



La invención de la asimetría : las columnas de María Moreno en Babel, revista de libros (1988-1989)

Autor:

Rodríguez Carranza, Luz

Revista

Mora

2011, N°17, pp. 128-140



Artículo



La invención de la asimetría Las columnas de María Moreno en *Babel*, revista de libros (1988-1989)

Luz Rodríguez Carranza*

RESUMEN

La periodista María Moreno escribió, durante doce números de la revista *Babel, revista de libros* de Buenos Aires (1988-1989) la columna "La mujer pública".

En una publicación cuyos directores decretaron la inexistencia del lugar de enunciación, separarse es un acto militante. Los textos de Moreno ocupan —en el sentido de usurpar un espacio— el lugar de la mujer en la revista, que se vuelve visible precisamente en la violencia de la ocupación. No estaba vacío ni mucho menos: la invasora se apropia de las voces de las mujeres públicas, aquellas que salieron del cuarto propio e invadieron la escena. Algunas quedaron desolladas en el intento. Otras consiguieron no solo sobrevivir, sino hacer suyo el lenguaje que las destrozaba. El lugar se vuelve asimétrico, la palabra es objeto y es sujeto, el estilo es cuerpo y es mirada: consigue así "dejar de ser la herida para convertirse en su observación" (Moreno: 2004).

Palabras clave: mujer-exposición-ventriloquismo-apropiación-humor

ABSTRACT

During twelve issues of the Argentine journal *Babel, revista de libros* (Buenos Aires, 1988-1989), the journalist María Moreno wrote the column "La mujer pública" (*The public woman*). In a publication whose directors proclaimed the inexistence of the locus of enunciation, to dissociate is a militant act. In this journal, the writings of Moreno occupy— in the sense of usurping a space - the place of the women, one that exists and becomes visible precisely in the violence of the occupation. And this time, the space is not empty. On the contrary: the invader uses the voices of the public women, those who abandoned their private quarters and invaded the scene. Some of them got slaughtered during the attempt. Others managed to survive. And not only did they survive; they have successfully appropriated this destructive language. The locus becomes asymmetric, the word is object and subject, the style is body and gaze: and in this way it procures to "stop being the injury in order to become its observation" (Moreno: 2004).

Key words: women-exposition-ventriloquism-appropriation-humour

* Universidad de Leiden (Holanda)

Cuando se habla de la revista *Babel* (1988-1991)¹ o de los textos de la periodista María Moreno, se insiste en la mezcla de estilos. En el caso de la revista, los editores mismos afirman que "es producto de muy diversas plumas" (Dorio y Caparrós, 1989: 3) y explican el nombre como respuesta a un vacío:² a fines de la década del 80 Buenos Aires se ha convertido en un desierto, pero no como lo imaginaron cien años antes los que planificaron el país, sino como resultado de tres procesos culturales: el fracaso de los relatos autoritarios, la obscenidad del tratamiento del tema de los desaparecidos y el exilio (Caparrós, 1989: 43). Los tópicos del vacío del desierto no son nuevos, obviamente, sino que se reiteran en los textos latinoamericanos - particularmente en los argentinos - desde la conquista (Perilli, 1994: 12). Lo que sí es original es la declaración de la inexistencia del lugar de enunciación.³ La escritura de *Babel* se quiere nómada: se escribe desde un no-lugar que no se pueden mantener territorios del tipo "academia versus literatura" o "críticos versus escritores". (Montaldo, 1988: 20) Lo que se desea es seducir, "circulando por una zona fronteriza, donde la crítica es y no es la literatura" (Meyer, 1989: 8). El humor es también imprescindible: es "necesario y urgente sobre las pálidas estepas del desencanto" (Fernández Bravo, 1989: 8)

La escritura de María Moreno también se caracteriza por la mezcla de registros, por la seducción y el humor, y ella tampoco se reconoce a sí misma, "ni en mi pasado, ni en mi presente ni en mi sexo" (*Radar Libros*, 1998). Su lugar, sin embargo, es inconfundible. En *El Porteño* su página era "La Porteña". En *Fin de Siglo* dirigía "La Autógrafa", dentro de la sección "Mujer y Sociedad". En *Tiempo Argentino* fue secretaria de redacción y encargada del suplemento "La Mujer". En *Babel* su columna es "La Mujer Pública", y en *Página 12*, "Las 12". Si se especializó en el tema de la mujer, sin embargo, es precisamente "porque no está muy segura de ser una" (*Radar Libros*, 1998): eso no la hace tampoco un hombre, ni la obliga a asumir la función simétricamente opuesta.⁴ El lenguaje inventa y mantiene distinciones en las que el otro es el espejo del mismo, o dicho de otro modo, está presente en él desde su misma formulación, y hablar de superar dicotomías las presupone. En una revista cuyo *leit-motif* es la inexistencia del lugar, separarse, como lo hace Moreno, es una acción militante: su lugar lleva una marca de género y es un campo de batalla. "Me parecía más estratégico eso que aceptar una supuesta igualdad indiferenciada", explica en 1998 (*Radar Libros*, 1998).

1 Para un análisis detallado de *Babel* ver Rodríguez Carranza, 1992 y 1996, Bosteels y Rodríguez Carranza, 1995 y Patiño 2006.

2 Los editores y varios redactores provienen de *Sbangai*, un grupo literario compuesto por "mayoría de novelistas y mayoría de hombres", como recuerda uno de sus integrantes (Caparrós, 1993: 526). El grupo se definía como "la avanzada de la corrupción y el desmadre en un país que conquistó su pureza a fuerza de unificación absoluta, culposa" (Caparrós, 1989: 43).

3 "No hay vuelta posible, porque he vuelto y no he llegado, y no hay donde llegar" (Caparrós, 1989: 45).

4 La simetría es "La manera de estar colocadas las cosas de un conjunto o las partes de una cosa de modo que existen dos partes exactamente iguales, pero contrapuestas, como si la una fuera la imagen de la otra en un espejo" (Moliner, 1971, vol.2: 1168).

Durante un año y en once entregas⁵ María Moreno analiza en *Babel* la producción de "mujeres públicas", que desde el cuarto propio invadieron otros espacios:⁶ las escrituras de Tununa Mercado, Djuna Barnes, Katherine Mansfield, Safo, Luce Irigaray, María Bashkirtseff, Ana Frank, y Clarice Lispector, las películas de la cineasta Marguerite Von Trotta y las performances de Niní Marshall. Los métodos son diversos, y están detallados en un decálogo, - "¿Qué Hacer?" - en el número 5 de *Babel*.⁷ En ese decálogo está expuesta la estrategia que, a mi juicio, es central en los textos de Moreno: asumir, gracias al lugar específico,⁸ una posición al costado del lenguaje que le permite denunciar su uso y *apropiárselo*, verbo que se reitera a lo largo de toda la producción de la autora. Voy a describir aquí algunas de esas denuncias y apropiaciones para concluir con su análisis de la ventriloquia de Niní Marshall y, mucho después de *Babel*, con el de las fotografías de otra "mujer pública", Gabriela Liffschitz.

a) Denuncias

La paradoja que tienen que afrontar las mujeres, explica en su primera columna de *Babel*, es que la femineidad ha sido "producida y eternamente reproducida por varones" (Moreno, 1988a: 33). Así, la heterosexualidad es homosexual: "¿acaso la sexualidad femenina no es mero negativo, el cuenco, la panoplia?" (ibíd.). Cuando la bisexualidad es reivindicada por los hombres, y cuando asumen como deseables las características de la femineidad, no hacen más que abundar en lo mismo. Moreno denuncia la superficialidad de los fantasmas de desdoblamiento de sus colegas hombres, los textos donde las diferencias sólo cuentan para lucirlas. En la redada caen los extranjeros - "A Guattari la subjetividad masculina le parece una pilcha pasada de moda"- y también los locales:

"La cultura llamada 'de vanguardia, cuando la risa de la parodia le cae mal al cutis, quiere ser una bembra adorada como un brazo de mar. Vestido rosa de Aira, breteles

⁵ La Mujer Pública aparece en *Babel* del número 1, de abril de 1988 al número 12 de octubre 1989 (con excepción del número 10) siempre en la página 33. El título del Dossier del número 10, anunciado en la tapa, es "Revolución francesa, los textos del 89". En él no aparece la rúbrica de Moreno, pero sí una columna, "Cherchez la femme" con textos sobre los derechos de la mujer de Olympia de Gouges, Condorcet y Mary Wollstonecraft.

⁶ María Moreno explica los subtítulos de su antología *Damas de letras* como un trayecto del cuarto propio a la política: "la mujer empieza sola (por eso 'un cuarto propio') y termina en la política (por eso 'la sangre de los otros'). Hay una expresión repugnante que dice 'de lo privado a lo público.'" (Moreno en *Radar Libros*, 1998).

⁷ El artículo-manifiesto del editor Caparrós - "Nuevos avances y retrocesos de la nueva novela argentina en lo que va del mes de abril" - se publica siete meses después, en el número 10 de julio 1989.

⁸ "con un lugar dado, invadir los otros" (Moreno en *Radar Libros*, 1998.).

de Perlongher, niñismos de un Arturito (Carrera) asustado por un campo afrodisiáco. El objeto de deseo (mujer) es fundido con el objeto de deseo (texto) por un hombre que fantasea que es la mujer del texto [l] mientras desacredita al Falo se toca el pene. Mientras renueva sus códigos de saber, sus sistemas de exclusión inclusión, se hace el glosolálico, el preedípico, el epiléptico por la variedad y la violencia de sus pulsiones. Con una mano toca las Escrituras, con otra las castañuelas" (ibid. 33).

La reivindicación de la bisexualidad, como lo ha dicho Irigaray, es una manera de "acallar aquello que las mujeres podrían decir de revolucionario en el campo de lo social, del arte, la escritura, la política" (Moreno, 1988c: 33). Los cuerpos han sido nombrados y sexuados, pero lo que hace la cultura de vanguardia es separar la femineidad inventada de los cuerpos biológicos femeninos.⁹ Sin embargo, "las representaciones de la femineidad en un hombre no pueden asimilarse a la representación de la femineidad en una mujer. Para ponerlo en términos familiares, no es lo mismo la proletarización del doctor Guevara que el devenir político de un obrero de la línea de montaje de la Fiat." (Moreno, ibid.: 33).

La defensa del lugar de enunciación es crucial. Los mandamientos del decálogo prohíben la reproducción del saber sin transformarlo, sin hacerlo suyo:

"Agregar en el cuaderno Laprida: 1) No debo tomar el falocentrismo teórico por una invitación al viva la pepa que me llevaría a intimidar a otras mujeres con supuesto saber a través del uso de términos cuyo sentido no he transformado y cuyo valor ignoro, como opera en el paradigma de turno" (Moreno, ibid).

Por otro lado, tampoco hay que cerrarse al saber desde afuera, negándose a conquistarlo:

"no debo usar la ironía o el estilo naïve para evitar que se me juzgue con dureza debido a la exposición de una semiignorancia o se me disculpe por ello" (Moreno, ibid.)

También hay diferencias en la enunciación de la homosexualidad. Los escritores la utilizan frecuentemente como estética de la singularidad. El pacto autobiográfico transparente de los intelectuales gay es una declaración de sensibilidad especial, de unicidad. Cuando las escritoras lo proponen – o cuando la crítica lo busca obsesivamente en sus textos - se tranquiliza la conciencia heterosexual, "reduciendo el asunto a la reivindicación de un derecho a elección – como en la literatura gay – o a constituirse en parte del archivo del patólogo o

⁹ "Separar femineidad de los cuerpos biológicos femeninos también sirve para afirmar que los mejores textos femeninos han sido producidos por hombres' (tasa patriarcal y de acuerdo al modelo patriarcal de femineidad que hace decir 'Sí, Sí, Sí' a Molly Bloom)" (Moreno, 1988e: 33).

del ideólogo de turno" (Moreno, 1989f: 33).¹⁰ En lo que hace al "erotismo femenino" -entre comillas- María se insurge contra la "sensualidad difusa" del lenguaje de las escritoras,¹¹ y contra la defensa femenina del erotismo contra la pornografía:

"No es posible que hasta las psicóticas como Unica Zurn o Leonora Carrington descorchen un inconsciente tan lleno de finesse. La negación de la genitalidad o su desjerarquización a través de un repertorio infinito de caricias, de valentías, de somnolencias, de abrazos, de besos colombinos, ¿no termina por erigir de nuevo a esa genitalidad en Dios Padre, esta vez su ausencia y esfinge?" (Moreno, 1988c: 33)

Las risas de la obscenidad femenina se oyen pero no se escriben. O mejor dicho: sólo las escribieron los hombres, como Gunter Grass con su Greta la Gorda, "que ejemplificaba ante sus novicias, mediante la efímera vida de una zanahoria, la relativa capacidad masculina para el goce femenino" (ibíd.). No existe una buena mujer como no existe el buen proletario, y no hay que horrorizarse cuando un personaje de Von Trotta mata o imagina que mata a su marido, como sucedió en el Festival de cine y mujer de Mar del Plata. Lo que es curioso es que todo el mundo admira a Medea y otras asesinas de hijos y amantes en las tragedias griegas y que "a nadie se le ocurrió discutir jamás por qué la rubia oxigenada aparece ahorcada con un hilo y desnuda sobre la moquette en gran parte de las novelas negras" (Moreno, 1989a: 33). Lo que sucede es que esas damas son fantasmas masculinos: los nuestros, en cambio, deben ser políticamente correctos. Hay que rastrear aquello que se le

¹⁰ "Entonces todo parecía seguro: Colette llevaba en el cuello un collar de perro que decía 'Pertenezco a Missy' (una marquesa idéntica a Nerón), Renée Vivien se alimentaba con una cucharada de arroz y alcohol puro antes de ir a besar el pubis de una demie-mondaine acostada entre dos perros enanos, Miss Nathalie Barney recibía en la calle Jacob vestida como un macho del Directorio, Raschilde metía el culo para adentro, se alisaba el jacquet, guiñaba sobre el monóculo y posaba para un retrato de Romaine Brooks (apodada El cochero). ¿Qué amiga no se abrazaba a la amiga en un fumadero de opio?, (Coco Chanel y Misia Sert) sorbiendo el moco por la trastada de un tipo y luego de hojear el diario de Sarah Ponsonby: 'Mientras mi bien amada dibujaba, yo leía a madame de Sevigné...' [...] Pero Djuna Barnes tuvo que mostrar *El bosque de la noche* para que el amor de la mujer por la mujer perdiera ese tono ligero de pecadito fino, tan principio de siglo, para que el hielo de la muerte tocara los labios de Alicia al besar el espejo" (Moreno, 1988b: 33).

¹¹ "En los libros de Virginia Wolff se comen lenguados servidos en fuentes hondas y ardonadas por un escudito melosamente descrito, salpicadas por una salsa a la que se llama moteada como la piel de un gamo Katherine Mansfield muestra una fuente de fruta fresca elucubrando si los melocotones visten tanto a la alfombra como ésta a aquellos, en el escenario impresionista de un cono de luz. Colette narra sobre una araña que baja por un hilo a beber de una taza de chocolate como si se tratara de atrapar la delicadeza de una monja leyendo a la luz de una lámpara votiva. Y, en todas, los sentimientos oprimen los corazones, ahogan las gargantas, extrañan la angustia en breves suspiros que se apiñan sólo de la cintura para arriba" (Moreno, 1988c: 33).

expropió a la mujer borrando su firma, en los confesionarios, en los divanes o "en su calidad de audiencia muda, de editoras, de generadoras de deseo". (Moreno, 1988c: 33). "No vale la pena entrar en la Cultura sin nuestros cuerpos", insiste Moreno. "Pero tampoco que entremos tratándonos como si fueran almas" (ibíd.).

b) Del dolor y del amor

Para entrar en la cultura las mujeres tienen que ejercer una violencia que no es anestesiada necesariamente por "las posiciones de vanguardia o transgresoras del sistema dominante de esa misma cultura" (Moreno, 1989e: 33). Cuando no asumen posiciones miméticas –como Marguerite Yourcenar– las escritoras saben a sus expensas que la raíz binaria del lenguaje las destroza entre dos muros.¹² En palabras de Moreno: "El lenguaje, su cerrada matriz, es ocasión de sufrir y el hecho de no separar la angustia de la zozobra intelectual constituye el más agudo de los sufrimientos físicos" (ibíd.). Las escritoras que le interesan son las que "parecen escribir con la soga al cuello".¹³ El dolor puede leerse en los diarios de Virginia Woolf, Katherine Mansfield, María Bashkirtseff o Ana Frank, pero hay que evitar las lecturas realistas, porque los textos se escriben *después* del dolor: lo que hay en ellos no es el dolor, sino su huella.¹⁴ El diario es la crónica de un yo que siempre es distinto, y de lo que se trata es de atrapar sus apariciones rápidamente, apenas tienen lugar. Es la ficción del presente, del yo haciéndose.¹⁵ El problema es que "cuando se

¹² "Las mujeres – las que no han elegido desarrollar estrategias miméticas para entrar en la tasa patriarcal o ser entronizadas a título de excepción – entran en la cultura a través de una violencia necesariamente vuelta contra ellas mismas. Una mujer escribe desde su propia muerte, pero esta afirmación solo puede hacerse desde una posición estética" (Moreno, 1989b: 33)

¹³ "Hay que ver como todas esas desasosegadas bajaban al abismo y volvían con la nariz apenas tiznada a continuar la obra [...] para seguir una carrera que las estaba matando. Y si hablo de mujeres es porque me importa un pito que el señor Gide haya sido maltratado durante un trámite bancario" (ibíd.).

¹⁴ "Se escribe desde el dolor pero no en el instante del dolor y aquello que se escribe es otra cosa que el dolor mismo" (ibíd.).

¹⁵ "Si la historia se erige en la disolución de los instantes, en nombre de una novela del pasado donde esos sólo entrarían de haber sido engarzados, cristalizados en un sentido, el instante es el objeto de caza de Katherine Mansfield. La reflexión sobre la necesidad de armonía entre una fuente de melocotones y una alfombra, el hecho de creer haber visto en una clínica a un hombre que llevaba sobre el pecho una cru de hojas, pensar en Colette, reñir a Marie y el coliflor, proponen la ficción de un presente que no sólo es pasado en el momento de la lectura sino también en aquél donde la autora, sentada frente al *secretaire*, ha decidido sin mentir pero tampoco eludiendo el artificio, una combinación dentro de la *poética del día* capaz de crear un efecto de verdad y de resurrección. Es el *instante ya* de Clarice Lispector, los *momentos perfectos* de Virginia Woolf, ilusionados en otros géneros que el diario no cesa de expropiar [...] Escribir para que la palabra sea lo real en lugar de una apropiación." (Moreno, 1989e: 33).

escribe y enseguida se empiezan a mezclar las haciendas" (ibíd.): algunas escritoras, como Victoria Ocampo o Gertrude Stein escriben sobre hombres, pero eso no significa que sólo haya informaciones sobre ellos, sino sobre la huella que han dejado, la herida que es muy propia. La autobiografía que escribe Ana Dostoievskaja se llama *Dostoievskí, mi marido*, pero eso

"no debe persuadirnos de que se trata de una biografía, ya que a esta mujer todo lo que le pasó en la vida fue Dostoievski y el libro es una larga e insidiosa demostración de que un endemoniado es en realidad un reventado" (ibíd.).

El amor no tiene que ser necesariamente dolor ni muerte, como lo fue para Marie Trintignant (Moreno, 2004) y un buen ejemplo es el de la mujer por la mujer, la amistad entre mujeres. No es sólo "la pregunta por la propia femineidad lo que nos lleva hacia las otras mujeres, tampoco la homosexualidad" (Moreno, 1989d: 33). El cine, desde el western y el polar hasta *El amigo americano* de Wim Wenders, ha glorificado la amistad masculina, pero hubo que esperar hasta *Thelma y Luisa* para ver una amistad entre mujeres aunque no tuviera otra salida que el suicidio compartido. En el cine de Margarethe von Trotta, en cambio, hay un sentimiento sin nombre entre amigas que las empuja a la vida, que no ha sido coagulado por el lenguaje, y que, como Don Juan, en una lectura muy diferente del mito, se encarga de "violentar a cada cual hasta extraer la verdad de su deseo" (ibíd.). Luce Irigaray sugiere que el amor entre mujeres "favorece el pasaje a la verdadera heterosexualidad, que ya no constituiría un rapto y una violación al origen" (ibíd.). Los hijos también saben amar a la mujer:

"la capacidad de soportar la diferencia, la de amar sin dominación y sin mensurar la entrega, la no aceptación de la moral del sacrificio heroico y del relevo de la ley, la convivencia con la comprensión de que la mujer no es un nido ni un trofeo [y] a la madre no le pide amparo eterno, sino sólo que no se suicide, que deje de fosilizarse en dadora de vida y se mantenga en vida" (ibíd.).

En los textos de las autoras que le interesan a Moreno la referencia a la propia homosexualidad es ambigua. Desde Safo, la mujer escritora ha reemplazado el *Yo deseo* por el *Yo amo* (que de ninguna manera significa dejar de desear). El yo que ama a otra mujer, además, a diferencia del yo que ama a otro hombre, no señala la singularidad de la experiencia sino el valor del amor mismo (Moreno, 1989f: 33), como si éste creciera desbordando las simetrías. "Cuando el amor de y para la mujer se disfumina en los avatares del Otro y de la Pasión como en los textos de Djuna Barnes o de Violette Leduc es cuando más se complejiza poniendo en duda todo binarismo" (ibíd.). Es el ágape, que nos libera del laberinto de los espejos y los ecos.

c) Ventrílocuas

Para vencer al lenguaje no hay que callarse ni sublimarlo como los místicos, sino que hay que usarlo con un buen par de comillas. Es escribir *a la manera* del inconsciente, como Clarice, quien sabe que miente pero sabe también "que la

verdad es el residuo final de todas las cosas" (Moreno, 1988d: 33). Clarice tiene la clave, porque se observa a sí misma como objeto – observa su lenguaje – y da cuenta de la experiencia como ventrilocua del inconsciente.¹⁶ También es ventrilocua Niní Marshall – seudónimo de Marina Esther Traverso -, quien inventa sin mentir, porque ha decidido "reducir su autobiografía a la escucha de la ajena" (Moreno, 1989c: 33). Sus personajes en Radio El Mundo – Cándida, Miss Mac Adam, Trini, Lupe, Jovita, Mademoiselle Nitouche, Belarmina y Gladys - son voces, un "archivo de la mujer y sus máscaras populares", un *Otro* femenino que fue reconocido hasta tal punto que lo grabaron en el instituto de Filología de La Plata. Catita es la reina – "Catalina Pizzafrolla a sus pieses. Desde hoy una amiga más" - porque es "la metáfora de la inadecuación fundamental de la femineidad a la cultura, cuyos 'errores' bien pueden ser otro código y cuya lectura del mundo no constituir un despropósito sino la fundación de una estética aún no formulada" (ibíd.). El otro código no se explica, sino que se performa de varias maneras, entre las cuales las más eficaces son la de asumir mediante el chiste el lugar del educador, escuchar literalmente en nombre de un respeto a la autoridad que se vuelve absurdo, o anunciar las propias taras con orgullo invirtiendo el contrato simbólico: "a mí poderán convencerme por la fuerza, pero con razones... ¡jamás!" (ibíd.). En todos estos casos la palabra se desdobra, y el humor se desliza en el pliegue impidiéndole normalizarse. Niní es *ni-ni*: ni es su lenguaje ni deja de serlo. O dicho de otro modo, ni es ni se hace.

María Moreno -como Niní- tenía otro nombre antes de transformarse en estilo, ese estilo tan citado como ejemplo de nuevo periodismo que, curiosamente, no es analizado ni descrito, salvo para encomiarlo¹⁷ o para repetir las enumeraciones de ingredientes que ella misma desgrana¹⁸ y que se convierten en autorretrato: su estilo está hecho del de Cristina Forero y de los de muchos otros más.¹⁹ Acepta influencias literarias (Viñas, Barthes), de los cronistas urbanos (Gómez de la Serna, de Souza Reilly), de González Tuñón y del trago canción, aclarando que se trata

¹⁶ "Si entre el escritorio y el manicomio, o con el escritorio en el manicomio, estas mujeres adquirían la capacidad de observarse a sí mismas como objetos y dar cuenta de esta experiencia, Clarice Lispector hace de esta experiencia un procedimiento literario". (Moreno, 1988d: 33)

¹⁷ "Los textos de María son la prueba de que el estilo no se compra. Es una Escritora mayúscula [...] es la mejor escritora argentina viva", dictamina *Radar* (1998).

¹⁸ "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" (Moreno en *Radar*, 1998).

¹⁹ "Después [en *Tiempo Argentino*] escribí como varón machista (Juan González Carvallo) y como vieja (Rosita Falcón, que era una maestra normal). Mis notas firmadas por Rosita eran muy populares: había viejitas que me escribían al diario, otras me mandaban pañoletas. También trabajé en *Status* y en *Vogue*, donde era cronista frívola. En *Siete Días*, durante toda la dictadura, había sido la experta en nobleza europea. Hacía un periodismo de farándula, todavía más barroco que el de *Tiempo Argentino*" (Moreno en *Radar*, 1998).

"del modernismo de Darío filtrado por el tango". Y su marca, dice, "viene del under porteño".²⁰ También como Niní exhibe sus citas que se convierten en plagio declarado y descarado, incluso de sí misma.²¹ Pero no se trata de una simple copia. Ya que "no hay lo propio de la mujer ni lo habrá nunca" (Moreno, 1988c: 33), hay que apropiarse de lo que es común marcando el acto de conquista, transformando la palabra robada en fetiche para mantener su ajenidad. Una técnica es la de ponerle mayúsculas a algunas palabras de la jerga intelectual (Cortázar les ponía haches). Otra es la del cambalache: yuxtaponer expresiones misóginas o femeninas que corresponden a diferentes espacios, creando así un mundo de ironías aparte, completamente suyo: el "cuerpo a cuerpo con la madre" de Luce Irigaray, por ejemplo, y el "Poide que sí" de Doña Pola.²² Ya he citado algunos casos, como los problemas de *cutis* de la vanguardia, que "mientras *desacredita* al *Falose toca el pene*", y que yuxtaponen cosmética, psicoanálisis y masturbación. El *señor Gide* se preocupa por nimiedades, y el *endemoniado* Dostoyevski - adjetivo del autor - es en realidad un *reventado*, variación rioplatense y femenina. Con "No es posible que hasta las sicóticas descorchen un inconsciente tan lleno de *finesse*" Moreno se adueña de un plumazo del psicoanálisis, del bar y de la literatura comparada. "Cuando escucho la palabra bisexualidad me llevo la mano al bolsillo" enfrenta a los intelectuales posmodernos con un Goebels que busca su "pistola de dama con mango de nácar". La performance más brillante es cuando el otro se le escapa a ella misma. En pleno decálogo feminista - no debo hacer esto, no debo hacer aquello - se atrapa con la rapidez de un rayo: "Cinco: no debo convertirme en miembro - ¿qué hace aquí esta palabra? - de una capilla más" (Moreno, 1988c: 33).

El introito del decálogo es muy claro: "Leer en los pliegues del discurso los puntos de fuga, y apropiarse de todos los términos para transformarlos radicalmente" (*ibíd.*). Como Niní y como Clarice, María lo hace repitiendo con la voz de *falsete*

20 "Gumier Maier haciendo un strip-tease con un texto de Mansilla, las obras de Emeterio Cerro, las Gambas al Ajillo, el Ateneo de Lesbianas Latinoamericanas de Batato Barea y, por supuesto, Perlongher" (*ibíd.*)

21 "Firmo cosas de otros con ese nombre que no es mío . Es muy interesante que en México le digan 'plagio' al rapto: me pasa que, una vez que le robo algo a alguien, no lo puedo encontrar en ese alguien, no puedo encontrar ese texto en el libro del que lo robé. Como si lo hubiera raptado. Igual, como plagiaría soy una ladrona de gallinas: lo que robo son fetiches, una frase. Por ejemplo, "la criaron bien" de Colette. Claro que los plagios se valoran de diferentes maneras. Por ejemplo, todos los lacanianos hablan en laciano y ninguno lo considera un plagio, sino una transmisión" (*ibíd.*)

22 "el abismo preedípico para Luce Irigaray es el 'cuerpo a cuerpo con la madre' que permite a las mujeres un perpetuo renacimiento entre hermanas. Es que como Gladys Minerva Pedantone estoy lanzando ideas pedantescas antes de que me las maten con un pastel de bodas? 'Poide que sí', diría Doña Pola; pero también, aunque comparando cosas separadas quilométricamente, me parece advertir estas operaciones mutadoras en los sketches de Niní" (Moreno, 1989c: 33)

de un ventrílocuo. El residuo que es la verdad está en el tono,²³ entre *la* palabra y *su* palabra. Es un lugar que no es utópico, sino a-tópico, porque existe *fuera de lugar* o mejor dicho *al lado* del lugar: *Para-oiden* en griego, *Parodia*. La parodia es "la teoría – y la práctica – de aquello que está al lado de la lengua y del ser, o del estar al lado de sí mismo de todo ser y de todo discurso" (Agamben, 2005: 61). *Uso* es el término de Benjamin. María Moreno prefiere un verbo porque su acción es política: apropiarse, y si acentúo el *"se"*, esta vez con asterisco, es porque ella lo teorizó y lo practicó mucho antes que Agamben. Apropiarse del lenguaje que nos excluye es más que situarse al margen: es una acción política transformadora, hacernos *nuestras*: "basta pensar el dispositivo que Lacan sacó de la palabra 'desseo' o lo que va la histérica de Charcot a la de Luce Irigaray" (Moreno, 1988: 33). Es la única manera de "no matar a la palabra y no dejarse matar por ella", frase final del decálogo que María roba de la portada de una revista de los '70. La revista se llamaba *Literal*.

La paradoja *-para-doxxa-* es que el lugar de la mujer que inventa Moreno está en otra dimensión. En julio 2008 le pregunté a Mario Perniola en Buenos Aires cómo pensar y nombrar la diferencia absoluta, ya que todas las distinciones aristotélicas – la correlación, la contrariedad, la relación entre posesión y la privación, la contradicción, e incluso la síntesis dialéctica hegeliana – son duplicaciones de lo mismo, simple reflejos en un espejo. Me contestó que un nombre posible era el de *asimetría*. En una nota póstuma sobre Gabriela Liffschitz (Moreno 2004), María Moreno utilizó precisamente la expresión "la invención de la asimetría" para nombrar el lugar que creó la artista entre su experiencia del cáncer – metástasis, mastectomía – y su propia mirada. Liffschitz plantó *su* cámara frente a *su* cuerpo y la imagen excluye, dice Moreno, "todo sedimento testimonial". La cabeza rapada y el pecho ausente – "la faltante" como la llamaba Gabriela – dejan de ser las pérdidas de la víctima para convertirse en los atributos guerreros y eróticos de la mujer que nos mira y que controla la situación. La asimetría es creada por la mirada: entre el dolor y la huella del dolor, Gabriela "dejó de ser la herida para convertirse en su observación." (Moreno, 2004).

Las fotografías de Liffschitz escandalizaron, porque las huellas de la enfermedad y, sobre todo, las de la intervención quirúrgica, fueron exhibidas en lugar de quedar reclusas en el hospital o la alcoba. El suyo es un valor de exposición, que en nuestros días tiene preponderancia sobre el de cambio y el de uso, y que reside en el espectáculo de la mercancía y no necesariamente en su consumo: lo que *se muestra* es precisamente la *mostración* misma.²⁴ El ejemplo que da Walter Benjamin son las fotografías pornográficas en las cuales las modelos miran al objetivo: lo obsceno

²³ "El tonito de los textos, una especie de sobreagudo que servía para contradecir la voz grave de la política" (Moreno en *Radat*, 1998).

²⁴ "En la oposición marxiana entre valor de uso y valor de cambio, el valor de exposición insinúa un tercer término, que no se deja reducir a los dos primeros. No es valor de uso, porque lo que está expuesto es, en tanto tal, sustraído a la esfera del uso; no es valor de cambio, porque no mide en modo alguno una fuerza de trabajo." (Agamben, 2005: 116-117)

no es su desnudez, sino la conciencia de su exhibición porque lo que miran es la mirada que las mira (Agamben, 1996: 52).²⁵ Lo que exhibe María Moreno es el lenguaje: el suyo y el de otros, sobre todo el de aquellas que ocuparon como ella, el lugar imposible de la asimetría. Ese lugar va con ella, y podría hacer suyas también – como lo hizo con tantas otras – las palabras de Foucault: "yo no estoy ahí donde ustedes me acechan, sino aquí, donde los miro riéndome" (Foucault, 1969: 28, mi traducción).

Bibliografía

- Agamben, Giorgio. "L'immanenza assoluta", *Aut Aut*, núm. 276, págs. 39-57, noviembre-diciembre 1996.
- Agamben, Giorgio. *Profanaciones*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo (colección filosofía e historia), 2005.
- Caparrós, Martín. "Nuevos avances y retrocesos de la nueva novela argentina en lo que va del mes de abril". *Babel*, 10, pág. 43, julio 1989.
- Caparrós, Martín. "Mientras Babel". *Cuadernos Hispanoamericanos* 517-519 (*La cultura argentina. De la dictadura a la democracia*), págs. 525-238, junio-diciembre 1993.
- Dorio, Jorge G. y Martín Caparrós. "Caballerías". *Babel, revista de libros*, Año I, núm. 1, pág. 3, abril 1988.
- Dorio, Jorge G. y Martín Caparrós. "Por las dudas". *Babel, revista de libros*, Año II, núm. 9, pág. 3, abril 1988.
- Fernández Bravo, Alvaro. "La Gansada (Roberto Fontanarrosa)". *Babel, revista de libros*, Año I, núm. 8, pág. 8, marzo 1989.
- Foucault, Michel. *L'Archéologie du savoir*. Paris, Gallimard, 1969.
- Link, Daniel. "Onda Góngora". *Radar libros*, 9-12-2001. Consultado el 30-09-2007.
<http://old.pagina12web.com.ar/2001/suple/libros/01-12/01-12-09/nota1.htm>
- Gómez, Juan Carlos. "Soy un habitante de los sesenta".
<http://delos60.blogspot.com/2007/03/in-memoriam-tena-14-aos-cuando-mi.html>

²⁵ "Obsceno" es el adjetivo que utiliza la esposa de Memling al descubrir la mirada de *La joven de la perla*, en la película de Peter Webber (2003)

Meyer, Marcos. "La literatura, otro modo de la historia". *Babel, revista de libros*, Año II, núm. 12, pág. 20, octubre 1989.

Montaldo, Graciela. "Algunas ideas sobre la crítica". *Babel, revista de libros*, Año I, núm.1, pág. 33, abril 1988.

Moreno, María, Sin título. La Mujer Pública. *Babel, revista de libro*, Año I, núm. 1, pág. 33, abril 1988a.

Moreno, María, Sin título. La Mujer Pública. *Babel, revista de libros*. Año I, núm. 2, pág. 33, mayo 1988b.

Moreno, María, "Las tripas de Eros". La Mujer Pública. *Babel, revista de libros*. Año I, núm. 3, pág. 33, julio 1988c.

Moreno, María, "Lúcidas locuras". La Mujer Pública. *Babel, revista de libros*. Año I, núm. 4, pág. 33, setiembre 1988d.

Moreno, María, "¿Qué hacer?" La Mujer Pública. *Babel, revista de libros* Año I, núm. 5, pág. 33, noviembre 1988e.

Moreno, María, "Contra el feminismo proletario". La Mujer Pública. *Babel, revista de libros*. Año I, núm. 6, pág. 33, enero1989a.

Moreno, María, "¿El retorno de los cuerpos vivos?" La Mujer Pública. *Babel, revista. de libros*. Año I, núm. 7, pág. 33, febrero 1989b.

Moreno, María., "Tributo a Niní Marshall". La Mujer Pública. *Babel, revista de libros* Año I, núm. 8, pág. 33, marzo 1989c.

Moreno, María, "Margarethe y ni falta que hace Fausto". La Mujer Pública. *Babel, revista de libros*. Año II, núm. 9, pág. 33, junio 1989d.

Moreno, María, "Querido diario, hasta que la muerte nos separe". La Mujer Pública. *Babel, revista de libros*. Año II, núm. 11, pág. 33, septiembre 1989e.

Moreno, María, "Safo y Cia. La Mujer Pública. *Babel, revista de libros* Año II, núm. 12, pág. 33, octubre 1989f.

Moreno, María, "El dolor más profundo". Las12, *Página 12*.

<http://pagina12.com.ar/imprimir/diario/suplementos/las12/13-778-2003-09-07.html>

Moreno, María, 'Gabriela Liffschitz 1963-2004'. Las12. *Página 12*.

<http://pagina12.com.ar/imprimir/diario/suplementos/las12/13-1030-2004-02-22.html>

Patiño, Roxana, "Revistas literarias y culturales argentinas de los 80: Usinas para pensar una época". *Insula: Revista de letras y ciencias humanas*, No. 715-716, págs. 2-5, 2006.

Perilli, Carmen, *Las ratas en la torre de Babel. La novela argentina entre 1982 y 1992*. Buenos Aires, Ediciones Letra Buena, 1994.

Radar Libros, Sin título (entrevista con María Moreno). *Página 12*, 14-6-1998. Consultado el 30-09-2007.

<http://www.pagina12.com.ar/1998/suple/libros/98-06/98-06-14/nota1.htm>

Rodríguez Carranza, Luz, "Discursos literarios, prácticas sociales. *Babel, revista de libros*, 1988-1991". *Hispanérica*, Año XXI, núm. 61, pág. 23-40, abril 1992.

Rodríguez Carranza, Luz, & Bosteels, Wouter, "El objeto Sade. Genealogía de un discurso crítico: de *Babel, revista de libros* (1989-1991) a *Los libros* (1969-1971)". En *Culturas del Río de la Plata (1972-1995). Transgresión e intercambio*. (Lateinamerika-Studien; Bd.36). Ed. Roland Spiller. Frankfurt am Main, Vervuert 1995.

Rodríguez Carranza, Luz, "Las destrucciones de Babel". *América (Cabiers du C.R.I.C.C.A.L.)*, págs. 465-476, 1996.

Rodríguez Carranza, Luz., "Crónica de un golpe anunciado. Las 'Columnas' de Mariano Grondona (*Primera Plana*, 12 de abril a 30 de junio de 1966)". *América (Cabiers du CRICCAL)* No. 18, págs. 601-611, 1997.