

“Porque no habrá obra”. El archivo en la escritura de María Moreno

*por María José Sabo
(Universidad Nacional de Córdoba – CONICET, Argentina)*

RESUMEN

*A partir del año 2001 con la publicación de *A tontas y a locas* la escritora y periodista María Moreno da una inflexión clave a su producción escritural redireccionándola de manera contundente hacia el trabajo con el archivo propio de materiales periodísticos hasta entonces inéditos en libro. El presente artículo explora de qué manera este trabajo con el archivo propio tanto moviliza una reapropiación de la crónica y un “aprovechamiento” del nuevo estatus del que goza el género como así también, alimenta un posicionamiento estético y ético enfrentado al valor de la “obra” literaria. Ambos procesos se encuentran estrechamente vinculados entre sí y a su vez entraman las reflexiones que la cronista produce desde los años ‘80 en relación a una escritura femenina, la cual, según Moreno, para intervenir efectivamente en el campo cultural debe primero desarmar los cotos expresivos que se le imponen.*

Palabras clave: María Moreno - archivo - escritura femenina - crónica

ABSTRACT

*Since the publication of *A tontas y a locas* in 2001, writer and journalist María Moreno has experienced a turning point in her literary production, decidedly redirecting it towards working with her own archive of journalistic materials, until then unpublished in book format. This article explores the means by which the work with her personal archive leads not only to a reappropriation of the chronicle, taking particular advantage of the new status achieved by this genre, but also to an ethic and aesthetic positioning vis-à-vis the worth of a literary “work”. Both processes are closely related to each other and to the reflections María Moreno has developed since the 80’s regarding women’s writing, a practice which, in her opinion, must deconstruct the expressive barriers imposed on it in order to effectively intervene in the cultural field.*

Keywords: María Moreno - archive – women’s writing - chronicle

En el año 2001 María Moreno publica por primera vez en soporte libro una selección de sus textos periodísticos producidos en los años ‘80, textos que hasta entonces se hallaban dispersos en distintos medios gráficos, muchos olvidados y expuestos a la pérdida que le significa a estos materiales su compromiso con el soporte del diario o la revista. Este libro se titula *A tontas y a locas* y recoge mayormente una selección de artículos que Moreno escribiera para el diario *Tiempo Argentino* y para la revista *Latido*. La escritora los denomina de forma inconstante ya sea crónicas, ya columnas o ensayos: una remarcación lúdica del género en la que Moreno comenzará a trabajar activamente a partir de estos años, poniendo a prueba los límites de la relectura de estos materiales y sus horizontes de recepción, expandiendo la capacidad de intervención de los mismos y a la vez de corrosión del sistema de géneros. A partir de este libro se puede advertir la notable injerencia que



el trabajo archivístico tendrá sobre los modos en que Moreno piense su escritura y su inscripción en el campo literario.

Al comenzar el prólogo, la propia Moreno describe estos textos como:

Estas columnitas que aparecieron, en su mayoría, en el diario *Tiempo Argentino* durante los tres primeros años de la década del ochenta y resucitaron de vez en cuando, una década más tarde, en el diario *Sur*, a menudo posaban de infantiles haciendo gala de ese anenamiento que la crítica Sylvia Molloy descubrió en Delmira Agustini (...) (Moreno 2001: 11)

Estas “columnitas” se publican así dos décadas después, lo cual hace exclamar a Daniel Link en la reseña que dedica al libro: “[escritas] ¡Hace veinte años!” (Link 2001: s/n). Este dato temporal, frente al cual Link no disimula su sorpresa, juega un rol clave en nuestra perspectiva, la cual lee el funcionamiento de la crónica de Moreno a través de las formas en que distintos materiales concebidos habitualmente por la crítica literaria como materiales menores, son exhumados y puestos a circular de manera disruptiva en otra temporalidad. Allí adquiere relieve la trama archivística dentro de la cual la escritora vuelve sobre sus propios materiales, no para establecer una relación con el pasado entendida como tarea de restitución o de “enmienda” de la unidad y coherencia de una obra, sino al contrario, para socavar precisamente estos valores reafirmando las potencias de la inestabilidad y la fragmentariedad de los materiales que son convocados a partir de la apertura del archivo. En su paradigmático ensayo *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, Derrida asienta esta doble valencia del archivo al indicar que este, a la vez que es conservador en tanto instituye y selecciona, también es potencialmente revolucionario (Derrida [1995] 1997: 15) en la medida en que, a través de la fiebre por el acopio que lo domina, trae también los elementos que lo desestabilizarán y abrirán en él, en el “corpus” que finalmente siempre establece, una cesura.

La escritora misma clarifica el lugar de reciclaje constante desde el cual trabaja: “Es mi propiedad y la uso de nuevo; o me hago un saqueo a mí misma, me parece que es válido” (Moreno 2011b: s/n). En repetidas ocasiones se ufana de ese “saqueo” con respecto a sus materiales; como si se tratase de los materiales de otro, éste abre un tráfico constante y movedido entre la zona del periodismo y la serie literaria más identificada con la tradición libresca, como así también, abre un portal de temporalidades heterogéneas que adensan el abordaje de su producción. En el prólogo a *El fin del sexo* declara: “otros preguntan por qué publico cosas viejas, ¿es que no cambio? Puede que no, pero la extrañeza que me produce algo escrito por mí es tanta, tenga el escrito diez minutos o diez años. Es un efecto de escribir en espacios, como los periódicos que, duran *un día*” (cursiva en el original).

Los textos que *A tontas y a locas* desentierra del olvido siempre acechante en las páginas del periódico, no pueden ser por ello sino incómodos e incómodantes en varios aspectos. Por un lado, porque trasiegan ideas con las, como afirma la propia Moreno “casi siempre estoy ahora en desacuerdo” (2001:10), instalando así el desfase en relación a un presente que sin embargo, tampoco está claramente identificado con una supuesta maduración o superación de aquellas ideas con las que *ahora* la autora disiente. Es decir, sin presuponer un “avance” que invalidaría lo dicho hace veinte años, sin embargo, estos textos son ya un material disonante frente al ahora en que la cronista escribe el prólogo. Por otro lado, porque la arenga feminista que los atraviesa y que marcará e identificará a gran parte de la producción de Moreno, tampoco se encontraba en aquellos años completamente cuajada o sistematizada, por el contrario, cierta “irresponsabilidad” (Moreno 2002: 10) frente al discurso teórico del feminismo, —irresponsabilidad de la que Moreno sin embargo se jacta— los impregna. En consecuencia, la cronista figura estos escritos como una forma de participación impertinente en ciertos espacios del pensamiento que, como el feminismo, se hallaban en plena teorización en estos primeros años de los '80, pero desde un costado marginal a los mismos. En esta forma de ser “defectuosos”, por no permitir una identificación plena del presente consigo mismo en la medida en que no se avienen a consensuar con su ficción dominante ,

por mostrar la cesura tanto en el tiempo como en la conformación de un bloque discursivo que Moreno observa vulnerable a la cooptación bien pensante del “aggiornamento falócrata” (2002: 138), allí entonces, radica su riqueza arqueológica y su capacidad de seguir insistiendo e interpelando veinte años después, incluso desde ese balbuceo de un feminismo en “pañales” desde el que Moreno asume haber escrito, el cual sin embargo no se acobarda ni disimula sus “desperfectos” frente a las sistematizaciones más actuales del feminismo academizado. También hay allí una idea del paso del tiempo como nueva voluta de escritura, como sobreescritura que expande de forma inesperada lo escrito más allá de lo que el propio texto presupuso mínimamente en su momento de creación y en su forma de circular y dialogar con su época.

De este modo, 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 desatar 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.

Con el correr del tiempo, cuando María Moreno se establezca como una referente en la temática, como ella misma reconoce que ha ocurrido, siendo invitada asiduamente a escribir a propósito de “lo femenino”, seguirá sin embargo reclamando este espacio de enunciación siempre *al costado*, “sin el paraguas ni la protección de una teoría madre” (Moreno 1997: 1). Allí se cifra su modo de posicionarse recelosa y enfrentada al gran discurso teórico como lugar pre-programado para cobijar cierto decir y cierta *forma* de decir, reivindicando, por el contrario, los espacios de enunciación marginales, escurridizos al dogma, los cuales la alían a la crónica y a los formatos escriturales alejados del púlpito y el estrado; éstos darán hospedaje así a una escritura que recoge lo que no puede ni quiere entrar en aquellos otros lugares del saber más solemnes.

Con un ingrediente autoparódico Moreno describe el estilo de los textos de *A tontas y a locas* (2001) a través de la metáfora de una tela de múltiples estampas: “mi lenguaje pretendía ser como un *foulard* empapado en purpurina barroca con un fleco de jerga psicoanalítica, otro de materialismo dialéctico pop y otro de feminismo fashion más algunas motas de argot farandulesco y tartamudeo histórico” (9). De este modo, la percepción en ellos de un tono pretencioso que culminaba por decaer hacia el momento del remate, pone de manifiesto un cierto malogro que Moreno no duda en confesar desde el distanciamiento que siente frente a esos textos, un malogro que por ello mismo, al constituir una fuerza no asimilable, no deja de poner en nueva circulación la energía desbordante de aquellos años de llegada de la democracia: como frente a un texto ajeno, Moreno se pregunta “¿de dónde viene ese *tono*, más bien, ese *tonito*?” (9; cursiva en el original). El mayor grado de distanciamiento con respecto a estos textos sin embargo, se da en la primera línea del prólogo cuando declara: “la persona que escribió estos textos ya no existe” (9).

De este modo, en la medida en que por su “falla”, arbitrariedad y fragmentarismo estos materiales exhumados no funcionan como textos “representativos” ni de un proyecto de escritura destinado a culminar en “obra”, ni de una maestría en determinado estilo o género —sino que al contrario, lo pondrían en riesgo al traer la desprolijidad y la mezcla (el *foulard*) en tanto huellas de la “irresponsabilidad” (Moreno 2012) con que fueron escritos—, estos textos, así, al no ajustarse ni “hacer sistema” con un todo, retornan e insisten en una nueva archivación que será siempre inestable, abierta y provisoria. Más allá de la autocrítica con que Moreno los enmarca, los textos tienen la capacidad de traficar por entre los pliegues temporales de las dos décadas que los moldean un ingrediente cuyo valor trasciende el supuesto/esperable valor pedagógico, documental o teórico que reportaría la coherencia o contundencia que pudiera ofrecer un discurso decantado y con ideas reposadas; el valor está en lo que Moreno expresa como su “efervescencia” (9), su locura, su forma atropellada de decir lo que había que decir en aquellos años; por ello también caracteriza a estos textos como un “chirrido histórico” (Moreno 2008: s/n). Este estado de efervescencia es remitida por Moreno al fin de la dictadura (9), desde donde emerge un desborde incontenible y prolífico, la

cual se vuelve a abrir nuevamente desde el roce a contrapelo que el paso del tiempo les procura. Esa efervescencia que apunta al corazón de lo que podía decirse y hacerse dentro de la rigidez cultural instaurada por la dictadura, comienza a circular nuevamente a través del libro *A tontas y a locas* en esa olla a presión que era la Argentina de los últimos meses del 2001. Aunque no resulte evidente, sin embargo el proyecto de exhumación archivística de *A tontas y a locas* (publicado en noviembre de 2001) y el proyecto de *La comuna de Buenos Aires. Relatos al pie* (que comienza a tomar forma en diciembre de 2001), son casi paralelos. En este último, Moreno comienza a conformar un archivo de relatos, crónicas y entrevistas que, como ella misma declara, abandonará y solo exhumará diez años después cuando los publique como libro en 2011, a sabiendas de la riqueza que comportaba “hacerlo conocer en un destiempo capaz de darle a la totalidad del material el aire de un documento múltiple” (Moreno 2011: 7). En el escaso tiempo que transcurre entre ambos proyectos, al cual se agrega un tercero con la publicación en noviembre de 2002 de *El fin del sexo y otras mentiras*, libro que también recupera a través de la exhumación otros textos provenientes de la producción dispersa y olvidada de la escritora, se teje una idea del género crónica que funciona de manera nodal para ser proyectada hacia el trabajo más amplio que Moreno realiza con ésta, en principio porque es una idea que se traspasa de un libro a otro señalizando un camino de exploración puesto en marcha en esa instancia temporal del 2001-2002, y en segundo lugar, porque coincide con un momento archivístico importante; como se aludió anteriormente, es aquí cuando María Moreno por primera vez compila, reorganiza, selecciona, es decir, consigna su archivo de textos periodísticos, momento de incipiente reapropiación del género y de autotfiguración como cronista que posteriormente se irá haciendo más explícita, no sin la injerencia de un diálogo estrecho con la crítica literaria. Esta inicial conceptualización del género crónica que emerge en los primeros trabajos archivísticos de Moreno vincula singularmente a la crónica con el grito. En *La comuna de Buenos Aires* la escritora cierra su libro aludiendo a los textos allí compilados en los términos de un “grito en la intemperie” (378), poniendo en relación a la crónica con las formas de la protesta social que marcaron el espacio público de diciembre de 2001 y vinculándolo a los “textos maestros del periodismo argentino” (377) del siglo XIX. En *A tontas y a locas* los textos son releídos como un manojo de “griteríos”, el cual según Moreno, lograba expandirse hacia “una suerte de aguafuertes de género —palabra que entonces no estaba de moda a excepción de que se tratara de percal— o minihipótesis filosóficas” (2001:10). En este caso, el “griterío” se relaciona con otra intemperie distinta a la del 2001, ésta es la de los comienzos de los años '80: la intemperie en que la dictadura deja al espacio público, quebrados los sentidos sociales compartidos.

El griterío es también un preanuncio de la fuerte marca de oralidad que impregna la escritura de Moreno, quien en más de una ocasión se ha confesado moldeada por la radio. Asimismo, tiene un rol muy importante en ese moldeado inicial el entorno del conventillo en el que transcurrió su niñez, tal como recuerda en el prólogo a *Vida de vivos. Conversaciones incidentales y retratos sin retocar*, donde “en cada cuarto había una patria, una etnia, una lengua” (Moreno 2005: 10). Estos funcionan como espacios de formación no sistematizada ni universitaria, sino al contrario, azarosa, ilegítima, autodidacta, a la cual su crónica remitirá de forma constante: “Cuando me equivoco, es como si yo tuviera que mostrar la hilacha. Como si estuviera fingiendo y tuviera que mostrar el conventillo, el origen turbio de quien no pasó por instancias de admisión” (Moreno 2009: s/n).

De esta manera, el griterío al que la crónica se abre como una de sus múltiples formas, lleva a la escritura hacia un lugar que podría caracterizarse como primario, de glosolalia en diálogo con el balbuceo que se profiere desde el costado de la teoría, con el “anenamiento” de lo escrito (2001: 11), formas desprestigiadas de la palabra en tanto se ubican en las antípodas de las elaboraciones teóricas, palabras sin “paraguas ni protección” (1997: 1), en un espacio sin paredes donde la imprevisibilidad del derrotero le permite fluir por las más heterodoxas formas en las que un grito se despliega hacia el “aguafuerte del género”, hacia una “minihipótesis filosófica”, o hacia “una miniatura” (10-11), arrastrando el “eco de los cronistas de fin de siglo (...) esos que no tuvieron aliento para la novela y se contentaron con escribir *rajando* (2001: 10; cursiva en el original)”. Es así una palabra arremolinada en la mezcla de formas que hace estallar los lindes del género, dirigida

por una “loca” (“me hacia la *loca* y *la nena* como si no lo fuera en un sentido profundo” [2001: 11]) a otras “tontas y locas” anunciadas desde título, escenificando como se dice coloquialmente, un “diálogo entre sordos” que impugna la autoridad de las instituciones y de los dogmas, se escabulle de las normativas que rigen el qué decir y el cómo decirlo, estableciendo como estrategia axial de la escritura la desacralización de los ordenamientos que compartimentan lo pensable.

Apropiarse primero de la escritura femenina

En los textos de María Moreno la remarcación del género crónica, como posibilidad de proliferación hacia otras formas escriturales y nuevos cruces, está estrechamente vinculada a la trama cultural desde la cual la cronista interpela la relación entre la mujer y la escritura. Su apropiación de la crónica y de la figura de cronista se halla atravesada por la forma en que Moreno plantea primeramente una reapropiación de la escritura femenina por parte de la mujer a partir de determinados “pases” (Moreno, 1998b: s/n), como ella misma refiere; pequeños trucos que se relacionan con la simulación (el “hacerse la nena” [2001: 11]); el “aprovechamiento de oportunidades” (Moreno 2008: s/n); la parodia (2001: 95); la ironía; la celebración de la “risotada” (2001: 161) capaz de desacralizar la solemnidad de otras escrituras más legitimadas. A través de estos “pases” desprograma los lugares predeterminados para la escritura y particularmente, para la “escritura femenina”: una demolición del orden cultural, institucional, simbólico —los cuales constriñen la expresión de la mujer a regulaciones de carácter represivo que debe ser efectuada desde la escritura misma. Moreno propone: “deconstruir la cultura volviéndose sus enemigas, pero también sus deudoras” (2002: 140), una consigna que marca la delicada ambivalencia de ese “pase” de la escritura que, si por un lado se plantea como fuerza de choque frente al *statu quo*, también reconoce una deuda, la cual señala que el quiebre nunca es total. Emerge allí, en ese espacio de lucha femenina por la apropiación de la escritura, no un corte absoluto, sino una zona de trasvases y también de “juegos”, particularmente el juego de las distancias y acercamientos que supone toda apropiación.

De este modo, la escritura de Moreno no solo “tematiza” ese quiebre y lo inscribe en una arenga que constantemente remite al tiempo de lo necesario y urgente, sino que también lo actúa, construyendo allí un lugar de enunciación propio. Desde este “territorio” (Moreno 1998b: s/n), sus textos ponen en marcha otras apropiaciones (de la teoría, de los géneros literarios, de los espacios del decir legítimo) que se orientan, no la obediencia de las reglas que vienen conjuntamente con aquello que ha sido apropiado, es decir, no es una apropiación para repetir lo dado y reconfirmar su horizonte de expectativas, sino para poner en marcha una desviación que da lugar a la irrupción de la diferencia, la “vuelta de tuerca” desde la que escribe Moreno, porque “a la Mujer le falta una vuelta de tuerca más, una vuelta que ella se reserva” (2001: 15), afirma en *A tontas y a locas*.

Por el lugar que la mujer ocupa dentro de una estructura cultural patriarcal, para Moreno su llegada a la escritura no puede sino transformar indefectiblemente en ese proceso los modos de acceso y moldes de esa misma escritura. En tanto “el lugar que poseen las mujeres en la teoría es un poco al sesgo y de cierta ‘exterioridad muda’ (2002: 137) y por otro lado, “un lugar bien conocido de recitadoras del texto, contribuidoras a sus pruebas o de dadoras del testimonio” (2002: 136), para entrar como sujeto de diálogo, es decir, para dejar ese lugar de otredad radical capturado por una reificación en ciernes, se vuelve necesario subvertir la propia autoridad e institucionalidad del discurso dominante tomando la palabra: “las damas entran a la escritura a través de determinadas transacciones, máscaras y operaciones teóricas del género” (1998: XIII). Y es allí donde también se cifra el decurso de la propia escritura de Moreno, dibujando una desviación “irresponsable” (2002: 10), “profanadora” (1998b: s/n) frente a los lugares solemnes del saber, del decir, y sobre todo, del “saber decir” (2001: 54) para ejercer constantemente una apropiación parasitaria y corrosiva. Y allí, la viveza, las artimañas, tienen la llave maestra de la escritura. Como ya lo anunciaba desde el prólogo, aunque “en un sentido profundo” Moreno se conciba como realmente “loca” (11), lo

importante es también, *hacerse* la loca (11), actuar los prejuicios y límites del poder para desarmarlos y descubrir sus puntos de fuga.

La formación en los bares es una clave biográfica que se vuelve consigna feminista en sus escritos. En la “novelización” (ella misma emplea este concepto) de sus orígenes de cronista que Moreno ensaya en *Vida de vivos* (2005) advierte que su modelo era “Alfonsina en el café Tortoni, Norah Lange en el Auer’s Keller. Por ellas estaba convencida de que más que ganar la universidad las mujeres debían ganar las tabernas” (2005:11). Fuera de los recintos “aleccionadores”, Moreno insta a la calle pero sobre todo, a invadir ese mundo de la taberna —capturado por la imaginaria machista— como cantera de una cultura laica.

En sus textos, se pone de manifiesto esta posición enfrentada, pero no indiferente, a los lugares solemnes de la alta cultura. En el texto “Placeres porcinos” (2001: 157-161) relata una interesante anécdota —otro de los géneros preferidos de Moreno: en ésta recuerda que con su amigo Daniel Molina fueron a ver el *Cascanueces* al teatro Colón, pero se retiraron a mitad de la función para ir a conversar al bar de la esquina (160). Allí, una charla que deriva en asociación libre abre la puerta a “la risotada”, a la “voz en agudo”, al “placer estereofónico, saturado de subordinadas paranoicas, de enumeraciones sin puntos ni comas (...)” (161). Este placer no legitimado por la alta cultura tiene así su correlato en una forma del texto que lo acerca a lo caótico: “subordinadas paranoicas”, “enumeraciones sin puntos ni comas”, la proliferación de los pie de página que indican un gusto por el desvío (169), porque “somos del club de disfrutones de la parla, del plus del placer del llamado a pie de página, de la maratón de la chicharra teórica” (160). Así, la “risotada”, aquella que desdeña el Colón por del bar de la esquina, tiene su propio entramado sintáctico al traducirse al plano de la escritura. La risa, el griterío, el balbuceo, se vuelcan en un texto irreverente frente sus propias normas para escribir desde una mostración de “la hilacha” como espacio específico de escritura y también contestatario de las regulaciones culturales del “buen decir” y del “bien escribir” (2001: 54). De este modo, se entra a la escritura por un costado desapercibido en tanto formas del lenguaje subvaloradas por la alta cultura, esto es, el lugar del desparpajo de la “risotada” (2001: 160); la efervescencia (2001, 9); el griterío (2001: 9), el “chirrido” (2008 s/n), para así luego “plantar bandera”, siguiendo a la propia Moreno en sus declaraciones a la prensa: “Siempre intenté lo mismo: con un lugar dado, invadir los otros. Siempre imagino que, a partir de un espacio dado (en general chico), puedo dispararme hacia otra cosa” (1998b: s/n).

En “El arte de escribir no es un arte” de *A tontas y a locas* (2001: 53-54) Moreno abre el texto con una consigna específica hacia las mujeres: “Voy a convidarlas a escribir” (53), pero esta escritura que les pide Moreno no es aquella que aspira al recinto sagrado del arte serio, al museo, al premio, “a la jaula crítica” (54); lugares del reconocimiento que para Moreno están en sintonía con la lógica de la escritura masculina (54), en tanto el hombre “piensa barranca abajo pegado al imán de resultados, tratos y consecuencias” (16); sino una escritura desembarazada de las presiones que las instituciones de cuño falócrata ejercen sobre la escritura identificada con “el bien decir” (2002: 138). Moreno convida a escribir cartas, un género remitido al mundo de lo íntimo y de lo femenino, y en consecuencia, absorbido por los estereotipos y valoraciones que lo han relegado históricamente al ámbito de lo menor y la sensiblería pasatista. Por ello, convidar a escribir se vuelve aquí sinónimo de una invitación a la reapropiación del género desde esa bastardía, porque “si se nos ha dado a cambio del Gran Salón un sórdido teléfono, ¿por qué no volver reivindicativamente a las andadas?” (53). Allí, reapropiarse es escribir, no desde la conformidad con la expectativa del género, sino al contrario: “escriban cartas. Obsesionantes, afrodisíacas, tremendas (...)” (53) “raudas, divertidas, sueltas de cuerpo y de corazón. Por puro festejo de los demás” (54) porque, plantea Moreno, “no hay un *escribir bien*” (53-54; cursivas en el original), entonces, no hay que demorarse en las “frases largas” (54), “no matarse por encontrar el adjetivo perfecto” (54), porque el adjetivo “es el fetiche del escritor, un elementito de la heráldica íntima, soñadoramente enfilada a ganar el premio Nobel (y esto no es lo que queremos, ¿o sí?). Otro de los consejos de Moreno: “no escriban nunca, pero nunca, cartas de escritor, de esas que contienen una sarta de verdades acerca del universo, aspirantes a ser volcadas ante los pies de la posteridad” (54). Por ello asegura: “*decir*

bien la mayoría de las veces sirve para asegurar la propia mordaza. Por el contrario, *mal-decir* puede extraer jugo político de una posición de retaguardia” (2002: 138; cursivas en el original). Nuevamente es el error como un *decir mal* (desviación en relación a las reglas) que también *mal-dice* (dice en perjuicio de algo para denigrar y desautorizar) —el que para Moreno atestiguaba festivamente el “origen turbio de quien no pasó por instancias de admisión” (2009: s/n), en relación a su vez a una mujer “que nunca será del todo *aprendida*” (99)— la estrategia de fuga que se pone en marcha frente a la normativización de la escritura. Esta estrategia busca direccionarse, por el contrario, hacia la palabra autogestionada desde el ejercicio de la apropiación, tergiversación o vuelta de tuerca.

Allí Moreno ubica a las “Damas de letras”, título de la compilación de textos de escritoras argentinas del XX que edita en 1997. Damas en cuya escritura Moreno lee ese “pase” de la pequeña estratagema o truco que, efectuado al costado de los grandes escenarios de la escritura, le permite entrar e “invadir” (1998b: s/n). Porque, como afirma la cronista, “en el juego de damas quien llega a la línea final puede mover las piezas en cualquier dirección. Publicar cuentos de poetas como Olga Orozco o Alejandra Pizarnik (...), elegir uno poco notorio de Silvina Ocampo (...)” (XIII). Así, un movimiento de las fichas del tablero que apunta a desbaratar los lugares de expectación del género literario y también, de la relación de representatividad entre la “obra”, la escritora (su maestría o reconocimiento *en* determinado género), y el texto seleccionado para hacer decir a esa escritura que se selecciona otras cosas. Éstas “son las movidas permitidas de un ganador imaginario de un juego que parodia el ajedrez borgeano en clave de capricho, azar y sin razón” (XIV).

Apropiarse de la crónica

El trabajo de apropiación que María Moreno hace del género crónica no se desenvuelve de manera indiferente a las coordenadas sobre las que ésta establece un modo de construcción y afirmación de la escritura femenina en vínculo con la artimaña y el posicionamiento desde una lateralidad a los grandes escenarios de la cultura para invadir otras zonas como una incisión interpelante. La crónica se establece en Moreno tanto como un género altamente apropiable como también, por ello, susceptible de ser rarificado, re-generado en nuevas mezclas y discutido desde el seno de sus propios códigos de escritura y lectura. Partiendo de la base de que Moreno mismo declara que no le parece importante “definir qué es un texto” porque “ordenar tiene que ver con establecer categorías y legitimidades, y repartir los circuitos” (Moreno 2011b: s/n), esta apropiación, según se pone en evidencia, no estará al servicio de una identificación que reclame reconocimientos devenidos de las valoraciones de turno que envuelven al género, aunque sí se las incluya para ponerlas en juego, sino al contrario, estará al servicio de la mascarada como puesta en acto de una posibilidad de ocupar diferentes espacios de fuga a un mismo tiempo. La crónica le permite operar transacciones diversas entre esos múltiples espacios sin ocupar exclusivamente ninguno: entre la academia y el periódico; entre la exigencia de “producir “obra”, es decir, volcarse en la realización plena de un proyecto escritural y, por el contrario, la permanencia en la práctica archivística como una forma de dilatación de aquel momento y de no entrega cabal a la serie literaria; le permite a su vez entablar un diálogo disonante entre la tradición del género y su condición actual que evidencia, según la propia Moreno, que “la crónica vuelve a estar de moda” (Moreno, 2005b: s/n)

De esta manera, el género le permite moverse entre un adentro y un afuera como lugar de desacato a las sujeciones, capitalizando allí aquella compleja consigna que dejara plasmada en sus escritos de los '80: deconstruir la cultura, ser su enemiga, pero a la vez, también quedar en deuda con ella (2002: 140). En una entrevista del 2008 declara: “no siento que pertenezca. Me defino como no perteneciendo al campo de los escritores, eso no me hace pertenecer al campo del periodismo. Más bien me defino como afuera. Y eso también es una construcción” (Moreno 2008: s/n).

Moreno se apropia de la marca de género crónica poniéndola a funcionar como criterio de consignación de su archivo. A través de ello, es factible que la exhumación de materiales eminentemente heterogéneos articule un *corpus* (Derrida 1995: 11) y de este modo, a la vez que congrega el interés de la crítica y de sus sofisticados modelos de lectura, también es el espacio para una desobediencia a este horizonte de expectativas interpretativas en la medida en que sus textos siempre plantean el desvío hacia otros géneros y hacia la inclasificabilidad.

Moreno declara, “me va bastante bien aprovechando oportunidades” (2008: s/n), y sin dudas, la valoración actual que envuelve a la crónica es una oportunidad que ésta no solo no desaprovecha, sino que exhibe en su apropiación enfática. Para Moreno, “Julio Ramos le cambia el status a la crónica. Por supuesto, esto es un momento de la academia. La academia en algún momento se ocupaba de los géneros puros y de pronto ahora reinventa la crónica como aquel género en que se define un sujeto autónomo latinoamericano” (2008: s/n). En este sentido, declara que “no me hubiera definido como cronista hace unos años por ahí. Y es allí donde también me apropio de algo que de alguna manera se genera en el espacio académico. Me apropio de ese valor (...) mi autodefinition como cronista es política” (2008: s/n). Moreno se *apropia* para no dejar de señalar la artificialidad de una puesta en acto del género, y es allí donde se vuelve un gesto político, como refiere, porque clarifica tanto el lugar desde donde se escribe, el cual ya está advirtiéndolo a su vez el horizonte de la transgresión que comporta, y al mismo tiempo, porque pone en entredicho el insumo de categorizaciones como mecanismo regulativo de la escritura. Allí hace evidente el peso cultural de la marca: la asignación de un género como momento de ejercicio de un poder que siempre compele a un nuevo ordenamiento del sistema en torno a los valores que se redistribuyen a partir de esa marca y su estatus y en torno al circuito de reconocimientos que establece. En ese punto Moreno detecta la puesta en funcionamiento de una concesión reificante hacia la crónica, el permiso que se le da para que ésta llegue legítimamente al espacio de lo literario, al “el Gran Salón” (2001: 53), en la medida en que prosiga las reglas que impone aquel espacio que le *concede* la entrada. Nunca más oportuna la metáfora con la que la propia Moreno se refiere a la crónica: es el “género fetiche” (2010: s/n) dice en un entrevista, y en otra, el “género cenicienta” (2011b: s/n).

Pero, como se ha referido, a pesar de que se defina categóricamente como “cronista” (2008: s/n), a Moreno no le interesa entrar a través de la puerta engañosa del permiso o de la tolerancia digitada desde una lógica para la cual dicha entrada no redunde en una movilización profunda de los propios parámetros en juego. Por ello, también frente a la crónica, como frente a la teoría y la academia, sostendrá una posición de lateralidad abrevando de la libertad que ésta le provee para moverse entre el adentro y el afuera, jugando el “juego de las Damas” (1997), es decir, moviendo las fichas, los géneros, en cualquier dirección, para identificarse cuando es oportuno pero también para distanciarse. Esta postura la separa de la “moda” de los cronistas actuales, en quienes ve el “facilismo” de buscar el valor en el objeto en sí, en “lo más raro, lo más freak, lo más peligroso. Que el objeto hable por ellos” (2001b: s/n), en quienes observa también la tendencia a definirse como “cronistas” como forma de reivindicarse escritores (2011b: s/n). En contraposición a ello, Moreno señala el necesario trabajo escritural desde la mezcla, porque “el cronista trabaja bajo presión, en zonas contaminadas por la cultura de masas, por el lenguaje de la información. Eso lo aleja del mito del escritor. Es ahí donde yo me separo” (Moreno 2008: s/n).

Con su apropiación de la crónica a través de un trabajo de archivo que enrostra permanentemente el carácter heterogéneo, contaminado y fragmentario del material que se releva, como así también su condición de estar extremadamente expuesto a la contingencia del tiempo y por ende, al olvido, al mal envejecer, o como se refería al comenzar, al volverse “defectuoso”, Moreno no deja de buscar una confrontación con la crítica literaria, para cuyos valores más sedimentados la crónica no puede ser sino una cantera de malestar teórico y metodológico. Moreno no esconde la aprensión que le provoca cierto funcionamiento de la crítica académica, aquello a lo que se refiere como “la concertación” a la que tiende la *praxis* crítica, es decir, según sus palabras, la conformación de pertenencias y alianzas que actúan con una “fuerza extrema” sobre el objeto de estudio (2008, s/n). No se le pasa por alto a Moreno que la consignación de estos textos que exhuma

involucra un imaginario de obra reunificada gracias a la consistencia que le otorga la especificación de un género literario y el soporte libro, aquel reservado a escrituras de rango mayor con el que la crónica tiene una histórica relación de tensiones.

Pero contraviniendo las expectativas de la crítica, la cronista se aferra al género sosteniendo una conceptualización de éste en tanto forma modesta, *per se* distanciada de los circuitos de consagración de la serie literaria. Esta “modestia” extremadamente potenciadora de desvíos y desamarres institucionales, ya estaba explicitada al comenzar el texto en el vínculo que Moreno establecía entre la crónica y el grito. Otra relación elocuente es la que establece entre este género y la “saliva”. En el prólogo a *El fin del sexo y otras mentiras* (2002) Moreno se hace la siguiente pregunta: “Pero ¿Por qué *publicar la saliva*?” (7), una pregunta que vuelve sobre el tema de la calidad de los materiales que se exhuman, calibrando allí de forma descarnada su “merecimiento” al libro, exponiendo al lector su condición de escritura infiltrada en un espacio que no le es propio.

La saliva, en tanto lo más primario del lenguaje, por su condición de fluido comprometido con lo meramente material, con el habla pero también con la deglución, fluido más propio de la boca y al contrario, alejado de la mente como lugar cristalizado del *logos*, se coloca de este modo en las antípodas a la escritura detenida y solemne. Sus textos publicados, aquellos que se rescatan del archivo de periódicos y revistas, son para María Moreno pura saliva, y por ende, están signados por los avatares de la lengua (podría decirse, el “trabarse la lengua”, el hablar mal, el hablar “a boca de jarro”, etc.) y lejos de la consistencia de una escritura entendida como realización de un proyecto de obra. En consonancia con este posicionamiento, Moreno dice de estos textos que componen *El fin del sexo* que son fundamentalmente una mezcla de distintos temas, registros, estilos, formatos, etc. (7).

El grito, la saliva, el chirrido, la risotada; todas formas que Moreno emplea para referirse a su escritura en tanto justamente, formas que se vinculan a una cierta condición primigenia y espontánea de la expresión, y asimismo, a una condición rudimentaria, conforman posiciones de confrontación a la idea, y sobre todo, al mandato de “la obra”. El trabajo de archivo despliega las risas, los griteríos, la salivación contenida en la premura del periódico, y los muestra en su calidad de tales a pesar de que sean recogidos en libro. De allí que para Moreno sea válido preguntarse (y así señalar) “¿por qué publicar saliva?”. La contestación que ofrece reafirma esta postura: “pues porque no habrá *obra*. 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*. En mí no hay avenidas iluminadas ni siquiera metafóricamente” (2002: 8; cursivas en el original) De este modo, publicar esa “saliva”, textos modestos en su condición de “lo salteado, lo después, lo si no hay otra cosa” (2013b: 94) los cuales asiduamente son invitados a servirse de la prestancia de categorías como convite a participar de lo que está de moda (Moreno, 2005b: s/n) y reparar así su condición de rango menor, es rebatir el mandato de obra en tanto mecanismo de asimilación e institucionalización con un trabajo con el propio archivo. En este trabajo, Moreno reabre sus textos a una permanente reconfiguración del material y a un incómodo roce con el presente que los recibe, y así, no deja de traer el error, la inconsistencia, la hilacha que pone en sobre aviso que “no habrá obra”. De este modo, Moreno transita entre un adentro y un afuera de la academia, de la literatura y de la crítica: publica e interviene en el campo cultural, pero desde una escritura-escarbadora que no deja de *irse* hacia atrás como forma de buscar un afuera.

En el trabajo con el propio archivo se “separa de los escritores” y se define “como periodista”, pero no pensando “en el modelo que uno asocia al periodismo de información, sino en los cronistas modernistas que leí cuando recorría librerías de viejos de muy joven” (2008: s/n), en ese tiempo en que se encuentra con Charles de Soussens, Antonio de Monteavaro, Juan José de Soiza Reilly y Ramón Gómez de la Serna; descubrimientos que Moreno remite a “mi filo de lectura clandestina” (Moreno 2009: s/n) ya que, por su condición de textos anacrónicos a la efervescencia barthesiana de la Buenos Aires del '70, “no era algo para llevarlo al boliche y exhibirlo” (2008: s/n). Esa misma ilegitimidad que Moreno atribuye a la crónica en relación a un destiempo que

siempre los vuelve extraños y ajenos, la que la lleva a esconderla en tanto parte de su repertorio de lecturas, es la que de forma oblicua continúa reivindicando para sus propios textos, buscando siempre que no se ajusten del todo a lo previsto.

El trabajo sobre el archivo, a través del cual una forma lúdica de exhumación y un *pase* de apropiación y aprovechamiento que remarca sus textos como crónicas y a través de ello, los abre hacia otras mixturas, es la vía regia para mantener esta distancia con la escritura de “escritor”, la cual para Moreno está ligada a “las zonas puras” de trabajo, donde la premura del tiempo que marca el pulso del periódico no deja su huella contaminante. Por ello la cronista hace referencia al “espacio de los escritores puros” (2008: s/n) para tomar distancia: “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 1938-1987) (...)” (Moreno, 2002: 8). Así, invirtiendo la escena de acreditación de todo escritor, Moreno enumera en vez del *debe*, el *haber*, es decir, el incumplimiento, el malogro de cualquier expectativa de “obra”: “hace diez años que *no escribo Marie Langer*... Y ¡qué quieren que les diga!” (8; cursivas en el original)

El archivo desvía y desvirtúa la instancia de “escritura pura” y sostiene, al contrario, una forma de reescritura que funciona como estrategia escapista e interpelante con respecto a la serie literaria, a sus valores de originalidad, consistencia y realización. Moreno emplea para ello el término “técnica cartonera” (2002: 9), recogiendo del friso de imágenes de pobreza y ruina que lanzaban las ciudades argentinas al escenario público del post derrumbe económico del 2001, la imagen singular del cartonero que recorre las calles con su carro hurgando en la basura a la búsqueda de papel que revender dentro de una economía de la reutilización. Esa forma del acopio, que implica también una composición dislocada y azarosa del material, es integrada a la figuración desde la cual la cronista dispone su escenario de escritura en contraposición al del “escritor puro”. De esa espejación de la cronista con el cartonero, atravesada por la interpelación del momento político y social en el que el proyecto de *El fin del sexo y otras mentiras* tiene lugar, emergen valores que se contraponen a la idea de “escribir desde zonas puras” (2008: s/n), abriéndose aquí el trabajo de archivo tanto hacia una dimensión estética (donde se hace presente el “injerto”, el “collage”, la repetición, el “plagio”) como así también ética (la de atravesar también ella, como los cartoneros, “los suburbios de mala muerte, sin señales de tránsito y tapizados de bolsas de basura” en busca del “ganapán”[8]). Así, dos formas de escritura (la pura y la impura), dos artefactos estéticos (la “obra” y el texto como “changa”) se traslapan no casualmente hacia un mapa de la ciudad en el que la escandalosa brecha entre pobreza y riqueza arrostra el escenario de devastación social en el que se piensa y circula el libro. En esa instancia, también la inflexión archivística proyectada como trabajo de búsqueda, de vuelta atrás y remoción de los restos y de lo pasado por alto, en contrapunto a una idealización de la “obra” y del “proyecto” en el sentido amplio del término, adquiere ribetes sociales y políticos mucho más hondos para la escritura, en particular, leídos desde las claves de su propio tiempo en el cual, la búsqueda de una intelección de los acontecimientos constituía una tarea colectiva impostergable.

Por ello también, en el mismo prólogo a *El fin del sexo y otras mentiras*, Moreno reivindica el lugar descentrado desde el que se escribe, tanto en lo que respecta a los espacios del periódico, como a los espacios jerarquizados de la cultura. La cronista los denomina “la zona franca”, lejos de la portada y próximo a la miscelánea, la cual por constituir una espacialidad de rango menor, propicia la soltura para tomar diferentes posiciones; desde la del “bufón hasta la del experto”, yendo así Moreno desde la crónica de frivolidades hacia la crónica como ensayo y laboratorio de teorización al costado del púlpito (9).

Como ella misma declara, su pertenencia nunca zanja completamente el dilema entre el adentro (porque es necesario hacerse escuchar) y el afuera (porque desde allí puede decirse lo inapropiado e inopinado), sosteniendo como en un tándem este espacio de enunciación propio: “con un pie afuera al lugar donde las *obras* vienen siempre entre tapas duras y sin ilustraciones. Ya avisaré cuando escriba un libro” (2002: 10; cursiva en el original). La cronista cierra de este modo

su prólogo a *El fin del sexo y otras mentiras*, sustrayendo al “libro” que está por comenzar (*El fin del sexo y otras mentiras*) de la tradición libresca y culta, dejando la puerta abierta para que, desde la no pertenencia, éste puede proliferar hacia otras formas imprevistas.

Así, Moreno observa con reparo que la crítica actúa ejerciendo una presión sobre los textos para compelerlos a la “obra”, en tanto artefacto necesario en la acreditación del escritor frente a la academia y la crítica. Asimismo, la unidad como unificación es el principio rector que modula una imagen de *praxis* crítica eficaz; aquella que puede agotar los sentidos de la obra en una lectura magistral, darles *unidad*. Pero mientras más presiona la crítica, Moreno más se escabulle por el lado de la archivación, adquiriendo ésta diferentes formas éticas y estéticas como el refrito (2013: 169), el cartoneo (2002: 9), el injerto (2002: 8), el autoplagio (2002: 9), para disponer “un libro que no es un libro” (2002: 10), sino apenas un “manejo” (2001: 10) de materiales extremadamente des-sujetados de sus soportes tanto de origen como de destino, aproximando los géneros siempre desde el gran paraguas de la crónica como carta comodín para virar hacia lo desjerarquizado. La crónica, con su remisión a las “zonas impuras” por contraposición a las “zonas puras” de la serie literaria (2008: s/n) funciona en María Moreno como coartada para, aprovechándose de su condición de “estar de moda” (2005b: s/n), integrar una serie de escrituras diversas y multiformes, que a su vez, siempre la están redefiniendo, inquietando sus límites. Pero también, la crónica le permite trasegar por diferentes espacios una escritura conformada desde la “efervescencia” (2001: 9), la “irresponsabilidad” (2002: 10) y la ilegitimidad (2009: s/n) para hacer lugar a una perspectiva crítica.

En los “libros que no son libros” de María Moreno, sino archivos efímeros, caóticos y lúdicos, la escritura se permite desear otra cosa que el estrado, y emprender el camino inverso hacia lo más primario como la saliva, la risa, el grito, el chirrido, la “chicharra teórica” (2002: 160), donde todas las formas y géneros están contenidos en potencia, prestas a una deriva.

BIBLIOGRAFÍA

- DERRIDA, Jacques (1997) [1995]. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, Valladolid, Editorial Trotta.
- LINK Daniel (2001). “Onda Góngora”, *Suplemento Libros. Página/12*, 12 de septiembre. Recuperado de: <http://www.pagina12.com.ar/2001/suple/Libros/01-12-09/nota1.htm> (última consulta: 18-04-2012).
- MORENO, María. (1997). “Prólogo”, en AA. VV. *Confesiones de escritores. Escritoras. Los reportajes de The Paris Review*, Buenos Aires, El Ateneo, pp. 1-20.
- MORENO, María (1998). (ed.). *Damas de letras*, Buenos Aires, Perfil libros.
- Moreno, María (1998b). Entrevista. Sin título, *Radar Libros. Página/12*, 14 de junio. Recuperado de: <http://www.pagina12.com.ar/1998/suple/libros/98-06/98-06-14/nota1.htm> (última consulta: 03-04-2013).
- MORENO, María (2001). *A tontas y a locas*, Buenos Aires, Sudamericana.
- MORENO, María (2002). *El fin del sexo y otras mentiras*, Buenos Aires, Sudamericana.
- MORENO, María (2005). *Vida de vivos. Conversaciones incidentales y retratos sin retocar*, Buenos Aires, Sudamericana.
- MORENO, María (2005b). “Escritores crónicos”, *Suplemento Radar. Página/12*, 8 de julio. Recuperado de: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-2425-2005-08-07.html> (última consulta: 03-04-2013)
- MORENO, María (2008). Entrevista audiovisual con María Moreno, Silvina Frieri (entrevistadora), Buenos Aires, Audiovideoteca de Buenos Aires.
- MORENO, María (2009). Entrevista por Juan Mendoza. “María Moreno: La universidad laica”. Recuperado de: <http://www.bn.gov.ar/dossier-literar-3#moreno> (última consulta: 03-04-2013).
- MORENO, María (2010). “Actuar la vaca. Una conversación sobre la crónica con Martín Caparrós”, *Otra Parte* nº 20, *Crónicas de la cultura*, pp. 70-75
- MORENO, María (2011). *La comuna de Buenos Aires. Relatos al pie del 2001*, Buenos Aires, Capital Intelectual.
- MORENO, María (2011b). Entrevista por Violeta Gorodischer. “La mujer invisible”. *Suplemento Radar Libros. Página/12*, 22 de junio. Recuperado de: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-4308-2011-06-22.html>. (Última consulta: 03-04-2013).
- MORENO, María (2013). *Subrayados. Leer hasta que la muerte nos separe*, Buenos Aires, Mardulce.
- MORENO, María (2013b [1992]). *El affair Skeffington*, Buenos Aires, Mansalva.