

BLACK OUT

Maximiliano Crespi



Fantasmas

Black out de María Moreno es un libro a la vez soberbio y cautivante.¹ Juega *ex profeso* –con la impunidad con que juegan los niños cuando son vistos jugar por los adultos– a ser algo que no puede llegar a ser: un juego con la propia insolencia y el propio poder de seducción de lo imaginario. Simula ser la síntesis –imposible y por ello mismo necesaria– de una vida en una obra y de una obra en una vida. En él se activa secreta y salvajemente, en el espacio de la ficción, una suerte de método progresivo-regresivo que pone en escena la teatralidad última de lo imaginario. Sería casi un *María Moreno par María Moreno* si no fuera posible agregar que la operación moreniana inscribe además una picaresca flexión paradójal que se puede leer en el título del libro, pero también en el nombre y en el género sobre los que se compone.

En ese punto, la opción de María Moreno se aparta de la simplificación comercial en la que suelen abreviar las adscripciones celebratorias a la “escritura del yo”. Una autobiografía elaborada el día después de una borrachera destruye desde el vamos, en su materialismo ensoñado, toda ilusión referencial. Pero confronta especial y deliberadamente con la creencia natural –es decir, de una naturaleza inculcada, asimilada y reproducida– según la cual se afirma que “no hay más que cuerpos y lenguajes”. *Black out* es una “novela viviente” que viene a decir –y dice sin pena pero también sin culpa– lo que casi nadie quiere oír: que *hay fantasmas*.

Notaciones

Entre el silencio atónito y fascinado que, por su desmesura, por su voluptuosidad, por su fruición y su prosa a la vez refinada y abrasiva, distinguida ante todo por su elegancia plebeya, se impone a la autografía del fantasma de María Moreno y el deseo –insensato pero ya irresistible– sobre el que se sueña justificado el trabajo de la crítica, hago notas. Antes círculos, subrayados, marcas en el texto impreso. Todo empieza ahí: identificando esquivlas. Astillas filosas, que se incrustan en el cuerpo lector cuando la carne viva recibe las ráfagas de la frase moreniana. Paciencia, culo y terror. Las llamadas llegan, atropellándose, una

¹ Una primera versión de este texto fue leída bajo el título “La sed verdadera” en la presentación de *Black out* de María Moreno, el 23 de noviembre de 2016 en el Centro de Investigaciones Artísticas.

tras otra. Las registro con disciplina pero también con teatralizado descuido. *Como si*, confiado a lo aleatorio del apunte informal, pudiera acaso desentenderme de la verdad última de ese instante en que se acusa el afecto. La cosa pasa por el cuerpo.

La notación registra una contingencia y distingue un matiz tajeando sutil el orden de lo sensible, dando cuenta de algo que está siempre antes, siempre un paso más acá de la comprensión. Nada garantiza que la lectura se produzca. Al contrario. No es del todo improbable que, áspera y cortante en su impulso novelesco, la notación acabe hundiéndose en la propia carne que la cría, como lo haría acaso una uña encarnada.

Pero la evasión no es alternativa: escribir la lectura es aquí también una cuestión de deseo. Como en el cuento ese que siempre hace Luis Gusmán, el del ladrón de bancos al que le picaban las manos cada vez que veía pasar un camión de caudales.

Materiales

Hay un viejo interrogante al que retrotrae la fábula negra inscrita en *Black out*. ¿Qué hacer con las (propias) neurosis? De Jean Starobinski a Marthe Robert, las conjeturas se suceden y desaguan en la paradoja complementaria que crean las posiciones de Barthes y Deleuze. Se puede asumir, con el autor de *Crítica y clínica*, la imposibilidad de escribir con las propias neurosis, porque ellas no son “fragmentos de vida” sino, al contrario, “estados en los que se cae cuando el proceso se encuentra interrumpido, impedido, cerrado” (Deleuze, 1996: 24). Pero, incluso aceptando esta hipótesis, quedaría siempre por definir en qué punto detener la escritura –porque, a decir verdad, ¿quién sabe dónde y cuándo comienza la neurosis?, ¿y una adicción?– a esperas de que se reanude el proceso de la vida. O bien se acepta, con Barthes, la propia neurosis como un “mal menor”, planteándola no en relación con una “salud” sino con la medrosa aprehensión de ese “imposible” anunciado por Georges Bataille, es decir, admitiendo que es justamente ese “mal menor” el que hace posible leer, escribir y volver a leer y volver a escribir bajo el pulso de un fraseo inquietante: “loco no puedo, sano no querría, sólo soy siendo neurótico” (Barthes, 1987: 14).

El “infortunio de la imaginación” puede dar siempre algo más. Sólo exige que el “mal menor” se transforme en “un *compromiso* con la neurosis”, un prometerse al deseo de “volverla

más o menos compatible con la necesidad de un “ajuste” de cuentas con el medio” (Starobinski, 2008: 190). Odradek anda y habla, luego cojea y apenas si puede identificarse; se ríe pero la suya es ya una risa sin pulmones, inhumana, ni trágica ni cómica. No tiene un origen definido pero tampoco tiene un futuro. “Parece pertenecer a un espacio intermediario del que la propia muerte está excluida” (Robert, 1970: 14).

La pregunta merece ser planteada. ¿Y si el propio proceso de la cura coincidiera justamente con el *pasaje* de lo inexpresado a la forma de la expresión? La “respuesta adecuada” es una forma de la cura sólo cuando “es capaz de intervenir llevándonos a una angustia de otro género” (Moreno, 2016: 257). Escribir no nos quita las ganas de tirarnos por la ventana, es cierto. Pero tampoco nos empuja a ella. Es (también) amor lo que sangra. Lo hemos comprobado este mismo año: se puede escribir – y de hecho se escribe– sobre la propia mitología literaria, imaginando escenas y recreando duelos (Ricardo Piglia), o sobre la propia liturgia de una lucha –no menos mitológica– contra los monstruos de la adicción (Pablo Ramos), o sobre la propia mitología de la composición familiar que hace cuerpo en la lengua (Sylvia Molloy). El riesgo tomado en cada caso –la afectación literaria, la moralización patética, la confusión del origen con el destino– puede llegar a traicionar incluso el valor específico de los materiales. Pero la apuesta sólo será ella misma despreciable cuando –cambiando el deseo por la necesidad– deje al descubierto la hilacha descocida de un interés personal. María Moreno no se permite la ilusión: la literatura no tiene poder sublimatorio que muchas veces se le pretende adscribir. Las páginas de *Subrayados* dedicadas a Barón Biza y a Virginia Woolf arrastran la huella indeleble de esa íntima convicción.

Pero *Black out* es la prueba de que también se puede escribir en la contracción formal que recusa cualquier extorsión referencial y convierte el material escrito en una función de la forma: “el material no sobrepasa los límites de la forma, pertenece concretamente a lo formal; es un error confundirlo con elementos exteriores a la construcción” (Tinianov, 1980: 118).

Géneros

Novela, memorias, relato de época, microensayos, crónica social, diario íntimo, galería de personajes, registro desnudo, crítica, glosa, mapa. Lo que hay alrededor de lo que falta: porque

lo que falta es justamente lo que borra el propio texto de *Black out*. La determinación provocativa con que la Moreno alienta la promiscuidad de los géneros es un signo de su modernidad. Vestirse, desvestirse, travestirse: por ahí pasa siempre la verdad. Pero no hay que confundir: en este libro no hay la obstinada ambición de construcción de un personaje ahogado en la tragedia de no dar nunca con la apariencia justa. No hay el intento de comprender o articular un semblante con un destino. *Black out* propone otra cosa. Por momentos, elegíaco y por momentos abiertamente irónico, el vínculo con el propio pasado aparece en el texto siempre tensando el deseo entre la novela sentimental y la picaresca. Sostener esa tensión es –lo sabemos por Starobinski– la prerrogativa de una escritura con el oficio para decirlo todo, aun aquello que se promete inconfesable. El derecho a decir supone a veces la autoridad para anunciar el secreto sobre el cual se fundan los lazos que pueden narrarse sin compartirse. El testimonio es siempre testigo de una experiencia intransferible: la que se elabora como construcción de un sentido para la historia pequeña y materialista de esos seres infames sin traje ni semblante a medida. El modelado de la tribu. La pulsión es menos trágica que novelesca. Desarma y sangra. Es la descripción de una lucha salvaje cuya *verdad más íntima* se recibe en el cuerpo y se arrastra siempre a la escritura; y “después de todo”, quizá esté expuesta, como la carta robada, a la vista de todos pero bajo el registro refinado y sutilmente paradójico de la ironía.

Subrayo –¿ahora yo?– la ambigüedad de este pasaje: “[Dejé.] Porque me estaba matando y porque –éste es el mayor secreto que cuento– después de todo tal vez sí quiera ser una dama, y las damas no se matan *copa a copa*, sino disparándose un tiro con una pequeña pistola con mango de nácar” (Moreno, 2016: 404).

Tradiciones

Es cierto que, en una primera impresión, prevalecen los ecos sólidos, ásperos, casi minerales de esa tradición boedista cuyo rastreo en el texto moreniano remite siempre a tres tipos de pasiones: la pasión por lo rancio, la pasión por lo descompuesto, la pasión por lo miserable. Una política de la grela que se expone como tal por referencia implícita al higienismo normalizador. Pero también lo es que esa triada pasionaria de lo bajo, de

lo sucio, de lo escatológico no está nunca ligada al chorro abrazador de la hemorragia. Está cortada, como leche cortada, por el beso agrio de una distancia que –como en todas las vidas infames– empieza con la muerte de un padre y se prolonga irremediablemente en el extrañamiento del nombre. Frankenstein, la valija, las costuras.

Dedicado a Ricardo Piglia y Beba Eguía el libro al principio desconcierta. Pero en la recurrencia perentoria a Perlongher, a Lamborghini, a Copi y, *sobre todo*, a Puig, encarrila el sentido del homenaje. Piglia, el último lector, el que ironizando con el contexto, con la referencia y con su propio lugar en el campo literario, afirma en la solapa de *Black out* que María Moreno es el mejor narrador argentino del presente; Piglia, el que hizo primero y mejor de nadie una lectura de Puig, ese precursor injustamente castigado por el manoseo de las figuraciones y maledicencias con que la crítica modernista Beatriz Sarlo expulsa a las “etnografías” contemporáneas de la República de la Literatura. ¿Se puede imitar una percepción del mundo sin imitar a la vez sus voces? ¿Cuándo, cómo, dónde sería verificable esa distancia? ¿Tiene el texto otra existencia que sus propias voces?

Pienso en los versos de Anita Leporina, otra gaucha enmascarada en el nombre prestado: “Prefiero cualquier maldad del mundo / a la mía. De esto que soy / no hay distancia”.

Ficciones

Que la memoria hable. “Un libro de memorias no exige evidencias” (Moreno, 2016: 296). Por supuesto: lo único que exige es ese trabajo de elaboración que se hace llamar *ficción*. Lo vivido no cesa de plagiarse a sí mismo porque preexiste como paisaje – como escenografía, como condición *a priori* para todas las figuras que se prestan para encarnarlo. La amenaza del estereotipo y la ejemplaridad. No se trata de *vivir en obra*, “como Simón el estilista sobre su columna”: el ruido del mundo se cuela siempre por todos lados. La teatralidad de la autobiografía pasa por otra parte. Consiste en hacer *como si* lo que concierne estrictamente a lo vivido no fuera, ante todo, ese mismo trabajo formal que lo hace presente. “No soy espontánea pero atiendo a lo que voy imaginando” (Moreno, 2016: 325).

A excepción del registro del “Diario de la abstinencia”, donde el estiaje confirma que estamos ante un texto cuyo tenor

factual presupone una distancia insalvable, el modelo de ficción que prevalece en *Black out* no se legitima por la voluntad de exactitud sino, al contrario, por la sutileza de su artificio. No hay lugar para el chantaje. La memoria emerge en un materialismo ensoñado: “Como a menudo planeo mis frases metida en la cama”, “es probable que me vaya deslizando de la vigilia al sueño y, poco a poco, lo que memorice no tenga ninguna relación lógica” (Moreno, 2016: 325). El relato de lo vivido se elabora en el umbral de lo soñado. Hay que tener el diablo que tiene la Moreno en la sangre para compensar como ella la alquimia benjaminiana de convertir la imagen onírica en imagen dialéctica.

Black out no es (ni quiere ser) una confesión; es un mito de origen y autocreación. Tensa así la cuerda de la verdad porque, comprometiéndose en el registro lábil de la ficción, da a luz un texto único, cuyo delicado *blend* incorpora una potencia de la que la literatura autobiográfica se presumía desprovista. Detrás del sueño, está siempre la metamorfosis: el trastorno de las formas. Como los mensajes del cielo, los del inconsciente en el fondo nunca son realistas.

Temas

“La vergüenza de decir quiénes somos nos obliga a elegir el modo”, dice otro formalista ruso. “Lo que recuerdo es lo que más me angustia recordar y también lo que recuerdo primero”, dice María Moreno. Irse en la sangre, perderse en el alcohol, dejarse llevar por la letra. Nunca la deriva estuvo más agenciada a flujos y fluidos. Beatnik criollo. El tema está sin embargo siempre un poco más acá: en la boca abierta del vaso, del padre –del lobo que siendo el *pueblo* también es el *soberano*. “A veces – escribe Moreno– sueño con esa boca sola, la de mi padre, suspendida en el aire, separada de todo cuerpo, una abstracción, pero carnal” (Moreno, 2016: 29). Como en el sueño, la lógica es la del desenfreno: vacilación, caída libre, prosa cortada, fusión de escenas, de lecturas, imágenes, líneas de texto, anécdotas, instantáneas, voces, noches, vértigo, fantasmas.

Pero cuando finalmente emerge, el tema adquiere la consistencia de una verdad revelada por la experiencia. La que “no quería que su primera imagen fuera la de un animal que sangra” descubre que el suyo no es en el fondo un libro sobre la adicción; es más bien un libro sobre el derecho a no entregarse

por completo a la pulsión de muerte. Se entra *por entrar* (a la tribu) –“Yo quería ser la única mujer” (Moreno, 2016: 182); “Coqueteaba con un whisky en la mano en una mesa de varones pesados que me enorgullecía de integrar como única dama, imaginándome una igual, ignorante de cuánto mi presencia atemperaba sus bromas soeces, la brutalidad de sus chistes misóginos” (Moreno, 2016: 301). Se sale por salir, *por nada* –es decir, cuando ha madurado ese “poder soberano” cuya eficacia radica, no ya en la posibilidad de traicionar, sino en la de confirmar, como en Briante, la “elegancia suprema de una escritura que no se arrodilla ante nadie” (Moreno, 2016: 188)–.

Nombres

Cristina Forero ya no existe. O existe sólo con el de María Moreno. En la corrosiva ficción de Norberto Soares, los “dos nombres verdaderos” de la voz que habla desde *Black out*. Pero en el espacio imaginario del origen, el nombre de María Moreno es el sobreviviente de una serie que incluye los nombres de Susy Kawasaki, Juan González Carvallo, Rosita Falcón. En la memoria de Moreno esos personajes conviven irónicamente, como figuras de cartón de un Tango Park que un poco recuerda la deshilachada soledad en que trabajaba el Gabino Betinotti soñado por Oscar Steimberg. Una rockerita desgredada, un machista recalitrante, una viejita quejosa y picarona, una cronista frívola de la vida cotidiana que gradualmente se fue convirtiendo en una lectora mordaz de la verdad histórica que a veces eleva a mitológicas las vidas infames y las lenguas plebeyas.

“No me reconozco en mi nombre”, dice la Moreno. “Ni en mi pasado ni en mi presente ni en mi sexo”, agrega provocativamente en una entrevista. Si la mujer es la loca del hombre (su reverso, aquello que el hombre no se atreve a pensar y a escribir) es porque constituye una resistencia al nombre. Como en el tango *Felisa Tolosa* de Luis Amadori (donde el “nombre prestado” se componía con un nombre pedido y un apellido inventado), en María Moreno la operación también es doble: un nombre propio profanado y un apellido expropiado a la lógica patriarcal. La lógica retroactiva señala siempre una refundación del lugar de la enunciación y hace emerger una mitología pagana, irónica, casi *contra natura*.

León Rozitchner bien supo leer ese pasaje transformador en la provocativa declaración con que las Madres de Plaza de

Mayo empezaron a reconocerse “paridas por sus propios hijos”. A los ojos del Poder, las “tontas” que, por su deseo lo imposible, ya se van volviendo “locas”. María Moreno opera sobre esa lógica para justificar una elección: “Me gusta llevar el apellido de mi hijo”.

Series

La extraterritorialidad del heterónimo constituye el revés de trama de otra promiscuidad: la del corpus. Textos perdidos, tópicos borrosos, tradiciones oscuras, ecologías sucias: novelas vivientes que están escritas si haber sido escritas todavía. Las series sobre las que se compone el libro son tres. Están alternadas y temáticamente contaminadas unas por otras. Aunque por momentos se retoman, se corrigen, se desmienten y se pisan los talones para dar un efecto de estabilidad, cada serie responde a un *tropo* diferente y, a los efectos del relato, complementario respecto de los demás: la galería, el pasaje y el territorio. Cada una supone, más que un género, una *disposición genérica*: “La pasarela del alcohol”, la del retrato que articula vida y obra (un escritor se hace con y contra otros escritores); “Del otro lado de la puerta vaivén”, la del ensayo de ascesis y construcción de sentido (en la “pequeña vida”); “Ronda”, la de la cáustica rememoración de las escenas de la heráldica ética bajo el cielo perceptivo del dipsómano.

En cada una de esas series proliferan a su vez –sutilmente reformulados– muchos de los reconocidos temas morenianos. Está la mirada corrosiva frente al “consenso cantado” del progresismo biempensante, en especial en torno a las sexualidades y las políticas de géneros –una insolencia cuya potencia crítica que se prolonga tanto en las agudas y pacientes reflexiones de lectoras académicas (como María Pía López, Lucía de Leone, Laura Arnes) como en las dentelladas de furia con que Paula Puebla interviene a contrapelo de los debates pautados por la ideología dominante. Está la novela familiar con sus figuras nítidas, su estimulación alegórica (la historia de la mangosta imaginaria) y su reverberación metonímica (la caracterización de un padre tomador que ama los animales exóticos pero que no sabe cómo cuidarlos). Y está, por supuesto, la galería de sus propios animales exóticos, de esos “amores contrariados”, esos que no se matan ni terminan nunca de morir: Norberto Soares, Miguel Briante, Claudio Uriarte, Jorge Di Paola Levin, Héctor Libert-

lla, Charlie Feiling. Como los temas, esos “seres que *vuelven*” no son mitificados ni consagrados en la eucaristía de la memoria, sino interpelados en su condición y su legado efectivo. La Moreno los lee, los relee (entreverando tesis diversas, no necesariamente argumentadas y no necesariamente vinculantes con sus proyectos conscientes); los pasa por la piedra de la crítica. De ese “tratamiento” riguroso –que, como en *Subrayados* (2013), es una forma de resistencia contra la muerte– siempre termina por parir algo vivo, cálido, sufriente y singular, una experiencia cuyo valor político toma cuerpo en ese contexto dinámico y orgánico que hace al ecosistema, a la ecografía de la tribu.

Como en algunas novelas de David Viñas, las series están articuladas en un montaje que descentra y descompone la historia como a través de un prisma. ¿Qué es una biografía sino la memoria de un cuerpo que proyecta imágenes fantasmáticas de sus relaciones con los otros? *Black out* no se ciega en el angustiado soliloquio de Narciso; habla –intensa, casi obstinadamente– bajo el signo de una ninfa: Eco.

Dice el “Diario de la abstinencia”: “¿Y si escribir no fuera lo que me sostiene?” (Moreno, 2016: 249). Puntos suspensivos.

Tonos

La política de las formas es una épica de los tonos y una ética de los temperamentos. Los bellos textos de *A tontas y a locas* presuponen el ahogo represivo de la dictadura y por eso presumen todavía una bordadura gongorina (“travesti”, diría con justeza Daniel Link), con tendencia dócil al arcaísmo populista y a la cita implícita, y articulado sobre un matiz eufórico: “un foulard empapado en purpurina barroca con un fleco de jerga psicoanalítica, otro de materialismo dialéctico pop y otro de feminismo *fashion*, más algunas motas de argot farandulesco y tartamudeo histórico”, diría ella misma. En *El fin del sexo y otras mentiras* (2002) el tono sardónico desplaza gradualmente el registro de la polémica y el sermón laico a un diario de lecturas que se prolonga y profundiza con sutil escalpelo en las ficciones sobre lecturas de *Subrayados*. Pero en *Black out* –sin ceder a la edulcoración nostálgica– el tono melancólico se vuelve literalmente temperamento.

Transición democrática, apogeo neoliberal, crisis institucional, fin de ciclo progresista. En cada caso, un contexto

político y cultural –o mejor aún: un estado de la imaginación– sobre/contra el cual la lectura articula materialmente sus hipótesis en una determinada tónica, es decir, hace emerger un *ethos*: un espacio sensible, promiscuo y revulsivo. “Algo parecido a una voz, una voz hecha de todo lo que nadie quiere escuchar, lo que se ningunea por idiota o por irrelevante, lo que se rechaza por defectuoso, balbuceante o excéntrico”, resume con pertinencia Alan Pauls.

Escrituras

Ley de la conservación de la materia. “No recuerdo otro libro de María Moreno tan escrito como este”, le comento al verborágico Diego Erlan y él responde con un “Sé”, que juega con el doble sentido de aprobar y cuestionar la obviedad de mi frase. Ironiza: la expresión puede leerse en varias direcciones pero en principio conviene ir por la literalidad, cuesta abajo en la rodada. *Black out* es un libro cuya escritura, en vez de dispersar, encausa. Un trabajo que va del estilo a la ideología y de la ideología al estilo. Que los sentidos no se pierdan en el brumoso presente de la relativización: se escribe para hacer presente un fantasma. Se reescribe para que no se manque en las cristalizaciones de la consistencia. Se puede alimentar el fuego de la crítica sin dar pasto a la ternera siempre insatisfecha del cinismo oficial.

Nada se pierde. La escritura de María Moreno –no hay novedad en esto– pasa muchas veces por encima de su propio rastro y, sin perder la pulsión natural de su respiración, reformula sus énfasis y su densidad material. Se escribe, se reescribe, se cartonea. Moreno lee hiperescribiendo: sin dejar de sobreexigir la materia y siguiendo siempre un régimen de asociación metonímica. Por esa razón no ha dejado de ser barroca aunque haya atemperado esos brotes excesivos que son la fiesta –o, mejor dicho, el carnaval– en la lengua perlongheriana. Las frases largas corren blandas pero siempre impecables. Como ríos de superficie mansa pero de arrastre profundo, cargan a veces la enumeración caótica pero no por dejarse llevar, sino para producir ese efecto de promiscuidad casi pop que da cuenta de una sensibilidad omnívora. Sueltan a veces brazos, digresiones, paréntesis, en una suerte de artilugio distractivo, para desaguar de golpe en esas zonas precisas donde ha dispuesto descargar el peso del texto. No es una cuestión de afectación retórica. La

frase moreniana está integrada a una táctica pero, *antes que eso*, lo está a un complejo protocolo de percepción del mundo y sus relaciones sensibles.

Todo se transforma. Sin embargo, esa revirada transformación no puede describirse como un mero avatar de la cosmética contemporánea si no se restituyen a esa práctica plebeya y milenaria del camuflaje amoroso sus orígenes mágicos, religiosos y medicinales.

La felicidad no tiene nada que ver con los finales felices. Tiene que ver con los momentos en que el concepto de necesidad no oblitera la emergencia del deseo. Puede que la escritura no llegue nunca transfigurar esa cura *à la lettre* con la que sueña todo escritor neurótico; lo que no puede negarse es que dé testimonio cierto de una sed verdadera.

Felicidades

La coda de *Black out* alude a la imaginación del libro “como un tributo múltiple y ritual de despedida sin ningún resquicio para la nostalgia” –puesto que “sólo se tiene nostalgia de lo que no se ha vivido” (Moreno, 2016: 407). La aclaración es pertinente y busca llamar la atención sobre su aspecto no definitivo. En su carácter religioso y ceremonial el rito ratifica en la repetición la continuidad misma de la tribu. Lo que se presume es un pasaje. El ritual puede ser de purificación, de sangre, de iniciación, de tránsito, de conmemoración, de consagración, de exorcismo o de expiación. Y requiere siempre el oficio y la mediación de un partenaire.

Hay también en esa valoración del rito compartido cierta reminiscencia de matiz barroco. El rito es la instancia misma del pasaje. No es ni la vigilia ni es el sueño. Está inmerso en la oscilación a la vez cómica y dramática del barco ebrio, en la vacilación –por momentos, rabelesianamente infame– de esa verdad tremenda que despunta en la cresta rugosa de un doble sentido.

La felicidad de la lectura emerge, no cuando el rito de la escritura simula fidelidad a la plenitud de un duelo, sino justamente en los pasajes de “alegría feroz” que lo postergan, aun al llegar donde “las últimas poblaciones”. Entre el placer y el goce, en el camino que lleva de la máquina de escribir a la mesa del bar, el tiempo es otro y el mismo. Como bien suele decir el

filósofo contemporáneo César Luis Menotti, “no hay otra vida que la que se vive; ni hay más tiempo que el del aprendizaje”.

Entre la página 404 y la 405 de este libro falta una tabulación que la palabra “Ronda” hubiera hecho acaso demasiado obvia para una escritora cuya generosidad irrenunciable radica en contar siempre con la inteligencia de la tribu que lee entre líneas incluso a media luz. “Las luces que saltan a lo lejos / no esperan que vayas a apagarlas” (Spinetta, 1973). La sed verdadera viene siempre de otra parte. Eco, ninfa de las grutas y las bocas abiertas: la felicidad propia sólo se anuncia en las últimas palabras de los otros. Quizá por eso asocio mi propia imagen de la felicidad a esa forma de la inteligencia sensible que se piensa siempre en plural y que, en el texto vitalista de María Moreno, brota siempre como un llamado de atención amorosa.

Está dicho: no importa si el buen partenaire miente o dice la verdad. Lo que importa es que nunca pierda de vista su verdadera misión: “hacer sufrir, inquietar, no calmar jamás”. Esa misión no le es propia. Es la que el otro también va recreando en él. De ese modo funciona la lectura. El hígado de Prometeo llama también a los cuervos. Por esa razón última de la lectura, ante el texto desbordante de *Black out*, “el buen partenaire volverá siempre porque siempre, como a mí, le habrá quedado algo por decir” (Moreno, 2016: 290-291).

Maximiliano Crespi
Universidad Nacional de La Plata
CONICET / ANPCyT
Contacto: maxicrespi@gmail.com
Enviado: 3/4/2017
Aceptado: 6/7/2017

Bibliografía:

MORENO, MARÍA. *A tontas y a locas*. Buenos Aires, Sudamericana, 2001.

------. *El fin del sexo y otras mentiras*. Buenos Aires, Sudamericana, 2002.

------. *Subrayados. Leer hasta que la muerte nos separe*. Buenos Aires, Mardulce, 2013.

------. *Black out*. Buenos Aires, Random House, 2016.

DELEUZE, GILLES. *Crítica y clínica*. Barcelona, Anagrama, 1996.

BARTHES, ROLAND. *El placer del texto seguido por Lección inaugural*. México, Siglo XXI, 1987.

------. *Preparación de la Novela*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2005.

ROBERT, MARTHE. *Acerca de Kafka, acerca de Freud*. Barcelona, Anagrama, 1970.

STAROBINSKI, JEAN. *La relación crítica*. Buenos Aires, Nueva Visión, 2008.

TINIANOV, IURI. “La noción de construcción”, incluido en Todorov, Tzvetan (comp.) *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Buenos Aires, Siglo XXI, 1980.

SPINETTA, LUIS. “La sed verdadera”, incluido en *Artaud*. Buenos Aires, Talent & Microfón, 1973.