

**ENTRE BOT(EL)LA Y BOT(ELLA).
ACERCAMIENTOS EBRIOS A “BLACK OUT”**

**IN-BETWEEN BOTTLES.
BOOZY APPROACHES TO BLACK OUT**

Miriam Viviana Garate¹

Resumen: El presente artículo propone un acercamiento a la escritura de María Moreno y a ciertos rasgos decisivos de su estilo legibles en *Black out* (2016): lo que ha dado en llamarse su “poética plebeya”, su práctica del “cartonerismo epistemológico”, su privilegio del “oído” como ficción de origen de un modo de “leer”, su constante reciclaje del propio archivo, su utilización de la anécdota, su ética/estética de la “no obra”, la reinterpretación de ciertos textos canónicos de la literatura argentina bajo el signo del “alcohol”. Pero ese acercamiento se realiza proponiendo un desvío que habilita a una lectura de género, a partir del diálogo con *Los diarios de Emilio Renzi* (2015-2017), de Ricardo Piglia, publicados contemporáneamente a *Black out*. A lo largo de ese itinerario “ebrio” se interroga el ambiente cultural compartido por ambos textos, las estrategias adoptadas por “los muchachos” y las “chicas” de los años 1960-1980, sus “tretas” y los modos de habitar ciertos espacios. En otras palabras: las (auto)figuraciones del sujeto de la escritura y sus posibles contrapuntos.

Palabras clave: *Black out*; *Diarios de Emilio Renzi*; literatura argentina contemporánea.

Resumo: O presente artigo propõe uma aproximação à escrita de María Moreno e a certos traços decisivos de seu estilo legíveis em *Black out* (2016): o que denominou-se sua “poética plebeia”, sua prática do “cartonerismo epistemológico”, seu privilégio do “ouvido” como ficção de origem de um modo de “ler”, sua constante reciclagem do próprio arquivo, sua orientação em direção da anedota, sua ética/estética da “não obra”, a reinterpretation de certos textos canônicos da literatura da literatura argentina sob o signo do “álcool”. Mas essa aproximação é realizada propondo um desvio que habilita uma leitura de gênero, a partir do diálogo com *Los diarios de Emilio Renzi*,

¹ Departamento de Teoria Literária-IEL/Unicamp: <mvivianagarate@gmail.com>; <miriam_garate@yahoo.com.br>.

de Ricardo Piglia (2015-2017), publicados contemporaneamente a *Black out*. Ao longo desse itinerário “ébrio” interroga-se o ambiente cultural compartilhado por ambos os textos, as estratégias adotadas pelos “rapazes” e as “garotas” dos anos 1960-1980, suas “tretas” e os modos de habitar certos espaços. Em outras palavras: as (auto)figurações do sujeito da escrita e seus possíveis contrapontos.

Palavras-chave: María Moreno; *Black out*; Ricardo Piglia; *Diarios de Emilio Renzi*; literatura argentina contemporânea.

Si como sostiene María Moreno (2016, pp. 189-190) en una de sus figuraciones del cuerpo/texto ebrio “hacer eses no es fallar. Es el equilibrio con que un volumen intoxicado reemplaza la línea recta”, propongo ensayar una introducción ebria y sizagueante a *Black out*.

I

En El dedicado como autor, uno de los escritos reunidos en *Subrayados. Leer hasta que la muerte nos separe*, Moreno (2013a, p. 179) afirma: “En un reciente y necesario libro de Jorge Jinkis [...] hay una propuesta osada: como lectores cambiaría nuestra apreciación de la obra si la conociéramos, no ya por el nombre del autor, sino por aquel al que está dirigida”. No me detendré en las “eses” que dibuja la distinción entre “dedicar” y “dirigir”, entre las dedicatorias secretas y las otras “no menos verdaderas ligadas al compromiso y a la vida pública”, entre las “legales” y las “adúlteras”. Tampoco en las fintas del fraseo con el que Moreno caracteriza a Jinkis. Prefiero apostar por el momento a que *Black out* (2016) se dirige a quienes se le dedica: “A Beba Eguía y Ricardo Piglia”, en ese orden. A Beba, “la amiga, la musa, la poderosa”, escribe Moreno en 2017; crítica cultural, traductora y editora que “contribuyó con una suerte de dandismo heredado de su padre a que sus saberes permanecieran en segundo plano para ocuparse de difundir los de los otros”.² A Beba, de la que sabemos poco (o mejor, sé poco), dedicatoria de legibilidad menos directa. A Piglia, del que sabemos bastante y de quien Moreno se declaraba en 2005 “no devota” pese a admitir “sus cualidades”: “No soy devota de la obra de Ricardo Piglia aunque admito sus cualidades”, afirmaba en su artículo intitulado “De concurso” (MORENO, 2005, p. 69). Para agregar de inmediato: “He leído saltado a Borges, a Joyce, a Faulkner. Los he soltado sin nostalgia. Se dirá que, al colocar a Piglia en mi serie de lo *valorado sin afecto*, lo pongo igual por las alturas. Es que lo que no valoro son las alturas” (MORENO, 2013b,

² Juguetes para no tocar, mixto de perfil de Beba Eguía y de crítica a su exposición de piezas en cerámica “Pajerías” (MORENO, 2017).

p. 69).³ Otra vez, como al referirse a Jinkis, el enunciado “en esos” que evita la línea recta y tuerce el sentido, en este caso, rebajándolo. Sabemos de la insistencia de Moreno en su poética plebeya.

Sin embargo, en los años subsecuentes Moreno se deja afectar por los escritos de Piglia –en especial por *El último lector* (2005), *Las tres propuestas* (2011), *Las tres vanguardias* (2016)–, ingresándolo a su archivo y reciclándolo insistentemente en su escritura. Véanse por ejemplo Che lector o Puig con Walsh, de *Subrayados* (2013c), así como las referencias explícitas a las interpretaciones de Piglia presentes en *Black out* (2016) y en *Oración, carta a Vicki y otras elegías políticas* (2018). Pero esa afección parece trazar siempre líneas sinuosas que dibujan cercanías y distancias, convergencias y divergencias, acoples y desacoples.

II

Si la posibilidad de lectura cruzada *Black out/Diarios de Emilio Renzi* está dada de entrada, por la dedicatoria, las circunstancias colaboraron: fecha de publicación (el primer volumen de los *Diarios* sale en 2015, el segundo en 2016, a fines de cuyo año es lanzado *Black out*). El voceado y no concretado proyecto de que *Black out* formase parte de la colección del Recienvenido dirigida por Piglia para el Fondo de Cultura Económica, en la que el escritor reeditó una serie de títulos donde nombres comunes a ambos se reiteran: Miguel Briante, Jorge Di Paola, Germán García, Héctor Libertella, Norberto Soares, Charlie Feiling.⁴ La oreja de *Black out* encabezada por el (supuesto) juicio de Piglia sobre el libro de Moreno, a quien trata “como un igual” al declarar: “María Moreno es uno de los mejores narradores argentinos actuales. Tal vez el mejor”.⁵

3 Originalmente publicado en *Página 12* (1/04/2005). Recopilado en *Leer hasta que la muerte nos separe* (MORENO, 2013b, pp. 69-73).

4 Integran la Serie del Recienvenido (Fondo de Cultura Económica) los siguientes títulos: *Nanina*, de Germán García; *¡Cavernícolas!* de Héctor Libertella; *Gente que baila*, de Norberto Soares; *Hombre de la orilla*, de Miguel Briante; *Minga*, de Jorge Di Paola; *El mal menor*, de C. E. Feiling. Las escritoras reeditadas en la colección son Libertad Dimitrópulos (*Río de las congojas*); María Angélica Bosco (*La muerte baja en el ascensor*); Susana Constante (*La educación sentimental de la señorita Sonia*); Ana Basualdo (*Oldsmobil 1962*) y Silvia Molloy (*En breve cárcel*). *Black out* hubiese sido el único caso de de publicación de un “inédito” (si es que tal expresión cabe a una práctica de reciclaje, remontaje y manipulación constante del propio archivo, tal como ocurre en el caso de Moreno).

5 Para los demás signatarios de la oreja –Christopher Domínguez Michael, Alan Pauls, Daniel Link–, María Moreno es “ella”. La frase estampada en la oreja de *Black out* venía rodando (procede) de otros libros y entrevistas anteriores: en el site de la editorial Mansalva

Las manifestaciones de la propia Moreno en muchas de las entrevistas concedidas, en las que subraya una época y un modo de intervención intelectual y político que considera “en extinción”, como rasgo compartido.

Desde luego las lecturas críticas (de reseñas a artículos) no demoraron en llegar. Alan Pauls (2016), quien advierte que “la negrura que nombra el título alude tanto al cepillado amnésico del coma etílico como al luto”, lo cual lo conduce a afirmar: “Imposible no leer *Black out* como el libro de los muertos de Moreno y una época (y casi obligatorio leerlo en diálogo con el segundo tomo de los *Diarios de Emilio Renzi* de Piglia”. Mariano Canal (2018), que recuperando la otra punta de la historia, la narración de los comienzos, afirma: “Podemos pensar en *Black out* como la novela de la construcción de una personalidad, la novela de su aprendizaje e iniciación de la misma manera en que podemos pensar en los *Diarios de Emilio Renzi*”. Y prosigue avanzando en el tiempo hasta reencontrar o replicar la afirmación de Pauls:

Y después están los años 60 y 70 y 80. Los años de los que Moreno habla en primera persona, como testigo, cófrade femenino y cronista sobreviviente. Los años en los que ya escribe y publica y traba amistades y que también conforman un mapeo personal de la literatura argentina. [...] Son los años que van desde, digamos, *Primera Plana* (el gran producto de Jacobo Timerman que en solitario imponía lo que debía y no debía leerse en Buenos Aires) a *Página/12* (el gran experimento de Jorge Lanata que también reunía en sus filas a buena parte de quienes acaparaban la idea de lo nuevo). Un mundo perdido. En parte, el mismo mundo de los años narrados en el segundo tomo de los diarios de Piglia, aunque con ciertos desacoples.

Black out, en ese sentido casi físico de la historia, es un libro que funciona como paseo por un territorio perdido. Es un libro de los muertos, es un testamento sin melancolía (CANAL, 2018, [s.p.]).

aparece a propósito del lanzamiento de *Teoría de la noche* (2011), cuando de hecho Piglia podía pronunciarse por cuenta propia: “María Moreno es 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”. Esto para decir que es imposible saber si cuando *Black out* se está editando el autor de hecho se ha pronunciado nuevamente en esos términos. Daniel Link, en la *news letter* Tipos infames (libros y vinos) atribuye esa misma frase a Matías Serra Bradford (“María Moreno es uno de los mejores narradores argentinos actuales. Tal vez el mejor”) y recupera, en cambio, otra de Piglia (“Hija de una época violentísima, canalla, María Moreno es una de las escritoras latinoamericanas que más me han impresionado últimamente”), al recopilar una serie de juicios (Carrión, Mauro Libertella, además de los ya mencionados) y destacar el Premio de la Crítica al Libro 2016, concedido a *Black out*.

También Tania Diz señala varias de las coincidencias ya mencionadas y la clara relación entre *Los diarios* y *Black out* en un ensayo que forma parte de un libro reciente dedicado a Moreno:

Las declaraciones de Moreno, la dedicatoria, la simultaneidad son elementos que invitan a leerlos juntos ¿Qué es lo común? La pertenencia a un ambiente intelectual heterogéneo, difuso y a una época de acontecimientos políticos radicales. Son comunes a ambos los recorridos –y sentidos– de la ciudad, el bar como lugar de origen de la imagen de escritor/a y como seno de la cofradía, de la complicidad, de las discusiones. Coinciden en varias amistades –Miguel Briante por ejemplo [...] Moreno decide hablar de sí, inventar una voz con tintes autobiográficos para, entre otras cosas, recordar un modo de vivir la bohemia porteña. Ambos eligen un lugar casi fetiche –el bar– y una escena –el diálogo con el mozo del bar [...] Muchas otras semejanzas pueden rastrearse y más de una diferencia también. Retomo sólo una: Piglia elige la notación que avanza a través del tiempo; como él mismo dice, elige el día a día del diario, del diario de un escritor. Moreno, en cambio, prefiere el viaje infinito del círculo, las memorias como un modo de homenaje y del olvido (DIZ, 2020, pp. 250-151).

“Testigo, cófrade femenino y cronista sobreviviente” para Canal; “en parte, el mismo mundo de los años narrados en los diarios de Piglia, aunque con ciertos desacoples” sostiene. “Muchas otras semejanzas” y “más de una diferencia” entre esos diarios que eligen “la notación que avanza a través del tiempo” (sé que se trata de una afirmación refutable) y un libro que “prefiere el viaje infinito del círculo”, afirma Diz. Recordemos el repetido título de una de las tres partes de *Black out* es precisamente *Ronda*. Ensayo rondar, entonces, ciertas escenas, biografemas y procedimientos de *Black out* a partir del *vaivén* (otra palabra que da título a una de sus partes) entre semejanzas y diferencias, acoples y desacoples de esos libros coexistentes. Salvo que me equivoque, la afirmación sobre la comparabilidad ha permanecido hasta ahora mucho más como una suerte de petición de principio que dado lugar a lecturas concretas.

III

Bastante se ha escrito sobre las zonas de *Black out* que ensayan una relectura del canon literario argentino bajo el signo del alcohol torciendo lecturas previas de *El Matadero*, *Facundo*, *Martín Fierro*, *Una excursión a los indios ranqueles*, *El guerrero y la cautiva*, etc., abriendo la posibilidad de otras genealogías y derivas interpretativas (volveré sobre esta cuestión). Menos, creo, sobre la inscripción de nombres, espacios o imaginarios culturales vueltos a visitar bajo la forma de un entramado de escenas que

dan cuerpo a cierta ficción autobiográfica y apuntan intermitentemente ora al pasado distante de los años de infancia, ora a los años de formación, los 1960-1970-1980, ora a un pasado más reciente.⁶ En todos los casos, la embriaguez sirve como insignia de un estilo digresivo y como hilo conductor de una escritura que se autodefine inmejorablemente en un pasaje de la séptima *Pasarela del alcohol*, quizá uno de los retratos más amorosos, dedicado a Charlie Feiling –pero también al padre de Moreno:

No soy espontánea pero atiendo a lo que voy imaginando, doy por descontado que nunca cambio abruptamente de tema y, aunque soy conocida por mis digresiones, siempre me parece, cuando avanzo en lo que escribo, que *todo tiene que ver* pero es probable que mi noción de lo que “tiene que ver” sea demasiado amplia. [...] He pretendido escribir sobre Charlie Feiling y tengo la impresión de haberme demorado en mi padre y mi madre forzando luego asociaciones en donde es muy notable que me estoy comportando como un parásito al pegar a un retrato planeado uno de mi familia, con el pretexto de que Charlie parecía querer meterse en las de otros (MORENO, 2016 p. 326).

Más allá de la “pose”, considerada en su acepción trivial; y gracias a la “pose”, tal como fuera conceptualizada por Molloy (2012), esto es, menos como impostura o falsedad que como gesto destinado subrayar aquello que se desea representar, esa dicción errática es la que permite asociar, por ejemplo, en las páginas iniciales, el entierro de ese padre, al cual Moreno no comparece prefiriendo quedarse en un bar cercano al cementerio con una copa en la mano, a las “largas parrafadas modernistas” de los químicos de la muerte proferidas por la madre: “Lisina = cadaverina. Diaminobutano o butanodiamina = putrecina” (MORENO, 2016, p. 16). Y estas, a su vez, a la poética de Lamborghini (denostada por su contemporáneo Renzi/Piglia), que acaba derivando en canto: “–Cadaverina y Putrescina como Soré y Resoré, divinidades clancas de la llanura’– le dije [a M], recitando a Osvaldo Lamborghini y ella me hizo callar porque lo había dicho casi cantando” (MORENO, 2016, p. 17). O relacionar la ascensión social de esa madre que presume de vivir en Barrio Norte –y no en el Once- a Florencio Sánchez y Niní Marshal:

La consigna de Florencio Sánchez –presentar como drama la fractura de clases a través de *M’hijo el doctor*– transgredió los límites del género para hacer que mi

6 Sobre lo que Moreno prefiere designar como “persuasión autobiográfica”, véanse, de la propia autora, “Yorando en el espejo” (*Página 12*, 27/01/2008) y “La mujer invisible” (Entrevista de Violeta Gorodischer a María Moreno, *Página 12*, 19/06/2011). Asimismo, las insoslayables reflexiones de Alberto Giordano en “María Moreno: la entrada en la cultura” (2020).

madre se recibiera de doctora en Química, dividiendo en dos un conventillo de la calle San Luis: en la parte de adelante –el living comedor–, los muebles de patas puntiagudas, la araña de caireles y la biblioteca con obras de Pearl S. Buck y del doctor Van de Velde certificaban los emblemas de la clase media; en la parte de atrás, mi abuela conservaba la ropa de luto y el turbante en la cabeza con que remedaba sin saberlo a la Cándida de Niní Marshal. Allí resistía el conventillo (MORENO, 2016, p. 35).

El mismo procedimiento se reitera al establecer un vaivén entre la memoria dolorosa de los campos de exterminio, el idiolecto en el que cobra cuerpo y las clases francés frecuentadas durante la infancia:

Xenia Goldrosen, del quiosco de cigarrillos de la esquina de San Luis y Larrea, que salía a tomarse una copita en la vereda a la hora de la siesta, luego de colocar el cartelito de “cerrado”, hablaba sin que le preguntaran. –Treblinka. Padres *marieron*. Hijos *marieron*. Marido *marió*. Primos, abuelos *marieron* ¿Qué dijo Xenia? ¡Mierda! ¡Vivir! Su pronunciación asociaba la muerte al casamiento. “*Se marier*” escuchaba yo, que recibía clases particulares de francés. Y Xenia estaba *mariée* en segundas nupcias con el señor José” (MORENO, 2016, p. 39).

O, para mencionar un ejemplo más, habilita a vincular las historias de esa serie de mozos entrañables del Alex Bar y La Perla Española que son Emilio, Jarrita y El 48, a la literatura de un hasta no hace mucho menospreciado Castelnuovo. En todos los casos, la escritura tiende a adquirir la forma de un fraseo en el que *todo tiene que ver* pero que sobre todo tiende a *dar a ver* y a *escuchar*, en su errancia, conexiones poco esperadas que desestabilizan la repartición de lo alto y lo bajo, lo trágico y lo cómico, lo legitimado, lo vanguardista o lo under y lo cursi: Florencio Sánchez y Niní Marshal, el modernismo y la neovanguardia setentista, el holocausto y las clases de francés. Se trata de un procedimiento en el que el oído es tanto o más decisivo que la mirada. Y el otro tanto o más decisivo que el yo. No es casual que el deseo de *pasarse al otro* sea una figura que atraviesa *Black out*.⁷

⁷ Comentando uno de los escritos benjaminianos, *Falerno y bacalao*, Moreno (2016, p. 59) rescata su idea del “vino como gestor de comunidad”, a partir de la anécdota allí narrada: Benjamin entra a una posada en el Trastevere, donde un grupo de trabajadores cenan un bacalao seco que inicialmente le provoca repulsión, pero poco a poco, embriagado por la dulzura del vino, experimenta la dicha de sentir que “nada lo diferencia de la multitud”. La autora recupera el episodio en el contexto de una noche de alcohol y resaca en el Alex Bar –y agrega: “pero mi fantasma de fusión era más extremo: mutilarme de mi identidad cualquiera que fuera, y *pasarme al otro* hasta la desaparición de mi pasado, hasta hacerme ilegible para los propios” (p. 59). Varios fragmentos de esta escena de *Black out* pueden ser leídos en una versión previa publicada en *Subrayados: Hacerse de abajo* (MORENO, 2013d, pp. 155-158).

IV

En la proposición comparativa ya citada, Tania Diz recupera la imagen de un Renzi acodado en la barra de El Cervatillo y la de Moreno contemplando el Alex Bar para señalar ese lugar fetiche como “lugar de origen de la imagen de escritor/a”, “seno de la cofradía, la complicidad, las discusiones” y el “tanteo de ideas –metafísicas, banales, literarias, políticas- con el mozo”. Y añade que podrían rastrearse otras semejanzas aunque también más de una diferencia. Quisiera detenerme en estas últimas y explorar algunas distinciones entre el barman (más “engreído”, con “más presencia literaria”, según Moreno) y el mozo (“subespecie literaria democrática por el cuerpo a cuerpo sin la mediación de la barra”),⁸ entre las imágenes, las historias y la voz que poseen (o no) esos personajes en la escritura de ambos, entre las formas que adopta ese tanteo de ideas y las autofiguras que pueden deducirse de ese entramado.

Diz cita la primera frase del segundo de los *Diarios*: “Una vida no se divide en capítulos, le dijo aquella tarde Emilio Renzi al barman de El Cervatillo” (PIGLIA, 2016a, p. 7). Y ese “le dijo” o sus congéneres (“dijo”, “digo, le dijo”), son un latiguillo reiterado mediante el cual se forja un distanciamiento entre narrador y personaje, pero que asimismo insiste en un Renzi que dice/le dice a un otro que escucha, en silencio, lo que Renzi tiene para decir. Que se trate de tanteos dubitativos sobre las formas de organización del tiempo vivido en la escritura (principio del volumen dos), o de los recuerdos en los que se ve a sí mismo con un libro en la mano (principio del volumen uno) es secundario con respecto a lo que deseo subrayar en este momento: el otro es el soporte imaginario para una palabra que en cierta medida se cierra sobre sí. El mismo gesto, como acabo de mencionar, puede encontrarse en El umbral del primer volumen: “Desde chico repito lo que no entiendo- se reía retrospectivo y radiante Emilio Renzi esa tarde, en el bar de Arenales y Riobamba [...] A los tres años...” (PIGLIA, 2015, p. 15). Copa tras copa, Renzi le cuenta a

⁸ Cito uno de los fragmentos del sexto bloque de *Black out*, que lleva el título de “El otro lado de la puerta vaivén”: “En ninguno de los bares a los que yo solía ir había barman. No conocí a ninguno, salvo de lejos, o en un bar al que no volví [...] El barman es algo más engreído que el mozo [...] tiene más presencia literaria que el mozo, como ese Georges del Ritz al que Ernest Hemingway hace negar a Scott Fitzgerald en *París era una fiesta* más veces de las que Pedro negó a Cristo (MORENO, 2016, p. 295). “Los mozos, subespecie literaria democrática por el trato cuerpo a cuerpo sin la mediación de la barra, le permiten, en cambio [a Hemingway], cierto paternalismo” (p. 297).

alguien (¿al lector? ¿a Piglia en cuanto figura de autor?) sus escenas de lectura (ficción de origen del escritor), amaga a terminar pero recomienza con derecho a otro bar y otra historia (otra más, sobre Borges), antes de despedirse. Casi hacia el final de ese texto de abertura, antes de decir: “– Una tarde de éstas te termino la historia... Nos vemos, querido” (PIGLIA, 2015, p. 32), dice: “Hablo de más, me pongo sentencioso y apodíctico, como corresponde a un hombre de mi edad, se quedó pensando” (p. 31). Esa postura y ese tono sentencioso, con algo de profesoral, aún para formular la duda, aún para suspender el sentido mediante un estilo que habría que investigar cuánto tiene de aforístico y cuánto de fragmentario o lacunar (GARATE, 2019), difiere significativamente de la postura (“pose”) de Moreno. Véase, por ejemplo, el Alex bar, espacio que surge desde la primera línea enmarcado por la plaza Once como lugar de circulación de “los diferentes”, aquellos por los cuales se manifiesta una temprana curiosidad, y por el mozo Emilio: “Felpeando el aire con su trapo rejilla, Emilio regulaba la coreografía de los sucesivos clientes” (MORENO, 2016, p. 46). Un personaje con voz: “–Ahora nos pintó la Coca Cola -solía decir Emilio con desprecio” (p. 46);

¡Ala! ¡Ala!, decía Emilio como quien azuza a un caballo, al viudo reciente que bebía su medio litro de vino [...] y luego le aconsejaba “no pensar”, prender la televisión aunque fuera sin sonido y aumentar la dosis de ese tinto hasta la hora de los remedios y la vuelta a la cama de dos plazas con el hueco de la finada en el colchón (MORENO, 2016, pp. 47-48).

Emilio, el paradigma de esa “madre subrogada de los borrachos, los solitarios, los perseguidos” (MORENO, 2016, p. 47), que es el mozo de ley, y a partir del cual *Black out* despliega todo un discurso de las comunidades alternativas a y contestatarias de la institución familiar, que tienen al bar como reducto. Desde las primeras apariciones ese lugar fetiche, del bar de la esquina donde se bebe la primera ginebra (pero donde la atracción se desplaza a Zubarán, el inquilino, ladrón, cocainómano, tempranamente deseado, que vuelve de la cárcel, donde aprende a tejer y le hace a la adolescente Moreno una “bolsa de hilo trenzado con argollas forradas en rosa y blanco” (p. 68); al Alex bar, el Ramos, la Giralda, el BárBaro o La Paz, por donde desfilarán “los amigos muertos” (Soares, Briante, Uriarte, Di Paola, Libertella, Feiling), el bar es el lugar (también lo serán la plaza, la

calle, la redacción, la fiesta) de una mirada y un oído orientado hacia el otro y lo otro.⁹

Por muy exhibicionista que se muestre en sus autofiguras – siempre a un paso del escarnio de sí, aunque con esa típica “elegancia en el desastre de la que sólo las verdaderas *dandies* pueden jactarse”, como señala Pauls (2020, p. 226)–, la posición en este caso es más cercana a la del *partenaire*, fórmula con la que el crítico designa la función que el otro y lo otro, se trate un entrevistado, un libro o un personaje, desempeñan en el trabajo de Moreno:

El partenariado -esa asociación ilícita- es lo que explica, creo, la impresión de formidable ecuanimidad que dejan los textos de MM, que sólo brillan si la voz del otro que convocan brilla también, reproducida por el oído absoluto de MM con sus acentos, su entonación, sus caprichos idiolectales [...] toda clase de *freaks* hablan en la escritura de MM, pero lo que dicen nunca es puro, nunca es “original” ni “salvaje”, porque desde el vamos está tramado con la atención de quien lo escucha, con su oído y su paciencia y los saberes múltiples que se movilizan en ella cada vez que entra en partenariado con alguien o algo” (PAULS, 2020, p. 227).

No es fortuita la frecuencia con la que Moreno declara su condición de lectora “de oído”,¹⁰ una práctica que extenderá a las conversaciones en la mesa de los bares y los retratos de los amigos.¹¹ Tampoco es fortuito

9 “Definitivamente me gustaba lo otro” sostiene Moreno al retratar la casa/conventillo, la plaza, los vecinos, para arribar haciendo “eses” a una peculiar redefinición de pueblo y vincularlo con el alcohol: “La palabra *pueblo* siempre mantuvo para mí ese fondo mítico de *performance*, de almacén de ramos generales del sujeto. Y el pueblo *bebía*” (MORENO, 2016, p. 42).

10 “Mi primer subrayado fue de oído”, “podría decir que con Gardel aprendí a leer” (MORENO, 2013d, pp. 57-63); “En el principio la literatura me llega resumida, adaptada y traducida a través de las voces del radioteatro” (MORENO, 2013e, p. 109).

11 Léase (escúchese) la semblanza evocativa de “los muchachos” articulada en torno a la voz, que precede al relato centrado en la figura de Soares: “Recuerdo a ese fantasma en forma de círculo de cabezas animadas bautizado *Los muchachos* como al juguete de madera en el que unas gallinitas pintadas y unidas por un hilo a un péndulo y que, mediante un movimiento acompasado de las manos, parecen picar por turno un alimento invisible. Los rostros permanecen borrosos pero me resuenan los tonos como si ellos –los muchachos– hubieran sido vocalistas. Osvaldo Lamborghini era *Pachequito* –masticaba y dilatada cada palabra como si mascullara-y, manierista en la escansión, solía lanzar un soplo de veneno criollo como si lo extrajera del anillo de un Borgia; Germán García, Alberto Castillo, porque arrastraba las vocales hasta hacer olvidar de qué sílaba provenían –eran vocales de conspiración; y Luis Guzmán, en cambio, era Gabino Ezeiza en su única grabación del *Himno a Paysandú* –su voz parecía a de un muerto vivo o de alguien que tiene en su garganta de vampiro estalactitas y telarañas cristalizadas-. Norberto Soares sostenía muy alto el agudo como Ignacio Corsini en *La muchacha del circo* antes de la caída fatal” (MORENO, 2016, p. 122). *Pachequito* (Cayetano Daglio, 1898-1982), conocido

que El umbral de *Black out*, su primera página y el primer autorretrato de la narradora, muy a su estilo “en eses”, sea una anécdota oral.¹² Se trata de una historia escuchada en una fiesta, protagonizada por un hombre embriagado y su mangosta imaginaria, micronarrativa que funciona como proposición del pacto ambiguo de lectura de *Black out* desplegado en otras zonas del libro (“Si escribo lo que escribo, me desnudo? Hay quienes leen como si se tratara de la *vida misma*” –MORENO, 2016, p. 271–, sostiene más adelante).¹³ El oído funciona como signo de una escucha que filtra, reproduce acentos mezclados (centrifugados) con toda suerte de saberes, los legitimados y los otros/de los otros, en ese fraseo arborescente que ejerce el “cartonerismo epistemológico”, como lo denomina Pauls.¹⁴

como El payador de América; Alberto Castillo (1914-2002) popular cantante de tango; Gabino Ezeiza (1858-1916), considerado el mayor payador de todos los tiempos; Ignacio Corsini, célebre cantante de tango argentino, de origen italiano.

12 En “La *aneda*” (2013f, p. 133), Moreno afirma que “la anécdota literaria suele ser un *retrato en ráfaga*” y que “sumarle [al retratado] una tras otra anécdota es hacerle una biografía más a mano”. Reflexionando sobre el estatuto de lo anecdótico en la escritura de Moreno, María José Sabo (2018) a su vez afirma: “Esencialmente la hipótesis de Moreno es que la anécdota es un género que prolifera de manera singular en los autores que “no tienen obra”, funcionando como suplemento o ampulosidad que disimula ese vacío. Esta idea es interesante en la medida en que la anécdota, como la propia autora reconoce, también gravita sobre ella y sobre su producción, remarcando su intención de alejamiento de la instancia consagratoria de la obra (pp. 141-142).

13 Transcribo el pasaje por extenso: “¿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” (MORENO, 2016, p. 271).

14 Pauls se refiere a la pasión de Moreno “por el cartonerismo epistemológico” como “su gusto por *bricolar* teorías y, sobretudo, su debilidad por *cocolichear* –la palabra podría ser de María Elena Walsh, con la que MM comparte más de una afinidad– la nobleza de un saber autorizado generalmente extranjero, casi siempre francés, con el moño abrasivo de los dichos populares, las jergas de la clandestinidad y los anacronismos (*francachela*, *mamúa*, *conchinchina*) que sólo florecen en la lengua vernácula” (PAULS, 2020, p. 230).

La Moreno de *Black out* no idealiza, ni desinfecta sus retratos y recuerdos, pero nunca adopta el papel de antagonista asumido por el Renzi de los Años de formación y Los años felices en ese círculo de relaciones en buena medida compartido por ambos, aunque experimentado desde posiciones diversas. Recorro aquí a la interpretación sobre *Los diarios* propuesta por Gancedo (2019, p. 2), para quien el primer marco de construcción del espacio beligerante que define el campo en el cual Renzi da sus pasos iniciales tiene una remisión clara en El Umbral del primer volumen, donde el narrador afirma estar leyendo *The Opposing Self*, de Lionel Trilling, compilación de ensayos que acompañan el desarrollo del “yo antagonico” característico de la modernidad. Para Gancedo, la paranoia, como síntoma paterno, se desplaza allí de lo político-partidario a la “arena intelectual”, desplegándose a lo largo de esos años de formación que abarcarían no sólo el primer volumen homónimo de los *Diarios*, sino una parte importante del segundo, *grosso modo*, hasta la publicación de *Respiración artificial* (1980). Partiendo de esas premisas, el crítico examina el estrecho y paradójico vínculo *amistad/enemistad* establecido con un conjunto de escritores que están formándose y cuya producción sale a la luz en ese período (Briante, di Paola, Saer, Puig, entre otros), así como con intelectuales un poco más viejos (Rozitchner o David Viñas). En esa arena donde un conjunto de muchachos (machos) comparten y disputan (frecuentemente más lo segundo) lecturas, proyectos, posiciones (también mujeres, claro); un espacio que tal vez podría leerse bajo el signo de la *fratriarquía*, emparentada de acuerdo con Derrida (1998) a la camaradería proveniente del orbe militar y de la guerra, incluso los raros momentos de comunión de ideas suelen desembocar en un discurso que se vuelve sobre sí y la propia diferencia. Es lo que sucede, para mencionar solo dos nombres también decisivos en *Black out*, en relación al joven Briante, con el que Renzi da “vueltas y vueltas sobre el estado de la literatura” en una entrada de 1965, para luego dictaminar:

[...] él y yo estamos libres de la fiebre por Cortázar que ha invadido la mayor parte de las escrituras actuales; claro que Miguel está contaminado por Borges (por cierta idea de estilo “criollo”) y por cierta adjetivación afectada que no lo deja encontrar la voz propia. Por mi parte, avanzo a ciegas, por la espesura, sin ninguna guía (PIGLIA, 2015, p. 208).

O con un Viñas que en la interpretación de Gancedo resulta una suerte de *dublê* de cuerpo en el que el joven Renzi experimenta sus propios temores y conflictos, un Viñas que “cuando habla de literatura es muy sagaz, busca su lugar y reconstruye continuamente la historia de la literatura argentina” (PIGLIA, 2016a, p. 303), pero “maneja [esa historia] con excesiva seguridad” (p. 205). La ironía con la que el viejo Renzi se refiere al “joven idiota” que fue no basta para dispersar el movimiento centrípeto de su palabra, una palabra que pese a todo difícilmente deja de llevarse en serio y emana nostalgia.

Por su parte, la “chica” que comenzó a beber para ganarse un lugar entre los hombres, la “varonera” que se interna en bares y redacciones, espacios marcadamente masculinos en los 1970, renuncia de antemano al antagonismo (aunque no a flagrarlo) y adopta alternativamente las poses de la discípula, la confidente, la cófrade, la testigo de ese mundo perdido, grande y pequeño a la vez, al que captura sin concesiones pero con intenso afecto y que conduce haciendo “eses” a una flexión de género (nunca homogénea o monolítica) y temporal (moviéndose hacia atrás pero asimismo hacia adelante, hacia un *después* con respecto al cual Moreno se mantiene siempre atenta, abierta, porosa).

Comento algunos pasajes. En el orden de los retratos de los amigos muertos, el de Norberto Soares es el segundo.¹⁵ No me detendré en su imagen inicial, construida a partir del zigzagueo entre la mandíbula prognática semejante a la de Oscar Wilde, el peinado en *bandeaux*, el dejo oligarca de su tono y el palabreo con “remates del archivo de la novela negra y la historieta, rebuscadas metáforas modernistas y tuteos súbitos al lector”. “Un exceso”, sostiene Moreno (2016, p. 121), “permitido en diarios y revistas en una época donde se preferían las noticias narradas por escritores realistas y no por periodistas objetivos”. Se trata de un ejemplo más de las circunvoluciones que transmutan las frases de Moreno en “joyas highlabeledas”, como las llama Walter Romero (2020).¹⁶ Y asimismo, de una

¹⁵ Ver todo el apartado *La pasarela del alcohol*, pp. 119-162.

¹⁶ “El backstage de las trayectorias de María Moreno se ofrece a modo de jogas highlabeledas. El milagro de Caná de esas bodas –su evangélica alquimia– es el magisterio de su frase que sabe mutar el agua en whisky: con sutiles o descarados transportes, lo alto y lo bajo se entrecruzan e imbrican, lo que empieza enunciativo se remata con una anécdota-ráfaga, una frase bien centrifugada puede parapetarse en la primera de cambio. Los signos (siempre) pululan al voleo y nuevos objetos artísticos y sujetos sociales pueblan su sintaxis. El injerto es la condición de posibilidad de esta escritura, pero también el mosaico humano” (ROMERO, 2020, p. 240).

operación que valoriza y contrapone “las noticias narradas por escritores realistas” (de Walsh a Raab), de buena parte del *staff* de ese semanario decisivo en la vida cultural argentina de la década del 1960 que fue *Primera Plana*, a los “periodistas objetivos”, un topos recurrente en numerosos textos de Moreno, especialmente los dedicados a la crónica o la literatura de no ficción.¹⁷ También en lo que atañe a esa revista, las constantes ironías y desdenes de Renzi habilitan a establecer un contrapunto.

Ese primer esbozo de Soares cede lugar a una evocación grupal de “Los muchachos”: Lamborghini, García, Gusmán, el propio Soares. Solo en el tercer párrafo el yo de la escritura se incluye explícitamente en la historia narrada aunque de forma lateral (“Lo conocí como *dueño de mesa* en los bares de la calle Corrientes” –MORENO, 2016, p. 124) para acercarse (acercando al lector) a los tiempos de *Primera Plana* y del influjo de Soares como crítico de la sección de libros:

En la página de libros Soares publicaba a *los del canon en contra del canon*, nombres que dos décadas después serían los cantados de la narrativa y la crítica argentina. Nombrosa para hacer existir lo que de hecho existía pero hacía falta que, elegidos por él, los nombrados salieran uno detrás del otro para cruzar la cinta de la época, lo que la crítica llamó después “el corte”, solo que no era de ningún corpus sino de naipes sucios que Soares imaginaba arrojar ganadores en el futuro de la lengua nacional. No era la primera vez de la mayoría –ya habían sido difundidos en otros medios–, pero la revista de Jacobo Timerman era el *quién es quién* de los escritores modernos entre dos dictaduras militares: Antonio Dal Masetto, Miguel Briante, Jorge Di Paola, Ricardo Piglia, Héctor Libertella. Soares se hizo interlocutor enterado, un igual al que sólo le faltaba debutar con su propia novela (MORENO, 2016, p. 124).

El relato prosigue en dirección a esos otros ‘menores’ entre los Moreno que se incluye:

Aparte de los talentos reciénvenidos, estábamos nosotros, los que empollábamos una vocación lectora en donde los objetos eran tan vastos que apenas nos atrevíamos a probar en nuestros cuadernos siquiera un plagio de cada estilo admirado. Entonces, eran muchos (MORENO, 2016, p. 125).

Es desde esa posición inicialmente periférica que Moreno acompaña la ascensión y reinado de Soares, para años más tarde estrechar lazos

17 La autora señala ese contrapunto al referirse a *Primera Plana*, bien como otras publicaciones posteriores en “Escritores crónicos” (2005), “La crónica raabiosa” (2010); “Crónicas de colección” (entrevista a María Moreno, 2010b), entre otros. Véanse también varias de las referencias a *Primera Plana* presentes en *Black out* (2016) y en *Oración. Carta a Viki* (2018).

con él y narrar su ocaso y progresiva reclusión una vez desaparecida la revista: “Entonces anunció que se concentraría en una obra. Y comenzó a llamar por teléfono para leer exiguos adelantos” (MORENO, 2016, p. 131). “Comenzó a tomar notas en cuadernos marca Gloria mientras sus lecturas en voz alta disminuían porque los acólitos comenzaban a relear, los que él había puesto por todo lo alto, a seguir escribiendo y publicando mientras él se eclipsaba”, agrega (p. 132).

En esos cuadernos Soares da rienda suelta a la malicia y escrache: “sus anotaciones, que sospechábamos impublicables por no poder acabar de madurar en un cuento o una novela, pendían sobre nuestras cabezas como espadas de Damocles: allí colocaba nuestros nombres mezclados con otros irrisorios para bautizar sujetos deleznable” para él (MORENO, 2016, p. 133). Antonio Dal Masseto deviene así Giorgio Dal Masetto, personaje de un sketch; Jorge Di Paola, Zito Di Paola. Pero Soares padece a su vez las burlas hechas a escondidas a cuenta de esa obra constantemente anunciada y siempre aplazada: “el cuento se me transformó en *nouvelle*” se torna una de las repetidas sentencias que deviene chiste a su respecto. Al arte de la injuria ejercido en esos cuadernos suceden sentencias “hechas con una idea de sí mismo que ya contaba con la posteridad: “Todo gran escritor propone o postula una forma de leer. Su propia escritura es la forma de leer” (MORENO, 2016, p. 143). Pero junto a ellas, empiezan a aparecer mensajes domésticos: “Eva: comprale un kilo de carne picada a Dash, besos, Papá”; listas de supermercado: “leche descremada, un Bimbo marmolado, Higienol Export, papel común” (p. 143). En el último cuaderno de Soares, surgen “coautores”: una entrada fechada cuando él ya no estaba vivo, algunas letras de rock, seguramente de su hijo Lucas (p. 144).

Gente que baila, único libro publicado por Soares, llega tarde, en 1993 (el título será reeditado por Piglia en la Colección del Recienvenido dos décadas más tarde, como ya se mencionó) y, “como suele suceder, pasó poco”, afirma Moreno (2017, p. 146). La “obra”, categoría recurrentemente bapuleada por la autora, queda reducida a un incidente más. Pero la historia no termina ahí y Moreno sigue avanzando zigzagueante en dirección a un nuevo giro en la vida de Soares con su última mujer, con quien produce una revista para la Cámara Argentina de Fabricantes de Golosinas y afines, episodio que le sirve para continuar urdiendo lo que su escritura viene tramando: la expansión de la literatura más allá y más acá de la obra y de su supuesta autonomía, sus múltiples formas de diseminación. Así, en ese (pen)último retrato de Soares se pone en cuestión otra de las figuras

insistentemente interpeladas en la escritura de Moreno: la del escritor “puro”; una figura de la que pese a las decisivas reflexiones/ficciones sobre escritura y dinero o del escritor como lector Renzi/Piglia parecen no desvencijarse.

Es sólo entonces que Soares muere una primera muerte, diferida por la parafernalia de una sala de terapia intensiva donde una Moreno (2016, p. 150) aturdida intenta rescatarlo con palabras amorosas que él no recuerda: “nunca sabrá si fue despertado por mi torpeza vehemente que prometía glorias futuras o por el horror de que no se entendiera que todos esos años había estado trabajando *de otra manera*”. Que la errancia de esa escritura en “eses”, de la que he reconstruido aquí los solo los pasos más significativos, conduzca a la noción de *literatura expandida* de Alan Pauls como clave de lectura de la “puesta en escena” de Soares, es ilustrativo de ese hacer que *todo tenga que ver* y de un relanzar al presente algo de los amigos del pasado. También de un modo de establecer lazos (¿efímeras comunidades?) que cobran existencia en la escritura: Soares leído desde Pauls en la palabra de Moreno.

La “chica” que en los 1960-1970 “empollaba una vocación lectora”, lee, escucha, recicla, injerta, plagia y se autoplagia. Canta cada vez mejor. Como Gardel.

VI

El retrato de Miguel Briante también es un ejemplo de ese partenariado en el que el otro brilla (tanto en lo más luminoso de su estilo como en lo más oscuro)¹⁸ y el yo se inscribe escuchando: lo que se dice de Briante cuando era joven, el rumor falaz de una muerte prematura, la voz de Briante leyéndole (leyéndose para ella) en bares o corrigiéndola en una redacción, la palabra excesivamente calculada en una entrevista tardía en la que el escritor despliega toda una sociología contrastiva de los bares La Paz y BárBaro:

18 “Escribía [Miguel Briante] por venganza. Algo de su origen lo había humillado y con la literatura se cobraría esa humillación. En la dedicatoria de *Hombre en la orilla* escribió: ‘A mi padre a quien, como aquel personaje de Thomas Wolfe, ‘le parecía que sólo él debía morir, que debía destrozar su propio corazón y triturar sus huesos, quedar vencido, ebrio, magullado y sin conocimiento, hacer zozobrar su razón, perder su cordura, destruir su talento, y morir como un perro rabioso aullando en la inmensidad’, a los gusanos de la tumba de mi padre, que un día avanzarán sobre el pueblo que transcurre en estas páginas, para borrarlo definitivamente” (MORENO, 2016, p. 188).

Cuando yo era joven, se hablaba de él 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. Un día, en un bar de la estación Retiro, se me acercó alguien para decirme que Miguel Briante se había muerto en un accidente de auto en Córdoba; él, un prodigio que había escrito un libro de cuentos perfecto antes de los veinte, un periodista que narraba con una maestría de geómetra –jamás excedía la hoja pautada–, un gigoló que se ganaba el propio sustento [...] Pero se había salvado. Lo conocí diez años después. El accidente le había cambiado la boca [...]

Coincidimos en una redacción. Yo era barroca. Y él, que me decía “polla” suya, pretendía corregirme las enumeraciones de diez líneas, las subordinadas que hacían perder al predicado de su sujeto, unos arcaísmos copiados de Gabriel Miró.

–Pero nunca pifio en la concordancia– yo protestaba.

Miguel y otro jefe, asomados sobre mis hojas pautadas, solían discutir, los dos para tachar. El tono era fuerte, canchero, como de machos coquetándose aunque fingieran que el trofeo era yo. Hasta que el otro echó a Miguel. Se ve que había tachado de más como quien se roba la hacienda ajena. Yo, más tarde, de espaldas a esa coalición correctora, recuperaba mi nota y reponía todo lo que había escrito antes. Ellos no lo notaban. En el bar, Miguel me leía (MORENO, 2016, pp. 165-167).

Que le leía y ahora lee el lector? Las frases iniciales del cuento *Ley de juego*, en el que Briante inventa “ganar tirando la mano junto con la taba” por medio de ese personaje alcoholizado al que literalmente *se le fue la mano*. Haciendo fintas, Moreno evoca ese otro juego al que jugaban los muchachos machos del BárBaro en los 1970, “El rapto de las sabinas” (“consistía en ir a La Paz y traernos dos o tres chicas para BárBaro”, según cuenta Miguel Briante –2016, p.195– en esa entrevista tardía).¹⁹ Lo cual le sirve a la escritora para meter a su vez su baza:

La idea de rapto era una antigua huella de humillado –su madre servía en una estancia de General Belgrano, su padre había muerto en un hospicio de La Plata– Miguel era como esos narradores de fogón que se le confiesan al coronel Mansilla y que, sin premeditación, habían dejado preñadas a hijas de terratenientes, de jueces o de simples puesteros de un honor imitado a sus patrones; y vivían entre los toldos y los cuarteles, masticando ideas de

¹⁹ “–Qué pasa si vas con el código del Bárbaro a La Paz? –Yo creo que ganás. Si estás en una mesa donde hay una chica que es la primera vez que va y pedís una botella de champagne, perdés. Hay que esperar al tercer día de que oiga hablar de Lacan, de Bergman y del libro de la semana, entonces... ese es el momento de descorchar la botella. Aquí jugábamos un juego que se llamaba “El rapto de las sabinas” y que consistía en ir a La Paz y traernos dos o tres chicas para BárBaro. Al poco tiempo estaban adaptadas” (MORENO, 2016, p. 195). Véanse las páginas 192 a 196.

venganzas que se diluían en alcohol, marchas a caballo y miedo a la partida (MORENO, 2016, p. 195).

No sorprende que instalado el tono gauchesco (la joven Moreno una “polla” o una “hacienda ajena”, Briante un “narrador de fogón”), la escritura enverede a *Una excursión a los indios ranqueles* y una interpretación sobre las relaciones alcohol/poder/violencia, la dinámica de circulación del aguardiente de un lado y otro, el *potlach* ranquel y la *barbarie borracha* que los libros de la Nación sitúan en la frontera:

La orgía es privilegio de la *chusma* de tierra adentro y siempre es húmeda. Mansilla, al narrarla, describe a los indios literalmente “revueltos”, “mesclados”, *dados vuelta*: “La noche batía sus pardas alas; los indios ebrios roncaban, vomitaban, se revolían por el suelo, hechos un montón, apoyando éste sus sucios pies en la boca de aquél; el uno su panza sobre la cara del otro”.

A la baba ardiente del borracho que lo atropella en la oscuridad de su toldo, se la hace lavar por la china Carmen: *el asco es el otro*. Cuando Mansilla *se da vuelta*, en cambio, es para cambiar de punto de vista: en Tuyutí, aburrido del paisaje –trincheras paraguayas, esteros repetidos y bosques cerrados–, se subía al merlón de la batería y, de espaldas al enemigo, abría las piernas y miraba por entre ellas el mundo al revés.

Pero *poner el culo al enemigo* –él escribe “dar la espalda”– es broma de vencedor: el cuadro al revés está enmarcado por los pantalones militares y su dorado a la hoja es la cartuchera de su arma. Un logo (MORENO, 2016, p. 208).

En una cabalgata ininterrumpida Mansilla lleva a Moreno a El cantor de Sarmiento y éste a *Juan Moreira*, siempre siguiendo la ruta del alcohol, hasta llegar a *El matadero* de David Viñas:

Si David Viñas dijo que la literatura nacional empieza con una violación, habría que corregirlo un poco diciendo que empieza con un *mamarán*. En la misma mesa donde se tortura al unitario, se juega a las cartas y se llenan las achuras, los mazorqueros *se colocan* ¿Sería posible *El matadero* si fuera un relato *en seco*? (MORENO, 2016, pp. 209-210).

Son pasajes como el citado los que han promovido lecturas críticas atentas a la reelaboración operada por Moreno de los relatos pretendidamente fundacionales de la literatura nacional. Como sostiene Altinier (2020), el alcohol, significativo de la alteración y del desvío, habilita líneas de fuga hacia versiones alternativas y nuevas formas de (re) leer ciertas zonas canonizadas de la literatura argentina y su historia. Así:

El *black out* y el reordenamiento de los fragmentos que él deja en los raptos de sobriedad funcionan como gesto para la conformación de una genealogía *otra* de la literatura argentina. De esta forma, casi como en una declaración

de principios críticos, teóricos y formales, la narradora de *Black out* impugna cierta idea de origen que dominó en buena medida el canon crítico argentino de las últimas décadas descubriendo una multiplicidad posible en los discursos sobre la literatura y la cultura (ALTINIER, 2020, p. 6).

Partiendo de la identificación de detalles menospreciados (la bebida plantada en la mesa de los mazorqueros de *El matadero*, la ginebra que beben Fierro y Cruz cuando se van al desierto, “beso” alternado al porrón que la hace pensar en “una felatio por turnos”), Moreno renueva las lecturas del canon desde el alcohol, las *da vuelta*, haciendo ingresar lo otro y los otros: “Los indios, los gauchos, las prácticas sexuales no normativas, el pueblo, las mujeres, los y las escritoras forman parte del paisaje de una disidencia (intelectual, sexual, de clase, género o racial) que, finalmente, conforma buena parte de la reescritura del canon”, como sostiene Altinier (2020, p. 7). Si, por un lado, el gesto interpretativo da continuidad a las lecturas disruptivas que en su debido tiempo representaron las operaciones lectoras de Viñas o de Piglia, por otro se las modifica con ciertos tonos plurales/plurivocales poco ensayados por éstos y que emplazan las lecturas de Moreno en un presente en movimiento del que participó intensamente desde las más diversas esferas: como crítica cultural en diarios y revistas, siempre abocada a identificar y difundir diversas producciones emergentes (de Oscar Fariña a Gabriela Cabezón Cámara, para continuar en el registro “gauchesco”), como fundadora y editora de *alfonsina*, “primer periódico para mujeres” (donde Moreno entrevista a Viñas –¡Mujeres! dijo Viñas– o publica las columnas de Fogwill y de un Néstor Perlonguer travestido de Rosa L de Grossman), como coordinadora de la clínica de crónica periodística de la cual surgió la primera revista travestí de Latinoamérica, en 2007, *El teje*, o de oficinas en espacios prisionales; como curadora o como directora del Museo de la lengua.

Algunas voces críticas han considerado que sin ignorar cuestiones de género *Black out* gravitaria principalmente en torno a la memoria de un ambiente cultural, la amistad y el duelo por los amigos perdidos; en torno a la “varonera”, por así decir. Diz, Altinier, María José Sabo (2018) en un artículo que bien podría leerse en diálogo con estas notas: Formas de la amistad en la escritura de María Moreno. Sin refutarlas, creo que esos núcleos cobran forma a partir ciertas de marcas de género(s) que hablan de lugares habilitados y restricciones, de posibilidades y límites, de “tretas” de “las chicas” para habitar ciertos espacios en los 1960-1970-

-1980; de cambios. El eco de un título reciente, el último de esa amiga de Moreno que fue Tamara Kamenszain (otra pérdida, otro duelo) parece imponerse por sí solo aquí: *Chicas en tiempos suspendidos* (2021). Leer *Black out* desde esa perspectiva exigiría dar continuidad a un trabajo a ser proseguido donde estas notas terminan y supondría discernir momentos, formas y tiempos de relación con “los muchachos”, dado que tampoco ellos constituyen una entidad homogénea ni pertenecen todos a un mismo tiempo. También, evidentemente, prolongar la lectura en dirección a algunos libros más recientes de Moreno (2018a), como *Oración, carta a Vicki y otras elegías políticas*, donde tanto Walsh como las interpretaciones de Piglia sobre Walsh son releídas/modificadas e ingresan una vez más en partenariado con las voces del presente. O *Panfleto, erótica y feminismo* (MORENO, 2018b), recopilación de textos producidos a lo largo de cuatro décadas. O *Contramarcha* (MORENO, 2020) que, otra vez, podría leerse junto a un título de Kamenszain (2020), *Libros chiquitos*. Pero desearía que algunas de las “eses” dibujadas en estas notas habilitase a volver sobre la dedicatoria a Beba Eguía y, por extensión, quizás, a varias de las “chicas” de aquel tiempo que pasan sin demasiada bulla por el libro; que convidase a leer *Black out*, también, recortando “dos palabras de la palabra diosa: “bot(e)la y bot(ella)” (MORENO, 2016, p. 356).

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ALTINIER, Rocío. Reimaginar la literatura argentina desde el alcohol: una lectura de *Black out*. *Revista Heterotopías*, Córdoba, v. 3, n. 6, dic. 2020. Disponible en: <<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/heterotopias/article/view/31608>>. Consultado el: 10 jun. 2022.
- CANAL, Mariano. Las influencias de una gran escritora. *Revista Crisis*, 17 ene. 2018. Disponible en: <<https://revistacrisis.com.ar/notas/las-influencias-de-una-gran-escritora>>. Consultado el: 7 feb. 2022.
- DERRIDA, Jacques. *Políticas de la amistad. Seguido de El oído de Heidegger*. Madrid: Trotta, 1998.
- DIZ, Tania. Escribir para olvidar. A propósito de *Black out*. En: DARRIGRANDI, Claudia; MAHIEUX, Viviane; MENDEZ, Mariela (Orgs.). *El affair Moreno*. Buenos Aires: Mansalva, 2020, pp. 245-252.
- GÁRATE, Miriam V. Notas de trabalho: a propósito de *Los diarios de Emilio Renzi*. En: FELIPE, Eduardo Ferraz; PINTO, Julio Pimentel (Orgs.). *Só se perde o que*

- realmente não se teve: leituras e diálogos com Ricardo Piglia*. Rio de Janeiro: Estudos Americanos/Metanoia, 2019, pp. 221-246.
- GIORDANO, Alberto. María Moreno: la entrada en la cultura. En: *El giro autobiográfico*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2020, pp. 67-80.
- KAMENSZAIN, Tamara. *Libros chiquitos*. Buenos Aires: Ampersand, 2020.
- KAMENSZAIN, Tamara. *Chicas en tiempos suspendidos*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2021.
- MESA GANCEDO, Daniel. La némesis literaria de Emilio Renzi en sus Diarios (de Ricardo Piglia). *Cuadernos LIRICO* [on-line]. Disponible en: <<http://journals.openedition.org/lirico/7934>>. Consultado el: 23 mar. 2021.
- MOLLOY, Sylvia. *Poses de fin de siglo: desbordes del género en la modernidad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012.
- MORENO, María. Escritores crónicos. *Página 12*, Suplemento Radar libros, 7 ago. 2005. Disponible en: <<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-2425-2005-08-07.html>>. Consultado el: 28 feb. 2021.
- MORENO, María. Yorando en el espejo. *Página 12*, Suplemento Radar Libros, 27 ene. 2008. Disponible en: <<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-4402-2008-01-27.html>>. Consultado el: 12 abr. 2021.
- MORENO, María. La crónica raabiosa. *Página 12*, 28 ene. 2010a. Disponible en: <<https://www.pagina12.com.ar/imprimir/diario/verano12/23-139155-2010-01-28.html>>. Consultado el: 08 ago. 2021.
- MORENO, María. Crónicas de colección. [Entrevista de Liliana Viola a María Moreno]. *Página 12*, Suplemento Las 12, 13 ago. 2010b. Disponible en: <<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-5916-2010-08-13.html>>. Consultado el: 14 jul. 2021.
- MORENO, María. La mujer invisible. [Entrevista de Violeta Gorodischer a María Moreno]. *Página 12*, Suplemento Radar. 19 jun. 2011. Disponible en: <<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-4308-2011-06-19.html>>. Consultado el: 15 jul. 2021.
- MORENO, María. El dedicado como autor. En: *Subrayados. Leer hasta que la muerte nos separe*. Buenos Aires: Mar Dulce, 2013a, pp. 179-184.
- MORENO, María. De concurso. En: *Subrayados. Leer hasta que la muerte nos separe*. Buenos Aires: Mar Dulce, 2013b, pp. 69-72.
- MORENO, María. Che lector. En: *Subrayados. Leer hasta que la muerte nos separe*. Buenos Aires: Mar Dulce, 2013c, pp. 255-270.
- MORENO, María. Hacerse de abajo. En: *Subrayados. Leer hasta que la muerte nos separe*. Buenos Aires: Mar Dulce, 2013d, pp. 155-158.

- MORENO, María. Gardel. En: *Subrayados. Leer hasta que la muerte nos separe*. Buenos Aires: Mar Dulce, 2013e, pp. 57-64.
- MORENO, María. Leer hasta que la muerte nos separe. En: *Subrayados. Leer hasta que la muerte nos separe*. Buenos Aires: Mar Dulce, 2013f, pp. 109-116.
- MORENO, María. La aneda. En: *Subrayados. Leer hasta que la muerte nos separe*. Buenos Aires: Mar Dulce, 2013g, pp. 139-142.
- MORENO, María. Puig con Walsh. En: *Subrayados. Leer hasta que la muerte nos separe*. Buenos Aires: Mar Dulce, 2013h, pp. 283-290.
- MORENO, María. *Black out*. Buenos Aires: Random House, 2016.
- MORENO, María. Juguetes para no tocar. *Página 12*, 1 dic. 2017. Recuperado en: <<https://www.pagina12.com.ar/79501-juguetes-para-no-tocar>>. Consultado el: 17 abr. 2022.
- MORENO, María. *Oración. Carta a Vicki y otras elegías políticas*. Buenos Aires: Random House, 2018a.
- MORENO, María. *Panfleto. Erótica y feminismo*. Buenos Aires: Random House, 2018b.
- MORENO, María. *Contramarcha*. Buenos Aires: Ampersand, 2020.
- PAULS, Alan. El libro de la semana por Alan Pauls: *Black out* de María Moreno. *Télam*, 23 dic. 2016. Disponible en: <<https://www.telam.com.ar/notas/201612/174472-libros-novedad.html>>. Consultado el: 12 jun. 2021.
- PAULS, Alan. El factor panceta. En: DARRIGRANDI, Claudia; MAHIEUX, Viviane; MÉNDEZ, Mariela (Orgs.). *El affair Moreno*. Buenos Aires: Mansalva, 2020, pp. 225-232.
- PIGLIA, Ricardo. *Respiración artificial*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1992.
- PIGLIA, Ricardo. Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades). *Casa de las Américas*, La Habana, n. 222, ene./mar. 2001, pp. 11-21.
- PIGLIA, Ricardo. *El último lector*. Buenos Aires: Anagrama, 2005.
- PIGLIA, Ricardo. *Los diarios de Emilio Renzi. Años de formación*. Barcelona: Anagrama, 2015.
- PIGLIA, Ricardo. *Los diarios de Emilio Renzi. Los años felices*. Barcelona: Anagrama, 2016a.
- PIGLIA, Ricardo. *Las tres vanguardias*. Saer, Puig, Walsh. (Patricia Somoza ed.). Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2016b.
- ROMERO, Walter. María Moreno. La máquina lectora. En: DARRIGRANDI, Claudia; MAHIEUX, Viviane; MÉNDEZ, Mariela (Orgs.). *El affair Moreno*. Buenos Aires: Mansalva, 2020, pp. 233-238.

SABO, María José. Formas de la amistad en la escritura de María Moreno. *Contexto*, n. 33, 2018. Disponible en: <<https://periodicos.ufes.br/index.php/contexto/article/view/18818>>. Consultado el: 22 jul. 2021.

Recibido: 3/3/2023

Aceito: 23/4/2023

Publicado: 5/7/2023