

# Intervenções críticas na/da escrita de Moreno. Caderno de bitácora

*The critical interventions within/of Moreno's Writing:  
a logbook*

Miriam V. Gárate

Professora Associada do Departamento de Teoria Literária/Unicamp. Autora, entre outros, de *Entre a letra e a tela: literatura, imprensa e cinema na América Latina* (2017). Co-organizadora (junto a Alfredo Cordiviola, Elena Palmero González e Ana Cecilia Olmos) da coleção *Temas para uma História da Literatura Hispano-americana* (4 volumes, 2022-2023).

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

Contato: [mgarate@unicamp.br](mailto:mgarate@unicamp.br)  
Brasil

Recebido em: 24 de junho de 2023

Aceito em: 17 de julho de 2023

PALAVRAS-CHAVE:

María Moreno; *Black out*;  
*Oración. Carta a Vicki*  
*y otras elegías políticas*;  
Arquivos; Intervenção crítica.

KEYWORDS:

María  
Moreno; *Black out*;  
*Oración*;  
*Carta a Vicki y otras elegías*  
*políticas*; Archive; Critical  
intervention.

Resumo: O artigo busca examinar alguns procedimentos relacionados a práticas de descoleção cultural e usos do arquivo nos textos de María Moreno, em especial, em dois deles, mais recentes, nos quais a “imaginação íntima” (Link) e a intervenção crítica se revezam e interagem: *Black out*, de 2016, e *Oración. Carta a Vicki y otras elegías políticas*, de 2018. Inicialmente, apresentam-se alguns traços recorrentes da escrita de Moreno: o “cartonerismo epistemológico”, a bricolagem de textos e teorias, a heterogeneidade de registros discursivos, a ênfase na voz e na escuta, a fragmentariedade, o autoplagio. Em um segundo momento, ensaia-se a leitura de algumas passagens que inscrevem novos/outros sentidos nos arquivos manipulados nos dois textos.

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 elegías 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.

I

Em “La crónica como espacio de la *descoleccion* cultural. Escenas de museo en Pedro Lemebel y María Moreno” (2020), María José Sabo examina a desmontagem crítica da “cena do museu” levada a cabo por ambos os escritores, uma operação que visa à descolecção das formas de acumulação, uso e exibição da cultura estabelecida e de modos de narrar a ela associados. Para tanto, Sabo recupera as considerações de Clifford sobre o colecionismo como política de conservação cultural decisiva no contexto da modernização ocidental, assim como a proposta de Canclini que, em finais do século XX, impulsiona uma nova agenda baseada na descolecção enquanto atividade que supõe a incorporação de materiais obliterados, deslocados ou esquecidos capazes de comover as tradições nacionais fortemente associadas ao museu tradicional, na América Latina, e de abrir o arquivo sancionado como “comum” por essas tradições, interpelando, assim, seus fundamentos.

O marco conceitual traçado pela crítica objetiva ler as estratégias que evidenciam o exercício de uma “curadoria anômala” em quatro crônicas dos escritores referidos no título, nas quais é convocada a cena do museu: “El museo de Lo Abraca” (2013) e “La muerte de la Madonna” (1996), de Pedro Lemebel; “Solía (Plaza Dorrego)” (2008) e “Siempre es difícil volver a casa” (2001), de María Moreno. Mas, para além do motivo museístico, Sabo estabelece uma correlação não menos decisiva com o gênero desses textos, ao resgatar um conjunto de estudiosos que destacaram a sensibilidade acumulativa e arqueológica (museística, em consequência) da crônica modernista hispano-americana. De diversas perspectivas, Yurkievich, Ramos, González, Stephan e Andermann,

entre outros, frisaram essa espécie de sintonia que se traduziu em uma retórica da crônica modernista marcada pela vontade de aglutinação dos signos culturais da modernidade, assim como de passados prestigiosos ou exóticos, pela coleção expressa nas recorrentes enumerações e sua exibição estética, pela escopofilia recoletora do *flâneur* em meio a uma cidade que aparece (ou, antes, é formatada) como uma espécie de vitrine. Se a crônica modernista hispano-americana mantém pontos de contato com o colecionismo, o arquivismo e o museu, as crônicas de Lemebel e de Moreno revisitam esses procedimentos e essa cena para interpelá-los, fazendo emergir uma sensibilidade crítica outra que se distancia do culto pelo passado e abre-se, ao invés disso, à possibilidade do por vir, ao acolher vozes e convocar afetos que desorganizam catálogo museístico constituído. Ativam uma força anarquizadora, anarquizadora do arquivo (Seligmann, 2018, p. 38), que acena para novos imaginários em torno das tramas vitais tecidas entre a cultura, seus relatos, seus modos de circulação e de guarda ou conservação.<sup>1</sup> Dessa forma:

Las crónicas de Pedro Lemebel y de María Moreno vuelven a esta escena originaria, moderna, del museo, para re-escribirla, interpelando su política del

---

1 Em “Solía (Plaza Dorrego)”, última crônica da série que integra o livro *Banco a la sombra* (2008) de María Moreno, Sabo lê um gesto de simultânea evidenciación e desarticulação dos procedimentos da crônica de viagem, entre os quais frisa a convenção do *ter estado aí* e a enumeração caótica. Em “Siempre es difícil volver a casa” (2001), crônica na qual se evoca o processo de restituição do crânio do cacique Mariano Rosas (ou Panguithruz) à sua comunidade, o anarquivamento vincula-se à reinterpretação de uma crônica de Lucio V. Mansilla sobre o cacique e à patrimonialização dos restos indígenas impulsionada pelo do Estado em finais do século XIX, no marco das políticas positivistas (política responsável pelo depósito do crânio de Panguithruz no Museu de Ciencias Naturales de La Plata até 2001). Essas cenas do arquivo serão desarticuladas a partir da convocação de outras vezes no texto, em especial, as dos descendentes do cacique que renarram tanto a cena de Mansilla como uma história de saque e genocídio, a partir de suas próprias experiências de vida.

archivo concomitante a la de la literatura. Ambos cronistas trabajan el género desde una apuesta política por abrir el repertorio de lo culturalmente valorado, haciendo entrar otras voces y otras formas de construir y conservar la memoria, dentro de las cuales se inscribe la crónica misma. De allí que las búsquedas de Lemebel y de Moreno no se orienten hacia un sentido anti-museal, sino hacia una nueva “escena del museo” donde la pulsión museal se reconfigura al volverse espacio para reactivar aquello que quedó fuera o detrás de lo exhibido [...] la escritura no borra el museo, sino que funciona en el intersticio de sus colecciones descomponiendo su lógica. (Sabo, 2020, p. 117).

Dessa perspectiva, interessa resgatar um acontecimento que data do mesmo ano do artigo de Sabo: a nomeação de María Moreno como diretora do *Museo del libro y de la lengua* (associado à Biblioteca Nacional) em janeiro de 2020 e os termos em que ela se refere a sua gestão, em uma entrevista concedida a Luciana de Mello por ocasião do lançamento de *Loquilambia*, livro publicado em 2019. Mello inicia a conversa perguntando pela gênese do volume e da expressão-título:

-¿Cómo surge la idea de esta “isla voladora y sin fronteras, este asentamiento transnacional para los disidentes sexuales” como llamas en el prólogo a este libro?  
-Primero fue la resonancia de una palabra, “loquibambía”. Una especie de ternura por su desaparición, como tantas otras del lunfardo o del simple lenguaje coloquial reinventado. Soy como esos maniáticos que hacen un museo juntando cosas que no son lo suficientemente antiguas ni lo suficientemente prestigiosas ni lo suficientemente exóticas como para formar parte de un museo tradicional. Como *El sueño del tano*, que está camino a San Pedro y que visitamos una vez con Gaby Cabezón Cámara [...]. Con David Viñas planeábamos hacer un diccionario con esas palabras *desactivadas* o expresiones como “adornada como un brazo de mar” o “vos no servís ni para ver quien viene” [...].

-¿Entonces esta manía de hacer museos cocoliche viene de antes de tu nombramiento?

-¡Flor de fallido! Te seguro que se me escapó. Lo que pasa es que los lugares como *El sueño del tano* son performances fetichistas autobiográficas más que museos. Y por ahí me gustaría que el “Museo” se llamara “Casa del Libro y de la lengua”. “Casa” como idea que rompa con el imaginario de contemplación de un objeto aunque sea la lengua que es invisible, plurinacional tutti frutti, “sin aduana ni peaje” según mi poster. “Casa” para los feminismos y sus debates. En ese sentido me gusta la “huella” en ese espacio, del origen del *Ni Una menos* con la maratón contra el femicidio de 2015. Y me gusta pensar la gestión como “en parentalidad”, lo contrario a sostener un imaginario de ruptura y originalidad respecto de un legado anterior, el de María Pía López. (Moreno, 2020, s/n).

## II

O interesse de Sabo pelos usos do arquivo na escrita de Moreno, do qual a cena do museu seria uma expressão, possui outra faceta complementar e indissociável, já que às intervenções sobre o arquivo cultural-literário estabelecido justapõem-se as efetuadas sobre o arquivo pessoal, constituído pelos materiais previamente publicados na imprensa periódica e submetidos a operações de seleção, reorganização, montagem e auto-edição que ganham relevo a partir de 2001, quando começam a aparecer uma série de títulos: *A tontas y a locas* (2001), *El fin del sexo y otras mentiras* (2002), *Vida de vivos. Conversaciones incidentales y retratos sin retocar* (2005), *Banco a la sombra* (2008), *La comuna de Buenos Aires. Relatos al pie* (2011).<sup>2</sup> Sabo os examina em outro estudo anterior, de 2015, no qual destaca um tipo de intervenção que não almeja recuperar ou alterar os textos do passado em busca da unidade

2 Embora lançado em 2011, *La comuna de Buenos Aires. Relatos al pie*, começou a ser escrito, como assinala Moreno na Apresentação, no ano de 2001.

e da coerência tradicionalmente associados à noção de obra, mas, contrariamente, minar esses valores reafirmando a potência da instabilidade e da fragmentariedade dos mesmos (2015, p. 69). Dessa forma, “al no ajustarse ni “hacer sistema” con un todo”, a manipulação do arquivo próprio daria lugar a uma espécie de não-livros que “insisten en una nueva archivación que será siempre inestable, abierta y provisoria”. (Sabo, 2015, p. 70).<sup>3</sup>

Também neste caso a remissão ao espaço discursivo da crônica resulta decisiva, tanto por se tratar de textos de Moreno publicados anteriormente na imprensa periódica que passam a se movimentar em direção à série literária, mais vinculada à tradição libresca, porém sem o propósito de legitimá-la (uma diferença na semelhança para com a passagem ao livro das crônicas de vários modernistas hispano-americanos), como por remeter, segundo Sabo, ao momento em que a escritora empreende uma reapropriação da crônica e de sua autofiguração como cronista, gesto que irá tornando-se mais explícito a partir de então.<sup>4</sup> Nessa reciclagem do próprio arquivo iniciado nos anos 2000, Moreno vai delineando sua auto-imagem e os traços da escrita

---

3 Não obstante a escrita fragmentária e a denegação dos princípios de organicidade, direcionalidade e univocidade do sentido sejam de fato traços fortes da textualidade de Moreno e das escritas das últimas décadas de modo geral, é preciso não esquecer sua longa tradição moderna no marco das culturas européias e na América Latina. Sobre suas manifestações no subcontinente, veja-se o capítulo de Ana Cecilia Olmos (2022).

4 Além das Introduções analisadas por Sabo, diversos artigos de Moreno e entrevistas feitas a ela abordam a questão. Assinalo apenas alguns: “Escritores crônicos” (2005); “Decir yo siempre estuvo de moda” (2008), “Crónicas de colección” (2010), “La mujer invisible” (2011). Nessa constelação de textos é possível identificar uma constante problematização do gênero endereçada a questionar a tendência a associá-lo às grandes reportagens investigativas feitas “no coração dos fatos” e às formas do jornalismo literário tradicional, bem como a sublinhar a dupla conjuntura de interesse acadêmico e editorial na qual a crônica teria voltado a “estar de moda”. (Moreno, 2005).

cronística que pratica, tarefa assumida, entre outros, pelos textos de abertura dessas miscelâneas, textos que não supõem um avanço ou uma superação, mas circulam pelas dobras temporais das décadas transcorridas.

Os traços dessa autotfiguração e dessa praxis foram objeto de numerosos estudos, não todos uníssonos. Mas algumas características são de fato consensuais: em primeiro lugar, o “cartonerismo epistemológico” (Pauls, 2020, p. 230), a bricolagem e o “enxerto” (Romero, 2020, p. 240) de textos e teorias submetidas a uma reutilização irreverente e, via de regra, corroídas ou rebaixadas pela mescla com saberes e dizeres não legitimados (fórmulas populares, jargões clandestinos, etc). É a própria Moreno quem se referirá ao *modus operandi* de sua escrita como “cartonero”, reverberando, como bem lembra Sabo, o colapso do ano 2001 e os modos de reciclagem e reuso de materiais (não menos evidente é a reverberação do trapero/catador benjaminiano com o qual guarda evidentes pontos de contato). Essa “bárbara ilustração”, esse “uso plebeu” dos discursos teóricos, é composto de elementos heterogêneos, mas entre eles se sobressaem as teorias feministas, a psicanálise aprendida na “universidade laica” dos bares frequentados nos anos de 1970-1980, espaço alternativo de circulação de saberes repetidamente reivindicado, as diversas manifestações da cultura *under* desse período e uma pluralidade de discursos teórico-críticos oriundos do âmbito acadêmico com o qual se estabelece uma interlocução crescente embora sempre marcada pela apropriação antidogmática e parcial: de Julio Ramos a Silvia Molloy ou Foucault, de Josefina Ludmer e Ricardo Piglia a Roland Barthes ou Alan Pauls. Um dos subtítulos de “Decir yo siempre estuvo de moda”,



palestra proferida em 2008 na Cátedra Abierta da Universidad Diego Portales, do Chile, e publicada na *Revista Dossier* da mesma instituição, basta para ilustrar essa tendência 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*. Assim, o correlato formal desse cartonerismo é uma dicção de linhagem (neo)barroca(sa) na qual coexiste esse conjunto de registros discursivos heterogêneo misturado (quase centrifugado, se poderia dizer) com fórmulas provindas da oralidade em suas diversas modulações, fato associado a uma autofiguração na qual o ouvido (das interlínguas, do rádio, etc) e a voz (Sabo resgatará as figuras da “gritaria”, da “saliva” e do “balbucio”) ganham destaque. E que se traduz na “desesperada tentativa de dar forma a la frase más larga del mundo” (Bernabé, 2017, p. 115), por meio de fraseio sinuoso e desviante que parece esquivar a conclusão.

### III

Os títulos publicados por María Moreno nos últimos anos reiteram os procedimentos apontados, mas em três deles, especialmente, tanto as intervenções sobre os discursos e relatos culturais, como a manipulação do próprio arquivo, organizam-se de maneira mais visível a partir da presença do eu (embora não necessariamente em torno dele). Refiro-me a *Black out* (2016), *Oración. Carta a Vicki y otras elegías políticas* (2018) e *Contramarcha*

(2020).<sup>5</sup> Neles, o horizonte autobiográfico, ou para usar uma fórmula de Link da qual Moreno se vale com frequência, a “imaginação íntima” do sujeito que rememora, recicla ou relê, pressiona as páginas contidas entre duas capas em direção à unidade que evadem, da qual insistem em se furtar, embora a recursividade de alguns gestos acabe imprimindo certo efeito de “sistema”, certa marca autoral - a marca de uma autora de papel, por certo, cuja vida é menos a origem de suas fábulas que uma fábula concorrente com o processo de escrita (Barthes, 2004, p. 72).<sup>6</sup> Mas a regularidade dessas intervenções que promovem cruzamentos contínuos entre os discursos culturais do passado/presente ‘vivido’ (um arquivo pessoal feito de afetos, lugares, adições, preferências estéticas, opções éticas) e os discursos do museu literário argentino (composto, entre outros, por uma série de nomes vinculados às letras do século XIX que voltam uma e outra vez: Sarmiento,

5 Outros títulos publicados nesse período são *Panfletos. Erótica y feminismo* (2018), *Loquilambia. Sexo e insurgencia* (2019) e *Y que se rompa todo corazón. Flash relatos* (2019).

6 Nesse sentido, vale a pena lembrar as numerosas advertências ao leitor espalhadas pelo mais “confessional” dos livros de Moreno, *Black out*, a começar pela anedota limiar sobre o passageiro ébrio que carrega uma mangosta em uma gaiola, anedota que arremata do seguinte modo: “La necesito [a mangosta] porque como soy curda, no puedo separarme de ella, si no ¿quién se comería las víboras? Un policía le preguntó cuáles víboras. Las del *delirium tremens*, contestó. Pero esas víboras no son verdaderas, le dijo una chica. Entonces el hombre levantó una punta del trapo para mostrar que la jaula estaba vacía. Tenía un aspecto radiante cuando dijo: pero esta mangosta tampoco es verdadera”. (Moreno, 2016, p. 10). Veja-se também esta passagem: “¿Si escribo lo que escribo, me desnudo? Hay quienes leen como si se tratara de la *vida misma*. Temblorosos de unanimidad admirativa, mientras creen alcanzar algún mendrugo de intensidad admirativa en medio de la opacidad habitual del mundo -tomándola como una confesión-. Son como esos pájaros que entraron a un museo y, deteniéndose ante una naturaleza muerta hiperrrealista, se pusieron a picar los frutos. Y no hay nada que tocar sino páginas hacendosas”. (2016, p. 271).

Echeverría, Mansilla, Hernández) acabam por esboçar uma *persona* e uma imaginação crítica identificáveis.

Os exemplos de manipulação do próprio arquivo que desenham a genealogia dessa imaginação na tríade citada abundam. Baste mencionar no momento apenas um, aquele que refere à relação mantida durante a infância e a adolescência com o rádio, experiência que abre as portas “a la prosa de Emily Brontë, traducida en la voz” do popular ator de radioteatro Pedro López Lagar (passagem presente em *Black out* e *Contramarcha*), assim como também, graças ao “tango” e especialmente a Gardel, abre caminho ao “gusto por la metáfora”, cena contrabandeada de um artigo compilado em *Subrayados* (Moreno, 2013, p. 57-63), que migra a *Contramarcha* (2020, p. 43-46) e em ambos os casos dá lugar a uma cena da leitura (na acepção de Molloy) que embaralha as hierarquias do oral e do escrito, da literatura instituída e a cultura de massa, desarticulando (e rearticulando) seus lugares no arquivo ao juntar Gardel com Rubén Darío e propor uma ficção de origem segundo a qual “é com Gardel” que Moreno “aprendeu a ler”:

Yo imitaba a Gardel frente al el espejo del ropero. Hacía *playback*, agitando las narinas [...] Con el cebo de la voz bruja yo entraba en el gusto por la metáfora, puesto que, por añadidura, me marcaba un maestro al que la familiaridad de Cadícamo le quitaba el apellido (Darío): Al raro conjuro de noche y reseda/temblaban las hojas del parque también/y tu me pedías que te recitara/esa sonatina que soñó Rubén [...] Siguiendo las líneas de Gardel con los oídos y agarrada al tango canción fui a parar a la poesía modernista y a la literatura abarcable [...] *podría decir que con Gardel aprendí a leer.* (Moreno, 2020, p. 46).

Essa precoce vocação de “ler com os ouvidos” encontra outra efetivação em vários episódios de *Black out* que rememoram a sociabilidade dos bares<sup>7</sup> e um tipo de transmissão oral de formulações teóricas ou estéticas dos anos 1970, de teor experimental, aprendidas através desses “vocalistas” chamados Osvaldo Lamborghini, Germán García, Luis Gusmán ou Norberto Soares, associação que desencadeia uma evocação de “los muchachos” traduzida ao imaginário do tango, do recitado *criollo*, do repentismo.<sup>8</sup> E que repentinamente, mediante a convocação do álcool sob forma da ginebra consumida na juventude, pode conduzir, sem preâmbulos, ao enxerto de uma intervenção crítica (uma espécie de micro-ensaio) sobre o museu da 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 Corrienes 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

7 Julieta Viú Adagio (2021) estabelece uma interessante relação entre a sociabilidade representada em *Black out*, a bohemia, e os romances de artista dos escritores modernistas de finais do século XIX.

8 Cito um fragmento: “Recuerdo a ese fantasma en forma de círculo de cabezas animadas bautizado *Los muchachos* [...] Los rostros permanecen borrosos pero me resuenan los tonos como si ellos -los muchachos- hubieran sido vocalistas. Osvaldo Lamborghini era *Pachequito* - masticaba y dilatava cada palabra como si mascullara -y, manierista en la escansión, solía lanzar un soplo de veneno criollo como si lo extrajera del anillo de un Borgia; Germán García, Alberto Castillo, porque arrastraba las vocales hasta hacer olvidar de qué sílaba provenían - eran vocales de conspiración; y Luis Gusmán, en cambio, era Gabino Ezeiza en su única grabación del *Himno a Paysandú* - su voz parecía la de un muerto vivo o de alguien que tiene en su garganta de vampiro estalactitas y telarañas cristalizadas-. Norberto Soares *sostenía* muy alto el agudo como Ignacio Corsini en *La muchacha del circo* antes de la caída fatal” (Moreno, 2016, p. 122). Pachequito (Cayetano Daglio, 1898-1982), conhecido como “El payador de América”; Alberto Castillo (1914-2002), popular cantor de tangos, milongas e candombes; Gabino Ezeiza (1858-1916), considerado dos maiores repentistas; Ignacio Corsini, célebre cantor de tango, de origem italiana.

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...yendo 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 do *disgraciarse* (da violência, do matar e morrer), a genebra é simultaneamente significante comunitário (“beberla nos hacía pertenecer”);<sup>9</sup> agente da injúria que discrimina (à mulher/va... ca..., e ao Negro), a genebra devém também, nesse freudismo *acriollado* de botequim, figura da

9 Várias passagens de *Black out* desmontam a associação unívoca álcool-violência e exploram outras significações: consolo para os setores populares, como por exemplo na rememoração do cortiço familiar e dos inquilinos da Europa central (“En cada cuarto había una patria, una etnia, una lengua. Y en cada cuarto también la presencia consoladora del alcohol”; 2016, p. 41); gesto anti-utilitário que põe efemeramente em cena a recusa em alimentar a força de trabalho por parte dos setores populares, aos quais os discursos higienistas de finais do XIX vinculam seu consumo via degeneração, doença e desagregação dos laços familiares (“Al beber se escapa a la red de lo útil dando un sentido jodedor al hecho de *alimentar la fuerza de trabajo*”; 2016, p. 44); imagem de intermitentes agenciamentos comunitários, como no fragmento acima citado e em outro ‘microensaio’ acerca da anedota narrada por Benjamin em *Falerno y bacalao*. A partir dela, Moreno recupera o prazer de Benjamin em meio a um grupo de trabalhadores que jantam bacalhao seco, à medida que o vinho o embriaga (“nada lo diferencia de la multitud”; “El vino, ese gran gestor de comunidad”; 2016, p. 58-9). Varios fragmentos dessa última cena-microensaio de *Black out* fazem parte do arquivo Moreno e constam no artigo “Hacerse de abajo”, do livro *Subrayados*.(2013, p. 155-158).

“homosexualidad sublimada de *macho a macho*” e da “*felatio* por turnos”. A leitura/escuta se imiscui e identifica um sujeito mais, uma minoria mais, um *outro* mais, no interior da lógica máscula e viril que sanciona o texto fundador - e que a interpretação desarticula.

#### IV

O retrato desse outro amigo e coetâneo de Moreno que foi Miguel Briante também enfatiza, junto com a dicção do jovem escritor que nos anos 1960 “posaba de Rimbaud sin saber francés” ou “hablando francés como un bretón que no fue a la escuela” (2016, p. 185), seus “ademanos de gaucho malo” (2016, p. 178) devotado ao “rapto de las sabinas con herencia patricia”. (2016, p. 178). E uma de suas ficções servirá de ocasião para uma nova incursão, esta vez, uma *Excursión*, pelo arquivo literário. Mas, antes de empreendê-la, preparando-a, Moreno autofigura-se uma vez mais em situação de escuta, ouvindo a leitura que faz Briante, em um bar, à época em que ambos trabalhavam no mesmo 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. 186-187).

Que lia Briante e agora lê o leitor? As frases iniciais de seu conto *Ley de juego*, no qual o escritor inventa o episódio de “ganar tirando la mano junto con la taba” por meio de um personagem alcoolizado ao qual “literalmente *se le fue la mano*”. (Moreno, 2016, p. 201).<sup>10</sup> Não surpreende que instalado o tom gauchesco (a jovem Moreno uma “polla” ou “hacienda ajena”, Briante um “payador de fogón”), a escrita enverede para *Una excursión a los indios ranqueles* e as relações poder/aguardente legíveis nesse texto no qual “no hay violencia sin alcohol”, porém simultaneamente “El Estado -los que lo representan [...] es el único que mata *sobrio*” (2016, p. 202):

Aunque el aguardiente sea el máximo signo de poder que exhibe el cristiano sobre los indios, los libros de La Nación ponen el *mamarán* en la frontera y en tierra adentro: sólo la *Barbarie borracha* inquieta.

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

A la baba ardiente del borracho que lo atropella en la oscuridad de su toldo, se la hace lavar por la china Carmen: *el asco es el otro*. (Moreno, 2016, p. 208).

10 Trata-se da Tava ou Jogo do osso, também praticado em áreas rurais do sul do Brasil e incorporado aos motivos da literatura gaúcha. O personagem do conto de Briante, inteiramente ébrio, amputa a própria mão com o facão e a lança como se fosse a tava.

Operando nos interstícios da lógica de poder expressa na *Excursión*, Moreno explora as diferentes formas de relação, de justiça e as diferentes economias representadas na fronteira pelas figuras do coronel Mansilla e do cacique Panguithruz (a restituição de cujos restos um século e meio mais tarde são objeto da crônica analisada por Sabo e de uma variante da mesma recolhida em *Subrayados*, que leva precisamente o título de “La escena del archivo”, 2013, p. 13-16). Assim, ao cacique que distribui a aguardente barganhada e que não bebe entre “wincas” (brancos), mas, sim, eventualmente, entre os seus (o qual não impede de flagrar a violência exercida por Panguithruz contra sua mulher), corresponde a imagem do coronel que barra o devaneio igualitário do cacique por ocasião de um incidente com um membro alcoolizado de seu séquito. Enquanto Panguithruz arrisca dizer: “-Aquí somos todos iguales, hermano”, o coronel retruca: “-No, hermano -le contesta Mansilla- Usted será igual a sus indios. Yo no soy igual a mis soldados” (Mansilla *apud* Moreno, 2016, p. 204). Seguindo a pista da *Excursión*, Moreno revisita o *Facundo* de Sarmiento, o *Juan Moreira* de Gutiérrez e finalmente o *Matadero* de Echeverría - ou talvez se devesse dizer *El matadero* de David Viñas:

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



Como sustenta Rocío Altinier (2020) em um artigo sobre o tema, o álcool, significante da alteração e do desvio, promove linhas de fuga que possibilitam versões alternativas e novas formas de ler certas zonas canonizadas da literatura argentina e de sua história, desvelando uma multiplicidade possível e uma possível genealogia outra da literatura e da cultura argentinas. Lendo nos interstícios, catando detalhes menosprezados ou despercebidos (a garrafa de aguardente posta na mesa dos mazorqueros de *El matadero*, a genebra que bebem Fierro e Cruz ao fugir para o deserto), renovam-se as leituras do cânone fazendo ingressar o outro e os outros: “Los indios, los gauchos, las prácticas sexuales no normativas, el pueblo, las mujeres, los y las escritoras forman parte del paisaje de una disidencia (intelectual, sexual, de clase, género o racial) que, finalmente, conforma buena parte de la reescritura del canon”. (Altinier, 2020, p. 7). Acolhem-se novos tons e novas vozes orientadas a um presente em movimento do qual Moreno tem participado ativamente, e que se expressam tanto na ativação dessas potências outras latentes no arquivo literário canônico, como nas novas textualidades que a expandem e que abarcam das variações homoeróticas contemporâneas da ‘gauchesca’ (os textos de Gabriela Cabezón Cámara ou Martín Kohan, por exemplo) à produção de *El teje*, revista escrita e editada pela comunidade travesti a partir de 2007 sob a coordenação de María Moreno.

## V

O fragmento que sucede à cena ouvida/lida na voz de Briante e às incursões pelo cânone literário do século XIX pode servir de passagem para uns

breves comentários sobre outro texto de Moreno que exigiria por si só um exame pormenorizado: *Oración. Carta a Vicki y otras elegías políticas*. Proposta a versão “um pouco corrigida” de Moreno sobre o começo da literatura argentina enunciado por David Viñas, *Black out* salta sem transições uma vez mais para o registro autobiográfico e a narradora relata uma hemorragia menstrual, talvez a mais violenta das muitas que a acometeram na juventude, convocando esse outro significante que escande a escrita: o sangue. Ébria de novo, entoará uma litania que reitera quatro vezes no espaço de uma página a mesma pergunta: “¿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).

A coincidência entre a embriaguez, o agravamento dos sangrados e os anos de chumbo da ditadura atíça essa interrogação que migra e se metamorfoseia no fragmento intitulado “Nota al pié” (alusão evidente ao texto walshiano homônimo) de *Oración*, aquele que expressa de forma mais ostensiva a subjetividade da enunciadora e se inicia de forma semelhante, porém conjugando a pergunta em 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).

Em mais de um sentido esses dois textos podem ser lidos em espelho e se complementam sem completar-se nem desenhar uma trajetória unívoca. Em *Black out*, a ênfase incide na experimentação estética e de vida avessa aos imperativos da militância política extrema dos anos 1970, na bohemia, nos amigos da “varonera” que circulava entre homens em bares e redações (o que não apaga as tensões de gênero),<sup>11</sup> no luto pela perda desses amigos mortos, mas não exterminados pela violência do Estado ditatorial; em *Oración*, na indagação em torno das identidades militantes desse período, dos modos de assumir a masculinidade e principalmente a feminidade nas “orgas”, como eram chamadas as organizações guerrilheiras, nas subjetividades divergentes com respeito aos discursos sedimentados acerca dessas mulheres, que o texto insistirá em ler, escutar, auscultar e trazer para a cena decompondo e recompondo os documentos manipulados; a ênfase em um olhar de gênero que vai e volta uma e outra vez às “cartas” do Walsh pai para lê-las a favor e a contrapelo, para afetá-las com outros materiais (inclusive do mesmo Walsh), e com o testemunho de outras vozes “amenazadas de insignificancia” (por exemplo a de Patricia Walsh, a filha sobrevivente), visando a redesenhar e alargar o “arquivo comum”, um arquivo que se abre em direção às produções culturais e performances das “H.I.J.A.S”:

---

11 Sobre isso veja-se meu artigo (2023).

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).<sup>12</sup>

O procedimento adotado para isso mantém pontos de contato com a estrutura zigzagueante e ao mesmo tempo iterativa de *Black out* (nos subtítulos de cujas partes, repetidas, não por acaso ecoa o princípio da circulação e do retorno: La pasarela del alcohol, Del otro lado de la puerta vaivén, Ronda). Mas se em *Black out* essa discursividade descontínua, fragmentária e heterogênea é alinhavada por um eu cujo efeito de presença é mais evidente (embora não menos artificioso e construído), no caso de *Oración*, a “bitácora” da escrita são as palavras do/as/es outro/as/es, os possíveis sentidos nelas obliterados ou esquecidos, as potências legíveis em suas dobras e fragmentos: “Sin hacerme ilusiones acerca de un supuesto despojamiento narcisista - cortar, compaginar, seleccionar, *es ya escribir* - mantengo el sueño zonzos de desaparecer como cronista para ser la partera de una polifonía de voces otras”. (2008, s/n). Talvez Moreno tenha realizado o sonho em *Oración*.

---

12 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 filhos e filhas de desaparecidos durante a última ditadura militar argentina.

## VI

*Oración* começa com um apartado intitulado *Bitácora*, no qual se transcrevem a *Carta a Vicki* redigida por Walsh ao saber da morte de sua filha em 1 de outubro de 1976 e a *Carta a los amigos* escrita três meses depois com o propósito de “explicar cómo y por qué murió Vicki” (Walsh, *apud* Moreno, 2018, p. 19), seguidas de um terceiro fragmento enunciado pelo eu, que se inicia repetindo/deslocando uma das frases da segunda carta de Walsh (“*He visto la escena con sus ojos [...] Pero no la he visto, la he leído. Recitado como una oración. Por ella, la muchacha*”, Moreno, 2018, p. 25), para logo apresentar uma sucinta rememoração do processo de redação do texto e destacar algumas de suas características. Se não se tratasse do livro/não livro aberto, descontínuo e proliferante que o leitor tem em mãos, seria possível dizer que se está diante uma introdução (de um posfácio antecipado, portanto), diante de um conjunto de instruções para adentrar-se no que está por vir.<sup>13</sup> Mas se essa tríade põe em cena os principais procedimentos que (in)formam *Oración* (a interrogação e reinterpretação do arquivo a partir do cruzamento com outros documentos e testemunhos, as operações de recorte, edição, montagem e releitura dos mesmos), os limares textuais que são a *dedicatória* e as duas *epígrafes* que antecedem à *Bitácora* são, em si mesmos,

13 Cito: “*Carta a Vicki y Carta a mis amigos* me enviaron a otras páginas donde la experiencia vivida mezclaba el informe clandestino con la pedagogía de la catástrofe, el testimonio con la ficción, ese género que la épica revolucionaria proscribió sin abandonar jamás [...] Las idas y vueltas se notan en los saltos de registro, las voces que se suceden [...] Quise poner a mi favor las tipografías, obligarlas a comprometerse: elegí dejar las palabras del enemigo en cursivas diferenciadas, los testimonios de los sobrevivientes, completos, en un capítulo entero, las citas...”. (Moreno, 2018, p. 28-29).

também, bitácoras. Destaco o nome de algumas das dedicadas: Lila Pastoriza, a mulher que estando prisioneira no centro de detenção clandestino da ESMA vê essas duas cartas de Walsh (esses “papeles secuestrados” 2018, p. 34), as salva e as faz chegar às mãos de Lilia Ferreyra, amiga pessoal de Moreno, também jornalista e escritora, embora mais conhecida, até não há muito, como “a última mulher” de Rodolfo Walsh. Lilia Ferreyra, uma das duas dedicadas *in memoriam*, junto com Ana Amado.<sup>14</sup> Lilia, que empresta a Moreno um diário da Vicki Walsh adolescente dentre cujas páginas surge uma (outra) carta do Walsh pai, de 1963 (“En esa época ella tiene 13 años”; Moreno, 2018, p. 69) habilitando um confronto de documentos/leituras do qual sairão a imagem de uma Vicki parcialmente distinta da heroína guerrilheira e a de um pai também em parte distinto, interessado no destino individual dessa filha, antagonista da instituição escolar, simpatizante do feminismo (“que Walsh llama temerosamente “cultura femenina””; Moreno, 2018, p. 72). Um Walsh que nessa carta não propõe como modelo “ni a Eva perón ni a Rosa de Luxemburgo, sino a Margarite Duras, capaz de hacer aparecer en dos películas [...] el mundo visto por una mujer que no se pregunta previamente cómo lo vería un hombre (son sus palabras exactas)”, afirma Moreno (2018, p. 72), para concluir depois de três páginas que glosam/interpretam essa carta perdida e agora incorporada ao arquivo: “Mucho antes que Jaques Lacan, autor de un texto titulado “Homenaje a M. Duras”, Rodolfo Walsh advertía y orientaba a su hija en dirección hacia

---

14 A relação completa das dedicadas é a seguinte: Graciela Camino, Silvia Catalá, Noemí Ciollaro, Lila Pastoriza. *In memoriam*: Ana Amado e Lilia Ferreyra

aquella que habría superado la opresión femenina haciendo de los juegos de la femineidad una estética”. (2018, p. 73). E arrematar afirmando: “Tal vez [Walsh] ignorara que Marguerite Duras había combatido en la Resistencia francesa, conocía el manejo de las armas y había confesado ser responsable por la tortura de un oficial nazi”. (2018, p. 74). O jogo móvel e instável de desconfigurações, reconfigurações e prefigurações instituído pela leitura dessa carta, que modifica retroativamente tanto a imagem de Vicki como a de Walsh e a da própria relação, é uma operação constante do sujeito que corta, compagina, selecciona, edita, monta, lê (“hacer eso *es ya escribir*”). Que não “desaparece”, mas “pare” novos sentidos endereçados ao presente.

Outra dedicada *in memoriam*: Ana Amado, também amiga entranhável de Moreno e uma das primeiras intérpretes das novas manifestações culturais que emergiram em meados dos anos 2000 e tiveram como protagonistas filhos e filhas das vítimas da repressão do Estado. Leitora precoce dos deslocamentos e transformações (das “Obediencias promiscuas”, como as denomina Amado em um dos subtítulos de seu livro mais conhecido, *La imagen justa*) presentes nessas produções. Um tipo de olhar que Moreno recicla e atualiza (com o concurso de outras fontes críticas como o Gonzalo Aguilar de *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*) nos segmentos de *Oración* que se voltam para as obras das H.I.J.A.S “com pontinhos”, naqueles segmentos que levam os subtítulos de *Política capilar* (sobre o filme *Los rubios* (2003) de Albertina Carri), *El juego del deseo* (sobre *Mi vida después*, biodrama de Lola Arias), *Hijas en red* (acerca do *Diario de una Princesa Montonera* (2012) de Mariana Eva Perez), *Huesos* (sobre o livro *Aparecida* (2015) de Marta

Dillon (Moreno, 2018, p. 181-224). Leituras de um arquivo expandido em constante contaminação com o ‘primeiro’, o que deflagra a escrita, visto que Moreno em todas essas passagens encontra um modo de interferi-las com os textos de Walsh a partir de algum detalhe, embora, em um movimento análogo e de direção contrária, essas vozes do futuro retroajam e interfiram na textualidade walshiana, inscrevendo nela uma espécie de proto-feminismo.

A dedicatória de *Oración* conclui acrescentando uma citação depois do nome das dedicadas, precedida de dois pontos: “... esta noche toco yo”. Esse verso de *Tinta Roja* (outra vez o tango, com o qual Moreno aprendeu a ler) tem algo de mediúnic; excede em muito o aparente egotismo do “yo”. Diz que quem toca/canta/interpreta, o faz em nome das/os outras/os e, em um misto de lamentação e celebração, de luto e festa, as/os convida a dançar. É um convite e uma carta endereçada às “muchachas”, às “compañeras” passadas/presentes.<sup>15</sup>

## VII

As duas epígrafes que seguem à dedicatória também concentram, nos imaginários convocados por esses fragmentos, núcleos sentidos a ser revisitos e reconfigurados em *Oración*, complementando e prolongando o gesto endereçado às dedicadas. A primeira delas é do livro de Pilar Calveiro, *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina* (2004), e

---

15 Pa' que bailen los muchachos/via' tocarte, bandoneón./¡La vida es una milonga!/Bailen todos, compañeros,/porque el baile es un abrazo:/Bailen todos, compañeros [...] No te quejes, bandoneón,/que esta noche toco yo./Pa' que bailen losmuchachos/hoy te toco, bandoneón./¡La vida es una milonga!. Tinta roja (letra: Enrique Cadícamo; música: Aníbal Troilo)



recupera o “protótipo” da mulher guerrilheira aos olhos dos militares argentinos e chilenos treinados na Escuela de las Américas, segundo os quais: “Las mujeres ostentaban una enorme libertad sexual, eran malas amas de casa, malas madres, malas esposas y particularmente crueles. En relación de pareja eran dominantes [...] Siempre eran apasionadas y prostitutas, y buscaban hombres” (Calveiro *apud* Moreno, 2018, p. 11). *Grosso modo* se poderia dizer que uma das trilhas de sentido do livro busca afirmar precisamente o direito a essa liberdade vista como ameaçadora pelos poderes da repressão, mas também parcialmente obliterada e preterida tanto pelas próprias agrupações de esquerda das quais participaram essas jovens mulheres, como pelos organismos de direitos humanos engajados na luta pela justiça e a memória que se inicia ainda durante a ditadura, tendo continuidade até os dias de hoje. Assim, uma das intervenções críticas, dos sentidos a ser desvelados nos interstícios, visa a conjugar o que aparece como disjunto, afirmando as forças vitais dessas mulheres que desejaram ser livres sexualmente, apaixonadas, e também maternas, que foram esposas, amantes, mães. Daí que em outra entrevista concedida a Luciana de Mello pela publicação de *Oración* Moreno frise o fato de que em seu livro, que poderia ser pensado em parte como um “romance familiar da guerrilha”: “Las mujeres de los desaparecidos no están analizadas como ese cuerpo crítico que un poco transmiten las madres, tan ligado a la voz del incesto [...] Las mujeres son testimonio de los deseos más allá de la revolución”. (2018, s/n). Daí que ela acrescente perto do final, em mais um gesto de vinculação e prolongação com as forças operantes no presente:

Nadie “eligió” morir en esa generación, fue asesinado o desaparecido, en todo caso decidió que la vida que se llevaba sobre todo las de los no privilegiados no era vida si no se la arriesgaba con otros y por los otros. Pero escribí la parte más grossa del libro en torno a esa frase mientras a mi alrededor se iba formando otra: “Vivas nos queremos”. Vicki no eligió morir, sino no caer viva si su caída ponía en riesgo la vida de los otros [...] Yo pondría detrás de la consigna Vivas nos queremos la memoria de Vicki. (Moreno, 2018, s/n).

A segunda epígrafe convoca, por sua vez, esse outro protótipo que o livro indaga, interpela e decompõe, a imagem espiritualizada e marmórea do herói, o retrato oficial do militante, e o faz por meio de um testemunho do ex-guerrilheiro Luis Mattini, de 2001, acerca do líder del Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP) Mario Roberto Santucho. Trata-se de um perfil que exalta a figura de Santucho ao evocá-lo em um momento particularmente grave, que põe em tensão as imagens do “comandante” e do “pai”, perfil no qual se espelha, em parte, a situação de Rodolfo Walsh diante da morte de Vicki:

Al poco tiempo del golpe de estado de 1976, en plena orgía del horror de los secuestros y las desapariciones, la represión capturó a sus tres hijas preadolescentes junto con su cuñada en una casa del Gran Buenos Aires. En la cabecera de la mesa del Buró político Santucho presidía la sesión tal vez más difícil de su vida [...] Ahí estaba el padre enfrentado al Comandante Santucho, en silencio, su mirada detenida en ese intermedio entre la profundidad y la fuga que yo creía captar. Nos miraba a todos sin parecer ver a nadie. Su rostro no decía nada. La tensión extrema entre el padre y el jefe y quizás como nunca uno percibía su estatura de Jefe, eso que lo haría diferente [...] Y hoy me doy cuenta, sin haberlo sabido en aquel entonces, que era ese el Santucho por el cual poníamos el cuerpo sin vacilar. Porque

no era el todo poderoso sino el que podía actuar a pesar de todo. (Mattini apud Moreno, 2018, p. 12).<sup>16</sup>

Fissurar a imagem marmórea e oficial de Walsh para devolvê-la, não transformada em seu contrário, mas exposta em suas contradições, tensões e paradoxos é o que a escrita tenciona em várias subseções e fragmentos de *Oración*, nos quais se releem as duas cartas do pai (a escrita a Vicki quando a corresponsal já estava morta e a endereçada aos amigos “para pautar ‘*una orden de interpretación*’” (Moreno, 2018, p. 35) acerca de quem foi e como morreu essa filha), e se enuncia uma ficção (não)familiar dos Walsh tramada com o concurso de outros documentos (o diário da Vicki adolescente, a carta de Walsh descoberta em meio a essas páginas, diversos testemunhos da outra filha, Patricia Walsh),<sup>17</sup> bem como de leituras teórico-críticas (a interpretação prévia de Piglia das cartas de Walsh, a leitura foucaultiana sobre a tragédia do Édipo e a origem das formas jurídicas, o romance familiar freudiano enunciado a partir do enredo edípico). À semelhança do feito em *Black out* com a hipótese de Viñas, a operação leitora e a escuta de Moreno modificam o arquivo preexistente ao incorporar novas perspectivas, ao mesmo tempo

16 O texto integral do testemunho de Mattini encontra-se disponível em: <[http://www.archivochile.com/America\\_latina/JCR/PRT\\_A/doc\\_sobre\\_santucho/santuchosobre0006.pdf](http://www.archivochile.com/America_latina/JCR/PRT_A/doc_sobre_santucho/santuchosobre0006.pdf)>.

17 Veja-se o apartado “Edipo, Antígona, Ismene releídos”, no qual Moreno se vale de uma entrevista realizada a Patricia Walsh em 1995 que a leva a concluir: “La singularidad de los miembros de la *no familia* Walsh, pensada como un cuerpo común en el que cada uno pone un acento próprio, sigue escribiéndose”. (2018, p. 32).

em que propõem uma figuração de si e da própria práxis, das estratégias e procedimentos que caracterizam suas intervenções críticas:

Para Michel Foucault, el Edipo de Sófocles es una leyenda de un momento en la historia del sistema judicial griego, una querrela con el psicoanálisis y su Complejo de Edipo como drama burgués y encerrona triangular de deseos siempre dispuestos a rebasar fuera de las formas. Allí, la verdad se obtiene a través de la indagación de diversos testigos. Me gusta imaginar que, si la indagación judicial es el modelo de toda indagación, Edipo fue el primer periodista, el primero que tomó testimonio, apelando al saber que no tiene poder: los pastores. Su condición de alguien a quien su investigación lleva a la culpa y la propia condena, junto con la muerte de Antígona, autoriza a una lectura edípica de *los Walsh*, pero no para detenerse en una labor psicoanalítica sino en una construcción ficcional que padre e hijas parecen haber sostenido respecto de su propio *conjunto*. Ese cuerpo imaginario que se distanciaba de los vínculos de sangre para tramar una suerte de parentesco en la conciencia social, pero cuyas arterias se separaban inexorablemente en distintas posiciones para instalar una idea de grupo en el que la igualdad residiría en que todos sus miembros estaban radicalmente comprometidos con sus ideas; incluso la madre, Elina Tejerina, brillante pedagoga que, desde la escuela para ciegos N 315 de La Plata, fundó una nueva política educacional dedicada a incorporar a los ciegos a las escuelas comunes, extrayéndola de su formato caritativo y diferencia.

Entonces, Patricia Walsh, bajo la figura de Ismene, no es ya quien cede a la ley y reivindica la legalidad en la polis sino que luchan a lo largo de los años, en el espacio democrático y dentro de diversas organizaciones de izquierda. (Moreno, 2018, p. 44-45).

Sem abandonar de todo as investiduras do detetive ou do crítico literário presentes nas ficções teóricas de Piglia em torno do mesmo personagem trágico, Édipo se torna, aqui, o/a primeiro/a *jornalista* e assume a tarefa de tomar testemunho apelando ao saber dos que não têm poder, a começar por essa (outra) Ismene chamada Patricia Walsh, aquela que sobrevive sem ceder

nem reivindicar a lei da *polis*, mas lutando, teimosamente, para alterá-la.<sup>18</sup> A voz que insiste em contrariar a *ordem de interpretação* do pai acerca dessa filha (irmã) morta, em restituir outras imagens possíveis de Vicki, em corrigir o pai valendo-se das palavras dele e confrontando-as com outros sentidos velados. Transcrevo duas passagens dentre as numerosas constantes em *Ora-ción*, ambas orientadas a interferir na *Carta a los amigos* redigida por Walsh:

“- Su lúcida muerte es una síntesis de su breve, hermosa vida”, escribe mi padre - dice Patricia -. Me enojó esa frase. Que su vida fue hermosa? Él sabía perfectamente que ni su vida ni la mía habían sido hermosas. De que la vida de mi hermana fue corta, no hay duda, porque la mataron a los 26 años. Y ya había vivido circunstancias muy difíciles. Cuando nació mi sobrina, Emiliano estaba preso. Pero no todo se vincula solamente con la militancia. Cuando, unos años antes, mi hermana se vino a vivir de La Plata a Buenos Aires, se enfermó de una enfermedad que se llama ptosis renal y que significa que el riñón desciende, baja de su lugar habitual. Entonces la operaron [...] Era joven, linda y tenía una cicatriz que empezaba en el ombligo y terminaba en la columna vertebral. Como yo estudiaba medicina, a mi madre se le ocurrió que era correcto que la cuidara. Y, a pesar de que fueron unas pocas noches, fue durísimo hacerlo, pero no por el hecho en sí mismo de cuidarla sino de compartir con ella su sorpresa ante ese dolor y esa herida. (Moreno, 2018, p. 47-48).

De forma análoga, ao indagar a identidade de quem teria proferido no cerco em que morrem Vicki e seus companheiros a célebre frase “Ustedes no nos matan, nosotros elegimos morir” (Moreno, 2018, p. 97-105), também

18 Patricia Walsh (Buenos Aires, 1952), psicóloga social e política argentina de esquerda. Foi Deputada Nacional pela Ciudad de Buenos Aires em 2001 e durante os anos 2007-2009. É uma das principais impulsoras e autora do projeto de *Nulidad de las Leyes de Punto Final* (1986) e *Obediencia Debida* (1987) derogadas em 2003, que possibilitou a retomada dos julgamentos por delitos de lesa humanidade cometidos durante a última ditadura argentina.

recolhida na carta de Walsh e que teria chegado até ele através do testemunho de um soldado, lê-se:

- Tengo la impresión -dice Patricia- de que yo se lo cuento a mi padre durante una caminata que hacemos por el Jardín Botánico. Él ya estaba clandestino y es difícil encontrarnos [...]

[M.M.] -Le decís que hay un soldado, un testigo ocular.

- Sí, que mi cuñada me cuenta... [...] Un colimba. Él vio cómo murió mi hermana. Y regresó a su casa muy mal, casi descompuesto, impresionado por lo que había visto y se lo contó a su madre, sobre todo, lo más impactante, la forma en que la muchacha en camión y un muchacho habían resistido en la terraza y luego, cuando se les habían acabado las balas o se les estaban por acabar, se habían suicidado, y cómo el muchacho habría dicho esas palabras: “Ustedes no nos matan, nosotros elegimos morir”.

[M.M.] -En *Carta a mis amigos*, ese boca a boca permanece secreto.

- Sí. Y con mi padre discuto esa carta. Creo que es en la Nochebuena de 1976 [...] Cuando mi padre me lee el texto, yo me molesto y le digo que él no me había escuchado bien, que no es Vicki quien dice esas palabras, “Ustedes no nos matan, nosotros elegimos morir”, sino el muchacho joven que muere con ella en la terraza. Entonces, cuando escucha esto, él también se molesta y me pregunta si tengo alguna oposición a que dé a conocer esta carta. Y yo le digo que sí y que creo que tiene que volverla a escribir porque quien dice estas palabras no es Vicki sino el muchacho [...] Lo que yo le señalo a mi padre no es una equivocación menor porque esas palabras ocupan un lugar central en su carta, cuando hay que preservar, en el haberlas pronunciado, el protagonismo del compañero.

[M.M.] - El héroe está hecho de últimas palabras.

- Y eso que mi padre estaba enojado con la figura heroica. Cuando cuarenta mil hombres y mujeres salen a la calle, como en Córdoba, un héroe puede ser cualquiera, escribí papá, y tenía desprecio por aquello a lo que se podía llegar para construir a alguien como héroe. Claro que yo no le estoy diciendo que hay algo que se puede cambiar de manera fácil [...] Era bárbaro que hubiera sido mi hermana, pero no había sido mi hermana. (Moreno, 2018, p. 97-100).

Na conflagração de sentidos atualizados na voz de Patricia nenhum deles chega a consolidar-se como definitivo ou excludente, deixando a carta aberta a incertezas, vacilações e possibilidades capturadas pela audição/edição de Moreno:

Sobre lo que no había duda era que iba a corregir la carta

[M.M.] - Esa fue la última vez que viste a tu padre.

- Creo que sí [...]

[M.M.] -Nunca la reescribió.

- No. Pero todo esto que empezó siendo una discusión terminó siendo una conversación. Lo que sí me queda es la imagen de mi papá aceptando mi enojo y mi reproche, y diciendo que no iba a dar a conocer la carta y la iba a escribir de nuevo.

[M.M.] -Todo esto, vos lo contaste otras veces.

- Pero nadie parece haberlo oído. Es que, cuando hablo de mi padre, yo suelo discutir con ese personaje que me presentan [...] o ese no es mi padre o yo no lo recuerdo porque hay algo que no convence de lo que sería -por llamarla de algún modo- *la versión oficial*. Entonces, al contar otra, se dañaría esa donde hay un avanzado estado de construcción del personaje. Y a mí casi me han llegado a convencer de que lo que yo quiero aportar es secundario o es molesto. Puede ser que lo que tengo que decir sea poco interesante, pero en eso yo me identifico con mi propio padre: cuando él busca quién va a dar testimonio en los grandes relatos, elige a las personas que están amenazadas de insignificancia. (Moreno, 2018, p. 101).

A contra-memória ou a leitura reparativa (Telechea, 2020, p. 256) implicada na escuta desses sentidos, efetiva-se através de múltiplas vozes (Patricia Walsh, Maricel Mainer, Lucy Gómez de Mainer, Juan Cristóbal Mainer) que desarticulam o estado avançado de construção da/s personagem/ns, se

trate do Walsh pai ou da Vicki soberana e dona de seu destino, agitando outra vez as ondas moventes da significação (“Mi hermana se suicida pero en realidad la matan”).

### VIII

A (por ora) última entrada desta bitácora de leitura sobre o possível diálogo *Black out/Oración* a partir da comum “pulsión museal” aí legível limita-se a registrar o retorno dos mesmos títulos, nomes, significantes, das mesmas zonas canonizadas da literatura e da cultura argentinas do XIX, submetidas uma e outra vez a intervenções críticas. Dos mesmos fetiches - Hernández, Sarmiento, Echeverría, Mansilla - postos a serviço de incessantes metamorfoses.

Menciono alguns exemplos: o contraponto instaurado a partir do gênero epistolar, também empregado pelos militares durante a ditadura, para fazer propaganda na imprensa por meio de cartas anônimas de mães, pais ou irmãos de algum suposto militante “sequestrado” da família (a figura do rapto retomada outra vez) pela “ideologia subversiva”. É valendo-se de uma dessas cartas, escrita pelo Dr. Félix Garzón Maceda ao saber que seu irmão Lucio declarara diante de um Comitê do Senado dos Estados Unidos incumbido de investigar violações aos direitos humanos, que será convocado o mandato hernandiano de *Martín Fierro* (“los hermanos sean unidos”) para desvelar suas falhas, fissuras e falácias. Enquanto Lucio declara e denuncia os crimes, Félix publica uma carta endereçada ao general Videla em desagravo da família Garzón, deixando claro



seu desacordo com esse ato. Por isso, “entre los Garzón Maceda, *los hermanos no sean unidos*”. (Moreno, 2018, p. 82). Outro exemplo ainda: a reativação de Echeverría em sua intempésta ressurgência nas prisões clandestinas da ditadura militar, através do coro das *Madres cautivas* (Moreno, 2018, p. 161-173), apartado de *Oración* destinado a recolher o heterogêneo testemunho dessas mulheres. Ou, para terminar sem concluir, a insistência em uma genealogia walshiana que o vincula a Sarmiento, a Mansilla, a Fray Mocho... a Moreno:

Uno de los mitos que circulan en torno a su figura de escritor [de Walsh] es el de haberse adelantado a la *non fiction*, término legitimado por Truman Capote a raíz de la publicación de *A sangre fría*; pero sus textos están profundamente enraizados en la tradición del Facundo de Sarmiento, Una excursión a los indios ranqueles de Lucio V. Mansilla, y Viaje al país de los matrones de Fray Mocho [...] Lo que Walsh deseaba era trabajar en la tensión entre ficción y realidad, entre los hechos narrador con las prerrogativas de la ficción, o sobre ficciones referidas a materiales reales, o híbridos perfectos que operaran de diversos modos, de acuerdo a si el lector tenía o no el código, sino en textos que fueran capaces de liquidar esas cuestiones de fronteras, de intervenir en lo real modificándolo y dejando a la escritura en una suerte de regazo y, al mismo tiempo, haciendo de ella un acto, al darle la capacidad de transformar las condiciones de aquello que denunciaba”. (Moreno, 2018, p. 91-92).

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Altinier, Rocío. Reimaginar la literatura argentina desde el alcohol. In: *Heterotopías*, 3 (6), 2020, p. 1-16. Disponível em: <<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/heterotopias/article/view/31608>>. Acesso em 12 mar.2022
- Barthes, Roland. “Da obra ao texto”. In: *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martin Fontes, 2004, p. 65-75 [1971].

Bernabé, Mónica. *Por otro lado. Ensayos en el límite de la literatura*. Toluca de Laredo: Secretaría de Educación del Gobierno del Estado de México, 2017.

Gárate, Miriam. V. Entre bot(el)la y bot(ella). Acercamientos ebrios a *Black out. Remate de Males*, vol. 43, 1, 2023, p. 157-179.

Giordano, Alberto. María Moreno: la entrada en la cultura. In: *El giro autobiográfico*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2020, p. 67-80.

Moreno, María. “Siempre es difícil volver a casa.” *Página 12/Radar libros*, 1 jul. 2001. Disponible em: <<https://www.pagina12.com.ar/2001/suple/Radar/01-07/01-07-01/nota1.htm>>. Acceso em: 17 mar. 2023.

Moreno, María. *A tontas y a locas*. Buenos Aires: Sudamericana, 2001.

Moreno, María. *El fin del sexo y otras mentiras*. Buenos Aires: Sudamericana, 2002.

Moreno, María. Escritores crónicos, *Página 12/Radar libros*, 7 ago. 2005. Disponible em: <<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-2425-2005-08-07.html>>. Acceso em 20 dez. 2022.

Moreno, María. Yorando en el espejo. *Página 12/ Suplemento Radar Libros*, 27 jan. 2008. Disponible em: <<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-4402-2008-01-27.html>>. Acceso em 03 nov. 2022.

Moreno, María. Decir yo siempre estuvo de moda. Transcripción de la Conferencia dictada en la Cátedra abierta de la Universidad Diego Portales, 28 ago. 2008. In: *Revista Dossier*, 2008. Disponible em: <<https://revistadossier.udp.cl/dossier/decir-yo-siempre-estuvo-de-moda/>>.

Moreno, María. *Banco a la sombra*. Buenos Aires: Sudamericana, 2008

Moreno, María. Crónicas de colección. Entrevista de Liliana Viola a María Moreno, *Página 12*, ago. 2010. Disponible em: <<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-5916-2010-08-13.html>>. Acceso em 20 fev. 2023.

Moreno, María. La mujer invisible. Entrevista de Violeta Gorodischer a María Moreno. *Página 12/Suplemento Radar*, 19 jun. 2011. Disponible em:

<<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-4308-2011-0619.html19/06/2011>>. Acceso em: 17 jan. 2023.

Moreno, María. *La comuna de Buenos Aires. Relatos al pie del 2001*. Buenos Aires: Capital intelectual, 2011.

Moreno, María. La escena del archivo. In: *Subrayados. Leer hasta que la muerte nos separe*. Buenos Aires: Mar Dulce, 2013, p. 13-16.

Moreno, María. “Gardel”. In: *Subrayados. Leer hasta que la muerte nos separe*. Buenos Aires: Mar Dulce, 2013, p. 57-64.

Moreno, María. *Black out*. Buenos Aires: Random House, 2016.

Moreno, María. *Oración. Carta a Vicki y otras elegías políticas*. Buenos Aires: Random House, 2018.

Moreno, María. *Panfletos, erótica y feminismo*. Buenos Aires: Random House, 2018.

Moreno, María. La novela familiar. Entrevista de Patricia Mello a María Moreno. *Página 12/Radar Libros*, 03 abr.2018. Disponível em: <<https://www.pagina12.com.ar/104933-la-novela-familiar>>. Acceso em: 14 fev. 2023.

Moreno, María. *Loquilambia*. Santiago de Chile: Ediciones de la Universidad Diego Portales, 2019.

María Moreno presenta las aguafuertes queer de “Loquilambia”. Entrevista de Luciana de Mello a María Moreno. *Página 12/ Radar libros*, 03 maio 2020. Disponível em: <<https://www.pagina12.com.ar/262478-maria-moreno-presenta-las-aguafuertes-queer-de-loquibambia>>. Acceso em: 20 maio 2023>.

Moreno, María. *Contramarcha*. Buenos Aires: Ampersand, 2020.

María Moreno. Y que se rompa todo corazón. Flash relatos. Penguin Random House Grupo Editorial Argentina, 2019, e-book.

Olmos, Ana Cecilia. Formas breves, livros discontinuos. In: Cordiviola, Alfredo; Olmos, Ana Cecilia; Palmero González, Elena; Gárate, Miriam V. *Temas para*

*uma História da Literatura Hispano-americana*, v. I. Porto Alegre: Letra 1, 2022, p. 125-145.

Pauls, Alan. “El factor panceta”. In: Darrigrandi, Claudia; Mahieux, Viviane; Méndez,

Mariela (orgs). *El affair Moreno*. Buenos Aires: Mansalva, 2020, p. 225-232.

Romero, Walter. “María Moreno, la máquina lectora”. In: Darrigrandi, Claudia; Mahieux, Viviane; Méndez, Mariela (orgs). *El affair Moreno*. Buenos Aires: Mansalva, 2020, p. 239-244.

Sabo, María José. “Porque no habrá obra”. El archivo en la escritura de María Moreno. *Orbis Tertius*, vol. XX, n° 22, diciembre 2015, p. 68-79. Disponible em: <<http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/>>.

Sabo, María José. “La crónica como espacio de la *descoleción* cultural. Escenas de museo en Pedro Lemebel y María Moreno”. *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, noviembre de 2020, vol. 9, 20, p. 114-128.

Sabo, María José. María Moreno archivista. Estrategias de una escritura a partir de la “crisis del 2001”. Em: Claudia Darrigrandi, Viviana Mahieux; Mariela Méndez editoras. *El affair Moreno*. Buenos Aires: Mansalva, 2020, p. 169-186.

Seligmann Silva, Márcio. Sobre o *anarquívamento* – um encadeamento a partir de Walter Benjamin. *Revista Poiésis*, 16 (24), 2018, p. 35-58.

Disponible em: <<https://periodicos.uff.br/poiesis/article/view/22910/13487>>.

Tellechea, Anabel. Artista archivística, escritora investigadora. La intervención de María Moreno en las operaciones de lectura y escritura de *Oración*. *Caderno de letras*, 37, maio-ago. 2020, p. 253-264.

Disponible em: <<https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/cadernodeletras/index>>.

Viú Adagio, Julieta. “Ecos de la novela de artista en *Black out* de María Moreno”. *Anclajes*, vol XXV, 1, 2021, p. 43-56.