

“LA PALABRA ES COLECTIVA”. DESVÍOS DE LA TRADICIÓN MODERNA EN LAS CRÓNICAS DE MARÍA MORENO

Ismael García

Universidad Nacional de Rosario
ismacrr@gmail.com

Resumen: En el presente trabajo analizaremos los desvíos que realiza María Moreno en su trabajo como cronista de la tradición modernista de finales del siglo XIX, centrándonos en el concepto de originalidad, y el régimen de propiedad que de allí se desprende. A partir de la teoría sobre la producción escrituraria planteada por Ricardo Piglia, acerca de los modos alternativos a la privatización del lenguaje literario, revisaremos los procedimientos formales que Moreno lleva a cabo en la producción de sus crónicas.

Palabras clave: María Moreno, Modernismo Hispanoamericano, Crónica, Plagio.

Abstract: In the present paper we will analyse the deviations taken by María Moreno in her work as a chronicler of the modernist tradition of the late nineteenth century focusing on the concept of originality, and the property regime that emerges from it. Based on the theory of Ricardo Piglia about writing production, we will revise the formal procedures that Moreno carries out in producing her chronicles.

Keywords: María Moreno, Spanish American Modernism, Chronicle, Plagiarism.

“Sería muy útil hacer una historia de la literatura analizando el modo en que se ganan la vida los escritores” (Ricardo Piglia)

En uno de los poemas de *Versos libres*, José Martí nos ofrece, condensado en un verso, una clave para entender la relación entre la literatura y el mercado que caracteriza la producción artística desde el Romanticismo hasta nuestros días. Se trata del comienzo de “Hierro”: “Ganado tengo el pan: hágase el verso”. Es una frase que revela uno de los problemas principales de la modernidad: desde sus inicios, el debate sobre los lazos entre literatura y mercado se redujo a la autorrepresentación del artista reivindicando su autonomía frente a las exigencias mercantiles de la nueva sociedad capitalista, en un contexto en el que, como afirma Eduardo Becerra (2019) en “Ricardo Piglia: literatura, dinero, propiedad”,

la profesionalización del escritor, la circulación de las obras, las relaciones entre éxito y calidad literaria, la tasación del trabajo creador, el funcionamiento de la propiedad, o la conversión del objeto artístico en mercancía, demostraban la presencia invasiva e ineludible del mercado (p. 3).

En ese artículo, Becerra recupera una de las hipótesis fundamentales de Piglia: la historia de la literatura es la historia de la relación entre el escritor y el dinero, haciendo hincapié en la manera en la que “se ganan el pan”, para poder luego producir literatura en su tiempo libre, buscando afirmar en su escritura valores “como la belleza, el espíritu, lo sublime o el mundo interior” (2019, p. 2). Este problema, que nos permite entender el surgimiento de la crónica modernista hispanoamericana,

puede resultar útil para pensar el lugar que ocupó ese género en Latinoamérica a lo largo del último siglo, así como las maneras en que ese vínculo entre literatura y dinero se fue modificando en el transcurso de ese tiempo. En el presente artículo, entonces, intentaremos analizar la producción escrita de María Moreno a partir de esta clave de lectura que piensa a la literatura en vinculación con los aspectos materiales, teniendo en cuenta fundamentalmente el lugar que ocupan en la escritura de Moreno los problemas alrededor de la originalidad, la novedad y la obra.

A partir de esta perspectiva, no se puede pensar a la literatura como un lugar neutro ideológicamente, como una actividad ensimismada en la búsqueda de su propia perfección. Por el contrario, la forma literaria es consecuencia del funcionamiento de la sociedad, así como con los discursos dominantes en cada momento histórico. Con la instauración del modelo capitalista y la definitiva implantación de los valores de la sociedad burguesa, la propiedad privada pasó a ser uno de los ejes principales de la organización comunitaria. Esta coyuntura (a la que se le suma, también, una nueva concepción del tiempo histórico) trajo nuevas condiciones de producción en el campo artístico y literario: la originalidad, la singularidad o la novedad se convirtieron en criterios predominantes para determinar el valor de una obra de arte. Esta pasó a ser, de este modo, producto de la subjetividad del artista, de su propio mundo interior, y de esta manera le imprimía a su obra su sello personal. Esta característica atraviesa los discursos críticos del arte de los últimos dos siglos. No sólo alimentó la idea de la obra como expresión del universo espiritual del artista, sino que además

tuvo importantes consecuencias en su circulación social, ya que el artista se convirtió en propietario de esa obra, producto de su trabajo individual. La autoría adquiere en este momento un estatus clave en el campo artístico, funcionando como un registro de propiedad de la obra, y sometándose a las nuevas leyes económicas que convirtieron a los objetos artísticos en mercancía. Becerra afirma que “[e]l traslado de estas tensiones al ámbito específico del lenguaje y la escritura, a la materia prima de lo literario, constituye [...] otra de las aportaciones más originales [...] de Ricardo Piglia” (p. 9). En su ensayo “La extradición”, Piglia propone una de sus hipótesis más potentes para pensar la relación entre literatura y política que tanto ha interesado a la crítica a lo largo del siglo pasado. En este ensayo afirma que la tradición es una suerte de “memoria impersonal hecha de citas; los fragmentos y los tonos de otras escrituras vuelven como recuerdos personales” (2014, p. 147). En un gesto provocativo sostiene que, en la literatura, los robos son como los recuerdos: “nunca del todo deliberados, nunca del todo inocentes. Las relaciones de propiedad están excluidas del lenguaje” (2014, p. 147). La potencia de esta hipótesis reside en entender que si en el lenguaje no existe la propiedad privada, entonces la literatura (cuya materia prima es el lenguaje) puede ser tratada con la misma lógica: “todo es de todos, la palabra es colectiva y es anónima” (2014, p. 147). De esta manera, la escritura debe pensarse como apropiación de lo ya escrito, y no un efecto de la inspiración del poeta sobre el territorio virgen del lenguaje. No debemos confundir, sin embargo, esta lectura con otras realizadas por la crítica en el siglo XX. No se trata únicamente de una red textual en la que se presentan referencias

y diálogos, sino de una intervención sobre las relaciones del artista con la sociedad, una discusión sobre la condición concreta del trabajo material de los escritores; una pregunta, en definitiva, acerca de cómo se usa la escritura o la tradición ajena para la producción (entiéndase, producción de mercancía) artística. Es una hipótesis que pone en cuestión el espejismo de la autonomía del arte con la misma fuerza que cuestiona las perspectivas tradicionales de la izquierda internacional (asociada en gran parte a la idea de la escritura "comprometida"). De nada sirve, según Piglia, que un escritor experimente sus críticas a la sociedad burguesa o al mercado capitalista sólo en su discurso, si no cuestiona los modos de producción y publicación del aparato burgués.

Se trata de un problema que preocupó a muchos escritores de izquierda; quizás Walsh con sus pensamientos sobre la novela burguesa y el periodismo es uno de los casos más paradigmáticos. En el caso particular de Piglia, el modo que encontró de cuestionar las formas de producción burguesas del arte fue la reivindicación, la defensa y la teorización de estrategias literarias que cuestionen la privatización del lenguaje. Se trata de utilizar mecanismos tales como el plagio, la estafa, las citas reales o apócrifas, las falsas atribuciones, la parodia y la traducción¹ como mecanismos compositivos de una literatura escrita a dos (o a muchas) manos. A partir de estos postulados,

¹ El caso particular de la traducción es levemente distinto. Estos textos de doble enunciación (como los llama Piglia en el segundo tomo de los Diarios de Emilio Renzi), se mueven entre la cita y el plagio, que "definen la frontera legal/ilegal. En medio está la traducción" (2016, p. 48). Esto se debe a que el traductor escribe y copia a la vez. Produce su propia lectura y escribe un libro entero que no le pertenece.

su obra crítica se dedica a reconocer esos mecanismos en la tradición literaria argentina desde Sarmiento en adelante.

Sin embargo, podemos afirmar que, como dice Borges en su ensayo “El escritor argentino y la tradición”, de 1953, estas estrategias no sean privativas de la literatura argentina sino de toda la literatura latinoamericana. Se trata de estrategias que permiten seguir las huellas de las relaciones entre culturas centrales y periféricas. El problema de la originalidad es algo que preocupa a los escritores latinoamericanos al menos desde el modernismo. En su conocido libro *Transculturación narrativa en América Latina*, Ángel Rama (2008 [1984]) problematiza la relación de los escritores americanos de fines del siglo XIX con el imperativo romántico de la originalidad. En esos años, los escritores procuraron desligarse de la marca cultural que los ligaba a España (cultural y económicamente atrasada respecto a otros países europeos o norteamericanos). Ese esfuerzo de independencia cultural los llevó a emparentarse con varias literaturas extranjeras, distintas a la de la metrópolis española. Dicho de otro modo, “en la originalidad de la literatura latinoamericana está presente, a modo de guía, su movedizo y novelero afán internacionalista [...]” (Rama, 2008 [1984], p. 17). Esto no significa, como afirma Rama más adelante, que esa apetencia de originalidad no llevara a una acentuación individualista, reivindicando el talento individual, y a un intento de autonomía que, en el modernismo, tuvo su mayor garantía en el lenguaje. Pero sí lleva a los cronistas del modernismo hispanoamericano a relativizar ese imperativo romántico: Martí, por ejemplo, con sus “malas” traducciones, apropiaciones de la escritura de los trascendentalistas norteamericanos; Darío con

su famosa sentencia ante la pregunta irónica de Groussac: "*Qui pourrais-je imiter pour être original?*" me decía yo. Pues a todos". Además, la relación desigual entre centro y periferia que se desprende de la hipótesis de Rama nos resulta útil para pensar la emergencia de la crónica modernista como un género mestizo, a mitad de camino entre la literatura y el periodismo, entre los llamados géneros puros de la literatura y una escritura alejada de los espacios hegemónicos.

María Moreno cultiva la crónica, y al tiempo que se inscribe en la tradición modernista se desvía de algunos de sus postulados principales. Como afirma Julieta Viú (2021) en su artículo "Ecos de las novelas de artista en *Black out* de María Moreno", la ausencia de determinadas instancias o escenas de lectura en sus crónicas "evidencian un cambio respecto del paradigma moderno, letrado y culto que rigió el campo artístico desde fines del siglo XIX hasta avanzado el siglo XX" (p. 53). Quizá la más notoria de esas diferencias sea el lugar que ocupa la producción de la crónica en el conjunto de las producciones escritas de estos autores. Respecto a este tema, María José Sabo (2015), en su artículo "'Porque no habrá obra'. El archivo en la escritura de María Moreno", sostiene que

Julio Ramos le cambia el status a la crónica. Por supuesto, esto es un momento de la academia. La academia en algún momento se ocupaba de los géneros puros y de pronto ahora reinventa la crónica como aquel género en que se define un sujeto autónomo latinoamericano (p. 8).

Para los modernistas la crónica era un espacio nuevo, ligado a los asuntos de interés de los cuales podían sacar temas o tópicos, pero que en última instancia funcionaba como un

laboratorio de estilo. El trabajo estético de los escritores modernistas promovió la emergencia de un sujeto literario en las páginas de los diarios, distinto al *reporter*. Se trataba de un espacio de experimentación estética, al mismo tiempo que les permitía garantizarse las condiciones materiales para dedicarse a la literatura, a la escritura de la *obra*. El poema martiano mencionado al comienzo de este trabajo muestra cómo se imaginaba el trabajo literario como una actividad ligada al mundo nocturno, al tiempo libre, mientras que el tiempo diurno correspondía al mundo del trabajo productivo. Esta relación entre el trabajo periodístico, por un lado, y la producción literaria, por el otro, resulta fundamental para comprender el proceso de profesionalización del escritor moderno. Lo mismo sucede en el caso de Ricardo Piglia, para quien la labor de narrador es su trabajo verdaderamente personal; las otras tareas son su trabajo “obligatorio”: “las clases, las notas, las reseñas, los informes de lectura, en verdad, son las cosas que hago para ganarme la vida” (2016, p. 328).

El caso de Moreno, como dijimos antes, es diferente: sus escritos periodísticos o cronísticos, como afirma María José Sabo,

no funcionan como textos “representativos” ni de un proyecto de escritura destinado a culminar en “obra”, ni de una maestría en determinado estilo o género —sino que al contrario, lo pondrían en riesgo al traer la desprolijidad y la mezcla (el *foulard*) en tanto huellas de la “irresponsabilidad” con que fueron escritos—; estos textos, así, al no ajustarse ni “hacer sistema” con un todo, retornan e insisten en una nueva archivación que será siempre inestable, abierta y provisoria (2015, p. 3).

En el artículo que mencionamos antes, Sabo realiza un recorrido por diferentes estrategias que le permiten a Moreno establecerse fuera del imperativo de la producción de una obra; lee el funcionamiento de la crónica de Moreno a través de las formas en que distintos materiales concebidos habitualmente por la crítica literaria como materiales menores,

son exhumados y puestos a circular de manera disruptiva en otra temporalidad. Allí adquiere relieve la trama archivística dentro de la cual la escritora vuelve sobre sus propios materiales (Sabo, 2015, p. 2).

El lugar del archivo en la escritura de Moreno no se refiere al archivo literario,² ni siquiera al archivo documental que legitimaría una escritura testimonial. Se trata, en primer lugar, de los archivos de la vida cotidiana, de los datos que recoge y las ideas que se guarda “para el vértigo semanal de escribir a pedido [...]; la vigencia perfectamente actual de lo que Alan Pauls llama literatura expandida que lo procesa todo: sexualidad, vida cotidiana, pose, práctica social, textos, territorios, blogs, notas en la heladera, fashion” (Moreno, 2017, p. 154). Es una escritura que juega con los límites de lo que podemos llamar ficción, o como afirma Josefina Ludmer (2010) acerca de las “literaturas postautónomas”, una escritura que sabe que todo es materia narrable, por no decir que toda realidad es ficticia.³

² Como afirma Julieta Viú (2020), María Moreno “se representa escuchando antes que leyendo” (p. 131); ya sea las proyecciones radiofónicas de los clásicos literarios, las canciones de tango, o las charlas en el bar, su archivo de escritura es oído antes que leído.

³ Ricardo Piglia sostiene en muchos de sus escritos algo parecido: toda realidad es, antes que nada, un relato, o mejor, la narración es una forma de darle sentido a la experiencia.

Sin embargo, no se trata únicamente de una noción ampliada del archivo, sino de una archivación de su propia escritura. Si, como dijimos al comienzo de este artículo, toda la literatura es apropiación, Moreno no sólo se apropia de toda la realidad narrable para escribirla, sino que se apropia y reutiliza su propia escritura. En una entrevista para *Página/12*, del año 2011, realiza una defensa de ese reciclaje: “Es mi propiedad y la uso de nuevo; o me hago un saqueo a mí misma, me parece que es válido” (Moreno, 2011). María José Sabo sostiene que, en ocasiones,

se ufana de ese “saqueo” con respecto a sus materiales; como si se tratase de los materiales de otro, éste abre un tráfico constante y movedizo entre la zona del periodismo y la serie literaria más identificada con la tradición libresca (2015, p. 2).

Por el contrario, reivindica los espacios de enunciación marginales, los cuales

la alían a la crónica y a los formatos escriturales alejados del púlpito y el estrado; éstos darán hospedaje así a una escritura que recoge lo que no puede ni quiere entrar en aquellos otros lugares del saber más solemnes (2015, p. 3).

La crónica se encuentra en un lugar entre el adentro y el afuera de la tradición, en un umbral que se vuelve espacio de lucha por la hegemonía cultural. Como género, la crónica aparece como el espacio idóneo para los escritores latinoamericanos, tanto por su carácter periférico respecto a las literaturas centrales como por su naturaleza mestiza. De este modo, el “saqueo” se vuelve método para instalarse en esa zona límite entre el periodismo y la literatura que es la crónica. Se trata de una escritura desacralizada, irreverente, capaz de desviarse de las tradiciones literarias, o (como dijera Borges en su ensayo), de

usarlas como quiera. Es una irreverencia que, según Sabo, no se puede pensar por fuera de la relación entre la escritura y los roles de género:

En los textos de María Moreno la remarcación del género crónica, como posibilidad de proliferación hacia otras formas escriturales y nuevos cruces, está estrechamente vinculada a la trama cultural desde la cual la cronista interpela la relación entre la mujer y la escritura. Su apropiación de la crónica y de la figura de cronista se halla atravesada por la forma en que Moreno plantea primeramente una reapropiación de la escritura femenina por parte de la mujer a partir de determinados "pases" (Moreno, 1998b: s/n), como ella misma refiere; pequeños trucos que se relacionan con la simulación (el "hacerse la nena" [2001: 11]); el "aprovechamiento de oportunidades" (Moreno 2008: s/n); la parodia (2001: 95); la ironía; la celebración de la "risotada" (2001: 161) capaz de desacralizar la solemnidad de otras escrituras más legitimadas (2015, p. 5).

La crónica es el espacio de escritura desde el cual Moreno puede penetrar en el mundo de la literatura, a partir siempre de pequeños engaños: tramas que teje, farsas o ficciones, que le permiten reapropiarse de la escritura femenina para problematizar el lugar que les es cedido. Algo parecido sostiene, con pequeños destellos de humor y de ironía, en el prólogo a *Vida de vivos* (fragmento que después incluye en *Black out*), cuando afirma convencida que las mujeres no deben tomar las universidades, sino el bar. Ella misma ingresó a ese espacio de predominancia masculina (al igual que las universidades, por cierto), al que le generaba cierto orgullo que la dejaran pertenecer, según ella misma cuenta, a partir de ese fraude o engaño, esa "simulación" de "hacerse varonera". Como afirma Sabo, frente a la crónica

sostendrá una posición de lateralidad abrevando de la libertad que ésta le provee para moverse entre el adentro y el afuera. [...] Moreno señala el necesario trabajo escritural desde la **mezcla**, porque “el cronista trabaja bajo presión, en zonas contaminadas por la cultura de masas, por el lenguaje de la información. Eso lo aleja del mito del escritor. Es ahí donde yo me separo” (Moreno 2008: s/n) (2015, p. 8).

El engaño es, entonces, otro de los modos del fraude. Esas simulaciones, ese ir y venir entre la literatura y el periodismo, entre el adentro y el afuera, le darán una libertad inusitada para escribir, similar a la libertad que le genera la apropiación irreverente. Sin embargo, esta apropiación no es una reescritura enigmática o secreta, una referencia inteligente o un homenaje que un lector atento, deviniendo detective, debiera descubrir (rasgo que caracteriza toda la obra crítica de Piglia, por ejemplo), sino que

[d]esde este “territorio” (Moreno 1998b: s/n), sus textos ponen en marcha otras apropiaciones (de la teoría, de los géneros literarios, de los espacios del decir legítimo) que se orientan, no a la obediencia de las reglas que vienen conjuntamente con aquello que ha sido apropiado, es decir, no es una apropiación para repetir lo dado y reconfirmar su horizonte de expectativas, sino para poner en marcha una desviación que da lugar a la irrupción de la diferencia (2015, p. 5)

De este modo, alejándose de la tradición letrada, sus plagios no son tanto a otras literaturas sino a ella misma. El trabajo de archivar a sí misma, de reutilizarse, funciona como otro de los modos de desviarse de la serie literaria hegemónica. En una imagen que remite al contexto en el que reúne sus crónicas, en el prólogo de *A tontas y a locas* Moreno emplea para ello el

término "técnica cartonera". Es una referencia al momento histórico de pobreza posterior a la crisis de 2001 que, en Argentina, llevó a tantas personas a recorrer la ciudad hurgando la basura buscando recolectar y recuperar papeles y cartones para vender "en una economía de la reutilización. Esa forma del acopio, que implica también una composición dislocada y azarosa del material, es integrada a la figuración desde la cual la cronista dispone su escenario de escritura en contraposición al del 'escritor puro'" (Moreno, 2002, p. 10).

Esa "economía de la reutilización", que en esos años fue el contexto de todo tipo de experiencias literarias, editoriales y artísticas, en Moreno se convierte en una justificación de su escritura y de su estética. La "técnica cartonera" incluye, en su caso, las técnicas del injerto, el collage, la repetición, el refrito y el autoplagio.

En los "Preliminares" de *El fin del sexo y otras mentiras*, Moreno declara: "otros preguntan por qué publico cosas viejas, ¿es que no cambio? Puede que no, pero la extrañeza que me produce algo escrito por mí es tanta, tenga el escrito diez minutos o diez años. Es un efecto de escribir en espacios, como los periódicos, que duran un día" (2002. p. 9). A esto podemos agregar que no sólo publica cosas viejas, sino que también publica lo mismo. Casi diez años después, *Teoría de la noche* (2011) abre, si no con el mismo texto, al menos con uno casi idéntico. Para ejemplificar esto podemos cotejar las primeras oraciones de ambos "Preliminares". *El fin del sexo y otras mentiras* abre de la siguiente manera:

 Escribo sobre lo que no sé. Si lo supiera ¿para qué lo escribiría? La escritura inventa, lejos de la vanagloria de

responder a una suerte de acopio de conocimientos que una autoridad en ausencia y esfinge le ha dado la venia de echar a rodar. En suma, soy periodista, fiel a la anécdota de Raúl Damonte Taborda quien, mientras se sometía a un examen para ingresar al diario *Crítica*, una de cuyas bolitas era escribir sobre Dios, quiso precisar: ¿A favor o en contra? (Moreno, 2002, p. 7)

Teoría de la noche, por su parte, comienza del siguiente modo:

Escribo sobre lo que no sé: si lo supiera ¿para qué lo escribiría? Lejos de la vanagloria de responder a una suerte de acopio de conocimientos que una autoridad en ausencia y esfinge le ha dado la venia de echar a rodar, *la literatura inventa*. En suma, soy periodista, fiel a la anécdota de ese aspirante a redactor del diario *Crítica* a quien le tomaron la prueba de escribir sobre Dios, y quiso precisar ¿a favor o en contra? (Moreno, 2011, p. 9)

Como podemos observar, la diferencia entre ambas versiones es, al menos en cuanto al contenido, mínima. Cambia la forma de la sintaxis, y brevemente el estilo. En la versión nueva, los cambios parecen estar dirigidos a refinar un poco el ritmo, quitando lo que quizás considerara innecesario: el relato del periodista se ve notoriamente simplificado, sumándole fuerza a la ironía de la anécdota.⁴ También quita el foco de la frase “la escritura inventa”, haciendo que aparezca con más fuerza al final de la oración, y en bastardilla. El resto, pequeños cambios de puntuación y ritmo. De cualquier modo, es evidente que se trata de un reciclaje, de una reutilización de su propia escritura; un autoplagio.

⁴ En “La hora de Dionisio”, publicado en el segundo número de la revista *Transatlántico* (2007), incluye la misma historia.

En ese mismo prólogo,⁵ se explaya sobre sus estrategias de redacción, sobre su estética de la reutilización ante la necesidad de llegar a tiempo con las entregas de sus textos:

Por suerte la computadora me ha permitido archivar mis notas y reciclarlas. Chapa, pintura y actualización al paso. Si me dan un tema nuevo me las arreglo para utilizar parches de antiguos archivos de datos e intentar injertos y collages que se me ocurren pertinentes aunque no siempre lo son. En ocasiones he presentado en el mismo medio, a menudo ante el mismo jefe de redacción o editor, tres o cuatro veces la misma nota reordenada, intervenida, es decir, con la patente *cambiada*. Entonces puedo imaginarme como Robin Hood o como Mate Cosido y, al mismo tiempo, como el pobre que recibe los beneficios del cumplimiento del refrán "el que roba a un ladrón...". He logrado que muchos confundan esta técnica de cartonera con una supuesta capacidad para gran variedad de registros (Moreno, 2002, pp. 8-9).

Si el avance de la tecnología implica o permite el avance de las técnicas de producción, la computadora posibilita entonces la agilización de ese procedimiento mediante el cual Moreno se apropia de su propia escritura para reutilizarla, "cambiándole la patente". En *La forma inicial*, Piglia afirma que "el desarrollo de los medios de producción está poniendo en cuestión a las relaciones de producción culturales. [...] Hay una ilusión de circulación sin Estado y sin ley. [...] Me parece lo mejor y más novedoso que tiene el mundo de las nuevas tecnologías" (2015, pp. 31-32). En esas conferencias realizadas en Princeton, Piglia sostiene la hipótesis de que en ese estado de la literatura,

⁵ Tomaremos las citas de la versión de *El fin del sexo y otras mentiras*.

posibilitado por las nuevas tecnologías, en el cual no hay casi censura y es muy difícil controlar la propiedad, parece que “se hubiera disuelto toda distancia entre reproducción y apropiación” (2015, p. 32).

Asimismo, en el prólogo mencionado, Moreno también opina sobre el plagio, que según “la moda literaria, [...] se lo ha llamado glosa, cita o apropiación” (2002, p. 9). Unas líneas más adelante confiesa:

no vacilo en plagiar, sobre todo cuando tengo que ganar unos renglones para terminar rápidamente un artículo. Y - nobleza obliga y los párrafos anteriores lo prueban- para plagiar empiezo por casa” (2002, p. 9).

Los casos que prueban esta afirmación son variados y numerosos.⁶ En primer lugar, sus libros son producto de recopilaciones de textos escritos años, incluso décadas antes. Pero no se trata sólo de esas antologías, sino también de cómo reutiliza sus propios textos para, con una capa de pintura encima, reutilizarlos con leves modificaciones.

⁶ Hacer un recuento de todas sus apropiaciones podría ser una tarea acaso demasiado larga, pero para satisfacer la curiosidad podemos mencionar algunos ejemplos. En el prólogo a *Vida de vivos* incluye su autorepresentación en los bares, algo que también incluye en *Black out*. Sin embargo, en ambos textos incluye también la anécdota de sus ficción de origen como entrevistadora, cuando, en su infancia, le preguntaba a sus vecinos (todos de nombres judíos) por qué se habían tatuado un número. En ambos casos incluye la respuesta evasiva de su vecina: “No es un tatuaje, chirusita. Es mi número de teléfono”. En el prólogo a *Enrique Raab. Periodismo todoterreno*, incluye una opinión sobre la retórica de Walsh en “Carta a mis amigos”, para teorizar sobre la diferencia entre la verdad y la realidad en la labor periodística: que la historia que cuenta Walsh no sea una realidad fáctica no la hace una falsificación, no implica que no sea verdad. Ese mismo razonamiento, con muy pocas variaciones, lo realiza en el artículo “La hora de Dionisio”, mencionado en la nota 4.

Como ella misma afirma en este prólogo, el plagio tiene una función pedagógica, ya que detectarlo o practicarlo implica una teoría sobre la lectura, pero también una teoría sobre la práctica y la producción literaria que sostenga que "la propiedad intelectual tiene un precio, algo que el mercado no siempre está dispuesto a reconocer" (2002, p. 9). Así, María Moreno se mueve entre el lugar mutable y heterogéneo de la crónica como un espacio de legitimación de otros saberes por fuera de los letrados, por un lado, y la escritura del género y el goce de sus libertades, por el otro. De cualquier modo, la experiencia de la crónica le sirve menos para la práctica o el trabajo de un estilo, como en el caso de los modernistas de fines del XIX, que como un espacio que, aunque mestizo y heteróclito, conforma la totalidad de su "obra". Esta obra, sin embargo, no es la obra de una autora que pertenece a los espacios auto figurados como centrales, sino el rejunte de textos realizados, en principio, como medio de subsistencia, como "ganapán". Como afirma la escritora en los

"Preliminares" a *El fin del sexo*,

¿por qué publicar la saliva? Pues porque no habrá obra. Hay quienes sospechan en aquello que escriben anchas y luminosas avenidas centrales y suburbios de mala muerte, sin señales de tránsito y tapizados de bolsas de basura. Las primeras conducirían a la obra, las segundas al ganapán. En mí no hay avenidas iluminadas ni siquiera metafóricamente (2002, pp. 7-8).

De este modo, podemos afirmar que María Moreno se desmarca de aquellas pretensiones de centralidad que, desde el modernismo hispanoamericano hasta nuestros días, persiguen los escritores que creen encontrar en la producción de una obra,

original y nueva, la validación de su creación literaria. Moreno, por el contrario, desviándose de los postulados de la tradición modernista de la crónica, encuentra en algunos procedimientos desechados por los escritores desde el romanticismo, como la copia, el autoplagio, el reciclaje o el refrito (distintos modos de la apropiación, en definitiva, ya sea de la realidad o de la literatura) las estrategias para visibilizar una escritura que, pensada en términos productivos y económicos, estuvo siempre ligada a los aspectos indudablemente materiales de la subsistencia.

Referencias bibliográficas

- Becerra, E. (2019). “Ricardo Piglia: literatura, dinero, propiedad”, *Cuadernos LIRICO*.
<http://journals.openedition.org/lirico/7926>
- Ludmer, J. (2010). “Literaturas postautónomas”. *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Moreno, M. (2002). *El fin del sexo y otras mentiras*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- . (2007). “La hora de Dionisio”. *Transatlántico*, 2, 10-11.
- . (2011, 19 de junio). “La mujer invisible”. V. Gorodischer. *Página/12*. <https://www.pagina12.com.ar/>
- . (2011). *Teoría de la noche*. Buenos Aires: Ediciones Universidad Diego Portales.
- . (2017). *Black out*. Buenos Aires: Literatura Random House.
- Piglia, R. (2014). *Antología personal*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

- . (2016). *Los diarios de Emilio Renzi*. Los años felices. Barcelona: Anagrama.
- . (2015). *La forma inicial. Conversaciones en Princeton*. Madrid: Sexto Piso.
- Rama, A. (2008) [1984]. *Transculturación narrativa en América Latina*. Buenos Aires: Ediciones El Andariego.
- Sabo, M. J. (2015). " 'Porque no habrá obra'. El archivo en la escritura de María Moreno". *Orbis Tertius*, vol. XX (22), 68-79.
- Viú, J. (2020). "Carlos Monsiváis y María Moreno, cronistas latinoamericanos ante la cultura de masas. Posicionamientos culturales y autofiguraciones". *Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, 39, 118-134.
- . (2021). "Ecos de las novelas de artista en Black out de María Moreno". *Anclajes*, vol. XXV (1), 43-56.

Fecha de recepción: 16/03/2022

Fecha de aprobación: 11/05/2022