me ocurrió hacer una nota sobre fruterías nocturnas. Debo haberla considerado una intriga secundaria en mi escala de investigaciones, un registro menor dentro de mis (todos de pie) altos grados de relación con la cultura. ¿Por qué hay fruterías abiertas toda la noche? Gran pregunta, equivalente a: ¿Dónde van los pájaros cuando mueres? Hice esa nota —que no resultó muy diferente de lo que escribo ahora— y la firmé como María Moreno, como un ocultamiento. Pero terminó funcionando más que mi propio nombre. (Sin título (entrevista) párr. 2)

No solo se dedicará a escribir estos apuntes de vida cotidiana sino también publicará notas de temática femenina en el suplemento “La Mujer” que dirigía la periodista Felisa Pinto, versada ya en esos temas, a la que posteriormente invitará a colaborar en “Las12” el suplemento femenino de

---

<sup>26</sup> Aunque en Argentina *La Opinión* ha sido el diario abanderado de esta nueva corriente, lo cierto es que los historiadores e investigadores del periodismo moderno han apuntado y categorizado una nueva cuarta fase que a partir de los años setenta remodelaría la manera de hacer periodismo y de presentar su producto ante el gran público. Se trata, de acuerdo con Casasús, de un periodismo que trata de presentar productos nuevos, de fácil digestión, historias amenas bien escritas, gráficos informativos, atracción visual, contenidos de interés real para la gran mayoría de las personas (Casasús 24). Las fases anteriores empezarían desde 1850 hasta la I guerra mundial, conformándose como la del periodismo ideológico; continuaría una segunda fase de periodismo informativo, y la tercera, que parte con la II guerra mundial, correspondería a un periodismo de explicación, en la que lo relevante es la interpretación de los hechos.

*Página12*, pues era la encargada de éste. Dejamos constancia de su relato y agradecimiento:

Cuando apareció *Las12*, hace ya una década, Sandra Russo y María Moreno me invitaron a colaborar en este suplemento, que después de leerlo celebré con entusiasmo, y con nostalgia a la vez. Encontraba por fin, luego de casi veinte años, un espacio de periodismo femenino que sabía resistir con inteligencia y gallardía los ramplones embates al género de las habituales “revistas” femeninas en las que siempre había colaborado antes de mi paso por el diario *La Opinión*, como editora de la página *La Mujer*. En *Las12* recuperé el tono del feminismo elevado a militancia, pero a la vez cultura, desenfado, humor e ironía que siempre busco como periodista y lectora. No me equivoqué. Desde mi primera nota, sobre el libro de recetas que hiciera célebre a Alice B. Toklas, y los secretos de su genial cocina que ofreciera habitualmente a Gertrude Stein y sus invitados celebérrimos, desde Picasso a Hemingway. A partir de allí, en *Las12* recobré la libertad que supone la ausencia de presiones publicitarias, y el beneficio de la constante complicidad intelectual de mis editoras, desde Sandra Russo entonces, a Marta Dillon, hoy. (Pinto párr. 1)

Como se puede apreciar, la vocación literaria de Moreno cristalizó en el medio impreso justo los años previos a la que sería la época más complicada de la Argentina: la dictadura militar (1976-1983). Luego nada sería lo mismo. María Moreno cuenta con veintinueve años cuando sucede la catástrofe. La vida dio paso de forma inmediata a la muerte, a la vivencia cotidiana de la muerte.

Por todos es sabido de qué manera llegó el horror para los argentinos un 24 de marzo de 1976, con el derrocamiento constitucional de la presidenta María Estela Martínez de Perón por el autodenominado Proceso de Reorganización Nacional de la dictadura cívico-militar, en la que una Junta militar organizada por las Fuerzas Armadas toma el poder con un golpe de

Estado. Aunque Argentina con anterioridad había sufrido otras dictaduras<sup>27</sup>, esta es considerada la más sangrienta de su historia. Para el periodista Horacio Verbitsky Argentina con anterioridad no había vivido nunca un estado de extrema violencia “consistente en secuestrar personas, tenerlas alojadas en formas clandestina, torturarlas y luego [...] dejarlas en libertad, pasarlas a la Justicia o asesinarlas” (“DiFilm” 0:2:33-0:3:10).

Asimismo, para el escritor Juan José Saer el país entero se había hundido en una ciénaga:

La verdadera, la profunda, fue la terrible crisis de los años setenta, de la que, en muchos sentidos, los acontecimientos actuales no son más que el resultado, y no solamente porque durante esos años se contrajo la ominosa deuda externa. Entre 1969 y 1982, entre los primeros asesinatos políticos, los primeros episodios de guerrilla urbana y las primeras intervenciones terroristas del estado hasta la insensata guerra de las Malvinas, en abril de 1982, el país entero se hundió en una ciénaga de exasperación y de violencia, de corrupción y de crueldad, de odio y de sangre. (Saer párr. 4)

Un hecho como este tendrá consecuencias no sólo políticas y sociales, sino que determinará por completo a la sociedad y todas sus manifestaciones culturales se verán alteradas, imprimiendo en la conciencia de todos los argentinos la huella de la debacle moral y la crisis humana y racional. Sirva también para contextualizar el clima que se vivía en esos años, los recuerdos de otra escritora argentina. Esta vez Ana María Shúa quien se retrotrae a los días de marzo del setenta y seis, para relatar lo siguiente:

---

<sup>27</sup> La de Uriburu de 1930 a 1932, la de la Revolución del 43, que duró hasta 1946; la autodenominada Revolución Libertadora de 1955 a 1958 y la de Onganía entre 1966 y 1973. Y esto solo contemplando el siglo XX.

Mi marido y yo no militábamos, pero éramos de izquierda y muchos de nuestros amigos y conocidos desaparecían o se escapaban del país o pasaban a la clandestinidad. Sabíamos que había libros ‘peligrosos’: todo lo que tuviera marxismo o la idea de la revolución social. ¿Por dónde empezar? Empezamos por uno de Vo Nguyen Giap, sobre la Guerra de Vietnam. El intento, en la pileta de la cocina, fue un triste fracaso. No es tan fácil quemar un libro en un departamento de tres ambientes. Decidimos que si entraba un grupo de tareas, daba lo mismo que hubiera este libro o aquel: lo peligroso, lo que nos denunciaba como enemigos era tener una biblioteca. Y abandonamos la idea de quemar libros. Alicia Dujovne Ortíz en su libro *Las perlas rojas* recuerda las fogatas que se encendían en esa época en las azoteas, en los patiecitos. Teníamos miedo, mucho miedo. (ctd en Massarino párr. 28)



*Fig. 7. Sarandí (Avellaneda), Argentina, 26 de junio de 1980, la Justicia ordenó la quema pública de miles de libros del Centro Editor de América Latina (CEAL)*

María Moreno pertenece a la generación de escritores que, ya en plena dictadura militar ensayaban modos de escribir, aun cuando publican y producen con plena conciencia después de finalizar esta. Así, debe figurar nuestra escritora en el mismo panorama en que están inscritos los nombres de Ricardo Piglia, recientemente fallecido en enero de este 2017, Manuel Puig, Juan José Saer, César Aira, Alan Pauls, Ana María Shúa, Rodolfo Fogwill, Osvaldo Soriano, Rodrigo Fresán, Néstor Perlongher, Rodolfo Walsh, Daniel Moyano, Juan José Hernández, Haroldo Conti, Héctor Tizón, Antonio di Benedetto, Juan Carlos Martini y Alberto Vanasco, por mencionar a algunos de los más conocidos internacionalmente.

No existe un consenso que determine con concreción las distintas corrientes estéticas que se dan en la segunda mitad del siglo XX en Argentina debido a la multiplicidad de tendencias que se han desarrollado en ese período. Se han acuñado expresiones tales como “escritores del postboom”, “de la derrota” o “de la dictadura” postuladas por Daniel Moyano; “escritores del interior”; o “generación del sesenta”, que es la que más se ha difundido. Sin embargo, de estas categorías “la generación de la dictadura” es la que más se avendría a Moreno. Según ella misma reconoce, hay en su escritura una marca indeleble que proviene de la experiencia de la represión y la censura. Veremos, de esta manera, cómo Moreno le atribuye a ésta y al imperativo de silenciamiento la gestación de un estilo propio que tomó cuerpo a través del rodeo y el barroco como fórmula de escape para expresar sin decir, huyendo de la referencialidad exacta a través de recursos narrativos. Por ende, esta huida fue la que la condujo hacia una voz y un estilo.

Pero la dictadura no sólo será determinante en nuestra autora y en el resto de escritores, sino que sellarán absolutamente toda la época en el campo literario y transformará el panorama editorial al completo. Así, como demuestra Bermúdez Martínez (4) los años setenta supondrán un profundo cambio con respecto a la situación precedente, viraje grabado por la crisis editorial, con el consiguiente cierre de muchos sellos editoriales y la falta de apoyo para los escritores que pierden gran parte de su público lector, absorbido por el gran

mercado del *bestseller*. La nueva situación corre paralela al surgimiento de lo que se ha dado en llamar una «literatura de la dispersión y del exilio», con la salida de gran número de escritores fuera del país. Exilio voluntario o forzado, motivado por razones de carácter económico y, sobre todo, de represión cultural o de raíz política. Según el escritor Daniel Moyano esta generación estará conformada por él mismo y por los escritores Juan José Hernández, Haroldo Conti, Antonio Di Benedetto, de Alberto Vanasco, Horacio Verbitsky y Rodolfo Walsh. (*Ibid* 5)

Bermúdez Martínez se pregunta hasta qué punto una experiencia como la de la dictadura puede llevar o llevó a la inauguración de un nuevo lenguaje estético:

No obstante, y al margen de las impugnaciones del realismo tradicional que recorren las décadas a las que hacemos referencia, está claro que desde los parámetros estéticos y los arquetipos de la experiencia humana tradicionales no va a ser posible explicar una realidad desbordante y excéntrica como fue la de la Argentina de la dictadura. Si Theodor Adorno se preguntaba «¿cómo escribir después de Auschwitz?», los escritores argentinos se enfrentan también al interrogante de ¿cómo nombrar lo innombrable?, ¿cómo narrar cuando no se puede nombrar el horror? El realismo en sí mismo ya no servirá —es una estética agotada— y la literatura argentina responderá a esta pregunta por caminos diversos, aunque coincidentes, como apunta Cristina Piña, en el uso de estrategias de descentramiento: la metáfora, la alegoría, la alusión o incluso la representación paródica. (Bermúdez 7)

Mientras, la investigadora Isabel Quintana en su libro sobre Cristina Peri Rossi, Ricardo Piglia, Juan José Saer y el brasileño Silviano Santiago, denominado *Figuras de la experiencia en el fin de siglo* (2001), también se cuestiona de qué modo la crisis de fin de siglo XX dio lugar en la literatura a una búsqueda de diversos modos de concebir la experiencia.

En cuanto al periodismo de esta época en los siete años que duró este terrible período hubo publicaciones clausuradas, editoriales enteras arrasadas, despidos, desmejoría de las condiciones laborales, amenazas, atentados con bombas, censura oficial y autocensura.

El gremio de los periodistas fue uno de los más perseguidos. Sufrieron además del presidio, la tortura y el exilio; el asesinato, con la cifra escalofriante de un centenar de desaparecidos. La estadística de la Unión de Trabajadores de Prensa de Buenos Aires (UTPBA) publicó un libro titulado *Los periodistas desaparecidos* (2006) donde consigna que fueron ochenta y cuatro periodistas los desaparecidos y diecisiete asesinados (“Listado” párr. 1) En los primeros tres años de gobierno militar hubo ochenta y siete periodistas desaparecidos: cuarenta y cinco en 1976, treinta y uno en 1977 y once en 1978. La última desaparición data de 1980 con la desaparición de la reportera norteamericana Toni Agattina Mota. Pero también fueron víctimas todas aquellas personas que profesionalmente se encontraban cercanas a las redacciones como fueron poetas, sociólogos, cineastas, corresponsales extranjeros, obreros gráficos, etc. Entre ellos cabe destacar al escritor de cuentos infantiles Héctor Germán Oesterheld y Rodolfo Walsh, periodista, escritor, dramaturgo y traductor, conocido por sus cuentos policiales y por sus investigaciones periodísticas sobre el fusilamiento ilegal de civiles en José León Suárez de junio de 1956 en *Operación Masacre*, sobre los asesinatos de Rosendo García en *¿Quién mató a Rosendo?* y sobre Marcos Satanowsky en el *Caso Satanowsky*, adelantándose a lo que luego se conocerá como el Nuevo Periodismo Americano. Claudio Escribano lo recuerda así: “Es la peor década que recuerdo en el periodismo, porque las voces democráticas podían tener problemas tanto con la subversión como con la represión. El tiro podía venir de cualquier lado.” (ctd en Ulanowsky s/p)

La censura se instauró desde los primeros días en el comunicado 19 de la Junta Militar:

Se comunica a la población que la Junta de Comandantes Generales ha resuelto que sea reprimido con la pena de reclusión por tiempo indeterminado el que por cualquier medio difundiere, divulgare o propagare comunicados o imágenes provenientes o atribuidas a asociaciones ilícitas o personas o grupos notoriamente dedicados a actividades subversivas o al terrorismo. Será reprimido con reclusión de hasta diez años, el que por cualquier medio difundiere, divulgare o propagare noticias, comunicados o imágenes, con el propósito de perturbar, perjudicar o desprestigiar las actividades de las Fuerzas Armadas, de Seguridad o Policiales. (“Fuentes” párr. 2)

A tan sólo 48 horas del golpe se cerró el periódico *El Intransigente* por una caricatura humorística que no fue bien considerada por los militares. Posteriormente, *La Opinión* decidió hacer público un listado de temas de los que estaba prohibido dar información como son las acciones de la Policía, las bajas de las Fuerzas Armadas, o hechos subversivos de cualquier índole.

No obstante, la misma suerte la tuvieron otros periódicos y revistas como *Los Libros*, creada en 1968 por Héctor Schmucler, una publicación que abordaba y debatía los hechos culturales desde un trasfondo ideológico de vertiente marxista maoísta. O la revista dirigida por Eduardo Galeano, *Crisis*. Desde su creación en 1973 hasta el golpe en 1976 perseguía la alianza intelectual y popular de sus publicaciones y en tan corta vida llegó a vender 30.000 ejemplares y publicó en esos tres años que cuarenta números. El proyecto editorial que se alentaba partía de la necesidad de construir una mirada propia desde América Latina y reflexionar a través de esta sobre los géneros, las artes, la ideología y la cultura. En 1976 la desaparición de Haroldo Conti y el secuestro de su editor Federico Vogelius provocaron su cierre.

En la década de 1970, se produce una importante discusión acerca de la relación entre intelectuales y proyectos de intervención política y cultural. En este sentido, se consolida en dicho período un modelo de intervención cultural,

con un discurso que tematizaba y defendía los sucesos de luchas obreras y estudiantiles iniciadas en décadas anteriores.

Durante la dictadura militar, las revistas culturales que pudieron seguir —no así el periodismo cultural vinculado a los medios masivos hegemónicos— asumieron el rol de tematizar aquellos problemas y discusiones no visibilizadas en otros espacios de intervención colectiva, dada su circulación más restringida. La discusión en clave “cultural” y el espacio estratégico otorgado a lo simbólico fue correlato de que lo político se encontraba vedado. Muchas de las discusiones en clave “literaria” o de “crítica cultural” implicaron dar cuenta del contexto histórico, a pesar de que el modo de remitirnos al mismo fuera a partir de figuras retóricas como la “metáfora”, la “elipsis” o la “alegoría”.

Las investigaciones realizadas por Rodolfo Gómez con respecto al periodismo cultural de esta época, le conducen a plantear que en medio de esta dictadura las revistas culturales empiezan a intervenir de forma conjunta y pública ante la censura y represión, creando asimismo alianzas de solidaridad y apoyo común. Éste es el motivo de que se creen asociaciones como Asociación de Revistas Culturales (ARCA) y Agrupación de Revistas Alternativas (ARA). Al respecto Gómez subraya lo siguiente “Este grupo de publicaciones culturales periódicas se caracterizó por marcar su distancia respecto al orden oficial y apuntar a una alternatividad basada en experiencias existentes o por crearse” (17). Diferentes tipos de publicaciones permanecen en escena: de temática rockera como *Expreso Imaginario* o *Mutantia*; con posturas intelectualmente comprometidas como *El Ornitorrinco*; de carácter surrealista en *Poddema* y *Signo Ascendente*; sociológicas como *Kosmos* y de poesía como *Último reino* y *Xul*, entre otras.

Rodolfo Gómez en su artículo “Periodismo cultural, esfera pública y modos de intervención político intelectual en los sesenta y setenta en Argentina: entre el mercado, el estado y la crítica cultural” llega a la conclusión, analizando la praxis y la historia de dichas publicaciones, que tras el golpe de Estado se pueden diferenciar tres etapas en el periodismo cultural y

observa, además, que en esta etapa se produce una renovación de este tipo de periodismo del que brotan fórmulas contraculturales y posturas disidentes abiertamente opositoras al régimen:

Consideramos que durante la dictadura es necesario reflexionar a partir de una periodización que permite establecer tres momentos. Un primer período, comprendido entre 1976 y 1978, donde tuvo lugar la mayor represión y violencia institucional. Un segundo período, comprendido entre 1979 y 1981, en el que se evidencian los conflictos internos en las fuerzas armadas en el poder, las cuales, mientras tratan de asegurar la continuidad de su imperio mediante acuerdos con los partidos políticos tradicionales, se desencadena la crisis económica y se quiebra cierto consenso civil obtenido hasta entonces. Por último, un tercer período, comprendido entre 1981 y 1983, cuando se observa un mayor cuestionamiento y resquejamiento del régimen y en el que la guerra de las Malvinas juega un rol fundamental para determinar su finalización. (Gómez 16)

De lo expuesto, podemos concluir que, pese a la censura y la represión, el campo cultural argentino se reproducía en una serie de publicaciones que de una forma u otra resistieron a la dictadura y consolidaron una forma de expresión acorde a los tiempos que corrían, pero en el que se asimilaban el arte y la política más que como programa editorial como actitud vital comprometida con la realidad. Así la crítica nota un viraje paradójico en el periodismo cultural argentino desde la década del sesenta donde éste se articulaba en torno “al tópico de la vinculación entre «arte» y «vida cotidiana» (propio de las vanguardias artísticas)” (18); mientras que en la época que se imponía el silenciamiento se empezó a adoptar una visión política de la cultura. Y de este modo, “el campo de las revistas culturales de carácter no masivo fue un espacio privilegiado para expresar aquello que no tenía visibilidad en otros espacios” (*Id*) Y, por otro lado, el relajamiento de la represión estatal a fines de los setenta permitió “el surgimiento de algunos medios comerciales que de

maneras “desviadas” —entre el humor y la crítica cultural— evidenciaron su disenso con aspectos parciales del orden dictatorial” (*Id*).

Es en este ambiente de terror y censura cuando Moreno empieza a publicar sus primeros escritos en la prensa, que no son otra cosa que notas de vida cotidiana en *La Opinión*, un diario que se caracterizaba por poseer y alojar un estilo menos convencional y más literario. Por ello, los autores que se iniciaron en dicho periódico han sido considerados más escritores que periodistas (Escala párr. 7). Así, será de enorme importancia comenzar a escribir en un medio que marcaba tendencia en cuanto al estilo literario de sus contenidos y que sería su seña, una huella que quedó sin duda en los que colaboraron en él y que en el caso de Moreno dejaría una impronta que se desarrollaría en el resto de su carrera.

Sin embargo, uno de los hechos más determinantes para la autora que acabarían conformando un estilo propio fue precisamente la censura, que acotaba un cerco mediático del que no se podía salir, para lo cual la periodista tenía que buscar subterfugios para hablar de esa realidad exógena al cerco, silenciada, y la manera posible de hacerlo era mediante la literatura y sus estrategias textuales. La autora habla de ello para un periodista que, con motivo de la reedición de *El affaire Skeffington*, le pregunta por las “marcas inaugurales” que dejaría posteriormente en su escritura, lo que a ella le da pie para comentar que los periódicos en ese momento histórico funcionaban como “laboratorios de escritura” que abocaba a los periodistas a una especie barroco:

En general, no me reconozco en lo que hago, o me reconozco a destiempo, *a posteriori*. En ese momento hacía periodismo, el suplemento de mujeres de *Tiempo argentino*. Había trabajado en *Siete Días* durante la dictadura militar, también en *Status*. En gran medida por una cuestión de censura, en determinados medios hacíamos una especie de laboratorio de escritura. Se podía hacer un barroco que permitía decir y no decir, o decir sin que se notara, de una manera alambicada, algo inadmisibles en el periodismo posterior. Lo que yo hacía ahí era lo que quería hacer. Es decir: no

tengo otra zona fuera del periodismo. Tal vez Jorge di Paola o Miguel Briante, que para empezar tenían obra, tenían un imaginario de dos zonas. Pero incluso al revés de otros escritores, que tienen una escisión absoluta, del tipo “esto es mi laburo y esto es mi «obra»” —sobre todo para Briante, que había trabajado en los medios formados por la idea de Jacobo Timerman donde había una fuerte idea literaria—, el periodismo tampoco era una zona-otra. La marca de lo que se publicaba en *Primera Plana* es muy borgeana. Ahí se exigía que el periodista fuera un escritor, y había unas licencias de estilo increíbles, como por ejemplo empezar a describir un personaje y nombrarlo recién a la página. También se usaba una adjetivación muy literaria, una composición de climas muy vinculados con la novela. Esa es una marca para mí, que en realidad ejerzo un poco posteriormente. Y si bien había escrito una novela muy barroca, que podría haber publicado y no publiqué, *Cuerpo extraño*, marcada por Severo Sarduy y Lezama Lima, por la revista *Literal*, de la que estaba cerca, cuando publico *El affair...* no tengo un deseo de libro. No sentía que era una escritora que no había publicado. La idea de un libro no aparecía como proyecto. (“Entrevista a María Moreno en los inRocks” párr.4)

Pero esta nueva autora —María Moreno—, cuyo nombre nació a través de un texto, siguió escribiendo para otros medios. Después de *La Opinión*, publicó en las revistas *Siete días*, *Status*, *Sur* y *Vogue* y a comienzos de la década de los 80, ya en los estertores de la dictadura, empieza a colaborar desde el primer número con una sección femenina en la revista *El Porteño*, que se titulaba en su homónimo femenino “La Porteña”.

*El Porteño* era una publicación híbrida entre periódico y revista mensual, que fue creada a finales de 1981 por el director Gabriel Levinas, Miguel Briante y Jorge Di Paola. *El Porteño* merece sin duda que nos detengamos en ella y fijemos nuestra atención en un tipo de periodismo crítico, arriesgado y valiente que está actualmente en vías de extinción. Solo algunos periódicos y plataformas alternativas resisten con mucha voluntad, a través del esfuerzo de sus colaboradores y, en algunos casos, mediante donaciones de

afiliados para asegurar así la independencia, ya que detrás de los medios de comunicación siempre hay una lucha por el manejo del poder mediático.

El periodista Pascual Serrano (2014) da cuenta de algunos nombres de publicaciones en castellano que aún mantienen su independencia del mercado y del poder: *Le Monde Diplomatique*, *Memoria*, *Liberación*, *Punto final* y *El Viejo Topo*. Algunas otras existen, pero en medios digitales, como *Rebelión* (España), *Alai* (Ecuador), *Argenpress* (Argentina), *Adital* (Brasil), *IPS-Inter Press Service* (asociación internacional de periodistas profesionales sin fines de lucro) e *Indymedia* (una red mundial de medios independientes).

Si el panorama actual en el ámbito hispano es este, imaginemos lo que sería casi cuarenta años atrás en Argentina, en una época de dictadura y genocidio, hasta que llegara la democracia en 1983 con Raúl Alfonsín. En 1982 Argentina se encontraba aún en manos de la dictadura militar y fue en este año que comenzaron a realizarse las primeras marchas de resistencia en donde las Madres y las Abuelas de Plaza de Mayo reclamaban por los Derechos Humanos. En medio de este ambiente de fuerte represión y censura, debido a un terrorismo de Estado que perseguía, torturaba y hacía desaparecer a las personas, tuvo lugar la creación de *El Porteño*, medio contracultural. Así lo explica el blog de la revista, creado *a posteriori*, para dar cuenta y explicar su historia:

La primera etapa de la revista mensual de *El Porteño* serpenteó entre el ocaso de la cruenta dictadura cívico-militar, el exilio, los retornos, la guerra de las Malvinas, la denominada “revolución cultural”, la transición democrática, el reclamo por las víctimas del terrorismo de Estado, el alcance de los Derechos Humanos, la militancia y la violencia revolucionaria, el juicio a las Juntas Militares, entre otros meandros. (Lépori párr. 1)

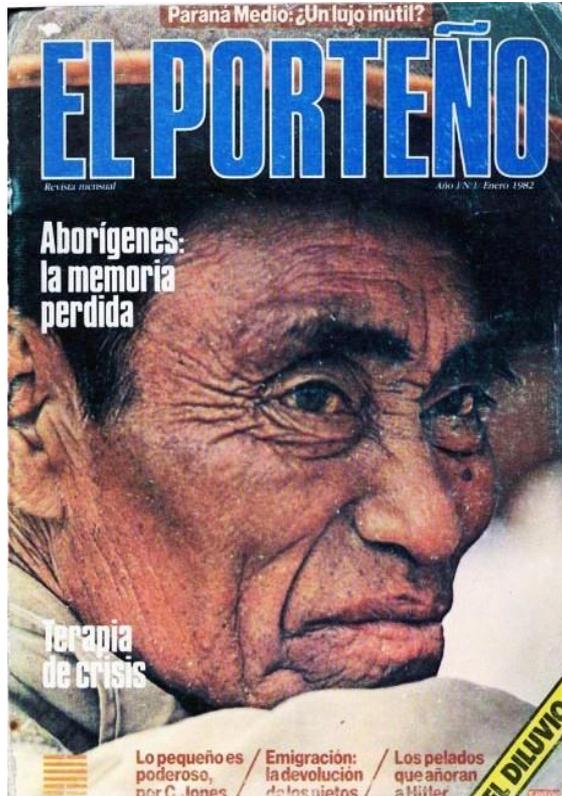


Fig. 8. Portada del primer número de la revista *El Porteño* dedicado a los aborígenes (enero 1982).

Roberto Lépori —el autor del blog— define la personalidad de la revista de la siguiente manera: “esotérica, experimental, excéntrica, *marginolienta*, paradójica, polémica y pionera” (*Id*) Así lo explica también Juan José Salinas, quien hace estas declaraciones para el libro que editan los investigadores Pablo Chacón y Jorge Fondebrider sobre el periodismo cultural en Argentina titulado *El ojo en la paja ajena*:

*El Porteño* fue el último medio de prensa no especializado, de circulación nacional y verdaderamente independiente que hubo en Argentina. Políticamente incorrecto, libertario (...)

Su redacción fue siempre de una pobreza franciscana. Su tecnología francamente ridícula: dos máquinas de escribir, a veces tres (...)

Prácticamente no tenía avisos. Editada por una cooperativa de periodistas independientes, era pobre porque era independiente, e independiente porque era pobre. Por eso también sucumbió. (...)

La revista —por entonces de un formato grande, similar al del *New Yorker*— emergió de la guerra de las Malvinas —que vituperó a Margaret Thatcher— como el órgano más radicalmente contestatario del país al concederle su tapa a las Madres de la Plaza de Mayo. (35)

Efectivamente, era el órgano más contestatario del país y precisamente por ello sufriría el atentado con bomba en el piso que servía de redacción al periódico. La bomba había sido puesta tras publicar como editorial el que sería el primer escrito del país sobre los desaparecidos por los militares, que se encontraban en ese momento en proceso de autoamnistía con la connivencia de los políticos. En el número veinte aparecía en portada “Niños desaparecidos: la permanencia del horror”, en cuya editorial Levinas comienza citando *Mi lucha*, de Hitler, apelando a la necesidad, como en Nuremberg, de juzgar lo que había sucedido en la Argentina.

Esto sucedió en agosto de 1983. Era aún una época de silencios. Según reflexiona Aquilles Fábregat, secretario de redacción de la revista *Humor*: “Se estaba en una dictadura, y la revista decía cosas que no se podían decir, acompañada por alguna otra, como *El Porteño* o *Nueva Presencia*. Después del 83 salieron todos a hablar” (Lépori párr. 95).

Posteriormente, María Moreno hará un reportaje para *Radar* en diciembre del 2003 sobre la generación del 80<sup>28</sup>, con motivo de la muestra artística que recogió la Fundación Proa sobre ese período en Argentina, donde se recogen y recopilan fotos, imágenes fotocopiadas, cuadros y hasta un vestido del artista Batato Barea. No solo hace una crónica del evento, sino que además

---

<sup>28</sup> Dado el interés del artículo con respecto a la época abordada, hemos considerado oportuna su inclusión en el apéndice de esta tesis.

entrevista y habla con algunos personajes de esa década como Daniel Molina, productor y crítico cultural; Gumier Maier, militante, columnista gay y diseñador de revistas contraculturales; Omar Chabán, empresario musical y difusor del rock argentino. Entre ellos se encontraba el director de *El Porteño* Gabriel Levinas, artista plástico, galerista y columnista, quien en la entrevista que le realiza Moreno deja testimonio de lo que estábamos hablando anteriormente con respecto al atentado que sufrieron y al miedo vivido:

Nos la pusieron [la bomba] porque yo había dicho en un editorial anterior que estábamos en contra de que los militares estuvieran a punto de autoamnistiarse y de que los políticos estuvieran dispuestos a firmar. Sacamos unos afiches con la cara de tres chicos desaparecidos y empapelamos la ciudad, con lo cual al que tenía que firmar le iba a costar más. Entonces escribí que si el miedo nos dejaba vencer y nos hacía negociar, era una mala inversión, porque la próxima vez íbamos a tener que pelear por 300 mil en lugar de 30 mil. Entonces, cuando yo cagado de miedo, después que nos ponen la bomba y que a mi mujer le choquen el coche, leí lo que había escrito, pensé: “Yo no me puedo borrar ahora”. Si yo había dicho que el miedo era una mala inversión, me tenía que quedar. Aún con el cagazo que tenía (Moreno “La generación del ochenta” párr. 5)

Tras la bomba, *El Porteño* emergió de los escombros y a pesar del temor se mudaron a la calle Sarmiento, frente al Centro Cultural Sal Martín, para continuar con su labor periodística. A la lista de antiguos colaboradores: María Moreno, María Eugenia Estenssoro, Ricardo Hovarth, Gustavo Wagner, Fernando Almirón, Eduardo Aliverti, Enrique Symns, Jorge Gumier Maier, Néstor Perlongher, se unen otros nuevos: Daniel Molina, Eduardo Blaustein, Aníbal Ford y Rodolfo Fogwill.

De este modo, resistieron y el periodismo crítico no vaciló frente al miedo. Según Salinas “*El Porteño* emergió del bombazo dándole la palabra a

Borges, que por primera vez arremetió contra esos militares cobardes” (ctd en Chacón y Fondebrider 37). Cuando Raúl Alfonsín llegó al poder continuaron sosteniendo sus profundas convicciones y su lealtad para con el periodismo comprometido y su ojo crítico no perdió visión con la democracia.



*Fig. 9 Mítica portada de El Porteño sobre los niños desaparecidos (nº 20, agosto 1983)*

Fue, por tanto, una revista arriesgada, atrevida y pionera: “Yo tenía en el cuerpo la sensación de que estábamos en la cresta de la ola; no por lo que vendíamos sino porque éramos el piloto de prueba del resto de la prensa. Si nosotros decíamos algo, tres días más tarde lo podía decir *Clarín*...” (Moreno “La generación del ochenta” párr. 5). Además, en su redacción se gestó el

nacimiento de otras publicaciones: *Gaceta Porteña*, de corta vida, *Cerdos & Peces*, *Babel*, *El Libertino* y tiempo después *Página/12*.

No obstante, nos hacemos eco de las palabras de Roxana Patiño, para quien muchas de las publicaciones de resistencia a la dictadura aparecidas entre 1978 y 1981 no articularon propuestas superadoras, aunque sí opina que se dieron valiosos espacios de pasaje hacia una nueva etapa de reconstrucción cultural. Los emprendimientos editoriales que traspasaron la transición y fueron representativos del periodo democrático eran *Humor* [1978] y *El Porteño*, que “aprovechó la liberalización producida durante la guerra de las Malvinas para lanzar un discurso opositor que luego el gobierno no consiguió hacer retroceder” (párr. 14). Asimismo, en lo que al ámbito cultural se refiere “cubre la llegada de escritores exiliados, la gestación de los movimientos de Derechos Humanos y otros movimientos artísticos que impulsan la apertura democrática” (Lépori párr. 11).

Dejando atrás la dictadura, la literatura del cono sur también padeció y resistió una crisis política, económica y epistemológica. Así, el período de las postdictaduras se ve atravesado por el cuestionamiento de la memoria histórica, la revisión de los aparatos culturales nacionales, la restauración democrática y la neoliberalización de la cultura y la economía.

Este panorama fracturado entre las producciones de los que se han exiliado y del insilio, y la defenestración —ejercida por la cultura oficial— de los que permanecen en el país, hace que la literatura y toda la cultura en un plano genérico se convierta en un erial, por lo que se empezará a cultivar sobre otros terrenos. Es de esta forma que una nueva cultura empieza a bullir y crecer de manera solapada entre los huecos y los intersticios del sistema. Un brote en reacción y, por tanto, contracultural, que germinaba desde el silencio y la oscuridad, gestándose lo que Kovadloff llamó la “cultura de catacumbas” (1982).

Sin embargo, hay quien piensa como así lo hace Juan José Saer que toda la tradición literaria argentina se ha forjado siempre en la incertidumbre, en la violencia y bajo la amenaza del caos (cf. “El escritor argentino y su tradición”). Esta cultura de catacumbas fue desarrollada en gran medida por los movimientos contestatarios y contrarios al régimen que en sus prácticas incorporaron modos de expresión no solo políticos sino artísticos. Y, como apunta Usubiaga, “Si bien fue el régimen quien relegó a las/os artistas a los sótanos, lejos de suprimirse años más tarde, fueron allí en donde se manifestaron propuestas rupturistas” (ctd en Rosa párr. 6).

Por lo tanto, aunque la dictadura paralizó la cultura del país e impuso la censura y el silenciamiento, esta represión favoreció el desarrollo de nuevos estilos y formas clandestinas que dieron lugar a expresiones artísticas renovadoras y vanguardistas, también a nuevas alianzas entre artistas y colectivos emergentes:

La censura constituía una gran limitación externa que los artistas habían interiorizado: todos ellos compartían experiencias, interpretaciones y predicciones en relación con la represión y el accionar de la policía y los militares. Esta situación, sin embargo, más que generar reafición o retraimiento, devino en la suma de esfuerzos en la intervención activa por parte de los artistas. Aunque no de modo consciente o programático, sus acciones resultaron en una trama de sociabilidad alternativa, vital, festiva y alegre, frente a los embates del terror dictatorial y sus secuelas durante la apertura democrática. (Lucena; Laboreau 61)

Esta sociabilidad alternativa de la que hablan Lucena y Laboreau necesitaba para su cultivo de espacios comunes donde compartir y generar esas redes: bares, discotecas y pubs eran los lugares de encuentro junto con el Instituto Di Tella, que representaba la vanguardia de los sesenta, situado en la calle Florida 936 hizo temblar desde ahí la ciudad.



Fig. 10. Entrada al Instituto Di Tella, en la calle Florida 936.

La psicodelia llegaba a las calles con burbujas de los colores pop. El Bajo y la Plaza San Martín se convertían en obligadas zonas de fiesta. Una joven rubia, de cabellos lacios, inventaba la audacia de los happenings, fiestas breves y “peligrosas”. Bullían los '60 y la banda que armaban los que formaron el Instituto Di Tella no daba tregua a la vida, a la investigación y al arte. Probablemente Buenos Aires no haya conocido, desde la producción creativa y desde la investigación, tiempos más dorados que esos. Poco hippies, superpsicodélicos, bastante snobs, siempre exclusivos, todas las veces originales, no fueron punks porque el punk no existía; sí fueron sin duda la vanguardia de los '60. Happenings, fiestas marchosas, exposiciones multitudinarias y de ruptura con las artes tradicionales, look pop, las primeras minifaldas y las primeras plataformas, espíritu frívolo porque “la frivolidad calma los nervios”, puestas teatrales con mucha experimentación, música innovadora, esculturas e instalaciones sorprendentes fueron parte de su herencia. (Di Tella párr. 2)

Otro lugar mítico de estos años y referente del *underground* porteño será el Parakultural, un centro artístico multidisciplinar que nació como una sala de ensayo musical en un sótano alquilada por Omar Viola, Horacio Gabin y los actores Batato Barea y Alejandro Urdapilleta. Éstos empezaron a invitar a gente para que asistiera a los ensayos hasta que este hecho dio pie a que se abriera al público. Allí se daban cita bandas de rock emergentes, música en

vivo, exposiciones de artes plásticas, teatro y espectáculos de toda índole contracultural y de vanguardia. Pese a las frecuentes redadas policiales el Parakultural se mantuvo genuino frente a una realidad hostil hasta que se echa el cierre definitivo tras la muerte del artista y *performer* Batato Barea, —víctima del sida—, por una serie de circunstancias derivadas del acoso policial y vecinal. No obstante, sus dueños inauguraron nuevamente otro local influenciados ya más por el tango, el Milonga Parakultural, que sigue abierto en la actualidad.



*Fig. 11. Festival Punk en el Parakultural en 1986*



*Fig. 12. Humberto Tortonese, Batato Barea y Alejandro Urdapilleta en la época del Parakultural.*

Así surgieron espacios alternativos de sociabilización que conformaron lo que se ha dado en llamar el *underground* porteño, un movimiento que aún convivía con una realidad argentina en crisis, caracterizada en lo político y en lo económico por la deuda externa, el pobre valor de las exportaciones, la falta de crecimiento, el déficit fiscal heredado de la dictadura, la inflación, y la tensión corporativa militar por los juicios por los Derechos Humanos y por los importantes recortes presupuestarios.

La investigadora María Rosa Laura destaca cómo en estos ambientes de vanguardia artística, musical y teatral, las mujeres comenzaron a abrirse camino a través de propuestas creativas nuevas:

En ese sentido no sólo les implicó el desafío de participar activamente dentro de los ambientes contraculturales sino también el de ampliar el lenguaje de las artes a través de la experimentación interdisciplinaria. Es así como se generaron

tensiones entre mujeres y varones, desestabilizando la política sexual establecida. Si entendemos por política sexual a la estructura de relación que se va estableciendo entre los sexos, así como al estudio de las dinámicas de poder y hegemonía dentro de esa estructura, la presencia y circulación de las artistas dentro del circuito *underground* subvertía los roles asignados a su género a la vez que cuestionaba el peso de la domesticidad y el disciplinamiento impuesto a las mujeres durante la última dictadura militar. (Rosa párr. 8)

En este contexto es donde debemos situar la figura de María Moreno, como escritora y como mujer, en una contracultura que cuestionaba saberes, roles y géneros. Bebiendo de estas fuentes es que ella insiste en promulgar y en llamar a las mujeres a que conquisten los bares como espacios de sociabilización de la cultura.

Como Alfonsina en el café Tortoni y Norah Lange en el Auer's Keller, María Moreno se internaba por los bares de la Avenida Corrientes, convencida de que más que ganar la universidad las mujeres debían ganar las tabernas. Y ese recinto era el café La Paz, donde Moreno pasaba las horas entre psicoanalistas, escritores, filósofos, y periodistas de las recién salidas "Primera Plana", "Panorama" y "Confirmado", con quienes se discutía sobre la lucha de clases, "Las Meninas" de Velázquez en clave foucaultiana o sobre la novela negra. Fue testigo y acompañante de distintos personajes de la cultura *border* argentina, como Norberto Soares, Miguel Briante, Germán García, Charlie Feiling, Claudio Uriarte y Tom Lupo, entre otros. (Olmos y Guzzante párr.4)

Además, Moreno estuvo vinculada a los grupos feministas, homosexuales y transexuales que por la época de los setenta y en estos espacios empezaron a cuestionar las categorías heteronormativas. Y fueron precisamente los artistas pertenecientes a estos grupos los referentes directos de las

expresiones que luego se llevarían a cabo dentro del circuito *underground* durante los primeros años de la dictadura. Más tarde, con la democracia y en el marco de todo un debate por los Derechos Humanos, se reactualizaron las luchas por las libertades sexuales y la despatologización de la homosexualidad. (cf. Rosa)

Hay tres figuras clave en este panorama porteño que cuestionaron a través del trabajo artístico los roles de género y la identidad como fenómenos fijos e inmutables. Ellos son Néstor Perlongher, Jorge Gumier Maier e Ilse Fusková. De estos será el escritor, cronista y también colaborador de *Alfonsina*, Néstor Perlongher quien estará más unido a María Moreno y se acompañarán mutuamente en esta lucha por la visibilización, aunque el primero con una actitud más subversiva en la militancia:

María Moreno [...] en los '80, conoce al poeta y antropólogo Néstor Perlongher quien en ese tiempo andaba –todavía– circulando por el under porteño. Inmediatamente hay onda. Perlongher venía de militar en el FLH (Frente de Liberación Homosexual) y de ser expulsado del Partido Obrero, por gay y demás. Ella le propone entonces participar en “Alfonsina”, la revista que acababa de fundar y en la que intentaba integrar mundo femenino y política. Por supuesto Néstor lo hizo, bajo el pseudónimo de Rosa L. de Grossman. (Olmos y Guzzante párr. 3)

De hecho, la figura de Perlongher, según María Laura Rosa, funcionó como un puente que unió las luchas de los años setenta con la de los ochenta, a la vez que promovió prácticas activistas que generaron relaciones de complicidad con las feministas. No obstante, “hacia 1988 las acciones comenzaron a declinar en pro de un activismo literario”, entonces se empiezan a traducir a autoras extranjeras y también se dio lugar a los testimonios de lesbianas argentinas, así como a dar cabida y resonancia a la literatura de escritoras como María Moreno, Alejandra Pizarnik, o la chilena Cecilia Vicuña. (*Ibid* párr. 5)

Como vemos, Perlongher estuvo en esa época vinculado a las políticas de visibilización homosexual; pero más allá de eso su figura y su obra presenta un claro cuestionamiento y transgresión de los modelos culturales. Es por ello una de las figuras clave de esta época. Escritor, intelectual y militante homosexual de izquierdas, su escritura es también un espacio híbrido de disidencias formales y vitales.

Perlongher será camarada de Moreno también, como decíamos antes, en ese cuestionamiento de saberes, apelando a una cultura de la calle, marginal y antiacadémica, entendiendo asimismo la figura del escritor sacudida de toda impostura, al modo del *escribiente* postulado por Roland Barthes<sup>29</sup>, de un escritor que trabaja la escritura, sirviendo de sus ideas y proletario de la palabra. Un intelectual que no quería ser tal, pero que por prácticas lo acabó siendo, representando no solo al intelectual disidente con el *status quo* sino con la propia intelectualidad y sus intelectuales. Fue un renovador no solo en la escritura sino en esa postura política de izquierdas, anarquista, donde abrió la brecha para nuevas formas de pensarse y de politizarse.



Fig. 13. Néstor Perlongher

---

<sup>29</sup> Roland Barthes en *El grado cero de la escritura* (1972) propuso la distinción entre escritores (*écrivains*) y escribientes (*écrivants*), siendo este último presentado de la siguiente manera: “La expansión de los hechos políticos y sociales en el campo de la conciencia de las Letras produjo un tipo nuevo de escribiente, situado a mitad de camino entre el militante y el escritor, extrayendo del primero una imagen ideal del hombre comprometido, y del segundo la idea de que la obra escrita es un acto” (33).

En la mente de María Moreno, Perlongher además será el símbolo del fin de la dictadura con sus usuales y conocidas lecturas poéticas públicas: “Para algunos el fin de la dictadura fue cuando se llamó a elecciones democráticas, para otros cuando Alfonsín recibió la banda presidencial. Pero para “nosotros” fue cuando Néstor Perlongher leyó en el hall del teatro General San Martín su poema *Cadáveres*” (“Perlongher en primera” *A tontas y a locas* 234).

El poema de Perlongher desentierra la palabra y la desgarradura del silencio, porque se entierra lo evidente como se entierran los cadáveres. Y así poemas como este hacen emerger de la sepultura la voz de los que callan y de los que se les arrancó la voz con la vida. El mencionado poema aparecido por primera vez en *Revista de poesía*, y publicado más tarde en el libro *Alambres* (1987), consta de siete páginas de largo, del cual incluimos aquí solo el comienzo:

Bajo las matas  
En los pajonales  
Sobre los puentes  
En los canales  
Hay Cadáveres  
En la trilla de un tren que nunca se detiene  
En la estela de un barco que naufraga  
En una olilla, que se desvanece  
En los muelles los apeaderos los trampolines los malecones  
Hay Cadáveres  
En las redes de los pescadores  
En el tropiezo de los cangrejales  
En la del pelo que se toma  
Con un prendedorcito descolgado  
Hay Cadáveres  
En lo preciso de esta ausencia  
En lo que raya esa palabra  
En su divina presencia  
Comandante, en su raya  
Hay Cadáveres

En las mangas acaloradas de la mujer del pasaporte que se arroja  
por la ventana del barquillo con un bebito a cuestras  
En el barquillero que se obliga a hacer garrapiñada  
En el garrapiñero que se empana  
En la pana, en la paja, ahí  
Hay Cadáveres  
Precisamente ahí, y en esa richa  
de la que deshilacha, y  
en ese soslayo de la que no conviene que se diga, y  
en el desdén de la que no se diga que no piensa, acaso  
en la que no se dice que se sepa...  
Hay Cadáveres  
Empero, en la lingüita de ese zapato que se lía disimuladamente, al  
espejuelo, en la  
correíta de esa hebilla que se corre, sin querer, en el techo, patas  
arriba de ese monedero que se deshinchá, como un buhón, y, sin  
embargo, en esa c... que, cómo se escribía? c. .. de qué?, mas, Con  
Todo  
Sobretudo  
Hay Cadáveres  
(Néstor Perlongher 111-112)

No es éste un poema cualquier; se trata de uno legendario e icónico para la Argentina, debido a su trascendencia histórica, por lo que se sigue leyendo, declamando e incluso escenificando, como sucedió el pasado 9 de julio de 2016 —día de la Independencia— en un *performance* realizado por el colectivo Frente Artístico de Choque Comunicativo.<sup>30</sup>

En ese entonces del que habla Moreno, en esos “años de plomo” en que tuvo lugar esa primera lectura en público del poema “Cadáveres” que significó el fin de la dictadura, “ellos” —enfaticando el plural que explicita Moreno— eran un grupo de jóvenes que pensaban que “las fuerzas históricas no eran las únicas responsables de nuestras percepciones, que era necesario crear

---

<sup>30</sup> La crónica de la conmemoración de este día la relata María Moreno para el suplemento Soy, de *Página/12*, en el artículo “Rosa de lejos” donde da cuenta además de la nueva publicación editada por la editorial Mansalva de Néstor Perlongher. En este caso rescatan en un título homónimo su correspondencia inédita con otros escritores y artistas de la época.

relaciones alternativas con el propio cuerpo y el de los otros, conectar política y subjetividad, para que el socialismo fuera —lo decíamos sin ironía— vida interior” (“Perlongher en primera” *A tontas y a locas* 234).

Aún así, para Daniel Molina “la dictadura había interrumpido las libertades públicas, también había interrumpido ciertos desarrollos experimentales de los sesenta que empezaban a hacer caer los alambrados entre los géneros” (“La generación del ochenta” párr. 9). Durante estos años, el arte se desarrollará a través del subterfugio creando un circuito contracultural donde los artistas idean formas alternativas de creación, exposición, recepción y consumo de sus trabajos, contraviniendo con aquellas prácticas insertas en el mercado cultural (*cf.* Rosa). En la década de los ochenta estas prácticas siguen sucediéndose y se propician por estar insertas en un período premercado, donde según Daniel Molina los artistas no se pensaban como tales. “Y cuando pensaban hacer circular su obra encontraban muy pocos lugares” (“La generación del ochenta” párr. 10). Más que de cuestionamientos de los géneros Molina habla de un arte inclasificable:

Pintar de a cuatro en un bar como el Einstein, con látex, sobre una cortina de plástico transparente, mientras estaba tocando un grupo musical, ¿era pintura? ¿Una performance? ¿Y cómo se vendía? Recuerdo que se hacía mucha pintura colectiva en la Argentina. Y tampoco la cultura educativa podía dar cuenta de las nuevas necesidades. Y esa crisis no se debía a la dictadura. Una vez Gordín me dijo: “Yo no sé para qué fui a la escuela. Todo lo que me enseñaron no me sirvió para nada. Color, volumen, perspectiva. Y lo que yo necesito para mi obra es saber de metales, resinas, electricidad. ¿Qué éramos? ¿Underground? ¿Qué underground? Engrudo, como decía Noy. (Moreno “La generación del ochenta” párr. 10)

Y de esta cultura de catacumbas pasamos al destape completo de todo aquello que permanecía soterrado por el sistema perverso de la dictadura. Del

mismo modo que en España se había salido de la dictadura franquista con una transición y una contracultura a la que se le denominó “la movida” para dar continuidad con el destape en la democracia, el ansia de libertades en Argentina conllevó también una nueva forma colectiva de vivir el país y la cultura en democracia. Es lo que se conoce como la primavera alfonsinista.

El 30 de octubre de 1983 el partido radical de izquierdas de Raúl Alfonsín ganaba con un cincuenta y dos por ciento de los votos, y el sueño de todos los argentinos se hacía realidad. Había llegado la democracia y la libertad al país después de muchísimos años de dictaduras que se sucedían unas a otras. El día siguiente a las elecciones el periódico *Clarín* abría con el título en portada “Llegamos” y, a partir de ahí, todo estaba por hacer. El nuevo país en construcción era, por fin, de todos los argentinos y había un sentimiento generalizado de formar parte de ese inicio. Aún así la consolidación de la democracia necesitaba de mucho esfuerzo político y social, puesto que las condiciones económicas que asolaban el país favorecía el descontento.

No obstante, la ansiada conquista de la libertad propiciaba una atmósfera festiva contagiosa y un renacer cultural inigualable: “En la mitad de los ochenta, Buenos Aires es una ciudad desaforada, el hambre con que nos deja la dictadura produce pura efervescencia y un movimiento continuo que abarca al teatro y a sus *performers*, a las artes visuales, a la música y a los espacios donde sucede todo eso” (“Los 80” párr. 5).

Los que vivieron años antes la atrocidad de un sistema inhumano salen ahora de las tinieblas con esperanza; sin embargo, los jóvenes son los protagonistas de esta década. Y son ellos los que inician un movimiento sin la huella del miedo. Será así una época que retoma la noche, ya no como cobijo de invisibilidad sino como derecho. La música será la banda sonora de un despertar colectivo.

El rock, el punk y el tecno conocerán la ciudad de Buenos Aires de la mano de una generación joven a la que por primera vez un diario —el *Clarín*— le dedicaba un suplemento cultural, el *Sí!*, dirigido a adolescentes, que encuentran en éste qué leer, qué escuchar y qué bailar. Así, la década de los

ochenta fue la primera en que se modeló una autoconciencia generacional desde los márgenes, con códigos propios y excluyentes.

Como dijo el poeta Fernando Noy, que se define como “el backstage de los 80” en *Las mil y una noches*, “fue una época muy interesante, con gente que tenía veinte años y estaba pariendo a sí misma”. En su libro *Historias del under* se pregunta a sí mismo qué fue el *under* y qué fueron los ochenta:

Un tiempo de gran efervescencia en el cual se volvió a creer que había con qué armar un futuro, que nos rescataba a todos como seres creativos, que abolió la censura —que para eso alcanza con un decreto— sino algo mucho más difícil de erradicar: la autocensura. Todo el mundo decía y hacía incluso aquello que hasta entonces no sabía que pensaba [...]. Eso fueron las noches en el Parakultural, en el Mediomundo Varieté, en Einstein o en Cemento. Hechos que ni siquiera tenían un horario para comenzar e incluso muchas veces sucedían sin que nadie lo tuviera programado. [...] Una época que se dedicó a redefinir las identidades sexuales. Eran muchos los que disfrutaban la frontera - en esto, como en tantas otras cosas, Batato Barea era el mejor-, los que no vivían su cuerpo como un destino inamovible sino como un espacio a refaccionar, en que intervenir desde el deseo y el placer.

Por otro lado, es una parte de la historia argentina donde se producen importantes cambios en los modos de encarar la vida. [...] No era transgresión, no era proponerse deliberada y programáticamente ir contra el sistema, era vivir al margen, con otros códigos, nuevos y antiguos, inventados y rescatados. (Noy 2-3)

Sin embargo, el juicio de Moreno sobre la sociedad ochentera es bastante más ácido: “El cuerpo de los ochenta podría ser el de un bebé que juega con sus heces, hace estragos con un maletín de maquillaje y en vez de hablar hace glosolalia, se tira pedos. Aunque adquiriera las formas maduras del monólogo poético, la murga de famosos y la ambientación que se deteriora antes de inaugurar” (“La generación del ochenta” párr. 23). Pese a su juicio un

tanto escatológico sobre esta década lo cierto es que los ochenta será una época muy importante para la trayectoria de la autora por varios motivos. En primer lugar, aunque no por orden de importancia, por las relaciones que contrajo con el mundo artístico y contracultural, del que ya hemos hablado; en segundo lugar, por la impronta que deja en sus textos la experiencia vivida, del saber y del conocimiento desde la calle en lugar del claustro y, por último, porque en esta década, aunque aún no tendrá obra escrita, sus colaboraciones tanto en los periódicos como en las revistas de la época serán decisivas para la culminación de su obra posterior.

Tanto es así que la mayor parte del contenido publicado en el libro *A tontas y a locas* serán colaboraciones para el diario *Tiempo Argentino*, donde escribía una columna homónima al título del libro, desempeñando además el cargo de secretaria de redacción en el área de vida cotidiana. En este periódico, fundado en 1982 por Raúl Horacio Buzarco y dirigido a la clase media urbana de Buenos Aires, escribía además otra columna fija denominada “La Mujer”, en este caso para el suplemento del diario. No obstante, el periódico, que mantenía un formato bastante moderno, cerró a los pocos años, en 1986 debido a una dura batalla por el control de los medios de comunicación, según relata Graciela Mochkofsky. (*cf. Timerman.*)

En los periódicos y en las revistas culturales de la época es donde se forjará su estilo y su estética. María Moreno es hoy una de las cronistas argentinas más reconocidas gracias a que su periodismo tiene un sello propio e inusual, alejado del gusto mayoritario por lo políticamente correcto tanto en lo formal como en el contenido. Su estridencia y extravagancia textual la convierten en un fetiche de las minorías que buscan nuevas formas de expresión y de interpretación de una realidad que no todos nombran. Ha cultivado de forma consciente esta escritura siempre desde un territorio limítrofe entre el periodismo y la literatura, cuya delgada línea diferencial es de tan difusa casi invisible, pero es al periodismo al que le debe su comienzo y a las revistas de la época que propiciaban escrituras al margen, que incursionaban

hacia los límites entre la realidad y la ficción, para hacer no solo periodismo sino literatura.

Pero esto no será exclusivo en María Moreno, el periodismo cultural de la época fue un campo abonado por muchos escritores que tramaron desde las revistas nuevas experimentaciones formales y temáticas. Además, como apunta Patiño:

El periodismo cultural ofrece una inmejorable posibilidad de visualizar ese "lugar" (ideológico, estético) que ocuparon los escritores argentinos en el momento mismo de redefinición de sus coordenadas literarias. Esto se entronca con una rica tradición de la cultura argentina que expuso sus principales núcleos de debate en revistas y suplementos literarios, de Martín Fierro (1924-1927) a Sur (1931-1979), de Contorno (1957-1959) a Punto de Vista (1978-continúa); del suplemento literario de La Nación, baluarte de la cultura liberal y Clarín, representante del nacionalismo cultural moderado, no peronista, hasta el de La Opinión, en los años setenta, emblemático representante de la cultura "nacional y popular" y el de Página 12, en los ochenta y noventa, vocero del progresismo cultural de la posdictadura. (párr. 10)

Un ejemplo de estas incursiones es su colaboración en la revista *Fin de siglo*, que poseía una marcada impronta contracultural y de la que Moreno era consejera editorial. Destaca dentro del panorama su suplemento *Cerdos & Peces* fundado por Enrique Symns. En esta revista siguió escribiendo Moreno en femenino con la columna denominada "La Cautiva", incorporada en la sección "Mujer y Sociedad"; sin embargo, no tendría mucha trascendencia,<sup>31</sup> suponemos que debido a que la revista no cuajó y acabó cerrando.

---

<sup>31</sup> No hemos encontrado rastro de esta columna, ni hemos podido acceder a ella más que por la breve mención que hace Lucía de Leone, investigadora de la Universidad de Buenos Aires, en la presentación al Dossier. Mujeres en red: giros en la prensa feminista latinoamericana del siglo XX (cf. *Presentación. Mora*).

*Fin de siglo* fue creada por un grupo de periodistas descontentos con la revista *Crisis*. Según consta en su editorial del primer número en julio de 1987 no aceptaron que se flexibilizara la línea editorial de aquella revista *Crisis*, que se caracterizaba por defender arduamente los Derechos Humanos lo que conlleva una también ardua y acérrima crítica al gobierno democrático que no enfrentaba debidamente a los militares tras años de violaciones de esos derechos. Sus directores Vicente Zito Lema, Eduardo Luis Duhalde y Fernando Peña quisieron repetir los mismos moldes que usaba la revista de la que provenían, pero según Chacón y Fondebrider “la actualización que se pretendió poner en práctica terminó por licuar el modelo” (24).



Fig. 14. Portada del primer número de la revista. El Suplemento de María Moreno “La Cautiva” destacado en la parte central.

En *Fin de siglo* se alojaba una miscelánea donde cabía la política, los temas sociales y los culturales, tamizadas por una ideología de izquierdas. Un elemento destacable eran las entrevistas que poseían un toque distintivo, realizadas a personajes tanto nacionales como internacionales. No tan elogiados son sus artículos, los cuales son juzgados por Chacón y Fondebrider de la siguiente manera: “muchos de sus artículos asumían un marcado tono patético que contrastaba con una cierta búsqueda de lo marginal. El producto no cerró, pero la revista sí” (24). Sin embargo, en ella escribieron muchos nombres destacados e incuestionables de la literatura y el periodismo: David Viñas, Osvaldo Bayer, Horacio Vertbisky, Miguel Briante, César Aira, Nicolás Casullo, Enrique Symns, León Ferrari, Tom Lupo, Eduardo Aliberti, Hebe de Bonifani, Beba Balve, Ricardo Carpani, entre otros.

María Moreno también hará gala de su escritura de cronista literaria y de ensayista excéntrica, como periodista cultural en *Babel. Revista de libros*<sup>32</sup> (1988-1991), revista que a juicio de Patiño opera como bisagra entre los ochenta y los noventa y se postula como paradigma de una transición cultural que incide en el pensamiento de la época en Argentina.

En esos pocos pero intensos años se concentra un momento de la cultura intelectual y literaria argentina en la que se produce un movimiento de transmutación de los fundamentos del pensamiento que sostuvieron hasta entonces, y aunque con módicas reformas, un conjunto importante de escritores e intelectuales del período. Una transformación que arranca en el fracaso del proyecto intelectual que se vinculó al democratismo alfonsinista y que se interna en el clima de “miseria de ideas” del neoliberalismo menemista. (Patiño párr. 27)

---

<sup>32</sup> Para ahondar en *Babel* véase Luz Rodríguez Carranza. “Discursos literarios, prácticas sociales (Babel, revista de libros, 1988-1991). *Hispanamérica*, n°6, 1992. pp. 24-40 y “Las destrucciones de Babel.” *Le discours culturel dans les revues latinoaméricaines de 1970 a 1990. Cahiers du CRICCAL*, 1992. Y, por último, también puede consultarse: Martín Caparrós. “Mientras Babel.” *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 525-528, 1993.

*Babel* era una revista literaria destacada, de periodicidad mensual y se caracterizaba por tener las características del diario. Su objetivo fundamental era reseñar las novedades del mercado editorial porteño pero, además de las indispensables reseñas, alojaba una serie de secciones estables entre las que se contaba la de Moreno. Los directores de la revista, el cronista Martín Caparrós y Jorge Dorio, dieron a luz una publicación heterogénea y que carecía de línea editorial fija que “se postulará como un espacio independiente tanto de las presiones del mercado, como de las de la política y la institución universitaria. Ni suplemento cultural, ni revista para especialistas, ni órgano político [...]” (Peller 99).

En 1988 María Moreno empieza a colaborar en dicha revista desde su primer número y durante once entregas, hasta el año 1989, se une al “franco travestismo de los géneros periodísticos más vinculados al mercado puesto al servicio de una operación antropofágica que devora todos los modos discursivos y subvierte su valor y funcionalidad habituales” (Patiño párr. 28).

Algunos de sus colaboradores pertenecían al grupo denominado “Shanghai”, como Daniel Guebel, Luis Chitarroni, Alan Pauls, Sergio Chejfec, Sergio Bizzio, entre otros, aparte de otros que nada tendrán que ver con esta corriente, como son la propia María Moreno, Horacio González, Germán García o Daniel Link. Y tantos otros como César Aira, Beatriz Sarlo, Nicolás Casullo, Charlie Fieling, Horacio González, que se suman a una larga lista de escritores, periodistas y críticos.

La columna de María Moreno en *Babel* era la que se ocupaba de profundizar en la cultura y en la literatura producida por mujeres. Se denominó “La mujer pública”, y tal como sugiere el título en ella trataba de indagar acerca de las producciones culturales de aquellas mujeres que desde el cuarto propio habían invadido otros espacios, como son los *performances* de Niní Marshall, las películas de Marguerite Von Trotta; y las obras literarias de Tununa Mercado, Djuna Barnes, Katherine Mansfield, Safo, Luce Irigaray, María Bashkirtseff, Ana Frank o Clarice Lispector. En conclusión, participó

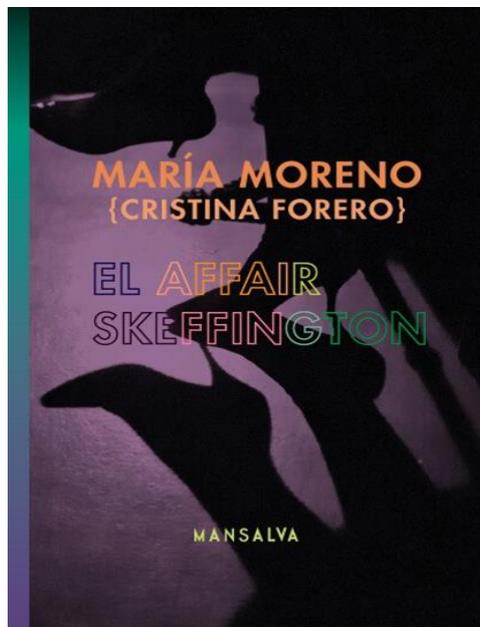
del laboratorio de ideas en que se convirtió la revista, que marcó una nueva redefinición de la tradición intelectual y literaria canalizada por el conjunto de las revistas de los años noventa. (cf. Patiño)

Hasta ahora hemos comprobado y comentado el compromiso ideológico de María Moreno en la época de la dictadura militar; sin embargo, el posicionamiento político de sus textos se mantiene y reaparece en la actualidad exhibiendo una postura contraria al actual gobierno conservador de Mauricio Macri. Valga como ejemplo el artículo “No se arrepientan de nuestro amor”, publicado el 31 de diciembre de 2015 en el suplemento *Soy de Página/12*, recogido en el apéndice de esta tesis. En él se denuncia la apropiación de la cultura popular hecha por el gobierno, desde el instante mismo de la asunción del poder en el balcón de la Casa Rosada cuando el presidente, acompañado por los cantos de la vicepresidenta Gabriela Michetti, festeja la victoria bailando al ritmo de la canción “No me arrepiento de este amor” de la conocida cantante argentina de cumbia Gilda, un icono popular del país. En esta columna de Moreno presenciamos además una declaración política de adhesión kirchnerista que adereza con el típico estilo socarrón que la caracteriza:

En el plano personal debo lamentar que mis preciosas iniciales MM que, con insidia, alguna vez Pablo Pérez adjudicó a una pretensión de hacerme la Marilyn Monroe, han sido ocupadas. [...] Es verdad que “María Moreno” es un seudónimo y que de un Moreno estoy divorciada pero es mío, mío, mío por prepotencia de trabajo. Pero hete aquí que como la vida tiene algo de cuento de hadas mi nombre legal (Cristina Forero) tiene como iniciales “CF”. ¡CF! ¡Aleluya! ¿Qué me falta para completar el logo de la resistencia? Casarme con alguien cuyo apellido empiece con K. Acepto gays, trans, cis, lesbis, intersex, personas con distintas capacidades, monos y monas documentados, de cualquier origen y nación (aunque no crea en el Origen ni la Nación), quinta edad, fallecid@s, héteros, algún Katz que no sea Alejandro, ni Elian Katz que ya es casado... Acepto ofertas. No exijo prestaciones sexuales –aunque si las hay, Aleluya–, sólo simbólicas. Hasta la victoria siempre. ¡Viva la patria! (párr. 5)

## Del periódico al libro

Persiguiendo los pasos de la autora, nos percatamos de que desde la primera publicación que hiciera para el diario *La Opinión* hasta la década del noventa Moreno se dedica a cultivar la escritura en el medio periodístico, tanto en prensa como en revistas y no es hasta el año 1992 que publica su primer libro, una literatura que no tiene nada que ver con lo que venía haciendo hasta ahora y que de hecho será un caso aislado dentro de su obra. Se trata de *El affair Skeffington*.



*Figs. 15. Última edición de El affair Skeffington.*

Éste es un libro de difícil clasificación que transita entre la poesía y la novela, un viraje que depende de los ojos del crítico o lector. Tanto podría ser las dos cosas a la vez o ninguna. Pero lo cierto es que no existe un criterio unánime al respecto. En resumidas cuentas, se trata de lo siguiente:

El procedimiento es clásico: María Moreno da cuenta del hallazgo del manuscrito de una poeta desconocida, Dolly Skeffington y, antes de presentar los poemas, reconstruye la vida de la autora — el core del ficción del libro— a partir de los comentarios de un cronista de la época. La biografía de Dolly se diluye en un fresco de las artistas inglesas y estadounidenses que durante la década del 20 experimentaron diferentes vanguardias, asumieron sin intermediación la teoría freudiana, construyeron una bohemia en torno a la París-Lesbos” (Zunini párr. 2).

Como vemos en la portada, en este primer libro la autora usa el nombre de María Moreno, pero debajo de éste incluye el nombre real: Cristina Forero. Lo cierto es que de aquí en adelante nunca volverá a utilizarlo. El nombre de escritora acabaría anulado por el pseudónimo-personaje de aquellos textos breves entre la crónica y el ensayo escritos en primera persona que publicaba en la prensa bajo la firma de Moreno. Por lo tanto, como venimos diciendo, esos textos dieron lugar no sólo a la literatura y a un personaje sino también a una autora enmascarada.

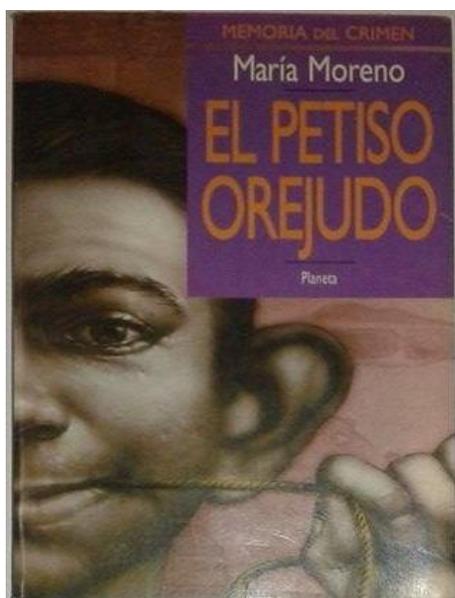


Fig. 16. Portada del libro *El Petiso orejudo* (1994)

El siguiente libro publicado por Moreno, *El Petiso orejudo*, da un giro de ciento ochenta grados. Vuelve a una escritura periodística a través de un libro de no ficción en la que hace un trabajo de investigación sobre el caso del “petiso orejudo”, un proceso conocido en la historia de la criminalidad argentina. Este petiso es un niño que se dedica a asesinar a otros niños, un caso de psicopatía infantil que no solo forma parte de la historia de Argentina sino de la historia del crimen mundial. Aquí Moreno ejerce de cronista investigadora, diríamos que sigue los pasos de Truman Capote en *A sangre fría*, adoptando los mismos métodos de trabajo. Recaba información de la vida y los crímenes del niño y va a visitarlo hasta la prisión de Ushuaia donde este se encuentra, para entrevistarse con él. Esta investigación fue publicada por la editorial Planeta en el año 1994.

Un nuevo milenio hace aparición y María Moreno continúa escribiendo crónicas en periódicos y revistas hasta que recopila parte de ellas en el 2001, en un libro titulado *A tontas y a locas*. En este caso la selección se remonta a los tres primeros años de la década de los ochenta, y más concretamente a las “columnitas”, como así las llama Moreno, la mayor parte de ellas recogidas en el diario *Tiempo Argentino*. Se trata de prosas cortas que la crítica incluye dentro del género ensayo; mientras que Moreno inventa para ellas una nueva categoría, la de “aguafuertes de género”. (*A tontas y a locas* 10)

Dentro de esta etiqueta se incluirán también los textos que recopila un año más tarde, en el 2002, cuyo título es *El fin del sexo y otras mentiras*. En sintonía con el anterior se conforma como un libro donde se asimilan pequeños ensayos con el diario o el cuaderno de notas. Ambos volúmenes serán publicados por la editorial Sudamericana y es en este territorio entre el sexo y el género donde Moreno se encuentra más cómoda y donde elaborará los mejores textos de su trayectoria.

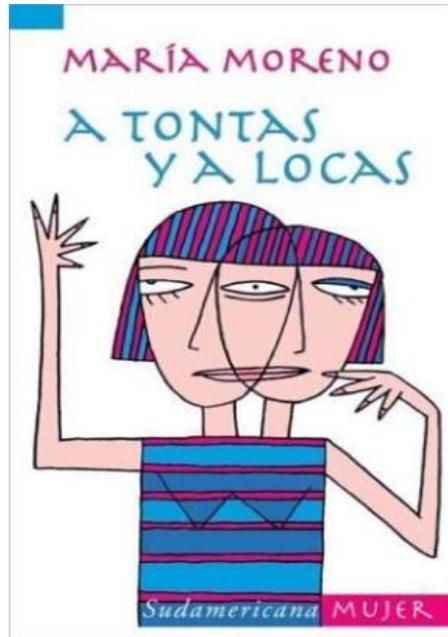


Fig. 17. Portada del libro A tontas y a locas (2001)

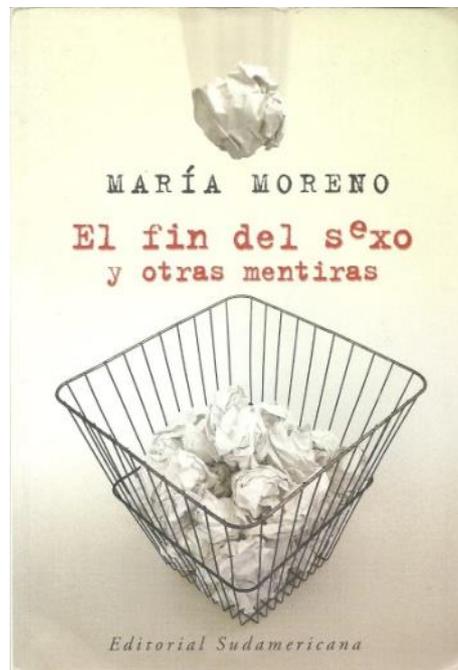


Fig. 18. Portada del libro El fin del sexo y otras mentiras (2002)

El 2005 será para Moreno el año en que se adentre en el género de la entrevista, en una duplicidad textual y visual. Por un lado, publica el libro *Vida de vivos. Conversaciones incidentales y retratos sin retocar*, un libro de entrevistas que vuelve a publicarle la editorial Sudamericana. Y, por otro lado, empieza a trabajar para la televisión, en concreto para el canal Ciudad Abierta, que se tilda a sí mismo como un medio democrático cuyo objetivo y tema central es mostrar las múltiples formas de vida de Buenos Aires. Para este medio ideó un programa, basado en la idea de la entrevista de autor, que pretendía renovar este género en el medio televisivo. Se llamaba *Portarretratos* y se emitía todos los viernes a las 23.00 horas con redifusiones los miércoles a las 21.00 horas. En él entrevistó a personalidades como el crítico cultural Daniel Molina<sup>33</sup>, Jorge Gumier Maier.



Fig. 19. Portada del libro *Viva de Vivos* (2005)

Un nuevo libro ve la luz el año 2007, con el que Moreno se adentra en un género nuevo para ella: la literatura de viajes. Se trata del libro *Banco a la*

---

<sup>33</sup> Daniel Molina es crítico cultural, literario y de artes, editor, Licenciado en Letras en la Universidad de Buenos Aires y director del área de Letras, Comunicación y Estudios Queer del Centro Cultural Rector Ricardo Rojas.

*sombra*, un libro de crónicas viajeras en el que recopila, de sus diferentes vueltas por el mundo, los textos de los encuentros con la geografía y su paisanaje. Ese mismo año recibe el premio de la Escuela terciaria de periodismo Tea “Al maestro con cariño”. La Escuela fue creada en 1987, por periodistas en activo, con el objetivo de transmitir el oficio a través de la práctica periodística, con un plan de enseñanza propio, que cuenta además con un diario digital realizado por los alumnos. El premio otorgado a Moreno es un reconocimiento que se entrega anualmente desde 1988 a “maestros del periodismo, de la comunicación, del arte y de la vida” (cf. “Al maestro con cariño”). La distinción es una manzana que ha sido entregada, entre otros, a: Osvaldo Bayer, Eduardo Galeano, Estela de Carlotto, Ulises Barrera, Roberto Fontanarrosa, Tato Bores, Javier Villafañe, Mario Benedetti, Andrés Rivera, Les Luthiers, Lalo Mir, León Gieco, Rina Morán, Eduardo Aliverti, Adolfo Castelo, Juan José Lujambio, Héctor Larrea, Antonio Carrizo, Carlos Trillo, Taty Almeida, Horacio Salgán, Alberto Migré, Horacio García Blanco, Alicia Dujovne Ortiz, Manuel García Ferré, Betty Elizalde, Miguel Bonasso, Nelly Omar, Jorge Halperín, Eva Giberti, Leonardo Favio, Nora Cortiñas, Jorge Luz, Tristán Bauer, Jorge Boccanera y Quino.



Fig. 20. Portada del libro *Banco a la sombra* (2007)

Tienen que pasar cuatro años para que podamos volver a encontrarnos con una novedad editorial bajo la firma de Moreno. Es en el 2011, a diez años vista de pasados los acontecimientos de la crisis argentina del 2001, material que recogió y elaboró en el libro titulado *La comuna de Buenos Aires*. Un título que editó Capital Intelectual con una tirada de 3.500 ejemplares, lo que nos muestra la buena acogida del libro.



Fig. 21. Cubierta del libro *La Comuna de Buenos Aires. Relatos al pie del 2001* (2011)

Al mismo tiempo, en Santiago de Chile la autora despertó el interés de la Universidad Diego Portales con sus escritos, ya publicados en su mayor parte. Un recopilatorio denominado *Teoría de la noche* (compilado por Julieta Marchand), haciendo alusión a uno de los textos inéditos que sí contiene y, en donde, a lo largo de unas veinte páginas hace práctica de la crónica como confesión y testimonio íntimo, y recreándose en la autobiografía nos habla de su vida como alcohólica. Una crónica alabada por la crítica, en este caso por uno de los ensayistas y críticos literarios hispanoamericanos, el historiador Christopher Domínguez Michael:

Pero si como “testigo de su tiempo” argentino, Moreno importa e importa mucho, reseño *Teoría de la noche*, sobre todo, por la sobrecogedora intimidad con que ella cuenta, en una introspección de apenas veinte páginas, su vida alcohólica. El asunto me compete. Habría que buscar en alguna confesión inverecunda de Carlos Barral o releer *El sueño de los héroes*, de Bioy Casares, para encontrar, en español, un espejismo dramático como el de Moreno, pariente de las pesadillas verificables de Jack London o

Joseph Roth: la oposición binaria entre el bar y el hogar, la exaltación mística y hasta política que el alcoholico festeja queriendo sobrevivirse como filósofo de la borrachera, el nomadismo del bebedor y su “soberbia jactanciosa”, la impericia del psicoanálisis para tratar el alcoholismo, la resolución extrañamente nihilista que implica decidirse a no-beber, todo ello visto y vivido desde la singularidad salvaje de ser mujer y ser alcohólica. (párr.7)



*Fig. 22. Cubierta de la antología Teoría de la noche (2011), realizada por la Universidad Diego Portales.*

Pero en esta obra hay cabida para todo, desde la “la exploración de las minorías sexuales y los temas de género”, pasando “por un feminismo agudo y abierto, que no se cierra en posiciones dogmáticas ni denigratorias”, hasta “los simples ecos y resonancias de la vida cotidiana, de los gestos y los dichos de

sociedades en movimiento” (Pinto párr. 1). La última sección del libro “Yergue el Ande” es una colección de ensayos referidos a Chile.

En el año 2013 se propone hacer una nueva edición recopilatoria. En este caso se trata de una serie de ensayos literarios que escribiría para otros medios impresos —la mayoría de ellos publicados en la revista *Debate* (en ésta colaboraba con la columna denominada “El subrayado es mío”) y en el periódico *Página/12*— y que en su afán recopilatorio edita con el nombre de *Subrayados. Leer hasta que la muerte nos separe*, que publica la editorial argentina Mardulce.

Desde bien temprano Moreno ha alternado la escritura periodística desde los géneros de la crónica literaria, el reportaje o la entrevista, con el campo más especializado de la crítica literaria, donde el estilo es un tanto más académico y sobrio, pero en donde también ha desplegado una producción importante de textos.

En esta obra se recogen las críticas más cercanas al universo mítico literario de la autora. No por otro motivo inaugura el libro un artículo dedicado al escritor argentino Lucio V. Mansilla y a *Una excursión a los indios ranqueles*, uno de los libros-fetiché de Moreno, con el que Moreno aprendió a leer al Otro en su condición de otro.

El libro se divide en tres apartados: “Lo nacional”, “Paso de las lenguas” y un último separado del resto “Tres ensayos patrióticos”, donde únicamente incorpora tres escritos en los que diserta sobre el Che Guevara, Rodolfo Walsh, Manuel Puig y, por último, hace un repaso literario sobre el concepto de patria y del ser argentino:

Moreno ofrece recorridos, trayectos e itinerarios de lectura que nos permiten, en algún sentido, acercarnos a su biblioteca, a ese archivo literario que construye a partir de inclusiones y exclusiones, de recuerdos y de olvidos. El subrayado se presenta como una experiencia subjetiva capaz de despertar la reflexión

crítica y, al mismo tiempo, el goce que toda buena lectura es capaz de generar. (Julieta Viú 274)



Fig. 23. Portada de *Subrayados. Leer hasta que la muerte nos separe* (2013)

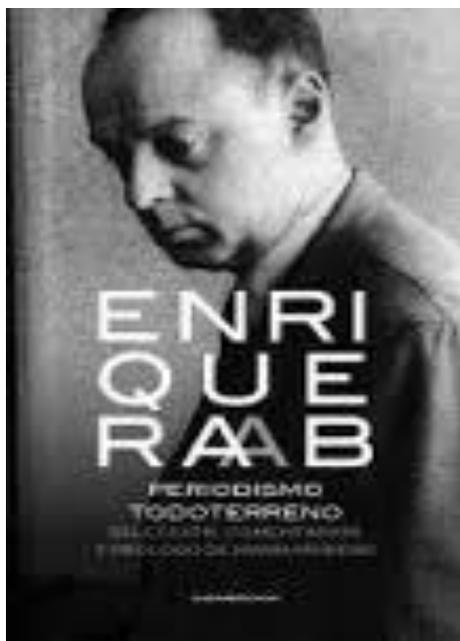
Según la reseña editorial sin firmar que aparece en la contraportada del libro, esta publicación viene a subsanar la demora de no haberse editado hasta la fecha los ensayos de Moreno sobre literatura, y en éste “la mirada de Moreno nos devuelve la alegría de leer. Situándose en los intersticios, los márgenes, la anécdota perfecta o la asociación inesperada, estos textos permiten que la literatura pueda ser pensada desde la fascinación.” Además, la acción de subrayar se convierte en el trazo de “un mapa personal, un archivo íntimo, para luego dar a compartir con los lectores esa pequeña proeza llamada escritura”.

En el 2015 junto con Daniel Santoro y la dirección de Alejandro Fernández Mouján, María Moreno volverá a la televisión, en este caso será la televisión pública, para conducir la serie de documentales que llevará por nombre “La patria a cuadros”, programa de arte y pintura, centrado en el

análisis de cuatro obras relacionadas con las tensiones de la historia argentina. Cada capítulo de la serie, la cual ha sido grabada en el Museo Nacional de Bellas Artes, estará ambientado estéticamente en relación al cuadro que se aborda. En él hay una indagación visual que se lleva a cabo a través de la conversación y el diálogo de ambos presentadores. Como ideóloga de la propuesta, Moreno señala: “Apuntamos a todo público. A pesar de que usamos cierto desparpajo, el programa está lleno de saberes diversos y rigurosos, heterogéneos. Para el neófito el museo invita al silencio, a andar de puntillas y a mirar con terror al arte en mayúscula” (Yacar párr. 1). Así, el programa pretende acercar el arte a los que han sido contagiados por la idea de que éste es algo aburrido o elitista: “El museo adentro del living o el comedor y una tipa y un tipo que no hablan como la BBC cumple una función desacralizadora. Achica distancias imaginarias” (*Id*). Distancias con el arte y también con la historia, pues como apunta Santoro se trata de “cuatro emblemas en forma de pintura que definen una forma de identidad, emblemas en la fundación de nuestro imaginario visual. Son pinturas modernas, hechas a fines del siglo XIX. Definen un contexto sociopolítico y de la literatura, que acompaña la lectura de los cuadros” (*Ibid* párr. 5). Y eso de leer es algo que a Moreno se le da muy bien, quizá porque la mirada del cronista siempre se encuentra atenta a leer el mundo y todos sus artefactos.

No obstante, la faceta periodística de Moreno no acaba como crítica de arte para la televisión. Aparte de escribir en medios de todo tipo —desde los artículos y ensayos académicos, reportajes para periódicos de gran tirada nacional a las crónicas que despliega con su estilo más irreverente y desenfadado en las revistas contraculturales del momento— también ejerce de investigadora y editora de periodistas. Hemos hablado con anterioridad de su dirección editorial en una de las colecciones de la editorial Eterna Cadencia, pero ahora tenemos que hablar de un libro que ha preparado y elaborado en solitario para la editorial Sudamericana, subsumida en el gran gigante editorial Penguin Random House. Se trata de una de las obras más reciente que ha

publicado (octubre de 2015), aunque en este caso su papel torne de escritora a antóloga.



*Fig. 24. Portada de la antología realizada por María Moreno sobre las crónicas periodísticas de Enrique Raab.*

En este libro rescata la figura del periodista argentino Enrique Raab, en el título homónimo *Enrique Raab. Periodismo todoterreno*. Aunque se han publicado otros Títulos con anterioridad donde se recogen sus textos, su figura como autor se encontraba en el limbo del olvido, como tantos otros escritores por lo demás, que han sacrificado toda su escritura a la fugacidad del periódico. Sin la permanencia de la firma en el diario, ¿quién lo iba a recordar? —nos preguntamos—; sin embargo, Moreno se rebela contra esta evidencia y crea un libro como hogar para la escritura percedera de un escritor a destiempo, al que encumbra como un mito, aunque no lo sea para el resto del mundo:

¿Por qué no hay un mito Enrique Raab? O aunque sea un mayor reconocimiento. Quizás porque él desconfiaba de las palabras sacralizadas que viven entre las solapas de los libros y no cultivó

la novela —ese género fálico que permite pisar los papers— o la investigación a lo grande (su nacionalidad no hubiera sido un problema cuando Carlos Gardel era uruguayo o francés, y Julio Cortázar, belga). (20)

Nacido en 1932, su origen proveniente de emigrantes austriacos que huían del nazismo le hizo recalar en la Argentina a los seis años en donde sería asesinado paradójicamente por el fascismo de la dictadura militar a los cuarenta y cinco años. Se trataba del destino persiguiéndole, como apunta María Moreno. Llevaba en su cuerpo la diferencia de exiliado y la de homosexual. Era de izquierdas y militante del Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT) y como periodista enlazaba solidariamente cultura y política para diferentes medios como *La Opinión*, *Clarín*, *Análisis*, *Confirmado*, *Primera Plana*, *Siete Días* y *Visión*: “Si bien no escribió en los diarios más masivos, toda su etapa de *La Opinión* está imbuida de un prestigio inmenso que le abría puertas en especial en el mundo del espectáculo. Era una época en la que lo que decía el diario era palabra santa” (Zeiger párr. 5). Fue, asimismo, Premio Casa de las Américas. Con todo Moreno se sigue preguntando los motivos por los que no ha erigido en mito:

¿Será porque no pertenecía al grupo mayoritario en la militancia revolucionaria? ¿Por qué su desobediencia a la heterosexualidad obligatoria no favorecía el mito para una izquierda que aún trata de asimilar a un Néstor Perlongher, pero tampoco advirtió, como tantos disidentes sexuales que militaban en las organizaciones políticas —es otro mito homofóbico pensar el deseo de hombre a hombre y de mujer a mujer como aquel que compromete el ser todo de quien lo detecta—, la articulación entre política y política sexual o la dejó para más tarde? ¿O porque los cronistas populares suelen ser populares y él no era ni una cosa ni la otra? ¿Porque era algo más complicado que lo que Carlos Monsiváis definió como “cronista” (un miembro de las minorías que habla en nombre de las mayorías astrosas)? (20-26)

Sea por una cosa u otra, son preguntas ya que con el paso del tiempo no se pueden contestar. Sin embargo, una vez sus textos están disponibles y se dan a conocer al gran público sin tener que rastrear hemerotecas, sí estamos a tiempo de valorar su escritura en la justa medida y reservar un lugar para su nombre dentro del periodismo literario en Argentina.

Es bastante singular, pero, además en la producción moreniana no solo tenemos que valorar sus libros publicados, sino también aquellos que aún no han sido siquiera escritos.

Los editores saben que suelo prometer libros que no termino. No comprenden que, así como la literatura no es el reflejo de la vida, un índice no es la promesa de un libro, sino un género en sí mismo. Puede afirmarse que no he escrito los siguientes libros: “Simpatía por el diablo (novela beat); “Cuerpo extraño” (novela iniciática); “Las amalias”, tomos I, II y III (novela política); “Marie Langer” (psicoanálisis y política de 1938 a 1987); “Paramemorias de Fernando Noy” (historia de vida); “Locuela” (*nouvelle*); “Ópera negra” (hard rock); y “La maldición del sexo” (liberadas, libertas y libertinas en la cultura de dos fines de siglo). En realidad, no es verdad que no los he escrito, sino que voy lento. Soy una solitaria practicante de la medida gremial *trabajo a tristeza*. Mi primera versión de *El Petiso orejudo*, una no ficción sobre el infanticida Cayetano Santos Godino, fue escrita en 1974. La última, en 1994, año en que fue publicada. Hace diez que no escribo “Marie Langer”. Y ¡qué quieren que les diga! Las vicisitudes de esa psicoanalista vienesa radicada en la Argentina me obligaron a estudiar austromarxismo, la Guerra Civil Española, psicoanálisis kleiniano, política montonera, la Revolución Rusa, la Cubana, la Sandinista y el exilio argentino en el México de los años setenta. Fue un *análisis didáctico* vía transferencia *post mórtem*, y la oportunidad de tener una institutriz imaginaria en cultura de izquierda internacional. (*Teoría de la noche* 9-10)

A esta producción escrita y aún por escribir hay que incorporarle la labor que ha venido realizando como gestora cultural o más ampliamente como

proletaria de la cultura desde distintos ámbitos en los que incide en diversas facetas que conjuga con el periodismo.

Hasta el año 2010 fue coordinadora del Área de Comunicación del Centro Cultural Ricardo Rojas, organismo perteneciente a la Secretaría de Relaciones Internacionales, Cultura y Comunicación de la Universidad de Buenos Aires, que nació en 1984 como “puente entre la universidad y la comunidad” ofreciendo actividades para diversos públicos, con la implementación de cursos y actividades de reflexión junto a la promoción de las expresiones artísticas, visuales y escénicas. Este centro, denominado popularmente como el “Rojas”, se ha consolidado como uno de los espacios de vanguardia y experimentación de la ciudad de Buenos Aires. Además, esta labor también le permitió escribir sobre las exposiciones que allí tenían lugar<sup>34</sup>.



*Fig. 25. Daniel Molina, Gumier Maier, María Moreno, Roberto Jacobi y Kiwi Sáinz en el Centro Cultural Ricardo Rojas en la década de los noventa.*

---

<sup>34</sup> Un ejemplo es el artículo “Las cosas de Ariadna”, escrito realizado sobre la exposición denominada *Descanso desbordado* de Ariadna Pastorini expuesta en el Rojas en 1994, y en donde diserta sobre los objetos de la exposición. El artículo fue publicado en *Página12*, en agosto del 2001. Se encuentra disponible en: [ariadnapastorini.blogspot.com.es](http://ariadnapastorini.blogspot.com.es)

Por otro lado, la especialización práctico teórica que ha ejercido Moreno sobre la crónica motivó que la editorial Eterna Cadencia, ganadora del premio Konex en el 2014 por su labor editorial, le ofreciera la dirección de una de sus colecciones. No podía ser otra que la colección “Nuestra América”, dedicada a rescatar los textos cronísticos fundacionales de autores muy variopintos de todo el continente bajo el formato de la antología.

La colección se inicia con la publicación de *Cosmópolis. Del flaneur al globe-trotter*, en el 2010 a cargo de la investigadora en literatura latinoamericana Beatriz Colombi. En ella encontramos las crónicas de viaje de las grandes plumas del continente, obligadas a ejercer el oficio de corresponsal para los medios impresos.<sup>35</sup> Como señala María Moreno:

La categoría de corresponsal ha servido tanto a futuros presidentes de la república como a médicos higienistas en ejercicio, a poetas modernos como a diletantes con ganas de darse dique de hombres de mundo. Subidos a un *rickshaw*, sentados en un camarote del Transiberiano, acodados en la cubierta de un transatlántico —no siempre en primera clase—, los corresponsales del siglo XIX y XX han tomado nota de todo lo que el célebre Phileas Fogg, protagonista de *La vuelta al mundo en ochenta días*, pudo ver a vuelo de pájaro luego de hacer una apuesta alocada. En los periódicos, entre las noticias del día y las siempre taquilleras fotos periodísticas, a menudo bajo la forma de una carta que se encabezaba respetuosamente “Señor Director ...”, las crónicas de viaje podían ofrecer al lector sedentario un cosmopolitismo capaz de entrar por los ojos. ¿Qué mostraban? Todo. Por abajo, el velorio de Isadora Duncan y los gatos del Foro Trajano; por arriba, la estatua de la Libertad y la pirámide de Keops, de través, los

---

<sup>35</sup> En esta antología se recogen crónicas de: Roberto Arlt, Miguel Cané, Guillermo Cabrera Infante, Rubén Darío, Teresa de la Parra, Enrique Gómez Carrillo, Paul Groussac, Enrique Larreta, Lucio V. López, Eduardo Mansilla, Lucio V. Mansilla, José Carlos Mariátegui, José Martí, Clorinda Matto de Turner, Fray Servando Teresa de Mier, Francisco de Miranda, Pablo Neruda, Amado Nervo, Salvador Novo, Ricardo Palma, Alfonso Reyes, José Enrique Rodó, Domingo F. Sarmiento, Justo Sierra, Flora Tristán, Abraham Valdelomar, César Vallejo y Eduardo Wilde.

grandes rápidos del Niágara, y cara a cara, sombreros de copa, escaparates, monumentos... (“Del *flâneur* al *globe-trotter*” párr. 2)

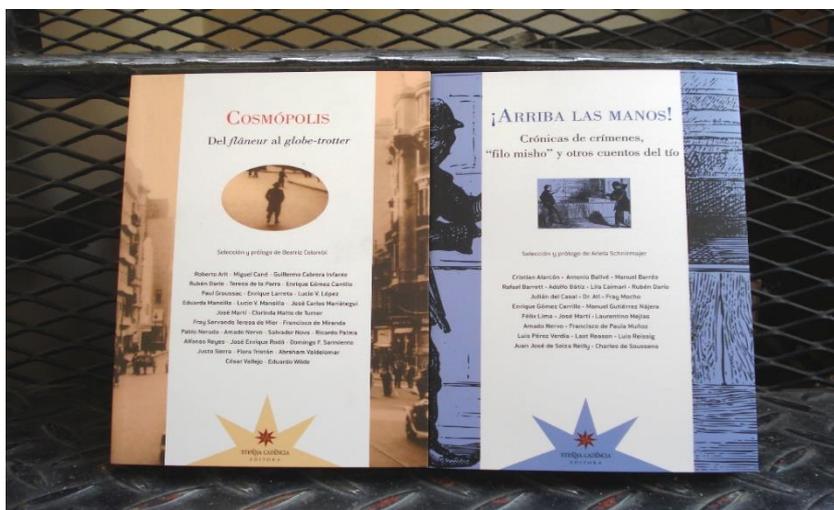


Fig. 26. Ejemplares de la colección “Nuestra América” de la editorial Eterna Cadencia.

El segundo de los volúmenes dedicados a la crónica, publicado en el 2011, es de una extrañeza tal que no puede dejar indiferente: *¡Arriba las manos!: crónicas de crímenes, “filo misho” y otros cuentos del tío*. En ella, “Los autores (...) no son los clásicos cronistas de policiales, sino (...) los primeros escritores «gore» de Latinoamérica y el Caribe, comisarios que han leído a Poe y a Baudelaire”. Sin embargo, aunque en su versión *noire* encontramos aquí a los clásicos escritores modernistas.

Continúa la colección el título *Mapa callejero* (2010), antología elaborada por José Quiroga donde recoge las primeras apariciones de sujetos y miradas gay en la crónica latinoamericana. A éste le sigue *Cielo dandi. Escrituras y poéticas de estilo en América Latina* (2011), en el que Juan Pablo Sutherland muestra el mundo del dandismo a través de una galería de personajes excéntricos, de lengua filosa y observaciones sagaces, una danza en torno al arte de lo inútil. El último volumen de la colección (2013), por el

momento, seleccionado por Irina Podgorny, está dedicado a los charlatanes, cuyo título homónimo reproduce crónicas, relatos y materiales varios de la prensa periódica donde con un humor inesperado hay cabida para todo tipo de curiosidades: remedios fantásticos, reliquias literarias, observaciones de naturalistas viajeros, ardides de coleccionistas y comerciantes.

Este vasto acervo en la historia, la teoría y la práctica de la crónica Moreno lo ha desplegado no solo en esta faceta de editora, sino que también se ha dedicado a la enseñanza. Así, en el año 2011 coordinó un taller de crónica periodística en el Módulo 2 del Complejo Penitenciario n° 1 de Ezeiza a presos condenados a cadena perpetua. En la Escuela Nacional de Bibliotecarios de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno imparte anualmente “El yeite de narrar (Recursos de la investigación laica). Seminario de formación en crónica periodística, histórica y literaria”, orientado a periodistas, investigadores, críticos literarios e historiadores que necesitan darle la forma de relato literario a sus investigaciones. En éste, además “se ofrecerán las principales herramientas teóricas, históricas y prácticas para la preparación de narraciones atractivas y sólidas, al tiempo que se dedicará un espacio para la práctica de la escritura y el intercambio, entre los alumnos, de experiencias de trabajo en investigación y producción escrita” (cf. “El yeite de narrar”). Todo ello, finalmente, se vertebra teóricamente a través de sus dos grandes referentes cronísticos Lucio V. Mansilla y Rodolfo Walsh, aparte de Tom Wolfe, Carlos Monsiváis y Enrique Raab.

Esta dedicación teórica la ha continuado en otros talleres, conferencias y congresos. Como por ejemplo el Encuentro “La mirada documental” realizado por el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA). Asimismo, en octubre de 2015 participó en el ciclo “Los lugares de la ficción. Territorios culturales argentinos”, celebrado en el Centro Cultural Kirchner, en el que también se congregó a los escritores Mariana Enríquez y Cristian Alarcón para conversar sobre la crónica de viajes, y debatir sobre su pertenencia a dicha categoría, reflexionando a la par sobre el modo en que se puede contar un lugar y si es necesario el viaje para su escritura.

En julio de 2016 fue invitada al Congreso Internacional “Los mil pequeños sexos”, organizado por el Centro Interdisciplinario de Estudios y Políticas de Género, de la Universidad Nacional de Tres de Febrero. También en julio de 2016, la Fundación Tomás Eloy Martínez la invitó a participar en el Ciclo de lecturas de crónicas inéditas “Esto no es ficción. Los textos periodísticos están por venir”, en donde coincidió con Juan Carlos Kreimer y Osvaldo Baugorria. Allí habló de la ficción esbozando un itinerario desde Rodolfo Walsh a Marlene Wayar, y de la construcción del nombre propio como una gesta personal y política.

Más recientemente, el 28 de septiembre de 2016, María Moreno fue invitada a leer el discurso de apertura de la octava edición del Filba Internacional<sup>36</sup>, celebrado en el Malba. Su discurso de apertura, tras cuyo título “Cuerpo argentino”, versó sobre el cuerpo en la literatura argentina, donde hizo un repaso de las diferentes maneras en que se imbrica cuerpo y escritura en la literatura argentina, evocando e invocando las corporeidades presentes y ausentes de Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Roberto Arlt, Esteban Echeverría, César Aira, Rodolfo Fogwill, David Viñas, Néstor Perlongher, Copi, Rodolfo Walsh, Jorge Di Paola, Miguel Briante, Norberto Soares, Sylvia Molloy, Vicky Walsh, Victoria Ocampo y un largo etcétera.

### **María Moreno, feminista.**

Aparte de la obra asociada a su nombre, la figura de Moreno trasciende socialmente a su vinculación con la escritura, sobre todo como feminista, ligada por preferencias y compromiso a los temas de género y transgénero, a la política y la sexualidad, desde el espacio de la contracultura.

---

<sup>36</sup> Se denomina Filba Internacional a un festival literario que realiza anualmente en Buenos Aires, Montevideo y Santiago de Chile la Fundación Filba, una organización sin fines de lucro cuyo objetivo es la promoción de la literatura.

Uno de sus logros en este campo es el de haber sido la creadora de un periódico dirigido explícitamente a un público femenino, y cuyo trasfondo y temática pretendía ser abiertamente feminista. A finales de 1983, poco después de que Raúl Alfonsín asumiera la presidencia del Gobierno democrático, la autora funda *alfonsina*, [sic], nominación en minúsculas sobre la que se estampa el subtítulo de “primer periódico para mujeres”. Lo cierto es que tanto en la historia de la prensa en Argentina, como en el ámbito hispánico y mundial, ya existían antecedentes de periódicos creados para un público femenino; sin embargo sí que se trata del primer periódico feminista del período democrático. Paula Bertúa y Lucía De Leone proponen interpretar este subtítulo como un gesto de impostación de un comienzo respecto de las publicaciones para mujeres, manifiestamente distintas al “discurso de ser mujer” promovido por las revistas femeninas del momento (1)

El proyecto declarado de la publicación era articular lo femenino con lo nacional. Quizá sea este el trasfondo que motivó el título: lo nacional, encarnado en el nuevo presidente Raúl Alfonsín, y su homónimo en femenino alusivo a la poeta Alfonsina Storni. De ahí que haya una doble vertiente temática político social.

Por un lado, la inclusión de la política en su actualidad y en la revisión de posturas ideológicas y hechos que atraviesan el país, como la guerra de las Malvinas, los desaparecidos y el regreso de los exiliados, los derechos civiles, etc; y, por otro lado, la inclusión de todos aquellos aspectos que determinan y condicionan lo femenino desde un posicionamiento social, político y ontológico, con el objetivo claro de promover y transformar la visión sobre la identidad femenina que no buscaba la igualdad sino exaltar y revalorizar la diferencia de acuerdo a los postulados del feminismo de la diferencia<sup>37</sup>:

---

<sup>37</sup> El Feminismo de la diferencia es una corriente que se afianza en la década del sesenta del pasado siglo, cuyo principal reclamo reside en la defensa y construcción de una cultura y un lenguaje propios, en el que la mujer pueda reconocerse como sujeto, sin ser el negativo del hombre. Desde esta perspectiva se considera que el discurso neutro y universal, y la búsqueda de la igualdad realmente encubre la inferioridad de la mujer. Se reivindica, por tanto, no la igualdad sino la diferencia de lo masculino. Según

*alfonsina* apunta, más que la igualdad entre el hombre y la mujer, a transformar la subjetividad femenina integrada por tópicos tales como maternidad, domesticidad y la sexualidad. El editorial está construido en base a una extensa serie de porqués que, con la influencia de Luce Irigaray (1978), son identificaciones y revisiones del pasado centrado en las mujeres pero que supone una transformación, también masculina en ese camino. Así se establece la posicionalidad ideológica del lugar de enunciación, que aparecerá en el resto de la publicación y provocará polémicas, adhesiones e incomprensiones por parte de las lectoras. Las creadoras de la publicación eligen un lugar que se distancia del androcentrismo al decir que buscan combinar la domesticidad con la tarea intelectual; reivindicar la relación con las madres, las hijas, las hermanas, las amigas; afirmar tanto el ser mujer como el ser madres y ser hijas. (Diz 2)

Todo ello convierte a *alfonsina* en una publicación de vanguardia con respecto a lo que se venía haciendo hasta ese momento. La publicación fue editada en Buenos Aires por Galanternik Comunicaciones y aunque la fundadora fue María Moreno, tenía otros directores. En la dirección editorial se encontraba Carlos Galanternik, más conocido como Tom Lupo<sup>38</sup>; y como directora periodística contaban con Mariana Imaz. La vida de *alfonsina* fue muy corta: de diciembre de 1983 a junio de 1984, poco más de seis meses y un total de once publicaciones. Sin embargo, su nacimiento fue importante tanto

---

Ana Rubio, el término diferencia sexual no alude necesariamente a lo femenino: “Feminidad y masculinidad son una producción simbólica de la relación de dominio entre sexos. El surgir de la diferencia sexual señala, en primer lugar, la producción de la distancia existente entre la feminidad y la percepción de sí que las mujeres tienen” (194). En última instancia, el hecho de asumir la diferencia que esta corriente predica “Significa hacer evidente cómo, a pesar de que una y otra vez se repite que en las sociedades modernas todos somos iguales, que las diferencias, aunque existentes, no son significativas, la diferencia sexual atraviesa todos los planos de la vida social, política y jurídica” (200).

<sup>38</sup> Tom Lupo, como así se le conoce, es un polifacético personaje de la cultura bonaerense. Es psicoanalista, profesor, poeta, locutor de radio y actor. En la década del ‘80 se dio a conocer por su participación en diversos programas de radio mediáticos. Fue editor no solo de *alfonsina* sino también de las revistas *Banana* y *Twist*. Asimismo, colaboró en innumerables periódicos y revistas del país.

por la confluencia de escrituras que se propició en ella como por el gesto simbólico de iniciación que sirvió de ejemplo y fortalecimiento de otras expresiones feministas de la época, que se encauzaron a su vez en otras. En consecuencia, Tania Diz (2011) concluye su investigación sobre *alfonsina* preguntándose si acaso el periodismo feminista del suplemento “Las12” o la revista *Feminaria* pueden pensarse sin *alfonsina* en su epidermis. Desde luego que no, afirmamos nosotros.

Aunque la publicación se denomina a sí misma como periódico, lo cierto es que está más cerca de la configuración de una revista. Algunas de las secciones que contenía eran “Estado civil, el diario que no se casa con nadie” situada en la página central, en la que se incluían noticias de otros medios comentadas de forma irónica. En las dos primeras páginas aparecía el editorial firmado bajo el nombre de *alfonsina*, en minúscula, y una sección de notas breves denominada “Macedonia”. A continuación, bajo el título “Personas” se incorporan entrevistas “en las que la periodista obliga sutilmente a la persona entrevistada a reflexionar sobre la condición femenina y sus problemáticas” (Diz 6). Por ella pasaron nombres como María Elena Walsh, Miguel Ángel Solá, David Viñas, Marie Langer, Hebe de Bonafini, perteneciente a la Asociación Madres de la Plaza de Mayo; y María Isabel de Mariani, de la Asociación Abuelas de la Plaza de Mayo. En “Secretaire” y “Debate” aparecen los artículos críticos y ensayísticos “en los que se argumenta acerca de Jean Paul Sartre y el feminismo, el feminismo en España, la subjetividad femenina, la fotografía y la mujer, entre otros temas. En esta sección suele aparecer una columna titulada “Edictos policiales” firmada por Rosa L. de Grossman, seudónimo de Néstor Perlongher (6). Asimismo, como nos revela Tania Diz, hay un espacio dedicado a la crítica de libros y espectáculos, denominado “¿Viste?”; a las cartas de lectores (“Cartas sobre la mesa”); y en algunos números aparecen las historietas de humor feminista de Diana Raznovich (6)

Llama la atención que, siendo una publicación dirigida expresamente al género femenino, las firmas de la revista sean tanto de mujeres como de hombres. La mayoría de los firmantes son personajes de la cultura bonaerense y

del activismo feminista y homosexual. Algunos de ellos son Martín Caparrós, Néstor Perlongher, Moira Soto, Diana Raznovich, Alicia D' Amico, Sara Facio, Margara Averbach, Ana Amado y Alicia Genovese.

Podemos rastrear a cuenta gotas el interior del periódico. El editorial del primer número que inaugura la publicación, titulado “¿Por qué?” abre con el siguiente posicionamiento:

Porque desde hoy vamos a implantar un alegre casamiento del horno con la máquina de escribir, de los anteojos de ‘leer’ con las agujas de crochet, de la casa con el barrio (...) porque no queremos vivir contra nuestras madres, sino ir con ellas hacia un horizonte en donde sus manos ya no nos sostienen, pero tampoco nos despiden con un pañuelo de penas. Porque se puede ser Mujer y ser Madre (...) Porque amamos a hombres que se atrevieron a amarnos sin que fuéramos trofeos de guerra. (ctd en Diz párr. 1).

Un sujeto plural se alza en colectivo a través de un nosotros femenino:

El 26 de enero salió el primer número de la revista *Alfonsina*, conmigo como directora. El editorial se llamaba “la tortura como pornografía” y denunciaba a una prensa que ofertaba, en el “quién da más” de un mismo número, el topless marplatense y las confesiones del torturador Villarino. En el interior de ese número de *Alfonsina* había un reportaje a Hebe de Bonafini. En la página central, una parodia de carta a la mujer objeto, con cierto estilo beligerante de política sexual. Para mí el tono de comedia se había terminado. No viró a la tragedia. Sólo que la risa mordaz que parecía provenir de los artículos de *A tontas y a locas* se había reducido en un segundo plano. Estaban llegando las voces de los sobrevivientes, de los exiliados, de las feministas, de los disidentes sexuales. Hubo un duelo y una reconstrucción que no termina. A veces adoptó la forma de un diálogo de sordos; otras, el deseo de estar de acuerdo se impuso por sobre el malentendido. *A tontas y a locas* puede leerse hoy como un testimonio de un momento previo a todo lo que fue saliendo de las sombras cuando ya la tontería no

era deseable y la locura riesgosa. Entonces, como escribí en el prólogo, sólo mi flequillo permaneció idéntico. (Moreno “La chillona alegría de una época” párr. 8)

Como vemos, la fecha a la que alude la propia Moreno no coincide con la del primer número datado el 15 de diciembre de 1983. Tampoco coincide con nuestras informaciones que constara ella como directora de la revista, aunque como sugiere Diz “A pesar de que Carlos Galanternik es, en los primeros números el responsable de la edición, sabemos que la ideóloga y directora es María Moreno”. (párr. 6)

Paula Bertúa y Lucía De Leone han analizado las prácticas textuales y audiovisuales que tienen que ver con las estrategias de auto figuración a través de las producciones de María Moreno en la escritura y de Alicia D`Amico en la fotografía. Sus reflexiones al respecto convergen hacia la tesis de que las construcciones de identidades textuales y autorales desarrolladas en *alfonsina* contribuyeron al diseño de poéticas de la subjetividad y de nuevas políticas de la identidad. Así lo explican:

Las propuestas verbales y visuales de *alfonsina* se ven ligadas, entre otras cosas, por una apuesta por lo experimental para la creación de la propia imagen de sí (una imagen de mujer) que se advierte tanto en la construcción de una suerte de laboratorio de voces enunciantoras como en los ensayos del taller de producción de autorretratos fotográficos; por otro, en el uso desviado de dos referentes fundamentales de la identificación personal (el nombre y la fotografía) como formas alternativas de validar la propia identidad; y, por último, por medio de la autocreación creativa constante, estética y política, que hace de la identidad femenina una construcción desde la óptica de las mismas mujeres representadas, que encuentran entonces, sus propios modos de decir y de nombrarse, y sus propias maneras de auto retratarse, de pensarse en imágenes. (2010)



Fig. 27. Interior de *alfonsina*.

En definitiva, *alfonsina* era el nombre y la expresión de un eco social femenino que buscaba exteriorizar por fin sus quejas, reclamos y sobre todo, su fervor. Durante la dictadura se había desertizado el conjunto social y cultural, incidiendo especialmente sobre los cuerpos y discursos minoritarios. Con el fin de ese tiempo de horror y con la llegada de la democracia era hora de abonar de nuevo el campo. Y así nació *alfonsina*, dando voz a las víctimas del silencio.

Como hemos visto hasta ahora, la mayor parte de las publicaciones y colaboraciones de María Moreno en el ejercicio del periodismo tienen una doble vertiente que fluctúa entre el periodismo cultural y el periodismo femenino.

Desde un principio esta incidencia femenina/feminista ha impregnado todos sus escritos, inclusive injiriendo en la otra vertiente del periodismo cultural que, además y paradójicamente, ella misma denomina como “periodismo femenino”. Los suplementos y las columnas femeninas conforman su “cuarto propio” dentro de los medios impresos. Los dirigía y los escribía. Para *Tiempo Argentino* era la responsable del suplemento “La Mujer”, en *Página/12* también dirigió el femenino “Las12”; y en *Fin de Siglo* escribía “La Cautiva”, así como en *El Porteño* “La Porteña” y en *Babel* “La Mujer Pública”.

La presencia de la mujer en el periodismo argentino corresponde como fenómeno cultural al siglo XIX, tal y como sostiene Auza (1988), quien estudia el periodismo femenino a lo largo de todo un siglo, entre 1830 y 1930, y aprecia que, durante los ochenta años que transcurren hasta terminar la primera década del siglo XX, una y otra vez irrumpen los periódicos dedicados a la mujer y escritos por ellas, “marcando una nota singular en el rico, variado y abundantísimo periodo porteño” (9). Sin embargo, aunque hay constancia de multitud y variadas expresiones de periodismo femenino en dicha época, éste se caracteriza por ser muy efímero:

Iniciar y mantener la edición de esos periódicos exigió, más allá del valor y firmeza necesarios para vencer prejuicios culturales, un esfuerzo fuera de lo común ya que esas hojas impresas no ofrecían atracción especial para obtener la contribución económica de los grupos con recursos o de los sectores anunciantes de su época. La prensa femenina, al igual que la otra, la literaria en manos únicamente de los hombres, será una prensa lírica, desinteresada, que sólo vence las dificultades con el impulso de una fuerte vocación literaria, docente y romántica. (Auza 9)

Es interesante destacar que Auza considera que debe entenderse como periodismo femenino aquel escrito por mujeres que, “en términos amplios, puede calificarse de literario, dejando aparte aquellas producciones que no reúnan esta condición; por más que proviniera de plumas femeninas” y señala asimismo, en cuanto a la segunda opción, que “no es abundante la producción impresa que se encuentra en esta categoría ya que la mayoría de las mujeres que escriben lo hacen más por vocación literaria que por oficio profesional.” Tengamos en cuenta que estas apreciaciones no se refieren a la actualidad sino a los años que van de 1830 a 1930.

Más adelante incluye una excepción a este axioma, quizás es el más relevante para nosotros y el que más se acerca a la consideración de periodismo femenino en épocas modernas:

Hay, sin embargo, que incluir en esta clasificación de periodismo femenino aquellas publicaciones que, sin dejar de atender a lo literario, se distinguen por estar escritas por mujeres y referirse a temas culturales y sociales desde una perspectiva femenina. (10)

Esta perspectiva feminista, si bien en el siglo XIX y principios del XX es muy moderada<sup>39</sup> dentro de las publicaciones que considera Auza, en los años que nos compete estudiar a nosotros —fines del siglo XX— ésta se recrudece y se inflama.

La toma del lugar de enunciación que se realiza desde el periódico —como es el caso de *alfonsina*— tiene un fin político e ideológico, al que se le añadan dos aspectos de índole histórica que lo propician. En primer lugar, situándonos en la Argentina de la década de los ochenta, recién instaurado el orden democrático, la toma del periódico por el sujeto femenino es un acto de sedición en contra y en reacción a las prácticas discursivas que hasta entonces se estaban dando en los medios de comunicación, donde la mujer es exhibida como mercancía que circula en forma de estereotipo en el mercado cultural de los cuales son garantes los medios masivos:

El sistema de medios ideado por la Ley 22.285 (promulgada por la dictadura militar de 1976-1983) estableció en su momento la distribución equitativa de canales de televisión y emisoras de radio entre las tres Fuerzas Armadas: El Ejército, la Marina y la Fuerza Aérea. Ese esquema servía para garantizarle a la Junta Militar el estricto control de los contenidos que iban a emitirse en una Nación que, según sus propios términos, debía cuidarse de la infiltración marxista, las ideas peronistas y la participación de las mujeres. Las mujeres no podían tener programas de televisión o de

---

<sup>39</sup> Exceptuando algunas publicaciones como la revista mensual *Nosotras* (1902), editada por María Abella de Ramírez y Julieta Lanteri, que sí era de carácter abiertamente feminista, como sus editoras.

radio que promulgaran ideas diferentes del modelo convencional estereotipado de la mujer como ama de casa o madre. (Bilbao 3)

Por otro lado, han de entenderse las prácticas del movimiento feminista de esos años en relación a una corriente del feminismo que tuvo resonancia mundial y que traspasó todas las fronteras territoriales. Este feminismo nace en un contexto internacional de luchas políticas y culturales: Vietnam y las rebeliones anticoloniales del Tercer Mundo, las revueltas estudiantiles, los movimientos de afirmación étnica y pro-derechos civiles, la anti-psiquiatría, los hippies, etc.

Se trata de la denominada *The Second Wave*<sup>40</sup>(segunda ola) feminista – que se desarrolla alrededor de los años 60 en Estados Unidos y Europa, y en los 70 en América Latina, pero que se manifestó tardíamente en la Argentina debido a los siete años en que el país sufrió el horror de la dictadura:

Argentina no fue ajena al impacto del feminismo de la segunda ola, pero en un contexto bastante diferente, ya que las luchas populares debían enfrentarse a gobiernos de facto.

A finales de 1973, el clima político se iba haciendo cada vez más violento y tanto desde el Estado, por medio de leyes represivas, como desde los organismos para-estatales como la Triple A, se fue imponiendo un régimen de terror hacia los movimientos populares que alcanzó también al feminismo. Varias activistas recibieron amenazas de la Triple A o de las revistas de extrema derecha que funcionaban como voceras de ésta.

Con la dictadura muchas de las organizaciones quedan en suspenso, algunas se exilian, otras se convocan en la clandestinidad. (Tarducci y Rifkin 22)

---

<sup>40</sup> De la expresión “segunda ola” no se tiene la certeza de su autoría. Hay quien se la atribuye a Marsha Lear (1968). Pero se cree que fue empleada también por la revista homónima *The Second Wave*, publicada en Boston durante los dos primeros años de la década del setenta. Asimismo el artículo “The woman movement” de Joan Didion de 1972 utiliza el término: “The new feminism is not just the revival of a serious political movement for social equality, the feminist theorist Shulamith Firestone announced flatly in 1970. It is the second wave of the most important revolution in history.” (párr. 2)

Con todo, los datos muestran que entre 1970 y 1976 estaban en activo en Buenos Aires las siguientes agrupaciones: la Unión Feminista Argentina (UFA), el Movimiento de Liberación Feminista (MLF), el Movimiento Feminista Popular (MOFEP), Nueva Mujer, Centro de Estudios Sociales de la Mujer Argentina (CESMA), la Asociación para la liberación de la Mujer Argentina (ALMA) y el Frente de Lucha por la Mujer (FLM), al que adhirieron la UFA, MLF, ALMA y AMS (Agrupación de Mujeres Socialistas) (Cano, 1982)

No obstante, es en los ochenta cuando renace el movimiento feminista que en los setenta había sido desarticulado por la cruenta dictadura. Algunos grupúsculos y militantes permanecen en la sombra hasta que se recompone el orden democrático, y es entonces cuando salen a la superficie y empiezan a brotar sus expresiones artísticas y manifestaciones político-sociales. Así, se constituye en 1983 la Multisectorial de la mujer, donde se genera una confluencia de feministas con militantes de diversas áreas: pro derechos humanos, sindicalistas, luchadores por la diversidad sexual, pertenecientes a partidos políticos o que van por libre. Un conjunto heterogéneo de individualidades y fuerzas gracias a las cuales diversas demandas de la Multisectorial tuvieron respuesta con la sanción de las siguientes leyes: “igualdad de los hijos nacidos dentro o fuera del matrimonio, la patria potestad conjunta [...] (1985), el convenio sobre igualdad de oportunidades para trabajadores y trabajadoras con responsabilidades familiares (1986), el divorcio vincular (1987), el derecho a pensión al cónyuge en matrimonio de hecho (1988)” (cf. Tarducci y Rifkin).

Surgen otros espacios aparte de la Multisectorial que son lugar de encuentro en esta década de la militancia feminista: Lugar de Mujer, Asociación de Trabajo y Estudio sobre la Mujer, Alternativa Feminista, Líbera, Derechos iguales para la mujer Argentina, Centro de Estudios de la mujer, Tribunal de violencia contra la mujer, entre otros (cf. Bilbao).

De la misma manera, empezaron a surgir publicaciones específicas sobre la mujer, como *Todo es Historia*, *Prensa de Mujeres*, *Alternativa*

*Feminista, Brujas, Feminaria y alfonsina*, que fue la primera en impulsarse y establecerse, aunque su vida fue muy efímera.

Además, desde el propio gobierno se priorizan los derechos de la mujer y se crean en el ámbito del Poder Nacional diversos espacios dedicados a éstos. En 1984 surge la Dirección Nacional de los Derechos Humanos y de la Mujer, y los Programas de la Mujer y la Familia así como el de Mujer Salud y Desarrollo. (cf. Bilbao)

Para concluir, el resurgir del feminismo de estos años, como decíamos anteriormente, está situado bajo el ala de la segunda ola feminista en la cual se desarrolló un tipo de feminismo, el de la diferencia, que tomaba como una de sus principales reivindicaciones la toma del discurso y la creación y promoción de una cultura que se quiere propiamente femenina.

Pero, ¿por qué un tipo de periodismo específicamente femenino? ¿Es necesario y pertinente? Según la periodista e investigadora Sandra Chaheer, fundadora además de la Asociación Civil Artemisa Comunicación, sí que es necesario. Ella se refiere a este periodismo con la denominación “periodismo de género”, que entiende como una herramienta para subvertir la actual discriminación hacia las mujeres que hay en los medios de comunicación y promover una sociedad igualitaria con identidades de género integradas y no fragmentarias. Para Chaheer hacer periodismo con enfoque de género es mirar la realidad con nuevas lentes, echando luz sobre lo que hasta entonces estaba velado y latente. “Observarlo” es para esta periodista “darle entidad, hacerlo existir y legitimarlo a través de la poderosa amplificación de los medios de comunicación” (125).

Años más tarde, María Moreno colabora también en la fundación de la revista *El Teje*, como “editora madrina”, en este caso dirigida al público transexual, en el marco del curso “Tecnologías del Género y Comunicaciones” (2007) impartido en el Centro Cultural Rojas. El nacimiento de esta publicación es bastante significativo, puesto que se trata de la primera revista

dirigida a un público transexual y realizada por transexuales no solo de Latinoamérica sino del mundo.

Desde un principio, el equipo productor y redactor estuvo conformado por las referentes principales del movimiento travesti, Lohana Berkins, Marlene Wayar y Diana Sacayán junto a Paula Víturro, perteneciente al Centro Cultural Rojas. Desde entonces, el equipo de la revista recibe diferentes colaboraciones de personas de la comunidad trans que se interesan en el periodismo y en difundir casos y problemáticas específicas.

El título de la revista proviene de un término de la jerga de los travestis, cuyo origen viene del mundo de la prostitución, usada como comodín cuando no se puede explicitar lo que se quiere decir en público: “Es la palabra cómplice entre nosotras, de lo que no queremos que el otro se entere: tráeme el teje, por la cocaína; o mira el teje, es cuando tiene la billetera con dinero” (párr.1), comenta la directora de la revista Marlene Wayar para Lavaca (2007), también coordinadora de Futuro Transgenérico y cofundadora de la Red Trans de Latinoamérica y el Caribe “Silvia Rivera”.



Fig. 28. Sexto número de la revista El Teje

Aunque ya existían otros casos de diarios femeninos, el periódico *alfonsina* es el primero que se inicia en el periodo democrático en Argentina. De hecho, sale a la luz a comienzos de 1984, poco después de que Raúl Alfonsín fuese electo e inaugurara la renovada voluntad democrática del país.

El activismo de Moreno en este campo se ha visto reconocido por el Premio Nexo (ONG dedicada a la temática gay) que se le otorgó en 1999 por su labor antidiscriminatoria. Asimismo, en 2002 obtuvo la beca *Guggenheim* para investigar sobre política y sexualidad en las militancias de los años setenta. En 2010 ganó un premio a su trayectoria de la Agenda de Mujeres y un año después, en el 2011, le concedieron la distinción a la trayectoria Lola Mora, otorgado a periodistas que luchan por la equidad de género.



*Fig. 29. María Moreno posando en apoyo público de la campaña Ni una Menos*

Ha participado activamente en múltiples campañas en contra de los feminicidios y travesticidios, como la poderosa campaña “Ni una menos”, cuyo Manifiesto fue escrito por María Moreno. Éste se basaba en leer desde la bolsa de la basura, es decir, desde el nuevo lugar de la mujer asesinada tratada como objeto-desperdicio. Un texto que no todas entendieron. En marzo de 2015 las organizadoras del movimiento “Ni una menos” prepararon un Maratón de lectura contra el feminicidio celebrado en el Museo de la lengua y la palabra, en donde Moreno leyó su manifiesto, y al que le sucedió “una coreografía amateur a lo Pina Bausch donde una mujer sucedía a la otra tras el micrófono y leía o cantaba hasta que cayó la noche y una tormenta amagó pero pasó de largo sobre ese jardín encerrado entre altos edificios que guiñaban sus ventanas en representación de una ciudad a la que queríamos alertar.” (María Moreno “Elogio de la furia”)

Luego, en junio del mismo año, bajo el lema de “Ni una menos” se movilizó a gran cantidad de personas en una multitudinaria marcha en Buenos Aires, que se repetiría al siguiente año, emulándose también en otras capitales del continente sudamericano. Reproducimos aquí una parte del manifiesto, pues no ha sido publicado hasta la fecha:

### **Mujeres de la bolsa**

El hombre de la bolsa era uno y se llevaba niños.

Las mujeres de la bolsa somos muchas y salimos de ellas para que no haya ni una menos.

Hay una historia política de la bolsa. Si la cartera era míticamente revoltijo cosmético, dejó de serlo cuando escondió armas revolucionarias, panfletos militantes, cuadernos de estudio, libros y planos; la bolsa la amplía y hace funcional.

¿Y la bolsa de basura? Sacarla implica expulsar afuera del hogar los desechos de la vida productiva. Cuando aparecieron las bolsas de consorcio, el objeto pasaba del espacio que el feminismo llamó del llamado trabajo invisible a herramienta laboral del encargado de edificio; la utilería del asesino hoy incluye la bolsa y el *container*, la cloaca y el pozo ciego en donde la razón práctica devela un horror semiótico: las mujeres son basura.

Activar desde la bolsa no significa invitar a una identificación sacrificial o melancólica con las víctimas; ocupar el lugar en donde se encubrió el cadáver y romperlo para leer y hablar es evocar aquello que la muerte tiene para decir aún desde el silencio, por eso de que “el cadáver habla”, da señales de su identidad, pistas que llevan al asesino como lo demuestra la tradición política del Equipo Argentino de Antropología Forense.

Que la bolsa se transforme en el símbolo del luto popular y el compromiso porque no haya ni una menos. (Moreno, “Elogio de la furia”)

En la actualidad, María Moreno colabora en el periódico *Página/12*, un diario masivo dirigido a la clase media argentina que fue creado en pleno periodo democrático. El primer número apareció el 26 de mayo de 1987, en

medio de un clima político delicado por la crisis económica y las complicaciones que afrontaba el sistema en un ambiente de transición. Este diario incluyó información diferente, tradicionalmente relegada por los usos mayoritarios del periodismo informativo, así incorporaron noticias sobre grupos minoritarios e influyentes en la sociedad y recuperaron la importancia de la educación. También incluyó en sus análisis permanentes la marcha de asuntos como Justicia, militares y corrupción en el mundo político.

Este periódico se ha caracterizado además por alojar variedad de suplementos, entre ellos, por ejemplo, se encuentran el de juventud, el de ciencia, el deportivo, de estilo y arquitectura, de economía y turismo. Moreno escribirá en el suplemento de cultura denominado *Radar*; en el de género *Las 12*, del que será la responsable, y en el suplemento *Soy*, un suplemento dirigido a la comunidad LGTB (lesbianas, gays, bisexuales y las personas transgénero). Nacido en el 2008, es el primer periódico que crea un suplemento dedicado a la temática gay, con el fin de visibilizar las problemáticas de dicha comunidad, así como a dar a conocer sus creaciones artísticas, como así asegura la escritora Marta Dillon, coordinadora del suplemento. En diciembre de 2008, el Instituto Nacional contra la Discriminación, la Xenofobia y el Racismo (INADI) le otorgó al diario *Página/12* el «premio Inadi a las buenas prácticas contra la discriminación 2008» por la creación de dicho suplemento. Como se aprecia, *Página/12* se ha convertido en uno de los periódicos más avanzados y progresistas, por encarar materiales susceptibles de polémica social y apostar por estar acorde con el espíritu de los tiempos, con una actitud valiente.

Hace años que Moreno escribe profesionalmente para estos suplementos y mientras tanto también podemos ver que ejerce como “partera de obra”. Sabíamos que una periodista que se precie escribe sobre lo que se le pida, por encargo y bajo demanda, pero María Moreno lleva su profesión hasta el extremo.



Fig. 30. Cartel de anuncio donde la escritora María Moreno se publicita como “partera de obra”.

Como vemos en las imágenes María Moreno ha creado un anuncio que exhibe en redes sociales ofertando su escritura de no ficción, auto y biografía y ensayo, la tríada de géneros practicados por la autora, donde conmina a los interesados a pedir cita telefónica o a través de su correo electrónico. Pero no nos confundamos, no se trata de una mera redactora, periodista, compositora, escritora a la sombra o “negra literaria”. No, ella no es tal cosa, el proceso de escritura que nos ofrece aquí la autora va más allá de cualquier oficio, ella da a luz, pare. Es decir, gesta la escritura desde su propia interioridad, a cobijo de su vientre le da vida y luego, la expulsa. Es la escritura corpórea, de la propia

sangre. Por eso quizás nunca escribe en tercera persona sino en primera, porque en Moreno la escritura es, ante todo, vivencia, al menos el artificio de la vivencia. Es por eso que ella es “partera de obra”.

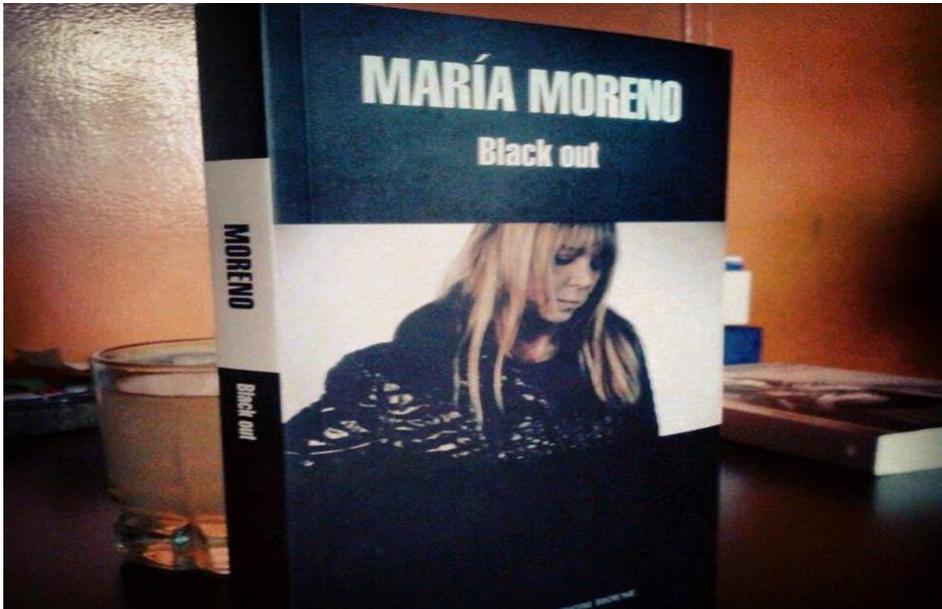


*Fig. 3. Cartel de anuncio donde la escritora María Moreno se publicita como “partera de obra”.*

Además, y mientras escribimos estas líneas, María Moreno se encuentra en plena promoción de su último libro. Entre presentaciones, encuentros y entrevistas se encarga de teorizar acerca de su última y esperada creación que hace realidad un deseo y un mito de la autora: la autobiografía. La obra publicada a finales de octubre de 2016, por la editorial Random House con una tirada de cuatro mil ejemplares, aborda la propia vida de Cristina Forero y de una época histórica: la década del setenta a la sombra de la dictadura, en un ambiente político y literario que constituye un territorio aparte y que nos cuenta desde el bar como escenario.

*Black out* es su título, nombre que, en su idioma original, el inglés, significa ‘apagón’ o ‘inconsciencia’ y que es alusivo en este libro a la pérdida

de conocimiento propia del estado etílico. Muchos son los medios que se han hecho eco del libro. La revista *Rolling Stone* lo sitúa entre los diez mejores del año, acompañando a los *Diarios de Emilio Renzi* de Ricardo Piglia que, además y como curiosidad, se ambientan en la misma época (cf. Giaganti y Tullio).



*Fig. 32. Portada del libro Black out (2016)*

La idea del libro surgió a partir del texto “La pasarela del alcohol”, un relato confesional escrito para la revista *Latido* que su editor, Daniel Ulanovsky Sack, le había encargado a la autora, quien, enojada, lo tilda de “amarillismo íntimo”:

Primero me enojé mucho con eso del amarillismo íntimo —me pareció una demanda de construirme un personaje— pero después salió un texto de treinta páginas, muy condensado, que me interesó más de lo que pensaba, porque me di cuenta que allí entraban otras cosas, como la relación del alcohol con la literatura y beber en demasía contra la moral implantada por las políticas de la salud. (Fornaro párr. 2)

El texto acabaría publicado en *Teoría de la noche* y le serviría a Moreno para iniciar lo que concluyó en *Black out*. Aunque a varias entrevistas conteste con la misma fórmula justificativa: “Yo no confieso, cuento”, lo cierto es que en *Black out* se tematiza la propia vida, por tanto, es un libro confesional, aunque lo invista de todos los artificios que la literatura le brinde.



Fig. 33. María Moreno y *Black out* en portada de periódico.

Desde la infancia en el barrio y los primeros contactos de esa niña con lo diverso, pasando por la adolescencia y una temprana entrada al bar como necesario asidero frente al abandono escolar, todo ello se articula “con la mitología de una madre química que hacía experimentos y transformaba el alcohol en un líquido rojo (como un acto de magia) que luego la narradora identificará con sus hemorragias menstruales: entraba alcohol, salía sangre.” (Fornaro párr. 12). De este modo, y como señala Fornaro, se convierte ésta en una obra escatológica, donde la muerte, la descomposición y el envejecimiento son una constante: “Alientos podridos, bocas pastosas de resaca (párr. 15). El cuerpo de una narradora que, por una endometriosis, sangraba de forma

interminable, primero, y más tarde, que va notando cómo todo decae. La lectura se hace desagradable en la descripción detallada de estas escatologías:

Mi cuerpo olía mal. A trapo macerado en alcohol, a sudor seco, quiero imaginar que no a sexo ni a queso —me lavaba por partes en una palangana colocada junto a la cama para eludir la distancia friolenta del cuarto de baño, ubicado del otro lado del patio—.

[...]

Reconozco en mi mugre dos vertientes, la de pertenencia de origen y la política. (165-167)

*Black out* recorre la vida de la autora hasta su edad adulta, en la cual “hay una búsqueda de origen, de ir a buscar allá lejos algún momento fundacional para encontrar una respuesta” (párr. 12); pero también recorre a modo de tributo la de sus amigos ya desaparecidos, los cuales cuando murieron “generaron muchas mitologías absolutamente autorreferenciales, donde el personaje sepultaba totalmente la obra” (párr. 7). Entonces, comenta Moreno, que lo que pretendió fue dar cuenta de las posturas estéticas entre ellos, que eran muy radicales y diferentes entre sí: “Mi posición es de sobreviviente y de crítica que tiene la ventaja de conocer a sus objetos” (*Id*).

El primero de los amigos en irse sería Miguel Briante (1944-1995), quien fundó la revista *El Porteño* junto a Gabriel Levinas, y colaboró y escribió en otras tantas revistas y periódicos. De él se hablaba cuando Moreno era joven “con admiración y rabia: tenía dieciocho años cuando publicó *Las hamacas voladoras*; hacía el Rimbaud sin saber francés o hablándolo como un bretón que no fue al colegio” (*Black out* 185). El siguiente en dejarla sería Charlie Feiling (1961-1997), el más prolijo de todos con tres novelas en su haber,<sup>41</sup>

---

<sup>41</sup> Las novelas cada una de géneros distintos son *El agua electrizada* (1992), novela policial; *Un poeta nacional* (1993) de aventuras; y *El mal menor* (1996) novela de terror.

murió de una leucemia con tan sólo treinta y seis años. Como el resto del grupo se dedicaba a escribir profesionalmente para los diarios de la época.

A éste le siguió el periodista Norberto Soares (1944-1999), quien dedicó toda su vida a escribir en los medios gráficos, como en la revista *Primera Plana* o los diarios *La Opinión* y *El Cronista*. Como escritor tan sólo dejaría una obra publicada, el libro de cuentos *Gente que baila* (1993). Sin embargo, Soares “fue quizá el crítico literario más influyente de la época de oro del periodismo cultural argentino, a fines de los sesenta y principios de los setenta” (Alemian párr. 1):

Lo conocí como *dueño de mesa* en los bares de la calle Corrientes, alguien que acaparaba la conversación con una seguridad total y un esplendor de recursos capaz de persuadir a sus compañeros de guardarse sus réplicas y no intentar empardarle el ingenio, mucho menos con un remate que, de amagarse, solía recibir de él una severa descalificación mediante la burla o la ira.

[...]

Si antes era un joven brillante cuyos inéditos habían sido elogiados por un par de notables dados al padrinazgo, cuando comenzó a trabajar de crítico de libros en la revista *Primera Plana*, su influjo tuvo un espacio profesional. (*Black out* 122-123)

Y, por último, el también periodista Claudio Uriarte (1959-2007), de quien “se decía que era un dandy, pero la desesperación es el sentimiento antidandy por excelencia”:

Ni bien nos conocimos, nos odiamos; yo por el resquemor hacia un marxista pagado de sí mismo —el marxismo fue la materia que siempre desaprobé sin rendir-, él por mi supuesto tono pendercero de varonera. (228)

Este grupo de bohemios se convierte así en personajes de una autobiografía que alea la experiencia con el artificio literario, personajes *in absentia*, como fantasmas que guían la novelización de una vida junto a una pregunta: “¿Dónde están mis compañeros?», decía en voz alta, para hacer palpable mi soledad en los fondos de la casa” (217). Una pregunta que se repite insistente y sobrecogedora por sobre la superficie y las entrañas del texto: “¿Dónde están mis compañeros?” Daba unos sorbos como para aclararme la voz. Mi propia pregunta me hacía llorar, o lo que me hacía llorar era ese sedimento sentimental que los borrachos solemos desbordar aun con la sangre limpia, en forma de lágrimas fáciles” (217).

¿Dónde están mis compañeros? La frase me era opaca. Se me escapaba. El alcohol no podía explicarla. ¿Se refería a esos entre quienes no realicé nada? ¿O a esos otros de cuya reciprocidad también dudo? [...] No es verdad que el alcohol me obnubile, no siempre: a veces plantea un enigma y permite encontrarle la vuelta. Sabía que en el fondo del río había cuerpos, que cada resaca era, en potencia, una confesión. (21)

Sus amigos periodistas se unen así a la lista de escritores perdidos y amados de la autora, que pasan a engrosar la cohorte junto a Néstor Perlongher, Copi, Osvaldo Lamborghini y Manuel Puig, para quienes el libro se muestra y organiza como una misa de difuntos, donde el yo del texto los clama y los llora.

La obra tiene una estructura circular, con tres títulos que se repiten y que su autora utiliza como “yeite” para narrar. En “La pasarela del alcohol” integra los retratos; en “Ronda” expone la deriva alcohólica, su nomadismo. Y “Del otro lado de la puerta vaivén” es el lugar del microensayo. Entre el libro de memorias, la novela, el diario y la crónica, *Black out* posee un hibridismo tal

que desborda los géneros y contamina la esencia misma del relato. La propia autora explica el procedimiento como una forma de alquimia:

El libro está organizado a partir de la escena alquímica de la madre: mezclar dos sustancias y crear otra diferente. Y podría decirse que la mezcla es el emblema del libro: de géneros, de escrituras, de clases. La sangre y el alcohol son metáforas como el alambique. Quizás todo el libro sea un ritual de transformación. (“Entrevista a María Moreno, autora de «Black out»” párr. 9)

Dice la autora que quizá sea un ritual de transformación, pero nosotros de lo que nos hemos percatado, y de lo que hablaremos y analizaremos en profundidad más adelante, es de la paradoja existente que resulta de cómo nos encontramos con un cuerpo al desnudo que se siente abrigado bajo el velo de la ficción, pero cuya tela no es más que una transparencia que deja a la intemperie a su personaje. Contornos fronterizos donde confluye la vida y la escritura.

En definitiva, un libro fascinante para transitar esas regiones abonadas entre la realidad y la ficción que nos hacen cuestionarnos la esencia misma de las categorías imperantes en el vasto territorio literario.



**La crónica de María Moreno**  
**entre la realidad y el artificio**



*«Yo»: una ficción de la que  
a lo sumo somos coautores.*

*Imre Kertész, Yo, otro.*

Hasta ahora hemos visto que la crónica se caracteriza por ser un género referencial y factual; sin embargo, esto no es óbice para que en ella se puedan alojar simulaciones o ficcionalizaciones de lo real. Veremos en el capítulo cuarto que las crónicas de Moreno son producto de la aleación entre la realidad y el artificio. Es decir, a partir de un elemento que opera como referente del cual se narra la noticia, o la reflexión, Moreno da rienda suelta a las estrategias de escritura que la literatura brinda, utilizando la ficción como una de esas herramientas que el escritor tiene a su alcance para convertir en literatura una noticia o un simple hecho ordinario. El uso de la narración autodiegética y del elemento vivencial y veraz que éste aporta con el uso de la instancia “yo” como sujeto del enunciado será uno de los baluartes de este operativo.

La práctica escritural de Moreno abraza siempre para sujetarse al texto la forma de la primera persona, del yo. Un pronombre que se encadena a la escritura desde sí mismo como origen para trazar un itinerario hacia la exterioridad de la realidad y del mundo. En Moreno, primero es el yo que narra, el sujeto de la escritura, un yo tras el que se parapeta Cristina Forero, su autora empírica, como si fuese una mascarada tras la que cubrir su identidad real en pos de una literaria. De esta forma, la autorreferencialidad en Moreno es un recurso narrativo, una ilusión que se construye y se arma deliberadamente.

En este tercer capítulo “La crónica de María Moreno entre la realidad y el artificio”, desciframos los mecanismos narrativos que caracterizan su actividad cronística para hallar, de esta forma, la idiosincrasia de su escritura, la cual contraría los postulados teóricos consensuados al respecto de que la crónica es un género factual y no ficcional. El título de este epígrafe hace alusión precisamente al elemento factual inherente a la crónica y, al mismo tiempo, conformando una paradoja, a la elaboración ficcional que configura

Moreno, al modo de un artefacto literario que se moldea a través de procedimientos discursivos. Por tanto, la crónica de María Moreno es un género modificado y alterado estilísticamente a favor del efecto literario.

Este artificio se formaliza a través del sujeto de la enunciación en una primera persona gramatical, que instituye una identidad entre autora, narradora y personaje. No obstante, descubriremos más adelante que dicha identificación no es más que una fantasmagoría, puesto que el nombre de María Moreno no posee una identidad extratextual: María Moreno es un pseudónimo, un nombre que opera en el texto y no fuera de él. La voz autorial no existe en Moreno, es un espejismo de otras voces. Se erige así con el nombre elegido un artificio lingüístico que consolida una voz y un estilo, un personaje y una autora al mismo tiempo, como un subterfugio desde el cual narrar conforme a un yo de cronista artificial.

Este exacerbamiento del “yo” textual no es exclusivo de María Moreno, sino que es un fenómeno que afecta a la generalidad de la crónica contemporánea. La investigadora Patricia Poblete Alday, quien estudia la crónica chilena a través de los autores Alberto Fuguet (1964), Rafael Gumucio (1970), Roberto Merino (1961), Francisco Mouat (1962) y Pedro Lemebel (1955), analiza ese yo cronístico de la contemporaneidad que se ha exagerado cada vez más en el tiempo: “Este auge de las escrituras autobiográficas, más allá de agudizar la hibridez propia de la crónica, implica una complejización de sus elementos constitutivos, entre sí, pero sobre todo en relación con el contexto sociocultural que los engendra y, en buena medida, los define.” (242)

Si siempre la crónica ha estado atravesada por una subjetividad narradora de los hechos, Poblete Alday sostiene que el peso de ese “yo” se ha vuelto cada vez mayor, modulando de forma evidente la función del texto (*cf.* 242). Una vez expuesto el planteamiento, la investigadora se lamenta de que a pesar de este desarrollo de las narrativas del yo que afectan a la crónica, pocos han sido —según comenta— los que han profundizado en esa correspondencia y la función que cumple el yo dentro del texto o cómo se manifiesta específicamente en la crónica, afectando a su lectura

# EL SUJETO LITERARIO

El sujeto poético se encuentra a la intemperie, habitando la frontera entre el yo y el mundo, huye de la carencia y la desolación de la realidad refugiándose en la literatura, para lo cual se inviste con las apariencias de un nombre, se disfraza con una nominalidad distinta a la suya como refugio de la identidad. El ritual de la forma como una veleidad de permanencia y certeza auto impuesta. Un ritual para fijar una inmutabilidad a la que asirse ante el miedo al vacío, a lo innominado. Aquello que no posee un nombre es la nada. Pero el nombre propio no significa como símbolo sino como devenir cotidiano, de ahí que el escritor, habitante de la palabra, se encadene al símbolo, se sujete a la forma de lo escrito para no perecer sin haber fijado antes la posesión de sí mismo. Así, el nombre de autor o pseudónimo se convierte en la primera gesta para la superación de esa adversidad, de ese *horror vacui*. Es el gesto primigenio que da origen, a partir del cual la cosmogonía toma forma a través del discurso de ese nombre. Sus palabras forman la vida y es así como la literatura crea desde su interior una realidad nueva.

Como dice Pierre Bordieu, el nombre propio en cuanto institución, “aparece separado del tiempo y del espacio, [...] por ello, asegura a los individuos que designa, más allá de los cambios y de todas las fluctuaciones biológicas y sociales, la continuidad nominal, la identidad en el sentido de la identidad de sí mismo [...] que exige el orden social” (29). El nombre propio da así continuidad y fija la identidad. ¿Qué sentido entonces posee el sujeto literario? En él también hay una continuidad, pero ella se fragua en la literatura en sí misma y no se encuentra espoleado por fenómenos sociales ni condicionantes externos. El sujeto literario es libre en su condenación escrita. Su identidad es puramente volitiva, construida. ¿Es ésta más o menos cierta que la que se halla fuera de las fronteras textuales?

Si el sujeto, según el *Diccionario de la lengua española*, es el “soporte de las vivencias, sensaciones y representaciones del ser individual”, en la realidad textual mantiene la misma práctica, pues el sujeto literario es también el soporte de las vivencias y sensaciones dentro de la narración. Aunque no es éste el objeto principal de nuestro estudio, veamos de manera sucinta qué significa y conlleva la categoría y la noción de sujeto en la historia de la filosofía<sup>42</sup>.

La palabra sujeto<sup>43</sup>, proveniente etimológicamente del término latino *subiectus*, que es el participio pretérito de la palabra *subicĕre* (sub- 'debajo de' *iacĕre* 'arrojar, poner' y, por tanto, *subicĕre*, en latín originalmente significaba 'someter'), es uno de los términos más debatidos en filosofía siendo su noción una de las más espinosas y complejas. El nacimiento de la categoría de sujeto se la debemos al filósofo Descartes, quien, en 1647 a través de la publicación de sus *Meditaciones metafísicas*, rompe con el sistema ontológico aristotélico para encumbrar al “hombre” como sujeto de conocimiento y con ello inaugura el origen de la filosofía moderna. En el gesto cartesiano está implícito el descubrimiento de la subjetividad, lo que implica un viraje en el modo de concebir al ser humano y la naturaleza, desde la cual el mundo se convierte en una imagen que existe tanto en cuanto es representada por el sujeto. *Ipsa facto* esta idea conlleva un hito: la conquista del mundo como imagen construida por

---

<sup>42</sup> Desde que se instala la noción de sujeto en la modernidad, a través del pensamiento de Descartes en *Meditaciones metafísicas* hasta las últimas concepciones del siglo XXI como la de Slavok Zizek, se han sucedido tantas consideraciones de la noción de sujeto como individuos han hablado de ella, lo cual hace imposible reseñar en su totalidad las derivas teóricas que han atravesado la categoría de sujeto. Nosotros esbozamos aquí testimonialmente algunas teorías relacionadas más propiamente con el campo filosófico, puesto que las concepciones que competen al ser humano y demarcan su idiosincrasia y el entendimiento que tenemos de éste van a influir en el pensamiento de la época, contagiando a otras disciplinas cercanas en el ámbito de las Humanidades y, por tanto, van a perturbar también el estado de la Literatura y de la Teoría Literaria; sin embargo, lo aquí expuesto se hace de manera meramente testimonial ya que no es el objeto central de nuestra investigación y abordar todas las concepciones desarrolladas del sujeto es una labor inconmensurable, como ya hemos dicho.

<sup>43</sup> A través de la voz “sujeto” podemos hacer alusión a variados aspectos: desde el gramatical hasta el gnoseológico (el sujeto cognoscente), pasando por el jurídico (sujeto capaz de obligaciones y derechos) o el filosófico, entre otros.

el individuo, lo cual devino en uno de los elementos característicos de la modernidad:

La concepción moderna de subjetividad implica también la de interioridad, en tanto la conciencia nace como ámbito donde lo otro, es decir, la exterioridad, es traído como representación (en el teatro de la conciencia); es presentado y puede ser conocido y juzgado. El punto de vista de la conciencia organiza el mundo. Dado que el objeto es lo que el sujeto determina como tal, la ciencia moderna crea su objeto, lo mide, calcula, legisla acerca del mismo y predice. Al convertir lo que acontece en objeto, el sujeto construye en su interioridad un saber que le otorga poder sobre la naturaleza y los otros hombres. El conocimiento da al hombre dominio sobre la naturaleza y sobre los mismos hombres, pretensión que realiza mediante la tecnología. En tanto el sujeto es capaz de descifrar el mundo puede en consecuencia dominarlo. La representación es una forma de apropiación. (Giaccaglia párr. 5)

Otras teorías del sujeto se formularán desde el empirismo y el racionalismo con Locke y Kant, que cuestionarán el sujeto cognoscente cartesiano, pero tenemos que llegar a mediados del siglo XIX para toparnos con una serie de autores que darán un giro a la teoría a través del descentramiento del sujeto, al que se despoja de unidad y conciencia, para focalizar su problemática en las condiciones externas a él, entendiéndolo determinado por las circunstancias. De ello se encargarán los “filósofos de la sospecha”, denominación acuñada por otro filósofo, el francés Paul Ricoeur en 1965 para referirse a Marx, Nietzsche y Freud, aparentemente contrarios entre sí, que se encargarán de desenmascarar los valores ilustrados de racionalidad y verdad. Así, según Marx, la conciencia se falsea o se enmascara por intereses económicos, en Freud por la represión del inconsciente y en Nietzsche por el resentimiento del débil. De este modo, una vez irrumpe esta sospecha, “que permite la emergencia del sí mismo como lo otro de sí, de la razón y de la conciencia, el hombre aparece como un sujeto dividido, sujetado por

estructuras que desconoce, atravesado por el lenguaje y la cultura, al mismo tiempo libre y encadenado” (Giaccaglia 2007).

Posteriormente, ya entrados en el nuevo siglo, el controvertido filósofo alemán Martin Heidegger, elaborará su filosofía, entendiendo que el sujeto no es nada en sí mismo, no existe *per se*, sin su vinculación con el mundo y la realidad. Para Heidegger el ser es un ser en el mundo, lo que él denomina con la voz alemana *Dasein*, que significa el “ser-ahí”, con el que “quiso llevar hasta sus últimas consecuencias el principio fenomenológico que proclamaba la necesidad de “volver a las cosas mismas”, sin necesidad de construcciones metafísicas” (Segura párr. 3). Urgido por la necesidad de interrogar el sentido del ser desvinculándolo de la metafísica escribió en 1927 *Ser y Tiempo*. En esta obra llevó a cabo una ruptura con la teoría tradicional del esquema sujeto-objeto y destacó la praxis como la forma primordial en la que el ser humano accede al mundo. Al respecto, Carmen Segura subraya:

Con la estructura “ser-en-el-mundo”, Heidegger quiere significar que no hay un “yo” separado del mundo; que ya no vige la disociación cartesiana entre *res cogitans* y *res extensa*, la dualidad sujeto-objeto característica de la modernidad; que el hombre es primordialmente un “ser-con- otros”, y que aquello con lo que el humano *Dasein* se encuentra y entre lo que se mueve no es algo “objetivo”, abstracto, sino algo que está, significativamente, en función de algo; algo que es entendido e interpretado siempre como un “útil” en un contexto práctico de significatividad. Así, lo que se advierte es que una cosa remite a otra siempre, alcanzando de ese modo su significación cada una de ellas. Y entonces es cuando el mundo puede ser entendido como el ámbito de un acontecer de sentido. (Segura párr. 8)

En este acontecer del sentido, para Heidegger juega un papel fundamental el lenguaje, que es al punto adonde nosotros queremos llegar en este entendimiento del sujeto. En el libro *Carta sobre el humanismo* (1946) el filósofo alemán aborda la relación entre el ser y el lenguaje, llegando a

proclamar que el lenguaje es la casa del ser y que en su morada habita el hombre. En el pensamiento heideggeriano el lenguaje viene a significar la posibilidad de expresar el mismo del ser. De igual manera que el pensamiento viene a convertirse en un hablar y decir primigenio del lenguaje. Al decir del propio Heidegger:

El pensamiento, obediente a la voz del ser, busca la palabra a partir de la cual la verdad del ser viene al lenguaje. Solamente cuando el lenguaje del hombre histórico surge de la palabra se encuentra en su perfecto equilibrio... El pensamiento del ser vela sobre la palabra y en esa vigilancia cumple su destino. (50)

Así, para Heidegger el pensamiento está impregnado de lenguaje, se encuentra a su servicio, porque éste es la dimensión original. Desde tales presupuestos estructurales de carácter ontológico, el Catedrático en Filosofía José Luis Arce Carrascoso revela que el lenguaje humano entendido por Heidegger vendrá a considerarse como un eco, una escucha y una respuesta a la palabra del ser (32). De este modo, no se concibe el lenguaje como herramienta o utensilio para la comunicación sino como un “oír” de la voz del ser, que posibilita la palabra humana. Desde estos postulados, por tanto, en la teoría heideggeriana el lenguaje implica la determinación del ser, lo constituye. En *Hölderlin y la esencia de la poesía* (1989) afirma lo siguiente:

El lenguaje sirve para el entendimiento (...) Solo que la esencia del lenguaje no se agota en ser un medio de entendimiento. Con esa definición no se acierta con su esencia auténtica, sino que meramente se menciona una consecuencia de ella. El lenguaje no es sólo un instrumento que el hombre posee entre otros muchos, sino que el lenguaje es lo que previamente posibilita estar en medio de la apertura del ente. Sólo donde hay lenguaje hay mundo. (37-38)

El estudio y análisis de la relación entre lenguaje, pensamiento y sujeto es uno de los más considerados y debatidos de la filosofía contemporánea, abordado desde diversos ámbitos y disciplinas. Desde las corrientes lingüísticas inauguradas por Ferdinand de Saussure, pasando por las teorías antropológicas de Edward Sapir y Benjamin Lee Whorf, quienes establecen una estrecha relación entre las categorías gramaticales del lenguaje y la forma en que se entiende y conceptualiza el mundo; hasta la propia filosofía del lenguaje con las reflexiones de Ludwig Wittgenstein, en su *Tractatus Logico-Philosophicus*, para quien toda la filosofía puede considerarse una “crítica del lenguaje”.

En esta correspondencia entre el ser y el lenguaje será el psicoanalista Jacques Lacan (1901-1981) quien más profundice en la correspondencia de ambos conceptos después de Heidegger. Lacan influido por las teorías psicoanalíticas de Freud y por el estructuralismo y sus fundamentos lingüísticos llega a un sincretismo en el que establece que el inconsciente está estructurado como un lenguaje. Desde esta idea madre elabora su teoría sobre la autonomía del lenguaje. Para Lacan todo lo construido por el ser humano se ha hecho sobre la base del lenguaje, cuya cristalización se logra en lo que él denomina el discurso, un medio por el cual el vínculo social se hace posible. Ahora bien, según Fasolino, en el seminario “El reverso del psicoanálisis” Lacan prefigura la noción de “discurso como estructura que constituye la matriz de cualquier acto en el que se toma la palabra, una palabra que está rigurosamente constreñida por una estructura que la precede” (277). De esta forma, es el orden simbólico lo que constituye al sujeto, que se halla irremediamente determinado por el significante. Por otro lado, el yo en Lacan, no se origina de manera innata en la psique del individuo, sino que es el resultado de una construcción: “Es lo que sucede cuando el niño reconoce la propia imagen en el espejo y se elabora un primer bosquejo del yo, pero a través de lo imaginario, lo cual significa en una relación dual en la cual se instaura una confusión entre sí y el otro” (284). El sujeto, como veremos en el siguiente párrafo, estará irreductiblemente determinado por el significante, por la palabra:

[...] el desplazamiento del significante determina a los sujetos en sus actos, en su destino, en sus rechazos, en sus cegueras, en sus éxitos y en su suerte, a despecho de sus dotes innatas y de su logro social, sin consideración del carácter o el sexo, y que de buena o mala gana seguirá al tren del significante como armas y bagajes, todo lo dado de lo psicológico. (Lacan 40)

Lacan toma para su análisis del sujeto las ideas que el estructuralista Saussure vertiera y consignara en la publicación de su *Curso de lingüística general* (1916)<sup>44</sup>, en donde se establece que el signo lingüístico se constituye a través de dos partes diferenciadas, denominadas significante y significado. Partiendo de este hecho, el psicoanalista francés considera que el sujeto está sometido por esa cadena significante que lo determina simbólicamente. Es esa determinación la que opera y se instala en la psique a través del lenguaje. Asimismo, el Doctor en Filosofía Rodríguez Soriano en su estudio sobre la constitución del sujeto<sup>45</sup> sostiene que en la explicación de la teoría lacaniana el lenguaje es el medio por el cual se logra una identidad estable; sin embargo, el desarrollo de tal suposición conlleva una aporía:

El sujeto en su búsqueda de una identidad, la cual sólo puede llevarse a cabo en el orden de lo simbólico, a través de las leyes del lenguaje, se conforma como un “sujeto en falta”. Esta falta es la imposibilidad de una completud identitaria que persigue el sujeto ya que ésta se encuentra por el Otro, en cuanto no es el mismo. (Rodríguez Soriano párr. 42)

---

<sup>44</sup> El *Cours de linguistique générale* fue publicado a la muerte de su autor por dos de sus alumnos, Charles Bally y Albert Sechehaye, un hecho que se ha constituido en un hito fundamental para la lingüística ya que Ferdinand de Saussure fue el primer científico que delimitó el objeto de estudio de la lingüística: la lengua considerada como un sistema de signos. Este libro ha tenido una importancia trascendental por su influencia en el desarrollo del estructuralismo y por fundar la Lingüística moderna.

<sup>45</sup> Su artículo titulado “En torno a la Teoría del Althusser sobre la constitución del sujeto, su aproximación al Psicoanálisis y la crítica de Slavoj Žižek”, que parte de la teoría de la ideología de Althusser —quien estableció que la ideología tiene como función “constituir” a los individuos concretos en sujetos—, es una recomendada lectura para entender cómo el sujeto se adentra en el orden simbólico y cómo necesita del lenguaje para su realización.

Este planteamiento nos devuelve a la idea inicial con que iniciamos este capítulo: la de que el sujeto se constituye y se crea a través del lenguaje, ya que huye de sí mismo —por ser éste un “sujeto en falta”— para encontrarse nuevamente en la palabra, que lo colma de significado, lo conforma y lo determina. A propósito, el lingüista Benveniste afirma lo siguiente:

Para que el habla garantice la comunicación, es preciso que sea habitada por el lenguaje, de que es únicamente la actualización. En efecto, en el lenguaje es donde debemos buscar la condición de esta aptitud, que reside a mi parecer, en una propiedad del lenguaje poco visible tras la evidencia que la disimula y que no podemos caracterizar por el momento más que someramente. En el lenguaje y por el lenguaje es como el hombre se constituye en sujeto; porque solo el lenguaje fundamenta en realidad, en su realidad que es la del ser, el concepto de “ego” [...] Ahora bien, yo considero que esta subjetividad, enfocada desde la fenomenología o desde la psicología, como se quiera, no es más que la emergencia en el ser de una propiedad fundamental del lenguaje. Es “ego” quien dice “ego”. Ahí es donde se halla el fundamento de la “subjetividad” que se determina por el estatuto lingüístico de la persona [...]

Es pues literalmente cierto que el fundamento de la subjetividad se halla en el ejercicio de la lengua. Si se toma la pena de reflexionar sobre ello, se verá que no hay más testimonio objetivo de la identidad del sujeto que el que éste da sobre sí mismo al hablar. (ctd en Cros 13-14)

No hay, pues, pensamiento sin lenguaje, lo cual entraña un designio fatal del que darían cuenta Fredric Jameson en *La cárcel del lenguaje: perspectiva crítica del estructuralismo y del formalismo ruso* (1972) y Roland Barthes, quien en una de sus lecciones inaugurales en el Collège de France hablaría del fascismo de la lengua en los siguientes términos:

El lenguaje es una legislación, la lengua es un código. No vemos el poder que posee la lengua, porque olvidamos que toda lengua es una clasificación, y que toda clasificación es opresiva. [...] hablar y con mayor motivo charlar, no es comunicar, como se repite demasiado a menudo, es someter. (*El placer del texto* 12)

Por el lenguaje es como el ser humano se constituye en sujeto. Así lo piensan desde Jacques Lacan, Émile Benveniste hasta Judith Butler. Veamos lo que dice esta última al respecto:

Cuando afirmamos haber sido heridos por el lenguaje, ¿qué clase de afirmación estamos haciendo? Atribuimos una agencia al lenguaje, un poder de herir, y nos presentamos como los objetos de esta trayectoria hiriente. Afirmamos que el lenguaje actúa, que actúa contra nosotros, y esta afirmación es a su vez una nueva instancia de lenguaje que trata de poner freno a la fuerza de la afirmación anterior. De este modo, ejercemos la fuerza del lenguaje incluso cuando intentamos contrarrestar su fuerza, atrapados en un enredo que ningún acto de censura puede deshacer.

¿Podría acaso el lenguaje herirnos si no fuéramos, en algún sentido, seres lingüísticos, seres que necesitan del lenguaje para existir? ¿Es nuestra vulnerabilidad respecto al lenguaje una consecuencia de nuestra constitución lingüística? Si estamos formados en el lenguaje, entonces este poder constitutivo precede y condiciona cualquier decisión que pudiéramos tomar sobre él, insultándonos desde el principio, desde su poder previo. (*Lenguaje, poder e identidad* 16)

De acuerdo con lo que hemos visto acerca de la relación tan estrecha entre sujeto y lenguaje, pensamos en la equivalencia de este binomio entre el sujeto que habla y el sujeto de la escritura. ¿Podemos afirmar alguna diferencia

si ambos sujetos se constituyen de lenguaje? Como mínimo no podemos hablar de una jerarquización entre uno y otro, el lenguaje se manifiesta igualmente a través del medio fónico como a través del gráfico. En tal caso, la diferenciación diríamos que es otra. El sujeto que antecede al texto viene configurado ya, según Louis Althusser, antes incluso de nacer, y su esencia o su identidad viene determinada no sólo por sí mismo, sino por el mundo y los otros que lo perciben. En cambio, el sujeto literario es una construcción propia que el individuo realiza a solas con el lenguaje. Y, por tanto, su construcción se puede entender como un artificio del que se desliga y distancia el individuo escritor en tanto en cuanto es una creación que se objetualiza, y se forma fuera del sí mismo. Una comunicación que trasvasa del ser a la escritura para conformarse de nuevo distinto sobre un lenguaje premeditado, en el que se delata.

# DE LA AUTORREFERENCIALIDAD A LA AUTOFICCIÓN

Cuando el yo del escritor se fija al texto y se convierte en el sujeto de la enunciación asistimos a un proceso de auto representación y auto referencialidad que la crítica literaria aloja bajo la denominación de “literaturas del yo”<sup>46</sup>. Un proceso de identificación que se produce entre el autor y el narrador del texto y que comienza con la instancia misma del nombre. En el nombre propio es donde confluyen la persona y el discurso antes incluso de hacerlo en la primera persona. Aun cuando el nombre se instaure como un pseudónimo, se da el mismo proceso de identificación, con la única salvedad de que se construye como artefacto. Como veremos, este último es el proceso que opera en la autora María Moreno.

Sin embargo, estas literaturas del yo no tienen la consideración ni el estatus que sí tienen otros géneros literarios. A pesar de las investigaciones y acercamientos formulados se siguen considerando una forma menor de literatura:

La doxa anti-autobiográfica, sea académica o periodística, considera la autobiografía como sinónimo de literatura de segunda división, muy por debajo de las obras de ficción. Esta opinión, que no por aceptada es menos injusta, adquiere en España una tonalidad más peyorativa aún que la tinte de rechazo moral. Dicho menosprecio encuentra su explicación en determinadas circunstancias políticas y en ciertas cortapisas religiosas, que, a diferencia de lo que ocurrió en otros países europeos de nuestro

---

<sup>46</sup> En opinión de Georges May (1979) la distinción entre diarios, memorias, cartas, ensayos, crónicas personales en primera persona y escritos autobiográficos no ha sido nunca muy clara. En su libro *La autobiografía* (1979), uno de los primeros ensayos sobre el tema, May se preocupa por definir y deslindar el género de las respectivas formulaciones vecinas, como son las memorias, las crónicas, los diarios, biografías y novelas.

entorno, impidieron que se comenzase a desarrollar el derecho a la libre expresión del yo durante los siglos XVIII y XIX. Posteriormente, en el siglo XX, este derecho se iría conformando en una larga y peculiar conquista. (Alberca “Es peligroso asomarse” 1)

La crítica señala el origen del género remontándose a los *Ensayos* de Michele de Montaigne (1580-1595) considerado el primer texto moderno propiamente autobiográfico publicado en Occidente; aunque un texto importantísimo le precede en el tiempo: las *Confesiones* de San Agustín (400 d.C.). Este género tiene amplia difusión y desarrollo a partir de los siglos XVII y XVIII, época en la que podemos destacar las *Memorias* de François de La Rouchefoucauld (1662); o las *Confesiones* de Jean Jacques Rousseau (1782). Posteriormente, en el siglo XIX, serán las correspondencias y los diarios las formas predilectas y más usadas aparte de las memorias. Entre éstas últimas destacan por su literariedad las *Memorias de ultratumba* (1848) de François-René de Chateaubriand.

Los inicios de los estudios teóricos sobre dicho género se fechan en las postrimerías del siglo XIX, señalando como responsable a Wilhem Dilthey<sup>47</sup>, quien destacó la importancia de esta literatura como herramienta para conocer la realidad histórica, así como para la comprensión de la experiencia humana. El alemán incidía en la necesidad de entendimiento del pasado para lo cual la autobiografía<sup>48</sup> se constituye como una construcción individual de vida donde se hace patente la historia universal, solo que en una persona y en un tiempo

---

<sup>47</sup> Wilhelm Dilthey (1833-1911) fue un filósofo, sociólogo y psicólogo alemán. Se caracterizó por un pensamiento historicista que volcó en la obra *Introducción a las ciencias del espíritu* (1883), cuyo principal objetivo era encontrar un fundamento epistemológico sólido para las ciencias humanas. Corrientes filosóficas como la fenomenología (Husserl, Scheler, Heidegger), el existencialismo (Jaspers) y la hermenéutica filosófica (Gadamer, Ricoeur) recibieron la influencia de sus reflexiones sobre el mundo.

<sup>48</sup> Inducido por las ideas de Dilthey, el filósofo alemán Georg Misch (1878-1965) emprendió la tarea monumental de elaborar una *Historia de la autobiografía*, en cuatro volúmenes (*Geschichte der Autobiographie*, 1907), en la que se remonta a la Antigüedad y concluye a finales del siglo XIX.

específico, por lo que consideraba que se podía comprender el comportamiento de una época a través de sus textos referenciales. Sin embargo, como apunta Silva Carreras, el relato de la historia no es objetivo:

Esta perspectiva, heredera del positivismo, preponderó hasta mediados del siglo XX y en ella, no se cuestionó la palabra del autor o el conocimiento del mismo, pues el texto era figurado como una enunciación de la realidad en donde un sujeto daba cuenta de su propio yo; mismo que a su vez permitía conocer un pasado desde una perspectiva focalizada. Sin embargo, con la modernización de la historia y la decadencia del positivismo —es decir, con la crisis de la objetividad en el hecho del pasado—, la autobiografía perdió su posición como relato verídico para plantear nuevas problemáticas en torno a su configuración. Las nuevas corrientes históricas, como la Escuela de los Annales, comenzaron a cuestionarse en torno a la supuesta objetividad de la historia e incluso se cuestionaron en torno al propio conocimiento del pasado, pues ¿es posible entender de manera exacta algo sucedido tiempo atrás desde una perspectiva personal? En este respecto los documentos históricos que trataban la vida de diversos sujetos se configuraron como perspectivas personales de un hecho que iban cargados de una visión personal, lo que eliminó la noción de objetividad en la concepción de un texto autobiográfico. (151)

Entre los estudiosos que cuestionaron los preceptos de Dilthey sobre la objetividad en la autobiografía destacó Georges Gusdorf por su artículo “Condiciones y límites de la autobiografía” (1956), un texto que propone nuevas perspectivas en la consideración de este tipo de relatos, como es la idea de la creación de un yo instituido a partir de la escritura. Desde este punto de vista se planteó en la autobiografía un proceso de ficcionalización que fue objeto de interés para la crítica y la teoría literaria. Gusdorf analiza con una mirada antropológica la imagen que el autor proyecta sobre el relato autobiográfico y llega a la conclusión de que éste “[...] da a su imagen un tipo de relieve en relación con su entorno, una existencia independiente; se

contempla en su ser y le place ser contemplado, se constituye en testigo de sí mismo; y toma a los demás como testigos de lo que su presencia tiene de irremplazable" (ctd en Silva Carreras 151). De esta forma, el escritor construye una imagen de sí aportando una elección parcial de su recuerdo, donde selecciona fragmentos de identidad. Así, "[...]la recapitulación de lo vivido pretende valer por lo vivido en sí, y, sin embargo, no revela más que una figura imaginada, lejana ya y sin duda incompleta, desnaturalizada además por el hecho de que el hombre que recuerda su pasado hace tiempo que ha dejado de ser el que era en ese pasado" (*Id*). Con todo, las reflexiones de Gusdorf al campo autobiográfico favorecieron una deriva que focalizó la conceptualización del género en la interpretación del pasado más que en su reconstrucción, incidiendo en la manera en que la memoria es capaz de reelaborar los hechos. Además, para este filósofo el sujeto no solo se cuenta, sino que, sobre todo, se crea a sí mismo a través de la escritura. Y, así, el relato autobiográfico, más que reproducir el pasado, es el resultado y el proceso de una búsqueda de identidad:

[...] la autobiografía no es una mera recapitulación del pasado; es la empresa, y el drama, de un ser humano que, en un momento determinado de su historia, lucha por parecerse a su imagen. El cuestionamiento de su existencia pasada implica un nuevo desafío [...]. La confesión del pasado se convierte en obra desde el presente, practicando una auténtica creación del yo desde el yo. (ctd en Cuasante 167)

Para este filósofo, la lectura de los textos que privilegian la representación del yo ha de ser prioritariamente antropológica; en segundo lugar, literaria; y solo en última instancia, histórica (*cf.* Cuasante). Sin embargo, años más tarde, cuando vuelve a adentrarse en la especificidad de las escrituras del yo con el ensayo *Lignes de vie* (1991) su pensamiento habrá sufrido un viraje que lo acercará paradójicamente a la lectura histórica y objetiva

propuesta por Dilthey. Lo literario pasa a un segundo plano para privilegiar el uso del yo como testimonio.

El conocimiento de las ideas de Gusdorf fue lo que llevó al profesor Philippe Lejeune a escribir *L'autobiographie en France* (1971), primero de una larga lista de ensayos y estudios sobre este género literario, entre los cuales destaca *El pacto autobiográfico* (1975). Además, Lejeune cofundó en París en 1992 la Asociación por la autobiografía (APA) y el patrimonio autobiográfico<sup>49</sup>, siendo director de la publicación cuatrimestral *La Faute à Rousseau*, órgano de dicha asociación. Este crítico ha definido la autobiografía de la siguiente manera: “Relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad” (Lejeune “La poética de la autobiografía” 50). Asimismo, advierte que “El objetivo de la autobiografía no es tanto decir lo que uno ya sabe, sino inventar y encontrar la verdad sobre sí mismo, lo que sin duda es mucho más complejo que desgranar bonitos recuerdos” (*Id.*).

Este enunciado desentraña tres elementos que para Lejeune serán indispensables si queremos hablar de “autobiografía”. El primero de ellos hace referencia a la forma, tiene que ser un relato en prosa; el segundo hace alusión al tema tratado, la vida individual. Y el tercero se refiere a la identidad entre el autor, el narrador y el personaje. Se trata de una definición bastante acotada que deja fuera a muchas de las expresiones integradas en las literaturas del yo. Como demuestra y desglosa Cuasante no cumplirían los requisitos de Lejeune las siguientes escrituras:

---

<sup>49</sup> Los fines que persigue esta Asociación son, entre otros, recibir, leer, describir y conservar todo tipo de textos autobiográficos (relatos, diarios, cartas) que sean inéditos y que las personas quieran donar voluntariamente para su lectura y reseña. Cada dos años editan las recensiones que hacen de los textos y que guardan en la Biblioteca de Ambérieu, donde curiosos e investigadores pueden consultarlos. Véase la página de la Asociación: [www.sitapa.org](http://www.sitapa.org).

[...] las memorias no cumplen la condición 2): vida individual, historia de una personalidad. La novela autobiográfica no cumple parte de la 3): identidad del autor, del narrador y del personaje. El poema autobiográfico no respeta parte de la 1): en prosa, y el diario íntimo no cumple parte de la 3): perspectiva retrospectiva del relato. (171)

No obstante, para que estos tres factores de la autobiografía se puedan consolidar tiene que haber primero un “pacto autobiográfico”, según propugna Lejeune. Éste se concibe como un diálogo o situación comunicativa con tres vectores principales: autor-texto-lector. En palabras del propio Lejeune, este pacto consiste en “la afirmación en el texto de esta identidad, y nos envía en última instancia al nombre del autor sobre la portada” (64). Es decir, es a través del nombre que se instituye formalmente este pacto, y mediante el cual “[...] el texto establece una relación contractual en la que el autor se compromete ante el lector a decir la verdad sobre sí mismo [...]” (Alberca 66). Es decir, el pacto autobiográfico se caracteriza por la existencia de una identificación de donde se establece que autor, narrador y protagonista son la misma persona; y donde éste asume un principio de veracidad que pacta con el lector en el paratexto de la obra, “lo que alude a la referencialidad externa que el texto enuncia” (69), y al que, por lo tanto, Lejeune denomina “pacto de referencialidad”.

El crítico francés señala además que el pacto autobiográfico, basado en la identidad de nombre entre el autor, el narrador y el personaje, puede ser consignado de dos maneras diferentes:

1. Implícitamente, en la conexión autor-narrador, con ocasión del *pacto autobiográfico*, la cual puede tomar dos formas: a) empleo de *títulos* que no dejan lugar a dudas acerca del hecho de que la primera persona nos remite al nombre del autor (Historia de mi vida, Autobiografía, etc.); b) sección inicial del texto en la que el narrador se compromete con el lector a comportarse como si fuera el autor, de tal manera que el lector no duda de que el “yo” remite al nombre que figura en la portada, incluso cuando el nombre no se repite en el texto.

2. De manera patente, en el nombre que se da el narrador-personaje en la narración, y que coincide con el del autor en la portada. (65)

Asimismo, Manuel Alberca en *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción* (2007) recupera para sus lectores una sentencia de Lejeune, con la que sintetiza el concepto de autobiografía: “En mis cursos, comienzo por explicar que una autobiografía no es cuando alguien dice la verdad de su vida, sino cuando dice que la dice” (ctd en Alberca 66). Posteriormente, en el año 2010, Lejeune en “De la autobiografía al diario: historia de una deriva” se quejará a propósito de la definición dada:

En cuanto al “pacto autobiográfico” me molesta que muy a menudo se me atribuya una definición de autobiografía, que sencillamente saqué de los diccionarios con el fin de analizarla. Esta pasión analítica me ha permitido subrayar la importancia de un análisis pragmático realizado con el fin de distinguir la autobiografía de la ficción. Una autobiografía no es un texto en el que alguien dice la verdad sobre su vida, sino un texto en el que ese alguien dice que dice la verdad, que no es exactamente lo mismo. (Lejeune 83)

En esta relación de identificación cobra especial importancia el nombre como lugar de intersección donde se confabulan discursivamente el autor, el narrador y el personaje. La identidad entre texto y sujeto se logra a través de ese acto nominativo. Por ello, asevera Lejeune, que debemos situar los problemas de la autobiografía en relación al nombre propio:

En los textos impresos toda la enunciación está a cargo de una persona que tiene por costumbre colocar su nombre en la portada del libro y en la página del título, encima o debajo del título de la obra. En ese nombre se resume toda la existencia de lo que llamamos el autor: única señal en el texto de una realidad

extratextual indudable, que envía a una persona real, la cual exige de esa manera que se le atribuya, en última instancia, la responsabilidad de la enunciación de todo el texto escrito. En muchos casos la presencia del autor en el texto se reduce a sólo ese nombre. Pero el lugar asignado a ese nombre es de importancia capital, pues ese lugar va unido, por una convención social, a la toma de responsabilidad de una persona real. (“La poética de la autobiografía” 60)

El caso del pseudónimo para Lejeune no presenta ninguna problemática, en tanto éste sea presentado como tal y se distinga del nombre de un personaje ficticio, puesto que para el crítico este sobrenombre es tan sólo un desdoblamiento que no produce ningún cambio en la identidad:

[...] es un nombre de autor. No es exactamente un nombre falso, sino un nombre de pluma, un segundo nombre [...]. Es cierto que a veces el pseudónimo puede encubrir supercherías o estar impuesto por motivos de discreción: pero con frecuencia se trata en esos casos de producciones aisladas, y casi nunca de una obra que se presente como la biografía de un autor. Por regla general, los pseudónimos literarios no constituyen ni misterios ni mistificaciones; el segundo nombre es tan auténtico como el primero e indica simplemente ese segundo nacimiento constituido por los escritos publicados. (62)

¿Debemos apreciar como válidas estas afirmaciones? Entendemos que Lejeune hace una serie de generalizaciones que, evidentemente, tienen sus excepciones. Aun así, creemos que su planteamiento no se atiene a los subterfugios y operaciones identitarias que se ponen en juego a través de los usos del pseudónimo. No siempre es tan sólo un “otro” nombre para una misma identidad. Ello lo vemos en María Moreno y en una de las autoras predilectas de ésta, Colette, quien es citada por Lejeune para ejemplificar lo anteriormente dicho como un prototipo simple (*cf.* 62), sin que aluda al proceso ficcional que la caracteriza.

Lejeune, a lo largo de sus ensayos sobre el tema, evoluciona significativamente en sus planteamientos hasta posiciones menos tajantes:

Al principio era muy elitista y “literario”. Hay frases de mi primer libro *L’Autobiographie en France* (1971) de las que me arrepiento. Hasta aproximadamente 1977, me dediqué a estudiar solamente las obras maestras de la literatura. Hacia 1977-1978, gracias a Sartre y a mi bisabuelo, empecé a interesarme por la literatura oral y las diferentes formas de escritura cotidiana. Luego pasé de la autobiografía (escritura relativamente difícil y bastante poco frecuente) al diario (que es una práctica de escritura de masas). (85)

Aun así, sus postulados causaron gran expectación entre sus contemporáneos, quienes avivaron el debate en torno a la autobiografía, la concepción del sujeto textual y la figura del autor, nociones que comenzaron a cuestionarse en la década de los setenta y ochenta del pasado siglo desde distintas perspectivas críticas, mayoritariamente desde el estructuralismo y el deconstruccionismo, a través de las cuales se cuestionará el concepto de autobiografía como género literario.

En medio de estas derivas teóricas irrumpirá un nuevo concepto, la autoficción, que introduce una nueva variante en la escritura autorreferencial o autodiegética: el elemento ficcional. El término adquirió una relevancia literaria y académica sorprendente, teniendo en cuenta que surgió al margen de este ámbito gracias a un escritor que autodesignó su novela de este modo. El autor de este neologismo es el profesor y escritor francés Julien Serge Doubrovsky, nacido en 1928, quien manifestó lo siguiente de su novela *Fils* (1977):

¿Autobiografía? No, es un privilegio reservado a los importantes de este mundo, en el atardecer de sus vidas, y en un hermoso estilo. Es una ficción de acontecimientos y hechos estrictamente reales; si se quiere, autoficción, de haber confiado el lenguaje de

una aventura a la aventura del lenguaje, fuera de sensatez y fuera de la sintaxis de la novela tradicional o nueva. (7)

Esta será la primera mención del término que, como vemos, se contrapone con el de autobiografía, dejando a la luz una connotación que jerarquiza ambos conceptos, en una sobrevaloración de este último. Por otro lado, en la contraportada del mismo libro, Doubrovsky alude a la existencia de un género mestizo en el que el protagonista de una novela pueda asumir el nombre del autor, contraviniendo los preceptos que estableciera Lejeune en el pacto autobiográfico. Lo que viene a demostrar es que sí resulta posible que haya una identificación entre narrador, autor y personaje en la ficción, fenómeno que niega Lejeune al establecer dos regiones completamente diferenciadas: la autobiográfica y la ficcional.

El nuevo término adquirió popularidad en la década del ochenta probablemente, como apunta Ana Casas, debido a la abundancia de textos de difícil clasificación; sin embargo, la contrapartida de esta generalización es que ha acabado funcionando como un cajón de sastre adónde van a parar todas aquellas textualidades más o menos mediadas por el elemento autobiográfico que no caben en las categorías ya establecidas. No es de extrañar, por otro lado, ya que “el propio término autoficción alude, pues, a un hibridismo que admite todas las gradaciones y, por ello, resulta extremadamente lábil como concepto.” (“El simulacro del yo: la autoficción en la narrativa actual” 11).

No obstante, ello no significa que el término no sea idóneo para explicar los múltiples procesos en el que el yo se inmiscuye en la escritura entre la realidad y la ficción. Lo hemos visto en el caso de Colette, quien sabemos se presenta en sus textos a través de un yo autoficcional, siendo uno de los paradigmas señalados por Doubrovsky. Sin embargo, como vimos, Lejeune al no contemplar los efectos de la construcción ficticia sobre el texto comprendió que solo se trataba de un pseudónimo sin implicaciones en la obra. Entendemos de esta forma que la noción de autobiografía no le permite entrar en los múltiples recovecos que se formulan a través del yo y su uso novelesco,

acotando los espacios referencial y ficcional como antagónicos. Con esto, se aprecia que el término autobiografía es deficitario en algunos aspectos (*cf.* Wagner-Egelhaaf 241).

Por tanto, esto mismo fundamenta la conveniencia del término autoficción y se instaura con él la transgresión de las fronteras entre vida y libro. De acuerdo con Alberca, se establece que la propuesta y la práctica autoficcional

[...] se fundamentan de manera más o menos consciente en confundir persona y personaje o en hacer de la propia persona un personaje, insinuando, de manera confusa e contradictoria, que ese personaje es y no es el autor. Esta ambigüedad, calculada o espontánea, constituye uno de los rasgos más característicos de la autoficción, pues a pesar de que autor y personaje son y no son la misma persona, sin dejar de parecerlo, su estatuto no postula una exégesis autobiográfica, toda vez que lo real se presenta como un simulacro novelesco sin apenas camuflaje o con evidentes elementos ficticios. El autor de autoficciones no se conforma sólo con contar la vida que ha vivido, sino en imaginar una de las muchas vidas posibles que le podría haber tocado en suerte vivir. De manera que el escritor de autoficciones no trata sólo de narrar lo que fue sino también lo que pudo haber sido. Esto le permite vivir, en los márgenes de la escritura, vidas distintas a la suya. (32-33)

Aunque la propia expresión autorreflexiva enmarcada en lo autobiográfico se considera en sí misma autoficción, desde estos postulados lo que se acota y reivindica es la ficcionalización de la experiencia. Este punto de vista desde el cual se considera la constante construcción del yo se relaciona con el cuestionamiento de la autenticidad y la sinceridad del género autobiográfico. Pero también, como apunta Casas, debido a la evolución que ha tenido lugar desde el Romanticismo hasta la Posmodernidad, con “la representación literaria del yo, caracterizada por el creciente escepticismo

frente a la verdad personal y la conciencia que el individuo tiene de sí mismo”  
(13):

Herederos de una tradición moral que penalizó por siglos la libre expresión individual, la búsqueda de la verdad sobre uno mismo había desaparecido de nuestro horizonte epistemológico. ¿Quién se atrevía a decir quién era y de dónde venía en los siglos XVII, XVIII y XIX? (Caballé)

De manera que lo que conllevaba la escritura autobiográfica y la conquista textual de la intimidad y de la subjetividad propias supuso una subversión a los valores establecidos. En España este tipo de escrituras afloró en la década del ochenta tras el régimen franquista:

En el centro del XX se impuso Franco y la verdad histórica quedó de nuevo arrasada. Nosotros, culturalmente, venimos de ese menosprecio secular al individuo, venimos de una verborrea insoportable. La escritura autobiográfica significaba, en lo más profundo, una apuesta por la verdad. Y aparecieron obras iluminadoras, fruto de una libertad política desconocida hasta entonces. Baste recordar las memorias de Barral, *Coto vedado*, de Juan Goytisolo, *El cine de los sábados* de Terenci Moix, los dos testamentos de Salvador Pániker, *Los hijos de los vencidos* de Lidia Falcón, *Memoria de la melancolía*, de María Teresa León, las primeras arboledas de Alberti, los diarios de Rosa Chacel, la autobiografía de Carlos Castilla del Pino... (Ana Caballé, “¿Cansados del yo?” párr.2)

Aun cuando la autoficción supuso un balón de oxígeno en la narrativa y la teoría literaria última su abuso ha neutralizado el efecto subversivo. La expansión del exhibicionismo íntimo del yo que ha asolado la literatura de las últimas décadas tiene una justificación histórica y social que tienen que ver con las derivas del sujeto posmoderno y la subjetividad que encaminan, según

algunos hacia su fragmentariedad y disolución<sup>50</sup>. En este sentido “resulta capital la contribución del psicoanálisis, al sistematizar la apreciación del yo como un ser disgregado y múltiple, incapaz de mantenerse fiel a su pasado o de tener una identidad única. (Casas 13). Pero la autoficcionalización del yo no sólo es un fenómeno literario, en los últimos años tanto la práctica como la teoría se han ido insertando en otros campos y en otras disciplinas artísticas como las artes plásticas, donde hay una puesta en escena de los dispositivos autoficcionales utilizados por la pintura, la fotografía, o las *performances*. En este campo se percibe una tendencia a la simulación de la personalidad y su recreación ficcional. Todo ello tiene que ver con las tendencias más recientes que, de acuerdo con Alberca, “ponen en entredicho o juegan con la noción de identidad personal, como estamos acostumbrados a encontrarlos en los programas de tele-realidad, en la mitomanía, el travestismo, la transexualidad o el intercambio de comunicaciones en el ciberespacio” (34).

Ana Caballé da cuenta del hartazgo que en los últimos tiempos produce la autoficción y los eternos debates entre los teóricos en torno al género autobiográfico. Esta autora acusa una cierta fatiga debida a la complejidad de reconocer los límites del género y apreciarlos en su lectura, aparte de la sobreexplotación de los recursos que emulan la intimidad y el ego del sujeto escritor. Pero, precisamente la autoficción se caracteriza por sus límites difusos. La indefinición y la incertidumbre es el *locus* de los que se compone su territorialidad, no de otro modo puede dar cuenta de esa disolución del sujeto postmoderno y reflejar su impostura, su transfiguración y sus máscaras en los juegos de desdoblamiento y de espejos, en los que la identidad es un reflejo que se proyecta híbrido y fragmentario sobre nosotros mismos.

---

<sup>50</sup> Para adentrarse en los vericuetos del sujeto y su identidad postmoderna en la literatura véanse las investigaciones del escritor Vicente Luis Mora, en los ensayos *El sujeto boscoso* (2016) y la *Literatura egódica. El sujeto narrativo a través del espejo* (2014). Ésta última investigación, originariamente su tesis doctoral, hace poco editada por la Universidad de Valladolid, viene a demostrar que el sujeto está compuesto de realidad y ficción y es, de ese modo, que se justifican las nuevas zonas intermedias del discurso literario. La literatura egódica de Mora pretende así ahondar en la realidad poliédrica del sujeto contemporáneo, a partir del análisis de la narrativa española actual.

Por último, la propia María Moreno teoriza y reflexiona sobre el género de la autoficción o autobiografía, en el artículo “Yorando en el espejo”, en el que hace un guiño al uso del pronombre personal de primera persona. En dicho texto se percata del creciente interés que las literaturas del yo están teniendo entre la crítica:

Decir yo siempre estuvo de moda, un yo para cada sujeto, infinitos yoes para cada yo y hasta un yo definido como cada ciudadano de determinado país: “el yo” es el pequeño argentino que todos llevamos adentro. El yo tiene sus escrituras, sus tecnologías, su era. Habría una relación entre el yo y la intimidad. Todos estos lugares comunes de suplemento cultural atrasarían sino [sic] se anunciara lo que dio en llamarse el giro autobiográfico en la literatura argentina. Fue inventado en Rosario, más precisamente en el Centro Cultural Parque de España, por el crítico Alberto Giordano –que pronto publicará un libro sobre el tema– y promovido por un panfleto que difundía un seminario y tenía un tono en donde a la euforia de la fundación se le inyectaba un cierto look publicitario. (...) Como todo gesto de invención, enunciada como descubrimiento, ha levantado una polvareda benigna de objeciones que no sólo niegan [su] novedad... (párr.1)

Aparte del interés académico por el tema, hay aparejado un uso creciente de esta forma literaria a través de las nuevas tecnologías y todos los formatos que lleva consigo: blogs, bitácoras, webs, páginas de Facebook, etc. A este tenor, Moreno nos habla de la democratización que internet hace de la vida íntima:

Las nuevas tecnologías democratizan algo que siempre estuvo ahí. Antes, un diario íntimo sólo podía ser leído con la condición de que su “autor” (en fin, la función autor que le atribuíamos) fuera una figura célebre, se hubiera construido como tal. Hoy cualquiera publica su diario y cualquiera lo lee. Por supuesto, muchas veces la democratización implica un cierto salvajismo. Me divierte

observar esas distorsiones y ver qué pasa. Me preocupa que la gente seria que trate el tema, que ha leído mucha teoría, haya sin embargo abandonado la dimensión de lo imaginario en reacción con ese fenómeno. Las posiciones más espontáneas sobre el “yo” no solamente son las más aburridas, también son las más peligrosas. Finalmente, quien construye una novela del yo, en internet, no hace sino inscribirse en la novela familiar del neurótico. (párr.3)

En este sentido, y de acuerdo con la expresión acuñada por Zygmunt Bauman, podemos decir que vivimos entre las sustancias líquidas de la modernidad, un tiempo en el que la materia compacta ha quebrado y con ella el sujeto, una estructura en ruinas, disuelta y transitoria que busca nuevas formas de expresión. Por ello es que la mezcla de ficción y no ficción resulta una de las grandes formas de la literatura actual. Sin embargo, la realidad de la identidad es mutante y, por tanto, imposible de reconocer, de pronosticar, de taxonomizar. De ahí que tampoco se pueda hacer en lo literario. El surgimiento y desarrollo de la autoficción en el campo literario y artístico tiene un sentido y un imperativo histórico que no se debe obviar.

# ARTIFICIOS Y ARTEFACTOS AUTORALES.

## UN SUJETO TRÁNSFUGA LLAMADO MARÍA MORENO

Hablaremos aquí de una autora carente de obra y, por tanto, de una obra que yace huérfana en el panorama de la literatura argentina contemporánea. O, de lo que es lo mismo, de una obra sin autor. ¿Quién es el autor de una obra en la que éste huye de sí mismo en el texto hacia otros nombres, hacia otro yo como cobijo? Esta pensadora “trans” que es María Moreno, es también “trans-fuga” de su propia identidad. Una identidad que somete a la voracidad de un nombre convertido en personaje: María Moreno. Hay un juego de espejos, una doble identidad que se neutraliza a sí misma:

A veces una es la prehistoria de la otra; a veces yo —eso que se llama yo— soy Cristina Forero y María Moreno es un personaje que produce textos que me dan de comer. A veces percibo diferencias entre las dos; a veces, creo que se funden. También tengo una duda sobre su orden. Y por suerte están los porteros eléctricos: nunca sé con cuál voy y vacilo al anunciarme. (Sin título parr.1)

Hay escrituras que producen sujetos. Éste es el caso de la obra de María Moreno, al mismo tiempo autora y personaje de sus propios textos. La disyuntiva reside en dilucidar si es el propio personaje el autor de la escritura que, a su vez lo engendra; o si es la autora quien se inventa a sí misma a través de lo escrito. Muchas preguntas acerca de esta autora compartimos los interesados en ella. Así, las periodistas Olmos y Guzzante —quienes no

aciertan a delimitar quién es María Moreno entre la persona y el personaje— también se enfrentan a hablar sobre ella desde las dudas iniciales que toman prestadas de Daniel Link:

Cuando Daniel Link se pone a hablar de ella, empieza por plantearse esto: “¿Es María Moreno una mujer que escribe? ¿Es María Moreno una mujer? ¿Escribe para mujeres?” Para arriesgar una respuesta, primero, hay que entrar en el juego: María Moreno no es un nombre verdadero, es un alias, el que María Cristina Forero eligió a propósito para inventarse una voz, un personaje y un estilo.

En alguna contratapa autobiográfica dice que juntó su primer nombre “legal” con el apellido de su hijo, aunque también existe la versión de que quiso feminizar la identidad del primer periodista: Mariano Moreno. (párr. 1)

Hablamos de que María Moreno es otra a sí misma, a María Cristina Forero, nombre que empezó como *nom de plume* de este último, hasta que el pseudónimo empezó a hablar por sí mismo, de forma autónoma en las columnas del diario *Tiempo Argentino*, en donde se gestó el libro de crónicas *A tontas y a locas*, a través de la sección homónima. Pero con anterioridad al de María Moreno hubo otros nombres, otras falsas designaciones a la autoría de lo escrito: Juan González Carvallo y Rosita Falcón, una maestra jubilada octogenaria con cuya identidad ficcional firmaba columnas en el periódico para el que entonces trabajaba.

El problema de la autoría aparece desde su primera obra, *El affaire Skeffington* (1992). En éste el género literario se hace imposible de delimitar. Unos lo consideran una novela y otros un poemario “con un prólogo fastidioso”. Es un texto inclasificable tanto en lo formal como en su temática. El contenido se conforma mediante un juego de espejos, *un mise en abyme* de identificaciones y heterónimos creados por la autora. La articulación del texto

se lleva a cabo mediante el juego con el lector, en un enmascaramiento de la autoría de los poemas: “Mi autofiguración de periodista socarrona, pendenciera con el patriarcado, me impedía asumir que se me estaba dando por hacer versos” (167).

A través de esta ocultación es que se arma una estrategia narrativa que funciona como prólogo a los poemas y que será la parte novelesca. Pero lo único novelesco es el subterfugio que se construye para evitar el reconocimiento de la autoría. De esta forma, María Moreno informa a los lectores del hallazgo de un manuscrito procedente de una poeta absolutamente desconocida cuya vida transcurrió en el París de los años veinte y que se diluye, como dice Zunini, “en un fresco de las artistas inglesas y estadounidenses que experimentaron diferentes vanguardias, asumieron sin intermediación la teoría freudiana” y “construyeron una bohemia en torno a París-Lesbos” (párr. 2).

Moreno reconstruye la vida de la poeta en este prólogo a través de los comentarios de John Glassco, un cronista de los expatriados norteamericanos en París a quien Skeffington entregaría el manuscrito por la intimidad que les unía y en recuerdo por los años vividos. Muy lejos, por tanto, de la intención de la publicar, que Glassco directamente ignoró.

En realidad, Dolly Skeffington era su firma de escritora, siendo su nombre verdadero Olivia Streethorse. Hay una identificación, de esta manera, con la construcción del pseudónimo en María Moreno y Cristina Forero. Esta última huye de su identidad a través de la máscara nominal de María Moreno, y ésta a su vez esquivaba también la autoría a través de Dolly Skeffington, quien realmente es Olivia Streethorse, un personaje inventado que encubre los poemas de Cristina Forero. Se entienden así las correlaciones de nombres como una voluntad de fuga incesante. Una voluntad que lejos de ser inocente en Moreno se convierte en un gesto estético y literario al que da entidad e introduce en un diálogo intertextual:

Así como Pauline Tarn utilizó el seudónimo de Renée Vivien para festejar su decisión de permanecer soltera, “(née una y otra vez renée)”, y Judy Gerowitz se despojó de todos los nombres que le fueron impuestos por la denominación patriarcal eligiendo libremente su nombre “Judy Chicago”, Olivia Streethorse necesitó de “un autobautismo privado para la asunción de un nuevo yo”, reemplazando “Olivia” por “Dolly” en honor a una querida niñera que la acompañó a París pero que permaneció del otro lado del Sena, en la casa familiar, y “Streethorse” por “Skeffington” in memoriam del luchador irlandés difundido por Joyce. Con esa única arma entró en la rive gauche. (*El affaire* 13)

La propia María Moreno confiesa el proceso de autofiguración que construye: “Como no me podía reconocer como poeta o tenía problemas en asumir un yo de poeta, inventé algo que me permitiera hacerlo. Ser Skeffington era ser otra, que estaba muerta” (Alemián “Entrevista a María Moreno” párr. 5)

Y de aquí resulta una novela inclasificable genéricamente, una combinación entre relato ficcional y poemario, que consta de veintiocho poemas organizados en tres secciones: “Exposición”, “Gwendolyn Massachusetts” y “El honor de las damas”. Los poemas siguen una serie de notas a modo de “diario filosófico” (11). Dejamos constancia de uno de los poemas para que se pueda catar la tónica y el estilo que los caracteriza:

#### PAN DE AYER

Skeffington Dorothy:

Pelo rojo /en rizado de pubis /

Alabanza del lecho /y humillación del aula /

Ojos líquidos /ilegibles/

A cien grados /de graduación alcohólica /

Nariz ganchuda /codicia de Samuel / con débil gorgoteo /

Boca tumefacta /por naranjas y mordiscos /

Besos y fellatios /de un ritual remordimiento /

Cuello precozmente arrugado / Biblia muy leía /

Biblia de la casa /brazos como apretados /

Por un torniquete /y cubiertos de pecas /  
Igual que un huevo / manos rojas /  
Tinta y onanismo /remendonas /veloces /  
Parlanchinas /pechos en forma de bonete/  
Volcado sobre uno de los lados /del tamaño /  
Que la censura admite en las estatuas /  
Y cinturita /pues siempre me alcanzó /  
Medio metro de cinta /y se tocaron /  
La punta de los dedos /alrededor /las manos del muchacho /  
Caderas anchas /sofá y conversación.

(Y ahora aférrate a la valla  
Que entramos en el túnel.)

Labios de bienvenida /vieja escuela /  
Difícil extinción /útero barroco/  
En algas, bonsáis y otras alimañas/  
Intestinos delicados /depende de la muerte /  
De esa semana /hígado como un quemado vivo /  
Estómago tumultuoso /como debiera serlo /  
Un corazón /corazón persistente /  
Al parto y a la droga.

Arterias /valvas/licuefacciones /  
Enlaces en rústica aún bien templados.

Pon un níquel en esta ávida máquina soltera  
Y todas mis partes se reunirán ante ti  
Alrededor de un ego de pequeño formato  
Que estallará ante la punta de tu pene  
Al igual que un globo en una fiesta de bodas  
Que mi madre quiso y que tú no quisiste  
Por treinta y cinco años de no me olvides.

(de Exposición) (127-128)

En la reedición del libro que hace la editorial Mansalva en el 2013 se añade un postfacio firmado por María Moreno que funciona, como asevera la investigadora María José Sabo, “de manera desembarazada como máquina explicativa que arrasa con todo posible enmascaramiento y simulación en la

novela; el objetivo es dejar en claro que efectivamente *El Affair Skeffington* fue una autobiografía escrita a través de una biografía apócrifa” (Sabo 5). De esta manera, los reconocimientos del postfacio son varios. Desde el estilo: “*El Affaire* es impune. Enajenada a la desvaída idea de público de un diario, la imposibilidad de imaginar rostros concretos y solidarios en un medio masivo, no pensé en cumplir con ciertos requisitos de calidad literaria” (169). A las teorías:

Las teorías de Dolly Skeffington son las mías. Atribuírseles me permitió dejarlas en estado de ocurrencias de bar, borradores de hipótesis, sentencias sin pruebas ni indicios y eludir, en cambio, el tedio de las relecturas exhaustivas y la investigación en archivos escritos en lenguas que desconozco, tal vez la tutela de expertos que descreen de mi idoneidad; o hacer la salvaje cuyas ocasionales iluminaciones podrían ser fecundadas para sus correctores. Que exagerara la literalidad de Skeffington para interpretar las obras de Freud me dio la ilusión de que, por contraste, se advirtiera la pertinencia de sus apuntes de aprendiz. (*El Affair* 165)

Concluye dicho escrito afirmando que por el relato de esas experiencias que ya no le pertenecen puede reconocerse y reunir todas sus partes (*cf.* 170). El elemento autobiográfico y autoficcional es más que evidente sin esta confesión. El escritor y crítico literario Alberto Giordano se da cuenta de que María Moreno “aunque no hable directamente de su vida —cosa que, si la ocasión es propicia y siente el impulso, no se priva de hacer—, la escritora que alguna vez adoptó el nombre equívoco de María Moreno siempre está componiendo su biografía. Toda su obra es, de un modo u otro, autobiográfica”. (Giordano 55). Por tanto, la de ella es una de esas voces que Giordano incluye en el ensayo *El giro autobiográfico de la literatura argentina actual* (2008).

Ciertamente, casi en su totalidad, con la excepción de *El Petiso orejudo* (1992), la obra de Moreno está impregnada de un yo autorreferencial

desde el cual se construye el texto subjetivado por las vivencias y percepciones del sujeto de la enunciación que construye desde el interior del texto. En el siguiente capítulo, “El cuerpo de la crónica”, veremos en profundidad cómo se articula esa identidad en el resto de su obra. Así en *Banco a la sombra* descubrimos una predominante inclusión del elemento autobiográfico y estudiamos las vinculaciones que posee la crónica de viajes con la autobiografía. En *La Comuna de Buenos Aires*, donde menos se debería observar la presencia de la autora al ser es un libro coral y polifónico, nos encontramos con una cronista y entrevistadora cuya vinculación con los hechos y los personajes será el elemento cohesionador. De la misma manera, en los libros que conforman los aguafuertes de género —*A tontas y a locas* y *El fin del sexo y otras mentiras*— la presencia de la voz y del sujeto que narra es el elemento singular de las reflexiones, ensayos y cuadros de costumbres que se vierten sobre la hoja en blanco. La trascendencia se halla en que detrás de los textos hay un ser cuya subjetividad leemos y es ésta la que, en última instancia, interesa.

No obstante, aun cuando hace crítica literaria en *Subrayados. Leer hasta que la muerte nos separe*, no siendo éste un libro de crónicas aborda las críticas y reseñas de los textos desde su visión y apego personales a las obras y a los autores. Todo producto artístico pasa previamente por el filtro de su subjetividad, lo cual es uno de los valores de su periodismo literario y cultural. Por todo esto, podemos afirmar que existe también en *Subrayados* un elemento biográfico que vertebra el conjunto. Por otra parte, desde finales del 2016 ya no tenemos que rastrear y cazar lo biográfico en los textos de Moreno, puesto que ella misma ha brindado a sus lectores una autobiografía que no tiene desperdicio: *Black out*. Con ésta, la figura múltiple y poliédrica que representa Moreno —en un espejismo de identidades entre escritor y personaje— se nos aparece más humana que nunca. Es imposible pensar aquí en ficciones y obviar la referencialidad del texto biográfico. Pese a ello, el artificio literario se adueña de la autobiografía creando un libro excelso por su literariedad, aparte del interés que despierta la experiencia apasionada de la autora, en la mayoría

de los casos también tremebunda y dramática, debido a que el trasunto de la autobiografía se centra en sus problemas con el alcohol.

Como hemos venido diciendo hasta ahora, es la autora la que incluye una primera persona con el fin de construir desde el texto un yo, un sujeto y una identidad que se identifican con el nombre de María Moreno, como un personaje-cronista. En el prólogo de María Moreno al libro *Confesiones de escritoras*, hay una sentencia que evidencia el operativo que esta autora pone en marcha en sus textos, al hacer un análisis sobre la escritura de las mujeres: “Estoy convencida de que las mujeres entran a la escritura a través de determinadas transacciones, máscaras y operaciones teóricas de género” (ctdo en Leone “Una poética del nombre” 242).

Por eso debemos entender que el acto de nominar, si nunca es inocente de por sí, en Moreno adquiere la importancia de una estrategia por su planteamiento consciente y crítico de la escritura. No puede haber lugar para la casualidad y lo espontáneo sobre los aspectos formales de su obra en una mirada atenta y crítica como la suya. Ello evidencia que el territorio textual moreniano se construye como un artefacto, a través de fórmulas de autofiguración autoral, entre las que se incluyen la institución del nombre<sup>51</sup> y la construcción de las representaciones de sí como autora.

---

<sup>51</sup> A propósito, Mateo del Pino, en el artículo “El espejo de lo que YA NO ES” analiza la obra y la identidad de la escritora chilena Luisa Anabalón Sanderson (1894-1951), —cuyo pseudónimo Winétt de Rokha es más conocido que su nombre real. Nombre por otra parte, que toma del apellido del poeta Pablo de Rokha, quien era su pareja sentimental. Este hecho lamentablemente haría que su obra y su figura se vieran solapadas por la de su marido. En esta indagación entre la persona y el personaje simulado de Winétt, Mateo del Pino aborda el proceso de enmascaramiento y simulacro producido por el nombre literario elegido, fenómeno que no es privativo de la autora mencionada, sino que al contrario se trata de un “arte practicado por muchas” (473) que Mateo del Pino ejemplifica con una larga lista de nombres de la literatura chilena entre las que destaca Lucila Godoy Alcayaga (Gabriela Mistral). También se mencionan las escritoras de nacionalidades diversas que escogieron el nombre masculino al femenino. Entre ellas destacan George Eliot, George Sand, Fernán Caballero, Isak Dinesen o Willy Colette. Sin embargo, el motivo de la falsa identidad viene motivada en estos casos por el hecho de que “la negación del yo femenino ha sido una constante en la literatura” (469). De este modo, el nombre literario funciona como una máscara que oculta la identidad real de la persona que se esconde detrás de los textos. A propósito, Mateo del Pino se inquiere: ¿Qué es una máscara? [...] algo con lo que una persona se

Para Angulo Egea este fenómeno no es privativo de la escritora argentina, sino que es un hecho que se da con frecuencia en la crónica o en el periodismo narrativo: “Son muchas las estrategias narrativas para crear esas subjetividades, para lograr un yo narrador, un sujeto medianamente original, desde el que se enuncia el relato. La crónica toma de la literatura más que del periodismo, ese afán por conseguir un estilo autorial reconocible. Una marca, un sello de autor” (“Prefacio.” 13).

En el taller de crónica “El yeite de narrar” impartido por María Moreno, ésta afirma y aconseja a su alumnado lo siguiente: “Otra cosa es la posición [...] que ustedes adopten como cronistas, es decir, no tienen que pensar ‘yo’ cuando escriban la crónica, o en todo caso tienen que distanciarse de ese yo, tienen que construirse como cronistas” (0:44:32-0:44:46). Pero, ¿cómo se construye a sí mismo el escritor cronista? Angulo Egea cree que la respuesta está en la mirada y en la voz: “Una crónica es en primer término una forma de mirar que encuentra su estilo de narrar. Una vez que se encuentra esa voz, que reproduce una particular forma de mirar, digamos que se exploran posibilidades, herramientas, recursos” (“Prefacio. Mirar y contar” 14).

Este imperativo de construcción y elaboración del yo cronista-personaje y del yo autorial —pues ambos son el mismo— socava la idea de una verdadera autoría del texto. Desde este punto de vista, el autor es un constructo añadido, un artefacto, que acompaña al resto de artificios literarios y estrategias narrativas. De esta forma, nos tendríamos que preguntar ¿es María Moreno una autora? Teniendo en cuenta que hay una perfecta equivalencia entre el nombre firmante y el narrador de los textos, siendo ésta además un sujeto construido desde el interior mismo de la escritura y, por tanto, ficcional ¿podemos afirmar que los textos de María Moreno poseen una autora? O quizás ¿debemos entender que es el texto mismo quien engendra a una autora cuyo origen es

---

cubre para no ser reconocida, para aparentar ser otra. Simular, disimular, mostrarse de otra manera. Disfrazarse, desfigurarse, alterarse. Un artificio, una estrategia, una idea que forma la fantasía. Ficción, imitación, falsificación, fingimiento... (462)

puramente textual? Si se establece que el *locus* autorial de la obra forma parte de la obra misma, que es un espacio que no existe en la exterioridad de las fronteras textuales, entonces deberíamos afirmar que la obra no posee un autor, o bien que su autoría es una ilusión discursiva cuyas refracciones confundimos con la realidad. Una confusión producida sagazmente por su autora, María Cristina Forero, quien elabora la estrategia para la conmoción.

Estas prácticas y efectos literarios que nos encontramos en la obra firmada por María Moreno conectan con lo que propuso el filósofo Roland Barthes en 1968: la muerte del Autor. Esta crónica de una muerte anunciada escrita en su libro *El susurro del lenguaje* ha de entenderse en un contexto filosófico específico en el ámbito de la literatura francesa donde se establece que

[...] la escritura es la destrucción de toda voz, de todo origen. La escritura es ese lugar neutro, compuesto, oblicuo, al que va a parar nuestro sujeto, el blanco-y-negro, en donde acaba por perderse toda identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe.

Siempre ha sido así, sin duda: en cuanto un hecho pasa a ser relatado, con fines intransitivos y no con la finalidad de actuar directamente sobre lo real, es decir, en definitiva, sin más función que el propio ejercicio del símbolo, se produce esa ruptura, la voz pierde su origen, el autor entra en su propia muerte, comienza la escritura. (75)

De la misma manera, Foucault en la célebre conferencia “¿Qué es un autor?” (1969) señala lo siguiente: “En la escritura la cuestión no es manifestar o exaltar el acto mismo de escribir, no es tampoco apresar al sujeto dentro del lenguaje; se trata más bien, de crear un espacio en el cual el sujeto que escribe está desapareciendo sin tregua” (8).

Estas teorías llevan a cabo una denuncia del lugar protagónico y excesivo que se le concede a la figura del autor en los estudios literarios tradicionales y se sustituye a éste por el lenguaje “impersonal y anónimo” (Compagnon 56) como origen primordial de lo literario, “poco a poco reivindicado como materia exclusiva de la literatura por Mallarmé, Valéry, Proust, el surrealismo y finalmente por la lingüística, para la cual el autor no es más que aquel que escribe” (*Ibid* 56).

Uno de los temas más controvertidos de los estudios literarios es precisamente éste, el que corresponde al autor. Foucault señala en la conferencia anteriormente citada a éste a través de la función que cumple en el texto y en la cadena del libro:

Tercer carácter de esta función-autor. No se forma espontáneamente como la atribución de un discurso a un individuo. Es el resultado de una operación compleja que construye un cierto ente de razón que se llama el autor. Sin duda, se intenta dar un estatuto realista a este ente de razón: sería, en el individuo, una instancia «profunda», un poder «creador», un «proyecto», el lugar originario de la escritura. Pero, de hecho, lo que en el individuo es designado como autor (o lo que hace de un individuo un autor) no es más que la proyección, en unos términos más o menos psicologizantes, del tratamiento que se impone a los textos, de las comparaciones que se operan, de los rasgos que se establecen como pertinentes, de las continuidades que se admiten, o de las exclusiones que se practican. Todas estas operaciones varían según las épocas, y los tipos de discurso. No se construye un «autor filosófico» como un «poeta»; y no se construía el autor de una obra novelesca en el siglo XVIII como se hace en nuestros días. Sin embargo, se puede hallar a través del tiempo una cierta invariante en las reglas de construcción del autor. (18-19)

En la misma línea Barthes, contrario a la tiranía del concepto de autor, nos viene a decir lo siguiente, donde postula un nuevo tipo de autor contemporáneo, que es creado por el propio texto:

Cuando se cree en el Autor, éste se concibe siempre como el pasado de su propio libro: el libro y el autor se sitúan por sí mismos en una misma línea, distribuida en un antes y un después: se supone que el Autor es el que nutre al libro, es decir, que existe antes que él, que piensa, sufre y vive para él; mantiene con su obra la misma relación de antecedente que un padre respecto a su hijo. Por el contrario, el escritor moderno nace a la vez que su texto; no está provisto en absoluto, de un ser que preceda o exceda su escritura; no es, en absoluto, el sujeto cuyo predicado sería el libro; no existe otro tiempo que el de la enunciación, y todo está escrito enteramente aquí y ahora. Es que [...] escribir ya no puede seguir designando una operación de registro, de constatación, de representación, de «pintura» [...], sino que más bien es lo que los lingüistas, siguiendo la filosofía oxfordiana, llaman un performativo, forma verbal extraña (que se da exclusivamente en primera persona y en presente) en la que la enunciación no tiene más contenido (más enunciado) que el acto por el cual ella misma se profiere [...]. (79)

Si extrapolamos las palabras de Barthes a nuestro estudio, podemos concluir que el nombre María Moreno constituye el sujeto cuyo predicado serían los libros que contienen su firma, careciendo de existencia y entidad propia fuera de éstos.

El sujeto poético, de este modo, se libera en el lenguaje literario de las constricciones de lo real. Es a través de la escritura que se desintegran las ataduras impuestas. Y en ésta, el mundo es un ruido que en el texto se percibe tan solo como un rumor, donde las palabras arden avivadas por el fuego del espíritu y no como producto de la realidad; no como lengua adquirida sino como lenguaje<sup>52</sup> que prende desde las cavidades profundas y que emana de las grietas que se abren por la violenta escisión ocurrida entre el individuo y el sujeto. Se forja así con el lenguaje una libertad que no se puede encontrar en el afuera del texto, porque la identidad de la persona como sujeto viene dada antes

---

<sup>52</sup> Se hace alusión a la diferencia y a la contraposición entre el lenguaje como atributo biológico y a la lengua como la manifestación reglada socialmente de ese lenguaje.

de nacer, como sentencia Althusser, y sufre la interdependencia y la interpelación de los otros. Pero en el texto el escritor se construye desde la voluntad creativa sin intermediarios. El único, es el lenguaje, un código que podemos desautomatizar.

**Latidos y pulsiones de la crónica  
de María Moreno:  
Miradas, voces y cuerpos.**



# LA MIRADA DE LA CRÓNICA

*La mirada es una elección. El que mira decide fijarse en algo concreto y, por consiguiente, a la fuerza elige excluir de su atención el resto de su campo visual. Esa es la razón por la cual la mirada, que constituye la esencia de la vida es, en primera instancia, un rechazo*

Amélie Nothomb, *Metafísica de los tubos*

La acción y el efecto de mirar es inmanente a todo acto narrativo. Escribimos enmarcados en un mundo que nos pertenece en la medida en que podemos observarlo y atesorar las imágenes que él nos devuelve. Una especularidad *ad infinitum* como el aleteo inconsciente de nuestros párpados. Esas imágenes son la forma manifiesta de un universo simbólico intangible, escenario de cuanto escribimos de nosotros mismos. Por tanto, necesitamos mirar o haber mirado para poder escribir, pero es la palabra, en última instancia, la que crea el sentido de lo visto consignándolo, “confiándolo a un grabado, a un surco, a un relieve, o a una superficie que se pretende sea transmitible hasta el infinito” (Derrida 23). En determinados géneros literarios será más necesario que en otros, pero en todos existe un mundo que percibimos y recreamos a través de la visión. El lugar que habitamos o transitamos es tan trascendental como el tiempo que vivimos. Ambos: espacio y tiempo, aún sin existir fuera de nosotros, demarcan la existencia del individuo, como realidad cultural propiamente humana. Una realidad que percibimos sensorialmente a través de

la vista, por lo que antes de escribir necesitamos ver y posar la mirada sobre ese mundo que nos espera.

Entre el ver y el mirar hay una distinción significativa: la acción consciente y buscada. No hay más que acercarse a la primera entrada que el *Diccionario de la lengua española* asigna a cada uno de los verbos para darse cuenta del contraste de significado: “Ver” (Del lat. *vidēre*) es ‘Percibir por los ojos los objetos mediante la acción de la luz’; mientras que “mirar” (Del lat. *mirāri*, admirarse) es ‘Dirigir la vista a un objeto’, así como ‘Observar las acciones de alguien, revisar, registrar; tener en cuenta, atender; pensar, juzgar e inquirir, buscar algo o informarse de ello’. Aún más, si rastreamos en la etimología comprobamos que el sentido del étimo latino *mirāri* era ‘asombrarse, extrañar’ y ‘admirar’. Al evolucionar, en castellano antiguo mantuvo esta misma acepción, pero luego derivó a ‘contemplar’ y más tarde a ‘mirar’, tal y como la entendemos hoy. De ese primer significado conservamos la voz “maravilla”, descendiente semiculto del latín *mirabilia*, y éste del adjetivo *mirabilis* ‘extraño, notable’ (Corominas 83-84).

*Ergo*, mirar implica un imperativo de búsqueda e indagación sobre aquello que se contempla. Es una actividad consciente y dirigida, de voluntad heurística, en la que el que ve no es el ojo sino el sujeto. Requiere, de este modo, de un individuo que se pregunte, que cuestione el significado de lo que está viendo. Porque esta mirada es una toma de conciencia sobre el mundo, sobre la persona o el objeto observado. Es el punto de partida de un diálogo introspectivo con el entorno, que se realiza completamente cuando le damos una forma verbal y encontramos su ligazón con el lenguaje.

La mirada es lo que nos permite aprehender la realidad. Por eso, en la lengua griega el verbo mirar cuyo étimo es *oida* significa al mismo tiempo mirar y saber, así se entiende que “haber visto” significa “conocer” algo. Hartog señala en este sentido que “Ulises es el que ha visto y sabe porque ha visto, lo que indica de entrada una relación con el mundo que está en el núcleo de la civilización griega: el privilegio del ojo como modo de conocimiento. Ver, ver por sí mismo y saber, ‘es todo uno’” (Hartog 12).

No obstante, la mirada del sujeto tiene la capacidad de aprehender la realidad pero también de crearla, a partir de aquello que el ojo ha percibido, ya que la mirada está condicionada por patrones histórico-culturales. De este modo, podemos afirmar junto a John Berger que “Lo que sabemos o lo que creemos afecta al modo en que vemos las cosas” (8). Fue precisamente este pintor, escritor y crítico de arte, quien en 1974 en su libro *Modos de ver* reflexiona sobre el hecho de que la mirada de cada individuo implica una manera de interpretar y comprender la realidad, de acuerdo a nuestros saberes y creencias. Así lo ejemplifica:

En la Edad Media, cuando los hombres creían en la existencia física del infierno, la vista del fuego significaba seguramente algo muy distinto de lo que significa hoy. No obstante, su idea del infierno debía mucho a la visión del fuego que consume y las cenizas que permanecen, así como a su experiencia de las dolorosas quemaduras. (*Id*)

En la tesis de Berger nunca miramos únicamente una sola cosa sino que lo que miramos es la relación entre las cosas y nosotros mismos. Dicho de otra manera, nos proyectamos a nosotros como sujetos en las cosas que vemos y en los paisajes que observamos: proyectamos todo un mundo interior además de las especulaciones y recreaciones del espacio que la escritura nos permite recoger, no podría ser de otro modo. Así, la crónica es el relato de lo que un sujeto vive y ve. La escritura de esa observación y de esa experiencia es la que se vuelca en la crónica, después es cuando se modela en otras formas sucesivamente: crónica literaria, crónica periodística, crónica de viajes, etc.

En las antípodas de este modo de comprender la visión se encontraría el movimiento constructivista del cine-ojo, desarrollado por Dziga Vertov (Bialystok 1896- Moscú 1954), artista y teórico al que se le considera el padre del documental moderno; ejerció una enorme influencia en sus contemporáneos Eisenstein y Pudovkin en el desarrollo del documental soviético y en

movimientos posteriores como la escuela de Grierson en Londres y el *cinéma vérité* francés. En 1922 Vertov lanza el manifiesto “Cine-ojo” donde plantea sus teorías sobre la cámara como instrumento ideal para registrar la realidad. Vertov es un acérrimo adversario del arte y del cine entendido como entretenimiento o espectáculo; defiende el cine como una herramienta para captar la vida de improviso. Sus teorías se plasmaron en las obras *Cine-ojo* (1924), *¡Adelante, Soviet!* (1926), *La sexta parte del mundo* (1926) y *Tres cantos sobre Lenin* (1934). Su manera de comprender el cine y la mirada se resume en las siguientes palabras:

El cine de Dziga Vertov se posiciona críticamente frente al cine de ficción y, en consecuencia, a contracorriente de las formas de narrar con imágenes que recurren a actores profesionales, a unos decorados y a unas estructuras literarias portadoras y depositarias de los valores y las creencias de la ideología capitalista dominante. Su mirada sobre la realidad da cuenta de la necesidad de abandonar todo recurso creativo que constituya un maquillaje o una máscara de los hechos. Su apuesta, su práctica discursiva, se asienta en una fórmula que resume y sintetiza el clima cultural y filosófico de la época: ir hacia la vida: “El escenario es demasiado pequeño. Entren, pues en la vida” (12)

La propuesta que emana del cine-ojo es la de descifrar la vida como tal. Se trata —dirá Vertov— “de la influencia de los hechos sobre la conciencia de los trabajadores” (209). Para ello pretende a través de la cámara-ojo tomar la realidad tal cual es, como si no hubiese interpretación posible, como si el ojo humano para el que son tomadas las imágenes no tuviera la capacidad de pensarlas. Vertov considera que solo las asimila, y que lo que capta la cámara es sinónimo de objetividad; sin embargo, como en la escritura en el cine hay una focalización que no es objetiva y un montaje que conducirá al producto total. Pero el individuo que registra las imágenes, al igual que el que las escribe, está continuamente tomando decisiones en cuanto a lo que va a plasmar, su subjetividad es lo que alimenta ese trabajo. Para este autor no hay

arte posible, huye de él, con el único interés de adentrarse en los datos que ofrece el mundo y el frenesí de las ciudades, en el ir y venir de las multitudes. En el manifiesto “Drama artístico y Cine-ojo” es tajante al respecto:

Camaradas, os hablo en nombre del grupo de los kinoks. Como la mayoría de vosotros sabéis, este grupo no liga su existencia ni su trabajo a lo que se llama el *arte*. Nos entregamos directamente al estudio de los fenómenos vivientes que nos rodean. Situamos el arte de mostrar y de explicar la vida tal como es infinitamente por encima de ese juego de muñecas, divertido en otros tiempos, que la gente llama teatro, cine y otras cosas. (206-207)



*Fig. 34 Fotograma del documental El hombre de la cámara (1929).*

Hemos dicho anteriormente que en mayor o menor medida casi todos los géneros literarios participan del uso de la mirada para narrar y describir, pero es la crónica como texto el más conspicuo y paradigmático a este respecto, por ser un género de no ficción que se construye a través de un narrador en primera persona que tematiza lo que vive y, por tanto, lo que *ha visto*.

Tal es la importancia de la mirada en la crónica que se puede llegar a decir, como lo hizo Angulo Egea, que “una crónica es en primer término una forma de mirar que encuentra un estilo de narrar” (“Prefacio” 14). Esta mirada, además, al hacerse explícita textualmente aporta veracidad a través del testimonio:

El cronista desde el inicio nos dice: este soy yo, mirando, con mis obsesiones, mis prejuicios, mis limitaciones, mi identidad, mi sexualidad; y escojo esta parcela que acoto conscientemente porque sé que es la única forma que tengo de llegar a vislumbrar algo de verdad; el único medio de interpretar con cierta propiedad esta realidad. Y es esta postura, pretendidamente honesta y esa fragmentación de lo real lo que convierte a nuestros ojos una crónica en verdad, en un testimonio sincero. Lo que nos permite confiar en esa palabra, en ese relato sesgado de lo real. (*ibid* 13)

Por contrapartida, esa palabra facticia en primera persona, fragmentaria y testimonial del sujeto cronista “no es omnisciente, no lo sabe todo” y es precisamente este hecho lo que le confiere credibilidad “a la idea de *work in progress*, de la duda, del proceso de iniciación, en busca de esa benevolencia, de esa empatía en primer grado” (21).

La tarea del escritor cronista podría equipararse a la del fotógrafo que selecciona un fragmento de realidad, lo encuadra y se adentra en la captura de ese instante para ejecutar la toma exacta: la fotografía de un instante. El cronista no puede ser tan sintético en su obra, necesita de las palabras exactas

que expresen ese fotograma y ese acontecimiento para trasladarlo al resto del mundo. Un producto que tuvo su génesis en un simple acto de observación.

Sin embargo, para construir desde la mirada el sujeto no puede observar de cualquier manera, esa mirada ha sido educada y se ha configurado culturalmente. Es una mirada codificada que confronta la realidad y el paisaje con un mundo interior y con el acervo de haber acumulado las miradas y discursos de otros. Al final, la realidad, entre el paisaje natural y el urbano se configura como un símbolo por nuestra mente, y se reconfigura con cada mirada que lo lee.

El cronista es un *voyeur* de la existencia, que inquiera sobre las cosas y escribe sobre ellas como método de conocimiento y posesión sobre la experiencia del entorno, como fetiche. Es un modo, de nuevo como la fotografía, de apresar el instante y lo vivido.

Podemos concluir, de esta manera, que un buen cronista que se precie posee como su herramienta más útil y valiosa su mirada. Es su ojo y la traducción perceptiva que éste hace del mundo lo que le permite registrar por escrito de manera genuina los materiales de la multitud y el entorno. Una herramienta que siempre está en modo operativo y que nunca se deja en casa. Esta mirada conlleva todo un *modus operandi* del cronista que Angulo Egea explica de forma detallada:

Los cronistas utilizan la mirada con más intensidad que la pluma o las teclas del ordenador. Saber qué mirar. Saber cómo mirar. Pero decir «mirar» no es decir mucho, porque «mirar» no es ver, es pensar. Es centrar, focalizar, encuadrar. Mirar también es escuchar, que no oír. Poner una voz en off para hacer oír la de los verdaderos protagonistas. Mirar es atender a los lados sin perder de vista el frente. Prever el futuro y echar un vistazo atrás de vez en cuando. Mirar es documentarse y reportar, adentrándose en las vidas ajenas a través de un *zoom in* y realizar panorámicas desde la distancia mediante *zoom out*. Es un juego intradieético y

extradiegético que le permite la narrativa, desde el multiperspectivismo temporal. (“Prefacio” 7)

Pero la mirada del cronista además es una mirada en movimiento, delimitada por las coordenadas espacio-temporales, y en la que se ha acumulado un bagaje de conocimientos previos que descarga mediante la escritura, puesto que el cronista se caracteriza por ser un individuo leído y culto.

## **La crónica de viajes en María Moreno**

Gracias a este uso de la mirada podemos leer los materiales recogidos por María Moreno a lo largo de sus viajes por diversos países. Y con el libro *Banco a la sombra* se une así al cultivo de un género tan caro a la estirpe modernista que nuestra autora tanto admira y persigue. Pero lo que consiguen estas crónicas de Moreno es actualizar un género que dormía en los albores del siglo XX, a través de la alquimia entre un lenguaje fresco e irónico y las impresiones de la viajera que mira al pasado. De este modo, consigue rescatar las formas del estilo que laten en la génesis de la crónica hispanoamericana.

El Modernismo fue un movimiento artístico que desarrolló y cultivó el viaje como motivo literario en la búsqueda del exotismo, pero también como género, desarrollando lo que se dio en llamar la crónica de viajes. Un tipo de literatura o de relato que nacía desde el interior del periódico. Se trataba de aquella crónica literaria que se diferenciaba del reportaje en la inclusión de la subjetividad y de la mirada de un sujeto que narra desde sí mismo, desechando la presunción de objetividad. Los escritores modernistas que habían profesionalizado su escritura convirtiéndose en periodistas tuvieron la oportunidad además de trabajar como corresponsales, lo que les permitía escribir sobre aquellas tierras lejanas que los lectores se afanaban en descubrir

literariamente con la lectura matutina del diario y recorrer el mundo así desde el sillón. Esta crónica de viajes sucumbió también a las extravagancias y al esteticismo formal propia del Modernismo. En ellas se encuentran la frescura de noticias locales, como la visión exótica anhelada por los literatos (cf. Hajjaj Ben Ahmed). Este tipo de escritos dirigía su interés más hacia lo exótico y hacia la sensación del viaje y del lugar, que a otros aspectos. Y aunque no hubiese sido un propósito buscado por parte de los escritores, estos textos se han convertido en documentos que retratan la sociedad del momento ya que aportan informaciones de su realidad social y política.

El autor más prolífico en este género ha sido el guatemalteco Enrique Gómez Carrillo (1873-1927), quien escribió de lugares tan lejanos y exóticos en aquella época de finales de siglo XIX y principios del XX, como el norte de África, el Medio y el Lejano Oriente, Grecia y Rusia, dejando para sus lectores los siguientes libros: *la Rusia actual* (1906), *De Marsella a Tokio, sensaciones de Egipto, la India, la China y el Japón* (1906), *El alma japonesa* (1907), *La Grecia eterna* (1909), *El Japón Heroico y Galante* (1912), *Jerusalén y la Tierra Santa* (1914), *En el corazón de la tragedia. Londres, Nueva York y Toronto* (1917,) *Vistas de Europa. Madrid, España* (1919,) *El encanto de Buenos Aires* (1927), entre otros. Gómez Carrillo, al igual que otros coetáneos, recibía subvenciones por parte de los periódicos para viajar y publicar las crónicas de esos viajes, lecturas que eran muy apreciadas por los lectores y, precisamente, gracias a ello serían bien pagadas.

Asimismo, Rubén Darío (1867-1916) publicó *El viaje a Nicaragua e Intermezzo tropical* (1909), *Tierras solares* (1904) y *Peregrinaciones* (1901) entre otros. El modernista mexicano Manuel Gutiérrez Nájera (1859-1895) dejó inconcluso a su muerte los *Viajes extraordinarios* y su compatriota Luis G. Urbina (1864-1934) publicó *Estampas de viaje* (1916) y *España en los días de guerra* (1920). Las crónicas de viajes del cubano Julián del Casal (1863-1893) se han recopilado en el libro póstumo *Prosas* (1964). Y, el más viajero de todos, víctima del exilio, José Martí (1853-1895) escribió una cantidad ingente

de crónicas sociales y políticas de aquellos lugares por los que estuvo, especialmente de Estados Unidos.

Pero el cronista modernista es un viajero impresionista que recoge cada detalle del lugar y del viaje con el afán de registrar lo que otros no pueden llegar a ver. Esto ha cambiado. El mundo ya ha sido descubierto por completo y ya no se necesita viajar si quiera para saber cómo es un lugar u otro, lo que conlleva que también la crónica de viajes haya cambiado según la necesidad de los tiempos y la nueva mirada del lector, ya no tan virgen. Por lo que serán otros los valores que la crónica aporta al relato de viaje convencional:

Quizás el cambio fundamental es que ya no hay continentes vírgenes. Y el episodio de caza que tanto indignó con montados sobre un león bien puede haber sido tuneado por una agencia de turismo especializada en el efecto safari. La abundante información e imágenes de Internet permite viajar y escribir sin ir. Ha caído el mito del territorio descubierto y contado por los exploradores. Pero eso es sólo una vuelta de la tradición. José Martí escribía sus crónicas sobre Estados Unidos leyendo *The Sun*, Fray Mocho escribió *En el Mar Austral* luego de leer los libros sobre el tema —dice—. Otro cambio debido a las nuevas tecnologías podría ser que el cronista ya no se dirige a un lector que jamás accederá al viaje que le cuentan, como sucede en las crónicas de la conquista. Por eso la figura retórica del cronista viajero es la comparación de lo nuevo con algo familiar. Ulrico Schmidl en su *Viaje al Río de la Plata* escribe que unos indios llevaban en la nariz una piedrita parecida a las piezas de un juego de damas. ¡El piercing es de la época de la Conquista! (Boix párr. 6)

Tal y como decíamos antes, la mirada del sujeto necesita transcribir esa realidad que percibe, y el género que se atiene más fielmente a esa necesidad es el de la crónica. Por eso, como sostiene Beatriz Colombi “El viaje y la crónica mantienen una estrecha correspondencia” (11). Parecen necesitarse el uno a la

otra, o casi corresponderse en la imperiosa naturaleza humana entre el ver y el contar:

El primero lleva a la narración y esta, a su vez, hace deseable el desplazamiento, en un circuito de complicidades mutuas e ininterrumpidas. Se lee antes de partir para adquirir conocimiento sobre el espacio a recorrer y, si se escribe la aventura, la memoria personal y los relatos leídos terminan por confundirse y diluir sus fronteras. (*Id*)

Ya hemos visto en la historia del género cronístico cómo de trascendente es el desplazamiento para la gestación de la crónica desde los primeros viajes de la antigüedad, pasando por el descubrimiento de América, momentos en que a la par que se despejaban las incógnitas geográficas y el mapa del mundo se iba llenando de contenido, se recogían por escrito todos los detalles encontrados por el camino de los lugares y la vivencia de esos territorios nuevos. Era indispensable pues contar lo que uno había visto. Y lo sigue siendo aún ya con el mapa al descubierto, porque lo importante para el sujeto es redescubrir desde la propia subjetividad y cargar de contenido propio el espacio que posee con la mirada.

La crónica de la modernidad genera una nueva perspectiva, la del desengaño, de la que María Moreno parece hacer gala en sus crónicas de viaje, en la extensión de este desengaño de las ciudades por las que viaja, y del viaje mismo. Como el cronista modernista, nunca se entrega de modo romántico al éxtasis de la contemplación. En este sentido, Colombi afirma que éste “sabe que mucho de lo que mira es fingido o montado para ser admirado. [...] La autenticidad profanada da lugar a la falsificación, la copia, la burda reproducción de souvenirs” (27).

Uno de los escritores que conforman la nómina de los referentes literarios de nuestra autora es el general de división del Ejército Argentino

Lucio Victorio Mansilla (1831-1913). Este cronista también periodista, político y diplomático, es el autor del libro de viajes más conocido de la literatura argentina *Una excursión a los indios ranqueles* (1870), el cual describe el recorrido y el encuentro con los indígenas en 1870. Se trata de uno de los pueblos originarios de América, los indios pampas que posteriormente se vieron afectados por la araucanización. Eran tribus nómadas y cazadoras que habitaban un vasto territorio, entre el río Negro, el río Neuquén, el río Grande, el río Diamante, el sur de la provincia de San Luis, el sur de la provincia de Córdoba, el sur de la provincia de Santa Fe, y la franja oeste de la provincia de Buenos Aires. Sin duda, este libro de viajes será para la autora un modelo a seguir, puesto que el relato del viaje se cohesiona a través de las crónicas engarzadas que Mansilla va incorporando con el objetivo de presentar sus opiniones sobre una variada gama de aspectos sociales, políticos y filosóficos. Se consolida, de esta forma, como una crónica de viajes. A este respecto, el crítico argentino Saúl Sosnowski subraya el asombro “de antropólogo aficionado” que despiertan las apreciaciones del modo de vida de los indígenas, puesto que el viaje le sirve para indagar “sobre los problemas más amplios de civilización y barbarie, la «cuestión de los indios», el sentido del progreso y el futuro de su país” (Sosnowski 9).

### ***Banco a la sombra***

María Moreno solo ha escrito un libro de crónicas viajeras titulado *Banco a la sombra*, publicado de la mano de la editorial Sudamericana en el año 2008, con una tirada de tres mil ejemplares. Esta obra forma parte de la colección “In situ”, cuyo lema “Pasiones ambulantes, lugares que quedan” se halla en sintonía con la propuesta de *Banco a la sombra*: “el libro parece una encarnizada reflexión sobre el nombre de esta colección que invoca nomadismo y aventuras a granel: In situ. Vivir para contarlo. Primero la experiencia, después volver y sentarse a escribirla” (Zeiger párr. 1).

María Moreno se convierte en una cronista viajera, observadora del devenir de la urbe y más concretamente de sus plazas, desde donde parte para relatarnos las historias que habitan en ella y los pormenores que las configuran. La plaza en *Banco a la sombra* es el elemento vertebrador de la narración, el espacio desde el cual relatar la fauna urbana, epicentro confabulador de las escenas, ficciones y crónicas mundanas. Pero también es tal y como sostiene Biancotto “el espacio simbólico que articula los relatos— todos hacen centro en la plaza, son expansiones textuales de ella— y al mismo tiempo los liga entre sí como hilo conductor, pero que no permanece estable, que nunca es igual a sí mismo.” (5)

La construcción de todas las ciudades desde la Antigüedad ha seguido una serie de patrones clásicos donde hay un común denominador, un espacio que se toma como referencia arquitectónica desde la cual construir la ciudad. Este espacio es la plaza. Un lugar indispensable por configurarse como el centro de la vida pública de las ciudades y que, últimamente, el urbanismo moderno no tiene demasiado en consideración. En épocas pasadas, la plaza era el punto de encuentro, donde sus habitantes se socializaban, el lugar para el ocio de su población. Actualmente, ese significado urbano de la plaza lo han tomado los centros comerciales, lo que es sintomático de la individuación y atomización de la sociedad en que vivimos, donde el ocio se encuentra mayoritariamente en los lugares de consumo. Sobre esto reflexiona el arquitecto vienés Camillo Sitte, en su libro *La construcción de las ciudades según principios artísticos* (1889) donde hace especial énfasis en el espacio de la plaza como lugar trascendental para la vida y el desarrollo social de las ciudades:

Porque la historia está presente en las plazas, es algo vivo y dinámico que admite cambios formales sin ofender la memoria, ya que las nuevas imágenes que aparecen —cuando son coherentes con el contexto— son apropiadas para la ciudadanía como parte de un proceso natural y, en muchos casos, como señales o aportes de su generación a la continuidad temporal. (151)

Como método para ejemplificar y defender la importancia de éstas, Sitte hace un recorrido viajero por las plazas de Alemania, Austria, Italia y Francia con la intención de percibir en primera persona el efecto estético que desprenden. Y tal como hiciera a finales del siglo XIX este arquitecto que utilizaba como herramienta de análisis la observación y la impresión personal, María Moreno dos siglos más tarde coincide en la importancia de estos espacios como reductos de vida propia desde la cual absorber la idiosincrasia de la ciudad. La urbe como un discurso donde se puede leer y traducir la realidad. Para Roland Barthes “[...] este discurso es verdaderamente un lenguaje: la ciudad habla a sus habitantes, nosotros hablamos a nuestra ciudad, la ciudad en que nos encontramos, sólo con habitarla, recorrerla, mirarla” (“Semiología y urbanismo” 260-261). Precisamente, por esto Moreno se apoya desde un “banco a la sombra” dispuesta a traducir los signos de la metrópolis; a registrar y enumerar todos los detalles posibles que den cuenta de ese texto que es la ciudad; y a construir literariamente todos esos materiales del paisaje y el paisanaje que la conforman y, más concretamente en este caso, las plazas y las calles. Moreno tiene que construir e interpretar, pero a partir de lo que la ciudad dice, por eso primero hay que tomar nota, porque la ciudad como construcción humana lleva consigo la impronta cultural, social e histórica que le corresponde, expresa esos aspectos y los transmite *ad aeternum*. Como nos comenta Mario Margulis “la ciudad no sólo funciona, también comunica” (515), es un escenario que se puede rastrear como si de una huella se tratase, “que va dejando la acción prolongada de sus habitantes, las construcciones de sentido que va imprimiendo la dinámica social, que se manifiestan como una escritura colectiva que es descifrable en edificaciones, en sus calles, en la circulación, en los comportamientos” (516).

Para el habitante de la urbe la ciudad es el paisaje que habita, un paisaje sin paisaje, carente de horizonte natural. Los edificios y las calles dirigen y coartan la mirada, cuyo único reposo es el suelo. La urbe es un laberinto acotado socialmente: el enjambre humano, donde el urbanita se siente seguro e

integrado. Este espacio no solo se configura a través de la arquitectura y el urbanismo, también está ensamblado a través de conexiones simbólicas, donde impera un orden social como práctica y como discurso. Mucho se ha escrito y discutido sobre la ciudad, desde diversas perspectivas científicas, artísticas y filosóficas, puesto que es un hecho complejo que encierra numerosos fenómenos que se presentan en muchas dimensiones y que son producto de las múltiples interacciones tejidas por la realidad social e histórica. Es la ciudad, por tanto, una construcción susceptible también a la interpretación. Por eso es un elemento imprescindible e inescindible del acto literario, más aún si cabe en lo que respecta a la literatura de viajes y a la crónica. La ciudad que uno recorre o habita es parte también de la biografía del sujeto, el cual no se puede desligar del espacio de su existencia.

Según Girarlo Isaza en los relatos de la ciudad se desenvuelve “la paradoja de lo individual y múltiple, de lo difuso y lo concreto, lo estático y lo fluido, el tejido de eventos, acciones, interacciones, retroacciones, determinaciones, azares, que constituyen el mundo urbano” (297). Este tipo de relatos son una expresión de la interacción urbana que permite la configuración de indeterminados números de micro emplazamientos e imaginarios de lugar que terminan por definir la conformación histórica de los entornos en donde se originan. De acuerdo con Perea Restrepo estas escrituras establecen “un cuerpo fenomenológico de acciones, prácticas e ideas que expresan el carácter complejo y diverso del espacio urbano” (28), puesto que “es en la capacidad narrativa de la sociedad en donde se definen las cualidades y componentes de cada uno de los sistemas de relaciones que configuran los distintos matices de nuestra realidad” (29). Se une Moreno así a esta extensa red de narraciones que crean y recrean la urbe con una mirada propia.

De acuerdo con esta visión, leer la ciudad también puede ofrecernos datos sobre la desigualdad, la diversidad de los usos sociales, sus diferencias y la conflictividad que genera, así como las tendencias dominantes, que nos permite conocer la sociedad que la habita. De este modo, a través de la lectura de la ciudad en *Banco a la sombra* de María Moreno, somos conscientes del día

a día que viven los niños que venden *souvenirs* en la plaza de Taxco, persiguiendo a los turistas como método de supervivencia. Es paradigmático también de esta expresión social el caso de los mendigos en Barcelona.

Esta concepción de la plaza y la ciudad, apoyada por la idea que tuviera Aristóteles de que la construcción de las ciudades debe configurarse de manera que favorezca la felicidad de sus habitantes, es una idea en desuso y que el urbanismo moderno no practica mayoritariamente. Debido a que el desarrollo de las ciudades modernas vino de la mano de la industrialización y del auge del capitalismo, la felicidad en esta coyuntura no era precisamente un valor a tener en cuenta. De hecho, este tipo de desarrollo urbano ha marcado al individuo que lo habita, generando en él una personalidad reservada e introspectiva. Esta es la tesis que sostiene el sociólogo y filósofo alemán Georg Simmel, reconocido como uno de los grandes pensadores urbanos, quien en *La metrópolis y la vida mental* (1903), en el que analiza la vida en la ciudad ahondando en el tipo de interacción que se establece entre el individuo y la sociedad. Su hipótesis se centra en el hecho de que el urbanita, debido a las características propias de la metrópolis, desarrolla un tipo de personalidad producto de estas condiciones, que tilda de capitalista, indiferente y reservada, y que se genera, según Simmel, por la gran cantidad de estímulos nerviosos a los que se ven sometidos los habitantes de la urbe. Y, en este modo introspectivo de habitar la ciudad, una de las principales formas de socialización es la disociación del Otro, donde se llevan a cabo estrategias para relacionarse de manera distante con ese Otro, incluso aunque se esté inmerso en la multitud. Quizás esta incapacidad de las relaciones humanas en el espectáculo de la multitud es la que ha hecho florecer al mismo tiempo una literatura que cubra las necesidades comunicativas del individuo aislado en la expresión del yo, y en la contemplación o expectación distanciada del acontecer de la vida en la ciudad. Esto es, la crónica urbana.

Es así como María Moreno deviene de cronista a *flâneur*, a través del contacto con la ciudad y su deambular por las calles. *Banco a la sombra* es un ejemplo prototípico de la crónica urbana que nació conjuntamente, a principios

del siglo XIX, con la figura del *flâneur* y del desarrollo que sufrieron las ciudades. Una nueva literatura de viajes nacía, de este modo, apercollada por las fronteras urbanas. No obstante, el *flâneur* es aquel que busca las calles y la ciudad como *modus vivendi*, las habita irremediamente para el goce de su mirada apegada también a la vida bohemia, no como una mera aventura ocasional de turista. Por tanto, Moreno ensaya aquí al *flâneur* que podría ser, se insinúa. Pero lo que insinúa es su mirada. Su *flanear* deviene en la observación íntima de los espacios urbanos, escrutadora de costumbres y vivencias, se oculta en la ciudad como una espectadora que mantiene la distancia prudente para ver sin ser vista. Una *voyeur* que se integra en el entorno y que toma el devenir de los otros como materia prima de su escritura.

Como sus referentes modernistas, Moreno decide cultivar la crónica viajera, quizá porque cuando se es cronista es imposible vivir el mundo sin contarlos. Más cuando la realidad se torna distinta a través del territorio y sus gentes. Bajo los efectos del extrañamiento quizá sea un modo de entender y aprehender la realidad el hecho de transcribirla. Es lo que sucede en *Banco a la sombra* y en los viajes que realiza la autora, ya que sufre ella misma incluso el extrañamiento de sí viéndose a través de los otros que la miran. Al final, las percepciones son también mutables incluso cuando nos referimos a nuestra propia persona.

En *Banco a la sombra* el relato de estos viajes tiene una estructura circular. El lugar de partida es su Buenos Aires natal, en un tiempo pasado, y culmina en otra plaza de la Buenos Aires del presente en la vida de la narradora. Un itinerario también en el tiempo, que se podría entender desde el precepto de que viajamos para volver de nuevo al mismo sitio después de recorrer el mundo, como un *uroboros* que se muerde la cola, nos movemos para al final encontrarnos en el mismo sitio: “El viaje *in extremis* modifica nuestra percepción de manera que a veces parece que retornamos adonde quizás antes no habíamos estado, o creemos reconocer en los extraños las fisonomías de aquellos a los que hemos perdido” (Moreno, *Banco a la sombra* 36).

De la Plaza Miserere a la Plaza Dorrego para viajar a través de las experiencias y las ficciones que el mundo contiene. Y continúan la lista la Plaza Borda, Plaza Catalunya, Plaza de la Muerte [Père Lachaise], Plaza Navona, Plaza de San Marcos (Venecia), Plaza del Ayuntamiento y la Plaza Djemá el F'ná. Pero, como aprecia Quintín en “La mesa equivocada”: “Con el pretexto de ser un libro sobre plazas, *Banco a la sombra* es un libro sobre viajes; con el pretexto de ser un libro de viajes es un libro confesional; y con el pretexto de ser un libro confesional, es un libro que reflexiona sobre la memoria y la escritura” (párr. 3).

En el primer capítulo, a modo de *introito*, nos hace María Moreno una revelación: su modo de mirar a los otros, revelación que se descubre en su manera de mirar a su amigo el señor Plaza, “con quien solía afectar una amistad antigua” (*Banco a la sombra* 10) y cuyo apellido debía ser tenido en cuenta en el libro. Además, Moreno se sirve de su figura para divagar sobre la experiencia del viaje en los otros:

El señor Plaza era reticente, sin embargo, a las experiencias impactantes. No había probado perro en China, se había negado con indignación a aceptar las ofertas de un proxeneta en Estambul y había pasado la noche en el desierto del Sahara tranquilizado con media pastilla de Rivotril luego de contemplar con desesperación la pantalla vacía del celular. (*Ibid* 8)

Pero, en este caso, esos “otros” son los amigos que compartieron con ella una etapa de vida en Barcelona, que además estarán presentes en todo el libro, bien porque se convertirán en personajes de la trama y en acompañantes de sus viajes, como en el capítulo “Plaza de la Muerte”, donde se regodean del deambular curioso por sobre las tumbas y las personalidades que habitan el Père Lachaise, o bien porque Moreno los evoca *in absentia*, sobre todo al señor Plaza. Y nos desglosa el sentido del viaje que sostiene cada uno de ellos:

El señor Kaiser en cambio, que solía acompañarlo en sus viajes, era un viajero metódico, casi hiperquinético y, al mismo tiempo, escéptico con sus hallazgos, persuadido de que los viajes antiturísticos constituían un lugar común no muy diferente de los paquetes propuestos por las agencias de viajes.

El señor Plaza, en cambio, tenía un sentido del tiempo que favorecía la morosidad, la permanencia en el mismo sitio anónimo, luego de la renuncia a abarcarlo todo y la certeza de que sentarse a leer el diario en un café y, por la noche, frente al televisor del hotel podían abrir la mente a la experiencia de un lugar. (*Id*)

Moreno se percata de la mirada nada inocente que vuelca sobre el señor Plaza al señalar inevitablemente sobre su rostro una ascendencia indígena que nada tiene que ver con la realidad, más si con la formulación de un estereotipo: “De este modo, sin haberme movido apenas por el mundo, y creyéndome una amante fiel de las paradojas y las excepciones a causa de una mirada llena de matices, me di cuenta de que yo era proclive a fabricar estereotipos aun con las personas más cercanas” (*Ibid* 9). Sin embargo, esta mirada de la que hace autocrítica la cronista no es otra que la que le permite la creación de tipos humanos para engarzar semblanzas y retratos. Al servirse del prejuicio y del estereotipo, conjugado con la nota pintoresca, traza los fenotipos de la vida mundana y logra que podamos leer sobre ellos.

Las crónicas y los relatos de viajes de hecho son texturas proclives a evidenciar la visión que se tiene de ese Otro que se observa, sea extranjero o no, puesto que todas las personas llevan consigo diferencias que pueden estar determinadas por el entorno, la cultura o por otros elementos, todos ellos susceptibles de la mirada observadora del cronista de mundo. Sin embargo, hemos de tener en cuenta que esa visión del Otro que albergamos suele estar marcada por el etnocentrismo u otros prejuicios, bien en el que escribe o bien en el que lee. Esos prejuicios y estereotipos forman parte de la realidad y, por

tanto, es material sensible que el cronista debe manejar. Pero también, esa visión del Otro y ese Otro por sí mismo es una construcción. Sobre esto nos gustaría rescatar unas palabras del escritor Juan Goytisolo en *De la Ceca a la Meca*:

La construcción del Otro trátase del bárbaro o el buen salvaje, es el fenómeno universal que varía según las coordenadas históricas, culturales y sociales de la comunidad que lo fabrica. El factor geográfico —vecindad, lejanía— desempeña lógicamente un papel primordial. La no coincidencia de ciertos rasgos, normas, costumbres, suele transformarse entre vecinos en un contraste irreductible de ‘esencias’. La fuerza subyugadora de prevenciones y estereotipos moldea nuestro subconsciente, pero enriquece al mismo tiempo la producción literaria con mitos y fabulaciones.  
(16)

El tema de la otredad es muy complejo y se puede analizar desde distintas perspectivas. Como le sucede a Moreno en estas crónicas de viajes, ella se descubre a sí misma siendo la otra para los otros, del mismo modo que le sucediera a Nigel Barley en su libro *El antropólogo inocente* (1989), quien se desplaza a Camerún para realizar un estudio etnográfico de una tribu poco conocida, la del pueblo dowayo, donde se da cuenta, tras instalarse en una choza de barro del poblado en el que vivirá, que el estudio etnográfico se ha vuelto contra él, puesto que el que está siendo estudiado y analizado es él mismo, convirtiéndose en un espécimen de laboratorio para los habitantes de la tribu. Por tanto, debemos comprender que la otredad es lo que emana de las diferencias. Así, todos y cada uno de nosotros somos susceptibles de convertirnos en ese Otro para los demás. En algún momento representaremos ese papel porque, como estima Todorov, hay muchas formas diferentes de otredad. Una circunstancia que, sobre todo, nos enriquece.

¿Cómo se comprende al otro? Este otro puede ser diferente a nosotros en el tiempo, y entonces su conocimiento compete a la historia; o en el espacio, y es el análisis comparado que se encarga de ello (en forma de etnología, o de “orientalismo”, etc.); o simplemente en el plano existencial: el otro también es mi prójimo, mi vecino, un no-yo cualquiera. Diferencias específicas, pues, en cada caso, pero que, todas, ponen en marcha esta oposición, constitutiva del proceso hermenéutico, entre yo y el otro. (Todorov, *Las morales de la historia* 38)

El problema es cuando ese Otro lo reducimos al estereotipo y nos dejamos llevar por los prejuicios. Este hecho lo analiza con acierto Walter Benjamin cuando reflexiona sobre la figura del *flâneur*. Nos parece ejemplificador recoger aquí su análisis y su conclusión: el *flâneur* tras observar a la multitud, aun intentando fijar la mirada en el rasgo propio del individuo, incurre en la creación de estereotipos y categorías, debido a su mirada distanciada de espectador. Es decir, lo que nos viene a confirmar Benjamin es que todos somos proclives a la creación o repetición de esos estereotipos:

El *flâneur* se parece a un explorador del mercado y, como tal, también a un explorador de la multitud. La muchedumbre provoca en el hombre que se deja llevar por ella una especie de embriaguez que le suscita unas ilusiones muy particulares: cree ser capaz de reconocer, fijándose tan sólo en sus apariencias, todos los recovecos del alma del anónimo transeúnte arrastrado por la masa. Las fisiologías de la época abundan en pruebas de esta singular ilusión. La obra de Balzac proporciona excelentes ejemplos. Tanto impresiona la repetición de caracteres típicos entre los transeúntes que acaba suscitando el deseo de escrutar, más allá de esos rasgos típicos, los propios de cada persona. Esta ilusoria perspicacia del fisionomista trae consigo una pesadilla: la de acabar viendo tras los rasgos específicos de un individuo los elementos propios de una nueva categoría de individuos, de modo que aún la personalidad más extravagante se convierte en mero ejemplo de un determinado tipo de personas. Esto alimenta, en el trasfondo de la *flânerie*, una angustiosa fantasmagoría. (*Paris* 66-67)

El *flâneur* es un mero espectador del acontecer del mundo. Al contrario que éste, el cronista como decíamos al principio debe educar y proyectar su mirada como herramienta de trabajo, escrutando la realidad más allá de la estampa y del boceto. El cronista ha de servirse también del estereotipo, bien sea para armarlo o desarmarlo, porque éste tiene que ver a través de los ojos propios, pero también a través de los ojos ajenos, de la mirada de la multitud. Y a sabiendas de esta mirada social construye la suya propia y la instaura literariamente.

Con esta mirada de cronista y desde un banco a la sombra, Moreno se aposta como un francotirador verbal para registrar, describir y divagar sobre el devenir de la plaza y el *quid propium* de ésta como elemento urbano configurador de la cartografía de la ciudad, como un *voyeur* al acecho del matiz y del detalle pintoresco.

Moreno inicia el itinerario en la plaza Miserere, una de las principales plazas de Buenos Aires, en su barrio natal, el barrio de Balvanera. La plaza se erige aquí como símbolo de la infancia y de las prohibiciones maternas: “Toda la plaza representaba para ella un foco si no de bacterias, de las fuerzas sociales que el peronismo había alentado bajo la forma de vistosa propaganda de la felicidad” (16). Al mismo tiempo que espacio de liberación en la etapa adulta: “Ya mayor, alquilé un departamento sobre la avenida Rivadavia. Entonces solía deambular por los locales de la estación en busca de cassettes de música latina mientras mi hijo pequeño jugaba en los flippers” (17). Sea como sea, Moreno nos retrata a los personajes que regentan la plaza y sus alrededores, como el Alex Bar, seres a los que trató y que pertenecen a ese microcosmos barrial en la vida de cualquier persona. De esta manera, para atrapar el tiempo que una vez fue nos regala esas historias mínimas y personales de la plaza de su infancia.

De Buenos Aires nos traslada a México en “El loro de Forero”, donde nos encontramos con la ficcionalización de un viaje real a la ciudad de Taxco poco tiempo antes de que se celebre el Día de los Muertos, habiendo fallecido su padre hacía unos meses: “No le había hecho caso a la advertencia de mis amigos de que no debía viajar en esa fecha puesto que mi padre acababa de

morir” (31). Se trata de un viaje de huida en la que la autora no hará otra cosa que reencontrarse con la imagen paterna.

La Plaza Borda es el epicentro de la ciudad y de la narración, y cobijo también de la horda de niños vendedores que asaltaban a los turistas para así poder sobrevivir. La cronista se ve rodeada hasta al acoso por estos niños que la seguían como si fuera el flautista de Hamelin. Ello le vale para hacer un cuadro de costumbres en torno a las condiciones y maneras en que estos chicos se buscan la vida, hasta que traba más contacto con uno de ellos que le invita a conocer la verdadera interioridad de una parte de esa ciudad y sus habitantes.

El modo en que ella es vista y observada por esos chicos que la persiguen promueve una serie de disertaciones en Moreno muy interesantes al respecto del viaje y la condición de turista:

Mientras yo permanecía en movimiento, mis maquinaciones crecían sin dejar lugar al sentido común. La fantasía del país extranjero como espacio propio de los muertos no es infrecuente. Esa vida cotidiana de la que uno se siente excluido hasta la invisibilidad, o al revés, en la que se hace visible sólo bajo el aspecto de turista, como el otro estuviera viendo a otra persona y no a la totalidad a la que se suele llamar “yo”, provoca la idea de estar ocupando un lugar de la cámara [...] (36)

La protagonista se convierte en una turista sin identidad definida para esos habitantes que la observan como el prototipo, ante lo que se indigna para al final comprenderlo desde un punto de vista antropológico:

Yo, que hasta entonces había conocido la experiencia de ser laica entre académicas dedicadas al género y a las minorías sexuales, de ser la patrona porteña de una empleada doméstica de raíces quechuas o guaraníes a quien instruía sobre la anticoncepción, alertándola sobre la superioridad de los métodos autogestionarios

por sobre la panacea de los laboratorios, que sabía lo que significaba formar parte de la chusma plebeya en una comida de la alta burguesía, ahora experimentaba algo nuevo: ser blanca a secas. Apenas me acordaba de mi padre. ¿Cómo no leían en mis gestos y vestimentas a quien había denunciado el racismo entre las motivaciones del patovica que mató a golpes en el boliche Fantástico a un salsero boliviano habitante de una villa en el Bajo Flores? ¿No podían, sin necesidad de conocer los hechos, descubrir en mí al defensor de pobres sin título que escribía columnas en los periódicos para exigir que se reabriera la investigación del crimen de la travesti empleada de un almacén a quien le habían abierto la cabeza con la plancha de los bifés? Si eran poseedores de saberes tan variados y esotéricos, ¿no debían encontrar en mi singularidad una excepción? Si al escribir esto no hago más que burlarme de mí misma debo también darles la razón. Yo era como todos los demás, incluso en eso de imaginarme diferente, como las gringas cuyas conversaciones había descifrado a medias en la ronda de bares para huir de la idea de que mi padre regresaría por Taxco. (38-39)

En Taxco la cronista empieza a ser consciente de la mirada de los otros sobre sí misma, mirada que adopta para verse desde esos nuevos ojos y darse cuenta de que todos somos diferentes, porque al fin y al cabo todos somos iguales: “el espacio urbano se torna superficie que refracta y agiganta la experiencia subjetiva de la observadora: Taxco es la ciudad que su terror íntimo construye” (Biancotto 8).

La siguiente parada tiene su destino en Barcelona, concretamente en Plaza Catalunya, el Paseo de Gracia y sus alrededores, en la crónica que lleva por título “Suplicantes” y que se refiere directamente a los mendigos que pululan por la zona. La autora se sorprende de la capacidad *performática* de los mendigos que se ganan la vida con todo tipo de representaciones, lo que ella llama “cuadros vivos”. En medio de la vorágine de la metrópolis Moreno centra su atención y focaliza su mirada sobre los que nadie mira, hasta incluso camuflarse en bancos a la sombra para observar sin ser vista. El caso más

curioso de “súplica” es la que no llega a convertirse en tal. Para ejemplificar, reproducimos el caso al que nos referimos:

El señor Plaza me había dicho que los barceloneses habían premiado con generosas limosnas a una mujer que había aparecido una mañana junto al monumento a Francesc Macià, sentada en una silla plegable y un cartelito a sus pies que decía 50 c. No apoyaba la cifra en voz alta, se limitaba a leer un libro. Había tenido la ocurrencia de ejercer la mendicidad culta y que desecha la figura extorsiva limitándose a un escueto informe sobre un monto sensato que no podría tener en aprietos ni siquiera alguien de su misma condición. (59)

En Plaza Navona, una de las plazas más famosas de Roma, de gran valor artístico y centro de la vida social, cultural y turística de la ciudad, Moreno nos regala un poema que evoca la plaza a través de un antiguo amor.

Hacia la isla de Madeira se desplaza en la crónica que lleva por nombre “Una flor”. Un viaje turístico que realiza con sus compañeros Plaza y Kaiser; pero también un viaje literario de la mano de Richard F. Burton. Moreno descubre y redescubre Madeira a través de sus pasos y de las palabras que volcara Burton en otro tiempo, en otra crónica. Acompañada por el libro mítico *Vagabundeos por el Oeste de África, Madeira y Tenerife* (1861) decide viajar comparativamente entre la realidad actual y el relato de una época anterior. La cita de Burton que encabeza la crónica de la argentina es toda una declaración de intenciones:

Pasé el lapso de un único día y una noche en Madeira y sus aledaños y, por consiguiente, me juzgo plenamente apto para escribir una crónica algo extensa sobre ella. No desdeñes, amable lector, las primeras impresiones, especialmente en un viajero. La mayor parte de los autores de guías justifican su autoría con los argumentos de una “estancia prolongada”, un “conocimiento

práctico” y “una experiencia de quince o veinte años”: es su manera, evidentemente, de ridiculizar al intruso audaz que, tras unas pocas horas de ronda y de cháchara, se inmiscuye en su terreno. Sin embargo, estoy convencido de que si se quiere trazar un esbozo perspicaz, bien definido, hay que hacerlo inmediatamente después de llegar al lugar, cuando la apreciación del contraste se encuentra aún fresca en la mente, y antes de que un segundo o un tercero hayan plasmado sus pensamientos iniciales. (91)

Digamos que Moreno hace suyas las palabras de Burton para justificar su crónica y el carácter impresionista que la motiva. Pero, lo que de nuevo denuncia es que la crónica no es un tratado objetivo, la descripción del lugar se sitúa en un plano secundario por sobre la mirada del cronista y su “impresión”.

Vuelve a involucrar a otro viajero y a invocar sus palabras para generar un comienzo en el relato “En familia”. Esta vez se trata de la exploradora y escritora suiza Isabelle Eberhardt, quien viajó por el Norte de África. Quizá su imagen representa los anhelos de la cronista, quien reconoce que la meta sólo puede ser Oriente y que su Oriente es África. La consecuencia de esta idea y deseo es este viaje a Marrakech, que realiza como viajero solitaria. Allí, la Plaza Djemá el F`ná “parece entregar sus secretos, pero solo ofrece con un exceso de visibilidad exactamente lo que el turista cree de Oriente: danza de siete velos, acróbatas, tragafuegos y boas amaestradas, al mismo tiempo que lo reduce a un conjunto de clichés [...]” (127)

La importancia tanto del viaje como de la escritura en este libro se encuentra en lo que podría denominarse la expresión de la vivencia. Aunque Moreno sentencia que ésta es su obra menos autobiográfica, la creación de estas crónicas dependen y son deudoras de un punto de vista personal sobre el entorno, la ciudad y el viaje, a través de un yo que demarca la narración con sus digresiones y experiencias.

A este tenor hay que tener en cuenta la tesis que sostiene Romero Galán en lo relativo a que son las grandes ciudades las que procuran el

despertar de la autobiografía contemporánea a partir de una manera especial de entender la intimidad y la anonimidad. Es curioso cómo este crítico junto con otros como Fernando Durán ven esta realidad a la inversa y consideran que es la autobiografía la que toma forma de libro de viajes, puesto que ese o esos viajes son producto de la formación personal y de la configuración del yo que se nos presenta en el texto literario. Planteamiento que podemos resumir de la siguiente manera:

Son muchas las autobiografías que presentan la forma de crónicas de viajes. En principio, porque gran parte de los escritores de memorias han sido grandes viajeros, en parte porque la propia crónica de viajes encierra la necesidad de hablar de uno mismo y de las vivencias propias. Sería muy difícil prescindir de la identificación personal en todos los viajeros del XIX por España. Una buena parte de sus crónicas se dedica a tratar impresiones personales y vivencias en los lugares recorridos. (Romero Galán 309)

No es éste el caso que nos ocupa, puesto que nunca fue intención de su autora escribir una autobiografía, de hecho incluso lo niega, pero sí es cierto que esas impresiones personales y vivencias que menciona Romero Galán se recogen en estas crónicas viajeras de Moreno. Aunque no se conforme como una autobiografía el elemento biográfico vertebró los textos y, además, como sostiene Biancotto, quien está de acuerdo con esta tesis, tanto “la autofiguración del sujeto que narra como la figuración de la ciudad y de sus habitantes responde a un intercambio de miradas que se proyectan y se introyectan, formando una red de imágenes de lo igual y lo diferente, que construye sentido en el texto” (8).

Sin embargo, por mucho que el hilo conductor del libro sea el recorrido por las plazas y ciudades, tampoco se trata aquí de una literatura de viajes puramente descriptiva al modo decimonónico, en todo caso se trata de un relato de viaje de corte impresionista. Y, como señala el estudioso Tzvetan Todorov,

para que haya relato de viajes tiene que haber un equilibrio entre el sujeto observador y el objeto observado:

La primera característica importante del relato de viaje, tal como lo imagina –inconscientemente– el lector de hoy, me parece que es una cierta tensión (o cierto equilibrio) entre el sujeto observador y el objeto observado. Esto es lo que designa, a su manera, esta denominación, ‘relato de viaje’: relato, es decir narración personal y no descripción objetiva; pero también viaje, un marco, pues, y unas circunstancias exteriores al sujeto. Si sólo figura en su lugar uno de los dos ingredientes, nos salimos del género en cuestión para meternos en otro (...). En el otro extremo, si el autor no habla más que de él mismo, también nos salimos del género. El límite, por un lado, es la ciencia; por el otro, la autobiografía; el relato de viaje vive de la interpenetración de los dos. (Tzvetan Todorov 37)

En el capítulo dedicado a la Plaza de San Marcos, Moreno se jacta desde el propio título “Venecia sin mí” de dismantelar la premisa fundamental de la literatura de viajes: haber estado allí, en el sitio que se describe. Aunque en el interior de la crónica presenciamos una primera persona, encarnada en María Moreno, cuyas vivencias venecianas son las que recoge el relato, la autora ha confesado en varias entrevistas haber escrito la crónica sin estar en el lugar y sin haber viajado nunca a Venecia, lo cual es manifiesto desde el propio título que, además entra en juego de palabras con una canción de Charles Aznavour que se titula “Venecia sin ti”.

Pese a que todo es una inventiva no podemos negar que “Venecia sin mí” no sea una crónica de viajes por el hecho de que no haya habido un viaje real, puesto que sí que contiene el texto un referente geográfico explícito, y esto es lo realmente indispensable de la literatura de viajes. Hay un lugar en ese texto; todo lo demás pertenece a los márgenes de lo contextual. Moreno con esta crónica se une al corpus literario que existe sobre Venecia, ciudad sobre la que muchas plumas han escrito: Eduardo Wilde, Rubén Darío, Clorinda Matto

de Turner, José Carlos Mariátegui, Julio Cortázar, José Emilio Pacheco, Henry James, Ernest Hemingway, Benito Pérez Galdós, Ian Morris, etcétera. Pero lo que es digno de mención es que la forma de narrar y de describir siempre es distintiva y personal, puesto que lo importante es la mirada subjetiva del sujeto observador.

Moreno elige la Plaza Dorrego bonaerense como capítulo final para cerrar el libro de vuelta a casa, tras pasear por el resto de plazas del mundo. La consecuencia de los viajes es la escritura de ellos y, como colofón, en esta crónica nos despliega las consideraciones sobre la escritura y el viaje que ha ido fraguando a lo largo de sus idas y venidas: “Escribí lo que se me pasaba por la cabeza. La enumeración caótica es el ritual recurrente del colonizador” (150).

Y creyendo necesitarlo, se justifica y avala sus modos escriturales acogiéndose al *argumentum ad verecundiam*, a través del cual apela al antropólogo y etnólogo Claude Lévi- Strauss:

Lévi-Strauss cifra en nombrar cada uno de los elementos hallados en sus viajes una prueba de haber estado allí. Sin embargo, la experiencia no puede ser sino retórica. “He recorrido todos los mercados, en Calcuta, el nuevo y los viejos; el Bombay bazar de Karachi; los de Delhi y los de Agra —Sadar y Kunari—; Dacca, que es una sucesión de sukh donde viven familias agazapadas en los rincones de las tiendas y de los talleres; Riazuddin bazar y Khatunganj en Chittagong; todos los de las puertas de Lahore; Anarkali bazar; Delhi; Sha; Almi; Akbar y Sadr; Dabgari; Sirki; Bajori; Ganj; Kalán en Peshawar”. “He recorrido” es la declaración soberana del que ejerce un derecho: escribir sólo luego de haber hecho la experiencia, no como turista sino desde la sustancia misma de los sitios, exhaustivamente, no de uno sino de todos los mercados, con suficiente atención como para poder nombrar subgéneros (“el nuevo y los viejos”) y el rasgo propio (“una sucesión de sukh donde viven familias agazapadas”) como si la enumeración caótica fuera una suerte de formación reactiva ante lo extraño a conquistar, un repliegue compulsivo en los

tesoros de la propia lengua donde lo intraducible salpica de cursivas los productos garantizados de la Real Academia.

Pero estoy segura de que Lévi-Strauss podría haber logrado ese dechado de estilo sin haber estado *in situ*, ensamblando párrafos de libros escritos por viajeros de la biblioteca francesa. Enumerar es la necesidad de imaginar una posesión imposible, no un correlato de lo conocido. (151)

Lo cierto es que Lévi-Strauss sí estuvo en los lugares que recogió y narró en sus *Tristes trópicos*, a pesar de la sentencia con la que comienza el libro: “Odio los viajes y los exploradores. Y he aquí que me dispongo a relatar mis expediciones” (23). Pero como bien dice Moreno, otros autores sí se han aventurado a escribir de lugares en los que nunca estuvieron. Quizá el caso más paradigmático sea el de Emilio Salgari que, aunque fue marino, nunca estuvo en Asia, escenario de las novelas protagonizadas por el personaje que le diera fama, Sandokan. Tampoco Julio Verne estuvo en las Islas Canarias ni le hizo falta para redactar *La agencia Thompson y Cía*, novela que recorre la costa atlántica. Otro caso más cercano es el de nuestro célebre escritor Benito Pérez Galdós, quien escribió *La vuelta al mundo en la «Numancia»*, uno de sus Episodios nacionales, sin haber estado en los sitios que relata, persiguiendo y recreando la historia personal del marino Diego Ansúrez que dio la vuelta al mundo en barco.

El regusto de pesadumbre y hastío que dejan estos viajes en *Banco a la sombra* tienen un sentido: a María Moreno no le gusta viajar. Finalmente lo descubrimos explícitamente y no en esta obra sino en la pequeña crónica “Viajes por mi cabeza” de *A tontas y a locas*, en la cual nos dice que su viaje preferido no está fuera, sino que está adentro de su cabeza:

Yo soy de acá. Pero en mi cabeza viajo muy seguido. Y para recorrer estos países que diviso suelen bastar dos o tres vueltas en la cama, a la sombra de unos visillos cerrados o una maratón alrededor de la mesa donde el pingüino de loza se sueña reliquia

pompeyana. Países que están al ras de unos párpados entornados y adonde se entra sin otro pasaporte que una locura de pequeño formato.

[...]

No estoy en contra del viaje sino de los viajeros.

Tilingos como el general Mansilla que acostumbran limpiarse las uñas de los pies con un cuchillo delante de los *bárbaros* y tirar manteca al techo delante de las *cocottes*.

Viajes de promoción universal, de dique políglota y voracidad trascendente. Viajes en los que una cirugía de catedrales y museos amputa los gestos palurdos y deja en las manos una réplica de torre o santo patrón, de plomo como un soldadito.

No me gustan viajeros de ducha cultural, sean infantas o poetas modernistas, de esos que nos dejan identificados y repetidos por dos o tres décadas. Ni viajeros de paraíso artificial, habiendo un buen purgatorio étlico y matizable por unas achuras criollas. Ni viajeros de iniciación carnal que se estrenan lejos, a lo mejor de miedo a la madre o a la hermana. Yo soy de acá. Me gustan las distancias conversables que son cortas. Viajar por personas o palabras para darles vuelta como un naipe, si se dejan (y si no también).

[...]

Como viajera —no sé si como persona— soy de una sola pieza. Habiendo todavía tantas cosas recorribles, ¿cómo tentarme con otras cuyas vueltas apenas lograré empezar?

Dicen que los viajes enriquecen. Pero a mí me deprimen personas cuya lengua desconozco y cuya riqueza me verá obligada a dejar pasar, más apenada que la única de todas las niñas que no lleva medias blancas. (128-129)



# LAS VOCES DE LOS OTROS

*Resulta aleccionador mezclarse con la multitud. Compartir con ella el aplauso, la risa, la indignación. Entonces uno siente su paciencia y su fuerza, su entrega y su poder.*

Ryszard Kapuściński, *La guerra del fútbol*.

Para el filósofo existencialista Emmanuel Lévinas el hombre es un ser que habla. Esta frase lejos de reducir al sujeto a una mera capacidad, nos traslada la importancia que tiene para la existencia y su devenir la necesidad comunicativa. La escritura existe precisamente porque el sujeto es un ser que habla y le confiere valor a esa actividad hasta el punto de querer transmitirla a otros y grabarla al tiempo y al mundo. Así esa voz se traslada al texto encadenándose a él, resistiendo a la efímera sonoridad del habla. El texto se convierte, de este modo, en un medio que da cobijo a la sonoridad de las voces, que son arrojadas hacia el lenguaje, en la traslación verbal como un eco. Sonoridades múltiples que toman cuerpo y entidad en la palabra. Siempre un rumor late y resuena, que proviene de esos otros que se encuentran en un más

allá textual, pero que el habla los hace trascender en la escucha atenta del escritor o, en este caso, de la cronista. En el libro que nos compete ahora infiltrarnos, “esas voces, traducciones escritas de la lengua oral, traen el clima de aquellos días, su pingüe profecía, su esperanza inconfesable, su aire de corifeo plebeyo y de autobiografía colectiva, callejera” (Moreno, *La Comuna* 13) Son las voces las que escriben la historia e imprimen la estampa del momento, sin ellas el cuadro quedaría vacío y opaco. Por eso María Moreno cree en la simulación de las voces como artificio para completar la escritura. Aunque para ella la simulación se halla tanto en la polifonía como en el monólogo.

Aparte de las voces que el autor congregate o asuma, el texto literario, en cuanto tal, posee en sí mismo la posibilidad de una o varias voces. Existe la contingencia de la pluralidad fónica, donde se confabulan la voz del narrador y el narratario, la del narrador intradieгético y extradieгético, la voz anónima del narrador neutral así como la voz del emisor o sujeto empírico, la voz del sujeto del enunciado (el enunciador) y la del sujeto de la enunciación (el locutor). Con todo, María Moreno refiriéndose al uso de la primera persona en los textos considera que la prosa simula una voz:

La insistencia de la primera persona a veces está justificada por el género columna, la que Martín Caparrós bautizó como “La mujer pública” (aunque sin acento y que salió en la revista Babel). *También porque la prosa simula una voz.* Y tal vez debido a que mi primer contacto con las letras fue escuchar a los clásicos universales en versiones radiales y conocí el modernismo a través de las letras del tango canción, el dequeísmo me protege del horror al vacío y me permite soñar con que le tiro una serpentina al lector. Para poner en duda la falsa impresión de que pude haber dado con estas “preliminares”, de venalidad y sojuzgamiento quiero aclarar que no es libertad menor la de tener un amo encarnado bajo el rostro de editor en jefe, un salario como pretexto y la pertenencia, con un pie afuera, al lugar en que las “obras” vienen siempre entre tapas duras y sin ilustraciones. (*Teoría de la noche* 12)

Al decir que la prosa simula una voz María Moreno no estaba contestando a Borges en su famosa cita “cuando se lee se escucha la voz de los otros”. Pero bien podría parecerlo, pues la lógica de una conlleva a la otra. No es que se escuche una voz, es que la prosa la simula, sería la contestación de Moreno ante las sentencias del maestro. Pero nunca se dio esta conversación más que en los espacios posibles que la literatura nos brinda para jugar a nuestro antojo. Sin embargo, y sin entrar en entelequias, ambos tenían razón. Leemos voces en el texto porque el artificio literario las crea, sean las voces autoriales o las ficcionales de otras voces que entran en contacto en el texto, porque también lo están en la vida real. Es ésta si acaso la diferencia más manifiesta entre ambas percepciones de la voz. Borges da por sentado la existencia de esa voz a partir de la cual nos acercamos a los otros; mientras que Moreno incide en su simulación, en la construcción de una voz. Pero sea esta voz real o simulada, a través de ambas escuchamos las resonancias de esos otros que habitan el mundo.

En la obra de María Moreno la voz tiene un papel fundamental. Desde la voz que se construye para sí y para su nombre, hasta las voces ajenas de las que se nutre y canibaliza para digerirlas en una única voz que hable, para la cual construye textos y discursos; hasta esas voces a las que deja hablar abiertamente ante una grabadora y que muestra sin aditamentos en su variedad y diferencia. La importancia de la voz y la asimilación de esta con la forma literaria procede del hecho de que el primer contacto que tuvo Moreno con las letras fue escuchar a los clásicos universales en versiones radiales y conocer el modernismo —según nos cuenta en ese prólogo de *Teoría de la noche*— a través de las letras del tango canción (12).

En noviembre de 2008 Moreno imparte un taller para la Asociación Civil Estación Pringles cuyo título es “La voz en pose”, aquí teoriza sobre su concepto y sus prácticas textuales en torno a la voz. Trasladamos aquí la descripción del taller elaborada por Moreno del taller:

Las mujeres posan con la voz. Miman una voz cuando escriben o le ponen una voz a lo que escriben otros. Sus políticas de la voz tienen estrategias que ellas usan simultáneamente sin que una sobrepase a la otra en frecuencia y en intensidad: el austero énfasis pedagógico (“yo sólo sé para que ustedes sepan mañana”), el quiebre emocional y público (“mis palabras me ahogan y, como no puedo decirlas, son la pura verdad”), el trino de la femineidad (“no merezco los graves de la voz de mando”), hay mujeres que escriben para decir y no para ser leídas que cantan sin música para que sólo se escuchen sus palabras, que mienten con la voz que son antes de ser. Evita, Victoria, Alfonsina, Azucena... (“La voz en pose” s/p)

Borges decía que cuando se lee se escucha la voz de los otros. Se refería en este caso a las voces autoriales, pero siempre dentro del texto, las cuales no se tienen por qué corresponder con las voces de esos autores en la vida real, sino que desde el interior del texto el autor construye una voz textual que recrea y mediante la cual confabula con la literatura.

Esa voz autorial puede haber absorbido otras voces, haber canibalizado otros discursos o, sencillamente, ser una voz ficcional e impostada. Digamos entonces que esa voz realmente son voces que resuenan en el texto, tanto para la literatura referencial como para la ficcional. Detrás de todo texto hay ecos retumbando, el verbo en estado puro. De ahí que la palabra latina *voz*, *vocis* derivara en términos como “vocablo”. La palabra originaria es oral, procede de la voz.

Seguramente, en la mayoría de los casos, las voces del texto adquieren un movimiento concéntrico bien hacia su autor o bien hacia los personajes,

pero son todas ellas mayormente las voces de la multitud que nos rodea, de las cuales se apodera el escritor.

En el capítulo anterior hemos profundizado en este aspecto que forma parte de la idiosincrasia de la escritura de Moreno. Uno de los elementos primordiales de la crónica como género reside en el sujeto de la enunciación que coincide con el sujeto que escribe, es unívoco. Hay una identidad clara en ese sujeto y en esa voz autoral que se asimilan; es decir, el sujeto de la enunciación se confunde con el yo del escritor; pero en el caso de Moreno ese sujeto es un artificio que se construye simulando esa voz de la que hablábamos anteriormente. La primera persona de los textos morenianos hemos de entenderlos, por tanto, como un artificio retórico. Así, la inventiva de la autora es crearse un personaje de ficción que hable por ella tras el nombre de María Moreno, no en vano reconoce que lo único que ha escrito de su obra ha sido su seudónimo (*Teoría de la noche* 9).

No obstante, en este capítulo nos vamos a centrar más en la voz de los otros que en la suya propia. En esas voces que ausculta y atesora para narrarnos de primera mano lo que ella denomina “la comuna de Buenos Aires”. Cuando Moreno va al encuentro de otras voces, que narran esos acontecimientos, está yendo en busca del testimonio puro. ¿Pero por qué no elegir una única voz aséptica que narre los sucesos en tercera persona, o incluso en primera, digiriendo todas esas voces entrevistadas hacia un único discurso? Podría haberlo hecho, podría haber escrito un ensayo o reportaje a partir del material que esas voces le aportaban, señalando incluso nombres y vivencias. Al modo en que trabaja por ejemplo uno de los nombres más reconocidos dentro del periodismo, Ryszard Kapuściński, quien además destaca en el tratamiento literario de la información. A continuación, exponemos precisamente cómo elabora y recoge las voces de los otros a través del género del reportaje:

El género literario que intento cultivar es el reportaje literario que bebe en las experiencias acumuladas a lo largo de muchos años dedicados a viajar por el mundo. Todo reportaje tiene muchos autores, y únicamente una añeja costumbre hace que lo firmemos con un solo nombre. En realidad, quizás sea el más colectivo de los géneros literarios, creado por docenas de personas –los interlocutores con los que nos topamos en los caminos del mundo– que nos cuentan las historias de sus vidas o de las vidas de sus comunidades, o acontecimientos en los que han participado o de los que han oído hablar a otros. Esos extraños, esos desconocidos, no sólo constituyen una de las fuentes más ricas de nuestro conocimiento del mundo, sino que también nos ayudan en nuestro trabajo de mil maneras: nos posibilitan contactos, nos acogen en sus casas e, incluso, nos salvan la vida. (Kapuściński, *Encuentro con el Otro* 31-32)

A diferencia de la elección textual del escritor polaco, la decisión aquí tomada por Moreno en *La comuna de Buenos Aires* fue la de exponer esas voces y darles un espacio propio y protagónico a cada una, distinguirlas y desentrañarlas. Se busca con ellas no sólo la exposición sino el encuentro, entablar un diálogo del que los lectores formaremos parte. Esa es la esencia de la entrevista, escuchar, atender y comprender a quien tenemos enfrente, en definitiva, empatizar con nuestro Otro. Éste es uno de los valores del libro que analizamos.

Los discursos, noticias y relatos del conflicto y la crisis se dispararon desde antes incluso de suceder. Desde el poder y desde los medios siempre hay un discurso preparado, pretendidamente objetivo, la mayoría de las veces superficial. ¿Pero cómo poder saber lo que verdaderamente ha sucedido si no conocemos las vivencias y los sujetos? Mirar desde afuera, sin mancharse las manos, puede ser una herramienta útil para el periodista, pero no del todo veraz. Para informarse correctamente hay que preguntar, introducirse en los hechos, conocer a los actores sociales y dialogar. El periodista ha de cuestionarse una y otra vez lo que ve y lo que oye, porque la realidad puede estar siempre empañada de algún tipo de ideología.

Al darle voz a los protagonistas, Moreno también está impugnando un concepto que se evoca en el texto y que permanece muy presente en todo el

libro: el concepto de multitud. Y, de esta forma, si hay multitud no hay individuos. Sencillamente no los vemos, no nos percatamos de su presencia. Se han diluido en un concepto.

Para Kapuściński hay dos fenómenos que generan la irrupción de este concepto: la aparición de la sociedad de masas y de los sistemas totalitarios que “atentan contra la esencia misma del ser humano como individuo: el fascismo y el comunismo” (76). Asimismo asevera:

La aparición y las conexiones entre estos dos fenómenos y procesos concentran todo el interés de los escritores y pensadores de la época, tales como José Ortega y Gasset, Erich Fromm, Hannah Arendt, Theodor Adorno y otros muchos, que intentan comprender ese mundo asombroso que los asedia desde todas partes; quieren aprehenderlo, desentrañarlo, definirlo. Para esa definición, se convierten en palabras clave los calificativos: «de masas», «masivo», «colectivo». Así tenemos la cultura de masas y la historia de masas, el gusto (o más bien su falta) colectivo y la locura colectiva, el cautiverio masivo y, finalmente, el exterminio masivo. El único protagonista que queda en la escena mundial es la multitud, y el principal rasgo de esa multitud, de esas masas, es su anonimato, su falta de personalidad y de identidad, de un rostro. El individuo se ha extraviado, se ha diluido; se han abatido sobre él las aguas del lago. Se ha convertido en, por usar palabras de Gabriel Marcel, «sujeto impersonal y anónimo en estado residual».

Aquella corriente crítica del estado de cosas fructificó con una serie de obras de gran calado que intentaban mostrar el destino del hombre de forma generalizadora: como experiencia colectiva y drama compartido. Entre muchos, muchos títulos, podríamos citar, por ejemplo, *La rebelión de las masas*, *La muchedumbre solitaria* o *Los orígenes del totalitarismo*. (76 - 77)

Siguiendo con el pensamiento de Kapuściński, la supuesta lógica de los tiempos nos dice que los acontecimientos históricos hemos de analizarlos desde el parámetro de la multitud y no del individuo. Pero eso es de lo que se encargan precisamente los discursos y medios dominantes. Y hay un peligro al analizar los hechos de ese modo: el de la deshumanización. Cuando no

conocemos a los actores sociales concretos ni sabemos nada sobre ellos, esa multitud se queda en una mera categoría, en una abstracción indefinida, por lo que asumimos hechos concretos que afectan a los seres humanos como sentencias irrefutables, no siéndolas.

Por eso Kapuściński trae a su texto al profesor polaco Józef Tischner y expone su filosofía del diálogo, que se basa en que el yo solo puede manifestarse como un ser definido en relación con el Otro, cuando éste aparece en el horizonte de la existencia, dándole un sentido y otorgándole un papel. Estas son las palabras del propio Tischner:

Ya en el origen de la existencia del yo está la presencia del tú, o tal vez incluso del nosotros. Sólo en el diálogo, en la discusión y la contraposición, así como en la aspiración a crear una nueva comunidad, surge la conciencia de mi yo como ser autónomo, diferente al otro. Sé que existo porque sé que existe ese otro. (78)

Bajo lo que denominan como filosofía del diálogo se propone la apertura y conciencia dialoguista, cuya finalidad es la comprensión y acercamiento de los yoes con sus otros y, en definitiva, con la humanidad entera, porque es esta una filosofía enteramente humanista. Y uno de los grandes méritos que posee, nos recuerda Kapuściński, radica en el mero hecho de que habla del individuo como valor en sí mismo, que no cesa de recordarnos su existencia, su derecho a vivir y a expresarse (80).

Desde esta perspectiva en que el ser humano con su identidad y su subjetividad ha de exponerse al mundo para promover el conocimiento y el encuentro de todos con todos, es desde la que entendemos el libro de Moreno como una fórmula necesaria y productora de ese encuentro. Creemos entonces que el libro de María Moreno *La comuna de Buenos Aires* nos aproxima a la Historia a través del acercamiento al otro, que es el protagonista de los

acontecimientos y solo a través de este encuentro es que se consigue la verdadera objetividad de los hechos.

## La entrevista como artificio

Escuchar una voz es, *in extenso*, la finalidad de toda entrevista. Emerger una sonoridad en un recorrido por la interioridad de un sujeto a través de sus palabras. Para Rodríguez Betancourt la entrevista “posee una cualidad única por ser testimonio intransferible de pensamiento directamente entregado al receptor. Ella tiene por sí misma la autoridad que dimana de consignar textualmente pensamientos, sentimientos, opiniones, expresados por los propios protagonistas de su información” (11).

Todo esto se consigue a través del diálogo, un método de conocimiento que se ha usado desde tiempos remotos. Sus orígenes se remontan al antiguo Egipto, en donde se escribió por primera vez un libro acerca de la buena conversación: las *Instrucciones de Ptah Hotep*. Otro de los libros antiguos sobre el género son los *Diálogos* de Platón, en donde Sócrates desarrolló su mayéutica, es decir, la búsqueda de la verdad a través del procedimiento de la interrogación y de la puesta en evidencia de las contradicciones en las ideas de sus interlocutores.

En su acepción actual, el término entrevista procede de su correlato en francés *entrevoir* cuyo significado es ‘verse uno al otro’, definición que remite a dos circunstancias: por un lado, la de encuentro y, por otro, la de otredad. Así, entrevistarse con alguien sería en su acepción primitiva encontrarse con el otro. Luego, el Periodismo —así como otras disciplinas como la Psicología o la Sociología— convertiría este hecho en una herramienta profesional y en un género.

En los títulos *La comuna de Buenos Aires* y *Vida de vivos*, Moreno confecciona los libros desde una doble faceta como autora y entrevistadora. De este modo, la escritora y periodista confluyen y se dan la mano para construir

los discursos de los otros y de la Historia. Por eso, en ellos encontramos un territorio híbrido entre la crónica y la entrevista. Aunque como apunta Domenico Chiappe “Toda buena entrevista tiene una crónica” (170)<sup>53</sup>, puesto que el periodista tiene que confrontar las palabras del entrevistado con lo que él está viendo:

Durante el contacto verbal con el entrevistado se obtiene la información que el interlocutor quiere suministrar de manera consciente: un discurso preparado, procesado por la intención del entrevistado. Sus palabras constituyen una parte de la entrevista, sólo una parte. La información que se obtiene a través de la vista permite la confrontación de las palabras. (170)

Por otro lado, en el periodismo se distinguen dos tipos de entrevistas: la objetiva y la interpretativa. Álex Grijelmo acota las diferencias entre ambas a partir de la definición de la considerada como objetiva: “Llamamos «entrevista objetiva» a aquella en la que el periodista se limita a exponer su conversación con un personaje mediante el sistema de pregunta respuesta.” (...) Y, a continuación, señala: “A diferencia de otro tipo de entrevista —que no consideramos en puridad informativa, sino interpretativa—, se excluyen en ella los comentarios o las descripciones en torno al entrevistado.” Además, precisa Grijelmo que “toda entrevista objetiva ha de estar encabezada por una entrada o presentación donde se enmarca al personaje, [...] se expone su cargo o profesión, se relata su trayectoria y se cuenta el motivo por el que es entrevistado” (57).

---

<sup>53</sup> Asimismo, Chiappe sostiene que: “La entrevista puede escribirse como crónica. El sistema pregunta-respuesta no es necesariamente más fiel a las ideas del entrevistado que la reescritura autorial de sus respuestas. La respuesta transcrita suele editarse por razones de espacio. La discriminación de qué aparece y qué no anula el contexto de una frase. En la crónica, la entrevista conserva ese contexto; lo prepondera a la oralidad. Guy Sorman escribe las entrevistas de los verdaderos pensadores de nuestro tiempo en forma de crónica, y las ordena no según como se produjo la entrevista sino guiadas por los temas que al autor le interesa desarrollar” (170-171).

No obstante, para poder dar cuenta del uso que hace Moreno de la entrevista no podemos utilizar estas taxonomías tan cerradas, puesto que de una u otra forma ella interviene en las entrevistas, aun cuando pudieran considerarse del primer tipo, como entrevistas objetivas, donde se use el sistema pregunta-respuesta, Moreno tiene una forma peculiar de inquirir a sus entrevistados, con lo que las preguntas que realiza también se pueden considerar textualidades, en donde podemos observar comentarios y juicios de valor. Este hecho no casa bien con la idea que tiene Grijelmo de que el único fin de la entrevista objetiva “consiste exclusivamente en trasladar información”. Sobre todo, porque hay una voluntad expresa en las entrevistas morenianas de injerir y modificar, de llevar a cabo una intervención.

A su vez, encontramos en *La comuna de Buenos Aires* otras dos tipologías en cuanto a temática o finalidad: las entrevistas de opinión realizadas a aquellos intelectuales que analizarán los acontecimientos y las entrevistas testimoniales, en las que hay un sujeto que ha vivido los hechos de los que se hablan. Así, se entiende que la primera es aquella cuyo objetivo principal consiste en obtener los criterios y puntos de vista acerca de un tema. Y la segunda es aquella otra en que la fuente ofrece un conjunto de informaciones y opiniones que demuestran, justifican o atestiguan un hecho, con frecuencia de carácter histórico (Grijelmo 117).

De esta forma, esas reuniones se trasladan en *La comuna de Buenos Aires* a través de lo que se podría llamar una crónica del encuentro con ese otro, en la que hace una semblanza del entrevistado, haciendo hincapié en lo que la autora ha observado de éste previamente y en la propia entrevista, lo que le parece reseñable y que se escapa a lo que a continuación será la traslación textual de ésta: es decir, gestos, expresiones, actitudes..., además de completar el perfil biográfico que nos ponga en conocimiento de la importancia que tiene el entrevistado para con la investigación.

Para la consecución de las entrevistas es importante respetar y llevar a cabo cuidadosamente cada una de las etapas de que consta. Según Colín (2009)

hay tres fases en cada entrevista: el *rapport*, la cima y el cierre. La primera de éstas es trascendental. El objetivo principal es lograr que el entrevistado se sienta cómodo en presencia del entrevistador, así como dispuesto a hablar lo más posible fuera de cualquier tipo de inhibiciones. Esto es lo que se ha dado en llamar *rapport* o familiarización de la persona con la entrevista. Los primeros minutos de una entrevista son decisivos para lograr el éxito de ella, ya que depende del *rapport* que construya el entrevistador, que consiste en crear una atmósfera adecuada, de forma que el entrevistado se sienta confortable, tranquilo y se comunique de manera abierta sin temor a ser juzgado o criticado. El entrevistador tiene la responsabilidad de hacer que el entrevistado participe y lo vea como una persona que puede ayudarlo y que es digna de confianza (cf. Morga Rodríguez 16). De igual manera, su construcción se encuentra siempre amenazada por los elementos psicológicos del entrevistado, la inexperiencia del entrevistador o la interferencia de elementos externos. De hecho, la entrevista “comienza en el mismo momento del encuentro, al atestiguar ademanes, movimientos, comentarios al margen, actitudes” (Chiappe 172). Y éstos “permiten contrastar con la misma eficacia que una gran investigación. Se pueden observar así contradicciones” y “[...] características individuales más allá del estereotipo” (173).

Aunque esta primera fase se logra a través de factores contextuales que no podemos llegar a comprobar, sí es cierto que en el texto se proyecta la correcta o errónea consecución, según sea: si el entrevistado se explaya o no, si responde seca o escuetamente, si es parco en palabras o pone trabas en contestar y realiza rodeos, etcétera. En la mayor parte de las entrevistas de *La comuna de Buenos Aires* lo que sí podemos apreciar es que los entrevistados contestan abiertamente a lo que se les pregunta y hablan a sus anchas sobre sus vivencias personales, por lo que se infiere que debe de haber un trabajo previo de empatía y acercamiento entre entrevistadora y entrevistado. La gran mayoría de los parlamentos son extensos y el lenguaje es coloquial; sus respuestas no son encorsetadas. No parece que los entrevistados se inhiban y, más bien, aparentan que se sienten con la total libertad y confianza para hablar.

La segunda fase, la cima, constituye el núcleo de la entrevista y, por supuesto, no es menos importante que la primera. No es tarea fácil realizar una entrevista, no solo hay que saber interrogar y escuchar al otro, sino que hay que tener ciertas cualidades para ello. El entrevistador tiene que tener la capacidad de entender los pensamientos, sentimientos y las actitudes inconscientes del entrevistado, saber moverse por el territorio de una psicología distinta y manejarla con intuición y empatía. Tener además “tacto y don de gentes para las relaciones interpersonales, suficiente humildad para mantenerse al margen, agilidad felina para intervenir en el momento oportuno, [...] capacidad inmediata de reacción, gracia narrativa y poder descriptivo de cuerpo, alma, paisaje, atmósfera y entorno” (Rodríguez Betencourt 11).

No obstante, Chiappe considera que éste se basa en la lucha más que en el apoyo: “La entrevista es un género difícil de realizar con honestidad, quizás más que la crónica o el reportaje. Se encara como un juego de estrategia que termina con un enfrentamiento entre dos contrincantes, el periodista y el entrevistado. Los sentimientos fraternales o de admiración desaparecen” (167-168). Chiappe continúa con la metáfora de la lucha en los siguientes términos:

La entrevista es una pelea de boxeo. Cuando se está en el undécimo round, una vez derribadas las defensas, cuando el adversario ya se ha agotado, se busca el nocaut. Se pregunta a mansalva, se exige respuestas cortas y contundentes. La estrategia cambia y las convenciones de cortesía desaparecen. En una entrevista, como se dice en boxeo, gana el que tiene más piernas. El que se agota menos, el que no descuida su defensa, el que aprovecha el mínimo desliz para aplicar la combinación de golpe al hígado y al mentón. Hay entrevistados que saben cómo hacer que el periodista baje los brazos incluso antes de comenzar. Que ganen el combate en la primera pregunta, o antes. El periodista tiene que tener piernas, resistir los primeros rounds con la guardia en alto, y después, cuando flaquea el entrevistado, buscar el nocaut.

En última instancia, la entrevista sirve para que el periodista se enfrente con sus propias deducciones, prejuicios, conclusiones, sentencias; con la tesis sobre la que ha construido la historia. Su versión, que no es otra cosa que lo que expone, contra la de un antagonista. Confronta al entrevistado, pero también se confronta a sí mismo. (183)

Finalmente, la última de las fases, consistiría en el cierre que toda entrevista tiene y ésta, según Acevedo (2009), es casi tan importante como la de inicio, puesto que hay que consolidar los logros obtenidos y, tras una breve síntesis de los contenidos tratados, dar la oportunidad al entrevistado de aclarar o matizar aquellas cuestiones que desee o que se hayan quedado en el tintero.

Ahora bien, Chiappe postula en su libro que “El entrevistador tiene la tarea de alentar la reconstrucción de la historia personal, y la traducción de la experiencia en frases” (177), y al mismo tiempo se pregunta:

¿Cómo llevar al entrevistado a la historia buscada? La entrevista es un retrato. El periodista, para hacer una buena semblanza debe acercarse, aproximarse tanto como recomendaba Robert Capa a los fotógrafos: “si las fotos no son lo bastante buenas es que no estás lo bastante cerca”. En este retrato aparecen sus rasgos, pero también sus palabras, su voz. (176-177)

De este modo, y como apunta Violeta Gorodischer, “Gracias a la voz de los otros, María dejó de escuchar la suya.” (párr.2) En sintonía con esta opinión se encuentra la periodista Angulo Egea, quien plantea igualmente una pérdida propia de la autora en pro de esa aproximación hacia el otro:

[...] la cronista se aleja de su estilo habitual, se oculta bastante como narradora, para que sean otras voces las que cuenten lo sucedido. En este texto nos encontramos con una María Moreno más literal y referencial que nunca. Nos reproduce la transcripción de las grabaciones de las entrevistas que fue realizando a pie de calle, prácticamente sin intervención e interpretación alguna. (“Mi Buenos Aires crónico” párr. 16)

Aun cuando María Moreno utiliza la entrevista como herramienta para recoger la experiencia de la crisis del 2001, este tipo de periodismo también conlleva la experiencia del propio periodista quien tiene que vivir e involucrarse en los acontecimientos para a través de ellos rescatar la vivencia de esos otros. En este caso, Moreno lo ejecuta tal y como entendiera Kapuściński el modo de hacer periodismo, donde lo importante es salirse del papel del periodista y ser uno más de la realidad de la que se escribe. Así, este inmiscuirse en los hechos hace que se construya una experiencia propia que se manifiesta en la alternancia entre discursos: el presuntamente objetivo de la entrevista y el pretendidamente subjetivo de la crónica y las notas del diario.

Con todo, el libro se construye a través de un contraste de voces: la propia de la autora y la de la multitud participante que, en calidad de testigo, están involucradas en el texto. Esas voces forman el texto y cohesionan la narración de un acontecimiento histórico en Argentina. Por tanto, bajo este supuesto tendríamos que decir que se trata de una obra sin autor o cuyos autores, en todo caso, son múltiples. Sin embargo, Moreno reivindica la autoría del libro justificada en el valor de la mediación y manipulación de las entrevistas. “Yo elijo qué va a salir, qué no, de qué forma y en qué orden: en eso hay una notoria manipulación de autoría, que pocos van a notar” (Gorodischer párr. 3), señala Moreno, desde los sillones en su casa de Balvanera. Aun así, la autora tiene sus reservas en cuanto a cómo se leerá el libro: “Creo que va a ser leído solamente en los sentidos de las declaraciones, y

como un intento de apropiación profética, en una dirección u otra. Me parece irritante que me lleven directamente al campo político-político, cuando yo he trabajado en otro tipo de políticas. Es como escuchar el libro en un registro referencial, nada más.” (*Ibid* párr.6). Como si no hubiera mediación y no existiera el efecto de montaje que ella tanto celebra. No existe la literalidad, parece decirnos Moreno. Ni siquiera cuando se hace una transcripción textual de las palabras del otro: “El reportaje no es un género de la verdad, es una operación con la escritura. No deja de ser un soporte que interpreta: hay un trabajo que, con la selección y el corte, produce un texto que ya está casi al borde la de la ficción” (*Ibid* párr.7).

En este punto tendríamos que plantearnos de quién es realmente la autoría de una entrevista, si del entrevistador o del entrevistado. El especialista de la lengua Álex Grijelmo no tiene dudas al respecto. En su libro de estilo del periodista nos muestra su sentir: “[...] expreso a continuación una opinión personal (todo lo discutible que se quiera): las entrevistas son propiedad del entrevistado.” En este caso, no se está hablando de autoría sino de propiedad, lo que son conceptos distintos, aunque cercanos. De hecho, la afirmación de Grijelmo se refiere al derecho que tiene el entrevistado de corregir la entrevista publicada en caso de desearlo. Pero, ¿a quién le compete este trabajo y el escrito último de una entrevista? ¿Acaso no tiene el mismo derecho el periodista sobre el producto final? El entrevistador es el que busca y elabora la entrevista, define los roles y los tiempos, elige los temas que se han de tratar y dirige las respuestas. Éste es el trabajo que se realiza antes y durante a la entrevista, pero luego le sigue otro que es el remate final para el periodista: la transcripción y elaboración textual de ésta. En ella hay que trabajar con la escritura y el lenguaje y, aunque ya exista un discurso oralmente construido, hay que convertir y traducir esa oralidad en escritura, lo que a veces exige una cierta manipulación del discurso verbal.

Hay que tener en cuenta que en todo discurso histórico hay un relato epidérmico sobre el suceso, un relato que se desliza sobre la superficie de los hechos como una pátina de aceite, y otro que lo cala y lo colma,

inmiscuyéndose en lo profundo porque forma parte de él. Todo discurso, además, posee en sí mismo la posibilidad del plural y de su espejismo. Todo relato posee tantas narraciones como sujetos intervienen. Por eso, es comprensible que el registro de la variedad de las circunstancias, vivencias, pensamientos, acciones o recuerdos, aporte mucha más información al lector que una única narración omnipresente de lo sucedido. Por mucho que uno quiera acogerse a esa pluralidad, si no la muestra, la neutraliza. Desde este punto de vista, el discurso histórico y periodístico de los hechos será más veraz cuantos más testimonios intervengan y, en este sentido, proponemos concluir junto con Chiappe: “La entrevista es, en el fondo, un acto acusatorio: usted ha sido testigo, está obligado a recordar” (178).

### ***La Comuna de Buenos Aires***

*La comuna de Buenos Aires* es la gran crónica de la crisis del 2001 en Argentina. Un libro necesario para repensar la debacle y el conflicto político y social de aquellos años. Recupera la memoria de una época y el testimonio de individualidades múltiples, a través de las entrevistadas dirigidas por María Moreno. Entre un libro de crónicas y entrevistas, se conforma como un híbrido genérico que propicia el entendimiento y la reflexión de lo sucedido.

El libro se gestó en pleno acontecimiento: “Escribí esta serie de crónicas y entrevistas a lo largo de los meses que siguieron al día en que miles de personas desobedecieron la orden de estado de sitio llenando la Plaza de Mayo. No había nadie en el balcón, las banderas estaban plegadas” (7). Aun cuando la periodista se encuentra en medio de unas circunstancias personales críticas, sin embargo, como método para desentenderse de su realidad, Moreno baja a la calle a coger aire y descubre nuevos territorios urbanos así como sujetos repolitizados: “Ni nuevo 17 de octubre, ni caída del Palacio de Invierno, ni Segundo Cabildo Abierto; esa precipitación indignada que incluía a muchos

recienvenidos a la protesta social aspiraba, aún en sus versiones más nihilistas, a un sueño de refundación. (7)

Esta situación personal la describe Violeta Gorodischer, quien entrevista a María Moreno para un reportaje en *Página/12* sobre el libro que nos acomete, además del de *Teoría de la noche*, publicado el mismo año. El reportaje se llama “El doble regreso de María Moreno”:

Los cacerozacos eran un ruido de fondo mientras ella pisaba el borde de su abismo privado: la madre, enferma de Alzheimer, agonizaba. El proceso fue tan intenso que no dejó lugar siquiera a la crisis externa, De ahí la nebulosa que parecía cubrirlo todo; de ahí esa voz imparable que venía de adentro y no se apagaba, y amenazaba con llevarla de la mano hacia la oscura zona del brote. Fue de repente como un impulso. Una mañana, María Moreno respiró hondo y decidió salir, en el sentido más literal del término. Hoy cree que hubo algo terapéutico en el gesto de bajar a la calle con un grabador para entrevistar a la gente. No fue sólo registrar las voces ajenas sino escucharlas, transcribirlas, y comenzar a preguntarse por un afuera que, desde ese momento, se volvió interpelante. (párr. 1)

A pesar de que el material periodístico fue recogido en caliente, el libro fue recopilado y publicado diez años más tarde, el año 2011, por la editorial Capital Intelectual, con una tirada de 3.500 ejemplares para la primera edición. La autora desvela que algunos textos al principio fueron publicados como reportajes en el diario *Página/12* y el resto fue escrito

[...] siguiendo el plan de publicar un registro inmediato de los acontecimientos que luego abandoné para hacerlo conocer en un destiempo capaz de darle a la totalidad del material el aire de un documento múltiple en que ningún análisis político –que es el nombre realista de la profecía–, como podrá advertirse, incluyó la

posibilidad del ascenso presidencial de uno que podría venir luego del “que se vayan todos”: Néstor Kirchner. (7)

De esta forma, el trabajo de campo recogido en las calles donde la muchedumbre se agolpaba a fuerza de cacerolazo, ha resultado un conjunto de ensayos breves, notas del diario de bitácora y multitud de entrevistas, en las que se testimonia un trozo de historia viva. Un total de trescientas setenta y nueve páginas y treinta y cinco capítulos conforman este volumen de talante periodístico e informativo, pero sobre todo histórico.

El título del libro, *La comuna de Buenos Aires. Relatos al pie del 2001*, resulta de la comparación que hiciera Paolo Virno<sup>54</sup> asemejando el cacerolazo argentino con la Comuna de París. Comparación que no comparte uno de los entrevistados, el sociólogo de lenguaje literario Horacio González, editor de la revista *El Ojo Mocho*:

Yo creo que se cae de maduro pensar en la Comuna de París. En primer lugar por el fuego. Porque la Comuna de París, cuando se retiraba, incendió, dejó una marca muy fuerte de abominación en la ciudad. Durante tres meses gobernó París, después quemó las Tullerías, el Hôtel de Ville. Decir multitud a la Comuna de París es muy provocativo, porque la Comuna de París eran doscientos mil hombres en armas. (38)

---

<sup>54</sup> Paolo Virno (Nápoles, 1952) es un semiólogo y filósofo marxista. Estuvo implicado en los movimientos sociales de 1968. Fue acusado de pertenecer a las Brigadas Rojas, por lo cual fue encarcelado. Escribió el libro *Gramática de la multitud* donde postula que, en la etapa actual del capitalismo, que él entiende postfordista, el trabajo productivo se parece al trabajo servil. Sostiene que vivimos inmersos en una crisis y se hace necesario repensar los conceptos y las categorías. Cree en una democracia de la multitud que en lugar de tomar el poder genere una nueva esfera pública que prescindiera del Estado y valorice al individuo:

“Prescindiría quizá de la palabra revolución porque ése modelo fue el de tomar el poder y construir un nuevo Estado. Hablaría más bien de éxodo. [...]. Éxodo significa construir un contexto distinto, nuevas experiencias de democracia no representativa, nuevos modos de producción. Éxodo como una tercera posibilidad [...], de experimentaciones en positivo que de revoluciones en el sentido clásico. (37)

Nos enfrentamos en este libro con el material virgen —aunque adulterado— de una cronista del yo, que aquí desaparece en pro de la causa. Pero no se va del todo. En el libro hay entrevistas; pero también está Moreno fragmentariamente, no tan solo en las debidas preguntas correspondientes a sus entrevistados, sino que se toma la licencia de aparecer en la forma del yo en breves notas dispersas, sacadas del diario que espontáneamente iba anotando conforme vivía la experiencia de estar allí, inmersa en los hechos. Crónicas, al fin y al cabo, “chispas de reflexión vacilante” (párr.1) que delatan los pasos de una periodista en busca del acontecimiento, que se zambulle en él para narrarlo desde la propia vivencia. Pero la noticia verdadera —al margen del estado de sitio y el corralito<sup>55</sup>— con la que se encuentra la cronista en medio de la vorágine es con una multitud preñada de argumentos y una desobediencia creativa a la par que inocente. Está en esa multitud agolpada el germen de una revolución inesperada.

## **Un poco de historia**

El 2011 en Argentina fue un año de recapitación histórica y de recuperación de la memoria. De aquella memoria de diez años atrás, en que la crisis del 2001 asoló y colapsó el país. Muchos encuentros, debates y jornadas tuvieron lugar durante este año 2011 con el objetivo de repensar colectivamente la crisis y la posterior rebelión que tuvo unas consecuencias sociales inauditas e inesperadas. Con una década a la espalda es posible reconsiderar los sucesos y las claves de una época demasiado compleja como para pensarse *in situ*.

---

<sup>55</sup> Se denominó en Argentina “corralito” a la restricción de la disposición de dinero en efectivo de las cuentas corrientes, plazos fijos y cajas de ahorros. La medida fue llevada a cabo por el gobierno radical de Fernando de la Rúa el 3 de diciembre de 2001 y se prolongó hasta el 2 de diciembre de 2002. Se intentó evitar con esta medida una salida de dinero abundante del sistema bancario que condujera al colapso del sistema; sin embargo, tras ésta se desencadenó la llamada crisis de 2001, donde la inestabilidad social, las revueltas y en consecuencia la dura represión policial, hizo que el presidente De la Rúa renunciara a su cargo.

Muchas preguntas surgen al recordar aquellos días. Entre los debates postulados se plantean lo que quedó de aquellas asambleas barriales y del movimiento de los cacerolazos y de la crisis de representación política que albergaba el lema en boga “que se vayan todos”, las claves para entender esto y las decisiones económicas que llevaron al país al desastre: la deuda externa, la convertibilidad, el corralito, etc.

Pasada esta década sigue siendo necesario buscar la inteligibilidad de los hechos y sus consecuencias. A esta búsqueda se une el libro de María Moreno, *La comuna de Buenos Aires. Relatos al pie del 2001*, que salió a la luz en 2011, pero que recoge los materiales de la época en que estaban sucediendo los acontecimientos, es decir, los días 19 y 20 de diciembre de 2001, que es cuando sucede la insurrección colectiva a modo de tintineo de cacerolas. La población se desplaza hacia Plaza de Mayo cacerola en mano, de forma espontánea. Nadie había convocado la marcha. El descontento era tan generalizado los días previos que era algo que estaba en el ambiente, que se podía palpar. Todo iba de un momento a otro explotar por los aires. Para entender el libro de María Moreno se hace indispensable que recuperemos los hechos que finalmente desembocaron en esta revuelta o en “la comuna de Buenos Aires”.



Fig. 35 Portada del diario La Nación del día 20 de diciembre de 2011.

Se denomina *argentino*<sup>56</sup> a esa insurrección generalizada que sucedió los días 19 y 20 de diciembre, pero cuyas consecuencias permanecieron en el tiempo. A continuación, incorporamos una descripción *a posteriori* de lo que fue ese 20 de diciembre:

Poco después de la medianoche, la Plaza de Mayo, la Plaza de los dos Congresos, el frente del edificio en el que vivía el ministro de Economía Domingo Cavallo albergaban gran cantidad de manifestantes. Había ruido de cacerolas y continuaban los

<sup>56</sup> Nombre que se toma de su antecedente denominado el Cordobazo, una insurrección popular sucedida en la ciudad de Córdoba, capital de la provincia argentina del mismo nombre, el 29 y 30 de mayo de 1969.

cánticos. Entre los manifestantes había jóvenes, jubilados y familias enteras. Las plazas estaban llenas de vecinos con cacerolas y no había banderas políticas. Fue el origen de la consigna: “*Que se vayan todos*”. Muchos se la dedicaban al ministro de Economía, Domingo Cavallo. Otros, al Presidente, Fernando de la Rúa. Y los que más, al Gobierno entero. Con el tiempo la consigna se arraigó y se amplió al arco político completo: “*Que se vayan todos, que no quede ni uno solo*”. (Monge Vega 73)

El desencadenante de esta indignación colectiva fue el Estado de sitio que hizo público el presidente Fernando de la Rúa, decisión que llevó a cabo para intentar frenar los saqueos que se estaban sucediendo en supermercados y comercios. Pero, a su vez, estos saqueos estuvieron motivados por las medidas bancarias que había tomado el gobierno: el Corralito. Aunque la crisis económica argentina era de raíces profundas en el tiempo y en complejidad, es con el anuncio del Corralito —el congelamiento de los depósitos bancarios— ante la inminente quiebra del sistema financiero, que la población salta como un resorte por la indignación acumulada. Era la gota que colmaba el vaso para una población mayoritariamente empobrecida, la inflación asolaba el mercado y el paro a sus habitantes. La crisis llevaba gestándose más de una década atrás, antes de la presidencia de Carlos Menem, ya que la Argentina padecía un proceso inflacionario, con una deuda externa gravísima que crecía a pasos agigantados, a la que no se sabía cómo poner fin. Esto llevó a Domingo Cavallo, Ministro de Economía, a impulsar restricciones que implicaban el congelamiento de los fondos depositados en los bancos, conocido como el «corralito». La medida fue promulgada el 1 de diciembre de 2001 y originariamente permitía sólo un retiro de 250 pesos en efectivo semanales, la prohibición de enviar dinero al exterior del país y la obligación de realizar la mayor parte de las operaciones comerciales mediante cheques, tarjetas de crédito o débito.

El congelamiento de los depósitos, la anulación de los créditos y la limitación de la retirada de efectivo de los cajeros crean tal ambiente de terror que, junto con las limitaciones económicas, propician que la gente empiece a saquear los supermercados para sobrevivir. No obstante, la Historia posee tanto un discurso oficial como múltiples versiones de los hechos. Así, por ejemplo, hay testimonios en *La comuna de Buenos Aires* que señalan un origen menos espontáneo e inocente de los saqueos. Valga este comentario de Elsa Mura en el capítulo titulado “El fuego de abajo”:

«El corralito» fue la gota que llenó el vaso. Se venía discutiendo. Yo he estado en asambleas de ferroviarios en donde también se discutió que había que voltear al gobierno. Había una furia contra De la Rúa tremenda y se proponía sacarlo. Fueron los planteos que se hicieron en esa época los que dieron sus frutos. Y no eran de dirigentes políticos sino de obreros. (*La Comuna* 198)

Mucho más claro lo tiene el escritor y periodista Fernando Murat en “Lo policial es político”, quien acusa abiertamente al Partido Justicialista de querer sacar del gobierno a Fernando de la Rúa, generando un ambiente de violencia insostenible para el país:

El escenario del 19 de diciembre se fue generando casi una semana antes, con los saqueos del Conurbano, en los que había una confluencia de intereses y de datos que terminaron estallando. Estaba ya en funcionamiento el aparato del Partido Justicialista bonaerense que organizaba el desplazamiento final de Fernando De la Rúa.

- ¿Cómo se organizaban los saqueos?

La voluntad política de desplazamiento necesitaba un contexto de violencia. Y en eso trabajaron básicamente los punteros del Conurbano que recibieron órdenes políticas y orgánicas de

generar un espacio social de conflicto y confrontación que obligara a la caída institucional. (363)

Fuese como fuese, es tras estos saqueos e *ipso facto* cuando Fernando de la Rúa declara el Estado de sitio, cuya respuesta social es la desobediencia civil, en la que se planta cara al sistema y al poder, a quien se acusa de estar sumiendo al país en el caos. Es así como un conjunto de decisiones políticas erradas son las que conducirá al país hacia el colapso.



*Fig. 36 Los destacamentos de la Policía Federal a caballo detrás de los manifestantes.*



*Fig. 37 La Avenida de Mayo el 21 de diciembre de 2001.*



*Fig. 38 El centro de de Buenos Aires parecía el escenario de una guerra.*

## Sujetos a sujetar

Los acontecimientos, junto a los debates políticos y sociológicos generados, promovieron reflexiones acerca de los sujetos sociales afectados y sobre la consideración de las categorías ontológicas entre pueblo y multitud. Como ya advierte Moreno, al comienzo del libro hay *nuevos sujetos a sujetar*: “Pregunta del intelectual plebeyo: ¿multitud?, ¿pueblo?, ¿turba?, ¿muta?, ¿masa? Nuevos sujetos a sujetar: piqueteros, caceroleros, ahorristas, cartoneros” (*La Comuna* 7).

No obstante, el sujeto social afectado por la crisis se asoció mayoritariamente a la clase media, por ser esta *grosso modo* la perjudicada por el Corralito financiero, y que fue representada en lo que darían en llamar “los ahorristas”. Sin embargo, desde la década anterior, el conjunto de la sociedad venía sufriendo un empobrecimiento general agravado con el desempleo, por lo que cuando se anuncia el Corralito y estos “ahorristas” empiezan a atemorizarse ante la situación, ya existe una masa de gente pobre que supera el cincuenta por ciento de la población y de inmediato personifican una sublevación en potencia. De esta forma, las clases más desfavorecidas se unen al cacerolazo junto a la clase media, temerosa de perder su poder adquisitivo.

El análisis de la Historia requiere reposo y perspectiva, por lo que analizar de cerca los hechos conforme están sucediendo puede generar cierta ceguera interpretativa. Es posible que sea esto lo que les haya sucedido a algunos intelectuales, ávidos de sacar conclusiones sociológicas de un fenómeno tan complejo como imprevisible. No en vano, pasada la década aún se sigue reflexionando al respecto, ejemplo de ello es este libro de María Moreno. Según Edward Said, parece ser que este tipo de postura es la que debe ejercer y representar el intelectual:

[...] el intelectual es alguien poseído por la vocación de distinguirse en la arena pública como un individuo inconfundible

que asume la tarea de representar ante, y difundir para, una audiencia un cuerpo de ideas, opiniones, o una filosofía, asumiendo la responsabilidad y los riesgos que dimanen de ese rol libremente escogido. Por ello es vital que el intelectual sepa no sólo cuándo intervenir en el debate de ideas sino cómo hacerlo, lo que requiere un eficaz uso del lenguaje. Ni pacificador, ni creador de consensos, el intelectual es, en cambio una figura incómoda, contestataria al Poder y a la *doxa* del lugar común. (27)

A lo largo del libro presenciamos múltiples discursos y variadas interpretaciones a la par que versiones de los hechos. Esto puede darnos una visión global de lo sucedido, pero también nos conduce a señalar contradicciones y paradojas, tras una realidad tamizada por subjetividades, identidades y condiciones desiguales, puesto que la realidad es siempre plural debido a que cada vivencia es personal y exclusiva. Así, recoger la pluralidad de un todo es lo que se persigue en el libro pues, como dijo Kazimierz Hoffman “Cuantos más puntos de vista, tanto más cerca nos hallamos de la esencia de las cosas” (ctd en Kapuściński, *Lapidarium IV* 89)

El libro recoge algunas de las polémicas más importantes de la época a través de las entrevistas realizadas a intelectuales como Nicolás Casullo, Blas de Santos, Alejandro Kaufman, Horacio González o Eduardo Grüner. Entrevistas que contrastan enormemente con el resto, en las que el protagonismo lo adquieren cartoneros, piqueteros, gente de la calle, militantes y personajes varios, donde predomina más la acción y la historia de lo vivido, el acontecimiento que la palabra pura haciendo alusión a abstracciones o entelequias, como sí lo hacen esos intelectuales, a pesar de que algunos hablen también —aunque muy brevemente— de su participación en las asambleas.

Así, se inicia el debate intelectual con la entrevista a Alejandro Kaufman, profesor, editor de la revista *Confines*, quien ha escrito numerosos artículos para revistas culturales y políticas. La mirada que vuelca Kaufman sobre la realidad tiene un tono desalentador que se anuncia desde el epígrafe con una de sus frases: “Lamento no poder ser más entusiasta”, pero que tiene

que ver más con el escepticismo de los hechos que con otra cosa. Habla sobre la multitud, la violencia y el movimiento de los caceroleros, entendido como una manifestación de damnificados. Por otro lado, el sociólogo Horacio González en “Un consorcio entre multitud y pueblo” insiste en analizar el fenómeno de los caceroleros basándose en la tradición dialéctica de oponer los conceptos de multitud y de pueblo. Y bajo el epígrafe casi tan lapidario como certero: “Si simplemente se cumpliera la Constitución el sistema se derrumbaría mañana” (69), el sociólogo y profesor titular de Teoría Política de la Facultad de Buenos Aires, Eduardo Grüner, refiere el lugar que ocupa el intelectual en las asambleas, aunque de igual manera diserta sobre la democracia directa, la clase media y el proletariado, el trabajo inmaterial o la intelectualidad de masa, el nacionalismo, etcétera.

El catedrático de Historia de las Ideas Modernas e Historia del Arte, Nicolás Casullo acusado por Horacio González de tener una actitud aristocrática respecto de las asambleas y cacerolazos de la comuna de Buenos Aires, entra en el debate contestando al sociólogo sobre ese aristocratismo del que se le culpa, y lo pone en relación con la clase media y el devenir de la cultura *massmediática*.

Por último, Blas de Santos, perteneciente a la comisión directiva de la Federación Argentina de Psiquiatras, reflexiona hondamente en el vínculo existente entre política y subjetividad. Su disentimiento público sobre determinadas formas partidarias de la izquierda ha generado agudas polémicas, pues aboga por la creación de “camino posibles de construcción de un sujeto colectivo que no confíe en mártires o superhombres” (47). Este psiquiatra no forma parte de esos intelectuales que atisban los acontecimientos desde una torre de marfil. Él ha participado activamente en las asambleas. Y, al mismo tiempo, ha meditado sobre política y psicoanálisis, sobre el liderazgo en las asambleas, sobre el miedo, sobre el sujeto de la multitud y los espacios barriales como lugares donde se juega el destino de la sociedad.

Una de las polémicas más enconadas y significativas ha sido delimitar cuál es el sujeto político protagónico de los cacerolazos. El interés se ha centrado en discernir cuáles son los motivos sociológicos aparte de las causas políticas que lleva a la población a la insubordinación y a la desobediencia civil. El punto de mira se coloca en la clase media, a la que se asocia con el actor social principal. Es así examinada con lupa por estos intelectuales de izquierdas, quienes en su mayoría consideran que se trata de una clase conservadora de sus propios intereses, y que su despertar se debe únicamente a fines crematísticos, desde una lógica de la sumisión capitalista. Se trata de una clase pasiva y damnificada, que no oprimida, según Kaufman.

En torno a este debate se retoma una antigua polémica entre las categorías de “multitud” y “pueblo”, aplicándolas a la posmodernidad, y se toman como métodos de análisis donde se invoca la figura y el pensamiento de Paolo Virno —además de otros filósofos influenciados por él como es el caso de Toni Negri— quien escribió el libro *Gramática de la multitud. Para una análisis de las formas de vida contemporánea* (2003), donde desarrolla esta diatriba. Virno entiende que los términos “multitud” y “pueblo” son antagonicos. Esta contraposición entre términos y su controversia tiene un origen que se remonta al siglo XVII con la fundación de los Estados modernos. El término “multitud” fue usado por Spinoza en el sentido de pluralidad que persiste como tal en la escena pública, en la acción colectiva y comunitaria, sin converger en “uno”, sin desvanecerse en un movimiento centrípeto: “Multitud es la forma de existencia social y política de los muchos en tanto muchos: forma permanente, no episódica o intersticial. Para Spinoza, la multitud es la base, el fundamento de las libertades civiles” (Virno 12). Mientras, Hobbes detesta la multitud y arremete contra ella, puesto que percibe en esta pluralidad que no se concretiza, un peligro en el monopolio de la decisión política del Estado: “La multitud, según Hobbes, rehúye de la unidad política, es refractaria a la obediencia, no establece pactos durables, no consigue jamás el estatuto de persona jurídica porque nunca transfiere los propios derechos naturales al soberano” (23). Tras analizar los conceptos, Virno rescata el de multitud en

cuanto este ayuda a explicar un cierto número de comportamientos sociales contemporáneos:

Después de los siglos de “pueblo” y por lo tanto del Estado — Estado-nación, Estado centralizado, etcétera—, vuelve al fin a manifestarse la polaridad opuesta, que ha sido abolida en los albores de la modernidad. ¿La multitud como último grito de la teoría social, política y filosófica? Quizás. Toda una gama de fenómenos observables —juegos lingüísticos, formas de vida, propensiones éticas, caracteres salientes de la producción material contemporánea, etcétera— resulta poco comprensible si no se parte del modo de ser de los muchos. Para indagar en este modo de ser es preciso recurrir a instrumentos conceptuales variados: antropología, filosofía del lenguaje, crítica de la economía política, reflexión ética. Es preciso circunnavegar el continente-multitud, cambiando varias veces el ángulo de perspectiva. (Virno 22)

Para el filósofo italiano, esta multitud no tiene rostro y está alejada de los asuntos comunes. La multitud contemporánea —según Virno— no está compuesta ni por ciudadanos ni por productores, y ocupa una región intermedia entre lo individual y lo colectivo. Pero, ¿a qué se refiere exactamente este uso del término? Como hemos dicho, Virno se ha destacado por su análisis, pero ha sido retomado por otros filósofos como Toni Negri o Michel Hardt. Empero, como sugiere Andrea Torrano, aun cuando existen divergencias entre estos autores en torno al concepto ambos convienen en señalar que “la «multitud» — como conjunto de singularidades contingentes— se opone a «pueblo» — voluntad general—, que no reconoce la multiplicidad y reduce a la unidad. De acuerdo con esto, la multitud se distingue de otras concepciones tradicionales: pueblo, masa y clase obrera” (párr.3).

En definitiva, la multitud es y hace referencia a la pluralidad, que carece de una voluntad general, porque contiene en sí voluntades múltiples y diferenciadas.

Es desde el término y el concepto de “multitud” y no de “pueblo” desde el que María Moreno inquiere a sus entrevistados, porque ella se sitúa en el territorio de la polémica y en el pensamiento virneano. Lo anuncia de hecho en la primera página que abre el libro: “Parecía haber caducado la palabra «pueblo» y comenzaba a desarrollarse una tímida escolástica en torno a la más precaria de «multitud»” (7) En el ambiente hay una intención y deseo, en la mayor parte de los intelectuales de desterrar las viejas categorías para acuñar otras nuevas, propias de los nuevos tiempos que se prevén, producidos por un avistamiento y pronóstico de refundación nacional y sistémico. Sin embargo, cuando dirige la siguiente pregunta a Alejandro Kaufman: “¿Usted no ve aquí esa multitud protagonista en la que Paolo Virno encuentra la fecundidad política?” (18). Éste en su contestación reniega totalmente de esas virtudes de la multitud. Entre otras cosas considera que lo vivido los días 19 y 20 de diciembre de 2001 no es más que una manifestación burguesa y más que pacífica, mansa. Aun cuando el antecedente de la sublevación al Estado de sitio sean los saqueos a los supermercados. Pese a la evidencia, la actitud de Kaufman es bastante crítica y escéptica. Considera que se trata de una manifestación de damnificados, así lo llama, que no de oprimidos, como afirma al contestar a la pregunta de Moreno:

Yo pienso que hay que diferenciar entre un movimiento de oprimidos y un movimiento de damnificados. El del cacerolazo es un movimiento de damnificados que está reclamando que se haga lo que se les prometió. Y lo que se les prometió era un cierto bienestar económico en base al sacrificio de una parte de la población, pero ese bienestar no se garantizó porque, llegado el momento, los más poderosos se quedaron con todo. (*Id*)

Este profesor universitario, editor de la revista *Confines*, que ha participado en las asambleas puntualmente, también extiende esa opinión hacia la autocrítica:

La imagen que se me presenta en estos días es la de Sodoma, una ciudad que se autodestruye porque la ausencia extrema de acciones justas lleva a un todos contra todos que disuelve el lazo social. Entonces el peligro en la Argentina no es material, no es solamente la pobreza, sino el desamparo al que nos hemos sometido nosotros mismos y del que somos cómplices los que hemos podido viajar, comer, estudiar en estos años. (20)

Aunque en este párrafo menciona la pobreza, en el resto de la entrevista no valora este factor como un condicionante. Así, ante la pregunta de María Moreno que relaciona el movimiento del cacerolazo con el resto de movimientos antiglobalización, Kaufman niega la mayor:

- *¿Qué piensa de la idea que ve a los cacerolazos como parte de los movimientos antiglobalización?*
- El movimiento antiglobalizador, como otros movimientos europeos y norteamericanos de los setenta o los ochenta, ha venido cuestionando el consumismo y la forma de existencia capitalista. El cacerolazo es todo lo contrario: un grupo que protesta porque no se les proporcionó la garantía de que iba a continuar esta forma de consumismo. (23)

Parece que no percibe, por lo menos en el momento de las declaraciones, nada constructivo de lo que se gestó en y con las movilizaciones. De ahí el título que Moreno impone a su intervención: “Lamento no poder ser más entusiasta”, aunque más que entusiasta es abiertamente pesimista con la situación. Llega a declarar que “no es posible construir una acción política solidaria alrededor del tema de los ahorros” (21). Afortunadamente se equivoca, porque lo que sigue en este libro es un buen ejemplo de ello. Si bien algunos se preguntan años después qué queda de aquellas asambleas; otros

cuentan que todo aquello sirvió para organizar la lucha social y conseguir algunas mejoras, aunque ya solo fuese a nivel de conciencia y responsabilidad social y política. Otros entrevistados, al contrario que Kaufman, ven en esa multitud un posible despertar de las conciencias que inaugura lo que se supone será un nuevo futuro político; aunque no serán precisamente los intelectuales, éstos en su mayoría se muestran escépticos a esa multitud o abiertamente en contra. Para Horacio González, por ejemplo, “la multitud no tiene proyección de conciencia” (35) y asimismo muchos son reacios a la clase media que representa esta multitud. Sobre esto reproducimos otras palabras de Horacio González alusivas a Nicolás Casullo:

Entre paréntesis, le recomendaría a Nicolás [Casullo] que relea *La lucha de clases en Francia* de Marx. Describiendo un caso similar de incautación de depósitos en la Francia de 1848, Marx consigue ser mucho más condescendiente que Nicolás con los pequeños rentistas de París, a los que percibe en medio de un gran drama histórico. Uno desconfía del cacerolazo si acepta una sociología política clásica que consiste en inscribir a los caceroleros en su clase social. (40)

Hacemos nuestras las palabras de Blas de Santos, pues parece ser que “Hay en los discursos de los intelectuales esta especie de distanciamiento que a veces los lleva a posiciones reactivas frente a sujetos políticos que han cambiado y a quienes llaman «convertos» o «travestistas»” (56). La participación de los intelectuales en este libro tiene no solo una proyección de visibilización de la que se supone que es la parte pensante de la sociedad, sino que concita la discusión y el debate entre ellos, se entra en un diálogo de posturas, que es lo verdaderamente interesante. Ello se debe a que el libro de Moreno empieza a gestarse de a poco y los primeros materiales que recoge los elabora a modo de reportajes para *Página/12*. Lo que significa que cuando algunos de ellos intervienen lo hacen teniendo presente y habiendo leído el reportaje anterior, por lo que se entra en un coloquio enriquecedor, con

referentes comunes a los que hacer referencia. De hecho, Moreno incita el debate en sus preguntas haciendo alusión a esas otras intervenciones.

### **Nuevas voces, otros sujetos**

Los testimonios y perfiles de este libro son de muy diversa índole, contextos y circunstancias. Moreno entrevista desde intelectuales a indigentes, pasando por militantes, activistas y una variedad de sujetos de muy distintas condiciones: proletariados, sin techos, cartoneros, travestis y feministas, curas, escritores y periodistas, madres de represaliados, piqueteros y saqueadores. Todos ellos participantes de una u otra forma del cacerolazo, las asambleas y los movimientos sociales que produjo la “comuna” de Buenos Aires.

Con todas estas voces participantes se reconstruye en su globalidad la Historia, a partir de la parcialidad de las pequeñas vivencias desde las cuales se recrean los acontecimientos, el clima social que se vivía entonces y las ideologías del momento. Aun cuando, “un lamentable error —cuenta Gorodischer— hizo que se perdiera un archivo con dos entrevistas memorables: un médico y su gestión en un hospital del Conurbano, y una militante villera contando cómo se dio el tema de los saqueos y el trueque en su propio territorio” (párr. 4).

El padre Bernardo, pasionista relacionado con la teología de la liberación y militante en los setenta de la Juventud Peronista, de origen irlandés y campesino, nos relata en “Desde arriba solo se hacen pozos” cómo se gestó la asamblea de la Plaza Martín Fierro, y nos cuenta —entre otras cuestiones importantes— la anécdota de cómo comenzó la misa posterior a los incidentes del 20 de diciembre. Las palabras introductorias decían así: “No guardaremos las cacerolas porque esto no es el final, sino el comienzo” (334). Estas palabras evidencian cómo el miedo de los argentinos aferrado desde mucho tiempo a la historia de ese país y sus habitantes después del terror de la dictadura militar, ya se había disipado y atajado su metástasis. El pueblo demostraba que ya no

tenía miedo. Y las formas de rebeldía se contagiaban y normalizaban. Tampoco tenían miedo las mujeres que recuperaron la fábrica de indumentaria Brukman, mujeres que nunca antes habían militado y que ahora resistían con ferocidad e integridad las formas de opresión de los dueños de la fábrica y, posteriormente, del Estado, pues sufrieron varios intentos de desalojo, siendo retenidas algunas de ellas. Se hicieron con las riendas de la situación para proteger sus trabajos contra el hambre y la injusticia. Después de la fuga patronal del 18 de diciembre tomaron la empresa y continúan ellas mismas sacando adelante la producción. Las vidas de estas mujeres dieron un vuelco humano y político: defendieron sus derechos y en la lucha se politizaron, lo que sucedió como forma de supervivencia más que como ideología. Este cambio se percibe incluso desde el propio discurso. Es sintomático el siguiente diálogo que una de ellas mantiene con la entrevistadora María Moreno y que nos gustaría rescatar:

—*Qué buena oratoria tiene usted...*

—Bueno. Hay que defenderse. Pronto voy a volver a hablar como antes.

—*No creo que haya retorno a eso. Pero ¿cómo hablaba antes?*

—Antes yo me limitaba a decir: “¿Qué voy a cocinar?”. “¿Les gusta cómo me salió el enterito?”. “¿Qué me pongo?” (359).

Pensaron convertir la fábrica en una cooperativa, pero finalmente resolvieron que la empresa fuese estatal, aunque estando bajo el control obrero. Moreno nos hace una crónica de lo padecido y luchado por estas mujeres en dos textos distintos en el tiempo “La fábrica de las mujeres” y “Brukman todavía”, pues la historia de la fábrica tuvo un antes y un después. Hoy parece ser una de las pocas fábricas recuperadas que se han mantenido.

El periodista y editor Fernando Murat en “Lo policial es político” nos traza la narrativa del abuso de poder policial con la masacre de Floresta, donde

un policía retirado con antecedentes mató a unos chicos en plena calle y a sangre fría; el caso del asesinato de la joven Natalia Melmann a manos de otros policías que la secuestraron y la violaron; y la masacre a los piqueteros de Avellaneda en la protesta del Puente Pueyrredón con la muerte de dos de ellos, Kosteki y Santillán. Antes que ésta ya había habido otras muertes de piqueteros. La violencia social se había instaurado en Argentina, y como sostiene Murat, detrás de las prácticas policiales hay decisiones políticas.

A través de Gastón Pomares en el “Arte de vivir” conocemos lo que se vive en la comunidad lumpen bonaerense, su realidad y de qué manera sobreviven los indigentes en Argentina, una comunidad que ya no tenía nada que perder cuando sobrevino la crisis. No obstante, Gastón nos habla también de protestas protagonizadas por el lumpen, lo que desmontaría algunas tesis marxistas sobre esta clase, como la del “colchonazo”, en el año 2000 donde los indigentes se manifestaron y organizaron una lucha en torno al derecho al techo. Gastón se une a las voces que habitan un silenciamiento impuesto institucional y socialmente, y que Moreno recoge con acierto, conocemos así a un personaje, atractivo donde los haya, hombre culto, lector empedernido y alcohólico, que vive en la calle desde hace décadas. María Moreno nos hace un retrato moral del personaje: “Más militante de la fuerza interior que de las expresiones colectivas que él juzga limitadas en sus consignas espirituales, dueño del capital simbólico inajenable de los libros y de la amistad con seres excepcionales [...]” (315).

Otros testimonios de supervivencia frente a la miseria son el de Rosa Herrera, como personaje coraje que luchó frente a la adversidad de unos orígenes de pobreza en una villa, lugares al margen del Estado y empobrecidos por el ostracismo de este, adonde ni las ambulancias llegan por considerarse zona roja. Esta “rosa roja”, como la denomina Moreno en el epígrafe correspondiente, con esfuerzo y gracias a las becas pudo llegar a la universidad y allí estudiar Derecho. Perteneciente al Partido Comunista, su relato arroja luz sobre las condiciones a que sometía la dictadura militar a estas villas “miseria” en la época de su infancia.

También hay lugar para hablar de la ecología en *La comuna de Buenos Aires*. La conversación con Jorge Rulli, integrante del colectivo Grupo de Reflexión Rural, nos traslada a un territorio más fértil que el de la ciudad en “Recolonizar el campo”. Lo que propone Rulli es la recolonización agrícola y la vuelta al campo como forma de vida, en un país, la Argentina, donde la multinacional Monsanto se ha apoderado de la mayor parte de las tierras, cree necesario pensar las posibilidades de la agricultura para un cambio social, pues en su visión la revolución debe pasar por conseguir la soberanía energética y poner en práctica lo que él llama la ecología popular.

### **Nuevos espacios políticos: el barrio y las asambleas**

Tras la sublevación de diciembre, que culminó finalmente con heridos y muertos, el país en lugar de atemorizarse empezó a gestar nuevas formas de lucha, de organización política y de protesta. El pueblo o multitud —según se prefiera—, una vez pasadas las marchas espontáneas del cacerolazo, entendió que necesitaba organizar la movilización. Nacieron así nuevas dinámicas sociales muy ricas cuya intención política era decididamente independiente al Estado y sus instituciones, así como a los partidos políticos. Los ciudadanos pretendían tomar parte de la gestión de un país en quiebra y hacerlo de forma autogestionaria. El lema “que se vayan todos” que repetía una y otra vez al unísono la masa en protesta, tomaba ahora cuerpo en nuevas prácticas que el descontento imponía, aunque no todos estuvieran de acuerdo.

Así, según Martín Caparrós, la consigna del “que se vayan todos” es “la mejor consigna que se inventó nunca porque permite absolutamente a todo el mundo escuchar “¡que se vayan todos!”, siempre que sean los demás. Es como morir, eso es algo que le sucede a los otros” (173). Esta sentencia parece encubrir una cierta ironía y desconfianza del lema insurreccional. Tampoco a

Elsa Mura, la “negra comunista” quien había sido montonera<sup>57</sup> en su juventud, le agrada la consigna: “Tampoco comulgo con el «que se vayan todos». A Eduardo Jozami, ¿por qué lo echan? ¿Por qué él se fue con el ARI? Entonces, es como si la democracia —hasta donde yo lo interpreto— se transformara en algo que es según a mí me convenga o según le convenga al otro” (195). Su tesis prosigue en la argumentación hacia el tópico: “Creo que en todos los partidos políticos —en eso no se salva ninguno— hay gente corrupta y sinvergüenza, y hay gente buena que quiere trabajar y hacer cosas” (196).



*Fig. 39 Foto montaje sobre la consigna de la crisis “Que se vayan todos”.*

Este descontento y sus prácticas hace que se reactiven espacios que se consideraban alejados de la política como el barrio, pero que ahora se toman como lugares de decisión y empoderamiento colectivo. Como sostiene Blas de Santos, integrante de la Federación Argentina de Psiquiatras, en “El sujeto de la

---

<sup>57</sup> Montoneros fue una organización guerrillera argentina de la izquierda peronista que desarrolló la lucha armada entre 1970 y 1980. Sus objetivos iniciales fueron la desestabilización del gobierno de facto autodenominado Revolución Argentina (1966 - 1973) y el retorno al poder de Juan Domingo Perón.

multitud”, donde reflexiona sobre política y subjetividad a través del sujeto, “El barrio es el mejor lugar en cuanto a que no es el lugar de la profesión, ni de la economía, ni de la política pero al mismo tiempo comienza a llenarse de esos contenidos” (52).

Las primeras movilizaciones hechas en los barrios fue lo que dio lugar a la gestación de las asambleas. Desde ahí, la calle se toma por el pueblo como lugar público, posible y propio, desde el cual dirimir y ejecutar acciones. Y la forma comunitaria de decisión se configura en la asamblea. Hay un cierto consenso en considerar las relaciones asamblearias como acéfalas, donde no existe ningún tipo de liderazgo y en caso de que se diese, lo usual es que los integrantes atajasen esa asunción de poder. Según la profesora Silvia Delfino, perteneciente al Área de Estudios *Queer* del Centro Cultural Ricardo Rojas:

El modo de protesta y participación de la democracia directa que estamos produciendo hoy, desde las distintas asambleas (...) rechaza todo modo de intento de cooptación y control, y además genera un debate acerca de en qué consiste esta democracia que no delega sino que discute sobre sus propias condiciones, incluyendo las dictaduras y los genocidios avalados por la sociedad civil. (220)

La psicóloga clínica Ana María Fernández, después del encarcelamiento de su hijo en la participación de una protesta, realizó una investigación sobre las asambleas barriales junto a Sandra Borakievich y Laura B. Rivera, cuyo título es “El mar en una botella”. En esta investigación reflexionan sobre este hecho, pero de una forma no muy halagüeña, puesto que las asambleas requieren también un trabajo de convivencia:

Algunas asambleas no resistieron esa manera particular de trabajar de grupos políticos organizados bajo una lógica partidaria. Entonces la gente se va cansando y se va. En otras asambleas han encontrado un modo de convivencia. Otras mutan y otras se amplían. Pero el espacio asambleario propiamente dicho no es un espacio grato: hay tensiones, disputas. Las asambleas que sí

generan una movida muy interesante y que revitalizan su concurrencia son aquellas donde los participantes se ponen a inventar alguna cuestión espacio-tiempo; por ejemplo, instalar un centro cultural o un comedor escolar en el local abandonado de un banco. (309)

Precisamente, por esa desconfianza hacia las imposiciones externas, hay una cierta reticencia hacia la figura del intelectual. Para Mabel Bellucci, activista feminista y en Derechos Humanos, compañera de la Comunidad Homosexual Argentina y de las Madres de la Plaza de Mayo-Línea Fundadora, el problema se halla en el propio intelectual, que no consigue asimilarse a la lógica asamblearia:

Muchos intelectuales han perdido la paciencia, porque siempre necesitan mucho protagonismo y no siempre en las asambleas lo van a encontrar. No están acostumbrados a hablar como uno más sino a ser referentes. Además allí se usa un lenguaje muy claro, muy llano y muy preciso, sin pie de página. Entonces hay formas de saber que no se incorporan a estas nuevas lógicas de intervención. ¿Por qué? Porque los intelectuales están acostumbrados a la lógica de la intervención de las capillas. Entonces creo que perdieron la voz, y esto me parece muy rico: yo creo que las prácticas sociales también generan relatos y conocimientos. No hay necesidad de leer el último libro de Toni Negri para saber qué está aconteciendo aquí. Hay que estar para ver, y básicamente, para escuchar. (119-120)

Blas de Santos, que participa en una asamblea barrial, percibe que hay una “recurrencia a participar y a instalarse en lugares simbólicos, en las consignas, en las ideas, de los espacios que se recorren” (51), diríamos más que en las acciones. Y critica precisamente este acomodo en la mera palabra que provoca una especie de pasividad inconsciente: “La palabra tiene muchas funciones, de comunicación, de repetición de lo que ya se sabe, pero también las tiene de realización. A mí me parece que se pretende pasar muy

rápidamente de la palabra como descarga a la palabra como acto. Como si lo que se dice produjera” (50).

Contraria a esta visión es la de la investigadora Ana María Fernández, quien considera que en las asambleas prevalece la acción al discurso,

en las asambleas a menudo no hay un discurso, pero sí un decir en los hechos que es muy interesante. Y hay que ver la lógica doméstica de las amas de casa puesta ahora en acción en lo público. Es muy fuerte. Es que la dimensión comunitaria de las asambleas va cambiando ciertas lógicas de lo privado y lo estatal. La asamblea no funciona con una lógica institucional –que arma partidos, sindicatos, etcétera– sino situacional. (310)

A Martín Caparrós le interesó de las asambleas la autogestión: “Un grupo de despedidos estaba organizando formas de reconectar luz y teléfono. Me interesó ese desconocer el poder del Estado como ente de regulación para apoderarse de los bienes indispensables” (181). Y quizá proyecta en ellas y en las nuevas prácticas sociales un pensamiento demasiado optimista e ingenuo:

Lo que suelo pensar es que todo lo que pasó en diciembre y su continuación, las asambleas y demás, es como una base que está ahí y ahora puede no funcionar, pero la próxima vez que haya que buscar alguna forma de intervención ya no va a haber que empezar por el hecho de que usted salga de su casa y vea qué coño pasa con los demás. Ya sabe que si sale, si hace un poco de ruido y camina un poco por la calle, es probable que haya miles de personas que estén haciendo lo mismo y que eso converja en determinados puntos. Porque seguramente ya habrá formas de organización que funcionen más aceptadamente. Quiero decir, me parece que esto va a ser como el piso de la próxima vez y así sucesivamente, dijo el optimista. (172-173)

Pese a que las asambleas se convirtieron en un fenómeno importante para la sociedad y hubo injerencia de partidos, sindicatos y otras organizaciones

que intentaron absorber partidariamente las fuerzas de la masa crítica que las componía, pasado el tiempo se puede decir que ese fenómeno asambleario no llegó a “traducirse en una fuerza política que pudiera remover las bases del poder económico que había sujetado toda la experiencia neoliberal desde la dictadura” (Monge Vega 80).

A modo de conclusión, cerramos este devenir asambleario con la reflexión histórica que nos brinda la psicóloga clínica Ana María Fernández:

A mí me parece que cada tanto en la historia de un país o de una región geopolítica hay un momento de empoderamiento colectivo. Y cada uno es singular. Pero también me parece que buscar los hilos que unen experiencias mundiales muy distintas es hacer un abrochamiento de sentido muy apresurado. Pero todos estos modos de resistencia al capitalismo como parámetro de organización social que van apareciendo son contemporáneos, y eso algo debe querer decir. Pero insisto: si uno le quita a las asambleas la exigencia de que de ahí salga el futuro presidente o un partido político, es una experiencia muy rica donde hay producción de subjetividad y un entre-nos en constante mutación. (311-312)

## **Los derechos sexuales**

La sublevación de diciembre sirvió de revulsivo para que aflorasen otro tipo de movimientos sociales y reivindicaciones, uno de ellos fue el de los derechos sexuales. Sirvió, además, para visibilizar e integrar estas luchas minoritarias en el conjunto de la sociedad rebelada. Así lo pensaba la activista GLTTB y feminista María Rachid, quien encontró en las prácticas colectivas una ocasión para la espera estratégica. Como subraya Moreno a partir de la reflexión de la activista los derechos sexuales deberían encontrar su oportunidad de inserción (89). Más adelante, los hechos le dieron la razón:

Cuando los integrantes de la asamblea de Rivadavia y Uriburu necesitaron un lugar para pintar su bandera, María ofreció el local de Las Fulanas, un centro comunitario de lesbianas feministas. Los vecinos se desayunaron con carteles que decían “Lesbianas presentes”, “Mujeres que aman a las mujeres”, “Lesbianas a la vista.” Mientras pintaban, conversaron. Si antes veían en María y su compañera Claudia una pareja de chicas, ahora empezaron a entender la dimensión política del asunto. La asamblea terminó levantando las reivindicaciones de Las Fulanas y las llevó a la segunda Interbarrial, donde fueron aceptadas por unanimidad. El punto era contra la discriminación por orientación sexual, identidad de género y de sexo —la heterosexualidad como no obligatoria—, a favor de todos los derechos de gays, lesbianas, travestis, transexuales y bisexuales. (89)

Dentro de la multitud que vivió la revolución de diciembre se encuentran subjetividades e individualidades de muy diversa índole y condición. A Moreno le interesan los sujetos que tienen algo que decir. La multitud le sirve, de este modo, para interrogarlos y entrar de lleno a través de éstos en las problemáticas sociales. Una de las entrevistas más frescas e interesantes es la de Lohana Berkins, integrante de la Asociación de Lucha por la Identidad Travesti Transexual y de la Asociación de Mujeres Meretrices Argentinas, secretaria de Patricio Echegaray y estudiante de Magisterio. Espontáneamente, se vio envuelta en la masiva marcha hacia la Plaza de Mayo, de lo cual nos regala un relato de su vivencia con un tono chispeante que acelera la lectura y entretiene. Nos acerca, además, a los momentos primeros en los que la gente salía a la calle con una ingenuidad inconsciente. Muchas personas seguían a la multitud por inercia. Un acto de desobediencia civil que no se cuestionaba. Vecinos de los barrios se unían para ir a la marcha, personas mayores, niños, todo tipo de gente enfrentadas a las actuaciones del Estado, en un brote de comunión y solidaridad los unos con los otros:

Para mí el 19 y el 20 de diciembre tuvieron mucho peso histórico. Lo que se vive ahora ya es para mí otra cuestión. Recuerdo que desde el primer día me emocioné hasta las lágrimas. Volví a mi casa como a las seis de la mañana porque después nos fuimos al Congreso. Y de ahí nos echaban. Corríamos por las esquinas y luego volvíamos. [...] Sentía que había visto una mini revolución. (150)

Lo más interesante de este relato es que se enuncia desde la condición travesti y nos plantea, así, una nueva perspectiva enriquecedora: “Allí se superó todo el desprecio, la frialdad y la indiferencia que las travestis vivimos durante años. Había una cosa muy fuerte de solidaridad. En el clamor popular la gente no sé si sabía quién era uno, quién no era. Lo que sé es que si te caías te levantaban. Si llorabas te alcanzaba un limón” (151). No obstante, conforme fue diluyéndose el paroxismo de la multitud y se empezaron a estipular prácticas e ideologías en torno a lo que estaba sucediendo, Lohana veía que esas categorías no le servían ni la integraban. Es interesante cómo reflexiona sobre la sexualidad y la problemática de género desde la doble exclusión que sufren los travestis tanto en el movimiento feminista como en el GLTTB. Estos movimientos utilizan categorías de las que los travestis no pueden formar parte, puesto que se les atribuye el hecho de no ser mujeres biológicamente ni homosexuales, por lo que Lohana reivindica que se hable de géneros y no de sexos. Critica, en este sentido, la creación de una “comisión” de mujeres en la movilización:

Y eso más allá de que yo soy la primera en levantar las banderas feministas. ¿Vamos a reproducir guetos un poco más evolucionados? Esa nueva comisión se llama “de mujeres”. Ni siquiera le han puesto “de género”. O sea, supóngase que yo vaya —porque voy a ir—, no me van a echar, voy a participar, pero no es un lugar propio. O sea, el movimiento me va a bancar y por momentos me va a expulsar. Porque si hay que escribir un documento, ¿qué voy a firmar?, ¿las mujeres sufrimos y

abortamos? Mientras nosotros no hagamos un fuerte piquete y una fuerte cacerola a la bola y a la concha, y no nos pensemos más allá del género, reproducimos exactamente lo mismo. (152)

Su conclusión es que la sociedad sigue sin poder pensarse más allá de la genitalidad:

¿Por qué no crearon la comisión de género, por ejemplo? ¿La comisión femenina donde toda persona que se sienta femenina pueda ir? Entonces yo tengo que ir a defender mi categoría: si puedo ser mujer o no puedo ser mujer, si las tetas qué me hacen, si el nombre Lohana qué me hace, si la estigmatización, si el sufrimiento a través de la feminización, si la violencia sufrida sobre mi cuerpo. Y después van a salir a decir que yo no tengo historia de sufrimiento de mujer porque no menstrué, porque no me duele. Vamos a caer en el mismo sacrosanto debate. Mientras no amplíemos ese concepto, volveremos a discutir. (153)

En *La Comuna de Buenos Aires* parece que las entrevistas entraran en diálogo. Diana Sacayan, consejera escolar por el Partido Comunista y militante del Movimiento Antidiscriminatorio de Liberación, también vivió esos días y participó en los saqueos con un grupo anarquista. Nos habla asimismo desde su condición de travesti y de lo que significan los roles de género y el ser mujer:

Si vivimos en una sociedad de consumo, eso para la travesti es mucho más profundo todavía porque la travesti busca un estereotipo de mujer modelo. Querés tener todo lo que ves en la televisión. Antes me encantaban los zapatos con plataformas, tenía el pelo muy largo, con bucles rubios, y vivía a galletitas de agua. Ahí había dos cuestiones: una, que me quería ver así, como me exigía el sistema; y otra, que quería tener cosas materiales. Un día empecé a comprender que ser travesti no era buscar ser como una mujer. Las travestis tenemos mucha

admiración por las mujeres, por eso nos vestimos de mujer, pero no al extremo de querer ser una mujer. (44)

A este testimonio se enfrenta el de Lohana que se muestra segura de pertenecer al género femenino: “Yo tengo claro que quiero vivir bajo el género femenino, pero no con ciento cincuenta centímetros de busto, sesenta centímetros de cintura, rouge boquilla, pestañas postizas. Quiero construir una identidad propia. No estandarizada” (141).

Cuando María Moreno decía en el prólogo del libro *Confesiones de escritoras* —una recopilación de reportajes de la revista *The Paris Review* en 1997—, que su método de análisis “no es fruto de largas elucubraciones emanadas debido a la lectura de gruesos volúmenes polvorientos con el paraguas y la protección de una teoría madre sino un manojito de invenciones críticas, observaciones fragmentarias...” (ctd Gusman párr.1), ciertamente no nos estaba mintiendo. Las crónicas que componen *La comuna de Buenos Aires* son producto de eso que ella llama invenciones críticas y observaciones fragmentarias. Tan fragmentarias que, de hecho, en alguna de ellas, no hay siquiera ligazón de frases. Las palabras están ahí sueltas, dispersas como diamantes o fetiches, son por sí mismas y tal cual las deja para el público. A modo de ejemplo valgan estos instrumentos en “De una libreta de apuntes”:

Marmicoc y espumadera en uso, llavero de cuero de Hermès, abrelatas y poste de líneas telefónicas, campanita para llamar al servicio, maracas de plástico y profesionales con tachas y mango de madera, collar de latitas de cerveza, bocina mugido, bombo legüero, tapas de cacerola número 26 y 30, sartén de teflón y cuchara de alpaca, botella vacía de sidra y sacacorchos, lata para galletinas semillena, flauta de pan, pene gigante de goma contra persiana de Banco de Boston, lata de Pepsi contra lata de Brahma, ranitas cotillón, celular abierto con música de La Pantera Rosa, triángulo, xilofón, repique, castañuelas, zambumbia, ocarina, gong. (25)

En otras notas de la libreta de apuntes recoge sucesos, iconografía piquetera, el lema preferente de las asambleas, grafitis urbanos en su visión diacrónica, frases sueltas que recoge en el devenir de la calle y que supone la síntesis de lo que acontece a un país: “Argentina, Argentina. Entre el pathos terminal y el ave Fénix. El 19 de diciembre como mito de origen o parto del cadáver de la nación. Pregunta del intelectual plebeyo: ¿multitud?, ¿pueblo?, ¿turba?, ¿muta?, ¿masa? Nuevos sujetos a sujetar: piqueteros, caceroleros, ahorristas, cartoneros” (73). Titulares del periódico *Clarín* del año 1989 cuya semejanza es altamente sospechosa: ««Estado de sitio por los saqueos a supermercados». «Permiten retirar otros 20.000 australes de los bancos». «Habrà mercado cambiario y el dólar lo fija el Central». «Roban comercios en Rosario y en el Gran Buenos Aires»” (73). El trabajo que compromete a este libro no se queda en las notas de un diario ni en crónicas fragmentarias. La gran mayoría del libro lo conforman las entrevistas. Moreno hace un trabajo profundo de periodismo e investigación. Es, por tanto, un libro pensado y elaborado como conjunto donde las voces entrevistadas se engarzan a un todo que es *La comuna de Buenos Aires*.

Tras celebrarse el Encuentro III Argentino de Literatura, de la Universidad Nacional del Litoral, en el que María Moreno participa en la mesa “Lenguaje y verdad en el periodismo”, declara para el diario *El Litoral* que ella “hace periodismo en los libros”. Sentencia que nos extraña por cuanto la autora ha huido siempre de la etiqueta de periodista. Sin embargo, si no en otros libros sí confirmamos que el trabajo que realiza para *La comuna de Buenos Aires* es precisamente éste, el de periodista. Asimismo, también declara en esa ponencia la labor investigativa del periodismo, “Se dio un estrellato del cronista investigador. Horacio Verbitsky, Miguel Bonasso... Se utiliza el lenguaje como un instrumento de denuncia, y el factor literario queda reprimido. Es como una justicia por pluma propia lo que hace el investigador” (ctd en Lelli párr.6). Esto podría ser definitorio de lo que nos encontramos en *La comuna de Buenos*

*Aires*, puesto que para la conformación de un libro como éste hay que hacer un trabajo periodístico de fondo: recabar información, conocer cada suceso y sus protagonistas, inmiscuirse en el conflicto para vivirlo, tomar notas desde su interior y discernir de entre toda la información qué es lo interesante y qué no. Más en una sociedad en la que estamos sobreexpuestos a la información y, al mismo tiempo, la desconocemos con profundidad, puesto que el bombardeo constante convierte la noticia en algo que se consume y se desecha al instante. Y, en general, no se ahonda críticamente en los hechos. Por eso el libro de Moreno es un libro necesario, porque traslada la realidad de la mano de los propios testigos y participantes de los sucesos que van más allá de la narrativa *massmedia* e institucional, al no estar elaborada como el discurso-producto de un medio de comunicación.

Suponemos que nuestra autora prefiere a todas luces la etiqueta de cronista investigadora que la de periodista. Digamos que su escritura se confabula para ello. En el lenguaje e incluso en la estructura del texto se hace visible cuando hay una voluntad estetizante detrás, más que un mero fin informativo, que sería el que le corresponde por defecto al periodista. Así, cuando el autor ha incursionado en la literatura suele pecar de eso que se llama literariedad. Esto también sucede en Moreno.

Por último, hay un elemento que define a Moreno y por extensión a sus libros: la hibridación de que se compone su escritura. Sea en el género que sea, siempre despliega una variedad de tonos y fórmulas que la normatividad de género enfrenta. Sin embargo, un libro de entrevistas debería ser un libro en el que el entrevistador sea como una especie de mano en la sombra, que mueve los hilos y las palabras de forma invisible. Pero María toma cuerpo, está presente, no solo en las preguntas realizadas, sino también en esa combinación en las que engarza escritos personales y crónicas en donde ella es el sujeto escribiente y pensante. De esto resulta una gran crónica de los acontecimientos donde se confabula el género periodístico más informativo —como puede ser la entrevista— y el de opinión, impregnado de esa literariedad de la que hablábamos.

## *El Petiso Orejudo*

Como cronista investigadora y haciéndose eco también de una voz que no es la suya, María Moreno emprendió la tarea de escribir el libro *El Petiso Orejudo*, en el año 1994. Tras la publicación de *El Affaire Skeffington* en 1992, éste será su segundo libro editado, con el cual decide incursionar en el periodismo de investigación. Para ello tiene que llevar a cabo una ardua labor de documentación. Se zambulle en los periódicos de la época, en los datos históricos, así como en un legajo judicial que se encuentra en los tribunales, además de acceder a los testimonios personales.

La investigación se centra en uno de los más espeluznantes casos de la criminalidad argentina, perpetrado por un niño, cuyo primer intento de homicidio del que se tiene constancia lo realiza cuando tiene ocho años de edad, posteriormente quien asesina a otros menores sin causa aparente ni motivo reconocido<sup>58</sup>. Su única justificación fue el placer, como él mismo reconoce en su declaración: “—‘¿Por qué mataba usted a los niños?’ ‘—Porque me gusta.’” (125). La falta de móvil para el asesinato fue lo que más escandalizó y sobresaltó a la sociedad argentina de la época y a los medios que se hicieron eco, convirtiéndolo en un caso icónico de la psicopatología infantil que pronto tendría resonancias fuera del país, por considerarse el asesino más joven de la historia.

María Moreno recoge el diálogo de la confesión de los asesinatos que hace el petiso cuando le están tomando testimonio extraída de la información de la *La Patria degli italiani*:

- Has dormido bien tranquilo, al parecer.
- Ahora duermo bien.

---

<sup>58</sup> Si bien el petiso nunca se arrepintió de sus actos, lo cierto es que parece haber vestigios de algún tipo de moralidad cuando le preguntan por el robo y la violación. Según nos cuenta Moreno, éste se ofende muchísimo cuando se le acusa de ambas cosas, “para él el robo y la violación son deshonorosos” (“El último orejón del tarro” 36).

- ¿Pero después de haber estrangulado a aquel niño?
- ¡Ah...! La primera noche, no más, me pasa así... después nada...
- ¿Y qué cosas sentías la noche del delito?
- Nada... el muchachito me seguía embromando y le decía al padre... ¡Papá, ha sido él, agárralo, ha sido el que me ha matado!
- Dime, ¿tu padre se embriagaba?
- Ahora hace un tiempo que no toma, pero antes siempre estaba borracho y le pegaba a mi madre.
- ¿Tu madre viene a visitarte?
- No, señor, tiene vergüenza.
- ¿Cuántos delitos has cometido?
- Once, tres muertos y ocho lastimados.
- ¿Y tú tomabas?
- Claro, en cuanto salía de casa, unas copitas.
- ¿Nadie sufre ataques entre los de tu familia?
- Mi hermano mayor y yo también. Pero mi hermano casi todos los sábados, cuando cobra su trabajo y toma algo, se cae y se precisan cinco o seis sujetos para sujetarlo... Grita, se muerde la lengua.
- ¿Qué sensación tienen cuando estrangulas?
- No sé... me gusta. Además, me da todo un temblor por el cuerpo que me sacude... siento ganas de morder. Al chico ese lo agarré con los dientes aquí, y lo sacudía como hacen los perros con los gatos... luego me da mucha sed. La boca, la garganta se me secan, me arde como si tuviera fiebre.
- ¿Y por qué incendias las casas?
- Para ver trabajar a los bomberos. Siempre corría a ver los incendios y les daba una mano a los bomberos. Es lindo cuando caen en el fuego.
- ¿Y robar?
- He probado, no me gusta. Ha sido un compañero mío que me ha enseñado, pero no me gusta.
- Quiero hacerte una última pregunta: ¿Has llorado alguna vez?
- Sí, señor, pero de rabia... lloraba de rabia cuando se me escapaba alguna volada.
- Pero, ¿por algún otro motivo?
- Nunca.
- Pero, ¿no te han inculcado algún principio religioso?
- Cómo no, si soy bautizado.
- ¿Y no te han dicho que puedes ser castigado aún así?
- No sé, pero aquí me han dicho que soy enfermo, que me van a someter a un tratamiento... entonces ¿qué culpa tengo yo si no puedo sujetarme?

Noviembre de 1915

La figura del petiso orejudo pronto se convertiría en un mito en el que se vincula la cultura y la atracción por lo marginal y el crimen. Su nombre es Cayetano Santos Godino y se le atribuyen tres asesinatos y ocho casos de lesiones graves e incendios. Se dedicaba a secuestrar a los niños a los cuales ahogaba, los ahorcaba o los quemaba, aparte de golpearlos y torturarlos con virulencia y sadismo. El título del libro procede del apodo que le asignaban al asesino por sus enormes orejas, las cuales no lo hacían pasar desapercibido. Éstas junto a su aspecto físico, de estatura baja y desproporcionada, convertían su figura en *una ridícula imagen de circo*.

Para poder observar en su justa medida la trascendencia de este caso, y comprender las reflexiones médicas, judiciales y éticas que se dieron a raíz de su conocimiento público, vamos a abordar de manera somera la vida y la historia de Cayetano Santos. La historia del petiso es una historia de violencia casi congénita, que antecede a su nacimiento con la figura de su padre. Se podría entender que la violencia ejercida por él le vino ya legada por sus progenitores, y se desarrolló en su vida de manera connatural. Nació en 1896 en Argentina, después de que sus padres Fiore y Lucía, emigrantes italianos de la región calabresa de Cosenza se instalaran en el país. Desde niño sufrió el reiterado maltrato de su padre alcohólico quien había contraído la sífilis, antes del nacimiento de Cayetano, lo que tuvo como consecuencia que Cayetano padeciera graves problemas de salud, que hicieron peligrar su vida en varias ocasiones, debido a una enteritis. Aparte de esto era epiléptico, como su hermano, quien también sufría los maltratos y las palizas del padre, convirtiéndose de mayor en alcohólico. En este ambiente de pobreza, violencia y enfermedad el asesino pasó su infancia y juventud. No es de extrañar, de este modo, que lo expulsaran de los colegios por su comportamiento rebelde y por su escaso interés académico; y que la mayor parte de su tiempo lo pasara vagando por las calles y los terrenos baldíos de los barrios de Almagro y Parque Patricios, arrabales cercanos a la pampa.

El primero de los sucesos constatados sucede en 1904 cuando el petiso cuenta con ocho años de edad, en que rapta a un niño de dos años (Miguel

Depaoli) al que golpea hasta que un policía se percató de la situación y conduce a ambos niños a la comisaría. Un año más tarde vuelve a agredir a un bebé de dieciocho meses (Ana Neri), esta vez pegándole en la cabeza con una piedra, pero vuelve a ser pillado *in fraganti* por un agente. En 1906 conseguirá su propósito declarado al matar a María Rosa Face, una niña de tres años a la que intentó estrangular para finalmente enterrarla viva. Nunca se encontró el cuerpo de la niña desaparecida. Ese mismo año fue el propio padre de Godino quien lo denunció al encontrar debajo de su cama una caja de aves muertas, con signos de tortura. Por ello se lo encarcela durante dos meses. En 1908 se produce el segundo asesinato, al ahogar a un niño de dos años en una pileta para caballos. Es visto por el dueño del establecimiento quien lo denuncia sin que haya consecuencias. Seis meses más tarde quema con un cigarrillo los párpados de un niño de veintidós meses y, siendo descubierto por la madre, consigue huir. Con posterioridad, vuelven a ser los propios padres quienes lo entregan a la policía debido a la violencia ejercida por el niño. Esto sucede a la edad de doce años y con ello los padres consiguen internarlo en un reformatorio durante tres años. Sin embargo, su paso por éste en lugar de aplacar o aminorar la violencia, la recrudece aún más.



*Fig. 40 Fotografía que muestra al petiso orejudo mostrando el cordel con el que mató a su última víctima Jesualdo Giordano.*

A su salida Cayetano empieza a frecuentar los bajos fondos de la ciudad de Buenos Aires y a mezclarse con gente de mal vivir. Es el año 1912 cuando se adentra en una espiral asesina, en la que alterna los incendios provocados de manera obsesiva y continuada junto con los asesinatos. Mata con un cordel después de haberlo golpeado a un chico de trece años llamado Arturo Laurora. En la misma época quema viva a una niña de cinco años y apuñala a una yegua hasta la muerte. Se siguen sucediendo los incendios a la par que varios intentos de homicidios frustrados. El último caso, el más paradigmático, sería el que lo llevaría a prisión definitivamente. Apenas tres años tenía su víctima, Jesualdo Giordano, a quien convenció con unos caramelos para que lo siguiera hasta el lugar donde pretendía darle muerte. Allí intentó ahorcarlo con un cordel, de la misma forma que había hecho en otras ocasiones, pero el pequeño Jesualdo resistía con vida, así que el petiso buscó otro método más efectivo. En los alrededores por los que se encontraba, buscando una herramienta con la que darle muerte, encontró una tacha de diez centímetros que le incrustó en el cráneo con una piedra. Vemos cómo Moreno construye el relato de lo sucedido:

Se acerca al Bebé, le vuelve la cabeza a un costado, apoya el clavo en la sien y martilla con la piedra, en una imitación funesta de un oficio honorable. Martilla unos segundos usando los codos para espantarse las moscas. Son gordas, ruidosas, las esmeraldas espontáneas de la basura. De la boca del Bebé sale sangre y chocolate. (33)

Esa misma noche velaron el cuerpo del niño asesinado, y Cayetano se presentó para poder ver si aún seguía con la tacha clavada o si se la habían sacado. Dos policías fueron a arrestarlo a su casa el 24 de diciembre de 1912. Una vez detenido confesó una serie de asesinatos más otras tentativas infructuosas. En 1914 se celebra el juicio donde se lo considera irresponsable de los hechos, por lo que lo trasladan al Hospicio de las Mercedes, en donde intenta agredir a otros pacientes. Así que tras ello es conducido a la

Penitenciaría Nacional de la calle Las Heras y diez años más tarde es encerrado en el Penal de Ushuaia, en Tierra del Fuego, conocida como la Cárcel del Fin del Mundo. Cómo pasará sus días en el sur se pregunta Moreno en la conferencia que imparte el año 2003 en el centro cultural “Artenpié”. Y asevera: “A ese espacio llega el petiso en la década del 20 con el número 90 hasta su muerte” (“El último orejón” párr. 41) y es allí donde llega para morir: “[...] se dice que él mata a unos gatitos que estaban en la prisión, entonces los compañeros lo matan a él. [...] ¡Cómo será este monstruo, que hasta los monstruos mismos lo ejecutan!” (párr. 42). Ésta que recoge Moreno es una de las versiones que se relatan de la muerte del petiso en 1944, aunque hay otra más edulcorada basada en que murió de una hemorragia interna debido a una úlcera. Lo cierto es que sí se sabe con certeza que en la cárcel fue maltratado por el resto de presos, además de haber sufrido violaciones por parte de éstos.

Hay que tener en cuenta, por tanto, que si el petiso orejudo es asesinado el año 1944, cuando María Moreno decide escribir el libro ya han pasado cincuenta años de su muerte y aún más de los crímenes cometidos, por lo que la escritora se tendrá que enfrentar, como ya hemos dicho, a una ímproba tarea de investigación. El transcurrir de los años hace que los datos se olviden para dar paso al surgimiento y desarrollo de una mitología en torno al personaje, que es lo que lo mantiene vivo en la conciencia nacional.

Como confiesa María Moreno, la figura criminal del petiso la aborda conjugando la idea de política, de mito y de literatura. Lo cual resulta ambicioso, según sus propias palabras, ya que es una cronista de la vida cotidiana:

Si bien, con características especiales pues soy de la generación del 70 y eso implica en la figura del cronista una heterogeneidad de saberes laicos, autodidactas, que provienen de las librerías de viejo. Y permite un tipo de abordajes distinto. Se hace un tipo de crónica diferente de la que se puede hacer ahora que, creo, está más basada en las mitologías que en los hechos reales; se trabaja

menos con antecedentes, el abordaje de la realidad está inspirado más en el modelo periodístico. (párr. 2)

María lee la historia del petiso y la escribe relacionándola junto a una tradición literaria del delito en la Argentina. En los textos fundacionales aparece el elemento delictivo en el centro de la trama. Ejemplos de ello son *El matadero* de Esteban Echevarría, *El Facundo*, de Faustino Sarmiento, y *Una incursión a los indios ranqueles*, de Lucio V. Mansilla. Por este motivo cita a la famosa frase de Viñas, “que la literatura argentina empieza con una violación. Y un poco en broma se podría agregar que la literatura argentina comienza con cuatro elementos transgresores: mujeres travestidas, hombres no destetados<sup>59</sup>, un muerto y una violación” (párr.3). Comprobamos además con el ejemplo de estas obras que el género de no ficción es el que inicia la literatura argentina. Todos estos textos mencionados por la autora pertenecen a un género híbrido, indefinible, donde se mezcla lo ficcional con la crónica: “No son novelas en ningún caso. De modo que también la no-ficción nos funda” (párr.7). El *Petiso Orejudo* se inscribe en esta tradición que ya existía mucho antes de que la no-ficción se hiciera conocida a través del periodismo norteamericano con las obras de Truman Capote. Pero Moreno a la hora de comparar el *Petiso* lo hace con la obra por excelencia de la *non-fiction: A sangre fría* (1966). Tal y como nació ésta a través de una pequeña noticia de periódico que le sirvió a Capote para adentrarse en la ciudad puritana y reaccionaria de Arkansas, Moreno se adentra por el Buenos Aires de los bajos fondos de principios de siglo XX y por los individuos —convertidos en personajes— de la época, que participaron en el caso y que se encontraban en los escenarios tanto de la investigación policial

---

<sup>59</sup> Los dos primeros elementos a que hace referencia se basan en el relato que hace Isabel de Guevara cuando llega con Mendoza en la primera fundación de Buenos Aires, en el que cuenta que debido a que a las mujeres les estaba prohibido viajar, éstas se tenían que travestir para poder hacerlo y al haber una hambruna tan grande, las que venían embarazadas se dedicaban a dar de mamar a los hombres adultos (cf. párr.3). Y, por último, “a poco de llegar, durante el viaje a Solís, muere un hombre, Martín García, que es enterrado en la isla que lleva ese nombre. Y a esto se suma la violación de «El Matadero». Esto es ideal para un cuento de Borges” (párr. 4).

como de los familiares de las víctimas o el ambiente doméstico y cotidiano del asesino. Aunque la diferencia reside en que Capote pudo ir hacia su personaje en vida; mientras que Moreno lo hace ante una historia y un cadáver. No existía la posibilidad del testimonio:

Cuando uno investiga a alguien que murió y no se puede tener acceso a nadie vivo de la época, aunque en mi caso sobre la obra de El Petiso Orejudo, encontré un hermano menor de una de las víctimas vivo, hay que trabajar con los documentos de la época que son los periodísticos y los científicos. Donde el petiso aparece como un chivo expiatorio, pero también como pretexto para las diferentes argumentaciones que se estaban jugando en la psiquiatría argentina. (párr. 15)

Moreno nos hace partícipes de cómo armó narrativamente el libro y la investigación:

[...] son las síntesis de cuatro procedimientos narrativos: el contar escena por escena; utilizar el diálogo como retrato; hacer descripciones vastas sobre el modo de hablar, ropa, mobiliario, forma de vida, a fin de mostrar status y, el cuarto es el que consiste en cambiar el punto de vista del cronista que suele ser objetivo, tomando el punto de vista de uno de los elementos a analizar. (párr. 9)

Comprobamos que, como cada uno de los libros escritos por Moreno, éste también redundante en una hibridez que lo hace inclasificable. El mismo año de su publicación el diario *Clarín* lo reseña y lo describe de la siguiente manera: “narración inicial abiertamente novelada [...] más tarde se acerca al periodismo, para oscilar después entre la literatura y la crónica”. La mezcla de registros y procedimientos narrativos denuncia que los escritos de Moreno no se pueden encorsetar en un solo género, tal y como cita Leciñana:

Cada capítulo es prologado por un texto originado en “otro” espacio: fragmentos de artículos de prensa de ese momento y de instancias posteriores, informes médicos, extractos del legajo judicial y hasta el fragmento de un tango cantado en la época. Al mismo tiempo, en el cuerpo del texto se enlazan a la narración fuentes diversas: sumarios policiales, legajos, requisitorias fiscales, referencias de archivos histórico-psiquiátricos, testimonios escritos y uno oral [...] avisos aparecidos en la prensa, tesis criminológicas, y comentarios sobre documentos fotográficos. En este *potpourri* discursivo se incluyen también citas y alusiones estéticas que configuran un universo literario multifacético. (párr. 13)

No obstante, con este libro debemos destacar que resulta una excepción hacer, puesto que el ejercicio narrativo que lo caracteriza no tiene nada que ver con su otra producción. Aquí Moreno se convierte en la narradora de la obra y desempeña bien su papel, sin inmiscuirse su subjetividad en el interior del texto. En este caso sí podríamos afirmar que María pierde su voz para dar paso a la referencialidad exacta de los hechos a través del uso del periodismo narrativo y la tercera persona como sujeto de la enunciación.

Cuando saltó a la esfera pública el caso del petiso, éste inmediatamente adquirió resonancia mundial, al modo de los asesinatos de Jack el Destripador. Lo insólito y tremebundo del hecho estribaba en que fuera un niño, lo que despertó la curiosidad de muchos, especialmente el interés de los especialistas en medicina y psiquiatría, algunos de los cuales viajaron hasta Buenos Aires para poder experimentar con el asesino. Se empezó, asimismo, a generar un debate social entre los planteamientos que lo consideraban o un loco o un criminal. Si bien hoy se sabe que Godino seguía el patrón clásico del asesino en serie: violencia exacerbada, tortura de animales desde muy temprano, etc., a lo que se le añade que tenía una microcefalia y carecía de corteza cerebral siendo su mayor parte funcional la que se denomina el cerebro reptiliano, lo cual había generado debate en torno a la conciencia de sus actos y de su responsabilidad.

Una idea proveniente del siglo XIX, que vinculaba la locura con el crimen, era la que contaminaba la visión de la época a este respecto. Se entendía que había individuos degenerados que la ciencia no sabía exactamente cómo tratar. Una de las figuras representativas de esta concepción es la de César Lombroso (1835-1909) a quien se considera el padre de la Criminología actual y de la Antropología Criminal<sup>60</sup>. A través del estudio de miles de delincuentes a los que él mismo les realizaba una autopsia llegó a la convicción de que existían grupos humanos condicionados por anomalías o taras, las cuales conducían irremediabilmente al sujeto hacia el delito. Sostenía que los criminales se agrupaban por ciertos rasgos físicos del cráneo, tener protuberancias, la frente hundida o los ojos achinados y pómulos salientes. Estas similitudes morfológicas las relacionó además con el hombre primitivo. Y eso le llevó a la teoría que llamó “atavismo”, que se basa en que ciertos humanos como son los delincuentes comparten rasgos del hombre de la prehistoria y, por tanto, el mismo salvajismo y los rasgos atávicos o los estigmas de la criminalidad. La influencia que tenían las ideas lombrosianas en la época eran enormes.

De este modo, el libro de Moreno dialoga con estos discursos de la época y hace una revisión histórica donde cuestiona los lineamientos de los discursos de poder científicos, jurídicos y periodísticos de principios de siglo XX que consideraron al petiso un criminal. Como apunta Leciñana:

Gran parte del texto de Moreno revisa cómo han trabajado los discursos del poder: indaga en la ciencia de la época y denuncia las “lagunas” de la ley que lo juzgó. Muestra cómo en los comienzos del siglo XIX los discursos científicos impregnados por el positivismo en boga veían en el personaje tanto “el estigma de la más profunda degeneración” ya en su conformación craneana “de lo más irregular y característica” —de acuerdo a las teorías del

---

<sup>60</sup> Su Tratado *Antropológico Experimental del Hombre Delincuente*, editado el 15 de abril de 1876, es el punto de partida de la criminología como ciencia.

fisionomista Lombroso— como “locura moral” motivada “por el alcohol y otros vicios”. Los médicos que lo revisan proceden de manera determinista, parten de asociar el medio ambiente inmigrante donde se crió con un espacio degradado, propenso a la delincuencia, y foco de vicios, de tal modo que ven a Godino predestinado para el crimen. Otros especialistas lo relacionan con la serie de los infanticidas [...] Los alcances de ese diagnóstico en el Buenos Aires de 1910 hacen que en principio sea encerrado en un hospicio de dementes. (párr.4)

Lo más complicado de esta obra es tenerla que encasillar en un género. En ella confluyen la novela, la crónica, el género policial, el informe periodístico y el diagnóstico médico. Esta mezcla es lo que hace peculiar al relato. Según Leciñana en *El Petiso Orejudo* se imbrican varias tradiciones de la literatura argentina. Por un lado, los folletines de Eduardo Gutiérrez sobre criminales populares denominados los dramas policiales; por otro, la literatura costumbrista rioplatense en donde se toma como escenario la ciudad moderna y vertiginosa. En la sociedad de masas existe la posibilidad del anonimato, y ahí es donde el asesino se cobija:

Una atmósfera babélica impregna el fin de siglo: el fulgor de la modernidad se combina con la aprensión y el temor por lo que vendrá. Estas sensaciones se sustentan en lo real. América Latina experimenta en el último cuarto del XIX una transformación descomunal; de “gran aldea” a “sociedad burguesa”, con todos los avances técnicos imaginables: se respira un aire de irreprimible aventura.

Atraídos por las grandes oportunidades de una economía en crecimiento y por esperanzas de ascenso social, vastos contingentes de inmigrantes afluyen a los centros urbanos y cambia vertiginosamente la composición poblacional. La aparición de nuevos barrios crea una mentalidad de la frontera, porque en ellos todos empezaban una vida nueva y no tenían sentido las preguntas sobre el pasado de cada uno. Pero, al mismo tiempo, el uso “abusivo” de las posibilidades que ofrece la ciudad da paso a una crítica, estética y moral. El otro no es ya un conocido con

nombre y apellido, sino que se ha transformado en un ser anónimo: entre la multitud despersonalizada, el ladrón puede pasar desapercibido, disimular autenticidad, parecer lo que no es. Temores que se agudizan entre la primera década del siglo XX. (Schnirmajer 13-14)

Y, por último, a las referencias literarias argentinas habría que añadir la novela *collage* de la época de los sesenta, en donde sobresalieron los escritores Manuel Puig y Cortázar; y en los que se hace acopio de variados materiales para ser insertados sin mediación. (cf. Leciñana)

El texto de Moreno nos transporta hacia a otro tiempo, nos ubica en el espacio, los barrios, las calles, nos evoca referencias epocales como la máquina Singer, el circo Raffetto, Gath y Chaves, el Water Chutter del Parque Japonés pero también escucha la voz de los otros con palabras lunfardas como chafe, esquenún o canilla (cf. Leciñana párr.8).

La obra de María Moreno también se emparenta con la obra de Rodolfo Walsh. No solo por pertenecer éste último al género de la no ficción o testimonial —como así prefiere llamarlo Ana María Amar Sánchez autora del libro *El relato de los hechos. Rodolfo Walsh: testimonio y escritura* (1992)—, siendo el iniciador con el libro *Operación masacre*, escrito ocho años antes de que Truman Capote publicara *A sangre fría*, sino por la manera que tiene de trabajar y de incluir la heterogeneidad de materiales y documentos dentro del relato:

Walsh produce una permanente articulación entre el material documental —reportajes, testimonios, informes policiales— y la “reconstrucción de los hechos”; su narrativización a través de la figura múltiple del narrador-periodista-detective “ficcionaliza” a los protagonistas y al Walsh escritor cuyas investigaciones “en la realidad” también se duplican en el campo textual: aquí el detalle aparentemente insignificante puede dar una clave y permite enfrentar lo increíble y efectivamente acaecido (de esto se ocupa su no-ficción) con lo verosímil falso (que se registra en la

información oficial y en la prensa); de este modo se encuentran otra vez cuestionadas por el género las categorías de “verdad” y “realidad”. (Amar Sánchez 457)

Así, a través del uso del testimonio y del periodismo de investigación y narrativo, María Moreno elabora un libro donde trama la historia del petiso en una suerte de relato policial y crónica roja, en la que no solo retrata al detalle al asesino, su vida y sus crímenes, sino que ello le vale, como hemos visto, para poner en tela de juicio las ideas médico-psiquiátricas de la época, influenciadas por el positivismo, así como para reflexionar sobre la imagen que se proyectaba entonces sobre la población inmigrante, y sobre los presos. En suma, la cronista en ausencia del *in situ* realiza una documentación exhaustiva para leer la voz de los muertos, víctimas y verdugos, y dar lugar a un tipo de testimonio que sólo de esta manera podría tener cabida.

# EL CUERPO COMO ESCRITURA

*Yo no «empiezo» por «escribir»: yo no escribo. La vida hace texto a partir de mi cuerpo. Soy ya texto. La Historia, el amor, la violencia, el tiempo, el trabajo, el deseo lo inscriben en mi cuerpo, acudo al lugar donde se hace oír «la lengua fundamental», la lengua cuerpo en la cual se traducen todas las lenguas de las cosas [...].*

Hélène Cixous, *La llegada a la escritura*

La escritora y partidaria del feminismo de la diferencia Hélène Cixous<sup>61</sup> se preguntó en algún momento de su *Llegada a la escritura* para qué sirve el cuerpo. A lo que respondió: “Los mitos nos hacen polvo. El *Logos* abre su gran hocico y nos traga” (29). La imagen dada es la de la carne, el cuerpo, devorado por la razón y el conocimiento, evocado con la misma ferocidad con que Saturno devora a su hijo en el óleo de Goya. Es la visión del desgarramiento y la condena.

---

<sup>61</sup> La escritora feminista y filósofa Hélène Cixous nació en Orán, en la Argelia francesa el 5 de junio de 1937. Procedente de una familia de refugiados judíos, vivió “[...] en un contexto socialmente marcado por la diferencia y la exclusión: ni formaba parte de la elite francesa que tenía ocupado el país, ni podía acceder a la cultura indígena árabe con la que se solidarizaba y a la que admiraba.” (Fernández, “La filosofía poética de Hélène Cixous”). Llegó a París en la mágica y fértil década de los sesenta, en la que empezó a colaborar con la revista *Tel Quel* acompañada de Barthes, Kristeva, Foucault, entre otros. Y creó junto a Todorov y Genette la *Révue Poétique*.

A este respecto es necesario matizar los hechos. Ese Logos devorador de un cuerpo se convertiría en primera instancia en devorador de sí mismo: en autófago. Porque el Logos es el propio cuerpo: nace en él y en él se consagra. No existe Logos sin cuerpo ni fuera de él. El cuerpo es su patria. Y desde ese territorio irradia todo su poder, en un movimiento centrípeto. El origen es el cuerpo y su mayor víctima. Hasta el punto de fagocitarlo. El cuerpo así, origen de la vida biológica y mental es reducido, anulado y encorsetado por el Logos. Porque éste es el principio y el fin, el *alfa* y el *omega* del devenir de nuestra carne en el mundo, una carne convertida en cuerpo y éste —si puede— en sujeto. Así, la tradición filosófica desde Platón, Descartes, Husserl y Sartre, ha escindido ontológicamente el cuerpo de la mente —entendida ésta como alma primero y luego como conciencia—, y en esa relación el cuerpo siempre ha sido relegado y subordinado a la psique.

Logos y cuerpo se convierten de este modo en un *uroboros*<sup>62</sup> que se muerde la cola y se devora a sí mismo a perpetuidad. Somos cuerpo y somos Logos: éste nos determina en un designio fatal: criatura o engendro de la mente que nos transforma. Podemos concluir, por tanto, que no puede existir el Logos sin el cuerpo que lo creó; con todo, paradoja existencial, éste se verá determinado y conformado por el uso que se haga de aquél. De este modo, compartimos con Judith Butler el siguiente análisis:

La mente no sólo somete al cuerpo, sino que eventualmente juega con la fantasía de escapar totalmente de su corporeidad. Las asociaciones culturales de la mente con la masculinidad y del

---

<sup>62</sup> El *uroboros* (también *ouroboros* o *uróboros*) (del griego ουροβόρος [ὄφις], '[serpiente] que se come la cola', a su vez de οὐρά, 'cola', y βόρος, 'que come') es un símbolo que muestra a un animal serpentiforme que engulle su propia cola y que conforma, con su cuerpo, una forma circular. El *uroboros* simboliza el ciclo eterno de las cosas, también el esfuerzo eterno, la lucha eterna o bien el esfuerzo inútil, ya que el ciclo vuelve a comenzar a pesar de las acciones para impedirlo. Asimismo, es el "Símbolo primordial de la creación del mundo [...], acto que significa la autofecundación. Este mito refiere también a la idea de una naturaleza capaz de renovarse a sí misma cíclica y constantemente, según Nietzsche en el eterno retorno (Cirlot 351).

cuerpo con la feminidad están bien documentadas en el campo de la filosofía y el feminismo. En consecuencia, toda reproducción sin reservas de la diferenciación entre mente/cuerpo debe replantearse en virtud de la jerarquía implícita de los géneros que esa diferenciación ha creado, mantenido y racionalizado comúnmente. (*El género en disputa* 64)

Empero, tras contrariar a Cixous y su consideración sobre Logos y cuerpo, compartimos con ella su conciencia de que el cuerpo está atravesado por la palabra. Y queremos nosotros seguidores de esta revelación grabar a fuego este pequeño pensamiento que guiará las reflexiones de aquí en adelante. Recreémonos primero en las palabras de Cixous sobre su cuerpo y su nombre:

Desde ese espacio cruzado por el desconcierto, ¿cómo hubiera podido decir «soy»? Mis tumultos se hallaban reunidos a lo sumo bajo un nombre, ¡y no cualquiera! Cixous un nombre a su vez tumultuoso, indócil. ¿Eso, un «nombre»? Esa palabra extraña, bárbara, y tan mal soportada por la lengua francesa, eso era «mi» «nombre». Un nombre imposible. Estrambótico. Un nombre que nadie sabría escribir y era yo. Es todavía yo. Un nombre, pensaba, cuando lo volvían contra mí para chapurrearme chapurreándolo, una de esas palabras extranjeras, indigeribles, inclasificables. Yo era nadie. Pero podía, en efecto, ser «Cixous», y las mil deformidades que el ingenio, la malicia detestable, consciente o inconsciente pudieron hallarle sin descanso. Gracias a este nombre supe muy pronto que existía un lazo carnal entre el nombre y el cuerpo. Y que el poder es temible porque se manifiesta bien cerca de los secretos de la vida humana, a través de la letra.

Podían hacerme daño en la letra, en mi letra. Y sobre la piel de las desposeídas imprimían una letra. Yo era, pues, nadie; pero un cuerpo surcado de rayos y de letras. (*La llegada a la escritura* 43-44)

Así, Logos y letra son cuerpo. Al cuerpo inicial como lienzo en blanco se le imprimen el Logos y la palabra, sellando bajo la piel un discurso y una narración que emanará luego de ese cuerpo a la escritura, al texto literario.

Un cuerpo de rayos y de letras es pues el cuerpo de Cixous, pero también el de todas las mujeres y el de los hombres, aunque en estos los rayos y las letras se han formado con una carga simbólica distinta, de acuerdo con su sexo y su asignación de género. Creemos, de este modo, que el cuerpo es un territorio atravesado por palabras y discursos, que durante miles de años ha sido cobijo de percepciones instauradas y dirigidas, a lo largo de la historia de la humanidad y del pensamiento, creyéndolo hueco. Se ha peregrinado, por lo tanto, por ese territorio durante años dejando en él los restos de un pensamiento androcéntrico, hasta colmarlo de sobras y cenizas.

La mujer despertó al mundo con un cuerpo cuyo sentido y funcionalidad ya estaba dictado de antemano. El cuerpo es parte del orden del mundo, de un devenir que creemos natural pero que no lo es<sup>63</sup>. La cultura como producto humano también es un artificio, como lo puede ser la propia literatura.

¿Soy yo ese no-cuerpo vestido, envuelto en velos, alejado cuidadosamente, mantenido, apartado de la Historia, de las transformaciones, anulado, mantenido al margen de la escena, al ámbito de la cocina a al de la cama? (*Ibid* 22)

---

<sup>63</sup> De acuerdo con esto, Cixous entiende su cuerpo de mujer como una condena:

¿Era yo una mujer? Al revivir esta pregunta interpelo a toda la Historia de las mujeres. Una Historia hecha de millones de historias singulares, pero atravesada por las mismas preguntas, los mismos terrores, las mismas incertidumbres. [...] ¿Tomarme por una mujer? ¿De qué manera? ¿Qué mujer? Habría detestado «tomarme por» una mujer, si me hubieran tomado por una mujer.

Te agarran por los pechos, te despluman el trasero, te tiran en una cacerola, te saltan el esperma, te agarran por el pico, te meten en un fogón, te engrasan con aceite conyugal, te encierran en una jaula. Y, ahora, pon tus huevos. ¡Qué difícil nos vuelven hacernos mujer, cuando lo que esto significa es hacernos gallina! (*La llegada a la escritura* 47)

Así, el cuerpo, aunque nace libre, virgen de palabras, con el paso del tiempo la sociedad va imprimiendo y sellando bajo la piel el contenido simbólico de la ideología del cuerpo: el género. Un discurso que se diluirá en sangre como una narración corpórea que emanará luego de ese cuerpo a la escritura, al texto literario. Y por eso la literatura femenina es una constante reescritura de nosotras mismas, intentando dar la forma propia a un lenguaje adquirido que se ha gestado y formulado desde el principio de los tiempos.

Desde esta premisa es que consideraremos los textos de María Moreno que ella misma ha denominado “aguafuertes de género”. Entendemos que Moreno escribe estas crónicas desde el propio cuerpo e intenta desde el lenguaje trasplantar la naturaleza de su género a la escritura. Con un afán explícito aborda, de este modo, escenas y personajes que atañen a la condición femenina y a la diferencia sexual, con lo que es evidente que el trabajo como cronista en este caso, necesita no sólo de la realidad sino de la parte más íntima y orgánica de uno mismo: el cuerpo. Por eso, redirigiendo la pregunta de Cixous a nuestro campo literario ¿para qué sirve el cuerpo?, podríamos decir que sirve para contener la literatura y para escribir, pues como hemos dicho el cuerpo lleva impresas narraciones y discursos que luego traspasará a la escritura.

Hemos escogido para comenzar este interrogante de Cixous no solo en tanto inquisición corpórea sino también porque la autora hace palpable las contradicciones de lo femenino, siendo además como es la formuladora de la *écriture féminine*, término que acuñó en el libro *La risa de la medusa* (1975). Su pensamiento se envuelve de sugerentes formas poéticas que, con todo, no rompen con el estigma que carga: ser de difícil lectura, según la editora Marta Segarra (cf. *Entrevistas a Hélène Cixous. No escribimos sin cuerpo s/p*). Su obra literaria, crítica y filosófica ahondará ampliamente en el lenguaje y la escritura; en la alteridad desde su doble condición de mujer y de extranjera. Sus postulados beben del deconstruccionismo derrideano y desembocan en el rechazo de los binomios en los que se ha basado la metafísica occidental por entender que éstos siempre se construyen sobre un orden jerárquico que

perpetúa la dominación: bien/mal, esencia/existencia, cultura/natura. En *La risa de la medusa*, obra indispensable para el feminismo contemporáneo, diserta sobre la escritura desde el cuerpo y la voz femenina, se adentra y desmenuza la relación entre el hombre y la mujer a lo largo de la historia y la literatura, un itinerario que recorre para desentrañar conceptos como falocentrismo, carencia, alteridad y poder, a través de la lógica del deseo masculino y el desorden del goce femenino.

Pero, ¿qué entiende Cixous por escritura femenina y por qué sostiene que hay una escritura del cuerpo? ¿Es esencialista la teoría de Cixous? ¿Dictamina acaso una normativa de lo que es y debe ser la escritura femenina? Nuestra conclusión es que no, que de hecho esta autora huye de la limitación de categorizar, para reconocer la relación entre lo que denomina la “economía de la feminidad” y la escritura:

Existe un vínculo entre la economía de la feminidad, la subjetividad abierta, pródiga, esa relación con el otro en la que el don no calcula su objetivo y la posibilidad del amor; y entre esta "libido del otro" y la escritura, hoy en día.

Imposible, actualmente, definir una práctica femenina de la escritura, se trata de una imposibilidad que perdurará, pues esa práctica nunca se podrá teorizar, encerrar, codificar, lo que no significa que no exista. Pero siempre excederá al discurso regido por el sistema falocéntrico; tiene y tendrá lugar en ámbitos ajenos a los territorios subordinados al dominio filosófico-teórico. Sólo se dejará pensar por los sujetos rompedores de automatismos, los corredores periféricos nunca sometidos a autoridad alguna. Pero podemos comenzar a hablar. A designar algunos efectos, algunos componentes pulsionales, algunas relaciones de lo imaginario femenino con lo real, con la escritura. (54)

Como vemos, Cixous tan sólo marca un punto en el horizonte del hecho literario, un elemento sonoro y vital: la voz. Advierte sin más de lo que se encontraba ante nuestra realidad y quizás éramos incapaces de percibir. Hay

una voz —la femenina—, y esa voz habita en el silencio. Y es contra ese silencio que se revuelve toda su dialéctica y convulsiona su escritura y su filosofía:

La feminidad en la escritura creo que pasa por: un privilegio de la voz: escritura y voz se trenzan, se traman y se intercambian, continuidad de la escritura / ritmo de la voz, se cortan el aliento, hacen jadedar el texto o lo componen mediante suspenso, silencios, lo afonizan o lo destrozan a gritos.

En cierto modo la escritura femenina no deja de hacer repercutir el desgarramiento que, para la mujer, es la conquista de la palabra oral - «conquista» que se realiza más bien como un desgarramiento, un vuelo vertiginoso y un lanzamiento de sí, una inmersión. Escucha a una mujer hablando en una asamblea (si no ha perdido el aliento dolorosamente): no «habla», lanza al aire su cuerpo tembloroso, se suelta, vuela, toda ella se convierte en su voz, sostiene vitalmente la «lógica» de su discurso con su propio cuerpo; su carne dice la verdad. Se expone. En realidad, materializa carnalmente lo que piensa, lo expresa con su cuerpo. En cierto modo, inscribe lo que dice, porque no niega a la pulsión su parte indisciplinable, ni a la palabra su parte apasionada. Su discurso, incluso «teórico» o político, nunca es sencillo ni lineal, ni «objetivado» generalizado: la mujer arrastra su historia en la historia.

Toda mujer ha conocido el tormento de la llegada a la palabra oral, el corazón que late hasta estallar, a veces la caída en la pérdida del lenguaje, el suelo que falla bajo los pies, la lengua que se escapa; para la mujer, hablar en público -diría incluso que el mero hecho de abrir la boca- es una temeridad, una transgresión. (*La risa de la medusa* 54-55)

Esta última idea sobre el silenciamiento de la voz femenina, sobre su alzamiento público, conecta con el análisis que hace el filósofo Pierre Bourdieu sobre la división sexual en el libro *La dominación masculina* (1998), y que vierte sobre la sociedad bereber, de la región de Cabilia (Argelia). Bourdieu,

quien ha ahondado en el pensamiento francés desde los márgenes coloniales, dirigió su mirada hacia esa sociedad en ruinas que representaba la Argelia de finales de la década del cincuenta, en medio de la Guerra de Independencia, un periodo de lucha del Frente Nacional de Liberación (FLN), contra la colonización francesa establecida en el país desde 1830. El joven Bordieu de entonces, aprendiz de soldado, fue destinado a este país con las tropas de pacificación por desobediencia a la jerarquía militar. Sin embargo, este castigo revertirá en su carrera gracias a la realización de investigaciones antropológicas que supusieron un avance en el desarrollo de las ciencias sociales y que lo convirtieron en uno de los grandes sociólogos contemporáneos.

En el fragmento siguiente podemos observar cómo se imbrica la teoría que despliega Cixous sobre la voz silenciada con los ejemplos que aporta Bordieu en su estudio sobre la dominación masculina:

A través de la división sexual de las legítimas utilidades del cuerpo se establece el vínculo (señalado por el psicoanálisis) entre el falo y el logos: los usos públicos y activos de la parte superior, masculina, del cuerpo —enfrentarse, afrontar, dar la cara (*qabel*), mirar a la cara, a los ojos, tomar la palabra *públicamente*— son monopolio de los hombres; la mujer que, en la Cabília, se mantiene alejada de los lugares públicos, debe renunciar a la utilización pública de su mirada (en público camina con la mirada puesta en sus pies) y de su voz (la única frase apropiada en ella es «no sé», antítesis de la palabra viril que es afirmación decisiva, franca, al mismo tiempo que reflexiva y mesurada). (31)

Menciona el sociólogo francés el efecto que la dominación masculina —excusada en la división sexual—, ejerce no solo sobre la voz de la mujer, sino sobre su mirada y, por ende, sobre su cuerpo, porque como apunta en su libro como tesis fundamental “El mundo social construye el cuerpo como realidad sexuada y como depositario de principios de visión y de división sexuales” (22). Y así, concluye como Cixous que el cuerpo de la mujer y del

hombre están mediatizados por la percepción ideológica que se tiene del mundo. De este modo se expresa Bordieu:

El programa social de percepción incorporado se aplica a todas las cosas del mundo, y en primer lugar al cuerpo en sí, en su realidad biológica: es el que construye la diferencia entre los sexos biológicos de acuerdo con los principios de una visión mítica del mundo, arraigada en la relación arbitraria de dominación de los hombres sobre las mujeres, inscrita a su vez, junto con la división del trabajo, en la realidad del orden social. (24)

La diferencia sexual se construye a través del cuerpo y de su realidad biológica, se justifica en él, nos dice finalmente el sociólogo francés. Pero, entonces nos preguntamos nosotros ¿qué significa pues hablar desde el cuerpo y, por tanto, desde el género? ¿Es nuestra identidad la que se desata o solo la idea de lo que somos o debemos ser? ¿Puede hablar nuestra condición de nosotros mismos o es la contradicción permanente entre el yo y la identidad instaurada lo que nos hace escribir?

De esta manera, si de nuestro cuerpo emana involuntariamente una escritura propia, ésta contendrá en sí el discurso de la dominación falogocéntrica, será un lenguaje más que propio, contaminado. Es una cuestión problemática. Como apuntó certeramente Bordieu al inicio de *La dominación masculina*, nosotros, hombres y mujeres, “al estar incluidos en el objeto que nos forzamos en delimitar, hemos incorporado, como esquemas inconscientes de percepción y de apreciación, las estructuras históricas del orden masculino” (17) y, por tanto, “corremos el peligro de recurrir, para concebir la dominación masculina, a unos modos de pensamiento que ya son el producto de la dominación” (*Id.*). ¿Es extrapolable esta idea a la escritura femenina? ¿Podemos pensar que esa escritura es un producto reactivo a esa dominación o es inmanente al ser femenino?

Como vemos, en este capítulo vamos a partir del cuerpo para llegar a la escritura; a una escritura condicionada por la materialidad de un cuerpo sexuado, en concreto el femenino. Pero, ante esta certeza, la de la materialidad corpórea de cada uno de nuestros sujetos, pueden darse varias posibilidades volitivas en el acto de escribir: podemos como primera posibilidad dejar que ese devenir sexual impositivo determine una voz y un lenguaje; o bien elegir conscientemente esa voz desde una intención identitaria y apologética o, en última instancia, decidir que uno no es tan sólo un cuerpo y que es posible sacudirse el manto de discursividades invasoras y construir el propio cuerpo comunicante desde una virginidad enunciativa. No hablar a través de discursos o de voces sin sujetos, sino desde uno mismo en lucha contra el propio lenguaje cultural e ideológicamente mediado.

Si el cuerpo se presenta en la forma de géneros sexuales no sería extraño pensar que lo que emana de ese cuerpo estará condicionado por la misma sexualidad que lo contiene y produce. Las manifestaciones del cuerpo estarán influidas por el espacio naciente y sus características. Pero, lejos de una visión ontológica y biológicamente esencialista, nosotros hacemos referencia a un cuerpo situado en su realidad histórica, en su devenir social y, condicionado por el pensamiento androcéntrico, tradicionalmente normalizado en la sociedad y en la cultura.

Nuestro propósito en este aspecto es incorporarnos a la escritura de Moreno desde la realidad más orgánica y material para subsumirnos en los textos desde el interior del propio lenguaje y del propio sujeto que escribe. Analizar desde esa interioridad, desde el propio útero de la escritura sus palpitos y latencias. En los textos que nos proponemos analizar la escritora María Moreno delimita temas que objetualiza para hablarnos de la realidad del género desde su mirada de cronista; sin embargo, esa mirada posee también un cuerpo e inevitablemente un cuerpo sexuado.

## *A tontas y a locas*

El propio título del libro es un aviso a navegantes. No espere el lector un sesudo análisis, un ensayo académico o una narración con su principio y fin bien estructurado: lo que aquí se narra se hace “a tontas y a locas”, es decir, a troche y moche, pero en femenino. Y este femenino es de todo menos inocente.

En el principio un título, un nombre firmante y una portada que intenta representar el título, todo ello bajo la etiqueta en rosa fucsia que la editorial Sudamericana le impone a la colección “Mujer”. He aquí el libro, más su contraportada, que nos da algún detalle extra de qué puede ser este compendio fragmentario cuya primera mención titular es un coloquialismo.

Pero aparte de la pose y del desvío inicial, la utilización del modismo no es baladí. Según el *Diccionario de la lengua española*, de la Real Academia, hacer algo “a tontas y a locas” significa hacer algo de modo desbaratado, sin orden ni concierto. Pero esta locución adverbial esconde un trasunto, cuyos actores son como mínimo una loca y una tonta. Si rastreamos los usos de la locución —cuya mención más antigua se encuentra registrada en *El Quijote*— nos damos cuenta de que el significado deviene de un concepto machista sobre los modos de actuar de las mujeres, puesto que el a tontas y a locas no lleva un sujeto masculino, siempre es femenino. Se originó para denominar el modo en que una mujer lleva a cabo una acción, no el hombre. Y es por eso que Moreno decide dirigirse a todas esas locas y tontas, terminando por ella misma (“Loca yo”), donde asume el sujeto de los textos ya no solo desde la escritura sino desde la vivencia personal.

La propia autora nos dice de qué trata este objeto literario: “En rigor, *A tontas y a locas* es un manojo de greguerías en la acepción más clásica del término prescripto por Ramón Gómez de la Serna: «Griterío»” (10). Pero esta calificación de “griterío” no es más que otra de las formas que tiene Moreno de quitarle trascendencia a lo escrito. Tradicionalmente todo aquello que queda impreso escrituralmente se convierte en literatura, adquiere el prestigio y la solemnidad de lo publicado, por eso Moreno expulsa de ese territorio a su

palabra y la devuelve al estadio inicial de grito, es decir, de sonoridad informe y primitiva, carente de significado expreso. Como una manifestación vehemente, esforzada y levantada, tal como indica *el Diccionario de la lengua española*, o en otra de sus acepciones, quizás incluso más cercana, como un “chirrido de los hielos de los mares glaciales al quebrarse sometido por la presión”. Esta voz vehemente o chirrido es la que desata la escritura salvaje de Moreno. La vinculación del grito con la escritura se reitera también en los finales de *La Comuna de Buenos Aires*, donde hace referencia al contenido del libro como “gritos a la intemperie”. No obstante, esta expresividad desatada en grito tiene un timbre de voz explícitamente femenino:

Griterío que se explayaba en una suerte de aguafuertes de género —palabra que entonces no estaba de moda a excepción de que se tratara de percal— o minihipótesis filosóficas, con las que casi siempre estoy ahora en desacuerdo pero que gozan de la impunidad de haber sido enunciadas como los caprichosos parlamentos de un personaje literario. Se escudaban en un esencialismo hilarante que ocultaba las intenciones políticas en un tiempo donde el feminismo y el movimiento de mujeres apenas despuntaba en espacios como *Lugar de Mujer* y a través de los mensajes acerca de las ventajas de la masturbación que la licenciada María Luisa Lerer deslizaba por televisión a las dos de la tarde (no existían por entonces ni la patria potestad compartida, ni el divorcio vincular, y el aborto era impronunciable). (10)

Moreno nos pone sobre aviso de que se trata de textos que hablaban por boca de un tiempo, donde el feminismo apenas germinaba. Es decir, reconoce la limitación y la novedad de éstos, pero en una época ya pasada y superada, de la misma manera que reconoce estar actualmente en desacuerdo con lo escrito, que posiciona en un “esencialismo hilarante”. Pero Moreno en este prólogo hace patente su propio desacuerdo, anclando los textos a una época y, sin embargo, no hace alusión ni aquí ni en otras manifestaciones públicas, que nosotros sepamos, de cuál es el viraje tomado y cómo ha superado y madurado

las opiniones que este libro promulga. Solamente sabemos que “ahora está casi siempre en desacuerdo con ellas”. En última instancia hay una evidencia importante: si es necesario disentir de lo escrito es porque contendría alguna prédica explícita. Sin embargo, para María José Sabo estás prédicas en *A tontas y a locas* han de entenderse tan solo como “el balbuceo de un feminismo en pañales”, el cual “no se acobarda ni disimila sus «desperfectos» frente a las sistematizaciones más actuales del feminismo academizado” (70). A pesar de ello, también reconoce lo siguiente:

Moreno desentierra búsquedas políticas, discursivas, estéticas primarias, tanteos posicionales dentro de un feminismo que, en las antípodas de aquellos años iniciales, hoy goza de espacios de debate institucionalizados. Por ello su fuerza radica en traer cierto estado de escritura en bruto y en ebullición, que se identifica con la búsqueda inquieta, una lucha desde la palabra para ganar la calle y destapar el cuerpo y su abordaje teórico-crítico de las múltiples sujeciones que aún lo atravesaban en aquellos primeros años entre el fin de la dictadura y la llegada de la democracia. (Sabo 70)

La autora nos explica en el prólogo que los textos que leemos en este libro nacieron como “columnitas” publicadas en su mayoría para el diario *Tiempo Argentino* entre 1980 y 1983, que aparecerían también una década más tarde en el diario *Sur*. Es decir, corresponden a una época en que se anunciaba la disolución de la dictadura y el advenimiento de la democracia. Un período donde la cultura tomaba nuevas formas más exaltadas y libres, contagiadas por el espíritu de la época que Moreno designa con la palabra “efervescencia”:

Esa efervescencia podía explicarse por el fin de la dictadura, un efecto parecido al desborde espumoso cuando escapa de una botella de champagne que se ha guardado acostada en el freezer y que no para hasta mojar la punta de los pies. Imita un poco el estilo paródico del poema *Por qué seremos tan hermosas* de Néstor Perlongher que, leído por su voz inimitable, sonaba a la más

radical divisa feminista jamás soñada: “Por qué seremos tan despatarradas, tan obesas/sorbiendo en lentas aspiraciones el zumo de las noches / peligrosas /tan entregadas, tan masoquistas, tan / -hedonísticamente hablando- / por qué seremos tan gozosas, tan gustosas/ que no nos bastará el gesto airado del muchacho, su curva muñeca: / pretenderemos desollar su cuerpo / y extraer las secretas esponjas de la axila / tan denostadas, tan groseras...” (*A tontas y a locas* 10)

La efervescencia que designa —tras la asunción al poder de Raúl Alfonsín en diciembre de 1983— se denomina “la primavera alfonsinista”. Y es ese furor democrático, esa expansión creativa y comunicativa que permite la democracia lo que se anticipa en estos textos, escritos a lo largo de los tres primeros años de la década de los ochenta. Una época a la que Moreno dedica un reportaje conmemorativo para el suplemento *Radar*, cuyo obvio título es “La generación del ochenta” donde, por otro lado, resalta y enlaza esa efervescencia artística de los ochenta con un período premercado en el que los artistas aún no se pensaban como tales.

Como hemos leído al comienzo de este epígrafe, María Moreno se encarga de describir y etiquetar el libro dirigiendo nuestra interpretación hacia dos palabras: “aguafuertes” y “género”. Con el uso de ellas Moreno consigue vincularse, por un lado, a una tradición en la que le antecedería el escritor Roberto Arlt (1900-1942) con el encumbramiento del aguafuerte como género literario; y por otro, con la perspectiva de género en el plano conceptual y filosófico, entendiendo por género “el medio discursivo/cultural mediante el cual la «naturaleza sexuada» o el «sexo natural» se produce y establece (Butler 40).



Fig. 41 *El sueño de la razón produce monstruos*

*El sueño de la razón produce monstruos*, de 1797. Con este parentesco pictórico, el término aguafuerte en literatura hace alusión metafórica a la descripción y retrato de la realidad junto a la impresión que de ella recoge el que escribe.

María Moreno se apropia del término con el que dio título Roberto Arlt a varios de sus libros y, con ello, establece una tradición en la que se incluye. El apego de Moreno con este autor tiene que ver además con que éste encarna a la perfección el perfil de escritor profesional que labura para ganarse “el puchero”. Desde época muy temprana Arlt se dedica al periodismo como modo de vida y fue en el periódico donde creó la mayor parte de su obra. Tenía una columna diaria en *El Mundo*, el primer tabloide de Buenos Aires, donde hacía crónicas sobre la vida diaria de la capital. Parte de esos escritos se recogieron en las *Aguafuertes Porteñas* (1928-1933). Más tarde, publicaría también las *Aguafuertes Españolas*, escritas durante su viaje a España y Marruecos entre 1935 y 1936; y las *Aguafuertes cariocas*, debidas a su estancia como corresponsal en Río de Janeiro. A él le debemos una de las obras cumbre de la

literatura argentina, su primera novela *El juguete rabioso* (1926), a la que le siguieron *Los siete locos* (Premio Municipal de Novela de 1929), *Los lanzallamas* (1931) y *El Amor Brujo* (1932). Escribió con gran éxito cuentos memorables como “El jorobadito” (1933) y “El Criador de Gorilas” (1941). Y asimismo se dedicó también al teatro gestando las siguientes obras: *300 Millones* (1932), *Saverio el Cruel* (1936), *El Fabricante de Fantasma*s (1936) y *La Isla desierta* (1937).



Fig. 42 Roberto Arlt

Tras el prólogo “Locuelas”, el libro se abre con una asombrosa e inverosímil frase del psicoanalista francés Jacques Lacan y pareciera como si todo el libro fuese una especie de ironía que continuara el exceso de este primer “chiste”, que no era tal para su autor: “La mujer es loca y si no es loca del todo es porque no es Todo” (15). La continuación *ad absurdum* de esta aseveración, inconcebible en nuestros días, da lugar a la obra que sigue:

Como un coro de urracas, nosotras, las que no somos locas del todo porque no somos Todo, podemos repetir en espejo —es decir, poniendo patas para arriba la frase: La Mujer es Todo y si no es Todo es porque no es del todo loca. A la mujer le falta una vuelta de tuerca más, una vuelta que ella se reserva. (15)

Así, el libro nos ofrece una serie de estampas e impresiones donde la loca es el personaje principal de una tragicomedia que se resuelve contra sí misma. Entre “Locas de todo”, “Locas de amor”, “Locas por...”, “Loquerías”, “A

tontas y a locas” y “Loca yo”, María Moreno nos guía en un paseo delirante por los recovecos de la psicología femenina y sus estereotipos. La locura siempre ha estado presente en la literatura y el arte como cualquier fenómeno humano, pero la locura femenina se ha desarrollado profusamente como un tipo específico que es innato en la mujer, generando una serie de estereotipos e imaginaria asociada. Vinculada con la neurosis y la histeria, la representación de la mujer loca se ha convertido en un tópico que va más allá de lo literario por estar enraizado en la sociedad como elemento cultural. Ello proviene de una tradición androcéntrica, en la que los comportamientos femeninos son mirados de manera peyorativa y desviada, revelando una misoginia intrínseca. De hecho, en nuestra sociedad es muy común que se tilde a la mujer de “loca” como forma de anulación e invalidación de sus argumentos y percepciones, una práctica que opera como una de las formas solapadas de la violencia simbólica propia de la cultura patriarcal y la dominación masculina. Este fenómeno lo explica de manera más detallada la investigadora Cabruja Ubach, quien sostiene que

los términos “loca” y “paranoica” no solo constituyen insultos sino “violencias” en tanto que incorporan un sistema de relaciones de hombre/mujer, masculinidad/feminidad en un sistema patriarcal y un pensamiento imbuido en la racionalidad positivista, que se infiltra en las relaciones institucionales y personales. La negación, silenciamiento, invalidación y psicopatologización de respuestas con las que no se entra en diálogo —una “loca” o una “paranoica”, construyen hechos y causas fuera de la razón, imaginadas, inventadas, etc.— conlleva, consecuentemente, a la doble función de los nombres, la construcción de la alteridad con la cual no se entra en diálogo. (“Mentes inquietas/Cuerpos indisciplinados” 84)

Así, esa loca que despierta de buenas a primera en las mujeres, ¿no será —se pregunta Moreno— la manifestación de haberse encontrado a sí mismas? Y así de nuevo nos enfrentamos a la locura vinculada al lenguaje de la mujer, a su habla y a su voz:

Tirada en un sofá con almohadones en forma de corazón, de labios entreabiertos o de caramelos de raso, piensa La Amada en cómo desalojar a esa desconocida —La Loca— que, en un lugar impreciso ubicado entre sus sienes, monologa incansablemente sobre ciencias sociales, crianza de pájaros, letras de bolero, reproches al padre, costumbres del Amazonas, feminismo de barricada o de tacita de té. ¿Será ése el famoso haberse encontrado a sí misma? De haberlo sabido, jamás habría permitido que le presentaran a esa Loca cuya voz, ni ebria ni dormida, deja de escucharse. Por otra parte, todo el mundo sabe que es imposible suicidarse ahogándose con la propia almohada. Y sólo Dios sabe que una no se liberará de ella, de la voz, sino en la propia tumba, que si cierta droga analgésica tapa nuestras últimas palabras seguiremos soportando las suyas aún babeantes, declamatorias, en su último aliento. (*A tontas y a locas* 130)

Entre otros motivos la mujer se vuelve “tonta” y “loca” en estos textos como en la vida real, a causa del amor. Porque el mal de la mujer no ha sido otra cosa que el amor, y cómo se ha enseñado y estipulado éste en su relación con el hombre. Para la mujer, amar ha conllevado la entrega absoluta, la sumisión, el deseo de satisfacer al otro más que a sí misma. Amar en la mujer en muchos casos significara perderse. Así, la feminista Kate Millet en una entrevista con Lidia Falcón el año 1984 dijo que el amor ha sido el opio de las mujeres, como la religión el de las masas: “Mientras nosotras amábamos los hombres gobernaban. Tal vez no se trate de que el amor en sí sea malo, sino de la manera en que se empleó para engatusar a la mujer y hacerla dependiente, en todos los sentidos.” (“El amor ha sido el opio de las mujeres” párr. 9)

Este tema es el trasfondo de algunos de los escritos de este libro, agrupados bajo el apartado “Locas de amor”. Para Moreno la enamorada es sufridora a perpetuidad:

[...] la enamorada sufre antes porque se le impide conocer al amado, cuya aparición, sin embargo, intuye. Durante porque hay dentro de su cuerpo una voz encerrada que maldice, loa, reprocha

o simplemente describe sin tregua al amado. Y después, porque perdido el amado, la voz continúa su martirio locuaz sin que nada pueda hacerse por adecuar su desaparición a la del objeto con el que se medía. Entonces no son las cuatro paredes del convento, esclusa o prisión las que hacen sufrir a la enamorada, sino la enamorada parlante que ella lleva adentro. La enamorada escribe por debajo de su piel un texto que no cesa ni con el sueño. No hay punto final en los interrogantes, las frases celosas, los latiguillos poéticos y asesinos de la espera, los gimoteos vocalizados. Uno estaría a punto de creer que la enamorada sufre por las cuatro paredes que la separan del amado. Pero no. Sufre por que no la separen del todo. (63-64)

El adoctrinamiento en el amor romántico presente en la cultura y en la sociedad, es el culpable de crear a mujeres celosas y dependientes. De este modo, la educación es la que ha impuesto estos comportamientos y necesidades porque como dice Moreno en “La educación por los celos”: “¿Quién no vivió esta modesta cruzada laica que exige levantar el toque de queda de los cinco sentidos? [...] ¿Quién no ejecutó un interrogatorio policial bajo una lámpara japonesa luego de haber extraído de un cuello de camisa, como prueba de infamia, un pelo rojo y largo como una tenia saginata?” (65) Y es que “Los celos verdaderos son los infundados porque la voluptuosidad de celar consiste en su absoluta falta de sentido” (*Id*)

Sin embargo, la mayor víctima es la propia mujer, pues “el único valor que sostiene una enamorada es el de su amor. No importa lo que el amado sea capaz de hacerle, no importa la crueldad y la estupidez de los hechos, ella no puede *retirar su amor* así como así” (68). Y aún más en la mujer contemporánea, quien es doblemente víctima, ya que “sufrir dos veces: porque depende y porque se siente culpable de depender” (*Id*). Así pues, “habrá que recordarle”, —nos dice Moreno en “Elogio de la dependencia”— “no la inutilidad de su rebelión sino su forma de paradoja: todo movimiento del amor es *curarse en el amor mismo*, pero lograrlo significa *dejar de amar.*” (*Id*)

El amor es para la mujer el mayor motivo de locura y, al mismo tiempo, de felicidad. Y es que el amor romántico es una falacia que opera socialmente como constructo de formas de sentir supeditadas al machismo y mediatizadas por la ideología hegemónica, en la que la mujer es un ser sometido a una jerarquía de poder en la propia relación amorosa. Así lo pensaban las feministas de la década del setenta, quienes entendían el romanticismo como un dispositivo de control social que servía para perpetuar las diferencias de género, la familia nuclear e incluso el orden político social. El escritor y antropólogo Carlo Fabretti considera que el amor actual está atravesado por una ideología que se sitúa en los niveles profundos de la sociedad, que sale a la superficie a través de compulsiones: “El amor es consecuencia y factor perpetuador del esquema familiar nuclear, que a su vez es consecuencia y factor perpetuador de una sociedad basada en la explotación y en la competencia que induce a refugiarse en la familia —o la pareja— concebida como trinchera y congela la afectividad y la sexualidad en el estadio infantil”. Fabretti habla del amor romántico como una mitología sólidamente instaurada y reflexiona sobre él proponiendo una alternativa:

Ahora bien, suponiendo que se admira el carácter neurótico y regresivo del amor, ¿cómo superarlo y con qué sustituirlo? Tal vez lo único que podamos hacer por el momento sea someter a una enérgica y recelosa autocrítica nuestro concepto del amor y nuestras vivencias afectivas, separando en lo posible los inevitables aspectos negativos (posesividad, dependencia, mitificación, agresividad...), de los positivos (solidaridad, simpatía, respeto a la identidad y a la autodeterminación y libertad ajenas...), esforzándonos por combatir los primeros y potenciar los segundos. (“Contra el amor” párr. 35)

Esa autocrítica que propugna Fabretti es la que vemos quizás tangencialmente en el estilo irónico que María Moreno vierte sobre la condición femenina, su enamoramiento y su locura. Más adelante nos contará cómo las mujeres se vuelven locas por el hombre casado, el pendejo, el

morocho argentino porque, en definitiva, la loca más peligrosa es la enamorada. Sin embargo, Simone de Beauvoir parece tener la solución y el remedio para este mal. La escritora francesa dijo en su aclamado libro *El segundo sexo* que “el día que una mujer pueda no amar con su debilidad sino con su fuerza, no escapar de sí misma sino encontrarse, no humillarse sino afirmarse, ese día el amor será para ella, como para el hombre, fuente de vida y no un peligro mortal”. Es fácil exponer la solución y otra cosa bien distinta saber cómo aplicarla, así que mientras tanto se cumple este deseo y este imperativo de Beauvoir, la enamorada estará siempre bajo peligro.

Independientemente de su locura, la mujer se convierte en este libro en el personaje principal, sin embargo, es una protagonista sin rostro. Se aborda lo femenino, sus representaciones, imaginarios y todo el universo que lo envuelve como un producto propio de esa protagonista omnipresente que, en cada crónica, explicita su devenir y su cotidianidad en ese mundo dividido por sexos que se ensalza de forma paródica: “[...] porque es muy probable que cuando Dios se puso a meditar sobre la posibilidad de inventar la Alegría lo que encontró más a mano fue la diferencia de los sexos.” (17)

Y se escribe sobre lo femenino para así feminizar también la escritura. En consecuencia, la identidad que María Moreno manifiesta tras el sujeto narrador y que muestra en *A tontas y a locas* es una identidad transfigurada en colectivo: colectivizada. La cuestión es que no se trata de una identidad única. Hay un proceso de identificación múltiple y colectivo en la voz de quien narra lo escrito. Es un fenotipo el que habla y elabora digresiones y discursos. María Cristina Forero pierde su voz para dar consistencia a un discurso de identificación propio de la condición femenina. La cuestión identitaria de la autora María Moreno resulta un tema complejo cuyo proceso es necesario deconstruir, sin embargo, en este libro se reduce a sí misma al estereotipo, a favor de incorporar la voz no solo de una sino de todas. De este modo, si Freud habló de la identidad en relación con “consumir al otro”, es María Moreno una caníbal múltiple, ella las consume a todas y las consume para sí, para gestar una voz que contenga muchas voces.

Tal y como dijera George Simmel la representación de la lucha es muchas veces una lucha de representaciones y, como hemos visto, los escritos de María Moreno se encuadran en una época en la que el principal objetivo del feminismo es crear un discurso propio, así como generar y fomentar una cultura propiamente femenina. Bajo lo que se denomina “feminismo de la diferencia” se reivindica la especificidad femenina y la diferenciación de lo masculino. Se busca el binarismo de sexos, porque desde un punto de vista esencialista hombres y mujeres son distintos biológica y culturalmente. Así lo plantea el feminismo de la diferencia. La escritura de María Moreno nace bajo el signo de esta diferencia, condicionada por la alienación de ser uno mismo el Otro, y marcada *ab initio* por ese designio, emprende una lucha verbal y dialéctica consigo misma.

Las post estructuralistas Hélène Cixous (*La risa de la medusa*, 1975), y Julia Kristeva (*Sentido y sinsentido de la rebeldía. Literatura y psicoanálisis*, 1999) postulan que la mujer que es consciente de su cuerpo logra alcanzar un ejercicio de escritura propio que sería inexorablemente de tipo transgresivo. Si bien, y convirtiéndolo en una paradoja, la liberalización de la voz femenina en la escritura convierte a ésta en metáfora del cuerpo. Y así, cuerpo y escritura se asimilan y confabulan en un gesto libertario de empoderamiento y subversión. De acuerdo con Michel Foucault (*Vigilar y castigar*, 1975), el lenguaje es un poderoso instrumento de poder y de exclusión, por lo que la conquista de un lenguaje y una escritura propia ha de concebirse como el intento más que de instaurar, de deshacer las formas impuestas de lenguaje y escritura que se ha implantado en un orden históricamente falocéntrico. Deshacer y deconstruir con el objetivo de llegar a la forma primigenia en que se emite la voz femenina y de su impronta vital, no apercollada aún por el discurso masculinista.

Sin embargo, nos preguntamos: ¿la lógica del binarismo de sexo y género entre hombres y mujeres no es producto también de ese orden androcéntrico que modula formas sociales de comportamiento y crea categorías biológico sociales? Siendo así, esa voz femenina sería un agente producido por el mismo mal contra el que se subvierte y estaría afianzando y defendiendo la

propia diferencia producida desde su exclusión. Defender la diferencia de género implica defender la diferencia sexual, pues aunque sexo y género no son la misma cosa, el segundo de los términos es la consecuencia de la diferencia del primero. Por lo tanto, ¿buscar el empoderamiento del cuerpo y del lenguaje ha de asentarse en los fundamentos de la diferencia? Resulta del todo paradójico. No obstante, lo cierto es que los pensamientos también surgen en reacción a los sistemas imperantes y lo que trató de hacer el feminismo de la diferencia no es más que asumir esa condición —la otra— con la pretensión de instaurar la igualdad de esa diferencia.

La escritura se convierte en un espacio que conquistar. Hay una lucha por la palabra y por el lugar de enunciación. Después del “cuarto propio” la Mujer ha de perseguir y conquistar ese espacio en el que tradicionalmente sólo han tenido cabida los hombres. La página en blanco se convierte en el campo de batalla donde las mujeres han de conseguir la victoria como sujeto de enunciación. Por eso María Moreno anima a las mujeres a escribir:

Voy a convidarlas a escribir. No es un gusto de elegidos, como se cree, ni una pasión inútil como para quienes la voz de la vocación se ha quedado afónica. El género epistolar, por ejemplo, fue bien cultivado por mujeres que a menudo no tenían una rutilante obra paralela. La misma Calamity Jane (forajida del lejano oeste) llevaba su pluma y un álbum bien sujetos a la montura de su caballo para escribir cartas.

No hay un escribir bien. Cualquiera puede ser, por lo menos, gracioso, si se atreve a campo traviesa por una página en blanco, capaz de amedrentar al joven Mallarmé pero no a una muchacha latina con los pies casi instalados en el siglo XXI. No escriban frases largas, de esas que hacen extraviarse en una prosa árida y aletargante, sin una mísera coma donde pararse a tomar agua: que el predicado siga a su sujeto como el perrito a la dama de Chéjov. No se dejen crecer el bigote y aflojar los párpados en busca del adjetivo más apropiado: el inapropiado suele ser más corajudo, más rutilante. Después de todo, el adjetivo no es más que un fetiche del escritor, un elementito de la heráldica íntima,

soñadoramente enfilada a ganar el premio Nobel (y eso no es lo que queremos ¿o sí?). (53)

Como vemos, Moreno alecciona a las mujeres sobre cómo escribir, pero también las alecciona en el beber. Porque a su juicio el tercer espacio que hay que conquistar después del cuarto propio y la escritura es la taberna:

Beba para foguearse en el hablar, en la polémica amable y en las asociaciones ilícitas de la gramática y no beba para ganar coraje, eso también es cosa de varón, ese sexo tan exitista. Yo siempre he dicho que a las mujeres nos ha faltado más la taberna que la universidad. Si no, miren la historia de las artes y de las letras y pregunten dónde ponían a prueba sus teorías Sartre o Pepe Ingenieros: en los bares.

Señoras, que el beber sea una coma vigorizante en la creación de esa palabra nueva que vamos haciendo entre nosotras y que ellos habrán de beberse, les sepa a almíbar o a aceite de ricino. Por eso, señoras, brindemos (con vino). (26)

Pero, Moreno se arma del estereotipo para fragmentarlo y, satirizar pedazo a pedazo sobre una condición femenina que es inmanente para la autora. En este caso, se tratará de un estereotipo de género. El género es la construcción social, histórica y cultural de los seres humanos en función de su sexo, a partir del cual la sociedad va asignando dos roles distintivos: el masculino y el femenino, al que se asignan funciones, actitudes, capacidades y limitaciones, y que la cultura inviste de argumentaciones biológicas y naturales, lo que liga de manera indisoluble el género con el estereotipo. Son dos caras de la misma moneda: la construcción cultural de la realidad, que funciona acometida por parámetros ideológicos soterrados por asimilados y naturalizados. Por eso María Moreno cuando aborda sus aguafuertes de género tiene que recurrir al

estereotipo para sus descripciones y elaboraciones psicológicas de ambos sexos, puesto que los dos son causas de un mismo fenómeno de categorización.

De hecho, aunque el concepto de estereotipo incluye distintos modos de estereotipia social bien podría asemejarse su significado con lo que significa el término género, puesto que los estereotipos son constructos cognitivos que hacen referencia a los atributos personales de un grupo social que se construyen a través de generalizaciones y que se convierten en creencias compartidas por la sociedad. En Antropología se entiende que los estereotipos cumplen una funcionalidad social reguladora puesto que categorizan y ayudan a explicar la realidad social además de ser un mecanismo de ahorro de energía a la hora de elaborar pensamientos sobre los otros.

Sin embargo, y llegados a este punto, nos surge la siguiente duda: ¿En un momento histórico en el que se pretende visibilizar y dar voz a las mujeres en los medios de comunicación y crear un discurso que dé cuerpo a la defensa de la identidad femenina es aconsejable crear una literatura dirigida *per se* a las mujeres —y, por tanto, excluyente de la otra mitad humana— y que hable desde la visión de la mujer como estereotipo? En un tema tan trascendente y donde las susceptibilidades están a flor de piel surgen las dudas de cómo entender y formular la imagen y representación de la mujer que se traslade en los textos. Pero pese a esto, está claro, como observamos en el siguiente texto, que debemos hacer una lectura paródica donde la ironía es el elemento clave del discurso. Así, en “Catita, si no sabe, inventa” donde habla de un conocido personaje popular de la televisión bonaerense llamado Catita, nos ilustra Moreno con más descripciones de la identidad de esa especie de mamífero social que es la mujer:

Se dice que las mujeres van *demasiado lejos*. Son las desbocadas de la historia, unas claustrofóbicas del *cerca*. Algunos afirman que esto sucede porque las mujeres no quieren saber nada de nada, tienen un espíritu de grano grueso y no pueden entender ni siquiera la noción de Alma sólo porque se dice que ésta no tiene

precio. Una mujer no aprende, no porque sea “burra” sino porque el conocimiento sólo le interesa como adorno de quien la ama. [...]

Por eso la mujer nunca será del todo colonizada. Cree y no cree. Se fascina pero no de razón y corazón, sino para seguir amando y siendo amada (99)

La cuestión femenina se aloja en los textos a través de estereotipos de diferente índole. Desde las distintas etapas biológicas o las diferentes funciones que se le atribuye socialmente a la mujer como la de ser madre aunque “la historia soporta bien a madres o a mujeres, nunca a las dos juntas” (47), hasta los distintos estadios de la vida conyugal o de pareja.

Los comportamientos femeninos con asiduidad, y mirados desde la óptica falocéntrica, han sido en nuestra tradición cultural occidental proclives a interpretarse como comportamientos desviados, relegándolos a lo psicopatológico y asociándolos de forma instantánea a la imaginería y estereotipos de la loca y la histérica. Estos estereotipos femeninos provienen de una larga tradición en la que el pensamiento masculino se institucionalizó como lo pensable y la manera, como venimos diciendo, de invalidar y deslegitimar el discurso femenino era asociándolo y relacionándolo con el desequilibrio. Este fenómeno asimismo convirtió el cuerpo femenino en símbolo y producto del trastorno. Un ejemplo paradigmático nos lo muestra Moreno con el término matriz en su breve y paródico diccionario machista —“Breve diccionario machista (para enderezar el diccionario feminista de Victoria Sau)”—:

Matriz: alojamiento primero del hombre. Algunos científicos han relacionado este órgano con la melancolía, la locura, la furia y la histeria. Amputarlo fue durante mucho tiempo la forma más segura de control de la natalidad, con la ventaja indiscutible de que la histerectomía no es prohibida por la Iglesia. Se llama ninfonía a la enfermedad de ciertas mujeres con infinita ambición orgásmica y cuya excesiva actividad y el

acaparamiento que suelen hacer de los hombres es contraria a las necesidades de la era industrial. La seudociencia femenina dice que los varones siempre conservan la fantasía de regresar al útero materno. Pero eso no es cierto: regresar allí, cuando se es un hombre maduro, implicaría destrozarlo y ninguna fantasía hay mayor en el hombre que conservar ese lugar intacto. (97)

Por otro lado, la problemática en cuanto a la imagen de la mujer no es solo que ésta se gestara a través de la mirada del hombre, sino que, como consecuencia de ello, es la propia mujer la que se mira y se percibe desde esa mirada masculina, por lo que la construcción de su identidad estará siempre atravesada por cómo la ve y la desea el sujeto masculino. Resulta, por tanto, en una forma de mirarse que interioriza y asimila. Simone de Beauvoir reflexiona sobre este asunto:

El privilegio económico que disfrutaban los hombres, su valor social, el prestigio del matrimonio, la utilidad de un apoyo masculino, todo empuja a las mujeres a desear ardientemente gustar a los hombres. Siguen estando en su conjunto en posición de vasallaje. El resultado es que la mujer se conoce y se elige, no en la medida en que existe para sí, sino tal y como la define el hombre. (*El segundo sexo* 37)

Asimismo, en el ensayo *Modos de ver* (1972) del escritor John Berger se reflexiona ampliamente sobre la imagen humana y los factores sociales que subyacen en la representación artística del cuerpo, en concreto del femenino. En este libro se adopta un enfoque que relaciona la mirada androcéntrica con la imagen que la mujer construye de sí y de su identidad:

[...] la presencia de una mujer expresa su propia actitud hacia sí misma, y define lo que se le puede o no hacer. Su presencia se manifiesta en sus gestos, voz, opiniones, expresiones, vestimenta,

entorno elegido o gusto; de hecho, no hay nada que ella pueda hacer que no contribuya a su presencia. Para una mujer, la presencia es tan intrínseca a su persona que los hombres tienden a considerarla una emanación casi física, una especie de calor, olor o aura.

Haber nacido mujer es nacer para ser mantenida por los hombres dentro de un espacio limitado y previamente asignado. La presencia social de la mujer ha evolucionado como resultado de su ingenio para vivir bajo esa tutela dentro de tan limitado espacio. Pero ello se ha producido a costa de que su ser se haya partido en dos. Una mujer debe contemplarse continuamente. Casi siempre va acompañada por la imagen que tiene de sí misma. Cuando atraviesa una estancia o llora por la muerte de su padre, a duras penas puede evitar imaginarse a sí misma caminando o llorando. Desde su más temprana infancia se le ha enseñado y convencido de que debe examinarse en todo momento.

Y así llega a considerar que la examinadora y la examinada que hay dentro de ella son dos elementos constituyentes, aunque siempre distintos, de su identidad como mujer.

Tiene que examinar todo lo que ella es y hace porque como aparezca ante los demás, y en última instancia ante los hombres, tiene una importancia crucial para lo que suele considerarse su éxito en la vida. Su sentido de ser ella misma es suplantado por el de ser apreciada por otro como tal. (46)

Conectando con esta idea, la mujer tiene que encontrar la justa medida que el hombre trace porque si se excede corre el peligro de salir del canon para entrar de lleno en algún estereotipo negativo ya creado con anterioridad para ella. Tanto en el goce como en el pensamiento, el exceso que deja de ser deseable para el hombre se convierte en algo condenable. Esto es lo que sucede por ejemplo con el habla de la mujer, que ha sido estigmatizada tradicionalmente consolidando el ideal femenino de la mujer callada y silente por cuanto esto tiene de pasividad y vasallaje. Moreno, en este sentido, parodia esta interpretación masculina que se ha hecho de la conversación femenina en los siguientes términos:

Conversación: charla estéril entre mujeres. Ya las antiguas trinidades femeninas, generalmente hilanderas, se dedicaban a la conversación, que acompañaban con la música de sus instrumentos. Esas costumbres tenían poder hipnótico sobre los héroes y estuvieron a punto de perder a Ulises. En los mitos puede verse claramente cómo la conversación es opuesta a la epopeya y, por lo tanto, a la evolución del mundo y a la historia. (96)

Una larga tradición ha elogiado el silencio de la mujer y ha denostado su locuacidad. Hay una famosa frase del filósofo Kierkegaard que dice que el silencio no es solamente la mayor sabiduría de la mujer sino también su mayor belleza. Debemos entender la sentencia en una época donde ésta se concebía como un ideal generalizado pero que, aunque se trata de una opinión ya desfasada quedan resquicios en las percepciones y en los gustos sociales.

Irene Lozano ha investigado sobre este asunto analizando distintos discursos de la tradición existente como son las obras literarias, los chistes, las canciones y refranes. Tras exponerlos y analizarlos, llega a la conclusión de que éstos han forjado estereotipos sobre el habla femenina que en muchos aspectos perviven en nuestros días. Estas formas culturales aun reflejan y configuran simultáneamente la realidad y de aquí devienen una serie de representaciones sociales, transmitidas desde la infancia y que el individuo se ve obligado a satisfacer de acuerdo con lo que la sociedad estipula sobre su sexo (*cf. Lenguaje femenino, lenguaje masculino*).

Crónicas estas de personajes —las de *A tontas y a locas*—, pero también de objetos, enseres y actitudes atribuidas al universo mítico femenino: el estuche de maquillaje, la bicicleta estática, la cremallera que no sube agolpada por la carne, el carrito de la compra o “changuito” o las hombreras, “después de la peluca y la dentadura postiza, el artificio femenino más peligroso” (108); la gorra del baño “esa bombacha sin agujeros, [...] esa cabeza de medusa sin filamentos, [...] ese calabacín hueco” (109). “Muchachas

románticas”, advierte Moreno “el ideario masculino no soporta una tripa que asoma, las diosas devenidas fisiología, el olor a fritanga yuxtapuesto al Chanel Nº 5, pero menos una mujer deseada con un preservativo en la cabeza.” (*Id*). Los objetos son parte de la cosmogonía del animal social que somos. Y, necesarios o no, éstos se convierten en símbolos que al mismo tiempo definen. Hay objetos de hombres y de mujeres. Cada sexo posee sus materiales, su utilería, sus iconos y fetiches, fácilmente comprables en la vorágine mercantil y consumista que habitamos. Al final, los objetos pueden acabar por consumirnos a nosotros mismos, delimitarnos y, por tanto, constreñirnos.

El libro está protagonizado por estereotipos, pero no solo aquellos que visten a la mujer sino también los que desvisten —metafóricamente hablando— al hombre, “Un hombre no quiere ser otro, quiere desarrollar al infinito el sí mismo”. Y es que el hombre pertenece a un sexo “centrípeto”: “que solo bien se lame, el hombre prefiere ser su propio más, antes que ser uno menos, otro más u otro de más. El hombre no quiere ser otro tal vez porque su Otro es La Mujer” (51).

Cavernario en su dualidad, el hombre quiere que a su disposición haya, por lo menos, dos mujeres. Una y su contrapunto. Un original y una versión. Una grande y otra chica. O unas mellizas. Cuando se encuentra con la que se pretende única él mira con pena bovina y reclama: falta una. Debe ser porque cuando salió de la placenta tibia, hidratada como una escultura de Kosice, no reconoció por fuera a la mujer que conocía por dentro. “Es la otra”, pensó sin comprender que había perdido a la primera. Pero el dos quedó plantado en su deseo como una idea fija. (“La mujer como letra viva” 30)

En consonancia con la lógica binaria de los sexos, Moreno nos presenta al hombre contrapuesto irremediabilmente a la mujer como si de una figura antagonica se tratara. Nos enseña una masculinidad tradicional y tópica, que

sitúa en un espacio machista y misógino. No podía ser de otra manera si el fundamento de base, el sedimento del libro, se halla anclado en lo que se denominó la guerra de sexos (Sex Wars), que supuso un debate para la segunda ola feminista, aquella que va desde principios de la década del sesenta hasta finales de la década del ochenta.

En “Cosita”, valga el título como ejemplo y evidencia, se habla de la cosificación femenina. En este texto Moreno deja su voz para asumir otra, la masculina; y representar el deseo masculino y los supuestos propósitos machistas con respecto a la mujer, o mejor dicho, a su mujer. El posesivo es importante e inescindible del proceso de cosificación al que se somete a las mujeres. A modo de epístola, Moreno usurpa la voz del hombre y escribe dirigiéndose a su “cosita” —la mujer—, reprobando la conquista de la conciencia femenina y dictaminando el modo de comportamiento propio de ese sexo, al que dirige en misiva una serie de querencias que van formulando la *imago* femenina:

Quiero tu atención magnetizada por el Falo. Quiero tu fe en mí, cubriéndome como Caperucita [...] Quiero tu boca bien pintada [...] Quiero que te muevas a mi compás como otro Yo Mismo y que tu desobediencia sea sólo para arrancarme un placer con el que no contaba.

Quiero que te vistas siempre así, como una prostituta, pero no cuando vas al médico [...] Quiero tu instinto ágil y aleccionador para orientarme allí donde el conocimiento no llega. Pero si exageras te llamaré bruja y te quemaré.

Quiero que me aceptes en tu cuerpo cuantas veces yo quiera, pero no tantas. Porque entonces te haré responsable de matar mi deseo en rutina o te acusaré de desear más allá de mí y te llamaré ninfómana.

Quiero tu mente en blanco, no tus maquinaciones de loca.

Quiero tu sangre para mi apellido [...] Quiero tu laboriosidad, no tus creaciones. (150-151)

Adquiere importancia la figura masculina también cuando aborda, como es este caso, los vínculos entre género y sexualidad en la crónica “Cuando papá enseña a ser mujer”, donde la protagonista es la niña, mejor llamada “la nena”, donde Moreno da cuenta, como dice el título, de que a la pequeña se la enseña a ser mujer desde bien chica. En este caso y desde la visión psicoanalítica, se acusa al padre de querer para sí ser el ejecutor de esa sexualidad:

Mucho ha reprochado la ciencia a La Nena: en el diván psicoanalítico, ella ha dicho que El Padre ha intentado seducirla. Un padre psicoanalista, Freud, la ha escuchado “penosamente”, ya que también era padre de hijas. Pronto comprenderá que La Nena sólo quería explicar a través de una imagen, y no de una realidad, el misterio de un paso: el que trastabilla en la relación hombre-mujer. Una psicoanalista hija, Luce Irigaray, dice que sí: El Padre seduce a la hija, lo que no siempre es imaginario. (56)

La acusación hacia el hombre se hace explícita: “Versiones. Seducción, cortejos, besos castos, no por eso menos posesivos. Más allá de las patologías y sin el peso tendencioso de un primer vínculo, el padre va armando para La Nena un teatro donde ensaya los ademanes de la heterosexualidad.” (*A tontas y a locas* 56) Dejando de lado el tema del incesto y del abuso sexual a que se refiere, creemos que esto da cuenta de cómo se arma el género en la etapa de la infancia y que conecta con la teoría de la *performatividad* de Judith Butler. Lo que pone en evidencia Moreno es la escena donde esto se recrea, haciéndonos ver cómo se construye la escenografía, que a fuerza de repetirse se convierte en un comportamiento usual, terminando por considerarse natural.

En otro orden de cosas, María Moreno sostiene que es la cultura la que propicia la diferencia sexual, como causante de que el hombre haya dejado de concebir a la mujer como su igual:

Cuando el hombre se paró en dos patas, pudo hablar y dar besos. Es decir, tomó contacto con la metáfora. Este hombre primitivo, porque aún su libro de lectura era el cielo y su paternidad aún no se había convertido en una deducción, tenía al olfato por un sentido muy alto.

Medida la hembra en la totalidad de sus atributos, tal vez pensó unirse a ella en un primer contacto donde pudiera arrancarle su aroma personal.

¿Cómo no elegir para afinar sus sentidos la propia boca, si a través de ella conoció la primera sensualidad? El hombre, al poner a la mujer labio a labio, comprende una equivalencia, una semejanza festiva que luego olvidará con la cultura. (73)

Pero en *A tontas a y a locas* no solo desfilan personajes sacados de estereotipos sociales o de la propia literatura, la autora también se convierte en protagonista de sus textos, relatando vivencias propias que, quizás a su juicio, la convierten en una más de las tontas y las locas que retrata. Sin embargo, nunca sabremos si el uso de la primera persona es un recurso para dar mayor verosimilitud al relato ficcional; o si realmente es una experiencia vivida por la que escribe y que utiliza como material literario. Así, en “Día de brujas”, María Moreno protagoniza un encuentro con tres adivinas. Primero con Alicia X, que se anuncia en las revistas junto a la descripción: “Parasicología, Adivinación”. La protagonista y escritora se traslada hasta un chalet geométrico en Florencio Varela donde la parasicóloga le echa las cartas en busca de respuestas ante la incertidumbre de un enamoramiento: “Usted ama y no es correspondida”, avisa a su clienta, “Es un amor ardiente. Una obsesión”, continúa. Esto, con algunos detalles más, lejos de toda lógica, es lo que se lleva Moreno a cambio de sesenta mil australes. El segundo encuentro será con la señora Nena y su bola

de cristal, pero con la misma pregunta insistente de por medio: “¿Voy a volver a enamorarme? A lo que la susodicha le saca a colación a un hombre psicoanalista que escribe a máquina, al mismo tiempo que a un niño, reyertas, líos de dinero y una última sentencia: “La veo muy pegada a mamá. Veo que no sabe decir no. Eso le trae problemas, por eso no encuentra lo que busca. Necesita más respeto al varón, acollararse”. Por último, con Mónica, quien le pide el anillo que lleva en la mano izquierda de donde pronostica que le llegará dinero y que trabaja con la cabeza. Finalmente le dice: “Escuche, cucurucho. ¿No se lo dijo mamá? El corazón es como la cebolla. A qué tanto aspaviento” (146).

Las alusiones a sí misma son encubiertas algunas veces y otras explícitas. Las hay incluso hasta en tercera persona como si fuese otro el narrador y no ella misma, como sucede en la crónica “Día del Niño”, donde según explica se ve obligada a escribir sobre el significado de este día, por motivos de agenda periodística:

“A mí no me gusta pensar a propósito” dijo alguna vez ante una mesa de exámenes una chica flaquita de aspecto inorgánico a quien se pretendía arrancar una reflexión sobre el tema *Explotación inhumana de grupos e individuos*. Y, como si la vida fuera realmente tan perra como en el tango, de por vida tuvo que *hacer lo que no quería hacer*. Debe ahora *pensar a propósito* del Día del Niño porque una parte del periodismo consiste en atenerse a lo candente del almanaque, aunque no se haya perdido El Escorial o caído el gobierno. (104)

Con esta falta de ganas es que se enfrenta a la tarea propuesta y consigue la crónica intentando responder a la pregunta qué es un niño, de la que devienen intentos de comprensión a través de taxonomías: “Hay un niño rousseauiano, un niño freudiano y un niño de la santa patrona Ecología [...]” (105). Describe las designaciones presentadas para llegar a la tesis

fundamental: “El niño es el más eficaz cobayo ideológico que logra una sociedad” (*Id.*).

Podemos decir que el texto “El Adulterio” es uno de los más autobiográficos. En él nos habla sobre la relación matrimonial de sus padres y nos cuenta una infidelidad del padre con la madre de la niñera de su hija, la cual tuvo como consecuencias el nacimiento de una niña de la que María Moreno se haría amiga sin saber absolutamente nada hasta tiempo después. Además, en esta misma crónica autobiográfica de su pasado, nos acerca a la visión que en esa época tenía ella y sus amistades en cuanto al amor y la sexualidad, la cual se podría considerar de amor libre. Lo vemos en el siguiente párrafo:

Mis amigos y yo éramos como cuáqueros, pero al revés. No hablábamos de infidelidad sino de atentado a la propiedad privada, no de monogamia sino de “amores necesarios y de amores contingentes”. Vivíamos en matrimonios abiertos aunque lo fueran más de la boca para afuera y al lecho conyugal sólo se sumara el gato de la casa. Y asistíamos a asambleas sexuales permanentes que nunca resolvían nada, orgías con cuadrícula donde el que se levantaba para ir al baño a hacer pis, por más rápido que lo hiciera, al volver encontraba que su pareja había tenido un acercamiento erótico con por lo menos tres personas. Todos éramos traidores, y al celoso lo considerábamos un paria ideológico, como lo hubiera sido en la Unión Soviética un especulador o un sobreviviente de la corte del zar. (169)

Esta crónica no tiene ningún desperdicio por cuanto relata de sí misma y de sus vivencias. Todo ello narrado en primera persona, haciendo cómplice al lector de lo narrado, en este caso en clave de confesión nos hace partícipes de su vida sexual y de su idea y práctica del adulterio:

En aquellos años fui más cornuda y celosa que casquivana y tolerante. Todavía mis viejos amigos recuerdan cómo escapé de un *ménage à trois* saliendo a la calle en chancletas, el pelo enmarañado y chillando como un personaje del neorrealismo italiano. Una vez, durante una de mis escasas pero prolongadas relaciones estables, tuve un amante bisexual. Yo entonces estaba muy flaca porque había tenido hepatitis, si se me echaba una mirada rápida se me podía confundir con un hippie holandés (también usaba overol como la novia de la mujer de Henry Miller). Decidí hacerle un chiste a mi amante y llevar a uno de nuestros encuentros el uniforme de la selección nacional de fútbol (debo aclarar que esto sucedió antes de la dictadura y este uniforme carecía de las connotaciones que tendría durante el Mundial del 78). Mi problema era cómo salir de mi casa oficial así vestida. Me calcé los botines, me puse el shorcito y la camiseta, con agua me peiné el pelo para atrás —es posible que me pareciera un poco a Caniggia— y me cubrí con una túnica hindú de mangas jamón que sólo dejaba al descubierto la punta de los botines. En el camino pasé por La Paz. Allí me encontré con Pedro Barraza, un periodista y militante peronista que había publicado un libro sobre el crimen del obrero Felipe Vallese. Yo debí tener un aire tan sospechoso que Pedro empezó a someterme a una especie de interrogatorio y terminó preguntándome si era policía. (172)

Con todo esto y para concluir, creemos que los textos reunidos en *A tontas y a locas* son escritos que dimanan de una comunicación interior con el propio cuerpo y con los códigos que este adquiere al adentrarse en el mundo social, y del que derivará y se asignará un género. Ahora bien, cuando nuestros cuerpos se adentran en el mundo y sus categorizaciones —o bien, cuando el mundo hace su advenimiento en nosotros— pueden darse dos fenómenos: la asimilación paulatina de la corporalidad del sujeto a los discursos que el entramado cultural asigna a ese cuerpo y sus normas socioculturales; o bien la no asimilación y la no correspondencia entre lo que la sociedad estipula como normal para ese cuerpo y lo que éste desea. Este segundo caso derivará en un trauma y una lucha que el sujeto librará en la mayoría de las ocasiones contra sí

mismo y su cuerpo, adaptándolo o modificándolo para que concuerde con lo dictaminado por la cultura. ¿No es esto lo que les sucede a las personas transgénero que cambian de sexo? La sociedad asigna un género a un sexo que no siempre es acorde con la identidad del sujeto y en ese caso el cuerpo habitado se convierte en la problemática. En consecuencia, comprobamos que resulta más fácil cambiar los cuerpos que los discursos.

El poder que la cultura tiene sobre los cuerpos adquiere dimensiones inimaginables y aun cuando vivimos en sociedades donde impera el concepto de la libertad individual como un valor, el control sobre los cuerpos se realiza de manera soterrada e invisible. De ahí su poder. Zygmunt Bauman en *Vida líquida*, siguiendo la concepción del cuerpo de Bryan Turner —quien sostiene que el cuerpo es una potencialidad que luego es elaborada por la cultura y desarrollada a través de las relaciones sociales— reflexiona acerca de ello focalizando el fenómeno en lo que él denomina “la sociedad moderna líquida” y ello le lleva a cuestionarse esa abanderada libertad de las sociedades democráticas. Merece la pena que, guiados por Bauman, pensemos el control que la sociedad posee sobre los cuerpos sin que ni siquiera seamos conscientes:

[...] ¿somos realmente hoy capaces de controlar nuestros cuerpos más a fondo que nunca? ¿o se reduce todo simplemente a que, tras habernos inculcado como un deber obligatorio, inquebrantable e inalienable, ese control sobre nuestro cuerpo ocupa ahora un espacio entre nuestras preocupaciones (y, por tanto, consume una porción de nuestras energías) mayor que nunca antes? ¿Y de verdad nos sentimos hoy menos seguros de «lo que son nuestros cuerpos» y de «cómo deberíamos controlarlos» que en tiempos pasados, y, del mismo modo, no estamos seguros de los criterios conforme a los que tiene que evaluarse la situación de nuestros cuerpos ni de los pasos que hay que tomar para acercarlos a «lo que deberían ser»?

Hilando aún más fino, ¿ha ampliado realmente la nueva situación el ámbito de la libertad individual existente abriendo para «nosotros» en conjunto y para cada uno de «nosotros» por separado una gama más extensa de opciones y debilitando la red

de lazos en la que la convención social mantenía atrapado el cuerpo? ¿O sólo lo parece, dado que los viejos vínculos están siendo sustituidos por otros completamente nuevos que no son menos opresivos que los anteriores? (122)

Podría leerse de este modo *A tontas y a locas* como una manera de cuestionar ese control que pesa sobre los cuerpos, aunque en este caso estaría limitado al cuerpo femenino, a los que se les otorga el poder del discurso y un lugar de enunciación propio, contraviniendo el monopolio de la palabra ejercido tradicionalmente por el sujeto masculino. Con ello Moreno también logra de una manera no tan directa pero sí inevitable cuestionar el género y sus artificios. Aunque no sea la pretensión o un fin trazado por la autora, el hecho de poner sobre la mesa determinadas cuestiones sexuales y de género, y exponerlas en clave de parodia e ironía, hace que el pensamiento se extravíe de lo ya asumido y, por tanto, se replantee. El hecho de mostrar una realidad sexual a través del uso permanente de la hipérbole devuelve al lector una imagen cuya exageración debe digerir cuestionándola.

En última instancia, los textos que se confabulan en el libro, se arman contra ese dispositivo de control que hace que nuestros propios cuerpos dejen de pertenecernos. Estemos de acuerdo o no con las ideas formuladas por la autora, hay que reconocer que el libro nos jalea para que pensemos nuestro género y nuestra sexualidad, pues intervenidos por una cultura que impone sus mandatos corporales a través de una ideología invisible nuestra conciencia mayoritariamente se duerme en la repetición constante y espontánea de la vida social y cultural en la que estamos insertos. Pero la literatura a través de la palabra nos devuelve la realidad para pensarla.

## *El fin del sexo y otras mentiras*

El cuerpo de la mujer ha librado una cruenta batalla contra los discursos que, desde el inicio de los tiempos, han intentado definir y sujetar su corporalidad, cercenando la libertad y autonomía individual del sujeto, en pos de una trama ideológica colectiva que ontológica y socialmente limite, a lo que se ha llamado desde estos preceptos, el sexo débil. Contra estas ideas construidas a través de fundamentos biologicistas, el cuerpo femenino y, en este caso, el cuerpo y la escritura de Moreno, ha tenido que proclamar el fin del sexo.

María Moreno publica *El fin del sexo y otras mentiras* en el año 2002 en Buenos Aires como un nuevo libro tras la publicación de *A tontas y a locas*, que continúa con lo que ha denominado “aguafuertes de género”, pero abordados desde una perspectiva distinta tanto en lo formal como en la temática empleada. Al decir de la autora, el libro se construye a través de artículos expropiados a los medios para los que fueron escritos: *El Porteño*, *Sur*, *Babel* y *Página/12*. Los textos recopilados fueron gestados desde finales de la década del ochenta hasta el comienzo del nuevo milenio, anclados la gran mayoría en la década del noventa. Están escritos, a juicio de Moreno, “a una edad en donde ya no era posible escudarse en la precocidad” (10). Quizá debido a esa madurez expresiva, entre el libro *A tontas y a locas* y *El fin del sexo* se nota un cambio estilístico o, visto de otro modo, una mayor profundidad en el tratamiento de ese mismo estilo. Si en *A tontas y a locas* la mayoría de los textos se resolvían en escenas costumbristas de género; estas crónicas ya híbridas de por sí, dan un salto hacia el género ensayístico, incluyendo informaciones y argumentaciones de opinión. Ya no se quedan en la mera descripción o en la crónica de lo sucedido; sino que se hiere la superficie del texto para interrogarlo desde el uso de la primera persona. Se podría decir que existe un pensamiento incardinado en la narración de un espacio-tiempo en el que se fija y objetiva el visor de la crónica.

Los textos de este libro podrían categorizarse al mismo tiempo tanto como crónicas como ensayos. Si nos remontamos al origen del género

ensayístico comprobamos que hay unos elementos compartidos por ambos géneros. Aunque se pueden rastrear antecedentes remotos en la época clásica, el ensayo moderno tiene su origen en los llamados géneros didácticos menores que tuvieron lugar en el siglo XVIII, y que poseían un marcado carácter pedagógico e ilustrado, como bien representan las obras de Feijoo y Jovellanos, por poner un ejemplo de ámbito nacional.

Sin embargo, tenemos que remontarnos al año 1580, en pleno Renacimiento, para encontrar el primer registro del término ensayo —*essai*— en su concepción moderna. Le debemos el título a los escritos del filósofo humanista francés Michel de Montaigne (1533-1592), en los cuales se hallaban una gran variedad de temas y registros, todos ellos tamizados por un cariz íntimo y subjetivo. Ello le motivó a apreciar la extrañeza de la obra:

Una inclinación melancólica y por consiguiente muy enemiga de mi forma de ser natural, producida por la tristeza de la soledad a la que me había entregado desde hacía algunos años, hizo que naciera en mi cabeza esta fantasía de meterme a escribir. Y después, hallándome enteramente desprovisto y vacío de cualquier otra materia, presentéme a mí mismo como argumento y tema. Es libro único en su especie, de propósito raro y extravagante. (70-71)

Asimismo, escribe Montaigne en la advertencia “Al lector” que el objetivo de sus ensayos era que se le viese en su “forma simple, natural y ordinaria”, “sin contención ni artificio, pues yo soy el objeto de mi libro”. El proyecto declarado de sus ensayos era mostrar su yo más íntimo, en un afán exhibicionista que se podría comparar con los usos que el género cronístico asigna a su sujeto narrador. Vemos, por tanto, el carácter híbrido y personal con el que nace este nuevo género del ensayo, una tipología literaria que no está exenta como la crónica de problemáticas categóricas y ambigüedades taxonómicas por ser una forma móvil y permeable. Acudimos, no obstante, a la

definición que hace la investigadora Belén Hernández para acotar su designación:

[...] se trata de un género mixto, que en ausencia de una trama argumental o ficción, puede estar compuesto por contenidos filosóficos, científicos o históricos, o por la mezcla de todos ellos; además de por unos valores estilísticos, de una “intelección metafórica”, que le confiere características de literariedad. Del predominio y combinación de unos elementos u otros dependerá que un ensayo sea considerado parte de la Historia de la Literatura, la Historia de la Filosofía, la Historia de la Ciencia, etc. (47)

De este modo, éstas crónicas morenianas adquieren aquí un tono más ensayístico, pese a que no existe, expresa y contundentemente, un objetivo claro en este libro como así lo había en el anterior. En éste es la búsqueda de conocimiento lo que alumbró los textos, no por su falta, pues como apreciamos en su lectura la autora despliega y demuestra una vasta cultura, sino por la reflexión del propio saber, la interpretación constante del conocimiento validado y del propio mundo, como de un cuestionamiento vital que se desenvuelve en la propia escritura. Es así que afirma en los “Preliminares”:

Escribo sobre lo que no sé. Si lo supiera ¿para qué lo escribiría? La escritura inventa, lejos de la vanagloria de responder a una suerte de acopio de conocimientos que una autoridad en ausencia y esfinge le ha dado la venia de echar a rodar. En suma, soy periodista, fiel a la anécdota de Raúl Damonte Taborda quien, mientras se sometía a un examen para ingresar el diario *Crítica*, una de cuyas bolillas era escribir sobre Dios, quise precisar: ¿A favor o en contra? (7)

Tal y como dijera en alguna ocasión Michel Foucault sobre sí mismo, María Moreno es una experimentadora en el sentido de que escribe para

cambiarse y no para seguir pensando lo mismo que antes. Foucault diferenciaba al experimentador del teórico, al que caracterizaba por construir sistemas generales analíticos y deductivos. Pero él, al igual que Moreno, como sus propias palabras evidencian, escribe para transformarse y conocer más allá de lo que ya se sabe, en una búsqueda constante por la interpretación del mundo.

Por otro lado, como hiciera el propio Montaigne en sus ensayos, Moreno hace gala en esta recopilación de “el que avisa no es traidor”, poniendo sobre aviso al lector de la mirada de elementos integrados en el libro, evidenciando el espacio para los que fueron escritos al mismo tiempo que la premura de la entrega, en lo que parece una clara *excusatio non petita, accusatio manifesta*:

Ni hace falta aclarar que escribo lejos de la sangre de la portada, del mito del ahora mismo, en esas zonas francas que permiten el suplemento cultural, la página de misceláneas, la revista literaria y la columna del costado desde donde el bufón suele lanzar una paradoja de 24 horas o el experto ubicar la noticia que el cronista ha hecho ficción en el cuerpo a cuerpo. La premura y, al mismo tiempo la ambición, han hecho que los ensayos de *El fin del sexo* sean una mezcla de notas de aprendizaje diario íntimo de lecturas y panfleto cuyo interlocutor hoy resulta oscuro hasta para mí misma. Aquí furiosamente lacaniana, allá de un demagógico populismo, a veces en vena mística, otras haciendo uso del sermón laico que la lengua política suele llenar de rípios terminados en “ción”. (7)

Aunque también se puede ver como una “reivindicación del espacio descentrado desde el que escribe tanto en lo que respecta a los espacios del periódico, como a los espacios jerarquizados de la cultura” (párr. 30), como así lo sostiene María José Sabo. No obstante, lo producido desde esa zona es para Moreno tan sólo un “ganapán”, así lo dirá más adelante. No podemos dejar de preguntarnos: ¿Será una pose?, puesto que sabemos que existe un cierto interés en conformar una “obra”, mediante la recopilación de los escritos y su

publicación, pues todos ellos han sido cuidadosamente releídos y agrupados por temáticas para dar lugar al volumen. Tengamos en cuenta que la mayoría de sus libros están conformados por lo publicado en el periódico, recopilados con posterioridad y, por lo tanto, ese afán por publicar se evidencia. Pese a ello, se cuestiona “¿por qué publicar la saliva? Pues porque no habrá obra.” (*El fin del sexo* 7) Afirmación, como hemos argumentado, un tanto dudosa que suponemos por las siguientes palabras que la acompañan que se encuentra motivada por un cierto complejo que enfrenta la escritura periodística con la literatura: “Hay quienes sospechan en aquello que escriben anchas y luminosas avenidas centrales y suburbios de mala muerte, sin señales de tránsito y tapizados de bolsas de basura. Las primeras conducirían a la obra, las segundas al ganapán” (7-8). Pero, ¿cómo tomarnos su propio descrédito? Quizás como lo hace el escritor Alan Pauls, entendiéndolo desde la compulsión:

La falta de obra funda compulsiones. La de María Moreno es tan conocida que a veces hasta la avergüenza: consiste en salir a pescar “sus” objetos siempre en las mismas aguas, en una franja híbrida que lame a un tiempo los asuntos de género, el ser nacional, el corpus del freakismo contemporáneo y, por fin, ese amasijo de lugares comunes, coartadas y placebos culturales a los que Roland Barthes dedicó también un libro de “articulitos”, *Mitologías*, cuyos ecos no es difícil oír en las páginas de *El fin del sexo* y *otras mentiras*. Los perezosos que busquen una agenda de problemáticas a la page ya hecha no tienen más que abalanzarse de cabeza sobre sus escritos, hogar jovial, a la vez crudo y zumbón, que recoge y hospeda todas las rarezas que los medios a duras penas consignan con los guantes de la perplejidad y la Academia, aun en sus versiones más desbocadas, suele domesticar para enriquecer el mercado de los nuevos consumos. Las autoproducciones quirúrgicas live de Orlan, el sadomasoquismo on-line, los escritores que querrían ser mujeres, el gastroerotismo criminal de la mantis religiosa... ¿Quieren ustedes ser radicales? Lean las enciclopedias impertinentes de María Moreno (párr.3)

Leamos, pues al dictamen de Pauls estos cincuenta y tres escritos que su autora aloja en las dos mitades correspondientes a “El fin del sexo”, “Y otras mentiras”, en un afán compilatorio que une las fracturas entre un texto y otro.

### **Contra el sujeto sexuado**

Estableciendo una paradoja inicial María Moreno comienza “El fin del sexo” con un coito textual entre Henry Miller y Anaïs Nin, de cuyas necesidades de autor se gestó la literatura erótica en *Delta de Venus*. Como se expone en el libro, su autora, Anaïs Nin, no solo criticaba la pornografía, sino al parecer, la sexualidad masculina misma: “Si bien no era la primera vez que las mujeres trataban de definir su diferencia, fue Nin una de las que más se empeñó en promover, en el terreno de la literatura una mística de su propio sexo sexuado” (18).

La literatura erótica de Anaïs Nin le produce a Moreno un poco de prurito crítico y acomete así contra la literatura erótica misma, haciéndose preguntas que no dejan de ser válidas: “Cuando se organiza una mesa redonda o un suplemento de literatura erótica, se convoca a mujeres. ¿Beneficios de una civilización que encuentra al macho regenerado o al menos reprimido?” (19). Asimismo, para nuestra autora “las mujeres escriben sobre erotismo oscilando entre la tentación de excitar y el riesgo de ser arrancadas de sí mismas” (*Id*). Y a continuación nos hace una propuesta “indecente”: “Propongo que hablar de literatura femenina es hablar de erotismo y en eso vamos a calentar la máquina de escribir que, al no tener sexo, no traiciona” (*Id*).

Pero si ya se muestra crítica con la literatura erótica cuando hace la deriva hacia la literatura femenina nos sorprende con un cuestionamiento de esencias y categorías, donde parece que ha dejado atrás el esencialismo humorístico de los textos de *A tontas y a locas*:

Pero esta afirmación de “otro modo de sentir” no deja de tener un simple valor político como en su momento la afirmación de una identidad gay, afroamericana, o femenina; no está sujeta a pruebas de verdad: es una nueva novela sexual, en donde de la euforia fundadora, debería extirparse el eterno tufillo a esencias porque si no ¿qué queda de la zarpa de la historia? (20)

Como vemos, la lengua denuncia las ideas y aquí la expresión de “tufillo a esencias” muestra a una Moreno crítica con el feminismo esencialista. ¿Es acaso que ya Moreno no cree en la diferencia sexual y por tanto ahora duda de ese “otro modo de sentir” que la literatura femenina devela? Nos dice que ese “otro modo de sentir” tiene simplemente un valor político pero que no está sujeto a pruebas de verdad. ¿Ya no considera aquello de “elaborar una cultura de lo sexual”, como postuló Luce Irigaray en *Yo, tú, nosotras* (1992) quien dijo que “querer suprimir la diferencia sexual implica el genocidio más radical de cuantas formas de destrucción ha conocido la Historia” (9)?

Quizás haya empezado a cuestionarse a sí misma y esté tramando en estos textos una contra ofensiva de aquellas doctrinas que profesaba antaño. El cuestionamiento de ese “otro modo de sentir” es una prueba, cuando en otro tiempo se enunciaba como abanderada del feminismo de la diferencia. Veamos el modo que tiene de disentir de ese “sentir otro”:

Otra paradoja: Este “otro modo de sentir” enunciado por Nin y teorizado por Luce Irigaray se ha urdido para escupir sobre el falo. Pero el falo es una vieja travesti con las operaciones infectadas y los pies hechos pellejo de tanto taconear en vano, un apopléjico que se mea utilizando aquello con que antes pasaba a degüello muñecas grandes. Y hoy son los hombres los que quieren ser lesbianizados: al pasar de la cama (de algún hotel alojamiento) a la camilla (de una casa de masajes) están dando cuenta de todo lo que se les fue en salud. Se extienden como amadas para que los masajeen, los entalquen, los relajen, los alivien. Cuando la expulsión seminal va tan pareja con la del lumbago, cuando el

sexo está tan peligrosamente cerca de la kiniesiología, que ya nadie soporta lo que ha inventado. (*El fin del sexo* 21)

Sin embargo, ¿qué y cómo entender el hecho de que nos conmine a sacar los cuadernos y elaborar un “Qué hacer” feminista, imponiéndonos como reglas “no convertir en centro de atención a este sujeto sexuado ni pretender simplemente incluirlo en los procedimientos de los paradigmas existentes, ni reducirlo a una política de lectura”? (*El fin del sexo* 137) Nos aventuramos a conjeturar que esta es una de las manifestaciones que confirman esa decidida voluntad de proclamar el fin del sexo.

Pero ¿con el título y expresión “el fin del sexo” se está refiriendo la autora al fin de una identificación entre el sexo biológico y el género social? Así lo demostraría el tratamiento relevante y reflexivo que vierte sobre las sexualidades disidentes no heteronormativas: homosexualidad, lesbianismo, transexualidad y bisexualidad, que analizaremos más adelante.

En consonancia, el título del libro podría leerse, de este modo, como gesto de cierre y despedida del binomio sexo/género, del determinismo esencialista entre el deseo y el género, que invalida las categorías antes establecidas para el sexo biológico. Este fin del sexo apunta al fin de una creencia y al fin de una estrategia ideológica de control sobre la corporalidad de los sujetos, de la que ya ha hablado *in extenso* Michel Foucault tanto sincrónicamente en *Vigilar y castigar* (1975) como diacrónicamente en *Historia de la sexualidad* (1976-1994) La negación de la biología como destino se inscribe en una nueva concepción que actualmente se propugna desde los planteamientos y la filosofía *queer*.

Es preciso a este respecto tener en cuenta los postulados que enuncia la crítica Judith Butler en su teoría de la *performatividad*, puesto que, en estos textos, a través de la exposición y visibilización de determinados casos y problemáticas, Moreno se acerca a los planteamientos que esboza Judith Butler en *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad* (1990), uno

de los libros fundadores de la teoría queer y del feminismo postmoderno. La teoría de Butler tiene un largo recorrido que parte de la ampliación de las ideas de John Austin sobre la teoría de los actos de habla; de la concepción de ideología de Louis Althusser; de los fundamentos construccionistas sobre la sexualidad de Michel Foucault; de la teoría de la deconstrucción de Jacques Derrida; de los planteamientos antiesencialistas de Simone de Beauvoir y del psicoanálisis lacaniano.

La teoría de la *performatividad* de género desmantela la identificación del binarismo sexo/género y los procesos de esencialización, entendiendo que la identidad sexual y las expresiones de género son el resultado de una construcción social, histórica y cultural y, por lo tanto, no existen roles de género biológicamente instituidos en la naturaleza humana. El sujeto perteneciente a una sexualidad no normativa es el efecto y resultado de la producción de una red de dispositivos de saber/poder que se explicitan en las concepciones esencialistas imperantes actualmente del género y la diferencia sexual. De esta forma, el género y el sexo son actuaciones, actos *performativos* que son modalidades del discurso autoritario.

María Moreno hace explícitas algunas de sus lecturas sobre feminismo y género, aparte de reflejar una serie de ideas que gravitan en el feminismo de la época, el denominado de la tercera ola. *El fin del sexo* es además deudor de los planteamientos de otra feminista: Monique Wittig quien sostiene en *El cuerpo lesbiano* (1973) que una lesbiana no es una mujer. Afirma Wittig que la mujer sólo existe como término que afianza la relación binaria del género en la heterosexualidad. Y una lesbiana por tanto no se define en los términos de esa oposición. Así, según esta teórica, una lesbiana va más allá y no es ni mujer ni hombre, de modo que trasciende las categorías de sexo y debido a ello no tiene sexo.

Pero a Moreno aparte de preocuparle la feminidad del texto lo que le ocupa es la bisexualidad de este. En el capítulo “¿Qué hacer?” nos habla de una nueva corriente textual basada en la bisexualidad del artista o del texto.

Cuando escucho la palabra bisexualidad me llevo la mano al bolsillo (¿está allí mi fiel pistola de dama con mago de nácar?). ¿Qué es eso? ¿Dos mitades? ¿Dos deseos? ¿Dos reclamos pulsionales? ¿El modelo conyugal llegando al colmo equitativo de compartir un mismo cuerpo?

El sonsonete de la bisexualidad viene dando jugosos dividendos desde que Freud, durante el curso de su conferencia La femineidad, calmara los ánimos de las psicoanalistas de la primera fila sugiriendo que toda mujer tiene una porción del otro sexo, la anatomía lo confirma y las identificaciones lo intensifican, de manera que ellas puedan superar su escasa capacidad de sublimación, un superyó debilucho y una rebelde envidia de pene. (135)

Aunque Moreno no parece estar del todo de acuerdo con ella y se pregunta: “¿Para qué sirve separar la femineidad de los cuerpos biológicos que la sustentan, ya sea a través de una bisexualidad originaria de matiz biológico o merced a cuestiones culturales?” (136) Y, a continuación, sentencia:

Saber que el texto lleva una marca de autora no es inocente, implica determinados avatares del conocimiento, una relación con la lengua, con la teoría, con la producción, con la historia de la cultura, que no excluyen su cuerpo sexuado. (La autora tiene una posición de ajenidad respecto de estos discursos que pueden, sin embargo, apropiarse). El cuerpo no como anatomía, menos como destino —“la anatomía del hombre es el destino de la mujer”, dice un chiste—, sino como límite, aquello que depende de una naturaleza concreta. No límite donde algo se detiene sino aquello a partir de lo cual algo inicia su presencia, cuerpo que teoriza sobre sí mismo y que ha sido trabajado por el lenguaje, nombrado, sexuado. (137)

Todos estos planteamientos: literatura femenina y bisexual, la diferencia femenina y ese “otro modo de sentir”, el antiesencialismo, etc.

evidencian un viraje en el pensamiento feminista de Moreno que la acercan a diversos planteamientos de autoras como Simone de Beauvoir, Monique Wittig, Julia Kristeva o Judith Butler. Debemos tener en cuenta que los textos publicados y compilados en este libro se enmarcan en una época en la que una nueva perspectiva feminista está despuntando a finales del milenio, — concretamente la fecha de referencia se sitúa el año 1990— a contracorriente del feminismo inmediatamente anterior, suponiendo una ruptura con los planteamientos de las décadas del sesenta y setenta del pasado siglo. Se trata de lo que se denominará el feminismo de la tercera ola<sup>64</sup>. En esta década, los contextos sociales cambian y modifican así los parámetros con los que construir y fundamentar las prácticas feministas. Proponemos como ejemplo de ello leer el siguiente fragmento donde Silvia L. Gil en *Nuevos feminismos. Sentidos comunes en la dispersión* (2011), testifica las transformaciones sociales de la era a la que nos referimos:

En la década del noventa el mundo que habíamos conocido se transforma a pasos agigantados. Como en una bobina de cine acelerada, los cambios de las estructuras sociales y económicas que venían perfilándose décadas atrás, se van sucediendo sin que nos de apenas tiempo de separar cada fotograma, coger aire y comprender qué es lo que está ocurriendo en realidad. En pocos años, el escenario se reorganiza drásticamente. Cambia el trabajo y las formas de producción, la familia, el rol que desempeñan las mujeres, las políticas públicas, la relación con el consumo, las nuevas tecnologías, los estilos de vida, las barriadas, las ciudades, desaparecen de manera definitiva los grandes movimientos sociales... Ante este panorama, esta década se presenta como un fin de siglo marcado por la incertidumbre; se abre un vacío. Vacío desde el que, sin embargo, comienzan a explorarse, con mayor o menor éxito, nuevas formas de hacer en común. (68)

---

<sup>64</sup> Término acuñado por la escritora y activista norteamericana Rebecca Walker.

Por consiguiente, la tercera ola feminista se caracteriza por la heterogeneidad de corrientes y articulaciones identitarias. Es a estas prácticas feministas a lo que Silvia L. Gil denomina “nuevos feminismos” los cuales surgen —según esta activista— en un contexto de crisis en el que “aparecen nuevas temáticas, se fragmentan los grupos, emergen otras prácticas, se expanden las diferencias, se cuestionan las identidades y se asiste al final del sujeto único” (35).

Sin embargo, dentro de esta heterogeneidad hay unos elementos comunes que establecen la idiosincrasia del movimiento. El primero y el más evidente es el tratamiento y el enaltecimiento de la diferencia como condición inherente a la práctica política; al contrario de la búsqueda de una unidad entre mujeres pretendida y ambicionada por el feminismo de la segunda ola. Con lo que la identidad “se comienza a comprender como un proceso múltiple en el que se articulan el género, la clase, la raza, la etnia y la edad, formando una subjetividad compleja, incluso contradictoria, que no puede ser reducida en ningún caso a una sola de estas categorías.” (Gil 36) En este panorama se produce un replanteamiento de cuestiones con larga historia, como el aborto, la sexualidad y la violencia, el trabajo doméstico y el mercado laboral junto a otras temáticas y problemáticas que se van incorporando como la construcción de las identidades de género a través del movimiento transexual, la pornografía y la prostitución, el pensamiento *queer* y el activismo lesbiano, la precarización y la marginación de las mujeres migrantes, entre otras.

### **Sexualidad y violencia**

Por otro lado, en esta primera parte del libro correspondiente a “El fin del sexo” uno de los aspectos que se abordan en profundidad, probablemente como un demonio interior que llama a la escritura de la autora, es la relación entre sexualidad y violencia. Para tratar este tema se acude a la naturaleza pues gracias a la etnología hoy podemos comprender muchos comportamientos humanos viendo su reflejo en esas otras especies que llamamos animales.

Así, la violación, según el libro *Machos demoníacos*, escrito por Richard Wrangham y Dale Peterson: “es una práctica que los humanos comparten con los gorilas y los elefantes marinos” (*El fin del sexo* 64). Pero a pesar de esta igualdad de comportamiento estos autores opinan que el sexo sin consentimiento entre animales es un mecanismo masculino evolucionado cuyo objetivo sería el control de las hembras. De esta forma, Wrangham y Peterson sugieren que lo menos evolucionado de ciertos monos es, precisamente, lo más evolucionado, es decir lo humano.

María Moreno siempre busca lo que sale de la norma, la nota discordante para recordarnos que no todo es inamovible. Y así, se evoca a los bonobos, con la “esperanza de eludir nuestra maldición genética” (65). Entre los bonobos —nos recuerda Moreno— las hembras dominan y, al parecer, con un poder más equitativo. Las líderes integran coaliciones solidarias para apoyar a los hijos y se respeta a los subordinados. No obstante, lo que interesa a los antropólogos feministas de éstos es que entre la comunidad se dirimen los conflictos a través de lo que los científicos denominan la frotación génito-genital y que los nativos denominan como *hoka hoka*, actividad en que tanto machos como hembras se dedican ávidamente al sexo heterosexual y homosexual.

La mirada antropomórfica de Moreno se despliega también defendiendo a la mantis religiosa de la que se ha considerado su contraparte humana, la *femme fatale*. Símbolo de la mujer pérfida y asesina, es un referente para misóginos que buscan la igualdad de correspondencias animales. Si el hombre se asemeja en la naturaleza a monos, gorilas, leones, peces de coral, tanto mamíferos como anfibios o insectos y en todos es el hombre el que recrea y simboliza la violencia atroz de esa animalidad que aún mantiene; en la mujer es la única correspondencia y sin embargo la racionalidad impide enlazar con la hembra humana. Aunque, lejos de pecar de sexismo lo cierto es que la violencia no tiene por qué ser cualidad de un solo género, sino de la especie humana y animal.

Otro asunto es cómo se institucionaliza esa misma violencia en el devenir social de nuestra especie. Así, históricamente la práctica de la violencia ha sido potestad del hombre y se ha asumido como una cualidad de su masculinidad y virilidad. Este hecho ha sido estudiado en profundidad en el libro *La dominación masculina*, por el sociólogo Pierre Bourdieu, quien identifica esta simbiosis:

[...] la virilidad tiene que ser revalidada por los otros hombres, en su verdad como violencia actual o potencial, y certificada por el reconocimiento de la pertenencia al grupo de los «hombres auténticos». Muchos ritos de institución, especialmente los escolares o los militares, exigen auténticas pruebas de virilidad orientadas hacia el reforzamiento de las solidaridades viriles. Prácticas como algunas violaciones colectivas de las bandas de adolescentes —variante marginal de la visita colectiva al burdel, tan presente en las memorias de adolescentes burgueses— tienen por objetivo obligar a los que se ponen a prueba a afirmar delante de los demás su virilidad en su manifestación como violencia [...] (70)

Además, en una evidencia mayor, el sociólogo francés estudia los usos metafóricos de los nombres de los genitales femeninos y masculinos, y desarrolla cómo en distintas culturas el pene se entiende como arma y la penetración como un acto de violencia y dominación.

Hablando de violencia y sexualidad Moreno incorpora la llamada violencia de género, violencia doméstica o violencia machista, a la hora de hablar del asesinato de Alicia Muñiz, a manos de su agresor, su marido el boxeador Carlos Monzón, condenado a once años de prisión por homicidio, quien se disculpaba en el banquillo con el grotesco “Les pegué a todas y nunca pasó nada” (*El fin del sexo* 79). La crónica le sirve a Moreno para recoger la crónica del suceso y al mismo tiempo para reclamar medidas específicas para este tipo de violencia: “Lo que es necesario es un acto de justicia y la

introducción en el fuero jurídico de una figura específica para la violencia doméstica que se pueda utilizar con los golpeadores y con sus víctimas cuando éstas incurren en crímenes con premeditación y alevosía” (81).

Lo último en esta relación entre violencia y sexualidad se da en “La tortura como pornografía”, donde Moreno denuncia el vínculo existente entre la sexualidad pornográfica, es decir, la industria de la consumición de placer con la consumición de los relatos soterrados de los crímenes de la dictadura. Moreno evidencia el interés amarillista de los medios que ofrecen, por un lado, lo que se llamó el destape, como fenómeno comprensible debido a la represión sexual padecida y, por otro, el horror de los crímenes en una competición mercantilista del quién da más: “Está claro que tanto el mirón como el progresista de voluntad que trata de conocer los pormenores de la tragedia de su país obtienen dividendos semejantes” (74). Se evidencia así el interés en regodearse en el cuerpo inquiriendo en él sexo y muerte. Lo que Moreno identifica como la misma operación pulsional pornográfica:

Así, el progresista de voluntad que quiere pagar su sentimiento de culpa y lograr la purificación de su conciencia ciudadana informándose sobre el suplicio infligido a miles de personas en la clandestinidad o no tanto, durante la llamada guerra sucia (la de Malvinas parece haber pasado por la tintorería de la vocación de la argentinidad) conseguirá insensibilizarse a través de la repetición incesante (el marqués de Sade utilizaba el mismo anestésico) de vejámenes que incluyen, según la ley de quién da más, el diálogo entre torturadores y torturados, una especie de cotidianidad entre monstruosa y cordial y el flagelo del feto en el vientre de su madre. (73-74)

Para este demandante de pornografía del terror arroja la pregunta siguiente: “¿acaso puede diferenciar su ética de su morbosidad?”. No obstante, si María Moreno lanza dardos contra este consumo más aún los arroja contra quienes sacan provecho y rentabilidad de ellos:

No pensaba, y ahora tampoco piensa: se limita a vomitar en serie y repetidamente las imágenes que se tragó durante tantos años. Y no sólo eso; al empaquetar las actitudes de torturadores y torturados en burdas categorías patológicas oculta su sentido político, los alcances de su ideología. Porque los relatos del suplicio, a pesar de su evidente morbosidad, de su escándalo para los que sabíamos sin saber (la mejor manera de soportar), no dejan de ser los efectos de una política sobre la que aún no se ha reflexionado más allá de la catártica cacería de brujas (origen de complicidades que pensábamos imposibles en la época en que existían opiniones). (75)

Esta crítica mordaz hacia el colectivo periodístico del que forma parte se alza en defensa del cuerpo de los torturados y desaparecidos. En este caso, el discurso es la perversión:

La carrera por obtener el testimonio más crudo no es un aliciente a la conciencia colectiva sino un gesto de mayor anonimato para las víctimas que, si antes tenían un cuerpo sin nombre, ahora constituyen un inmenso cuerpo flagelado, intimidado, hecho pedazos en una “literatura” periodística que intenta reemplazar a reflexión por el susto. Si hay cuerpos que ya no tendrán correspondencia con un nombre, rebautizarlos sería comenzar a nombrar su “proceso” más allá de las medidas de la ley de la sagrada obsecuencia a los hechos, a la que la prensa dice someterse. (75)

También hay un reproche hacia la prensa, que Moreno pone en boca del crítico gay Mario Mieli, cuando aborda el caso de los asesinatos del director cinematográfico Pasolini y del modisto Gianni Versace, ambos homosexuales. Este último fue asesinado en 1997 ante la puerta de su casa en Miami por un amante al que le contagió el sida, ante lo cual su venganza fue el asesinato. Esto es lo que dijo la prensa, sin embargo, el VIH del asesino no fue ni siquiera

comprobado. Andrew Cunanan se llamaba el homicida, quien apareció muerto pocos días más tarde en un barco, se supone que habiéndose suicidado. La crítica desplegada en este caso en palabras de Mario Meli tiene que ver con las estrategias de silenciamiento y de amplificador de prejuicios que la prensa ejerce:

En esta oportunidad le han dedicado las primeras páginas de los diarios porque era famoso y era un gran artista. Se puede pasar por encima de la homosexualidad, perdonarla como una extravagante debilidad o enfermedad, si quien lleva el estigma es una gran Loquesa, pero si el asesinado es uno de nosotros, un marica cualquiera, un marica y basta, entonces el silencio y la sordidez en cuatro líneas, entre la noticia de un hurto callejero y la de una familia muerta por envenenamiento con setas. (97)

### **La identidad como viaje**

María Moreno reflexiona sobre la transexualidad a través de diversos textos escritos desde el imperativo de la actualidad. En 1997 escribe sobre el llamado caso Mariela, debido a que la protagonista, Mariela Muñoz, que había criado a varios niños como hijos propios, motivo por el cual había sido acusada de raptó, logra que le concedan un documento de identidad en el que se le reemplaza su nombre de nacimiento por el nombre elegido para su nueva identidad de mujer. Al abordar la historia de Mariela, Moreno reflexiona sobre la identidad transgénero y metaforiza el cambio de sexo con la simbología del viaje:

Los transexuales suelen mimar —en su extraña alianza con el cirujano, el endocrinólogo y el juez— a través de sus operaciones y complejos hormonales esos hitos marcados por el dolor femenino como si se acatará que todo rito de pasaje debe hacerse con sangre y lágrimas y la transexualidad fuera un necesario vía crucis hacia la anatomía como destino. (100-101)

Desde la premisa que adelantara Simone de Beauvoir a mediados del siglo XX de que no se nace mujer, sino que se llega a serlo, se entiende que todo cuerpo puede sexuarse de acuerdo a una configuración propia de la identidad que extrapola y amolda a su cuerpo. Así, cada individuo lleva consigo la contingencia de una sexualidad que desarrollará según considere y, por tanto, ésta tampoco es inamovible ya que el individuo no es una esencia sino una construcción. Así la transexualidad es un fenómeno que opera de la misma manera que la feminidad o la masculinidad. Se trata de una asunción o una negación de la sexualidad representada en un género, pues como dice Moreno, “la anatomía es un destino”. De este modo, concluye:

El fallo del caso Marianela, amén de reconocer el derecho de habitar un cuerpo soñado, aunque no se lo proponga, parece sospechar la categoría “mujer” como objeto construido y no como naturaleza, todo origen como ilusorio y toda identidad como estrategia política y no como documento, a pesar de lo incierto de los devenires del escalpelo y del destino de los viajeros del sexo. (102)

Moreno plantea una visión de las cosas al mismo tiempo que su cuestionamiento. En este caso a través de la pregunta que se hiciera Foucault en el prólogo del libro *Alexina* —donde recupera el caso trágico del hermafrodita Barbin sucedido en 1860, quien se acabó suicidando—: “¿Verdaderamente tenemos necesidad de un sexo verdadero?”

Sosteniendo la acertada pregunta de Foucault y pensándola con detenimiento, quizá la única objeción que se le pueda hacer al cuestionamiento es que el cuerpo de los sujetos no funciona atendiendo a la verdad sino al deseo y lo que ocurre con el deseo es que también viene regido, reglamentado y categorizado por el dictamen social. En este sentido, el individuo acata

inconscientemente los discursos del binomio sexo/género, que operan y se ejecutan a través de lo que se ha llamado el *biopoder*<sup>65</sup>.

Este biopoder es a nuestro juicio el que alecciona y presiona para que se realice ese viaje hacia la anatomía, como dice Moreno. Sin embargo, la sociedad diferencia bien la naturaleza del constructo, y sigue aferrada a las esencias biológicas. Por eso, cuando uno toma la determinación de emprender ese viaje hacia el otro sexo y llega al destino, lo que encuentra no es la asimilación a la masa social de géneros normativos. No, ese viaje quedará señalado en su historial, y se convertirá no en un hombre o en una mujer, sino en un transexual, lo cual no es baladí pues los nombres nos determinan tanto social como individualmente más de lo que pensamos. Llegar a ese destino anatómico, no será para muchos desgraciadamente más que el comienzo o, quizás la continuación, de una exclusión social y una diferencia que en la mayoría de los casos se señalará como estigma.

De esta forma, María Moreno le da la palabra a Lohana Berkins, líder de la Asociación de Lucha por la Identidad Travesti Transexual, en el texto denominado “La travesti en la escuela”, y en éste hace palpable con su testimonio las desigualdades a las que se enfrentan los transexuales, empezando por la educación. “El mercado nos pide putas, no secretarias porque a una travesti la obliga a estar mostrando todo el tiempo lo que quiere ser. Entonces el primer eslabón es la prostitución. Allí sí somos aceptadas como diosas. Eso sucede porque nos niegan el derecho a la educación a la salud, al saber [...]” (104). En muchos casos, estar en un entorno que rechaza y discrimina es lo que lleva al individuo a la exclusión y al no disfrute de sus derechos como ciudadano: “Es necesario que la escuela intente retener al niño travesti y, que si

---

<sup>65</sup> El término al que hacemos referencia fue acuñado por el filósofo Michel Foucault para designar la práctica ejecutada por los estados modernos en la que se lleva a cabo todo un operativo de control y explotación a través de diversas técnicas para subyugar los cuerpos y controlar a la población.

no lo logra debido al rechazo, dé los elementos para que éste se eduque en casa.” (*Id.*).

En conclusión, con estos casos que nos lega Moreno podemos darnos cuenta, utilizando su propia metáfora, de que las identidades y roles de género, convierte a los humanos en viajeros en tránsito hacia un cuerpo como destino último, que puede ser el biológico o no.

### **Mujeres públicas**

Llegamos a la segunda parte del libro y en el apartado “La mujer pública” la autora incorpora algunos de los textos que publicara en la revista *Babel* cuya columna tenía un título homónimo a este mismo epígrafe del libro. En este medio y durante todo un año se dedicó a diseccionar la producción de esas mujeres públicas que “desde el cuarto propio invadieron otros espacios” (Rodríguez Carranza 2011). Y si en *Babel* lo que pretendían los editores era circular por una zona fronteriza, donde la crítica es y no es literatura, podemos afirmar que Moreno ejercía a la perfección su trabajo escribiendo crítica encubierta en literatura y viceversa, pues no se sabe cuál tiene predominancia sobre la otra. Ambas mantienen una perfecta simbiosis y cada una se alimenta de su contraria, lo que se ajusta a la perfección a la categoría de crónica literaria.

En estos textos, “¿Qué hacer?”, “El libro rojo de Lesbos”, “Contra el feminismo proletario”, “Poética terminal”, “Eros gastronómico”, “Safo y Cía”, “El puro y yo”, “Lúcidas locuras” y “Señoras, ¡a las tripas!” María Moreno recorre sinuosamente en un ensamblaje inescindible la vida y obra de sus autoras fetiche, vertiendo sobre ellas panegíricos y detracciones. Aun así, se trata de sus compañeras imprescindibles:

¿Por qué nos gustan las escritoras que parecen escribir con la soga al cuello, haberse corrido el rímel con sus lágrimas e ir por el séptimo whisky para ganar fuerzas y elegir la viga más adecuada para ahorcarse? Inconsolables, locas, borrachas, afiebradas,

comparten mi cama de insomne con mi último marido (la máquina de escribir) a través de un manojito de libros de ediciones baratas, todos contruidos con limadura de desesperación. ¿Autobiografías? En su mayor parte. Que el lugar para leerlas sea precisamente la cama no es casual ya que muchas fueron escritas en ese mueble fuerte donde se nace, se da a luz, se echa el último resuello y, sobre todo, se pasan los largos períodos de postración con los que estas autoras terminales se suelen regocijar. Virginia Woolf, Isadora Duncan, Hatherine Mansfield, Shirley MacLaine, Alma Mahle, todas conmigo en letto en un lesbianismo literario doblemente escandaloso puesto que la mayoría de ellas están muertas. Compañía zozobante donde las palabras impresas tienen un efecto de verdad que se sitúa más allá de toda sinceridad y que debilita la distancia hasta exigir una lectura autobiográfica. (147)

Los nombres masculinos aquí escasean: “Y si hablo de mujeres es porque me importa un pito que el señor Gide haya sido maltratado durante un trámite bancario, que el señor Rilke le hayan rematado los muebles y creo haber cumplido mi cuota de solidaridad con el otro sexo jadeando al compás de la bronquitis de Amiel y tratando de tenerle simpatía a su Dios” (148). Y es que ella se debe a la causa, porque como delata “no vale la pena entrar a la cultura sin nuestros cuerpos”. ¿Será que como Clarice Lispector Moreno también escribe desde el inconsciente de su propia corporalidad? En “Lúcidas locuras” cita a la escritora brasileña que se interroga a sí misma: “Cuántas mentiras estoy obligada a decir. Pero me gustaría no estar obligada a mentir conmigo misma. Si no, ¿qué me queda? La verdad es el residuo final de todas las cosas, y en mi inconsciente está la verdad que es la misma del mundo” (161).

Tengamos en cuenta que su filiación femenina puede ser una incoherencia sintáctica del discurso que ella misma despliega. Para pensarlo nos motivan estas palabras de la autora provenientes de su diatriba “Contra el feminismo proletario”:

Hay quien —se llame Showalter, Cixous o Spacks— no cesa de buscar en los textos de uno y otro sexo el paradigma de la “buena mujer” (profesional, orgásmica, el tampax bien atornillado a fin de ocultar su viscosa vida interior) o de “la desgraciada” (a ras del parquet, sabañónica posea a causa del dolor de riñones y sin conocer sino a medias el haiku más corto del mundo que consiste en decir lujuriosamente ¡Oh! ¡Oh!). Es así que se pide a las autoras una eterna vocación de servicio. (144)

La misma necesidad que nos obliga a buscar el origen no enajenado del imaginario femenino (ja,ja,ja) nos hace repetir caminos que el macho desechó por estériles: leer la obra en rima con la biografía del autor, o como representante de la vida humana en su contexto social, revelando así la “verdad” de la historia. Es así que se le reprocha a la misma Hélène Cixous sacrificar política a poesía. (144)

En “El libro rojo de Lesbos” Moreno se dedica a construir mediante el relato y la palabra un panteón lesbiano donde da cobijo a escritoras defenestradas de la gloria literaria. Apenas conocidas para bibliófilos que ahondan en lo más oscuro y bohemio que lo literario esconde. Sepultadas por la modernidad de otros nombres y de otra literatura más reciente, las escritoras que rescata Moreno eran mujeres transgresoras de su tiempo y del actual que merecen que se las recuerde, aunque solo sea para incorporar más ejemplos de fuerza, independencia y coraje femenino.

Algunas de ellas ni siquiera están traducidas al español, por lo que para los hispanohablantes no bilingües su obra está sellada por otro lenguaje. Por eso, quizá el hecho de nombrarlas pueda convertirse en un gesto de exhumación en el cementerio literario donde se hallan sus obras, al menos, como decimos, en nuestra lengua. Esto sucede con la poeta británica parnasiana Renée Vivien (1877-1909) y con su amada, la escritora americana Natalie Barney (1876-1972), a excepción del libro de la última, *De trazos a retratos*, editado por Icaria en 1988, ya descatalogado, casi nada conocemos de sus producciones literarias.

Las lesbianas más conocidas son nombradas sin reparo por Moreno, quien se pregunta: “¿por qué tan a menudo la mujer artista no ha desdeñado, antes bien ha glorificado, el amor de la mujer por la mujer?” (142). Ellas son Colette, Virginia Woolf, Simone de Beauvoir, Marguerite Yourcenar, Katherine Mansfield, Marguerite Duras y a Djuna Barnes. De nuevo interroga: “¿acaso la sexualidad femenina no es mero negativo, el reverso, la panoplia?” (141).

Más adelante, la escritora Djuna Barnes (1892-1980), nos hará preguntarnos si el amor homosexual esconde el deseo hacia el propio cuerpo, si quizá sea un retorno a uno mismo. Esto es lo que se lee en esos besos de mujer que impactan sobre los labios de esta escritora estadounidense perteneciente a la vanguardia del Greenwich Village, quien no podía vivir sin palabras y sin besos. ¿Existe el ansia del propio sexo?, nos preguntamos leyéndola y Djuna responde: “No sabe uno hacia dónde ir. Un hombre es otra persona; una mujer es siempre tú, sorprendida de que vuelvas la cara con pánico; en su boca besas tu propia boca. Si te la quitan gritas como si te robaran a ti misma.” (*El fin del sexo* 142) Así que descubrimos que hay besos “reflexivos”, que se infringen sobre el cuerpo de otras...Pero para Moreno el problema surge cuando se utiliza esa homosexualidad para generar una cierta estética literaria. En “Safo y Cía” nos dice:

La homosexualidad como estética, la huida del género para afirmar una identidad sexual: “El ‘yo soy diferente’ no me agremia a otros diferentes, sino el deseo por mi igual”. Si la literatura nace como necesidad de singularidad, los autores que intentaron afirmar, o más bien refregar, una cierta relación entre su obra y la homosexualidad y ofrecer a ambas en un pacto autobiográfico con el lector, han *épaté les buorgois* uno por uno. En el lecho sólo hay militantes solitarios. Lo extraño es por qué la identidad se volvió de pronto sexual, cuándo el ser del yo se fundió con el objeto del amor, en el caso del escritor que se declara homosexual, singular. (154)

De los textos que María Moreno escribe para *Babel* incorpora aquí sólo unos pocos y en dicha selección podemos comprobar una mayor predilección por parte de su autora por aquellos escritos que testimonian sus inclinaciones literarias, como son la bitextualidad y la bisexualidad, el lesbianismo entre escritoras, la homosexualidad, la relación entre literatura femenina y gastronomía, el vínculo de las escritoras suicidas con el diario —género favorito de las suicidas, según Moreno—, y el género autobiográfico, que ha estudiado ampliamente, como lo demuestran sus libros, talleres, conferencias y entrevistas.

### **Cuerpos intervenidos**

En la segunda parte del libro, tras proceder al desfile perteneciente al elenco de las “mujeres públicas” morenianas, nos encontramos con “Los vía crucis del cuerpo”, padecimientos biológicos y accidentados, autoinfligidos por la tecnología y la ciencia o por ideologías mercantilistas que combinan un ideal social corpóreo, entre el producto capitalista y el nacional.

Los textos agrupados bajo el epígrafe “Mutaciones” versan sobre determinadas contingencias sufridas por el cuerpo, sus mutaciones y mutilaciones. El cuerpo es inescindible del sujeto, por lo que cualquier cambio padecido por éste va a alterar el curso de la narración interna, de la configuración mental y psicológica del sujeto. Y estos cambios son volcados en el arte y en la escritura como emanación necesaria de esa metamorfosis.

Así, da cuenta Moreno de cómo muchos artistas norteamericanos que padecieron transformaciones corporales “por acontecimientos genéticos, enfermedades o intervenciones quirúrgicas expusieron los estadios de los mismos a la manera de un testimonio casi siempre adscrito al hiperrealismo, centrado en una política de la visibilidad” (181). La autora en estos textos analiza las producciones de estos artistas activistas de su cuerpo en los que percibe “una cierta voluntad terrorista ejercida sobre el observador ‘sano’, y que con la intención de decirlo todo sobre la enfermedad los artistas parecen

homologarse a la enfermedad misma” (181). Así, hace referencias a libros como el de Mark Leslie *Morir de sida, vivir con sida; Un año sin amor*, de Pablo Pérez o *Convivir con virus*, de Marta Dillon.

Se detiene especialmente —“La cifra impar”— en el libro escrito por Gabriela Liffdchitz titulado *Recursos humanos*, donde su autora da voz a lo que ella llama “la faltante”, el vacío anatómico del cuerpo que ha sido mutilado por una mastectomía. Pero, “lejos de funcionar como pérdida, la faltante inquieta por esa autonomía que la lleva a la incesante performance de poner al desnudo el latido del corazón” (182). El cuerpo de Liffdchitz se adueña del texto y escribe a través de él o, más bien, a través de su ausencia. El trabajo contra el propio cuerpo es lo que ejerce la escritura de este libro, reescribiendo las formas del cuerpo y entendiendo el modelo anatómico vivido como algo mutable, puesto que “el modelo anatómico completo es también una ficción” (182). El libro se confecciona a través de textos y fotos y a través de la herida, es decir, la faltante: “Una llanura extensa me atraviesa, mi chico, digo, mi planicie, busco desesperada un sustantivo para darle nombre a lo innumerable. Palabras suaves para mutilación, tajo, hueco, dolor” (183).

La herida y la ausencia forman parte de nuestra entidad corpórea, de la misma manera que la mente también es susceptible de sufrir mutaciones. En “Con un solo ojo” se enuncia como comienzo esta serie de preguntas retóricas: “¿Existe la imaginación cuadrupléjica? ¿La inteligencia afásica? ¿Mentes que a partir de la merma y el deterioro brillan desarrollando otras capacidades regeneradoras?” (175). La respuesta es claramente positiva y nos lo demuestra el libro *La escafandra y la mariposa* escrito por el periodista Jean Dominique Bauby que, tras sufrir ataque cerebrovascular por el cual quedó cuadripléjico y mudo, comenzó a escribir su libro de memorias, a través de un sistema que le permitía comunicarse con el mundo exterior mediante el parpadeo de su ojo izquierdo.

Tras estas “Mutaciones” nos arroja Moreno las crónicas de la “Ciencia y el diseño”, operativos al alcance de la mano de toda aquella corporalidad enajenada o finita, en un contexto de capitalismo global en el que el cuerpo se asume como mercancía consumible y consumada y donde los medios de comunicación masivos fomentan un imaginario de éste como espectáculo y receptáculo de políticas de control, apropiación de la subjetividad y dominación social.

El cuerpo, al subsumirse en el mercado como mercancía que se consume, genera una industria gigantesca donde una de sus más alta expresiones es la cirugía estética: “un negocio masivo global, fortalecido exponencialmente no solo por cuestiones de belleza, sino por el espíritu de una sociedad en la que los individuos quedan a merced de las corrientes arrolladoras del mercado en todas sus formas”. (Pérez-Henao 2011) Y, precisamente, y como señalan Lipovetsky ( *La felicidad paradójica* 2006) y Le Breton (*Antropología del cuerpo y modernidad* 2002) la visita compulsiva al cirujano indica una relación objetual con el cuerpo, en tanto que se asume como un material que puede corregirse o modificarse al antojo del sujeto. (*Id*)

María Moreno se hace eco del *slogan* que difunde el editorial de la revista *Colors*, distribuida por la empresa Benetton, que dice así: “Si la ciencia ha destrozado nuestros viejos conceptos corporales también nos ha suministrado uno nuevo: el cuerpo en tanto que mercancía” (187). Puede resultar un tanto obsceno que una marca sea capaz de abordar tan directamente el fenómeno que le reportará beneficios económicos mientras que los individuos sufren un proceso de desposesión de su propia corporalidad e identidad a través de la alienación del consumismo. Pero de ello nos habla la lengua mordaz de Moreno en “Como un timón”.

Hay muchas maneras de convertir el cuerpo en mercancía. La escritora argentina nos detalla algunas de ellas en este apartado donde pone el foco en los avances tecnológicos y científicos. Y, en consecuencia, hay una pregunta que se queda suspendida en el aire tras la lectura: ¿cómo utiliza la ciencia nuestros cuerpos? Puesto que, como nos ejemplifica, la realidad es que la

ciencia está supeditada al capitalismo y con todas las ventajas que ofrece tiene también su contrapartida. De este modo, la conclusión que saca Moreno al respecto es que la “técnica y la ciencia al servicio del mercado despolitizan las desigualdades sociales, éticas y de capacidad” (189). No en vano la revista *Colors* sugiere que

[...] la mejor manera de eludir la discriminación racial, combatir los efectos mutilantes de las guerras del Tercer Mundo y superar los artesanales e imperfectos órganos naturales es la adquisición de prótesis que permitan tanto la pertenencia a la raza superior caucásica como contar con la eterna juventud [...] (187).

Así pues, se despolitiza también la identidad y su corporalidad, puesto que, como sostiene Bauman, en una sociedad de consumidores nadie puede “convertirse en sujeto sin antes convertirse en producto, y nadie puede preservar su carácter de sujeto si no se ocupa de resucitar, revivir y realimentar a perpetuidad en sí mismo las cualidades y habilidades que se exigen en todo producto de consumo” (25-26).

Por tanto, y como sostiene Pérez-Henao (*cf.* “Reality show”), en la sociedad global las relaciones que ciertos individuos establecen con su cuerpo están, de alguna medida, predeterminadas por la influencia marcada por los medios masivos de comunicación (en especial la televisión), el apogeo indiscutible de la llamada cultura de la cirugía estética y la tendencia del mercado global de convertir el cuerpo en un producto de consumo.

Contra este uso de la cirugía estética prescrita por las sociedades contemporáneas se revuelve la activista y *performer* Orlan, a pesar de que lo “encarna” a la perfección. Moreno le dedica una de sus crónicas, la que lleva por título “Orlan hasta la nariz”:

Orlan eludió la política de minorías —ella es blanca, europea, rubia, aunque no de raíz—, tomando como modelo obras de artistas mayores. Cuando, mediante diversas intervenciones, hizo de sí misma una Frankenstein con la barbilla de Venus, los ojos de Psique, la nariz de Diana, la boca de Europa y la frente de Mona Lisa, quería demostrar que un conjunto de rasgos considerados patrones estéticos dan por resultado un producto extraño. Y que no existe la belleza ideal. La pregunta idiota es si se trata de arte político-crítico o simplemente uno que pone en escena la posibilidad de que la tecnología y la ciencia al servicio de unos pocos (y no las prácticas de los movimientos de minorías) negocien las diferencias en ese delicado borde que va del derecho a la integración y la no renuncia a la propia identidad. (196)

Esta artista francesa nacida en 1947 hace gala de haber sido la primera en utilizar la cirugía como medio artístico. La fundadora del Simposio de Performances de Lyon propone una escalofriante acción para sus puestas en escena: sus propias operaciones de cirugía. Éstas eran transmitidas por satélite en directo desde la sala del quirófano.



*Fig. 43. La performer francesa Orlan*

Su trayectoria en este tipo de espectáculos más que polémicos se remonta a la década del sesenta, y hasta el momento se ha realizado nueve operaciones en el rostro. Sin embargo, según declara Orlan, no pretende con ellas el embellecimiento del cuerpo, aunque María Moreno desconfía de tal afirmación poniéndola en solfa, lo cierto es que en sus *performances* no predomina lo estético. La mezcla del bisturí, la sangre, los trozos de piel colgantes hacen de este arte carnal algo que genera el *shock* y la repulsa. Advierte, además, que cada trabajo realizado sobre su cuerpo es una investigación antropológica, un cuestionamiento de los cánones de belleza dominantes.

Si la cirugía es usada para reparar o embellecer el cuerpo humano, Orlan ha decidido usarla de un modo muy diferente y hacer de su propio cuerpo un arte político. Aunque como apunta Moreno: “Orlan dice demoler los patrones de belleza modernos, pero su apariencia, aun con toda clase de renovados implantes, es la de una mujer bella que aparenta menos edad de la que tiene [...]” (200).

La cuestión es compleja por radical y extrema, por lo que a la propia Moreno se le plantean más dudas que certezas:

¿Es posible que cierta tendencia norteamericana —un buen ejemplo es el feminismo que homologa pornografía con violencia contra la mujer y violencia lisa y llana— iguale a los practicantes compulsivos de cirugía estética, a las víctimas de tricotilomanía (arrancarse los pelos sin parar) y a los artistas que realizan operaciones sobre las alternativas del cuerpo dándoles un sentido estético-político, como Orlan? (196)

Pero quizás sea más simple de lo que pensamos y como dice Moreno la pregunta sobre las fronteras entre lo que tiene o no valor estético pueda estar hoy obsoleta. Nosotros nos quedamos con la afirmación de esta artista para pensarla y normalizarla: “al contrario de los deseos transexuales, no deseo tener

una identidad definida y definitiva; estoy a favor de identidades nómades, múltiples, móviles y mutantes” (ctd en Moreno, *El fin del sexo* 200).

Entre los siguientes “vía crucis del cuerpo” hallamos los que se infringen gracias a la tecnología y la ciencia. De esta manera nos encontramos con la figura capital de la animación infantil, Walt Disney, suspendido entre la vida y la muerte mediante la hibernación criónica. A un gurú psicodélico, Timothy Leary, quien abogaba por un cuerpo experimentalmente químico y que promovía la “felicidad psicotrópica como forma de arte contracultural” (202). Leary murió contra todo pronóstico de cáncer a pesar de sus deseos de dejar su máspreciado órgano en un banco de cerebros y de someterlo a la hibernación.

Pero los deseos de sobrevivir al tiempo y de conservar mediante algún tipo de tecnología el cuerpo no son exclusivos de multimillonarios excéntricos; el pueblo lo intenta también a su manera, así María Moreno repara en cómo el “*kitsch* peronista pretendió una Eva eterna” logrando una escultura hiperrealista hecha con materiales reales conservados con formaldehído, pero sin conciencia: “un monumento pop con evocaciones naïf de la Bella Durmiente” (204).

Y como colofón asistimos en “Orgullo sordo” a la estupefacción de María Moreno por los deseos maternos de la pareja de lesbianas Sharon Duchesneau y Candice McCullough, quienes utilizaron la técnica de la fecundación artificial para traer al mundo a un niño con sordera, para que tuviera igual que sus madres una discapacidad. El estupor de Moreno es manifiesto: “¿Cómo alguien se atreve a planear una discapacidad?” (205). Lo que la anima para investigar en la cuestión y adentrarse en las teorías propuestas por el neurólogo y escritor Oliver Sacks, para quien la sordera lejos de ser una minusvalía es más bien una lengua paralela.

Y así, aunque más ciegos que sordos ante lo que María narra, registra y lega a sus lectores, nos adentramos en lo que denomina “Cuerpo argentino”. Un *ars amandi* patriótico donde la erótica y la nación se reproducen para dar a luz

a la literatura argentina, cuyo nacimiento procede de una violación. Así lo afirmó David Viñas teniendo en mente el libro *El matadero*, considerado el primer cuento de la literatura argentina, escrito por Esteban Echevarría entre 1838 y 1840.

María Moreno ante esta génesis inaugural de la violación a que se hace referencia y entre estupefacta se pregunta dónde quedaron “las vergas de Apollinaire, los senos que Gómez de la Serna confundía con la frutería de Eros o los priapos joviales a lo Comedia dell’Arte” (214). Nostalgia de una sexualidad festiva que no se halla por ningún lado en los comienzos de la literatura argentina. Y así escandalizada por la idea de la erótica de la violación emprende un recorrido o cartografía del goce femenino en la literatura nacional, con la esperanza de encontrar orgasmos múltiples como formas de literatura. En 1880, y de la mano del naturalismo —nos explica Moreno— es que estalla la sensualidad en los libros del país. Los culpables son Eugenio Cambaceres, Lucio V. López, Antonio Arerich y Eduardo Wilde. Sin embargo, sus libros “de anatemas misóginos y xenófogos donde aparece una mistificación del goce femenino que, aunque se traduzca en la noción negativa de *insaciabilidad*, no deja de permitir que Eros asome su picaresco sexo infantil del tamaño de un dedal” (215).

Tiene que pasar un siglo para que se produzca el cambio en los narradores de la década del ochenta y del noventa del siglo XX. *Erotismo por contagio*, lo llama Moreno. Y el culpable principal es Néstor Perlongher que contagia a Roberto Echevarren y a Adrián Canghi. Pero ¿Cuál es el Eros argentino?:

Nuestro Eros no coincide con la literatura *de tema* erótico como, por ejemplo, un cuento sobre sexo al estilo norteamericano (intriga/trama/desenlace como equivalentes a tumescencia/desentumescencia) sino con un viboreo gozoso por la lengua o una sombra debajo de todo lo que no es *evidentemente* erótico como ese cuerpo que la narradora Norah Lange retuerce para representar

la cara de una persona de visita en *Cuadernos de infancia* o en los poemas “maternos” de *La casa grande* de Tamara Kamenszain o en los tartajeos de *Eva Perón en la hoguera* de Leónidas Lamborghini. (216)

Habiendo detectado este Eros nacional procede Moreno a auscultar la obra de los escritores en la que la erótica se desborda del texto. Así, Osvaldo Lamborghini, Rodolfo Fogwil, Remo Erdosain, Ana Shúa, Alejandra Pizarnik, Victoria Ocampo, Claudia Shvartz, Liliana Heer, son algunos de los nombres que la inducen a concluir que la operación erótica en la literatura argentina se realiza mediante la lengua y no mediante la elección de un objeto erótico. Se trata, como menciona Erdosain, de “violar algo, violar el sentido común”, por no descolgarse del mito de origen. Así pues, en “Cuerpos argentinos” hemos atravesado un camino guiado por Moreno desde la barbarie erótica, donde la violación la padecía un cuerpo de mujer, hasta la domesticación de los deseos y su reconversión civilizada, la violación del cuerpo textual.

Los únicos goces no son los femeninos ni los del amor heterosexual, así que de nuevo Moreno recorre parte de la literatura para encontrar esos otros éxtasis sexuales del producto nacional. En la primera propuesta de lectura, anclada en los postulados *queer*, *Fiestas*, *baños* y *exilios* de Flavio Rapisardi y Alejandro Modarello, se alude a las políticas de resistencia durante la dictadura: “[la obra] traza en la ciudad sitiada de los años setenta, la cartografía de un movimiento erótico que enjugaba sus lágrimas y seguía derramando sus flujos aun bajo la ocupación de los ejércitos de la noche, el suplicio y el silencio” (221). Los autores del libro se preguntan: “¿Pero qué es el ‘deseo homosexual’?”. A continuación añaden: “el mito de un deseo exclusivamente homosexual se resquebraja en los relatos que venimos recogiendo”:

Las locas disfrazadas que consiguen sus novios entre los chongos no son mujeres, ni quieren serlo. El chongo que transa no es homosexual. No hay forma de restaurar ahí la dicotomía

varón/mujer ni diferenciar una especie de ‘tercer sexo’ minoritario y tranquilizador. El deseo que se instala en el party es un flujo ininterrumpido, múltiple y cambiante. Una vez que se está adentro, los géneros ‘entran en proceso’, nadan en un elemento nuevo. (ctd en Moreno, *El fin del sexo* 225)

Continúa con *Médicos, maleantes y maricas*, libro de Jorge Salessi, que “rastrea cómo la sodomía, utilizada como metáfora por los discursos maestros para representar la barbarie, fue organizando categorías que se aplicaron luego para patologizar cualquier forma de insubordinación social en la ciudad moderna.” (222). Y de ahí se inmiscuye en la *Historia secreta de los homosexuales en Buenos Aires*, de Juan José Sebreli, una obra en la que los autores seleccionados se detienen en “la figura revulsiva de la mariquita”, pues “no se sienten obligados a los protocolos de la corrección política y prefieren, para aludir a sus personajes, apropiarse de acuerdo con la tradición de la militancia, de los términos estigmatizantes, reconvirtiéndolos en una familiaridad operativa: *locas, manflores...*” (223)

Mediante estos autores y otros como Manuel Puig, el ya citado Néstor Perlongher, Pedro Lemebel y Héctor Anabitarte liga la cronista militancia y deseo, y presenta el cuerpo del homosexual como un sujeto contrario al cuerpo sometido, homogeneizado y racional, de la lógica del capitalismo.

## **Conclusión**

Tras este comentario pormenorizado comprobamos que detrás de los textos se esconde un trasunto que empareja cuerpo y sexualidad, en una pretendida búsqueda de relaciones en el imaginario social, en los que se problematizan y evidencian los trazos sociales del género y la identidad sexual, exhibiendo tanto las sexualidades normativas como las disidentes, recreándose en ellas a través del lenguaje para así rescatarlas del silencio. María Moreno presenta escenas y representaciones de distintas maneras de vivir y

experimentar la sexualidad y la corporalidad, así como de las operaciones sociales que articulan y transforman los cuerpos. Así, somos testigos de los cuerpos modificados por la enfermedad, la ciencia y la nación. La identidad es abordada desde el cuestionamiento descriptivo que establecen las conexiones entre cuerpo y sexualidad. Lo hemos comprobado en el tratamiento de la homosexualidad y la transexualidad, a través de las cuales ha puesto en tela de juicio las identidades sexuales.

María Moreno reúne y maneja materiales muy diversos en *El fin del sexo y otras mentiras*. Desde los datos, las informaciones, ideas y sucesos hasta obras, *performances*, personajes públicos, iconos, películas, etcétera. Una vastedad de asuntos que hacen que el libro se pueda concebir como una pequeña enciclopedia sobre la sexualidad, el género y lo nacional.

María Moreno suele ejecutar el mismo método de trabajo que vemos en este volumen para el resto de su “no obra” o de su actividad periodística. Ella hace acopio e inventario de todo cuanto le puede servir para elaborar teorías culturales. En ese ritual escriturario donde la materia prima es la realidad, esté de actualidad o no, el producto que se logra ha sido construido y fabricado a partir del lenguaje y la imprimación del estilo, transformando lo que sería el producto en bruto en literatura.

La escritura de Moreno vierte sobre la página el caudal de una verborrea flagrante solamente cercada por el límite de palabras acotado por el editor de turno del diario, revista o suplemento. Como única meta ante la página en blanco, la escritura espontánea de Moreno se desborda no condicionada por estructuras ni temas fijos, todo está permitido en sus efluvios verbales, crónicas renuentes a concluir. Éstas tienen el tono de una conversación abierta donde el hilo discursivo se expande tanto como motivos se incluyen en una exposición *ad infinitum*. No existe en ellas el objetivo expreso de fijar una opinión, de desarrollar una argumentación o de consignar certezas. Más bien al contrario, Moreno se recrea en la conjetura y merodea entre sus intersticios, entendiendo la escritura como búsqueda en donde proyectar los mismos fantasmas y obsesiones, contradictorios entre sí en

algunas ocasiones. Y no cualquiera de sus obsesiones puede llevar hasta un buen razonamiento literario, si acaso servirán para conformar el testimonio de una duda, para contagiar a sus lectores de la misma incertidumbre. En este caso adquieren, en este caso, más la categoría de la cavilación. Los pensamientos de Moreno van de un lado para otro, como a salto de mata y los textos reflejan bien este deambular; la exposición se consolida en ocasiones como un mero ejercicio de estilo, y ese regodeo en la forma difumina los planteamientos en favor de la exhibición literaria, que peca en ocasiones de cierto barroquismo estentóreo.

Lo que sucede con el producto María Moreno es que pareciera haber pasado previamente por una batidora, donde la realidad se tritura y centrifuga hasta ya no ser la misma. Su lenguaje irreverente y en ocasiones caótico da la sensación de haber sido expulsado a presión desde el interior de una licuadora. Contiene la misma fuerza expansiva, aunque por ello mismo también sorprendente y transgresivo. Sin duda, todo ello forma parte de su pose y de su encanto.



# Conclusiones



La presente tesis doctoral ha tenido por objeto la hermenéutica de la crónica literaria de la escritora argentina María Moreno. Para su consecución hemos tenido que ahondar en distintos aspectos teóricos con el fin de comprender la complejidad teórica que presenta el género y la particular práctica que de éste hace Moreno. Hemos profundizado, de este modo, en la epistemología e historiografía del género, así como en las nociones teóricas sobre la autoficción y las escrituras del yo, además de haber rastreado la trayectoria vital, el contexto histórico de la autora, y el análisis filológico y cultural de dichas crónicas. Nuestro acercamiento a su obra ha sido motivado por el atractivo de su escritura y por el uso descentrado que, como hemos apreciado, hace del género cronístico. Nuestra inmersión, por tanto, en la autora y en su textualidad se ha conseguido a través de un encuentro interdisciplinar con la heterogeneidad de factores que imbrican su escritura: entre la experiencia vital de la escritora Cristina Forero y su gesto de simulación autoral con María Moreno, en un contexto de significados e influencias múltiples que demarcan el devenir de su obra, entre el periodismo y la literatura, entre la realidad y su artificio.

Iniciamos esta investigación remontándonos a la génesis de la crónica tanto en su noción como en su uso a lo largo de la Historia en el capítulo primero: “Realidades crónicas: génesis de un género”. Vista su naturaleza fronteriza, ambigua y divergente, determinamos, en primer lugar, analizar y concretar —ya que no definir— la crónica a través de sus definiciones, interpretaciones y características, con la intención de conciliar el *totum revolutum* que supone la conjugación de estos tres elementos. En este intento de conjugar axiomas dispares e incluso contradictorios, llegamos a la conclusión de que una cosa es lo que dicen las definiciones del género y otra lo que hace el género cuando le da esquinazo a las definiciones. Frente a esta situación, nos dispusimos a analizar sus características escriturales, a través de lo cual pudimos reparar en la idiosincrasia de su textualidad, al indagar en tres fenómenos que se refugian en la crónica: la hibridación, la subjetividad y la referencialidad. Con todo ello comprobamos que la disidencia es la esencia misma de la crónica, la energía de la que se nutre. Si de una parte, la

hibridación subvierte el canon literario; de otra, la subjetividad invierte la mirada posando su vista sobre lo otro, lo distinto, lo marginal; por último, la referencialidad y el deseo de recoger la actualidad desarticulan los discursos e informaciones mediatizadas e impuestas socialmente. Por todo esto se constituye como una forma discursiva que se sitúa en los márgenes de lo establecido normativamente, no solo por configurarse como un género fronterizo entre la literatura y el periodismo, sino también porque se trata de una estrategia discursiva que permite aprehender la realidad para transformarla, a través del sujeto de la narración, el cual se revela —y rebela— como un sujeto literario profundamente ideologizado, que establece en la palabra escrita una reacción contestataria a los discursos imperantes. El cronista se caracteriza porque arguye y deslegitima no como lo haría un periodista, sino como un esteta de la palabra, como un amante de la lengua. Este autor afirma su escritura como réplica. Es por esto por lo que la crónica representa hoy por hoy un nuevo territorio literario desde donde los escritores se apostan como francotiradores para disparar hacia los puntos débiles de esa sociedad que les ha tocado en suerte. Por otro lado, la búsqueda de su identidad nos ha obligado a realizar un largo viaje a través de su pasado y con la intención de rastrear los orígenes de esta escritura volvemos nuestra mirada hacia un horizonte tan lejano como la civilización, por lo que estas páginas, entre el testimonio y el recuerdo, deben entenderse como diario de esa búsqueda.

Nuestro viaje comienza en Grecia y Roma, donde no se diferenciaba la comunicación histórica de la literaria, porque ambas se entendían como un todo en el que la narración literaria servía como modelo y cauce de la fuente histórica. En la Edad Media, especialmente a partir de la *Grande e general estoria*, Alfonso X el Sabio inaugura una tradición de crónicas generales que se prolonga por espacio de dos siglos. Estas crónicas medievales surcan el mar de la mano de los conquistadores españoles, quienes implantan su escritura en el Nuevo Mundo, allí germina investida de nuevos recursos y de nuevas temáticas que propician el nacimiento de la crónica indiana. Este viaje, gracias al cual hemos rastreado los orígenes de la crónica histórica, va a tener su continuación en otro, menos lejano en el tiempo, en el que asistimos al nacimiento de una

crónica que se hace visible por medio de la aparición del periódico. Comprobamos que el periodismo literario es casi tan antiguo como el propio periodismo, ya que surge en Francia en el siglo XVIII, a través de las gacetas literarias que inauguran la crítica literaria y la crónica mundana. Ésta persiste en el tiempo hasta que, en el siglo XIX en Francia, este género adquiere prestigio y popularidad de la mano de Delphine de Girardine. Con ella la crónica galante o de sociedad acentúa su carácter literario, y esto la convierte en el exponente de crónica periodística más admirada y más influyente en los escritores de la época. Su expansión llegó hasta Hispanoamérica, donde podemos comprobar su influencia en la obra periodística de algunos escritores como Julián del Casal, Rubén Darío o Amado Nervo. El viaje que hemos realizado conlleva la síntesis de los antecedentes de la crónica moderna —más de dos mil años si nos atenemos al periodo antes de Cristo. Nos hemos detenido en los finales del siglo XIX, porque en ellos la crónica nace como un género propiamente hispanoamericano, coincidiendo con el surgimiento del movimiento modernista, y a partir de esta época el análisis se torna muy distinto al que hemos abordado en estas páginas. Queda para nuestro futuro trabajo el detenernos en este fenómeno sociológico de suma importancia para la actividad literaria, conocido como profesionalización del escritor. Los artistas en la sociedad burguesa, en la modernidad, no cuentan ya con mecenas que contribuyan económicamente a la creación del arte, así que el artista se ve obligado a trabajar. Este hecho coincide además con el auge de la prensa en Hispanoamérica, de este modo, a fines de siglo nos encontramos con que la mayoría de los escritores combina su tarea creativa con el periodismo. Se desarrolla así una nueva construcción discursiva, gracias a la labor combinada de ética y estética que llevaron a cabo los modernistas, hoy ya reconocida como género literario. Por último, queremos resaltar que, si por naturaleza la crónica ha librado una lucha contra el tiempo, en este ensayo hemos querido demostrar que su fugacidad es una quimera, producto de la pesadilla del escritor; puesto que, pese haber tenido que adaptarse a los tiempos y mudar de intenciones — ora históricas ora periodísticas—, de todos los combates que ha llevado a cabo ha salido triunfante.

Después de este viaje espacio-temporal decidimos detenernos en la crónica literaria de María Moreno. Pero antes de adentrarnos en sus textos urgía la imperiosa necesidad de contestar a la pregunta: ¿Quién es María Moreno? Una exigencia impuesta por la evidencia de que cuanto más conocíamos acerca de su obra y de su proyección pública más nos alejábamos de su otra identidad. Descubrimos en esta persecución que su vida es un enigma y su perfil literario un espejismo que nos devolvía la imagen de un artificio. Su existencia como escritora oscila entre la realidad y la simulación, por lo que recoger los detalles vitales de esta autora se acabó convirtiendo en una labor de recolección de pedazos y ruinas entre las escrituras, los actos públicos, las entrevistas, y sus vinculaciones político-sociales. En esta tarea nos ha ayudado paradójicamente que la escritora se constituya como una compleja y poliédrica figura que se mueve por diversos ámbitos, entre la literatura, la crítica cultural, el periodismo, la lucha feminista y activista por las minorías sexuales, puesto que gracias a esas implicaciones hemos podido acceder a los detalles de la actividad de Cristina Forero. De esta suerte hemos recorrido esos “territorios biográficos” desde su infancia en un conventillo, atravesando con ella la ciudad y sus lugares míticos como el barrio del Once, la calle San Luis donde nació Gardel, la Avenida Rivadavia, el Alex Bar o los bares de la calle Corrientes que frecuentaba siendo una veinteañera para tomar de ellos el conocimiento laico y las influencias del *underground* porteño a través de los periodistas que se congregaban en ellos, llevando la cultura al bar. Es en esa etapa vital que se aficiona a la lectura de los cronistas hispanoamericanos, sobre todo de los modernistas, y unos años más tarde empieza a publicar notas de vida cotidiana en el diario *La Opinión*. Colabora con otros medios en plena dictadura, constituyendo la censura una influencia importante para la consecución de su estilo literario. Las colaboraciones más significativas las hizo para las revistas contraculturales y alternativas de la época, como *El Porteño*, *Fin de siglo*, *Babel*, así como para el diario *Tiempo Argentino* y *Página/12* entre otros. Pero en 1983 se produce un viraje, pues de colaborar en los periódicos pasa a crear uno: *alfonsina*, “primer periódico para mujeres”, una publicación feminista nacida tras la llegada de la democracia al país. No es hasta 1992 que publica su

primera obra, *El affair Skeffington*, a la que se sumará el resto de su producción. Desde este momento, María Moreno alterna entre la labor del libro con la del periódico, siendo el primero el objeto de nuestro análisis, ya que en él es donde germina una voluntad autoral y donde se proyecta la ilusión de una nueva identidad a través del nombre de María Moreno.

Pese a todas estas vinculaciones artísticas y sociales la trayectoria vital de María Moreno era un territorio literariamente virgen, en cuanto que los datos acerca de su identidad como María Cristina Forero, escritora y no personaje, son prácticamente inexistentes. Lo mismo sucede con su trayectoria periodística. De ello damos cuenta en el capítulo dos: “Territorios biográficos y otras ficciones fronterizas”. A ello se une la falta de estudios críticos sobre su obra y su escritura, por lo que consideramos que esta tesis intenta llenar ese vacío que, no obstante, se colma también por la aparición a finales de 2016 de una obra autobiográfica, aunque en ella la narración literaria prevalezca sobre lo factual.

En el capítulo “La crónica de María Moreno entre la realidad y el artificio” hemos abordado y profundizado en la identidad textual de María Moreno como narradora y sujeto. A través de sus libros se gestó el estilo y la voz personal que lleva incorporado el artificio literario de su nombre. Como muchos otros que la preceden, la escritora María Cristina Forero decidió firmar sus escritos periodísticos bajo pseudónimos, sin embargo, cada uno de éstos poseía un registro y estilo personal, hasta tal punto que llegaron a convertirse en personajes más que en simples pseudónimos de autor. De ellos, el de María Moreno es el que acabó afianzándose hasta convertirse en su *otro* nombre, en su identidad literaria. Empero, en este caso, el acto de nominar devino ritual caníbal: la escritura fagocitó a su autora. Todo empezó con un *nom de plume*, que fue el primero de una serie de ficciones y juegos dentro de los textos “literariamente crónicos”, en los que la escritura acumulaba y absorbía voces y experiencias tras las que recrearse en una identidad femenina múltiple y diversa, para así narrar desde adentro: una escritura uterina que luego expulsó de sí a esa que se hace llamar María Moreno.

Hemos comprobado que la mezcla de ficción y no ficción es una de las grandes formas de la literatura actual y a ella se une la autora argentina desde el género factual de la crónica. Es, desde esta perspectiva, que gesta una forma peculiar de hacer crónica, donde el yo autorreferencial propio de este género se ficcionaliza para lograr un efecto literario y narrativo, como un artificio estratégico, que convierte a esa primera persona en un personaje del relato desde el relato mismo. A ello se le une, además, una prosa irreverente, sarcástica y lúdica, con un estilo incluso exacerbado en ocasiones que oscila desde el barroco de su escritura primera producida por la censura de la dictadura a la efervescencia explosiva de los comienzos de la democracia en medio de la primavera alfonsinista. En su escritura conecta distintos tipos de discursos desde los usos lingüísticos más sofisticados hasta los coloquialismos y el habla más callejera, una prosa que rompe con el canon de una escritura periodística consensuada por los usos de la corrección, lo políticamente correcto y la objetividad periodística.

La siguiente parada de nuestra travesía la constituye el texto. Tras detenernos en el género literario, en la biografía de la escritora, su contexto cultural y la problemática identitaria entre la autora, narradora y personaje, nos sumergimos de lleno en la materialidad gráfica de su escritura y en sus implicaciones sociales, históricas y filosóficas, haciendo una lectura pulsional de la manera crónica de abordar la realidad subjetivándola. De este modo, hemos concluido que al abordar la crónica, la escritora ha necesitado de sus sentidos y de su corporalidad para establecer esa subjetividad necesaria del yo enunciativo del cronista que refleja la realidad y la absorbe para devolvérsela escrita a través de su interacción con el entorno, tamizada por su identidad. De esta forma, hemos comprendido cómo es necesario mirar el mundo para narrarlo, escuchar la multitud y a los Otros para trasladar el testimonio y cómo es el cuerpo el que se constituye en el texto de la escritura, hecho nada inocente, pues cuando escribimos es nuestra condición la que da forma a la escritura. Los sentidos del cronista son, así, su herramienta más necesaria y son éstos los que digieren la realidad que luego éste vuelca en palabras sobre el texto. Sin sentidos el cronista no podría existir, su subjetividad se desvanecería

y con ella también el sentido de la crónica. De este modo, concluimos que el cuerpo, la mirada y la voz del cronista construyen la experiencia sensorial que constituye el hábito de vida de la crónica.

El cuerpo actúa como texto, de acuerdo con Hélène Cixous, pero también como agente productor y reproductor de discursos, ya que nuestra entidad corpórea es la superficie primera de la palabra y la cultura, adonde van a parar las narraciones ideológicas que la realidad social nos lega, moldeando nuestra percepción. Debido a ello, las crónicas de María Moreno se construyen desde un yo con cuerpo femenino, único en su especie, puesto que, aunque hay escritoras contemporáneas abordando el género de la crónica, no hay en todas ellas una implicación del condicionante femenino sobre la escritura. Si acaso podría emparentarse a Moreno con la brasileña Clarice Lispector, quien escribió crónicas donde invocaba al sujeto femenino, el propio y el ajeno, en *Correo femenino* y *Sólo para mujeres*, indagando en las esencias y las problemáticas de este género.

La mirada del cronista y su experiencia visual sobre el mundo y lo circundante es uno de los elementos primarios y cardinales de toda crónica. A partir de esta observación es que se construye la crónica, como hemos visto en el libro *Banco a la sombra*. Sin embargo, toda mirada ha sido configurada también culturalmente, ha sido codificada. De ahí que la labor del escritor sea confrontar la realidad vista con el pensamiento y la palabra. Podemos concluir de esta manera, que todo buen cronista que se precie posee como su herramienta más útil y valiosa la mirada. Es su ojo y la traducción perceptiva que éste hace del mundo lo que le permite registrar de manera genuina los materiales de la multitud y del entorno. De acuerdo con esto, la mirada de María Moreno permanece parpadeante en cada una de sus palabras para mostrarnos cómo experimenta sensorialmente el mundo, su paisaje, sus geografías y abstracciones.

Por último, la voz del cronista, que se nutre a su vez de las voces de los otros y de la multitud como ecos que retumban en el texto, funciona como altavoz y cobijo de los silencios instaurados. Se recoge así la información y el

testimonio, concediendo un lugar preferente a los actores sociales que conforman la Historia. A través de su voz el cronista se convierte en los Otros, y se apropia de esos discursos individuales para fijarlos por escrito contra la efímera vida del habla. Esta tarea es la que emprende Moreno en *La Comuna de Buenos Aires*, libro que se emparenta con otros reportajes donde la voz de la multitud como un *collage* coral se inserta y se imbrica en la crónica de los hechos. El libro paradigmático por excelencia de este uso de la crónica como reportaje de sucesos es *La noche de Tlatelolco* (1971) de Elena Poniatowska. Al respecto, valgan las palabras de otro gran cronista, el mexicano Carlos Monsiváis:

A la crónica también le corresponde reproducir el vértigo de la masificación, la sensación de caos, la reubicación de la vida cotidiana, la racionalidad que se califica de “heterodoxa”. No obstante, la centralidad del reportaje de investigación, el papel de las crónicas es fundamental al dar cuenta del surgimiento o del desvanecimiento de costumbres, de estilos de vida, de vuelcos de la política, de avances de la delincuencia, de rondas de la sociedad del espectáculo. Además, la crónica mantiene la práctica de la literatura en un medio que prescinde de ella. Algunos cronistas atienden los movimientos populares y las expresiones de la sociedad civil. Además, y básicamente, la crónica reivindica la literatura en un medio antiintelectual. (*A ustedes les consta* 112)

Tras estas consideraciones finales, lo verdaderamente prioritario de nuestra investigación estriba en desentrañar los textos de esta autora enigmática y desconocida cuya prosa promete ser una de las más genuinas del panorama hispanoamericano contemporáneo. En última instancia, el valor de esta tesis reside en dar a conocer a esta escritora argentina en nuestro país y promover el acercamiento académico hacia su obra, por lo que nuestra voluntad ha sido mostrar el interés y trascendencia que adquiere tanto en el campo literario como en el cultural. Consideramos, además, que nuestra investigación sobre el género cronístico puede ser un aporte a los estudios que actualmente se están

desarrollando en el ámbito del periodismo literario. Por ello nos encomendamos además a seguir desentrañando los operativos de la escritura crónica de Moreno, puesto que la heterogeneidad de discursos y estrategias que se congregan en su modo de abordar el género es inagotable y puede generar nuevas posibilidades de análisis. Asimismo, continuaremos en el futuro transitando esas regiones factuales y ficcionales que el periodismo literario formula y proyecta, a través del cual nos dedicaremos a afrontar nuevos frentes de investigación.



# Iconografía



## PORTADA

Imagen de María Moreno cedida por la autora. La fotografía muestra a la escritora junto a un vaso de whisky, mientras se apunta a sí misma con un revólver. Se trata de una imagen donde se evidencia la ironía y el sarcasmo, ya que fue realizada tras la publicación de *Black out*, libro en el que habla abiertamente sobre su relación con el alcohol.

**Figura 1 (pág. 104).** Fotografía de María Moreno realizada por el fotógrafo Sebastián Freire para la muestra denominada “¿Qué es un autor?”, en La 38ª Feria Internacional del Libro de Buenos Aires 2012 (Buenos Aires: 19 de abril a 7 de mayo de 2012). Fuente: [www.sebastianfreire.com/#!muestras/vstc7=¿qué-es-un-autor?](http://www.sebastianfreire.com/#!muestras/vstc7=¿qué-es-un-autor?)

**Figura 2 (pág. 109).** Fotografía que muestra a María Moreno posando para la entrevista de Julián Gorodischer para el diario Página/12, titulada “«No soy heredera de la alta cultura en torno del viaje»” del 21 de marzo de 2007, sobre la publicación de su libro viajero *Banco a la sombra*. Fuente: [www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-5740-2007-03-21.html](http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-5740-2007-03-21.html)

**Figura 3 (pág. 110).** Fotografía de María Moreno de pequeña frente a la sombra de la figura paterna. Fuente: Imagen del archivo personal de la autora.

**Figura 4 (pág. 111)** Conventillo histórico de 1881 del barrio de La Boca. Centro cultural de los artistas. Fuente: [www.lanacion.com.ar/556336-magallanes-la-calle-de-los-artistas-en-la-boca](http://www.lanacion.com.ar/556336-magallanes-la-calle-de-los-artistas-en-la-boca)

**Figura 5 (pág. 115)** María Moreno posa junto a su perro Cabal. Fuente: Fotografía del archivo personal de la autora.

**Figura 6 (pág. 119)** Imagen de la Avenida Corrientes. Desde la Plaza República donde se encuentra el Obelisco, se puede recorrer la Avenida

Corrientes “la calle que nunca duerme”. Corrientes es la avenida de las librerías, cafés, teatros y pizzerías. Fuente: <http://www.lapoliticaonline.com/nota/96829/>

**Figura 7 (pág. 125)** Sarandí (Avellaneda), Argentina, 26 de junio de 1980, la Justicia ordenó la quema pública de miles de libros del Centro Editor de América Latina (CEAL). Fuente: *El Ortiga* <http://www.elortiba.org/quelib.html>

**Figura 8 (pág.135).** Portada del primer número de la revista *El Porteño* dedicado a los aborígenes. Fuente: *Periodismo en blog*, <https://rubenmatos.wordpress.com/2011/08/17/primera-editorial-de-la-revista-el-porteno/>

**Figura 9 (pág. 138)** Portada mítica de la revista *El Porteño* sobre los niños desaparecidos en la dictadura militar. Fuente: *Pacarina del sur. Revista de Pensamiento Crítico Latinoamericano*, [www.pacarinadelsur.com/home/alma-matinal/679-ethos-disidentes-en-el-campo-intelectual-argentino-los-debates-de-jorge-gumier-maier-contrala-izquierda-desde-el-porteno](http://www.pacarinadelsur.com/home/alma-matinal/679-ethos-disidentes-en-el-campo-intelectual-argentino-los-debates-de-jorge-gumier-maier-contrala-izquierda-desde-el-porteno)

**Figura 10 (pág. 141)** Imagen que muestra la entrada del Museo de Artes Visuales y Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales Instituto Di Tella, en la calle Florida 936. Fuente: *Diario de cultura*, [www.diariodecultura.com.ar/teatro-y-danza/medio-siglo-del-di-tella-en-el-museo-nacional-de-bellas-artes/](http://www.diariodecultura.com.ar/teatro-y-danza/medio-siglo-del-di-tella-en-el-museo-nacional-de-bellas-artes/)

**Figura 11 (pág. 142).** Festival punk en el centro Parakultural en 1986. Fuente: [www.taringa.net/comunidades/t-punk/5939721/Fotos-Festival-Punk-en-Parakultural-1986.html](http://www.taringa.net/comunidades/t-punk/5939721/Fotos-Festival-Punk-en-Parakultural-1986.html)

**Figura 12 (pág. 143).** Humberto Tortonese, Batato Barea y Alejandro Urdapilleta, un trío artístico mítico en la época del centro Parakultural. Fuente: [www.losandes.com.ar/article/humberto-tortonese-necesitaba-una-pausa-para-reflexionar](http://www.losandes.com.ar/article/humberto-tortonese-necesitaba-una-pausa-para-reflexionar)

**Figura 13 (pág. 146).** Imagen del poeta y activista Néstor Perlongher. Fuente: [www.taringa.net/comunidades/mundogay/1640327/Rosa-Patria-Documental-sobre-la-vida-de-Nestor-Perlongher.html](http://www.taringa.net/comunidades/mundogay/1640327/Rosa-Patria-Documental-sobre-la-vida-de-Nestor-Perlongher.html)

**Figura 14 (pág. 154).** Portada del primero número de la revista *Fin de siglo*. Se puede observar que aparece destacado el suplemento de María Moreno “La Cautiva” en la parte central. Fuente: [gestionamos.blogspot.com.es/2007/09/?m=0](http://gestionamos.blogspot.com.es/2007/09/?m=0)

**Figura 15 (pág. 158).** Portada de la última edición del libro *El affair Skeffington*, Fuente: *Editorial Mansalva*, [mansalva.com.ar/producto/maria-moreno-el-affair-skeffington/](http://mansalva.com.ar/producto/maria-moreno-el-affair-skeffington/)

**Figura 16 (pág. 159).** Portada de la primera edición del libro *El Petiso orejudo* (1992). Fuente: [elasesinodesvelado.blogspot.com.es/2015/10/el-petiso-orejudo-maria-moreno.html](http://elasesinodesvelado.blogspot.com.es/2015/10/el-petiso-orejudo-maria-moreno.html)

**Figura 17 (pág. 161).** Portada del libro *A tontas y a locas* (2011). Fuente: [www.quelibroleo.com/a-tontas-y-a-locas](http://www.quelibroleo.com/a-tontas-y-a-locas)

**Figura 18 (pág. 161).** Portada del libro *El fin del sexo y otras mentiras* (2002). Fuente: [www.waldhuter.com.ar/libreria/9789500723237/FIN+DEL+SEXO+Y+OTR+AS+MENTIRAS++EL/](http://www.waldhuter.com.ar/libreria/9789500723237/FIN+DEL+SEXO+Y+OTR+AS+MENTIRAS++EL/)

**Figura 19 (pág. 162).** Portada del libro *Vida de vivos* (2005). Fuente: <https://www.farfallaqueer.com/libros-books/biografias-y-memorias/vida-de-vivos-de-maria-moreno-conversaciones-incidentales-y-retratos-sin-retocar/>

**Figura 20 (pág. 164).** Portada del libro *Banco a la sombra* (2007). Fuente: [http://www.tematika.com/libros/ficcion\\_y\\_literatura-1/cuentos \\_\\_\\_ relatos--4/banco\\_a\\_la\\_sombra\\_\\_plazas--446506.htm](http://www.tematika.com/libros/ficcion_y_literatura-1/cuentos___relatos--4/banco_a_la_sombra__plazas--446506.htm)

**Figura 21 (pág. 165).** Cubierta del libro *La Comuna de Buenos Aires. Relatos al pie del 2001* (2011). <http://www.losinrocks.com/libros/la-comuna-de-buenos-aires-de-maria-moreno#.WTQ3L2jyiUk>

**Figura 22 (pág. 166).** Cubierta de la antología *Teoría de la noche* (2011) realizada por la Universidad Diego Portales. Fuente: <http://www.letraslibres.com/mexico-espana/la-noche-maria-moreno>

**Figura 23 (pág. 168).** Portada de *Subrayados. Leer hasta que la muerte nos separe* (2013). Fuente: [www.estandarte.com/noticias/libros/ensayo/subrayados-leer-hasta-que-la-muerte-nos-separe-de-maria-moreno\\_2018.html](http://www.estandarte.com/noticias/libros/ensayo/subrayados-leer-hasta-que-la-muerte-nos-separe-de-maria-moreno_2018.html)

**Figura 24 (pág. 170).** Portada de la antología *Enrique Raab. Periodismo todoterreno* (2015) realizada por María Moreno sobre las crónicas periodísticas de este escritor. Fuente: [www.revistaanfibia.com/ensayo/raab-el-canibal-cultural/](http://www.revistaanfibia.com/ensayo/raab-el-canibal-cultural/)

**Figura 25 (pág. 173).** Fotografía de Daniel Molina, Gumier Maier, Roberto Jacobi, Kiwi Sáinz y María Moreno en el Centro Cultural Ricardo Rojas en la década de los noventa. Fuente: Fotografía del archivo personal del escritor y crítico Daniel Molina.

**Figura 26 (pág. 175).** Ejemplares de la colección “Nuestra América” de la Editorial Eterna Cadencia. Fuente: <http://eternacadencia.com.ar/blog/contenidos-originales/entrevistas/item/nuestra-america.html>

**Figura 27 (pág. 183).** Interior del periódico alfonsina, reportaje “Cómo somos” Fuente: [www.scielo.br/scielo.php?pid=S010483332011000100009&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S010483332011000100009&script=sci_arttext)

**Figura 28 (pág. 190).** Sexto número de la revista transexual *El Teje*. Fuente: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-1751-2010-12-03.html>

**Figura 29 (pág. 191).** Fotografía que muestra a la escritora posando en apoyo público de la campaña “Ni una menos”. Fuente: Imagen del archivo personal de la autora.

**Figura 30 (pág. 194).** Dibujo del cartel de anuncio en el que María Moreno se publicita como “partera de obra”. Fuente: Imagen del archivo personal de la autora.

**Figura 31 (pág. 195).** Fotografía de otro cartel de anuncio en el que María Moreno se publicita como escritora. Fuente: Imagen del archivo personal de la autora.

**Figura 32 (pág. 196).** Fotografía del libro *Black out* (2016). Fuente: imagen del archivo personal de la autora.

**Figura 33 (pág. 197).** Fotografía de la *Revista de Cultura Ñ*, perteneciente al diario *Clarín*, en el que aparece María Moreno en portada tras la salida de *Black out*, en un reportaje titulado “María Moreno. La vida, el alcohol y otras ficciones”. Fuente: Fotografía del archivo personal de la autora.

**Figura 34 (pág. 251).** Fotograma del documental *El hombre de la cámara* (1929) de Dziga Vertov. Fuente: [cinelatino.revues.org/150](http://cinelatino.revues.org/150)

**Fig. 35 (pág. 300).** Imagen del diario *La Nación* del día 20 de diciembre de 2001, uno de los días más convulsos de la crisis argentina del 2001. Fuente: [www.lanacion.com.ar/1433905-los-diarios-de-las-historicas-jornadas-de-diciembre-de-2001](http://www.lanacion.com.ar/1433905-los-diarios-de-las-historicas-jornadas-de-diciembre-de-2001)

**Figura 36 (pág. 304).** Fotografía que muestra a los destacamentos de la Policía Federal a caballo detrás de los manifestantes en los cacerolazos de la crisis argentina de 2001. Fuente: [elpezvolador.wordpress.com/tag/crisis-de-diciembre-de-2001enargentin/](http://elpezvolador.wordpress.com/tag/crisis-de-diciembre-de-2001enargentin/)

**Figura 37 (pág. 304).** Manifestantes en la Avenida de Mayo el 21 de diciembre de 2001. Fuente: [www.taringa.net/posts/info/17659956/Nunca-Olvidar---Argentina-19-y-20-de-diciembre-2001.html](http://www.taringa.net/posts/info/17659956/Nunca-Olvidar---Argentina-19-y-20-de-diciembre-2001.html)

**Figura 38 (pág. 305).** Disturbios en el centro de Buenos Aires en diciembre de 2001. Fuente: <https://alejandraradano.com/i-radanoteatro/2001-dimelo-al-oido/2001-historyworld/>

**Figura 39 (pág. 318).** Fotomontaje hecho sobre la consigna de la crisis “Que se vayan todos”. Fuente: [queaprendemoshoy.com/el-corrallito-argentino-y-la-argentinizacion-europea/](http://queaprendemoshoy.com/el-corrallito-argentino-y-la-argentinizacion-europea/)

**Figura 40 (pág. 332).** Fotografía que muestra al petiso orejado mostrando el cordel con el que mató a su última víctima Jesualdo Giordano. Fuente: [www.taringa.net/posts/info/16626204/El-asesino-en-serie-mas-joven-de-la-Historia-de-Argentina.html](http://www.taringa.net/posts/info/16626204/El-asesino-en-serie-mas-joven-de-la-Historia-de-Argentina.html)

**Figura 41 (pág. 357).** Grabado de Goya *El sueño de la razón produce monstruos* (1799) Fuente: [pendientedemigracion.ucm.es/inf/especulo/numero36/suerazon.html](http://pendientedemigracion.ucm.es/inf/especulo/numero36/suerazon.html)

**Figura 42 (pág. 358).** Retrato del escritor Roberto Arlt. Fuente: [www.euskalkultura.com/espanol/noticias/el-libro-aguaafuertes-vascas-del-argentino-roberto-arlt-se-presenta-manana-en-el-laurak-bat-de-buenos-aires](http://www.euskalkultura.com/espanol/noticias/el-libro-aguaafuertes-vascas-del-argentino-roberto-arlt-se-presenta-manana-en-el-laurak-bat-de-buenos-aires)

**Figura 43 (pág. 408).** Imagen de un *performer* de la artista francesa Orlan. Fuente: [www.artwort.com/2014/11/04/arte/orlan-defigurazione-rifigurazione/](http://www.artwort.com/2014/11/04/arte/orlan-defigurazione-rifigurazione/)

# Bibliografía



## OBRA DE MARÍA MORENO

### Libros:

Moreno, María. *El Affaire Skeffington*. Ediciones Bajo La Luna, 1992.

---. *El Petiso orejudo*. Editorial Planeta, 1994.

---. *A tontas y a locas*. Editorial Sudamericana, 2001.

---. *El fin del sexo y otras mentiras*. Editorial Sudamericana, 2002.

---. *Vida de vivos. Conversaciones incidentales y retratos sin retocar*. Editorial Sudamericana, 2005.

---. *Banco a la sombra*. Editorial Sudamericana, 2007.

---. *La Comuna de Buenos Aires, relatos al pie del 2001*. Capital Intelectual, 2011.

---. *Teoría de la noche*. Editorial Diego Portales, 2011.

---. *Black out*. Random House, 2016.

---, editora. *Enrique Raab. Periodismo todoterreno*. Sudamericana, 2015.

### Escritos publicados en prensa:

- . “Elogio de la furia.” *Página/12*, 10 jun. 2016, [www.pagina12.com.ar/diario/contratapa/13-301412-2016-06-10.html](http://www.pagina12.com.ar/diario/contratapa/13-301412-2016-06-10.html)
- . “La chillona alegría de esa época.” *Suplemento Cultura y Nación. Clarín*, 22 dic. 2001, [edant.clarin.com/suplementos/cultura/2001/12/22/u-00501](http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2001/12/22/u-00501).
- . “Las cosas de Ariadna.” *Página 12*, agosto 2001, Ariadna Pastorini. Blog, [ariadnapastorini.blogspot.com.es/2012/05/textos-de-maria-moreno-sobre-mis-obras.html](http://ariadnapastorini.blogspot.com.es/2012/05/textos-de-maria-moreno-sobre-mis-obras.html)
- . “La generación del ochenta.” *Página/12. Suplemento Radar*, 28 Dic. 2003 [www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-1149-2003-12-31.html](http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-1149-2003-12-31.html)
- . “Leer hasta que la muerte nos separe.” *Revista Grifo*, nº 25, dic. 2012, pp. 4-6, [es.scribd.com/document/182087544/revista-Grifo-numero-25-cronicas](http://es.scribd.com/document/182087544/revista-Grifo-numero-25-cronicas)
- . “No se arrepientan de nuestro amor.” *Suplemento Soy. Página/12*, 31 dic. 2001, [www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-4341-2016-01-02](http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-4341-2016-01-02).
- . “Rosa de lejos.” *Soy. Página12*, 15 jul. 2016, [www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-4645-2016-07-15.html](http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-4645-2016-07-15.html)
- . “Yorando en el espejo.” *Página/12. Suplemento Radar*, 27 enero 2008 [www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-4402-2008-01-27.html](http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-4402-2008-01-27.html)

## Entrevistas e intervenciones realizadas:

- . “Cayetano Santos Godino «El último orejón del tarro».” Conferencia transcrita por Chalo Agnelli, *Las letras del Quilmero*, Chalo Agnelli, 25 abril de 2012. [lasletrasdelquilmero.blogspot.com.es/2012/04/conferencia-de-maria-moreno-sobre-el.html](http://lasletrasdelquilmero.blogspot.com.es/2012/04/conferencia-de-maria-moreno-sobre-el.html)
- . “Clase 1. El yeite de narrar.” Seminario de formación en crónica periodística, histórica y literaria. *YouTube*. sept. 2013 Biblioteca Nacional Mariano Moreno, [www.youtube.com/watch?v=vrAG4EOcVb8&t=2251s](http://www.youtube.com/watch?v=vrAG4EOcVb8&t=2251s)
- . “Entrevista a María Moreno.” Ezequiel Alemián (entrevistador) 28 nov. 2013, *los inRocks*, [www.losinrocks.com/libros/entrevista-a-maria-moreno#.WTwC\\_mjyiUk](http://www.losinrocks.com/libros/entrevista-a-maria-moreno#.WTwC_mjyiUk)
- . “María Moreno: “El cronista actual renunció a tener una postura política.” Fernanda Nicolina (entrevistadora). *Revista Ñ*. 20 Sept. 2010 [edant.revistaenie.clarin.com/notas/2010/09/20/\\_02207947.htm](http://edant.revistaenie.clarin.com/notas/2010/09/20/_02207947.htm)
- . “María Moreno - Audiovideoteca de escritores.” *YouTube*. mayo 2008. *Audiovideoteca de escritores*. Silvina Frieri (entrevistadora), Alejandra Correa y Karina Wroblewski (directoras). [www.youtube.com/watch?v=DN7eJubu4ic](http://www.youtube.com/watch?v=DN7eJubu4ic)
- . “Sin título.” (Entrevista). *Suplemento Radar Libros*. *Página/12*, 1998 [www.pagina12.com.ar/1998/suple/libros/98-06/98-06-14/nota1](http://www.pagina12.com.ar/1998/suple/libros/98-06/98-06-14/nota1)

## BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA SOBRE MARÍA MORENO Y EL CONTEXTO HISTÓRICO

Angulo Egea, María. “Mi Buenos Aires crónico y el periodismo narrativo.” *Fronterad. Revista digital*, 24 oct. 2012, [www.fronterad.com/?q=mi-buenos-aires-cronico-y-periodismo-narrativo](http://www.fronterad.com/?q=mi-buenos-aires-cronico-y-periodismo-narrativo)

---. “Crónicas de Buenos Aires. La megalópolis porteña en el periodismo literario argentino actual.” *Estudios sobre el mensaje periodístico*, vol. 19, n° 2, 2013, pp. 615-633, [dx.doi.org/10.5209/rev\\_ESMP.2013.v19.n2.43462](http://dx.doi.org/10.5209/rev_ESMP.2013.v19.n2.43462)

Biancotto, Natalia. “Mirar(se) en la plaza. Sobre Banco a la sombra de María Moreno.” *Actas del II Coloquio Internacional Escrituras del yo*, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria y Centro de Estudios de Literatura Argentina, 2010, [www.celarg.org/int/arch\\_coloquios/biancotto\\_acta.pdf](http://www.celarg.org/int/arch_coloquios/biancotto_acta.pdf)

Bilbao, Bárbara. “Feminismo y resistencia en los años 80 en la Argentina: prácticas de alianzas, estrategias y tensiones.” *Seminário Internacional Fazendo Gênero 10 (Anais Eletrônicos)*, 16-20 sept. 2013, [www.academia.edu/4161149/Feminismo\\_y\\_resistenciaen\\_los\\_a%C3%B1os\\_80\\_en\\_la\\_Argentina\\_pr%C3%A1cticas\\_de\\_alianzas\\_estrategias\\_y\\_tensiones](http://www.academia.edu/4161149/Feminismo_y_resistenciaen_los_a%C3%B1os_80_en_la_Argentina_pr%C3%A1cticas_de_alianzas_estrategias_y_tensiones)

Caparrós, Martín. “Mientras Babel.” *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 517-519, 1993, pp. 525-528, [dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=162167](http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=162167)

- Chacón, Pablo E. y Jorge Fondebrider. *La paja en el ojo ajeno. El periodismo cultural argentino: 1983-1998*. Ediciones Colihue, 1998.
- De Leone, Lucía. *Presentación. Mora (Buenos Aires)*. Dossier. Mujeres en red: giros en la prensa feminista latinoamericana del siglo XX 17 (2), 2011, [www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1853-001X2011000200001&lng=es&tlng=es](http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1853-001X2011000200001&lng=es&tlng=es)
- De Leone, Lucía. “Una poética del nombre: los «comienzos» de María Moreno hacia mediados de los años 80 en el contexto cultural argentino.” *Cadernos. Pagu*, n° 36, 2011, pp. 223-256, [www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-83332011000100009](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-83332011000100009)
- Di Tella, Tamara. “¿Se acuerdan de los locos del Di Tella?” *Tamara Di Tella*, [www.tamaraditella.com/revistas-famosas/%C2%BFse-acuerda-de-los-locos-del-di-tella/](http://www.tamaraditella.com/revistas-famosas/%C2%BFse-acuerda-de-los-locos-del-di-tella/)
- Domínguez Michael, Christopher. “La epopeya de la clausura. Una teoría de la noche.” *Revista de la Universidad de México*, n°. 110, abril 2013, [www.revistadelauniversidad.unam.mx/articulo.php?publicacion=15&art=366&sec=Rese%C3%B1as](http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/articulo.php?publicacion=15&art=366&sec=Rese%C3%B1as)
- Escales, Vanina. “La marca de un flequillo.” *Artemisa Noticias*, [www.artemisanoticias.com.ar/site/notas.asp?id=50&idnota=1509](http://www.artemisanoticias.com.ar/site/notas.asp?id=50&idnota=1509)
- Forest, Philippe. “Ego-literatura, autoficción, heterografía.” *La autoficción. Reflexiones teóricas*, compilado por Ana Casas, Arco Libros, 2012, pp. 211-235.

“Fuentes.” *Educación y Memoria*. 2011, [educacionymemoria.educ.ar/secundaria/wpcontent/uploads/2011/03/fuentes-capitulo-1.-Pensar-la-dictadura.pdf](http://educacionymemoria.educ.ar/secundaria/wpcontent/uploads/2011/03/fuentes-capitulo-1.-Pensar-la-dictadura.pdf).

Gil, Silvia L., *Nuevos feminismos. Sentidos comunes en la dispersión*. Traficantes de sueños, 2011.

Gómez, Rodolfo. “Periodismo cultural, esfera pública y campo intelectual en los sesenta y setenta en Argentina: entre el mercado, el estado y la crítica cultural.” *Jornadas Nacionales de investigadores de comunicación*. Universidad del Salvador, septiembre 2013, pp. 1-23 [redcomunicacion.org/wpcontent/uploads/2015/04/2013\\_g%C3%B3mez\\_rodolfo\\_ponencia.pdf](http://redcomunicacion.org/wpcontent/uploads/2015/04/2013_g%C3%B3mez_rodolfo_ponencia.pdf).

Gorodischer, Violeta. “La mujer invisible.” *Radar, Página/12*, 26 jun. 2011, [pajaroroyo.com.ar/?p=4613](http://pajaroroyo.com.ar/?p=4613)

Gusman, Luis. “Las teorías salvajes de una cronista.” *Revista Ñ, Clarín*, 29 jul. 2011, [www.clarin.com/rn/literatura/Maria-Moreno-Teoria-de-la-noche\\_0\\_SyhXNGJaPXe.html](http://www.clarin.com/rn/literatura/Maria-Moreno-Teoria-de-la-noche_0_SyhXNGJaPXe.html)

Kovadloff, Santiago. *Una cultura de catacumbas y otros ensayos*. Ediciones Botella al Mar, 1982.

Laura Rosa, María. “Transgrediendo los géneros. Activismos, performances y contracultura en la Buenos Aires de la posdictadura.” *Art Logie IX*, juin 2016, [cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article379](http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article379)

“Listado de los periodistas desaparecidos y asesinados por la dictadura.” *Agencia Universitaria de Noticias y Opinión*. 25 marzo 2004, [auno.org.ar/article/listado-de-los-periodistas-desaparecidos-y-asesina/](http://auno.org.ar/article/listado-de-los-periodistas-desaparecidos-y-asesina/).

Leciñana, Mayra. “*El Petiso orejudo: «El criminal, hermoso y maldito».*” *Agenda de mujeres, el portal de las mujeres argentinas, iberoamericanas y del Mercosur*, 2000, [agendadelasmujeres.com.ar/index2.php?id=3&nota=1381](http://agendadelasmujeres.com.ar/index2.php?id=3&nota=1381)

Lelli, María L. “María Moreno, de vocación cronista.” *El Litoral*, 18 agosto 2007, [www.ellitoral.com/index.php/diarios/2007/08/18/personaysociedad/PER-01.html](http://www.ellitoral.com/index.php/diarios/2007/08/18/personaysociedad/PER-01.html)

Lépori, Roberto. “Manliba periodístico” *El Porteño* [1982-85] {Resumen e índice}” *Revista El Porteño 1982-1985*, 8 agosto 2015, [revistaelportheno19821985.wordpress.com/2015/08/08/revista-el-porteno-1982-1985-resumen-e-indice/#respond](http://revistaelportheno19821985.wordpress.com/2015/08/08/revista-el-porteno-1982-1985-resumen-e-indice/#respond).

“Los 80, esos años que tatuaron libertad.” *Planeta Urbano*, octubre 2012, [elplanetaurbano.com/2012/10/los-80-esos-anos-que-tatuaron-libertad/](http://elplanetaurbano.com/2012/10/los-80-esos-anos-que-tatuaron-libertad/)

Lucena, Daniela, y Gisela Laboureau. “Estéticas disruptivas en el arte durante la última dictadura y los años 80.” Universidad de Buenos Aires, pp. 58-65. [www.sociales.uba.ar/wp-content/uploads/SOCIALES-85-LUCERNA-LABOREAU.pdf](http://www.sociales.uba.ar/wp-content/uploads/SOCIALES-85-LUCERNA-LABOREAU.pdf) Consultado 23 octubre 2016.

Massarino, Marcelo. “La hoguera del miedo. La quema de libros durante la dictadura militar argentina 1976-1983.” *Voltairenet.org*, 17 marzo 2006, [www.Voltairenet.org/article136818](http://www.Voltairenet.org/article136818).

Mochkofsky, Graciela. Timerman. *El periodista que quiso ser parte del poder (1923- 1999)*. Sudamericana, 2003.

Nahuel Coca, Eduardo. *La revista El Porteño y su legado periodístico. Historia de la publicación a la luz de sus protagonistas y su tiempo.*

Universidad del Salvador, mayo 2014. Tesina,  
[di.usal.edu.ar/archivos/di/coca\\_eduardo\\_nahuel.pdf](http://di.usal.edu.ar/archivos/di/coca_eduardo_nahuel.pdf)

Noy, Fernando. *Historias del underground*. Penguin Random House, 2015.

Olmos, Sofía y Mariana Guzzante. “¿Quién es María Moreno?” *Los Andes*, 5 nov. 2006, [www.losandes.com.ar/noticia/estilo-212701](http://www.losandes.com.ar/noticia/estilo-212701).

Patiño, Roxana. “Revistas literarias y culturales argentinas de los 80: Usinas para pensar una época.” *Revista No Retornable*, 2004, 16 de agosto de 2016, [www.no-retornable.com.ar/v12/teatro/patino.html](http://www.no-retornable.com.ar/v12/teatro/patino.html)

Pauls, Alan. “La que no tuvo obra.” *Suplemento Radar Libros. Página/12*, 5 en. 2013, [www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-430-2003-01-05](http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-430-2003-01-05).

Peller, Diego. “Estertores de una década: Josefina Ludmer y Osvaldo Lamborghini en Babel a fines de los 80.” *Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, año 14/15, nº17, 2005/2006, pp. 97-109, [fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/celehis/article/viewFile/607/610](http://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/celehis/article/viewFile/607/610)

Pinto, Felisa. “Ser chica de tapa.” *Suplemento Las12. Página/12*, 25 abril 2008, [www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-4043-2008-04-27](http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-4043-2008-04-27).

Pinto, Rodrigo. “Teoría de la noche, María Moreno.” *Diario de lectura de un desmemoriado*. 30 abr. 2011, [yonosoyfunes.wordpress.com/2011/04/30/teoria-de-la-noche-maria-moreno/](http://yonosoyfunes.wordpress.com/2011/04/30/teoria-de-la-noche-maria-moreno/)

Quintín. “La mesa equivocada. Sobre *Banco a la sombra* de María Moreno.” *La lectora provisoria*, 2007, [lalectoraprovisoria.wordpress.com/2007/04/22/la-mesa-equivocada/](http://lalectoraprovisoria.wordpress.com/2007/04/22/la-mesa-equivocada/)

- Quintana, Isabel. *Figuras de la experiencia en el fin de siglo*. Beatriz Viterbo, 2011.
- Rodríguez Carranza, Luz. “Discursos literarios, prácticas sociales (Babel, revista de libros, 1988-1991).” *Hispanamérica*, nº6, 1992, pp. 24-40.
- Rubio Castro, Ana. “El feminismo de la diferencia: los argumentos de una igualdad compleja.” *Revista de Estudios Políticos (Nueva Época)*, nº 70, oct.-dic. 1990, pp. 185-207, [dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/27086.pdf](http://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/27086.pdf)
- Sabo, María Jose. “Porque no habrá obra. El archivo en la escritura de María Moreno.” *Orbis Tertius*, vol. XX, nº 22, dic. 2015 [www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv20n22a07/7048](http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv20n22a07/7048)
- Saer, Juan José. “El escritor argentino y su tradición.” *La Nación*, 31 julio 2002, [www.lanacion.com.ar/221731-el-escriptor-argentino-en-su-tradicion](http://www.lanacion.com.ar/221731-el-escriptor-argentino-en-su-tradicion)
- Schejtman, Natali. “Asociación Libre.” *Radar Libros. Página/12*, 13 nov. 2013, [www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-5167-2013-11-13.html](http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-5167-2013-11-13.html)
- Tarducci, Mónica y Deborah Rifkin. “Fragmentos de historia del feminismo en Argentina.” Compilado por Chaher y Santoro. *Las palabras tienen sexo II*, Buenos Aires, Artemisa Comunicación, 2010, [escuelasociopoliticadegenere.blogspot.com.es/2014/07/fragmentos-de-historia-del-feminismo-en.html](http://escuelasociopoliticadegenere.blogspot.com.es/2014/07/fragmentos-de-historia-del-feminismo-en.html)

- Valdés, Andrea. “La lección excéntrica.” *El estado mental*, 15 jun. 2016, [elestadomental.com/especiales/cavernicolas/la-leccion-excentrica](http://elestadomental.com/especiales/cavernicolas/la-leccion-excentrica)
- Verbitsky, Horacio. “DiFilm-Jorge Lanata entrevista a Horacio Verbitsky en “Día D” 1997.” *YouTube*. 30 mayo 2015. *DiFilm*, [www.youtube.com/watch?v=Z2O-VQvJN7U](http://www.youtube.com/watch?v=Z2O-VQvJN7U).
- Viú, Julieta. “Subrayados o cuando María Moreno levanta la cabeza.” *Saga. Revista de Letras*, n° 4, 2015, pp. 269-274, [sagarevistadeletras.com.ar/archivos/7.Vi%C3%BA-269-274.pdf](http://sagarevistadeletras.com.ar/archivos/7.Vi%C3%BA-269-274.pdf)
- Wayar, Marlene. “El Teje, revista travesti.” *Lavaca*, 10 dic. 2007, [www.lavaca.org/notas/el-teje-revista-travesti/](http://www.lavaca.org/notas/el-teje-revista-travesti/)
- Yacar, María Daniela. “Cumple una función desacralizadora.” *Página/12*, 13 de jun. 2015, [www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/8-35798-2015-06-13.html](http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/8-35798-2015-06-13.html)
- Zeiger, Claudio. “Enrique Raab. Cultura y espectáculos.” *Suplemento Radar. Página/12*, 13 dic. 2015, [www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-11117-2015-12-13](http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-11117-2015-12-13)
- Zununi, Patricio. “El affaire Moreno.” *Eterna Cadencia*, 15 en. 2014, [eternacadencia.com.ar/blog/libreria/lecturas/item/el-affair-moreno](http://eternacadencia.com.ar/blog/libreria/lecturas/item/el-affair-moreno).

## BIBLIORAFÍA GENERAL

- A.A.V.V. *Prosa modernista hispanoamericana. Antología*, selección, prólogo y notas de Roberto Yanhi. Alianza Editorial, 1974.
- A.A.V.V. *Mapa callejero. Crónicas sobre lo gay desde América latina*, prólogo y selección de José Quiroga, Eterna Cadencia, 2010.
- A.A. V.V. *¡Arriba las manos! Crónicas de crímenes, “filo misho” y otros cuentos del tío*, selección y prólogo de Ariela Schnirmajer, Eterna Cadencia, 2010.
- A.A.V.V. *Cosmópolis. Del flâneur al globe-trotter*, selección y prólogo de Beatriz Colombi, Eterna Cadencia, 2010.
- Abós, Álvaro. *Al pie de la letra. Guía literaria de Buenos Aires*. Alfaguara, 2011.
- Acevedo Ibáñez, Alejandro *et al.* *El proceso de la entrevista: conceptos y modelos*. Editorial Limusa, 1986.
- Acosta Montoro, José. *Periodismo y literatura I*. Guadarrama, 1973.
- Alberca, Manuel. *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Biblioteca Nueva, 2007.
- . “Es peligroso asomarse (al interior). Autobiografía vs. Autoficción.” *Rapsoda. Revista de literatura*, nº 1, 2009, [pendientedemigracion.ucm.es/info/rapsoda/num1/studia/alberca.pdf](http://pendientedemigracion.ucm.es/info/rapsoda/num1/studia/alberca.pdf)
- Alvar, C. Mainer, *et al.* *Breve historia de la literatura española*. Alianza, 1997.

- Angulo Egea, María, coordinadora. “Prefacio. Mirar y contar la realidad desde el periodismo narrativo.” *Crónica y mirada. Aproximaciones al periodismo narrativo*. Libros de K.O, 2013.
- Armas, Emilio del. “Julián del Casal”. *Historia de la literatura hispanoamericana*, Tomo II, editado por Luis Iñigo-Madrigal, Ediciones Cátedra, 2008, pp. 591-595.
- Auza, Néstor. *Periodismo y feminismo en la Argentina (1830-1930)*. Emecé, 1998.
- Barley, Nigel. *El antropólogo inocente*, Anagrama, 1989.
- Barthes, Roland. *El grado cero de la escritura. Seguido de nuevos ensayos críticos*. Siglo XXI, 1992 [1972].
- . “Semiología y urbanismo.” *La aventura semiológica*, Paidós, 1997.
- . *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Paidós, 2009.
- . *El placer del texto*. Siglo XXI, 2013.
- Benjamin, Walter. *París*. Ediciones Casimiro, 2013.
- Berger, John. *Modos de ver*. Gustavo Gili, 2016.
- Blanco, José Joaquín. *Función de medianoche*. Ediciones Era, 1981.
- Blanco, José Joaquín, Leñero Vicente y Juan Villoro. “Questioning the Chronicle.” Trad. Beth E. Jörgensen. *The Contemporary Mexican Chronicle: Theoretical Perspectives on the Liminal Genre*, Ed. Beth E.

Jörgensene Ignacio Corona. New York, State U of New York P, 2002, pp. 61-68.

Beauvoir, Simone De. *El segundo sexo*. Ediciones Cátedra, 2005 [1949].

Bellini, Giuseppe. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Castalia, 1990.

Benjamin, Walter. *Paris*. Casimiro, 2013.

Bernard Lavalle. “El Inca Garcilaso de la Vega.” *Historia de la literatura hispanoamericana*, Tomo I. Época colonial. Editado por Luis Íñigo Madrigal, Ediciones Cátedra, 2008, pp. 132-143.

Bermúdez Martínez, María. “Geografías estéticas: un itinerario por la narrativa argentina de la segunda mitad del siglo XX.” *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2011, [www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/geografias-esteticas-un-itinerario-por-la-narrativa-argentina-de-la-segunda-mitad-del-siglo-xx/html/](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/geografias-esteticas-un-itinerario-por-la-narrativa-argentina-de-la-segunda-mitad-del-siglo-xx/html/)

Bourdieu, Pierre. “La Ilusión Biográfica.” *Historia y Fuente Oral*, nº 2, 1989, pp. 27–33, [www.jstor.org/stable/27753247](http://www.jstor.org/stable/27753247)

---. *La dominación masculina*. Anagrama 1998.

Boix, Verónica. “La crónica de viajes se reinventa. Del mapa a la experiencia.” *La Nación*, 20 nov. 2016, [www.lanacion.com.ar/1957116-la-cronica-de-viajes-se-reinventa](http://www.lanacion.com.ar/1957116-la-cronica-de-viajes-se-reinventa)

Brajos A. “La comunicación social en la encrucijada del siglo XV. El fenómeno de la imprenta.” Dirigido por Núñez de Prado, *Comunicación social y poder*, Universitas, 1993.

Butler, Judith. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós, 2013 [1990].

---. *Lenguaje, poder e identidad*. Editorial Síntesis, 2009.

Caballé, Ana. “¿Cansados del yo?” *Babelia, El País*, 6 en. 2017, [cultura.elpais.com/cultura/2017/01/06/babelia/1483708694\\_145058.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2017/01/06/babelia/1483708694_145058.html)

Cabruja Ubach, Teresa. “Mentes inquieta/Cuerpos indisciplinados.” *Corporizar el pensamiento. Escrituras y lecturas del cuerpo en la cultura occidental*, editado por Meri Torras, Mirabel Editorial, 2006, pp. 69-91.

Caparrós, Martín. “Por la crónica.” *Antología de crónica latinoamericana actual*, editado por Darío Jaramillo Agudelo, Alfaguara, 2012, pp. 607-613.

Carmine Fasolino, Rubén. “La función de la escritura en Lacan.” *Escritura e imagen*, vol. 8, 2012, pp- 277-299, [dx.doi.org/10.5209/rev\\_esim.2012.v8.40532](http://dx.doi.org/10.5209/rev_esim.2012.v8.40532)

Carrión, Jorge. “Prólogo: Mejor que real.” *Mejor que ficción. Crónicas ejemplares*, editado por Jorge Carrión, Editorial Anagrama, 2012, pp13-43.

Casado, Miguel. *La experiencia de lo extranjero. Ensayos sobre poesía*. Galaxia Gutemberg, 2009.

- Casas, Ana. "El simulacro del yo: la autoficción en la narrativa actual." *La autoficción. Reflexiones teóricas*, compilado por Ana Casas Arco Libros, 2012, pp. 9-42.
- Castilla Urbano, F. "El mal de la historia: El descubrimiento de Rafael Sánchez Ferlosio." *Revista de Indias*, 56 (206), pp. 243-255, [revistadeindias.revistas.csic.es/index.php/revistadeindias/article/view/826/895](http://revistadeindias.revistas.csic.es/index.php/revistadeindias/article/view/826/895)
- Cerutti Guldberg, Horacio. "Presagios de descubrimientos y tópicos del descubrir." *El descubrimiento de América y su impacto en la historia*, compilado por Leopoldo Zea, Fondo de Cultura Económica, 1991.
- Chacón, Pablo E. y Jorge Fondebrider. *La paja en el ojo ajeno. El periodismo cultural argentino 1983-1998*. Colihue Ediciones, 1998.
- Chiappe, Doménico. *Tan real como la ficción. Herramientas narrativas en periodismo*. Laertes, 2010.
- Chillón, Albert. *Literatura y periodismo. Una tradición de relaciones promiscuas*. Bellaterra, 1999.
- Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Siruela, 2016.
- Cixous, Hélène. *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*. Traducido por Myriam Diaz-Diocaret, Anthropos Editorial, 1995 [1979]
- . *La llegada a la escritura*. Traducido por Irene Agoff, Amorrortu editores, 2006.
- Codoñer, Carmen. "Un modelo imitativo: la historiografía latina." *Studia Historica. Historia Moderna* vol. XIII (1995), pp. 15-26.

- Colín Gorraez, Miriam. *Introducción a la entrevista psicológica*. Editorial Trillas, 2009.
- Colombi, Beatriz. "Prólogo." *Cosmópolis. Del flâneur al globe-trotter*. Eterna Cadencia, 2010, pp. 11-33.
- Colón, Cristóbal. *Textos y documentos completos*, editado por Consuelo Varela, Alianza Universidad, 1984.
- . *Diario de a bordo*. Editado por Luis Arranz Márquez, Historia 16, 1985.
- . *Los cuatro viajes. Testamento*, editado por Consuelo Varela, Alianza Editorial, 1986.
- Compagnon, Antoine. *El demonio de la teoría. Literatura y sentido*. Acantilado, 2015.
- Cros, Edmond. *El sujeto cultural, sociocrítica y psicoanálisis*. Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2003.
- Cuasante Fernández, Elena. "Aproximaciones críticas a los escritos en primera persona." *Lingüística y literatura*, Universidad de Cádiz, Nº. 64, 2013, pp. 163-178.
- Cuevas Fernández, Victoria, *et al.* *Crónica de Indias*. Grupo Aljamía, 1991.
- Derrida, Jacques. *La escritura y la diferencia*. Anthropos, 1989.
- Díaz de Guzmán, Ruy. *La argentina*. Historia 16, 1986.
- Didion, Joan. "The Women's Movement." *The New York Times*, 30 July 1972.

- Dobrovsky, Serge. “Autobiografía/verdad/psicoanálisis.” *La autoficción. Reflexiones teóricas*, compilado por Ana Casas, Arco Libros, 2012, pp. 45-64.
- Dziga Vertov, “Consejo de los tres.” *Memorias de un cineasta bolchevique*, presentación de Miguel A. Bouhaben, Jesús A. López y Pablo M. Samper, Capitán Swing, 2011, p.180.
- Durán López, Fernando, “Autobiografía, espacio urbano e identidad del intelectual ilustrado: el caso de Mor de Fuentes.” *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo, Revista del grupo de estudios del siglo XVIII*, 3, 1991, pp. 81-97.
- Elliot, J.H. *El Viejo Mundo y el Nuevo 1492-1650*, traducido por R. Sánchez Montero, Alianza, 1972.
- Esquivada, Gabriela. “Los nuevos cronistas de America Latina. Autores en busca de un género.” *Tras las huellas de una escritura en tránsito. La crónica contemporánea en América Latina*, editado por Graciela Falbo. Ediciones Al Margen, 2007, pp. 111- 40.
- Ezama Gil, Ángeles. “Emilia Pardo Bazán revistera de salones: Datos para una historia de la crónica de sociedad.” *Espéculo. Revista de estudios literarios* N°. 37, 2007, [www.ucm.es/info/especulo/numero37/epbazan.html](http://www.ucm.es/info/especulo/numero37/epbazan.html)
- Fabretti, Carlo. “Contra el amor.” *La Haine*, 15 feb. 2009, [www.lahaine.org/est\\_espanol.php/contra\\_el\\_amor](http://www.lahaine.org/est_espanol.php/contra_el_amor)

- Fernández, Lola. “La filosofía poética de Hélène Cixous.” *Diagonal*, 18 oct. 2006, [www.diagonalperiodico.net/culturas/la-filosofia-poetica-helene-cixous.html](http://www.diagonalperiodico.net/culturas/la-filosofia-poetica-helene-cixous.html)
- Forest, Philippe. “Ego-literatura, autoficción, heterografía.” *La autoficción. Reflexiones teóricas*, compilado por Ana Casas, Arco Libros, 2012, pp. 211-235.
- Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas*. Siglo XXI, 1993.
- . *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Siglo XXI, 2009.
- García Canclini, Néstor, *Diferentes, desiguales, desconectados. Mapas de la interculturalidad*. Editorial Gedisa, 2004.
- García Márquez, Gabriel. “La soledad de América Latina.” Discurso de la Academia sueca, *Centro Virtual Cervantes*, 1982, [cvc.cervantes.es/actcult/garcia\\_marquez/audios/gm\\_nobel.htm](http://cvc.cervantes.es/actcult/garcia_marquez/audios/gm_nobel.htm)
- García Ramos, Juan-Manuel. *Ensayos del Nuevo Mundo*. Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, 1993.
- . “Periodismo y literatura”. *La seducción de la escritura*. Edirca, 1992, pp. 135-47.
- Giordano, Alberto. *El giro autobiográfico de la literatura argentina actual*. Mansalva, 2015.
- González, Aníbal. *La crónica modernista hispanoamericana*. José Porrúa Turanzas, 1983.

- . "Crónica y cuento en el modernismo". *El cuento hispanoamericano*, coordinado por Pupo-Walker, Enrique, Editorial Castalia, 1995.
- Giaccaaglia, Mirta A. *et al.* "Sujeto y modos de subjetivación." *Ciencia, docencia y tecnología*, n° 38, 2009, pp. 115-147, [www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1851-17162009000100006&lng=es&nrm=iso](http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1851-17162009000100006&lng=es&nrm=iso). ISSN 1851-1716.
- Gil González, Juan Carlos. *El periodismo taurino de Antonio Díaz-Cañabate. Crónicas y artículos*. Universidad de Sevilla, 2010.
- Giraldo Isaza, F. "Paradigmas teóricos y modelos de desarrollo: La complejidad y la Política Urbana. Paradigmas teóricos y modelos de desarrollo en América Latina." *Apuntes del Genes*, Separata n° 2, 1995, p. 297.
- Goytisolo, Juan. *De la Ceca a la Meca*. Alfaguara, 1997.
- Grijelmo, Álex. *El estilo del periodista*. 18ª edición, Taurus, 2014 [1997].
- Gutiérrez, José Ismael. *Perspectivas sobre el modernismo hispanoamericano*. Editorial Pliegos, 2008.
- Hajjaj Ben Ahmed, Karima. *Oriente en la crónica de viajes: el modernismo de Enrique Gómez Carrillo (1873-1927)*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Servicio de Publicaciones, 2002.
- Hartog, François. *Memoria de Ulises. Relatos sobre la frontera en la antigua Grecia*. Fondo de Cultura Económica, 1999.
- Heidegger, Martin. *Hölderlin y la esencia de la poesía*. Anthropos, 1989.

---. *Carta sobre el humanismo*, Alianza, 2013.

---. *¿Qué es la metafísica?*, Alianza, 2014.

Hernández Fernández, Omaira. “Tiempo de indias: crónicas e imágenes del nuevo mundo y la expresión literaria latinoamericana.” *Sapiens*, vol. 9, nº 1, 2008, pp. 213-235, [redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=41011135011](http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=41011135011)

Hernández González, Belén. “El ensayo como ficción y pensamiento.” *El ensayo como género literario*, editado por Cervera Vicente, Belén Hernández y M<sup>a</sup> Dolores Adsuar, Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2005, pp. 143-179.

Iglesias, Jorge. “Así es el país vecino: las crónicas de frontera de Luis Arturo Ramos.” *Textos híbridos: Revista de estudios sobre la crónica latinoamericana*, vol. 1, nº 2, 2011, pp. 1-15, [escholarship.org/uc/item/07p949nv](http://escholarship.org/uc/item/07p949nv)

Irigaray, Luce. *Yo, tú, nosotras*. Cátedra, 1992.

Jaramillo Agudelo, Darío. “Collage sobre la crónica latinoamericana del siglo veintiuno.” *Antología de crónica latinoamericana actual*, editado por Darío Jaramillo Agudelo, Alfaguara, 2012, pp. 11-47.

Kapuściński, Ryszard. *Encuentro con el otro*. Anagrama, 2007.

---. *Lapidarium IV*. Anagrama, 2003.

- “La voz en pose. Taller a cargo de María Moreno.” *Poesía y memoria en Estación Pringles*, 7 nov. 2008, [www.estacionpringles.org.ar/poesia\\_y\\_memoria.html](http://www.estacionpringles.org.ar/poesia_y_memoria.html)
- Lacan, Jacques. *Escritos I*. 3ª ed. Corregida, traducido por Tomás Segovia y Armando Suárez, Siglo XXI Editores, 2009.
- Lanza Lobo, Cecilia. *Crónicas de la identidad: Jaime Sáenz, Carlos Monsiváis y Pedro Lemebel*. Tesis doctoral, Ediciones Abya-Yala, 2004.
- Le Breton, David. *Antropología del cuerpo y modernidad*. Nueva Visión, 2002.
- Lejeune, Philippe. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Editorial Megazul-Endymion, 1994.
- . “De la autobiografía al diario: historia de una deriva.” *RILCE Revista de Filología Hispánica*, vol. 28.1, enero-junio, 2012, pp. 82-88, [dadun.unav.edu/bitstream/10171/29323/1/Lejeune.pdf](http://dadun.unav.edu/bitstream/10171/29323/1/Lejeune.pdf)
- Lemebel, Pedro. “La metáfora de la subversión.” *El Mercurio* 21, 1999.
- Lemebel, Pedro. “Cronista y malabarista... Estrategias deseantes.” Ángeles Mateo del Pino (entrevistadora). *Revista de Literatura y Arte, Espejo de Paciencia*, nº 6, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2009, [acceda.ulpgc.es/xmlui/bitstream/10553/1118/1/5592.pdf](http://acceda.ulpgc.es/xmlui/bitstream/10553/1118/1/5592.pdf)
- Lévi-Strauss, Claude. *Tristes trópicos*. Paidós, 2006.
- Lipovetsky, Gilles. *La felicidad paradójica. Ensayo sobre la sociedad de hiperconsumo*. Anagrama, 2006.

- Lozano Domingo, Irene. *Lenguaje femenino, lenguaje masculino. ¿Condiciona nuestro sexo la forma de hablar?* Minerva ediciones, 1995.
- Lugo-Ortiz, Agnes. "Escritura y patriciado: los Bustos de Julián del Casal." *Revista de Estudios Hispánicos* 27.3, 1992, pp. 391-412.
- Margulis, Mario. "La ciudad y sus signos." *Estudios sociológicos*, XX, 60, 2002, pp.515-536.
- Martí, José. *Ensayos y crónicas*. Anaya & Mario muchnik, 1995.
- Mateo del Pino, Ángeles. "Crónica y fin de siglo en Hispanoamérica (del siglo XIX al XXI)." *Revista Chilena de Literatura* 59, nov., 2001, pp. 13-39. *JSTOR*, [www.jstor.org/stable/40357014](http://www.jstor.org/stable/40357014)
- . "A través del espejo. La crónica literaria en Hilda Zudán." *Letras a Telde 1351-2001*. Ayuntamiento de Telde, 2001, [hdl.handle.net/10553/690](http://hdl.handle.net/10553/690)
- . "El espejo de lo que YA NO ES: Luisa, Juana Inés, Ivette, Winétt, Federico, Marcel..." *El valle pierde su atmósfera*. Edición crítica de la obra poética (Prólogo, recopilación y notas de Javier Bello), Ed. Cuarto Propio (Serie Historia Cultural), 2008, pp. 461-499.
- Matute, Álvaro. "Crónica: historia o literatura." *Historia Mexicana*, vol. 46, n°. 4, Homenaje a don Edmundo O'Gorman, abr. – jun. 1997, pp. 711-722. *JSTOR*, [www.jstor.org/stable/25139090](http://www.jstor.org/stable/25139090)
- May, Georges. *La autobiografía*. Fondo de Cultura Económica, 1982 [1979].
- Mignolo, Walter D. "El Metatexto Historiográfico y la Historiografía Indiana." *MLN*, vol. 96, n° 2, *Hispanic Issue*, 1981, pp. 358-402. *JSTOR*, [www.jstor.org/stable/2906354](http://www.jstor.org/stable/2906354)

- . “Cartas, crónicas y relaciones del descubrimiento y la conquista”. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Tomo I. Época colonial. Luis Iñigo-Madrigal, editor. Ediciones Cátedra, 2008. 57-116.
- Millet, Kate. “El amor ha sido el opio de las mujeres.” Lidia Falcón (entrevistadora). *El País*, 21 mayo 1984, [elpais.com/diario/1984/05/21/sociedad/453938405\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1984/05/21/sociedad/453938405_850215.html)
- Monge Vega, Noelia. *Que se vayan todos. El eco de las cacerolas en los barrios porteños. Asambleas populares en Argentina, perspectiva espacial de la acción colectiva*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2008, [eprints.ucm.es/8306/1/T30699.pdf](http://eprints.ucm.es/8306/1/T30699.pdf)
- Monsiváis, Carlos. *A ustedes les consta: Antología de la crónica en México*. Era, 1980.
- Montaigne, M. *Ensayos*, Ediciones Cátedra, 1992.
- Mora, Vicente Luis. *El sujeto boscoso. Tipologías subjetivas de la poesía española contemporánea entre el espejo y la notredad (1980-2015)*. Iberoamericana Esitorial Vervuert, 2016.
- Morales, Leónidas. *La escritura de al lado: los géneros referenciales*. Editorial Cuarto Propio, 2001.
- Morga Rodríguez, Luis Enrique. *Teoría y técnica de la entrevista*. Red Tercer Milenio, 2012, [www.aliat.org.mx/BibliotecasDigitales/salud/Teoria\\_y\\_tecnica\\_de\\_la\\_entrevista.pdf](http://www.aliat.org.mx/BibliotecasDigitales/salud/Teoria_y_tecnica_de_la_entrevista.pdf)

- Nietzsche, Friedrich y Hans Vaihinger. *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral y otros fragmentos de filosofía del conocimiento*. Tecnos, 2010.
- Nothomb, Amélie. *Metafísica de los tubos*. Anagrama, 2013.
- O`Gorman, Edmundo. *La invención de América: Investigación acerca de la estructura histórica del nuevo mundo y del sentido de su devenir*. Fondo de Cultura Económica, 1993 [1958].
- Oviedo, José Miguel. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Alianza, 1995.
- Paz Rebollo, M<sup>a</sup> Antonia. “El periodismo en Francia.” *Historia de la prensa*. Pizarroso Quintero, Alejandro, editor. Editorial Centro de Estudios Ramón Areces, 1994.
- Pedraza Jiménez, Felipe B. y Milagros Rodríguez Cáceres. *Historia esencial de la literatura española e hispanoamericana*. Tomo I. EDAF, 2000.
- Perea Restrepo, S. “Estrategias para entender la ciudad a partir del concepto de heterotopías.” *Revista de Arquitectura*, 10, 2008, pp. 26-33.
- Pérez Cabrera, José Manuel. “El periodismo en el siglo XIX.” *Periodismo y costumbrismo en el siglo XIX*. Ediciones Santillana S. A., 1996, pp. 129-145.
- Pérez-Henao, Horacio. “Reality show cambio extremo: El cuerpo como mercancía en la sociedad globalizada.” *Cuadernos de información*, n° 29, jul.-dic. 2011, pp. 51-58, [cuadernos.info/index.php/CDI/article/download/235/pdf](http://cuadernos.info/index.php/CDI/article/download/235/pdf)

Pérez Priego, Miguel Ángel. “Estudio literario de los libros de viajes medievales.” *Epos: Revista de filología* n° 1, 1984, pp. 217-240, [dialnet.uniroja.es/servlet/articulo?codigo=105858](http://dialnet.uniroja.es/servlet/articulo?codigo=105858).

Perlongher, Néstor. *Poemas completos (1980-1992)*, prólogo de Roberto Echevarren. Seix Barral, 1991, pp. 109-123.

Perromat Augustín, Kevin. “Las «reglas de la Historia»: cronistas de Indias, apropiaciones legítimas y plagios en el discurso historiográfico renacentista y barroco”, intervención en el *Séminaire Amérique Latine du Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Mondes Ibériques Contemporains* (Université de la Sorbonne, Paris IV), dirigido por Milagros Ezquerro y Eduardo Ramos-Izquierdo. Actas del SAL 2008-2009, [www.crimic.paris-sorbonne.fr/actes/sal4/perromat.pdf](http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/actes/sal4/perromat.pdf)

Pizarroso, Alejandro y Julia Rivera. *Corazones de papel. Sensacionalismo y prensa del corazón en España*. Editorial Planeta, 1994.

Pizarroso Quintero, Alejandro. *Historia de la prensa*. Editorial Centro de Estudios Ramón Aceres, 1994.

Poblete Alday, Patricia. “Las narrativas del Yo en la crónica contemporánea.” *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 43, 2014, pp. 241-254, [dx.doi.org/10.5209/rev\\_ALHI.2014.v43.47122](http://dx.doi.org/10.5209/rev_ALHI.2014.v43.47122)

Pozuelo Yvancos, José María. “«Figuración del yo» frente a la autoficción.” *La autoficción. Reflexiones teóricas*, compilado por Ana Casas, Arco Libros, 2012, pp. 151-173.

Pupo-Walker, Enrique. *La vocación literaria en el pensamiento histórico en América. Desarrollo de la prosa de ficción: siglos XVI, XVII y XVIII*. Editorial Gredos, 1982.

- Rama, Ángel. *Rubén Darío y el modernismo*. Universidad Central de Venezuela, 1970.
- Regales, Serna. “Para una crítica de la categoría «literatura de viajes».” *Estudios de literatura* nº5, 1983, pp. 63-96.
- Reguillo, Rossana. “Textos fronterizos. La crónica una escritura a la intemperie.” *Tras las huellas de una escritura en tránsito. La crónica contemporánea en América Latina*, editado por Graciela Falbo, Ediciones Al Margen, 2007, pp. 41-50.
- Rivas Bravo, Noel. “Introducción.” *Rubén Darío. España Contemporánea*. Pavsá, 2016, pp. 13-74.
- Rodríguez Betancourt, Miriam. *La entrevista periodística y su dimensión literaria*. Tauro Ediciones, 2001.
- Rodríguez Soriano, Roberto. “En torno a la Teoría del Althusser sobre la constitución del sujeto, su aproximación al Psicoanálisis y la crítica de Slavoj Žižek.” *Revista observaciones filosóficas* nº. 14, 2012, [www.observacionesfilosoficas.net/](http://www.observacionesfilosoficas.net/)
- Romera Galán, Fernando. “Las ciudades escriben su autobiografía. Espacio urbano y escritura autobiográfica.” *Anales*, 24, 2012, pp. 307-318, [rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/25633/1/ALE\\_24\\_17.pdf](http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/25633/1/ALE_24_17.pdf)
- Rotker, Susana. *Fundación de una escritura. Las crónicas de José Martí*. Casa de las Américas, 1989.
- . “Prólogo.” *Crónicas. José Martí*. Alianza, 1993.

- . *La invención de la crónica*. Fundación para un Nuevo Periodismo Iberoamericano, 2005.
- Roy, Joaquín. *Periodismo y ensayo: de Colón al Boom. Aspectos teóricos y prácticos de una relación intergenérica. Cartas y crónicas. José Martí, Octavio Paz, Camilo José Cela, Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes*. Edicions de la Universitat de Lleida, 2000.
- Said, Edward W. *Representaciones del intelectual*. Paidós, 1996.
- Salcedo Ramos, Alberto. “El pueblo que sobrevivió a una masacre amenizada con gaitas.” *Antología de crónica latinoamericana actual*, editado por Darío Jaramillo Agudelo, Alfaguara, 2012, pp. 101-111.
- Salvador, Álvaro. “Introducción.” *Julián del Casal. Poesía completa y prosa selecta*, editado por Álvaro Salvador. Verbum, D. L. 2001.
- Segura, Carmen. “Martin Heidegger, Ser y Tiempo.” *Nueva Revista de Política, Cultura y Arte*, nº 053, Sept.1997, [www.nuevarevista.net/articulos/martin-heidegger-ser-y-tiempo](http://www.nuevarevista.net/articulos/martin-heidegger-ser-y-tiempo)
- Serrano, Pascual. *Desinformación. Cómo los medios ocultan el mundo*. Booket, 2014.
- Silva Carreras, Alejandra. “Literatura del yo: reflexiones teóricas perspectivas de autor en el género autobiográfico.” *Káñina, Rev. Artes y Letras*, (2), julio-diciembre 2016, pp. 149-158.
- Simmel, Georg. “Las grandes ciudades y la vida del espíritu.” *Roma, Florencia, Venecia*, Casimiro libros, 2013.

Sitte, Camillo. *La construcción de las ciudades según principios artísticos*. Canosa, 1926.

Sosnowski, Saúl. “Prólogo.” *Una excursión a los indios ranqueles*. Stockcero, 2007, pp. 15-30.

Tarín-Iglesias, José. “El periodismo en la América española.” *Panorama del periodismo hispanoamericano*. Salvat editores/Alianza Editorial, 1972.

Taufic, Camilo. *Periodismo y lucha de clases*. Akal, 1986.

The Modern Language Association of America. *The MLA Handbook*. 8ª ed., MLA, 2016.

Thérenty, Marie-Ève. “La crónica en el periódico francés del siglo XIX: ¿caso irónico, rúbrica mediática o taller literario?” *Boletín* vol. XI nº 1 y 2, 2006 pp. 131-160.

Todorov, Tzvetan. *Las morales de la historia*. Paidós, 1993.

---. *La Conquista de América. El problema del otro*. Siglo veintiuno editores, 1999.

Torrano, Andrea. “Del individuo social al sujeto anfibio, una lectura marxiana de Paolo Virno”, VII Jornadas de Investigación en Filosofía para profesores, graduados y alumnos, Departamento de Filosofía Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, [jornadasfilo.fahce.unlp.edu.ar/vii/jornadas/ponencias/TORRANO %20Andrea.pdf](http://jornadasfilo.fahce.unlp.edu.ar/vii/jornadas/ponencias/TORRANO %20Andrea.pdf)

Vilanova, Antonio. “Prólogo.” *España Contemporánea*. Vilanova, Antonio, director. Editorial Lumen, 1987.

- Villoro, Juan. "La crónica, ornitorrinco de la prosa." *Antología de crónica latinoamericana actual*, editado por Jaramillo Agudelo, Alfaguara, 2012, pp. 577-583.
- Virno, Paolo. *Gramática de la multitud. Para un análisis de las formas de vida contemporáneas*. Traficantes de sueños, 2003.
- Wagner-Egelhaaf, Martina. "La autoficción y el fantasma." *La autoficción. Reflexiones teóricas*, compilado por Ana Casas, Arco Libros, 2012, pp.261-281.
- Wittig, Monique. *El cuerpo lesbiano*. Editorial Pre-textos, 1977 [1973].
- Wolf, Tom. *El nuevo periodismo*. Anagrama, 1976.
- Zavala, Iris M. "El nominalismo imperial y sus monstruos en el Nuevo Mundo." *Discursos sobre la "invención" de América*. Iris M. Zavala, coord. Rodopi, 1992, pp. 221-233.
- Zeiger, Claudio. "Los desplazados." *Página/12*, 2007, [www.pagina12.com.ar/imprimir/diario/suplementos/libros/10-2663-2007-08-15.html](http://www.pagina12.com.ar/imprimir/diario/suplementos/libros/10-2663-2007-08-15.html)
- . "Introducción: Darío y el ensayo." *Rubén Darío. El modernismo y otros ensayos*, editado por Iris M. Zaval, Alianza, 1989.

**Diccionarios:**

Alvar Ezquerro, Manuel y Lidia Nieto Jiménez. *Nuevo tesoro lexicográfico del español (s. XIV-1726)*. Vol. IV. Arco Libros, 2007.

Corominas, Joan y José A. Pascual. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Gredos, 1985 [1981].

Moliner, María. *Diccionario de uso del español*. Tercera edición. Gredos, 2007.

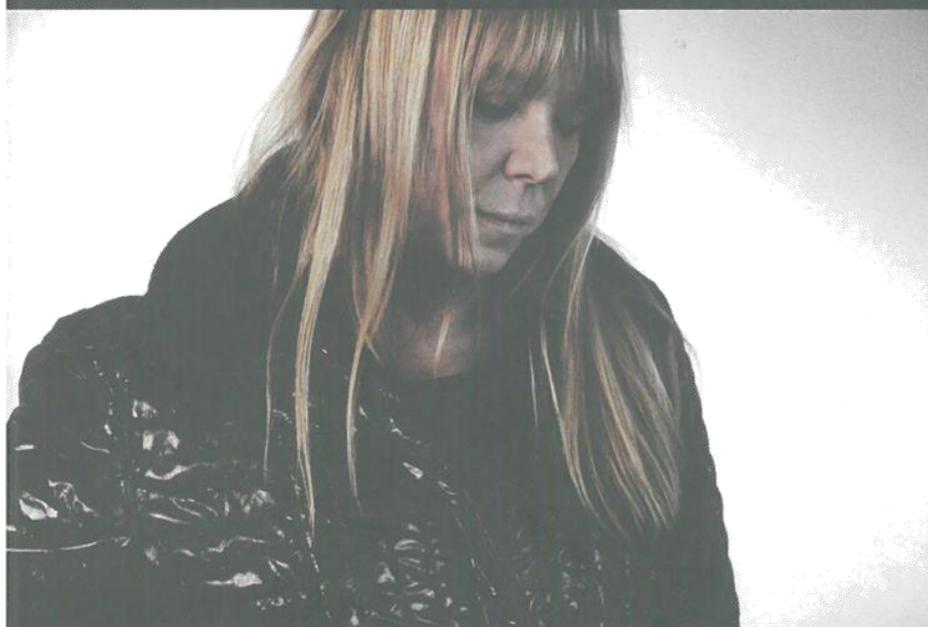
Real Academia Española de la Lengua. *Diccionario de la lengua española*. Vigésima segunda edición. Tomo I. Editorial Espasa Calpe, 2001.

# Apéndice



**MARÍA MORENO**

**Black out**



LITERATURA RANDOM HOUSE

DEL OTRO LADO  
DE LA PUERTA VAIVÉN

Cuando gran parte de mis viejos amigos murieron —nunca a causa del alcohol—, yo decidí tomar la tea encendida de la disipación como una suerte de Antígona barriobajera. Me sentía una desopilancia social, un ser llamado a representar —cuando todos los perdidos se han hecho burgueses o han terminado mal— el pasado común, pendenciero y chispeante. Los escritores que amaba —Néstor Perlongher, Copi, Osvaldo Lamborghini, Manuel Puig— habían muerto, y todos eran excesivos en algún sentido. ¿Era tan ingenua como para pensar que corriendo el riesgo de ir a parar *al otro lado* —lugar que no existe y donde ellos tampoco están—, me ponía automáticamente *al lado de ellos*, es decir, del talento? No, pero vivía como si lo creyera.

“Me sigo divirtiendo aunque no lo recuerde —desafiaba—, qué importa, tampoco los místicos pueden describir su experiencia, sólo dar testimonio de que la han tenido, que su fuego aún resplandece en ellos”. Me gustaba recitar el poema de jactancia de Dorothy Parker, que murió bebiendo y con más de setenta años: “Si no doy una vuelta por el parque/ influiré sobre el mundo/ si estoy todos los días en la cama a las

diez/ puede que mi aspecto regrese/ si me abstengo de la diversión y demás/ es probable que llegue a ser alguien/ pero seguiré siendo como soy porque me importa un bledo”.

William Burroughs asocia el alcohol a la marihuana. Los diferencia de las drogas duras, porque los lee como un estímulo para el disfrute de la vida, en tanto considera a las drogas duras como una forma de vida en sí. Pero es evidente que el alcohol genera síndrome de abstinencia y, como las drogas duras, lo que los científicos y los filósofos paternalistas advierten como una economía de escalada. Ese deseo afable que encuentra su euforia en la francachela con los pares, paso a paso, se transforma en simple antídoto de sufrimiento. Yo, como todos, comencé a beber para encontrar placer y terminé bebiendo, como algunos, para no sufrir. En esa carrera, cada vez los períodos de abstinencia fueron más cortos, y la cantidad requerida para terminar en un *black out*, menor. Me gustaría que esta experiencia fuera tan graciosa como esa película de Sandrini en la que un millonario, cada vez que se emborracha, se lleva a vivir a su mansión al imborrable Felipe y al día siguiente, al despertar, no lo reconoce en absoluto y lo echa como a un ladrón. Y eso se repite noche tras noche y día tras día.

A menudo, luego de comprobar que no recordaba nada de lo sucedido en la noche anterior, tenía la sensación de haber cometido, por lo menos, un crimen.

Eso ha sido el tema de muchas películas: que le tiren el muerto preferentemente a una alcohólica aún no muy deteriorada, y luego se demuestre su inocencia. También suele suceder que el policía encargado de investigar el caso sea un miembro de Alcohólicos Anónimos, se enamora de la alcohólica y ella deje de beber. Pero no puedo conceder en que cambiar el alcohol por un policía sea algo *de película*.

Entonces paré. Y luego volví a beber. Fueron treinta y cinco días en los que escribir cada noche acompañaba una desesperación hasta entonces desconocida, *en pelo*. Así me fue quedando un diario en donde se puede leer la próxima recaída. Lo dejé luego de un tiempo, no lo soportaba y, sobre todo, no me consolaba: sus últimas palabras son “se puede dejar de beber”. Quince días después, yo volvía a empezar.

5 de noviembre

*Flapping*: una palabra fetiche. Metadona traducido a otra abstinencia, a otra tribu de destetados. Suena a estandarte. Hoy, primer día, di limosna a dos excombatientes. En su panfleto usaban el término *estandarte*. El que lo repartía mostraba las heridas: rostro quemado, un ojo fuera de la órbita, arrancado. El que lo promocionaba no tenía dientes pero es probable que los haya perdido antes. Recitaban como en una letanía que habían sido embaucados y luego abandonados. Les quedaba *flapping*, la palabra patria, el honor por los compañeros. Estiré una pierna y golpeé un pie de

trinchera, envuelto en vendas sucias. Di mis monedas con la mano firme.

6 de noviembre

Mi estado actual: dientes podridos, un conducto mal hecho, otro desmoronado. Las plantas de mis pies están cuarteadas, tengo las uñas córneas y llenas de hongos. Y ahora ¿qué pretendo? ¿Dar la nota? Veo que cuido la escritura. Coqueteo. Mi deshonestidad es mi resistencia a... ¡dejar de beber! Tengo olor a pelo sucio, a patas. Pero eso puede ser *aún* —ese maldito adverbio— una secuela existencialista, el efecto de una castidad prolongada que me libera de los protocolos hacia el otro, el chantaje de una huérfana que acecha en el umbral a los que, por saciados, pueden albergar sin exigir. ¡Qué frase! Mama mía.

8 de noviembre

Me siento mal. Muy mal. Parar a cambio de nada se traduce en que todo me hiere y me hace evocar lo que podría —¡otra vez, por favor, una vez más!— llamar la *última*, ¡la del estribo (nuestro grito de vencidos)!

10 de noviembre

Dios mío. ¿Quién dijo que escribir sublima o consuela? Lo que hace es escarbar. Si tuviera el síntoma

que me saque del mundo al hospital, no sufriría así. Pero soy lozana, fortachona en mi sufrimiento: no alucino. No me desplomo, camino toda la noche.

Voy a pedir ayuda para que la persona a quien llame me diga cosas infantiles, sensatas, impotentes. Necesito un monstruo que me ordene "salí a comprar una petaca". Pero debe haber una razón por la que el borracho se rodea de jueces y policías. O los vuelve. "Paciencia, culo y terror", dijo uno. Pero paró, o mejor dicho, se murió.

12 de noviembre

No soporto el aliento de la noche anterior. Hace más de un año que duermo vestida. Apenas me baño, salvo ante la expectativa de un encuentro erótico que se diluye cuando el vaso gana de mano. Hoy tuve dificultad para servirme agua. El brazo me temblaba como si tuviera voluntad propia. Volqué la mitad. El mozo me miró raro. A esto la vieja Duras lo llama *flapping*, seguramente una invención norteamericana. Mi analista dice que no estoy tan mal puesto que escribo. Que nadie escribe a punto de desmoronarse, que las cartas de los suicidas no son elocuentes, etcétera. ¿Y si escribir no fuera lo que me sostiene? ¿Si lo que me sostiene fuera el verdugo líquido que difiere el momento de tocar el punto mortal, prolongando la vida que es visualizada como *no toda enfermedad* puesto que aún escribo? En este aspecto, con personas como yo, todos se vuelven realistas, es decir, *no me ven tan mal*

mientras murmuran a mis espaldas. ¿Debería dar el espectáculo del grito de Munch, la larva de Castelnuevo, el gargajo del beodo a lo Boedo? Si me muero o me mato, estas páginas estarían pletóricas de sentido. Si “me curo”, reclutarán a mi alrededor a los que, habiendo perdido la voluntad, conservan la esperanza. Entraría sin vergüenza en el negocio de la conversión —entonces gritaría “¡al menos cuando bebía, señores, yo tenía vergüenza!”—; si reincido —lo cual es harto probable—, volvería a escribir pero con un nuevo seudónimo.

15 de noviembre

“Se para a cambio de nada”, le decía a Charlie. Él callaba, sabiendo seguramente muy bien que no se para con el fin de no morir sino que se muere para no parar. Esta también es flor de frasecita ambiciosa pero me es tan verdadera como inevitable (igual que beber).

19 de noviembre

Me recomiendan que hable en pasado para darme ánimos.

24 de noviembre

Copio y corrijo: no esperen que traicione. El alcohol sigue siendo único, naturalmente, y su euforia supe-

rior a la de la salud. Le debo mis horas perfectas. Es lástima que en vez de perfeccionar la desintoxicación, no intente la medicina hacer el alcohol inofensivo. Aunque es una frase peligrosa. Mamá, ¿todavía estás ahí? Maldita. Te tranquilizaría si se descubriera que mi *inclinación* es una cuestión de ADN. ¿O irías a desenterrar a mi padre, colocar en tus vidrios profesionales la prueba de una transmisión genética? Después de todo, para vos, investigar siempre se trató de buscar culpables: el colorante no admitido en una hamburguesa, el mercurio en los pañales de los niños, la morgue cerca de la sala de lactancia, en cada intoxicado un enigma para una Sherlock Holmes munida de un microscopio de última generación.

Dicen que para parar hay que haber tocado fondo. El problema es cuando se cae de una altura media. El gato, desde un primer, segundo piso, no tiene tiempo de usar la cola como pararrayos; desde el quinto, sobrevive. Es decir: no tengo cirrosis hepática ni convulsiones. Si he llegado al coma, mis discretos amigos han tenido la piedad o la irresponsabilidad de considerarlo un sueño profundo. Cómo me gustaría, en lugar de esta angustia, tener un síntoma físico que me saque del mundo al hospital; entonces no sufriría así. Cuando duele la muela nadie está enamorado. Y el dolor de muelas desaparece si a uno le cortan una pierna. Sabiduría de los chistes populares.

30 de noviembre

Luego no era gracioso. Sólo muerta, Dorothy Parker pudo superar a Faulkner. Nunca el prestigio de la brillantez ebria de una dama superará al de un caballero. Un borracho que pertenezca a una tribu de abolenzo puede ser gracioso; una dama, repulsiva. “El borracho también”, dirán los que han soportado de un amor, de un pariente o de un amigo esa verdad eufórica que se disuelve en repetición, beligerancia, letargo, paliza... No puedo pensarlo ahora. Es aquí donde mi feminismo tiene su límite, encima de haber empezado con el apedreo de las estanterías de las tabernas, sellando nuestro eterno fracaso por no haber entendido de entrada un placer. ¡Malditas Emmeline y Christabel! Vuelvan a encadenarse y que los conservadores las dejen ahí.

Las grandes celebridades detenidas al borde del objeto que siendo el mejor y el único los estaba matando, se jactan de no haber abandonado sus razones, suelen sustituir el alcohol por su defensa, seguros de no pertenecer de ningún modo a la raza de los conversos. Parecen sangrar: “¡Volveré, y beberé millones!”. Imaginar su obra sin alcohol —o su sustituto menos familiar para mí: la droga—, como imaginarla estrictamente ligada al alcohol, no tiene salida.

Se para a cambio de nada. La melancolía de mi hijo, su largo letargo que nos echa en lechos parale-

los, la amnesia de mi madre tan angustiante para ella como la del alcohólico, me mataban sin que el alcohol me calmara sino a través de sus carísimos impasses. Seguidos de una desolación donde sólo podía volver a abrir la botella.

1 de diciembre

Cuánto yo quisiera esa cárcel disfrazada de hotel: la clínica de rehabilitación. Pero no tengo plata. O me la prestarían para algo menos vergonzoso. Presumen mi snobismo. Que quiero jugar a *La montaña mágica*, a Leonora Carrington en *Abajo*. Escribir no evita mis ganas de tirarme por la ventana. El peligroso progresismo de mis seres queridos —todo progresismo es fundamentalmente irresponsabilidad y narcisismo— les ha impedido escuchar mi pedido. Del mismo modo que me reprochan mi fascinación por parias de un extravagario erótico que, en última instancia, no me han dado más que alegrías modestamente alimentadas por la imaginación y la ironía, me privan de aquellos entre los que yo encontraría mi club, mi parroquia y mi asilo: los que beben. Me piden, al mismo tiempo, que no los prive de su compañía, que sea yo misma *en seco* pero que no me recluya. ¿Ignorarán que lo que me permitió soportar a la mayoría de ellos es esa eliminación del otro que permite el alcohol?

6 de diciembre

Cuando estaba *en carrera* llegué a *no sentir nada*. Un nirvana involuntario donde tenía la impresión de carecer de genitales. Al vaso y la boca los había sustituido como fuentes de exaltación. Así debe sentirse el ciervo al que le cortan las astas —para él, la castración es esa, no la de sus genitales—, sólo que no puede poner una subjetividad al servicio de las habituales imágenes cómicas puesto que no está a la altura conceptual ni de la castración ni de los chistes de cornudos. La princesa Bonaparte pensaba que el placer femenino dependía de lo cerca que se tuviera el clítoris de la vagina. Se hizo operar. Siguió siendo frígida de acuerdo al diagnóstico de época. Obsesionada por los condenados a muerte, no tocó el alma del alcohol, no lo juzgó, no lo traicionó, tal vez porque sus orígenes de alta nobleza le permitían adaptar la ley al exceso y no al revés. Hacerme colocar el vaso cerca del pubis en posición fija me habría convertido en un monstruo, ni hablar de operarme la columna vertebral para hacer coincidir todas mis fuentes de excitación y lograr un orgasmo capaz de hacerme estallar y volar por el aire.

8 de diciembre

Todo lo que uno debe saber, digo *saber profundamente*, es una de las frases más populares del Talmud para quienes no leyeron el Talmud —tal vez leyéndolo se comprenda su complejidad, su falta de empirismo—: “Esto también pasará”. Sobre todo porque el alcohol es

un estilo que se recupera a través del *sin alcohol* y *más allá de alcohol*. Sí, puedo ser brillante otra vez, otra vez ser un bufón, la que redobla la apuesta cuando los demás se recluyen en burbujas de agua mineral imaginarias. Pero yo no amaba mi objeto por lo que él me hacía ser, lo amaba simplemente. Y me hubiera gustado de todo corazón —contrariamente a lo que se piensa, que uno teme perder sus cualidades, que se tire al agua con el niño— que sin el alcohol me abandonara todo lo demás hasta estar perfectamente muerta. ¿Qué mujer, qué hombre, qué recién nacido ha inspirado un amor semejante?

11 de diciembre

Avaro, Cocteau se entretenía sorprendiéndose de que de su desintoxicación de opio hubiera extraído un libro.

No puedo ocultármelo y, menos ahora que no bebo, olvidarlo: soy una alcohólica de alcurnia, esos que los AA se alegran de derribar al grito de aquí somos todos iguales: ¡borrachos!

Escuchen: necesito grandes nombres porque lo que experimento es grande, mejor dicho, me queda grande. *Aun* con chistecitos.

He encontrado el logo de mi objeto perdido: los signos de admiración; esos que eran el cebo de las

máximas y de las entonaciones de los libros escolares y el posterior signo de la mala literatura.

Alcohólicos Anónimos. Con qué ingenuidad los escuché hablar de “la literatura”. Pensé que el entremés de la tarea ciclópea de *dejarlo* consistía en una biblioteca rodante, una suerte de Club del Libro donde confraternizaban la abstinencia y la evasión. Me equivocaba: era la vacuna con que se combate el mal, inoculándose; ya no la literatura como ejercicio del alcohol sino con el tema exclusivo, martillante del alcohol: sus vértigos, sus caídas, sus abismos. Los AA siempre alentarán desde su bien educado “estar en recuperación” la angustia por recaer sin ser castigado.

15 de diciembre

Por primera vez escribo algo sin que me lo pidan. Afirmarlo me permite distraerme de mis días *sin*. Ya no existen los verdugos —jefes de redacción, coordinadores, secretarías— sino en segundo plano. Pronto los recordaré demasiado bien puesto que ya no se me permitirá que haya parado de escribir. ¿Y quién no me lo permitirá? Es obvio, nadie. “Escribí, hazlo por vos misma”, dirán. Ya saben bien lo que haría por mí misma. Mañana veremos. Es decir, por 24 horas... ¿Qué?

16 de diciembre

¿Adónde esconderse para sufrir? ¿Y si la guarida fuera química y me estuviera lacerando inútilmente? Un cilicio sin Dios. Espero mi turno con el Dr. B. Una esperanza: que me diga que éste no es el método. No me lo dirá pero me gustaría leerlo en sus ojos. Ésta es la experiencia de la angustia: su falta de argumentación, su deseo —detrás de esta alharaca sin testigos— de consistencia retórica.

Espero que llegue la noche, para que cesen los horarios de oficina. No se hacen reclamos después de esa hora. Trivialidad del horror: hago llamadas mundanas, planes. Tengo miedo de F, con quien hice un trato que no me beneficia pero que automáticamente me pone en falta. No pude entregar el artículo. Y no hago el menor ademán como quien quiere que la prórroga venza. Fracasar de una vez para sentir alivio. Llamo a mis amigos para cerciorarme de que no hay respuestas, de que no hay respuesta adecuada. ¿Cuál es la respuesta adecuada? La que es capaz de intervenir llevándonos a una angustia de otro género.

18 de diciembre

Reverencio tanto el secreto, es lo actual de aquello en que me repito. El secreto de los victorianos, su resistencia. ¿Y si el coraje radicara en escribir lo que no publicaré?

Tengo que pensar qué significa para mí *secreto* y *confesión*. Me doy cuenta: no hay que escribir cuando no se piensa. Pero ¿por qué no? Puesto que es razonable maquillarse para estar solo.

Yo imaginé que vendrían recuerdos, ocurrencias, chistes de perros (como en el *Opio*, Cocteau), la viuda azul que Marguerite Duras veía, durante su cura del alcohol, en los techos de pizarra de la clínica. No me comparo, me identifico.

Me piden de la revista *Luna* que escriba sobre Hillary Clinton. Una primera dama viene a interesarse inopinadamente por mí. Se me ocurre que la fama es no ser cornuda ante diez u once personas sino ante millones. Un débil coqueteo: ¿serán éstos mis chistes de perros? ¿Mi dama azul?

19 de diciembre

El alcohol es una patria. Por eso no se la pierde. Sólo que se puede estar exilado de ella. Qué más argentino que un exilado unitario conspirando en Montevideo en los tiempos en que el Restaurador cortaba los cuellos en forma de violín —o violón—, o que los montoneros escuchando tango en Colonia Roma, en el Distrito Federal, mientras planeaban la contraofensiva durante la dictadura militar. El alcohol es un Dios, por eso se puede creer en Él sin que esté presente, y por eso también se puede dejar de beber.

RONDA

En la abstinencia de beber, el agua restablece el croquis que permite decir “yo” desde los sentidos. Pero no la sensualidad, no el deseo. Entonces llamé a Bobby. Excitable por razones profesionales, su erección me tenía sin cuidado, como al depredador el vuelo del depredado, si éste vuela lo suficientemente cerca como para eludir el esquema visual preciso que desencadena la agresión. Si elegí a Bobby era en nombre de eso que las actrices denominan “memoria emotiva” y yo podría traducir como “memoria sensual”. Me había acostado con él: fue agradable, sin consecuencia, un poco brusco.

Ese día estaba francamente cansada, luego de leer toda la tarde algunos libros de autores nacionales para una clase temible. Cuando llegó, se paró con aire de cortedad, esquivando dirigir una mirada directa a la cama. Era esmirriado, con secuelas de raquitismo y una perfecta cara andrógina. ¡Ah, esas bellezas de garaje! Miró una foto en la pared donde aparezo junto a María Elena Walsh. Dio unos golpecitos en el vidrio, como si sospechara que fuera una estampita. Luego se entretuvo con los juguetes que había sobre la mesa. Probó un cascanueces con la forma de un par de piernas de mujer. Se agarró el dedo riéndose.

—Está re bueno.

Luego levantó el despertador coreano rosa, al que le faltaba la tapita.

—¿Viste lo que aguantan? Las pilas valen más.

Le dije que se desvistiera y se acostara sobre mí. Lo hizo. Pero no pasó nada.

—Nena, ¿así qué querés que pase? ¿O sos Buda?

Me desilusioné pero lo alenté a inventar algo. Comenzó a aplicarme un Kama Sutra retórico que me hizo cosquillas. Lo empujé de una patada fuera de la cama —un colchón pelado—. Se puso de pie y se acercó misteriosamente a la mochila. Sacó un cuchillo y puso cara feroz, pero era tan mal actor como Joe Dalessandro. Además no había por qué tener miedo: lo conocía y era un recomendado. Suspiré y recordé las sabias palabras de Dómina Kelly: “En la Argentina no hay dominantes profesionales; al S/M se lo ofrece como un servicio más del rubro 59”. Se acercó e intuí que el plan era cortarme los breteles del corpiño y los bordes de la bombacha, pero yo no tenía ropa interior, sí en cambio el camión deformado de las deprimidas crónicas. Entonces me agarró de los pelos. Por pura ley de gravedad, mi cabeza rebotó contra sus botas.

—Lamémelas.

Se las escupí. Con sorpresa primero y con melindres después, se puso a lustrarlas con las sábanas que estaban en el piso. Totalmente ensimismado. Se me tiró

encima y amagó un ahorcamiento dubitativo. Le di una piña. Pegó un salto y se metió en el baño. Lo seguí: se miraba el ojo en el espejo. Luego se humedeció los labios y se tiró agua en la cara haciendo un hueco con las manos. De lo que pasó en el medio tengo un blanco. Me desperté tirada en el piso y esposada a la mesa. Él estaba mirando tele con una lata de cerveza en la mano. Utilizando un solo brazo levanté la mesa y me solté. En sus ojos vi el miedo, un miedo infantil como ante la alpargata enarbolada por una madre. Soy fornida, sobre todo cuando estoy un poco asustada. Agarré la mochila y la vacié sobre el piso. Había una jeringa y una muñequera de cuero. Me reí a carcajadas (fingía). Él se agachó a recoger todo con la mano en la cintura como si tuviera ciática. Luego volví a la cama. Me tranquilicé. Se me debe haber notado la lágrima de desilusión neurótica, no el miedo de quien teme terminar como la chica de *Buscando a Mr. Goodbar*. Se me acercó con besitos ladinos, dados con esa boca en la que poco antes había visto hacer aparecer y desaparecer un escarbadiantes, cuando él estaba sentado a la mesa del bar, con un *stripper* al que amenazaba con el tenedor alzado en forma de catapulta. Usó sus dedos de carterista con un amateurismo de zaguano.

—¿Cómo te llamás?

—Elpidio.

Yo lo conocía por Bobby. Qué ternura: me entregaba el nombre criollo de tres generaciones de peones albañiles. Entonces ocurrió. ¿Qué? *Eso*.

Sentí en la piel las ondas concéntricas del placer que volvía con una especie de sordina, el anuncio de una descarga que se replegaba con intermitencia pero que insistía en remontar su roca de Sísifo, al son del chasquido líquido de los pechos (los pechos, no los senos, quiero decir el pecho de él y el mío) debido al calor de una mañana de verano, con las persianas alzadas por descuido durante la noche anterior. Música de cañerías. Flujos y reflujos inevitables de describir en términos de metáforas marineras. Fuera de estado, me mareaba ese vaivén. Entonces, un pequeño infarto en mi disco rígido y comencé a alucinar, en un ilógico entrevero, jirones de frases de poetas neobarrocos nacionales, más algún novelista prohibido por cargar frasquitos con semen en dictadura. “¿Fifé con Dios o es El Cloaca Iván el que me clava su pistón hasta la garganta (¿meti-culosamente?)? ¿O a la pingajo le tiemblan los mofletes? ¿Tiene condón en el jopo el de las guedejas entre los muslos? (Mire que no quiero que me pase lo de la sirena, doctor.) ¿O soy el caño de la combi antes del final flácido, la Magdalena del Ojón frente al retrato de un albañil desenvainado? Por eso, carne con ojos, soy hermosa”: así todo seguido y sincopado, pero mudo; el choreo de las iluminaciones, Mamita.

—Cae la lengua nacional —anuncié.

Me lanzó una mirada de suspicacia, convencido de la ineludible degeneración de los intelectuales argentinos y miró con desprecio el flequillo de María Elena Walsh. Esa vez fui yo quien fue a mirarse al espejo.

—¿Así que ese era todo tu secreto? —le dije a mi reflejo.

Caminé hasta la cocina para buscarme un whisky. Si una abstinencia lleva a la otra, su interrupción llama a otra interrupción. Cuando volví, él estaba colocando una sábana sobre la cama —había dejado de lado la que había usado para lustrarse las botas— atento a la prolijidad de las aristas, como un pupilo hacendoso. No recuerdo cuando me dormí. Al despertar, vi mis llaves colgando de la tranca de la puerta del departamento. En la mesita de luz faltaba el cascanueces y el reloj despertador.

LA PASARELA DEL ALCOHOL

A veces una imagen me muestra a alguien vestido para determinada función —un uniforme, un disfraz, un guardapolvo— pero es en otra imagen donde la veo realizar. Recuerdo a Jorge Di Paola Levin (*Dipi*) vestido de mago —íbamos a una fiesta de disfraces— con una especie de poncho de tela negra sembrado de estrellitas de papel plateado, y un bonete de cartulina. Cuando se movía se le veían los jeans y las zapatillas, pero nadie que lo viera querría bajar la vista, sobre todo porque él movía en el aire su varita mágica, la primera de una serie que fue expuesta como arte en la galería Belleza y Felicidad, unas escuálidas ramitas intervenidas con chucherías de *todo por dos pesos*. Él decía que no era un mago sino un alquimista, pero que no podía ir a una fiesta de disfraces con tubos de vidrio o una olla en la mano sin suponer que podrían perderse o romperse. Pero era Héctor Libertella quien, como un alquimista, llenaba una jarra y la pesaba en una balanza. Estaba en medio de la oscuridad de su departamento de hombre solo. Me explicaba su hipótesis con un aire de discípulo de madame Blavatsky, de miembro crédulo de la Vi-Dharma narrado por Roberto Arlt y que podía parar en cualquier ochava de los cien barrios porteños. Separaba las palabras como

un vocalista que ha perdido la voz —Goyeneche y sus escansiones de ahogado, sus vocales abiertas y hasta zapateadas—. Decía que si la prueba de que se era alcohólico era el perder la cuenta de las copas bebidas, aunque fueran dos o tres, él alentaría a recordarlas aunque fueran muchas más. Llenaba una botella de whisky vacía con agua y luego de colmar las copas, las contaba. Era una demostración de etílico-magia sin la sustancia original que, previsiblemente, se había acabado. Un ritual alternativo a la práctica de Alcohólicos Anónimos. Como en literatura, Libertella proponía a la dipsomanía, una práctica de vanguardia. Yo, más reformista, le sugerí la implementación de una economía de la recaída, una ida y vuelta del alcohol hecho de límites y concesiones a la inclinación de beber o culto periódico de la sobriedad que oxigenara el cuerpo hasta el próximo tóxico.

Si escribo lo que escribo, ¿me desnudo? Hay quienes leen como si se tratara de la *vida misma*. Temblorosos de unanimidad admirativa, mientras creen alcanzar algún mendrugo de intensidad en medio de la opacidad habitual del mundo —tomándola como una confesión—. Son como esos pájaros que entraron a un museo y, deteniéndose ante una naturaleza muerta hiperrealista, se pusieron a picar los frutos. Y no hay nada que tocar sino páginas hacendosas porque, en literatura, la sangre sólo sirve para hacer morcillas. En *La novela luminosa*, de Mario Levrero, leen *vida opaca*. Es que Levrero recicla para la literatura lo que ella no podría tragar; lo que Barthes llamaba *la gestión* y que suele posponer la escritura —trámites fiscales, diligencias para la jubilación, colas de banco— y el detallado relato de la enfermedad física, desde una eventración fruto de una errada cirugía de vesícula hasta los efectos parciales de un remedio para la constipación.

¿Qué es Osvaldo Lamborghini escrito por Ricardo Straface? ¿Un *squatter* VIP que no tiene nada más que su cuerpo físico —casi una extensión de sus obras *in progress*—, una boca abierta al alimento y la bebida mientras él se somete a la máquina implacable de su pro-

pia escritura? ¿Un *clochard* de interior que se va regalando a sí mismo a diferentes anfitriones, dejándoles restos antihigiénicos como ceniceros llenos, blísters agotados y botellas vacías pero también palabras iluminadoras y dedicatorias —sin duda contribuyó a la construcción de su personaje la capacidad de persuadir de que asistirlo hacía ingresar en la Historia de la Literatura Argentina—.

Me imagino a Roberto Bolaño en el hospital: la pantalla de la computadora le ilumina la cara amarillenta de enfermo del hígado. La mano derecha apurada escribe, la otra va pasando las cuentas de un ábaco. Se oye un ruido de corazón monitoreado o de bomba a punto de estallar. Las páginas de la computadora corren en dirección a la cifra catástrofe, 2666, y el ábaco las cuenta simultáneamente al compás de espera de un hígado apto para trasplante que permita la prórroga que, se sabe, no ha llegado. Es obvio que Bolaño podía calcular trágicamente ese efecto, pero la *épica prosa versus hígado* ha convertido su hígado en algo tan mítico como la mama de Santa Ágata rescatada para su conservación en una ampolla de plata.

*Ya no va* el simple cuerpo químico como motor de la obra —al igual que en el escritor maldito o el *gonzo*— sino como un espacio que exige *mantenimiento* y aseo para sustraerlo en lo posible a las exigencias del goce y, a cambio, conservarlo con el fin de que la escritura siga rindiendo. Hay linajes literarios *por roce* con una experiencia intensa que permite vivir por delegación mientras que quienes han escrito haberla vivido son proyectados como mártires.

Si la política del nombrar —en el sentido de condensar, ordenar, calificar y excluir— formó parte de las estrategias de Bolaño vivo para plantar bandera de existencia en la literatura latinoamericana, la condición de póstumos de textos como *Derivas de la pesada* y *Sevilla me mata* les da un peso accesorio ya que, si discutir o evaluar allí a determinados autores podía obedecer a razones utilitarias y hasta mafiosas de reconocimiento mutuo, ahora la muerte vuelve esos honores rendidos, incobrables. Y ¡qué placer, ser nombrado por un demiurgo póstumo!

Cómo nos tomaba el tiempo ese Levrero con su poética de la farmacia. Qué *reality* más impresionante y sin usar más que palabras: todo ese detallismo proliferante de la vida cotidiana en torno a la preparación de la escritura —instalación de un aire acondicionado, compra de un sillón de leer y de novelas policiales en oferta, paseos contrafóbicos— y del mantenimiento de la fuerza de trabajo (el cuerpo) —regulación entre combustibles farmacéuticos como antihipertensivos, antiácidos, café y aspirinas y naturistas como el yogur artesanal de factura propia, guisos y milanesas preparados por una ex amante— para que el “Diario de la beca” *actúe* como un subrayado por contraste a la experiencia narrada en *La novela luminosa*, donde la iluminación consiste precisamente en la trascendencia del cuerpo material a través de epifenómenos como la telepatía, la despedida póstuma y el sueño profético. O sea, es *un efecto*; ¡la vida misma es un efecto!

Leer como quien acaricia una bombacha o una fusta SM, comiendo la carne del artista muerto relativamente joven como nostalgia de la experiencia intensa, leer como quien se bebe al borracho que escribe que bebe, mientras se acaricia por sobre la camiseta su hígado intacto de criatura... Que los fantasmas le cierren el libro de golpe al grito de ¡fetichista!



## La generación del ochenta

Escenas de los '80 - Primeros años, la gran muestra que se exhibe en la Fundación Proa, intenta reconstruir los gozos y las sombras de una década impura, nacida con los estertores de la dictadura militar y sepultada bajo la hiperinflación y el despunte menemista: una época en que el arte, la política y la vida cotidiana conocieron fervores, cruces y mutaciones de los que todavía seguimos siendo los herederos. Del Café Einstein a la redacción de El Porteño, de las Madres de Plaza de Mayo al Parakultural, de los manuales de comportamiento gay de la CHA a los desplantes de Batato Barea, los años ochenta cambiaron –casi siempre a los ponchazos, con un vértigo tan saludable como caótico– las viejas agendas político-culturales y los protocolos sociales, minaron las fronteras entre identidades y prácticas y recuperaron una ilusión que parecía perdida: el goce y la fiesta volvían a ser posibles. De la mano de cuatro lazarillos privilegiados (Gabriel Levinas, Omar Chabán, Daniel Molina y Jorge Gumier Maier), María Moreno viaja en el tiempo y se pregunta qué diablos fue realmente todo aquello.

▣ Por María Moreno

¿Qué escenas darían una remota idea del clima de época de los años veinte en París? ¿La baronesa Von Freytag-Loringhove dirigiéndose al consulado de Berlín con un pastel de cumpleaños sobre su cabeza rapada? ¿La aparición de la Goulue, la gorda más famosa del Moulin Rouge, y de los cuadros de Toulouse-Lautrec, borracha en un documental sobre los traperos urbanos? ¿El aterrizaje de Charles Lindbergh en su célebre The Spirit of Saint Louis (que por fin había cruzado el maldito Atlántico)? ¿La venta de El pozo de la soledad, el primer libro sobre tortilleras escrito por Radcliffe Hall, y prohibido en Inglaterra y Estados Unidos, pero vendido como pan caliente en el quiosco de la Gare du Nord? ¿El entierro de Diaghilev pagado por Coco Chanel? ¿O la furia del público ante Le ballet mécanique de Georges Antheil, que hacía sonar al unísono 16 pianolas que imitaban a hélices de aviones?

Agregue la escena que falta. Porque la escena es al mismo tiempo la clave de la sociedad del espectáculo, la obra caprichosa del recuerdo y un recorte que tanto sosiega la

antropofagia del coleccionista como pone un límite a una sesión de análisis. Escenas de los '80 - Primeros años, la muestra de Proa que cierra la próxima semana, ha encontrado un gran recurso en su título. Es una vasta recopilación de imágenes planas, incluidas fotos, fotocopias y cuadros; más el imposible vestidito de Batato, como si existiera la posibilidad de que los ángeles contravencionales pudieran –en lugar de dar anuncios y proteger el sueño– dejar fetiches capaces de ser manoseados en un descuido de los guardias, en un gesto tan pagano como el de los que tocan bajo el flagelo evangélico el manto de las descarga. Y los títeres picturales y los títeres discorruptos alguna vez movidos por Emeterio Cerro junto a Arturito Carrera bajo el cobijo del nombre El escándalo de la serpentina. Y, por supuesto, cuadros hoy bien cotizados. Porque sucede que en la época nadie tenía cámaras de video; nadie salvo Marie Louise Alemann, que parecía estar vestida de astronauta, era más onda vanguardia Berlín y filmaba rarezas minimalistas con ese aparatito que costaba por lo menos medio Parakultural.

–Ahora no se goza. Se registra. Y el goce necesita de la desaparición. Si estás pensando en registrarlo, estás pensando en gozarlo más adelante, cuando veas lo que hiciste cuando eras joven –se enoja Daniel Molina, un productor de la época, suerte de hombre-nido de esos que aparecían en un segundo plano, pero que daban lugar a los que no tenían lugar y ahora lo tienen. Molina, por ejemplo, hizo que César Aira escribiera sobre Néstor Perlongher, Arturo Carrera y Osvaldo Lamborghini en la revista El Porteño, cuando ésta vendía 25 mil ejemplares a personas que – salvo “esos diez” que Manucho consideraba suficientes para inventar un mito cultural– jamás los habían oído nombrar. Como también fue Molina –gay con megáfono y ex preso político, una suerte de protagonista de El beso de la mujer araña compactado en un solo personaje– el que, cuando empezó a dirigir con su batuta neobarrosa el área Letras del Centro Rojas, recibió a Batato que había sido rechazado en el área Teatro por parecer demasiado under, o quizás por parecer directamente indemostrable. Entonces surgieron Un puré para Alejandra y Alfonsina y el mal. Y que las feministas le den las gracias a esa promoción iluminada fuera de claustros, paraninfos y papers cuyas notas al pie parecen una caravana de hormigas alineadas en ejércitos, no como esas con las que Batato se tuteaba. Nada más propio de los protagonistas de los ochenta que hablar pestes de los ochenta y hasta de la escena de los ochenta. La excepción son los narcisistas como Gumier Maier, que recorre la

muestra de Proa y contempla documentos donde aparece sucesivamente como militante y columnista gay, diseñador de revistas contraculturales, actor bufo y travestido. Te llamabas Brunilda Bayer. –Como travesti, sí. Y contaba que era la hija de Osvaldo. Lo dice con una actitud casi castrense de honor patriótico. Gabriel Levinas, petardista de metáforas cómicas y beligerantes, hombre de vocación política, mandado con un toque idish y director de El Porteño en su primera época, piensa en la muestra con un lenguaje que evoca los personajes del canal Infinito. No es casual que le tirara el I Ching a cada número de su revista y pusiera el ideograma en la tapa. –Para mí, que fui parte de los ochenta, como también fui parte de los setenta desde el arte y la política, ver una tapa de El Porteño me evoca lo que viví. Pero para el que no participó o no vivió, y dio tres o cuatro vueltas por la muestra, no significa nada. Metafóricamente sería como presenciar una manada de búfalos – todo ese ruido, esa polvareda, esa fuerza infernal– y pretender, muchos años después, levantar algunas de las huellas que dejó para mostrárselas a la gente, pensando que con eso alguien sienta el paso de la manada. Con esta muestra pasa algo de eso. Es como la huella de una manada de búfalos. O peor: es volcar una historia de los ochenta y encima no poner ni la huella de los búfalos.

ACORDATE, HERMANA  
Gumier Maier y Daniel Molina charlan frente a su comida china. Y mientras enroscan tallarines de arroz y beben agua mineral sin gas contra un fondo de paredes empapeladas (hay un long play pintado por Alfredo Prior con lo que parece ser la cara de Dante y una caja de bombones que Marcelo Pombo cubrió de moñitos de cotillón), se corrigen mutuamente. Es un esfuerzo. La alegría y la euforia de lo perdido es difícil de representar. Sólo hay nostalgia de lo que no se ha tenido. Entonces ellos no son nostálgicos. ¿Cómo describir la noche en que Roberto Jacoby organizó un concurso de body art bajo la consigna “Sea famoso quince segundos” y el orfebre tucumano Rolly Bombón intentó revolver el micrófono y fue sacado del escenario por un patovica? ¿Y a la patética comparsa del jurado que incluía a Marcia Schwartz, Martín Caparrós, Gumier Maier y Daniel Molina mismos, que lo insultaron con una filípica donde los malos modales del Parakultural no se diferenciaban mucho de la retórica parapolicial? “Ya vas a ver, te vamos a reventar”, mientras el urso, desde su altura de minarete, los miraba más asombrado

que agresivo. Después, Molina escuchó entre bambalinas que se negaba a ir a comer con sus compañeros, los otros patovicas. “Estoy deprimido”, decía. –¡¡¡Nosotros!!! ¡¡¡Nosotros lo habíamos deprimido!!! Molina dice que así como la dictadura había interrumpido las libertades públicas, también había interrumpido ciertos desarrollos experimentales de los sesenta que empezaban a hacer caer los alambrados entre los géneros, como lo que Masotta llamaba “literatura dibujada”, que ahora, aunque no se rescate a Masotta, se rescataría en otro lugar. Pero Gumier Maier dice que en los ochenta poca gente conocía esos antecedentes; que la obra de Pombo, por ejemplo, venía de los dibujos adolescentes, las historietas gay, las tapas de los discos psicodélicos y las actividades prácticas que había aprendido en su condición de maestro diferencial. –Los ochenta son un período premercado. Los artistas no se pensaban como tales. Les copaba lo que estaban haciendo. Y cuando pensaban en hacer circular su obra, encontraban muy pocos lugares. Más que de cuestionamiento de los géneros yo hablaría de un arte inclasificable. Pintar de a cuatro en un bar como el Einstein, con látex, sobre una cortina de plástico transparente, mientras estaba tocando un grupo musical, ¿era pintura? ¿Una performance? ¿Y cómo se vendía? Recuerdo que se hacía mucha pintura colectiva, y no hay muchos momentos de pintura colectiva en la Argentina. Y tampoco la cultura educativa podía dar cuenta de las nuevas necesidades. Y esa crisis no se debía a la dictadura. Una vez, Gordín me dijo: “Yo no sé por qué fui a la escuela. Todo lo que me enseñaron no me sirvió para nada. Color, volumen, perspectiva. Y lo que yo necesito para mi obra es saber de metales, resinas, electricidad. ¿Qué éramos? ¿Underground? ¿Qué underground? Engrudo, como decía Noy. Max Phantom, un imitador muy para la tele, actuaba en el mismo escenario con Batato. Había pintores muy conocidos como Pietra y Pirossi, pero mucho más convencionales, aunque eran de los ochenta. ¡Cómo nos van a odiar! Si la dictadura había impuesto los cuerpos disciplinados y supliciados, los cuerpos de los artistas de los ochenta, de aquellos que han sido catalogados caprichosa y políticamente como “paradigmáticos”, mezclaban la estudiantina con el mamarracho, la iluminación genial y el papelón, y sobre todo se indisciplinaban yendo de una identidad a otra, pasándose de arte y reivindicando lo malo como un valor subversivo incluso contra los ordenamientos impuestos por las vanguardias y los libros de Achille Bonito Oliva. Omar Chabán expuso en la galería de

Gabriel Levinas las persianas quemadas del bazar que su padre tenía en Villa Ballester. Gabriel Levinas, marchand, dirigía El Porteño. Guillermo Kuitca hizo en teatro El mar Dulce y Nadie olvida nada. Emeterio Cerro, que se llamaba Héctor Medina, estudiaba Lacan con Germán García. Y muchos recuerdan lo difícil que era bajar a Gumier Maier del escenario cuando hacía de animador en un espectáculo llamado El Simposio, donde con una enrulada peluca de papel maché fabricada por él mismo emitía discursos castrenses vestido como el soldadito de plomo de Hans Christian Andersen. La escritora Claudia Schvartz hacía una conmovedora papusa que, con los ademanes de la Negra Bozán, descargaba sentencias de Nietzsche y luego sacaba un cepillo de dientes, se lavaba la boca y escupía en el escenario. Todo mezclado. Todo mezclado. Si había un Teatro Abierto, había por otro lado estos teatros de sótano o de corralón que en realidad eran bares como el Einstein, el Parakultural o El Taller, donde se combatía la monserga ideológica con textos robados a la literatura. Quién se iba a bancar a Alejandro Urdapilleta aullando: “¡¡¡Lmmmmm jmmmmúter!!! ‘¡Hablá bien, gangosa de mierda’, le decía yo, oficial, porque ella me lo hacía a propósito, para cagarme, porque yo era bailarina y peluquera, y me debía a mi arte. No tenía por qué vivir así, entonces la maté. ¡Sí! ¡La maté, oficial! ¡Y no sabe qué liberación! Puse un disco de Richard Clayderman, el Claro de Luna, y bailé como la llama de una vela en un velorio...”. ¿El teatro Astral? O un texto como El cuis cuis de Emeterio Cerro, que él juraba que tenía partes en francolusitano y sonaba como “plúrimo bolo tose, pérgola colo sose, pámpano cojo rose”. ¿Daba siquiera para el Payró? Escenógrafos, titiriteros, muralistas, autores y directores que hoy consiguieron espacios públicos de reconocimiento, construyeron objetos que el viento se llevó. Y Lo que el viento se llevó fue la muestra con la que Liliana Maresca inauguró la galería del Rojas: una especie de playa después de una tormenta, con ruinas de un verano inolvidable bajo la forma de reposeras rotas, detritus marinos y cadáveres de carpas. ¿Warhol se hubiera animado a hacer una oferta? Levinas protesta:

–Hay una diferencia muy importante entre esa época y ésta, y es que el fenómeno del arte tenía un tamaño y una importancia, y el epifenómeno era mucho menor. Ahora parece ser que el epifenómeno es mucho mayor que el fenómeno en sí. Entonces los curadores eran simplemente la apoyatura de la creación artística. Ahora creen que son la creación artística. Y lo más interesante es que este criterio está prevaleciendo y se va

notando en la manera en que se manejan los museos y las colecciones. Y yo no digo que los curadores limiten la creación, pero sí que hacen que haya más artistas marginales. Porque imponen determinadas estéticas y formatos. Es cierto que la buena pintura siempre tardó en reconocerse: lo que resultó válido en una época después resultó que no lo era, y lo que se dejó a un costado emergió. La historia está llena de ejemplos de esta clase. En los sesenta, por el precio de cada cuadro de Bernard Dubufet podías comprarte tres o cuatro Picasso. Ahora, con un solo Picasso te comprás todo Bernard Dubufet. Siempre hay un momento en que la contracultura –que no es más que uno de los nombres de la cultura de izquierda– se separa entre apolíneos y dionisiacos. Los primeros llaman “despolitizados” a los segundos. Los segundos acusan a los primeros de “autoritarios”. Y eso pasa hasta en el movimiento gay, donde el ex chinoísta Gumier Maier se escandalizaba en los ochenta por la política de la CHA, que le pedía una entrevista al ministro Troccoli y trataba de elegir como vocero a aquél de cuyos candidatos tuviera menos pluma. Y así se dividieron las Madres de Plaza de Mayo del ejército rosa salmón. Levinas dice que fue por un ojete, y que le causó mucho dolor. Aclaremos, por Dios, o mejor: que lo aclare él. –Gumier Maier hacía su columna de El Porteño en oposición a la CHA de Jáuregui. La CHA sacó, me acuerdo, una especie de manual de conducta para los homosexuales, algo muy ortodoxo donde se decía más o menos que se tenía que tener pareja y no andar putaneando por ahí. Parecía una nota escrita por la Iglesia. Al número siguiente salió una nota de Gumier diciendo: “Yo no soy gay, soy puto”. Y en la próxima columna se publicó ahí mismo un poema dedicado al Ojete que hizo no sé qué autor norteamericano. Ahí llamó Hebe de Bonafini, enojadísima, para decirme que sacáramos a los homosexuales de la revista o se iba ella. Yo le contesté que, como nací en el Once, me habían enseñado a sumar y no a restar, así que yo no restaba a nadie. Entonces se fue ella. Con gran dolor para nosotros, pero por parte de ella era un gran acto de intolerancia. Molina, porteño viejo –participó de la revista El Porteño antes de que ésta se constituyera en una cooperativa–, dice que el valor de los ochenta estaba en esa mezcla caótica de tendencias y personajes que todavía conversaban fuera de todo orden antes de la llegada del dinero. –Yo salgo en libertad el 3 de diciembre del ‘83. El 9 lo conozco a Levinas y el 16 ya estoy en El Porteño como periodista. Todavía estaba la dictadura. El Porteño era entonces más conflictivo e

interesante que después: arriesga y abre territorios que tienen que ver con nuevos estilos de vida y con el arte. Después de la democracia, uno dice “yo quiero mi puestito en radio Belgrano”, “yo quiero ser el jefe de redacción de la revista”, “yo quiero una columna con foto”. El Porteño era interesante mientras estaba vivo, y eso quiere decir tensión y crisis. Por eso yo siempre digo que el final de la dictadura fue el mejor momento de la democracia. Y a ese final lo debe haber ensayado toda la noche.

¿DÓNDE HAY UN MANGO, VIEJO GLUSBERG?  
¿Quién podría asociar la muestra de Marcia Schvartz en Arte Múltiple –Esto también es Uropa– o Las Bay Biscuit cantando Volare en el programa de Quique Dapiaggi o el espectáculo de títeres Almorranas hecho por la compañía de títeres El escándalo de la serpentina con la cultura del menemismo? Pero –sobre todo en el campo del arte, donde primaba el chorreado– ya había cierta denuncia irradiada desde los títulos y los colores, que recordaban los de los mamelucos usados y los trapos de piso. Dice Gumier Maier:  
–Hay un mito que dice que en los noventa el mercado actuó muy homogéneamente y bajo esta fórmula: Menem = mercado = plata = el arte es oficialista = el mercado corrompe el arte. Cuando en esa década, en realidad, se benefició al arte de los ochenta y los setenta. Fueron muy pocos los artistas de los noventa beneficiados por el mercado. Las ventas eran esporádicas, nadie vivió de su arte y el grueso de la guita fue para otras generaciones: Lecuona, Medici, Kuitca. En los ochenta, en cambio, todo era invendible. Yo me acuerdo, cuando la muestra de Marcelo Pombo en el Rojas, que la gente decía: “¿Qué es esto?”. Y yo decía en broma: “Esto hay que comprarlo porque dentro de diez años va a valer muchísimo”. El único que me hizo caso fue Roberto Jacoby. Compró un cuadro por 100 pesos que hoy debe valer 10 mil. Inés Katzenstein constata que el arte de los noventa del Rojas tuvo escasísima repercusión, y que eso se debió a que no seguía los patrones internacionales. Con lo cual fue muy antimnemista, puesto que el menemismo decidió acoplarse al mainstream de la globalización estética. Omar Chabán, en cambio, ve en la muestra de Proa que detrás de todo ese despliegue de gratuidades gozosas, de objetos efímeros de fines múltiples –entre los que sobrevive un buda de Juan José Cambre–, de esas amistades en acción que perdían la firma haciendo un cuadro a la bartola mientras los aturdía un grupo de rock, existía algo así como una codicia diferida. –La muestra es pour la gallerie porque oculta las pujas históricas:

que el más fuerte caga al otro y avanza. Además, nada se puede reivindicar históricamente: la historia se pierde a cada segundo, no hay momento para señalar. Entonces “lo real” entre comillas es el down, pero toda esta fetichización te mete en una estructura de goce para rediseñar que te está señalando una pelotudez que es fallida frente a la puja histórica de poder. La muestra intenta purificar eso.

Vos siempre pensaste en que había que ganar plata con el arte. –En el Einstein, donde tocaban Los Twist y Sumo, tuvimos que ganar el reviente. Y ahí me avivé de cómo generar gaita. Tenías que atraer en el límite a alguien para que el tipo chupe y pague la entrada. Y también que lo raro podía filtrarse para enganchar a alguien y para que pagara la entrada. Toda la cosa se vuelve clara cuando aparece Menem y empieza con un capitalismo directo y rompe toda esa cosa psicobolche pelotuda que había donde todos decían “no se puede hacer nada, no se puede hacer nada, no se puede hacer nada”. Los pibes ahora no tienen esos conflictos que teníamos nosotros, eso de tener que ser buenos y pobres. Yo inventé que la onda public relations New York City se podía pasar a cualquier lado. Como ahora, que no es un quemo – sacá “quemo”– ir a Palermo Viejo y no seguir en La Paz y en Pipo. Yo fui el primero que clarificó el pasaje. Hoy vos podés ser muy piquetero, pero si tenés una mina y no le pagás una comida en Palermo Viejo, cagaste. También inventé el hacer de una disco una cosa seria. O sea que un intelectual podía ir a una discoteca. Mirá: estoy diciendo cosas que ya no sirven para nada. Porque antes un arquitecto no podía ser dueño de un boliche, y ahora hay ingenieros, arquitectos, artistas y hasta filósofos... Y después pasa a patear al caído.

–Antes de que lo rajaran a Glusberg fui al Museo de Bellas Artes y había una performance. ¡Por favor! ¡Una performance, veinte años después! Y él dice: “Por favor, ¡alguien que hable en contra de las performances!”. Entonces yo le cuento que en mi época formativa yo había currado mucho del CAYC y que yo lo hacía solamente para tener poder. Y Glusberg, que toda la vida fue eso, no me podía escuchar. “No entiendo lo que decís”, me decía.

DEL CUERPO A TIERRA  
AL CUERPO INFANTIL

El cuerpo de los ochenta podría ser el de un bebé que juega con sus heces, hace estragos con un maletín de maquillaje y en vez de hablar hace glosolalia y se tira pedos. Aunque adquiriera las formas maduras del monólogo poético, la murga de famosos y la ambientación que se deteriora antes de inaugurar. El mito es que en los ochenta hay una suerte de irrupción del

cuerpo.

–No fue tan así –Chabán pone cara de asco pero distanciada, porque todavía cultiva a Brecht–. Hay que pensar que todo es mediocre. Y que después, cuando se comenta, aparece como bueno. La gente habla mucho del cuerpo y todavía no sabe laburar con él, y en los ochenta tampoco era tan claro. Yo creo solamente en la formación corporal. María José Gabin (ex Gambas al Ajillo) tiene una gran formación corporal. En Postales argentinas saltaba como un piso. –Sí, pero desde el grotesco. Y eso es lo que le criticaría al Parakultural y a las Gambas. Cuando el grotesco renace, está desactualizado. Es como una estructura postmilicos que ya funcionaba en la época de los milicos. Al grotesco no me lo banco porque si te basás en lo real, se termina en la mala palabra y el “che loco”. Entonces ya querés parecer que sos peronista, que sos de Boca, que ves televisión. Y María José ha adaptado su cuerpo a ese grotesco. Lo mejor que vi de ella fue en el Maipo: caminaba arriba de la platea y le mandó la concha... a Mercedes Sosa.

Pasando a un tono más culto, ¿vos estudiaste con Ana Itelman?

–Pero me peleaba. La danza es muy formal, por más que sea danza contemporánea. ¿Por qué hay que estirar la patita así? ¿Por qué siempre tiene que haber un eje? ¿Por qué tanto equilibrio, por qué no el cuerpo roto? ¿Por qué todos los movimientos son para minas? Hasta que apareció Pina Bausch y todo el mundo con Pina Bausch. El primer sketch sexual sacado de esa época en la Argentina lo hice yo. ¿Cuál fue?

–Yo estaba con el rictus cristiano-social. Hacía una hora y media de “a vos no te entra en la cabeza, a vos no te entra en la cabeza, a vos no te entra en la cabeza”. Con la línea de no sentir y no actuar. O: “Me corto la pija, me corto la pija, me corto la pija”. Pero también hacía unos textos farragosos que no te voy a repetir porque los peronistas me van a querer matar. Cuando se volvió banal eso de te la meto o te la chupo, me propuse hacer otra cosa: hacía subir a alguien del público, le hablaba, le hablaba y le hablaba mientras le decía “relajate, relajate”, y después decía “meame, guacha”, o “cagame, guacha”. Después a eso lo denigré más y ya me tiraba dulce de leche, onda sesenta. No tenía estructura autocrítica, pero empezó a funcionar, y en algún momento me metía entre el público y me acercaba a un tipo y le pedía que me metiera el dedo en el orto. Y le decía: “Olé, olé”. Encantador.

–Incluso uso el cuerpo para asimilar los métodos de la policía. El

público de Memphis, por ejemplo, era el público más denso que hubo en la historia del rock. Y los limpié. Una vez fui a un lugar de travestis y me di cuenta de que los tipos tenían emblemas de hombres: uno tenía tachas y una campera de cuero, otro un pañuelito en el saco. Entonces dije: “Tengo que atacar los emblemas”. Así que puse un cartel en la puerta de Cemento que decía: “Por disposición policial municipal, prohibido el uso de tachas, borceguíes y crestas”. A dos o tres punks les saqué los borceguíes. Entraron descalzos a Cemento y se portaron como santos. Fue en 1985, cuando tocó Flema. Daniel Molina dice que el valor estaba en la fiesta y el gesto: que eso era el cuerpo: “Era atreverse, no el Cirque du Soleil. A los lanzallamas se les quemaban los labios. O una travesti bajo el peso de sus canutillos y lentejuelas tardaba dos minutos en pararse luego de inclinarse a saludar”.

#### “EL PORTEÑO” Y SUS FAMOSOS SOBRINOS

El Porteño era una revista que funcionaba en una especie de loft, alojaba a un gato montés y a Jorge Di Paola, el escritor tandilense que se jacta de ser un “escritor científico”. En la banda fundadora estaba Miguel Briante y en el primer número se utilizó la estrategia de hablar de genocidio desplazándolo al aborigen. Un grupo heterogéneo viajó al Chaco, al Impenetrable, y en esa nota que escribió Briante se gastó la plata que había para los próximos tres números de la revista.

—El Porteño era una catapulta. Luis Majul venía a traernos notas que por supuesto le rechazábamos una y otra vez, porque eran malas. Pero al mismo tiempo tenía tanta energía y voluntad que al final le decíamos que sí. Hasta que un día, con Miguel Briante y Canito Madanes, para sacárnoslo de encima, le dijimos: “Andá a verlo a Neustadt y preguntale cuánto cobra para llevar un entrevistado a la televisión”. Y el boludo va y le pregunta. Y el otro lo saca cagando, por supuesto. Y después viene y nos cuenta. No estuvimos riendo dos meses seguidos. Y miralo a Luis ahora...

Era una redacción que llegaba al cierre como podía, pero llegaba. Y los que llegaban eran los redactores. Ya en el primer cierre tanto Miguel como Dipi estaban totalmente borrachos y habían desaparecido. Y tuve que cerrar yo, que no sabía un pito de periodismo. Eso fue una constante. Al mismo tiempo, nunca me voy a olvidar: había una nota que habíamos titulado “Repriman las aguas” y que debía escribir Miguel. Era la época de los militares, se había inundado medio país y ellos estaban enojados

porque se les había arruinado el negocio. La revista ya estaba cerrada y Miguel todavía no se había sentado a escribirla. Lo trajimos del bar, se sentó y escribió una de las notas más maravillosas que te puedas imaginar. A los aborígenes no sólo les dieron la primera tapa sino una página propia. Asunción Ontiveros, del Centro Coya, figuraba como corresponsal de la Nación Coya, lo cual hacía temblar las jinetas de los militares con eso de tener metida –amén de a los “terroristas”– a una nación dentro de la Nación. En la película La misión, Asunción Ontiveros hace de cacique junto a Robert De Niro.

–En la segunda tapa pusimos un Molina Campos que hicimos nosotros: representaba a un gaucho rajando de la bomba nuclear. Porque en ese momento la Argentina estaba tratando de conseguir la bomba atómica y pasaba a convertirse en un blanco nuclear.

Creo que ustedes aprovechaban bastante el material que luego pervirtió el destape y la emergencia ya instalada de la política de los derechos humanos.

–Y cuando empezó la democracia, Somos –una revista de los servicios, manejada por servicios y al servicio del gobierno– empezó a mostrar mejores cadáveres que nosotros. También en un momento se tiene la impresión de que ustedes empiezan a competir con el mercado con una ínfima estructura. Para mí la tapa con la Thatcher con el parche de pirata es un punto de inflexión.

–Fue un debate. Yo en ese momento no quería salir a favor de la guerra sino de la paz, y si bien aceptaba la reivindicación de Malvinas, de la mano de esos milicos no quería ir ni a la esquina. Pero Miguel no estaba de acuerdo. Sé que está mal hablar de la posición que tomó alguien que ahora no me puede contestar, pero no fue sólo él: si yo salía con esa posición, renunciaban todos. Entonces negociamos, y yo exigí que se le dieran cuatro páginas adelante a Pérez Esquivel. La tapa, de todos modos, la decidí yo, porque hay que acordar que la Thatcher era una pirata. La segunda tapa la hizo Miguel. Se llamaba Raposa, un poema de León Felipe. La revista pasó de vender 25 mil ejemplares a 700, más o menos. Menos mal que en la otra levantamos con el reportaje de Oriana Fallaci a Galtieri. La Fallaci había venido y había insultado a todos los periodistas argentinos por hacerle el juego a la dictadura. Creo que alguien enumeró entonces la lista de periodistas desaparecidos. –Galtieri había perdido la guerra, pero en el Ejército no había nadie con poder suficiente para echarlo. Entonces la llamé a la

Fallaci. Le dije: “Quiero publicar ese artículo tuyo. Nadie se anima a publicarlo, pero yo sí. Quisiera saber cuánto me sale”. Entonces ella me dijo: “Dame dos horas que averiguo quién sos y te contesto”. Llamó a las dos horas y me dijo: “Lo tenés gratis”. Al otro día lo echaron a Galtieri. En parte, creo, por los disparates que dijo en ese reportaje. ¿No te pasaste cuando le hiciste un reportaje a Castro G.? –Te la cuento. Cuando llega Dario Fo a Buenos Aires, nosotros le hacemos un reportaje y luego le ponen una bomba. Yo investigo quién le pone una bomba y averiguo que fue Castro G., y publico el reportaje a Castro G. al lado del de Dario Fo. A Fo yo lo había ido a ver al teatro. De pronto, un tipo desde la platea empezó a gritarle, a putearlo. Dario Fo lo invitó a subir. Y el tipo empezó a hablar de una manera inaudible. No era nadie. Eso me dio la idea de editar los dos reportajes: ese teatro la avalaba. Al publicar los dos –el del bombardeado y el del bombardero– podía estar teniendo un punto de vista petardista, pero yo estaba siéndole fiel a Fo. Además, ¿acaso con sus palabras podía Castro G. convencer a un lector de El Porteño de hacerse derechista? Y yo se lo publiqué sin cambiar una coma. Entonces el tipo me vino a ver a la revista, me dio la mano y me dijo: “A partir de ahora usted no es más mi enemigo, es mi adversario”. Y me regaló un mapa hecho de puño y letra por el coronel Seineldín donde juntaba como objetivos al ERP, a los Montoneros, a los judíos, a Rockefeller, a los constructores del templo de Jerusalén, una especie de logia masónica-marxista que estaba tratando de tomar el mundo. Y se ve que a Fo le gustó conocer al tipo que le había puesto la bomba, porque me regaló los derechos de Bonifacio VIII.

El primer local de El Porteño quedaba en la calle Cochabamba. Allí se organizaban almuerzos a los que iban de Luca Prodan a Pérez Esquivel, lo que le daba al lugar, pintado de colores fuertes, el aspecto de un centro cultural manejado por okupas. Ese edificio fue semidestruido por una bomba en 1983 y luego reconstruido. Y por allí llegaron a pulular un Ernesto Tiffenberg con rulos neohippies y un Daniel Molina con pulóver peruano y barba.

–Cuando nos ponen la bomba, Miguel Briante ya no estaba en la revista. Porque había días en que renunciaba y días que no. Él era de los que se iban solos y entraban solos. Recuerdo que me llamó por teléfono y me avisó lo de la bomba. Y que alguien estaba sacando fotos de los que se estaban robando las cosas de la caja de seguridad. Me voy para allá con Miguel, y en el camino me dice: “Ruso, te voy a pedir un favor”. “¿Qué querés?”

“¿Puedo volver a El Porteño?” “Pero por supuesto.” “¿Sabés lo que pasa? No quiero que piensen que me fui por la bomba.” Como la redacción queda absolutamente destruida, nosotros sacamos una mesa y la guía telefónica, y en siete días hacemos el número siguiente. Fue increíble. Entre los escombros venían los vecinos a darnos plata. Hubo uno que dejó 2 mil pesos. Una señora se ofreció para venir a cocinar todos los jueves. Ese mismo día o al siguiente, mientras yo estaba hablando por televisión, vi que un tipo me hacía señas. Era un electricista que vino y arregló todas las luces. Yo tenía en el cuerpo la sensación de que estábamos en la cresta de la ola; no por lo que vendíamos sino porque éramos el piloto de prueba del resto de la prensa. Si nosotros decíamos algo, tres días más tarde lo podía decir Clarín. Es decir, caminábamos por el campo minado, y si no explotaba, los demás venían atrás. Y era una sensación que al mismo tiempo nos permitía no equivocarnos demasiado. Porque en ese momento uno pensaba de manera distinta de como piensa individualmente.

¿La bomba fue contra El Porteño en general o por un determinado contenido?

–Nos la pusieron porque yo había dicho en un editorial anterior que estábamos en contra de que los militares estuvieran a punto de autoamnistiarse y de que los políticos estuvieran dispuestos a firmar. Sacamos unos afiches con la cara de tres chicos desaparecidos y empapelamos la ciudad, con lo cual al que tenía que firmar le iba a costar más. Entonces escribí que si el miedo nos dejaba vencer y nos hacía negociar, era una mala inversión, porque la próxima vez íbamos a tener que pelear por 300 mil en lugar de 30 mil. Entonces, cuando yo, cagado de miedo, después que nos ponen la bomba y que a mi mujer le choquen el coche, leí lo que había escrito, pensé: “Yo no me puedo borrar ahora”. Si yo había dicho que el miedo era una mala inversión, me tenía que quedar. Aun con el cagazo que tenía. Amén del primer El Porteño, la muestra exhibe todos los primeros registros del periodismo crítico, como la revista Humor y Página/12, un diario que es al mismo tiempo una tensión con El Porteño y una herencia. Los nombres se repiten, se separan y hasta se enfrentan, pero son hijos de la misma madre, aunque su nombre sea masculino y suene a compadrito. Está la primera tapa de Página/12, con su título “Sí, juro”, donde, en un estilo menos jodón que el que lo caracterizaría después, se cuenta cómo la milicada, durante el gobierno de Alfonsín, no podía entender qué era eso de jurar respetar la Constitución. En el mismo salón hay fotografías del arte colectivo generado alrededor de las Madres

de Plaza de Mayo; por ejemplo, el Siluetazo de 1983, durante la Tercera Marcha de la Resistencia, donde los voluntarios se acostaban en la plaza para que se les contorneara el cuerpo: las siluetas resultantes representarían la ausencia de los desaparecidos. Es decir: en Escenas de los '80, la política está separada de la política estética y viene en blanco y negro. En cambio, el cuadernillo que acompaña la muestra es tan exhaustivo en sus cronologías e inclusiones que parece provenir de otra propuesta y de otra muestra. Pero nadie discutirá que el mesías de Proa es Batato Barea, un no actor genial que con sólo mover una reposera instalaba la metafísica, y que cuando lo enterraron cubierto de juguetes, sin haber podido dar el paso a la televisión que dieron Urdapilleta y Tortonese, cerró las escenas de los ochenta... Y nadie discutirá que los personajes que circulaban entonces y hoy ocupan espacios de relevancia –del museo a la tele–, y que acuñaron con desprecio el término “psicobolche”, tienen una característica bien psicobolche: no cambiaron sus estéticas originales sino que las ampliaron y desarrollaron. Fue la cultura la que tuvo que tragárselos.

# SOY

JUEVES, 31 DE DICIEMBRE DE 2015

## No se arrepientan de nuestro amor

En asamblea de fin de año, el equipo del suplemento SOY repudió rotundamente el robo simbólico de la ética y la estética lgbtti que el macrismo viene haciendo desde su campaña. Reproducimos aquí la declaración encendida e iluminada de la delegada rubia y de honor.

▣ Por María Moreno

Suelo hacer con un gusto sin sombras la rubia tarada y a lo largo de mi larga vida he escrito manipulándola sobre temas tan trascendentes como la conveniencia de quitarle los pañales al bebé en la playa (o no), cómo convertir un monoambiente en un spa y el misterio de las fruterías nocturnas en medios como Mujer Country, Vosotras o La fusa (donde compartí staff con Jorge Rial, junen mi pedigree). Cuando lo hago tengo en la cara una sonrisa fija de MDMA y es porque es mi yo más sano. Mis otros yoes (el feminista pop, el tragic-comic, el lgttbd (dipsómanos) etc., son más angustiantes, acosados por el deber de pensar, mostrar evidencias, enhebrar metáforas demagógicas, en fin la maldición del sentido en lugar de escribir jocosas huevadas. Y ahora como rubia tarada y para el churrete de comienzo de año y mientras el flequillo me chorrea por el calor como un ahogado de película cuando Scotland Yard lo saca del Támesis, quiero denunciar no el chorreo sino el choreo que el macrismo hace de nuestros bienes simbólicos y mitológicos.

Primero y principal: el cambiar lo inventamos nosotros que cambiamos de género, de documento, de cirujano, de narrativa psi, de prototipo de familia, a lo otro por lo mismo o lo parecido.

Luego, exigimos, demandamos, vociferamos que Prat-Gay deje de tirarnos onda subliminal y que se cambie el apellido en vez de usufructuar una palabra política que pasó a enriquecer la lengua castellana más allá de las María Moliner, la Inquisición de los gilipollas de la Real Academia y la señora que escribe en la Ñ como se debe ser correcto aún para escribir garchadas. Que Prat-Gay encarne el “cambiamos” cambiándose el apellido y mucho más velozmente de lo que pudieron hacerlo l@s trans, es decir en el acto (puede ponerse Prat-Guy o Prat-Pay, lo que sea).

Que Mauricio Macri deje de imitar a nuestro Freddie Mercury con su voz de sonámbulo y si bien que se tragara el bigote fue considerado un blooper, debo confesar en nombre del Comité Central de anormales, en alianza táctica con la Escuela Científica Basilio que quien se lo hizo tragar fue el mismo Freddie como advertencia mafiosa desde el cielo ateo, que constituye sin nubes pueriles ni aureolas zonzas y mucho menos santos soplones, nuestro archivo histórico transnatural (“Dejá de imitarme, pata dura. Esta vez casi te asfixio, pero ¡la próxima...!”) ¿Cómo se atreve Gabriela Michetti a mejicanearnos el “no me arrepiento de este amor” luego de haberse opuesto al matrimonio igualitario? “¡Gilda es nuestra, nuestra!”, casi aullaba Diego Trerotola en un oscurecido living de la calle Julián Alvarez y entonces el brindis de fin de año del suplemento Soy adquirió el tono beligerante de una asamblea trotska. El macrismo parece tener un huevo en semiología porque si no, bien podrían haber colocado a la vicepresidente en una posición de igualdad en el balcón en vez de dejarla un poco más abajo (¿un almohadón? ¿una tarima?) como si estuviera actuando su rango –a menos que quieran seguir mostrando la diferencia como mensaje democrático– o que Mauricio la sostuviera con sus brazos, en una emulación de la escena peruca del Renunciamento.

En el plano personal debo lamentar que mis preciosas iniciales MM que, con insidia, alguna vez Pablo Pérez adjudicó a una pretensión de hacerme la Marilyn Monroe, han sido ocupadas. La M, esa bella letra cuyo origen es una palabra egipcia que significa “agua” representada por repetidas y deliciosas ondulaciones, me ha sido usurpada en compañía de Marta Minujín, Marcos Mayer y tantos otros damnificados. Es verdad que “María Moreno” es un seudónimo y que de un Moreno estoy divorciada pero es mío, mío, mío por prepotencia de trabajo. Pero hete aquí que como la vida tiene algo de cuento de hadas mi nombre legal (Cristina Forero) tiene como iniciales “CF”. ¡CF! ¡Aleluya! ¿Qué me falta para completar el logo de la resistencia? Casarme con alguien cuyo apellido empiece con K. Acepto gays, trans, cis, lesbis, intersex, personas con distintas capacidades, monos y monas documentados, de cualquier origen y nación (aunque no crea en el Origen ni la Nación), quinta edad, fallecid@s, héteros, algún Katz que no sea Alejandro, ni Elian Katz que ya es casado... Acepto ofertas. No exijo prestaciones sexuales –aunque si las hay, Aleluya–, sólo simbólicas. Hasta la victoria siempre. ¡Viva la patria!