

Tipo: Artículo original - **Sección:** Dossier: Núcleo Disciplinario "Literatura, Imaginarios, Estética y Cultura" - AUGM

Descoleción del archivo y cambios de sentido: intervenciones críticas en la escritura de María Moreno

Archive decollection and changes of meaning. The critical
interventions of Moreno's Writing

Miriam V. Gárate

*Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Estudos da Linguagem,
Campinas, São Paulo, Brasil.*

<https://orcid.org/0000-0001-6653-5954>

e-mail: mgarate@unicamp.br

Recibido: 11/12/2024

Aprobado: 23/3/2025

RESUMEN

El artículo se propone examinar algunos procedimientos relacionados a prácticas de descoleción cultural y usos del archivo en los textos de María Moreno, en especial, en dos de ellos, más recientes, en los cuales la "imaginación íntima" (Link) y la intervención crítica se alternan e interactúan: "Black out", de 2016 y "Oración. Carta a Vicki y otras elegías políticas", de 2018. Inicialmente se presentan algunos rasgos recurrentes de la escritura de Moreno: el "cartonerismo epistemológico", el bricolaje de textos y teorías, la heterogeneidad de registros discursivos, el énfasis en la voz e en la escucha, la fragmentariedad, el autoplagio. En un segundo momento se ensaya la lectura de algunos pasajes que inscriben nuevos/otros sentidos en los archivos manipulados en los dos textos.

Palabras clave: María Moreno; archivos; intervención crítica.

ABSTRACT

The purpose of this paper is to examine some procedures related to the practices of cultural decollection and use of archive in María Moreno's works, in which "intimate imagination" (Link) and critical intervention are used alternately and conversely interact; "Black out", from 2016, and "Oración: Carta a Vicki y otras elegias políticas", from 2018, are especially highlighted. Firstly, the following recurrent marks in Moreno's writing are presented: "epistemological cartonerismo", bricolage of texts and theories, emphasis on voice and hearing, fragmentarity, and self-plagiarism. In a second moment, a tentative reading of passages which inscribe new/other meanings on the archives manipulated within both works.

Keywords: María Moreno; archive; critical intervention.

Conflictos de Interés: ninguno que declarar

Fuente de financiamiento: sin fuente de financiamiento.

DOI: <https://doi.org/10.47133/NEMITYRA20250101c-A4>

BIBLID: 2707-1642, 7, 1, pp. 37-45

Editor responsable: Mariné Nicola (<https://orcid.org/0000-0001-9729-5893>). Universidad Nacional del Litoral, Facultad de Humanidades y Ciencias, Argentina.

Introducción

En La crónica como espacio de la *descolección* cultural. Escenas de museo en Pedro Lemebel y María Moreno (2020), María José Sabo examina el desmontaje crítico de la *escena del museo*, una operación que aspira a la descolección de las formas de uso y exhibición de la cultura establecida y de los modos de narrar a ella asociados. El marco conceptual trazado se propone leer las estrategias de esa “curadoría anómala” en cuatro crónicas de los escritores citados. Pero más allá del motivo museístico Sabo establece una correlación no menos decisiva con el género de esos textos -la crónica-, al rescatar una serie de estudiosos que destacaron la sensibilidad acumulativa y arqueológica de la crónica modernista. Desde diversas perspectivas, Yurkievich (1976), Ramos (1989), Colombi (1997), González Stephan y Andermann (2006), entre otros, destacaron esa especie de sintonía que se tradujo en una retórica de la crónica caracterizada por la voluntad de aglutinación de los signos culturales de la modernidad, por la colección, expresa en las recurrentes enumeraciones, y por la escopofilia recolectora del flâneur. Si la crónica modernista hispanoamericana posee puntos de contacto con el coleccionismo, el archiverismo y el museo, las crónicas de Lemebel y de Moreno revisitan esos procedimientos para interpelarlos, haciendo emerger una sensibilidad crítica otra que se distancia del culto por el pasado y se abre a la posibilidad de lo por venir, al acoger voces y afectos que desorganizan el catálogo museístico. Que activan la fuerza anarquizadora del archivo (Seligmann Silva, 2018, p. 38) orientándose hacia nuevos imaginarios y tramas vitales urdidas en el cruce entre la cultura, sus relatos, los modos de circulación y de conservación.

El interés de Sabo por los usos del archivo en la escritura de Moreno, del cual la escena del museo sería una expresión, posee otra faceta complementaria, ya que a las intervenciones sobre el archivo cultural-literario establecido se yuxtaponen las efectuadas sobre el archivo personal, constituido por los materiales previamente publicados en la prensa periódica y sometidos a operaciones reorganización y montaje que adquieren relieve a partir de 2001, cuando comienzan a aparecer una serie de títulos como *A tontas y a locas* (2001) o *El fin del sexo y otras mentiras* (2002). Sabo los examina en otro ensayo anterior, en el que destaca un tipo de intervención que no pretende recuperar los textos del pasado en busca de la unidad y la coherencia tradicionalmente asociados la obra, sino minar esos valores. De esa forma, la manipulación del archivo propio daría lugar a una suerte de no-libros que “insisten en una nueva archivación siempre inestable, abierta y provisoria” (Sabo, 2015, p.70).

También en este caso la remisión al espacio discursivo de la crónica resulta decisiva, tanto por tratarse de textos de Moreno publicados anteriormente en la prensa periódica que pasan a desplazarse en dirección a la serie literaria, más vinculada a la tradición libresca, aunque sin el propósito de legitimarla, como por remitir al momento en el que la escritora emprende una reapropiación de la crónica y de su autotfiguración como cronista.

Los rasgos de esa autotfiguración y de esa praxis fueron objeto de numerosos estudios y algunas características son de hecho consensuales: en primer lugar, el “cartonerismo epistemológico”, el bricolaje de textos y teorías sometidos a una reutilización irreverente y usualmente corroídas por mezcla con saberes y decires no legitimados. Es la propia Moreno quien se referirá al *modus operandi* de su escritura como “cartonero”, aludiendo a la crisis argentina del año 2001. Esa “bárbara ilustración”, ese “uso plebeyo” de los discursos teóricos, se compone de elementos heterogéneos, pero entre ellos se destacan las teorías feministas, el psicoanálisis aprendido en esa “universidad laica” que es el bar, las manifestaciones de la cultura *under* y una pluralidad de discursos teórico-críticos oriundos del ámbito académico con el cual se establece una interlocución creciente aunque siempre marcada por la apropiación antidogmática y parcial. Uno de los subtítulos de Decir yo siempre estuvo de moda, conferencia proferida en 2008, basta para ilustrar esa tendencia a “*cocolichear* la nobleza de un saber

extranjero, casi siempre francés, con el moho abrasivo de los dichos populares” (Pauls, 2020, p. 230): A pesar de Derrida, De Man y tuti cuanti. Así, el correlato formal de ese cartonismo es una dicción de linaje neobarroco/neobarroso en la cual coexiste ese conjunto de registros discursivos heterogéneos mezclado con fórmulas provenientes de la oralidad, hecho asociado a una autofiguración en la cual el oído y la voz adquieren destaque.

Consideraciones I

Los títulos publicados por Moreno en los últimos años reiteran los procedimientos apuntados, pero en tres de ellos, tanto las intervenciones sobre los discursos culturales, como la manipulación del archivo propio, se organizan de manera más visible a partir de la presencia de un yo (aunque no necesariamente en torno a él). Me refiero a *Black out* (2016), *Oración. Carta a Vicki y otras elegías políticas* (2018) y *Contramarcha* (2020). En ellos, el horizonte autobiográfico del sujeto que rememora, recicla o relee, presiona las páginas contenidas entre dos tapas en dirección a la unidad de la cual insisten en esquivarse, aunque la recursividad de algunos gestos terminen imprimiéndole cierta marca autoral - la marca de una autora de papel, por cierto, cuya vida es menos el origen de sus fábulas que una fábula concurrente con el o proceso de escritura (Barthes, 2004, p. 72). Pero la regularidad de esas intervenciones que promueven cruces continuos entre los discursos culturales del pasado/presente vivido y los discursos del museo literario argentino acaban por esbozar una persona y una imaginación crítica identificables.

Los ejemplos de manipulación del archivo propio que establecen la genealogía de esa imaginación abundan. Baste mencionar en este momento tan solo uno, el referido a la relación establecida durante la infancia y la adolescencia con la radio, experiencia gracias a la cual el tango, y especialmente Gardel, abre camino al “gusto por la metáfora”, escena contrabandeada de un artículo compilado en *Subrayados* (Moreno, 2013, p. 57-63), que migra a *Contramarcha* (Moreno, 2020, p. 43-46), y en ambos casos da lugar a una escena de lectura que trastorna las jerarquías de lo oral y lo escrito, de la literatura instituida y la cultura de masas, desarticulando sus lugares en el archivo al juntar Gardel con Rubén Darío y proponer una ficción de origen según la cual “es con Gardel” que Moreno “aprendió a leer”.

Esa precoz vocación de “leer con los oídos” encuentra otra efectucción en varios episodios de *Black out* que rememoran la sociabilidad de los bares y un tipo de transmisión oral de formulaciones teóricas o estéticas de los años 1970, de tenor experimental, aprendidas a través de esos “vocalistas” llamados Osvaldo Lamborghini, Germán García, Luis Gusmán o Norberto Soares, asociación que promueve una evocación de “los muchachos” traducida al imaginario del tango, la payada, el desafío. Y que repentinamente, mediante la convocación del alcohol (más precisamente, de la ginebra), puede conducir, sin preámbulos, al injerto de una intervención crítica (una especie de micro-ensayo) sobre el museo de la literatura gauchesca:

Yo solía tomar la comunión entre muchachos con la ginebra que Alcides Zubarán me había enseñado como olvido. En el Ramos de la calle Corrientes aquello que bebíamos - por transmisión oral, anhelo de pedigrí bohemio o estética populista - contradecía el eslogan “La bebe todo el mundo”. En la imagen publicitaria, la copa de ginebra se veía en la mano de una campesina holandesa de cofia con orejas o en la de un clubman vestido de jaquet. Pero nosotros bebíamos ginebra porque queríamos escribir; ya comprendíamos que en nuestra literatura la ginebra es *estructural*: beberla nos hacía *pertenecer* [...] No por simple líquido, la ginebra es menos importante que la muerte de Beatriz Viterbo como condición de “El Aleph”, es el argumento químico del

disgraciarse de Fierro, antes de lanzar la injuria que terminará con la muerte del Negro (“Va...ca...tendo gente al baile”) [...] Al Negro la ginebra *le pega* dos veces: desde la copa y desde la botella que Fierro le tira antes de ensartarlo. Cuando Cruz y Fierro se van al desierto, el beso por turnos al porrón es la garantía de que se trata de una de esas uniones homosexuales con instintos coartados en su fin como llamaba Freud a la homosexualidad sublimada del *macho a macho* [...] El porrón que pasa de mano en mano, los gargueros calientes, y el estiramiento de pescuezos me hace pensar en una *felatio* por turnos (Moreno, 2016, p.99-100).

Agente del *disgraciarse*, del matar y morir, la ginebra es simultáneamente significativo comunitario (“beberla nos hacía pertenecer”); agente de la injuria que discrimina (a la mujer/va... ca..., y al Negro), la ginebra deviene también, en ese freudismo *acriollado* de pulpería, figura de la “homosexualidad sublimada de *macho a macho*” y de la “*felatio* por turnos”. La lectura/escucha se inmiscuye e identifica un sujeto más, una minoría más, un *otro* más, en el interior de la lógica máscula y viril que sanciona el texto fundador - y que la interpretación desarticula.

El retrato de ese otro amigo y coetáneo de Moreno que fue Miguel Briante también enfatiza sus “ademanos de gaucho malo” (Moreno, 2016, p.178) devoto del “rpto de las sabinas con herencia patricia” (p. 178). Y una de sus ficciones servirá de ocasión para una nueva incursión, esta vez, una *Excursión*, por el archivo literario. Pero antes de emprenderla, preparándola, Moreno se autofigura en situación de escucha, oyendo la lectura que hace Briante, en un bar, en la época en la que ambos trabajaban en el mismo periódico:

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 coquetéandose 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, p. 186-7).

¿Que leía Briante y lee ahora el lector? Las frases iniciales de su cuento *Ley de juego*, en el cual inventa el episodio de “ganar jugando la propia mano junto con la taba” por medio de un personaje alcoholizado al cual “literalmente *se le fue la mano*” (Moreno, 2016, p. 201). No sorprende que instalado el tono gauchesco (la joven Moreno una “polla” o “hacienda ajena”, Briante un “payador de fogón”), la escritura enverede para *Una excursión a los indios ranqueles* y las relaciones poder/aguardiente legibles en ese texto en el cual “no hay violencia sin alcohol”, pero simultáneamente “El Estado [...] es el único que mata *sobrio*” (Moreno, 2016, p. 202).

Operando en los intersticios de la lógica de poder manifestada en la *Excursión*, Moreno explora las diferentes formas de relación, de justicia y las diferentes economías representadas en la frontera por las figuras del coronel Mansilla y del cacique Panguithruz. Así, al cacique que distribuye el aguardiente pichincheado y que no bebe entre los blancos, pero sí, eventualmente, entre los suyos, corresponde la imagen del coronel que frena el devaneo

igualitario del cacique. Mientras Panguithruz se arriesga a decir: “-Aquí somos todos iguales, hermano”, el coronel retruca: “-No, hermano [...] -Usted será igual a sus indios. Yo no soy igual a mis soldados” (Mansilla apud Moreno, 2016, p. 204). Siguiendo la pista de la *Excursión*, Moreno revisita el *Facundo* de Sarmiento, el *Juan Moreira* de Gutiérrez y finalmente el *Matadero* de Echeverría -o tal vez se debería decir *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 emborrachan* ¿Sería posible *El matadero* si fuera un relato *en seco*?”(Moreno, 2016, p. 209-210).

Reuniendo detalles menospreciados o desapercibidos (la botella de agua ardiente puesta en la mesa de *El matadero*, la ginebra que beben Fierro y Cruz al huir al desierto), se renuevan las lecturas del canon 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 [...] que, finalmente, conforma buena parte de la reescritura del canon”, como sostiene Rocío Altinier (2020, p.7). Se albergan nuevos tonos y nuevas voces orientadas a un presente en movimiento del cual Moreno ha participado activamente, y que se expresan tanto en la activación de esas potencias otras latentes en el archivo canónico, como en las nuevas textualidades que la expanden y que abarcan las variaciones homoeróticas contemporáneas de la ‘gauchesca’ (los textos de Gabriela Cabezón Cámara o Martín Kohan, por ejemplo).

Consideraciones II

El fragmento que sucede a la escena oída/leída en la voz de Briante y a las incursiones por el canon literario del XIX puede servir de pasaje hacia unos breves comentarios sobre otro texto de Moreno que exigiría por sí solo un examen detallado: *Oración. Carta a Vicky y otras elegías políticas*. Propuesta la versión “un poco corregida” de Moreno sobre el comienzo de la literatura argentina, *Black out* salta sin transiciones al registro autobiográfico y la narradora relata una hemorragia menstrual, tal vez la más violenta de las muchas que la acometieron en la juventud, convocando ese otro significante que escande la escritura: la sangre. Ebria de nuevo, entonará una letanía que reitera cuatro veces la misma pregunta: “¿Dónde están mis compañeros?”:

“¿Dónde están mis compañeros?” [...] Ninguno de nosotros, mejor dicho, de los que yo llamaba “los míos”, había militado ¿Nos la habíamos arreglado para sobrevivir a través de no darles la razón a los que sí lo habían hecho? Ahora creo comprender cómo disintiendo con las acciones de esos cuerpos -a veces sin poder ponerlo en palabras-, estábamos, sabiéndolo o no, curiosamente atentos a ellos; a menudo en el mismo territorio, clandestinos los unos entre los otros, aunque nuestro archivo fuera común (Moreno, 2016, p. 217-219).

La coincidencia entre la embriaguez, el agravamiento de los sangrados y los años de represión de la dictadura incita esa interrogación que migra y se metamorfosea en el fragmento intitulado “Nota al pie” (alusión evidente al texto walshiano homónimo) de *Oración*, y se inicia de forma semejante, pero conjugando la pregunta en singular:

Muchas veces me pregunté por qué no formé parte de ellos. Si no me las había arreglado para sobrevivir mediante la coartada de no darles la razón. O si esa especie de azar que me había ubicado en la bohemia de los bares, en lugar de la que iniciaba en la disidencia y la politización a ritmo de ráfaga, me había diseñado un destino alejado de la militancia, ese donde las palabras, al menos en la imaginación, eran sustituidas por las armas. (Moreno, 2018, p. 143).

En más de un sentido esos dos textos pueden ser leídos en espejo y se complementan sin completarse. En *Black out*, el énfasis incide en la experimentación estética y de vida renuente a los imperativos de la militancia política extrema de los años 1970; en la bohemia, en los amigos de la “varonera” que circulaba entre hombres en bares y redacciones (lo que no borra las tensiones de género); en el luto por la pérdida de esos amigos muertos, pero no exterminados por la violencia del Estado dictatorial. En *Oración*, en la indagación en torno a las identidades militantes del período, a los modos de asumir la masculinidad y principalmente la feminidad en las “orgas”, en las subjetividades divergentes con respecto a los discursos sedimentados acerca de esas mujeres, que el texto insistirá en escuchar, auscultar y traer a escena descomponiendo y recomponiendo los archivos manipulados. El énfasis en una mirada de género que va y vuelve una y otra vez a las “cartas” de Walsh padre para leerlas a favor y a contrapelo, para afectarlas con otros materiales (inclusive del mismo Walsh) y con el testimonio de otras voces “amenazadas de insignificancia” (por ejemplo la de Patricia Walsh, la hija sobreviviente, Moreno, 2018, p.101), con el propósito de rediseñar y ampliar el “archivo común”, un archivo que se abre en dirección a las producciones culturales y performances de las H.I.J.A.S:

Pero yo voy a conjugar a los hijos con puntitos en femenino (H.I.J.A.S), romper con el masculino abarcador y plural para tunear una sigla en homenaje a Néstor Perlongher y su resonancia literaria, para decir sobre sus obras, imposibles de brindar en un género pero cuyo fantasma es el testimonio [...] Las elijo para seguir imaginando las alternativas que no existieron para esa madre muerta violentamente en una casa de Floresta y su hija sentada - erguida - entre cadáveres, a quien me gustaría contarle lo que algunas H.I.J.A.S. hicieron con lo que la historia hizo con ellas.(Moreno, 2018, p.178).¹

El procedimiento adoptado para eso mantiene puntos de contacto con la estructura de *Black out*. Pero si en *Black out* esa discursividad fragmentaria y heterogénea es hilvanada por un yo cuyo efecto de presencia es más evidente, en el caso de *Oración*, la “bitácora” de la escritura son las palabras de los otros/as/es, los posibles sentidos en ellas obliterados, las potencias legibles en sus pliegues: “Sin hacerme ilusiones acerca de un supuesto despojamiento narcisista - cortar, compaginar, seleccionar, *es ya escribir* -mantengo el sueño zongo de desaparecer como cronista para ser la partera de una polifonía de voces otras” (Moreno, 2008, s/n). Quizá Moreno haya realizado el sueño en *Oración*.

Consideraciones III

Oración comienza con un apartado intitolado Bitácora, en el cual se transcriben la Carta a Vicki redactada por Walsh al saber de la muerte de la hija y la Carta a los amigos escrita tres meses después con el propósito de “explicar cómo e por qué murió Vicki” (Walsh apud Moreno, 2018, p. 19), seguidas de un tercer fragmento enunciado por el yo, que se inicia repitiendo una de las frases de la segunda carta de Walsh (“Vi la escena con sus ojos”), para luego presentar una sucinta rememoración del proceso de redacción del libro y destacar algunas

de sus características. Pero si esa tríada pone en escena los procedimientos que (in)forman *Oración* (la interrogación y reinterpretación del archivo a partir del cruce con otros documentos y testimonios, las operaciones de recorte, edición, montaje y relectura de los mismos), los liminares textuales que son la dedicatoria y los dos epígrafes que anteceden a la Bitácora constituyen, en sí mismos, también, bitácoras. Destaco el nombre de algunas de las dedicadas: Lila Pastoriza, la mujer que estando prisionera en la ESMA ve esas cartas de Walsh, las salva y las hace llegar a las manos de Lilia Ferreyra, amiga personal de Moreno, también periodista y escritora, aunque más conocida, hasta no hace mucho, como “la última mujer” de Walsh. Lilia Ferreyra, una de las dos dedicadas *in memoriam*, junto con Ana Amado. Lilia, que le presta a Moreno un diario de la Vicki Walsh adolescente de entre cuyas páginas surge otra carta de Walsh padre, de 1963, habilitando una confrontación de documentos del cual saldrá la imagen de una Vicki parcialmente distinta de la heroína guerrillera y la de un padre también distinto, simpatizante de lo “que Walsh llama temerosamente “cultura femenina”” (Moreno, 2018, p. 72). Un Walsh que no propone como modelo “ni a Eva Perón ni a Rosa de Luxemburgo, sino a Marguerite Duras, capaz de hacer aparecer en dos películas [...] el mundo visto por una mujer que no se pregunta previamente cómo lo vería un hombre”, afirma Moreno (2018, p. 72), para concluir después de tres páginas que glosan esa carta perdida y ahora incorporada al archivo: “Mucho antes que Jaques Lacan, autor de un texto titulado “Homenaje a Duras”, Rodolfo Walsh advertía y orientaba a su hija en dirección hacia aquella que habría superado la opresión femenina haciendo de los juegos de la femineidad una estética” (2018, p.73). El juego móvil e inestable de desconfiguraciones, reconfiguraciones y prefiguraciones instituido por la lectura de esa carta, que modifica retroactivamente tanto la imagen de Vicki como la de Walsh y la de la propia relación, es una operación constante del sujeto que corta, compagina, edita, que “pare” nuevos sentidos orientados al presente.

Otra dedicada *in memoriam*: Ana Amado, también amiga entrañable de Moreno y uno de los archivos acerca de las nuevas manifestaciones culturales que emergieron a mediados de los años 2000 y tuvieron como protagonistas a hijos e hijas de las víctimas de la represión; intérprete precoz de las Obediencias promiscuas (como las denomina Amado em uno de los subtítulos de su libro más conocido *La imagen justa*). Un tipo de mirada que Moreno recicla y actualiza en los segmentos de *Oración* dedicados a las obras de las H.I.J.A.S “con puntitos”, que llevan los subtítulos Política capilar (sobre la película *Los rubios* (2003) de Albertina Carri), El juego del deseo (sobre *Mi vida después*, biodrama de Lola Arias), Hijas en red (acerca del *Diario de una Princesa Montonera* (2012) de Mariana Eva Pérez), Huesos (sobre el libro *Aparecida* (2015) de Marta Dillon). Lecturas de un archivo expandido en constante contaminación con el ‘primero’, el que impele la escritura, dado que Moreno en todos esos pasajes encuentra un modo de interferirlas con los textos de Walsh a partir de algún detalle no obstante, en un movimiento análogo y de dirección contraria, esas voces del futuro retroactúen e interfieran en la textualidad walshiana.

La dedicatoria de *Oración* concluye agregando una cita después del nombre de las dedicadas, precedida de dos puntos: “... esta noche toco yo”. Ese verso de *Tinta Roja* (otra vez el tango, con el cual Moreno aprendió a leer) tiene algo de meidiúnico; excede en mucho el aparente egotismo del “yo”. Dice que quien toca/canta/interpreta, lo hace en nombre de las otras y, en una mezcla de lamento y celebración, de luto y fiesta, las invita a bailar. Es una invitación y una carta dirigida a las “muchachas”, a las “compañeras” pasadas/presentes.

Consideraciones finales - IV

Una última consideración sobre el posible diálogo *Black out/Oración* y su común “pulsión museal” (Sabo, 2020, s/n) exige mencionar el retorno de los mismos títulos, nombres, significantes, de las mismas zonas canonizadas de la literatura y la cultura argentinas del XIX, sometidas una y otra vez a intervenciones críticas. De los mismos fetiches -Hernández, Sarmiento, Echeverría, Mansilla- puestos al servicio de incesantes metamorfosis.

Refiero algunos ejemplos: el contrapunto instaurado a partir del género epistolar, también empleado por los militares durante la dictadura para hacer propaganda en la prensa por medio de cartas anónimas o nominales de madres, padres o hermanos de algún supuesto militante “secuestrado” de la familia por la “ideología subversiva”. Es valiéndose de una de esas cartas, escrita por el Dr. Félix Garzón Maceda al saber que su hermano Lucio había declarado ante un Comité del Senado de Estados Unidos incumbido de investigar violaciones a los derechos humanos, que será convocado el mandato hernandiano (“los hermanos sean unidos”) para desvelar sus fallas, fisuras y falacias. Mientras Lucio declara y denuncia los crímenes, Félix publica una carta dirigida al general Videla en desagravio de la familia Garzón, dejando claro su desacuerdo con ese acto. Por eso, “entre los Garzón Maceda, *los hermanos no sean unidos*” (Moreno, 2018, p. 82). Otro ejemplo aún: la reactivación de Echeverría en su intempestiva resurgencia en las prisiones clandestinas de la dictadura, a través del coro de las *Madres cautivas* (Moreno, 2018, p. 161-173), apartado de *Oración* destinado a recoger el heterogéneo testimonio de esas mujeres. O, para terminar sin concluir, la insistencia en una genealogía walshiana que lo vincula Sarmiento, a Mansilla, a Fray Mocho.

Notas

¹ H.I.J.O.S. Abreviatura da organização de direitos humanos Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio fundada em 1995, e constituída principalmente por hijos e hijas de desaparecidos durante a última ditadura militar argentina.

Referencias

- Altinier, R. (2020). Reimaginar la literatura argentina desde el alcohol. *Heterotopías*, 3(6), 1-16. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/heterotopias/article/view/31608>
- Barthes, R. (1971). De la obra al texto. En *El susurro del lenguaje* (pp. 73-82). Paidós.
- Colombi, B. (1997). Peregrinaciones parisinas: Rubén Darío. *Orbis Tertius*, 2(4). <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/>
- González Stephan, B., & Andermann, J. (2006). *Galerías del progreso. Museos, exposiciones y cultura visual en América Latina*. Beatriz Viterbo.
- Moreno, M. (2008). Decir yo siempre estuvo de moda. *Revista Dossier*. <https://revistadossier.udp.cl/dossier/decir-yo-siempre-estuvo-de-moda/>
- Moreno, M. (2013). Gardel. En *Subrayados. Leer hasta que la muerte nos separe* (pp. 57-64). Mar Dulce.
- Moreno, M. (2016). *Black out*. Random House.

- Moreno, M. (2018). Oración. Carta a Vicki y otras elegías políticas. Random House.
- Moreno, M. (2020). Contramarcha. Ampersand.
- Pauls, A. (2020). El factor panceta. En C. Darrigrandi, V. Mahieux, & M. Méndez (Eds.), *El affair Moreno* (pp. 225-232). Mansalva.
- Ramos, J. (1988). *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. Fondo de Cultura Económica.
- Sabo, M. J. (2015). Porque no habrá obra. El archivo en la escritura de María Moreno. *Orbis Tertius*, 20(22), 68-79. <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/>
- Sabo, M. J. (2020). La crónica como espacio de la descolección cultural. Escenas de museo en Pedro Lemebel y María Moreno. *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, 9(20), 114-128.
- Seligmann Silva, M. (2018). Sobre el anarquivamiento – un encadenamiento a partir de Walter Benjamin. *Revista Poiésis*, 16(24), 35-58. <https://periodicos.uff.br/poiesis/article/view/22910/13487>
- Yurkievich, S. (1976). *Celebración del modernismo*. Tusquets.