

Viú Adagio, Julieta. "Ecos de las novelas de artista en *Black out* de María Moreno". *Anclajes*, vol. XXV, n.º 1, enero-abril 2021, pp. 43-56.
<https://doi.org/10.19137/anclajes-2021-2514>

ECOS DE LAS NOVELAS DE ARTISTA EN *BLACK OUT* DE MARÍA MORENO

Julieta Viú Adagio

Instituto de Estudios Críticos en Humanidades, IECH
 Universidad Nacional de Rosario
 Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, CONICET
 Argentina
 julietaviu@gmail.com
 ORCID: 0000-0003-4172-5828

Fecha de recepción: 02/07/2020 | Fecha de aceptación: 29/09/2020

Resumen: En este trabajo, nos proponemos ir más allá de la lectura autobiográfica con que *Black out* (2016) de María Moreno ha sido considerada por la crítica literaria para analizar intertextualidades con las novelas modernistas de fines del siglo XIX. En efecto, es posible registrar en dicha obra, ambientada a fines del siglo XX, resonancias temáticas y formales de aquella narrativa que hizo del artista y su época el objeto novelable. La postulación de *Black out* como novela de artista se funda en las relaciones con el archivo modernista (similitudes constantes y también importantes diferencias) que en este artículo mostramos en algunos tópicos como la forma del diario, la defensa de determinada estética y las posiciones y definiciones sobre el quehacer literario.

Palabras clave: novela de artista; *Black out*; María Moreno; José Asunción Silva

Echoes of the artist novels in Black out by María Moreno

Abstract: Going beyond an autobiographical reading of María Moreno's *Black out* (2016), this article analyzes its intertextualities with late 19th century modernist novels. Moreno's novel, set in the late 20th century, reveals thematic and formal resonances with narratives that novelized the life and times of the artist. This reading of *Black out* as an artist novel is based on the relationship it establishes with the modernist archive (constant similarities and also important differences), such as the newspaper form, the defense of a particular aesthetics, and the definitions and positions toward literary labor.

Keywords: artist novel; *Black out*; María Moreno; José Asunción Silva

Ecos dos romances de artistas em Black out de María Moreno

Resumo: Neste trabalho, propomos ir além da leitura autobiográfica com a qual *Black out* (2016) de María Moreno tem sido considerada pelos críticos literários para analisar intertextualidades com romances modernistas do fim do século XIX. De fato, é possível



registrar na referida obra, ambientada no fim do século XX, ressonâncias temáticas e formais dessa narrativa que fez do artista e de seu tempo um assunto do romance. A postulação de *Black out* como um romance de artista é baseada nas relações com o arquivo modernista (semelhanças constantes e também diferenças importantes) que neste artigo mostramos através de alguns tópicos, como a forma do diário, a defesa de certas estéticas e as posições e definições sobre obra literária.

Palavras-chave: romance de artista; *Black out*; María Moreno; José Asunción Silva

Introducción

¿Qué hacíamos en esos años? Escribir pero no publicar, no poder escribir, escribir por rutina y paga, vivir como si se escribiera.

MARÍA MORENO, *Black out*.

■ **E**n *Black out*, María Moreno (Buenos Aires, 1947) narra, a través de escenas saturadas de alcohol, su ingreso a la bohemia porteña de los años setenta del siglo XX remontándose a sus primeros trabajos como cronista en revistas de circulación masiva y, en especial, a partir del ir y venir de la redacción al bar y del bar a la redacción. Historias y anécdotas personales representativas de aquella época en la que, como señala Alan Pauls,

la perspicacia psi, la pasión de la sospecha y la voluntad crítica copaban una calle —la calle Corrientes— y florecían en sus bares, el Ramos, La Paz, La Giralda, templos de trasnoche donde se impugnaba la cómoda interioridad del hogar burgués y la botella de Bols o las medidas en serie de Criadores eran condiciones de producción tan *sine qua non* como la Lettera 22, los sueldos pagados por Jacobo Timmerman en *Primera Plana* o la fe en la autorreferencialidad del lenguaje. (s/p)

María Moreno cuenta (usamos el término como sinónimo de invención antes que como registro verídico) las noches de rondas, los whiskeys y las lecturas compartidas con sus amigos periodistas entre los que destaca a Norberto Soares, Charlie Feiling, Claudio Uriarte y Miguel Briante. Es en parte por ello que el libro ha sido leído por la crítica literaria como perteneciente a las llamadas “escrituras del yo”, con acierto, ya que se trata de un texto de cuño autobiográfico. Algunos reseñistas lo han definido, coincidiendo con la clasificación propuesta por la autora, como un libro de memorias (Fornaro 2016; Gigena 2016, Pardo 2017); mientras que otros, señalando la dificultad de encasillar el libro en un género específico, sugieren que es al mismo tiempo crónica, ensayo, diario, biografía y autobiografía (Quintana 2017; Crespi 2017). Sin desconocer esta parti-

cularidad, pretendemos ir más allá de dicha lectura para iluminar que en *Black out* se encuentran temáticas y formas discursivas características de las narrativas de fines del siglo XIX que hicieron del artista y su época el objeto novelable.

En el marco del proceso de autonomización de los campos disciplinares a fines del siglo XIX como consecuencia, entre otras cuestiones, del proceso de modernización social, económico y cultural, la incorporación al régimen capitalista mundial y la instauración del sistema de valores burgueses, se produjo en América Latina la emergencia de una forma discursiva nueva de raigambre europea: las *novelas de artista* (Gutiérrez Girardot *Modernismo*)¹. Estas narrativas que tuvieron al arte y al artista en el centro de su interés se particularizaron por anteponer los sentimientos de los protagonistas a las circunstancias exteriores para, de alguna manera, denunciar el descrédito que sufrían y debían afrontar dentro del mundo del arte². En especial, *De sobremesa* de José Asunción Silva, –como advirtió Aníbal González (1987)– representa los orígenes del intelectual moderno en Hispanoamérica porque registra la búsqueda angustiada del artista por definir su posición y su papel en una sociedad nueva³.

Black out relata los inicios de la escritora María Moreno en un crearse a sí misma en la exploración de sus inclinaciones alcohólicas, genéricas, corporales, sexuales, literarias, estéticas, artísticas, psicológicas y culturales. En especial, el relato minucioso de las dolencias y enfermedades, el enfrentamiento al discurso médico, el papel decisivo de la sexualidad y la oposición a valores burgueses constituyen escenas fundamentales que interpretamos como ecos de las novelas modernistas. *Black out* se concentra en un momento particular de la vida de la protagonista y focaliza el relato en torno a dos intereses: ir a beber al bar con sus amigos al terminar la jornada laboral y disfrutar de encuentros amorosos siempre que la endome-

- 1 Klaus Meyer-Minnemann, pionero en el estudio de dicho objeto, considera que “las novelas hispanoamericanas del fin de siècle se enmarcan en el lapso entre 1895 y la primera mitad de los años veinte; si se consideran también los precursores, cubren el período entre 1885 y aproximadamente 1925” (2). Entre las más representativas, se encuentran *Amistad funesta* (1885) de José Martí, *De sobremesa* (publicada en 1925; escrita entre 1887-1896) de José Asunción Silva, *Del amor, del dolor y del vicio* (1898) de Enrique Gómez Carrillo e *Ídolos rotos* (1901) de Manuel Díaz Rodríguez.
- 2 Retomamos la lectura de Meyer-Minnemann sobre la discrepancia de las *novelas de artista* (llamadas por él “novela hispanoamericana del fin de siècle”) con el Naturalismo en buena medida por el primado de la experiencia íntima sobre el argumento exterior. Al analizar *De sobremesa*, señala que “ninguna circunstancia externa, a la que el lector estuviera invitado a solazarse en medio de estas vicisitudes, se halla en el nudo de la trama, centrada más bien en las emociones de José Fernández, para las que el mundo exterior sólo sirve de punto de partida. No el ir y venir de sucesos sino el torrente de ideas y sensaciones del protagonista quieren aprehender al lector” (48).
- 3 Aníbal González señala que la novela modernista es aquella que, a diferencia del naturalismo que subordina la literatura a modelos científicos, se constituye en el registro “de una búsqueda honda y sostenida de definición, de fundamentación, no sólo en el plano estético o cultural, sino también en el plano político. Para ser más explícitos: la novela modernista explora y atestigua, con mayor claridad incluso que la crónica, el proceso de conversión por el que atravesaron los literatos hispanoamericanos de fines del siglo XIX y principios del siglo XX, que habría de transformarlos en intelectuales, en el sentido moderno del término” (28).

triosis (enfermedad que provoca el crecimiento anormal de tejidos por fuera del útero manifiesta a través de sangrados abundantes) se lo permita. En este sentido, el personaje se opone al modelo de *homo economicus* con su lógica mercantil así como también a la moral católica a través de escenas que sugieren una sexualidad disidente. Hasta ahí, temas y perspectivas que permiten leer *Black out* a la luz de la *novela de artista* referida. Además no debe olvidarse la heterogeneidad formal que Rafael Gutiérrez Girardot ha señalado como una de las marcas distintivas de dicha narrativa; y sin lugar a dudas, la decisión de narrar su adicción a la bebida a través de la forma del diario. Con el objetivo de analizar estos aspectos que asociamos a una sensibilidad propia del fin de siglo (la “sensibilidad amenazada” dirá Graciela Montaldo⁴), nos permitimos entrar y salir con libertad de estas novelas en un paseo de salto intermitente entre finales del siglo XIX y finales del XX.

Bajo la forma del diario

Black out no está escrito enteramente en forma de diario como *De sobremesa* de José Asunción Silva; sin embargo, avanzada la historia, aparece el diario de la protagonista en el que registra su batalla contra la adicción al alcohol⁵. El personaje se embarca en dicha tarea, quizá por sugerencia de su psicólogo o de Alcohólicos Anónimos (poco importa) y, al asumir la forma del diario, el registro subjetivo se torna protagónico desplazando a un segundo plano las anécdotas ahí contadas. Basta citar la reflexión final del diario para ejemplificar la situación: “El alcohol es una patria. Por eso no se la pierde. Sólo se puede estar exiliado de ella” (Moreno *Black out* 258), expresa la protagonista después de períodos de abstinencia y recaída. Esta escritura fechada que busca dar cuenta del paso del tiempo paradójicamente no hace más que representar la circularidad en la que se encuentra atrapada. Ahora bien, si el diario focaliza un aspecto que el relato ya venía sugiriendo a través de la identificación del personaje con su padre alcohólico ¿qué propósito tendría

4 En *La sensibilidad amenazada. Fin de siglo y Modernismo*, Graciela Montaldo advirtió sobre la emergencia de una nueva sensibilidad producto del sentimiento de pérdida e inseguridad que los artistas modernistas experimentaron ante el proceso de modernización. Esa percepción que construyen los escritores a fines del siglo XIX, manifiesta en una nueva sintaxis y en un uso particular de la lengua, se corresponde con un contexto de inestabilidad e incertidumbre propio de la cultura latinoamericana finisecular.

5 *Black out* surgió producto de la reescritura de la crónica “Yo, el alcohol y la vida. Memorias de años teñidos por la bebida”, un encargo periodístico de Daniel Ulanovsky Sack, quien le había solicitado a la escritora un relato confesional con amarillismo íntimo (aclara María Moreno) para publicar en la sección “La pasarela del alcohol” de la revista porteña *Latido. Una revista para sentir. Y pensar*. Se trató de una publicación cultural de edición mensual que contó con 33 números publicados y renombrados colaboradores como Daniel Molina, Marcelo Birmajer, Luis Gruss y María Moreno. Fue un proyecto innovador en su propuesta periodística ya que, desentendido del valor de la información, propuso escribir desde las emociones: “No vamos a publicar, por ejemplo, noticias sobre las instituciones religiosas pero sí trataremos de saber qué siente el creyente y qué el ateo, qué seguridades y qué dudas lo acompañan, cómo llegaron a su actual certeza, cómo viven su convicción en el mundo cotidiano” (Ulanovsky Sack 1).

la aparición de dicho registro? Además de confirmar la dependencia de la bebida, vehiculiza una crítica social ya que la protagonista se autorretrata en el diario como borracha diferenciándose de la imagen de alcohólica, es decir, una persona enferma que debe ser curada⁶. Ese aspecto se manifiesta en el texto cuando entrecomilla expresiones como “si me curo” o “estar en recuperación” generando una sensación de ajenedad hacia lo que implican dichos términos médicos.

También José Fernández en *De sobremesa* registra en el diario ansiedades, angustias y dolencias físicas, un apetito sexual insaciable, orgías y el consumo de opio entre otros paraísos artificiales. Allí, se pone de manifiesto un cuestionamiento a la mirada médica. Recordemos cuando el personaje asiste a una consulta con el Dr. Sir John Rivington, quien le indica que regularice su vida para curarse:

No soy práctico. Rivington me lo ha dicho con tono despreciativo y yo que lo sé mejor que él me sonrío al pensar en el desprecio que revelaba su voz al decírmelo. [...] los hombres prácticos me inspiran la extraña impresión de miedo que produce lo ininteligible. *Percibir bien la realidad* y obrar en consonancia es ser *práctico*. Para mí lo que se llama *percibir la realidad* quiere decir *no percibir toda la realidad*, ver apenas una parte de ella. (Silva 296, las cursivas son del original)

Varios aspectos interesan de la cita: la diferencia radical en el modo de ver la realidad entre el médico y el artista que visibiliza una tensión típica del fin de siglo entre la razón y la pasión; también la incompreensión que siente Fernández como artista. Pero más que considerar el tema de reflexión, apuntamos a analizar el sentido del diario en términos más generales. De las lecturas críticas que han llamado la atención sobre el valor del diario íntimo en la novela (Picón Garfield, González, Gutiérrez Girardot, Sancholuz), recuperamos el planteo de Rafael Gutiérrez Girardot quien ha señalado que el diario le sirvió al escritor modernista para “refutar artísticamente –no científicamente– las tesis vulgares y pequeño-burguesas de Max Nordau y [...] justificar la plena libertad del artista; plena porque su pretensión es la de llegar a la esquiua verdad de la realidad a través de la experiencia total y absoluta de la vida” (“JFA” 630). Desde el campo del arte entonces José Asunción Silva discutió con Max Nordau, quien había aplicado la clasificación criminológica positivista de Cesar Lombroso a los artistas decadentes, esto es, se permitió disentir con el discurso científico-médico dominante a fines del siglo XIX⁷. En tal sentido, *De sobremesa* realiza dos operaciones: la

6 La autofiguración como borracha permite establecer filiaciones literarias con personajes míticos de la bohemia porteña de principios del siglo XX como Charles de Soussens, el poeta suizo-argentino que ingresó a la historia de la literatura a partir de una “mitología hecha de brindis, discursos, anécdotas” (Rivera 105). Para un desarrollo de dicho vínculo, véase Viú Adagio, “Escenas de una vida bohemia”.

7 Max Nordau interpretó el arte europeo de fines del siglo XIX a partir de los principios desarrollados por la sociología criminológica italiana con el objetivo de advertir que ciertas búsquedas estéticas constituían signos de estados patológicos. Uno de sus fundamentos consistió en sostener que los degenerados no eran solo criminales o locos sino también escritores y artistas.

relativización de la idea de que el genio solo puede ser tal si goza de buena salud y la postulación del vínculo entre el genio y la diferencia que algunos podrían llamar anormalidad.

El diario en *Black out* remite a aquel célebre diario de la tradición latinoamericana, en principio, porque en él se explicita el posicionamiento del personaje sobre su adicción concentrando las críticas al discurso médico en tanto biopolítica que se ejerce sobre los cuerpos. La protagonista se reconoce —como advertimos antes— como borracha, no como alcohólica y, por ello, hacia el final del libro declara: “no estoy dispuesta a aceptar ser un caso clínico y hasta estoy a favor de exigir el agregado de una A en la serie LGTTBI si no tuviera el temor a una expulsión más dolorosa que la del Estado Sobrio por recibirla de los que supongo mis compañeros” (Moreno *Black out* 353). Moreno establece una distancia con el discurso médico no sólo cuando explicita no estar dispuesta a ser un caso clínico sino también al entrecomillar las expresiones médicas. De manera similar a *De sobremesa*, el diario de esta cronista también constituye una postulación estética de la disidencia sociocultural. En consonancia con esta lectura, debemos interpretar el subtítulo elegido para la crónica que constituye el antecedente del libro (“memorias de años teñidos por la bebida”) que evita la nominación clasificatoria y estigmatizante que podría haber implicado titularlo memorias de una adicta o una alcohólica. Es en efecto la escritora María Moreno quien prefiere la polisemia del término *black out* con la intención de referir, en términos personales, a sus noches de ronda, sus años de formación y su historia familiar y, en términos colectivos, a las borracheras de la tradición literaria, al periodismo bohemio de los setenta y la socialización en los bares, entre otras.

Estética de la decadencia / estética de la suciedad

El diario en *Black out* se encuentra antecedido por una breve reflexión sobre el exceso como valor literario, aspecto que permite iluminar reminiscencias del Modernismo y, en especial, del tipo de artista que representa José Fernández. Antes de decidirse a escribir para atravesar su “recuperación”, María Moreno señala: “los escritores que amaba —Néstor Perlongher, Copi, Osvaldo Lamborghini, Manuel Puig— habían muerto, y todos eran excesivos en algún sentido” (Moreno *Black out* 245). Con esta apreciación, la escritora sugiere nuevos sentidos del exceso asociado hasta ese momento al consumo desmedido de alcohol. El exceso empieza a remitir también a la retórica de la proliferación (el *horror vacui*) de la estética barroca a la que la prosa de Moreno adscribe. La declaración de preferencias literarias marcadas por la contaminación y el desborde, por el juego constante con los límites instituidos, refuerza cierta idea del exceso que el lector encuentra en la novela en relación con la imagen de escritora.

Black out presenta una innumerable cantidad de situaciones narradas en detalle que evidencian un regodeo en la mugre: “Mi cuerpo olía mal. A trapo macerado en alcohol, a sudor seco, quiero imaginar que no a sexo ni a queso

—me lavaba por partes en una palangana colocada junto a mi cama para eludir la distancia friolenta del cuarto de baño, ubicado del otro lado del patio” (Moreno *Black out* 165) y, más adelante, agrega: “ese llegar de madrugada a la cama vacía, al frasco de somníferos y al vaso de gaseosa que apaga el ardor de una boca que la mañana traducirá en aliento fétido y espeso” (166). El desaliño corporal del personaje expresado a través del exceso de referencias desagradables cifra el enfrentamiento y cierta provocación a los valores burgueses así como un posicionamiento estético cargado de desobediencia ante las normas del decoro, el recato y las popularmente llamadas “buenas costumbres”. Este rasgo también aparece en la imagen de artista de José Fernández, quien concibe su vida como una obra de arte, es decir, presenta una “existencia estética” (un hombre sin profesión burguesa aunque con cierta riqueza para disponer del ocio que le permita ser un artista). Fernández es una construcción arquetípica del “artista absoluto en la sociedad ambiguamente tradicional-burguesa hispanoamericana” (Gutiérrez Girardot “JFA” 626). Entre las características más sobresalientes compartidas por el protagonista de *De sobremesa* y la de *Black out*, señalamos las conquistas eróticas relatadas a partir de numerosos encuentros sexuales y las actitudes y acciones con las que se oponen a principios morales y económicos⁸. Ambas representaciones actúan y simbolizan una crítica a los valores burgueses que, en el caso de Silva, José Fernández evidencia al bregar por la aristocracia del arte; y en *Black out*, María Moreno lo hace con la identificación de la protagonista a las clases populares donde la suciedad constituiría una marca del trabajo.

Las escenas en las que la protagonista enfatiza el descuido corporal y la falta de higiene recuperan el imaginario decadente de fines del siglo XIX y su predilección por lo prohibido en tanto reto a las convenciones sociales y morales tan presentes en *De sobremesa*⁹. Una cuestión importante para mostrar esas reminiscencias de la narrativa de María Moreno con el Decadentismo es que aquel fue, como señala Sylvia Molloy (2012), ante todo una cuestión de pose en la que la exageración constituyó su principal estrategia de visibilización. Moreno construyó a través del autorretrato de la protagonista lo que denominamos una

8 Rafael Gutiérrez Girardot subraya de la construcción de José Fernández que “por su carácter absoluto, se ha librado de las normas y las convenciones sociales: José Fernández Andrade se ve arrastrado en dos ocasiones por fuerzas incontrolables que lo llevan al borde del asesinato. [...] el intento de matarlas se bastaba a sí mismo, es decir, el artista quería matar no solamente para desconocer las normas sino también para acumular la experiencia del delito. José Fernández se entrega también a las embriagueces de las drogas, canta la homosexualidad, gasta su dinero sin consideración, es decir, contraviene principios morales y económicos de la sociedad burguesa, pero ninguna de estas convenciones, ni siquiera los intentos de asesinatos, le ocasiona castigo” (“JFA” 626).

9 Jorge Olivares señala que la literatura decadente emerge “a consecuencia de una profunda crisis espiritual, política y social, una sensibilidad que aporta a la literatura nuevas preocupaciones, como el culto de lo artificial y la proliferación de emociones raras y refinadas. Esto acontece no sólo con miras a violentar la mentalidad burguesa, sino principalmente como una alternativa a las vicisitudes de la vida contemporánea. El culto de lo artificial es un escape y a la vez es un reto a las normas establecidas...” (76).

estética de la suciedad que, a nivel del lenguaje, supone el uso de una adjetivación que apunta a lo grosero y se regodea en lo desagradable. Representaciones temáticas y estrategias discursivas que entroncan con aquel proyecto que reivindicó la indagación estética de la descomposición, la alteración y la agonía¹⁰. Maximiliano Crespi ha subrayado con acierto que la crítica de *Black out* se materializa en “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” (97). La afirmación de la suciedad como mecanismo para desautorizar el cuidado del cuerpo, símbolo de una educación burguesa (según la protagonista) que ella dice no haber recibido, puede ser pensado como un guiño al lector por las referencias al discurso del Higienismo de fines del siglo XIX que consideraba a la enfermedad como un fenómeno social que abarcaba los distintos aspectos de la vida. A través de la protagonista entonces, Moreno se enfrenta a dos discursividades que organizan los cuerpos en las sociedades contemporáneas como son la retórica publicitaria, que promociona sujetos limpios, alegres y bellos, y el discurso médico que, como planteamos anteriormente, clasifica a los sujetos a partir de la rígida antinomia salud/enfermedad.

La protagonista realiza un alegato de la mugre al asumir con orgullo la construcción del abandono: “Reconozco en mi mugre dos vertientes, la de pertenencia de origen y la política. Mi novela familiar, ya lo he dicho, era higienista, no higiénica” (Moreno *Black out* 167), “mi mugre se cultivaba sobre hules lustrosos, sábanas cambiadas con frecuencia y ropa lavada y planchada con cuidado” (169). Puesta en escena en la que el adjetivo posesivo adquiere un valor fundamental. Mi mugre, insistirá poco después, “tenía una vertiente política. Mi cabellera larga indica aún ecos de la conspiración selvática de Sierra Maestra” (170). Además, aclara: “porque no éramos burgueses, nuestras costumbres no eran ceremonias de limpieza sino purga de bacterias: alcohol en los cabellos, manos y rodillas” (168). El valor dado en este autorretrato a la artificialidad evidencia un vínculo con el Modernismo y en la exaltación de lo miserable marca su diferencia. Esto último obliga a recordar que los escritores, a fines del siglo XIX, concibieron el campo literario en oposición a las lógicas de la utilidad y el provecho característicos de la economía capitalista postulando la búsqueda de la belleza como ideal artístico. El antagonismo que el arte sostuvo con el campo económico conllevó el desarrollo de lo que se ha denominado el arte por el arte, una tradición estética de origen francés que los escritores modernistas alimentaron oponiéndose a la idea de supeditar el arte a algún fin externo. Umberto Eco sintetiza el proceso de consolidación de una religión estética:

10 Claudio Iglesias advierte que el programa histórico de la literatura decadente pasó por “operar sobre la lengua y descomponerla provocando la aparición de colores nuevos y múltiples” (14). Y continúa: “lo orgánico se corrompe y aparece lo singular; los géneros se corrompen y dejan paso al poema en prosa, anónimo y contagioso. Vocación de desorden, alteración y agonía confluyen en este *style de décadence*” (15).

mientras el arte se separa de la moral y de las exigencias prácticas, se desarrolla el impulso, presente ya en el Romanticismo, de conquistar para el mundo del arte los aspectos más inquietantes de la vida: la enfermedad, la transgresión, la muerte, lo tenebroso, lo demoníaco, lo horrendo. Pero ahora el arte ya no pretende representar para documentar y juzgar, sino que al representar busca redimir con la luz de la belleza todos estos aspectos. (330)

Las *novelas de artista* tuvieron en común el hecho de que en la respuesta al para qué del arte, que se encuentra en la base de estas narrativas, se advierte el rechazo del mundo materialista en el que estaban inmersos. Rechazo que se materializó —esto interesa destacar— en gran medida en la construcción estética de la belleza. En *Ídolos rotos* (1901), de Manuel Díaz Rodríguez hay una escena ilustrativa de este fenómeno cuando Emazábel y Alberto Soria sueñan con construir un ghetto artístico ya que la palabra artística sería el único medio para superar la “podredumbre que [...] infesta la atmósfera y nos la hace irrespirable” (Díaz Rodríguez 229)¹¹. Referimos a que la belleza se constituyó en el territorio estético de los escritores modernistas ya que supuso el “ámbito por antonomasia de la resistencia del artista en un intento por sobrevivir al tiempo presente percibido como una crisis histórica radical, preñada de angustia y de un sentimiento amargo ante la existencia. La belleza repudia la moral filisteísta del capitalismo y contrapone la moral sublime del arte” (Foffani 15). Bregar por este ideal artístico a nivel semántico y formal posibilitó la construcción de un espacio capaz de oponerse en términos simbólicos a los valores dominantes de aquel fin de siglo que se tornaba cada vez más utilitario, mercantil y pragmático.

Sobre el quehacer literario

A partir de las últimas décadas del siglo XIX, empezó a cobrar notable presencia la inscripción de la figura de la lectora y el lector en las novelas, fenómeno que se corresponde con la constitución de un público lector propiamente latinoamericano (Zanetti 2010). *De sobremesa* resulta un relato paradigmático para advertir el valor otorgado a dicha práctica en las sociedades modernas. Basta ejemplificar con la célebre escena que funciona de marco a la novela en la que se muestra a José Fernández leyendo el diario a sus amigos. La representación del acto de leer en una novela protagonizada por escritores e intelectuales simboliza la cofradía artística, “escena fundacional de la camaradería masculina en la literatura latinoamericana”, subraya Sylvia Molloy (191). El ritual de lectura entre un selecto grupo de entendidos evidencia el sentido rector que el objeto libro poseía en aquella época. Resulta interesante destacar que, al modo de cajas chinas, José

11 Referimos a la siguiente reflexión: “nosotros conocemos las armas de los adversarios y sabemos prever sus golpes, porque no es difícil preverlos, en tanto que es de toda imposibilidad prever los alcances de nuestros medios de lucha. Una palabra bella y luminosa de ciencia o arte, pronunciada en ocasión propicia, tiene un alcance incalculable aún para quien la pronuncia y la siembra como simiente de oro” (Díaz Rodríguez 228).

Fernández lee el diario de viaje que, a su vez, comienza con otras dos lecturas: la de *Degeneración* de Max Nordau y del diario de la artista rusa María Bashkirtseff. En este sentido, las escenas de lecturas demuestran que el Modernismo estableció a la obra publicada como parámetro legitimador del escritor. “El poeta, moderno o modernista, se debe por entero a la letra, al mundo escrito y sobrescrito, esto es, a la ciudad de la lectura” (Ortega 5). La subjetividad artística finisecular se sustentó, legitimó y posicionó desde el lugar del sujeto lector.

El libro en tanto elemento rector del campo cultural aparece desplazado en *Black out*, donde María Moreno plasma una visión singular de los escritores y el trabajo literario a través de los retratos de Norberto Soares, Charlie Feiling, Claudio Uriarte y Miguel Briante, que aparecen de manera intercalada en el relato, y, por supuesto, de su propio autorretrato. Allí, rescata una tradición de escritores sin obras publicadas. Algunos de ellos solamente contaban con un libro editado, otros tenían solo borradores y la mayoría, una escritura dispersa en publicaciones periódicas. Ejemplificamos con el retrato de Norberto Soares, quien, al decir de la narradora, tenía una obra en cuadernos Gloria, notas que les iba leyendo por teléfono (que se publicaron recién en los años noventa). Cuadernos, borradores, anotaciones que además, como se cuenta ahí, fueron escritas en el bar:

Empezó a parar en un bar llamado El Senado. Llegaba a eso de las siete. Se pedía un JB, intercambiaba unas palabras con el mozo, se diría que para hacerse ver. Antes de comenzar a escribir, anotaba la fecha, la hora y el lugar, a veces el estado anímico. Luego venía el párrafo. No sé si se daba cuenta de que era siempre breve y autónomo, que ya en su apertura y remate existía un obstáculo para su continuidad, un llamado a que el próximo fuera borrón y cuenta nueva, si había próximo. Poco a poco el tiempo de los preparativos crecía hasta que no quedaba casi nada para la escritura salvo esos párrafos muy condensados, la mayoría de comienzos, llamativos y con gancho. (Moreno *Black out* 135-136)

El retrato de Norberto Soares recupera cierto imaginario bohemio al mostrar a un escritor que es antes la promesa de una obra futura que la materialización de esta; sin sugerir por ello que no sea un escritor sino, al contrario, una alabanza (a modo de orgullo) del escritor sin obra realizado justamente por María Moreno que ha hecho de la imposibilidad de terminar los libros una marca de autora (basta recordar el autorretrato que hace de sí misma en *Teoría de la noche*¹²). El código compartido por la protagonista y sus amigos pasaba por no exigir nunca “el producto” (Moreno *Black out* 137), dice la protagonista en un juego intere-

12 En “Preliminares” a *Teoría de la noche*, leemos: “Los editores saben que suelo prometer libros que luego no termino. No comprenden que, así como la literatura no es el reflejo de la vida, un índice no es la promesa de un libro, sino un género en sí mismo. Puede afirmarse que *no he escrito* los siguientes libros: “Simpatía por el diablo” (novela beat); “Cuerpo extraño” (novela iniciática); “Las amalias” tomo I, II Y III (novela política); “Marie Langer” (psicoanálisis de vida); [...]. En realidad, no es verdad que no los he escrito, sino que voy lento. Soy una solitaria practicante de la medida gremial *trabajo a tristeza*” (9-10, las cursivas son del original).

sante en el que cambia la palabra obra por una que remarca la ausencia de valor artístico. De ese modo, se sugiere que la materialización final, la obra, para ellos no era más que un producto. El interés estaba en la escritura sea esta fragmentaria o inconclusa. La protagonista aclara que Soares les transmitió “una ética del escritor cuyo proyecto abjuraba del centro y de las seducciones del mercado” (Moreno *Black out* 138).

Los retratos de escritores en *Black out* presentan un guiño al Decadentismo en parte por la intertextualidad que puede establecerse con el momento en que Floressas Des Esseintes, el protagonista de *À rebours* de Joris-Karl Huysmans (novela considerada la “biblia decadente”) ordena su biblioteca a partir de una tradición de autores desconsiderados hasta ese momento¹³. Como los autores rescatados por María Moreno tampoco forman parte del canon literario, podemos considerar un gesto similar de legitimación literaria. Pero no continuamos el análisis por allí para no apartarnos del corrimiento de la práctica de lectura como instancia legitimadora de la ciudadanía artística que en *Black out* se advierte también en la ausencia de las clásicas escenas de lectura referidas. Si bien María Moreno rescata una gran cantidad de obras y autores (Lucio V. Mansilla, Fray Mocho, Alfonsina Storni, Rodolfo Walsh, Fernando Noy, Osvaldo Lamborghini, Walter Benjamin y David Viñas, por nombrar escritores de distintas épocas y campos del saber), esta lectora voraz no se autoriza a partir de esa práctica intelectual que, probablemente para alguien autodidacta como ella, resultase demasiado académica. En consonancia con este aspecto, *Black out* recrea como instancia de formación la circulación de saberes heterogéneos que tuvo lugar en “la universidad bohemia de los bares” (Moreno *Oración* 143) como la ha denominado la escritora con el fin de enfatizar más que la lectura la escucha. En *Oración*, el libro posterior a *Black out*, se visualiza de manera clara esa autorrepresentación: “Aquí y allá, yo escuchaba las oratorias incendiarias y la escolástica combativa que se llevaban con el cuello Mao o la guayabera de bordado industrial. Me intimidaban, pero había algo en ese ‘nosotros’ que me tentaba sin decidirme” (Moreno *Oración* 145, las cursivas son nuestras). La reivindicación de la circulación oral del saber desacraliza el objeto libro como garante de la cultura, al tiempo que escenifica la multiplicación de las expresiones y sus medios de difusión. En definitiva, las instancias referidas (la tradición de escritores periodistas, la ausencia de escenas de lectura y la priorización de la escucha) evidencian un cambio respecto del paradigma moderno, letrado y culto que rigió el campo artístico desde fines del siglo XIX hasta avanzado el siglo XX ya que muestran a la escritora familiarizada con nuevas formas de autofiguración y legitimación. En *Black out*, María

13 “Huysmans trabaja allí sobre las diferentes formas en que su desilusionado personaje va rodeando su vida de artificios: la decoración de su casa, los viajes imaginarios, sus enfermedades. La novela es la fundación del conjunto de los tópicos decadentes en donde se pasa revista [...] a las diferentes formas artísticas: la literatura, los perfumes (se lee su historia como si fuese la historia de los estilos en la literatura francesa), la pintura, las flores, la música, las piedras preciosas, etc” (Montaldo 51).

Moreno reivindica el oficio periodístico y la idea de autora forjada en torno a una escritura dispersa en medios masivos sin necesidad de la legitimación que otorgan las editoriales¹⁴.

A modo de conclusión

Black out manifiesta ecos del archivo modernista a través de un juego de intertextualidades estéticas con resonancias a nivel semántico, formal y autofigural. Hemos abordados tres aspectos que permitieron inscribir el libro de María Moreno en la tradición de las *novelas de artista*. Una primera cuestión fue la aparición del diario de la protagonista que puso de manifiesto su identificación con la figura del borracho y el consecuente enfrentamiento al discurso sanitario. Si hubo un diario de artista en dicha tradición que funcionó como postulación estética de la disidencia sociocultural, ese fue el de José Fernández; por ello, la intertextualidad dada por asumir dicha forma discursiva sirvió para insistir en la legitimación del abordaje artístico de la enfermedad y reforzar la crítica a la mirada médica. El segundo punto analizado fue la defensa de la estética de la suicidad con las reminiscencias del Decadentismo finisecular por la recuperación de cierto universo simbólico asociado a lo prohibido como también la reivindicación de una poética novedosa y disruptiva. La representación de la mugre de la protagonista interpretada como alegato de una sensibilidad artística transgresora cifra la resistencia de la cronista a las denominadas “buenas costumbres”. El tercer aspecto relativo a la tematización del quehacer literario como un tópico de dichas narrativas iluminó la valorización del oficio periodístico, la escritura dispersa en diarios y revistas y la relativización de la legitimación que otorga contar con una obra publicada.

Referencias bibliográficas

- Crespi, Maximiliano. “*Black out*. Reseña”. *Chuy. Revista de estudios literarios latinoamericanos*, n.º 4, 2017, pp. 93-106.
- Díaz Rodríguez, Manuel. *Ídolos rotos*. Caracas, Monte Ávila, 1981.
- Eco, Umberto. “La religión estética”. *Historia de la belleza*. Barcelona, Debolsillo, 2010, pp. 329-332.
- Foffani, Enrique. “Introducción. La protesta de los cisnes”. En E. Foffani (Comp.) *La protesta de los cisnes: Coloquio sobre Cantos de vida y esperanza de Rubén Darío 1905-2005*. Buenos Aires, Katatay, 2007, pp. 13-43.

14 Para un abordaje en profundidad de la resistencia de María Moreno a la categoría de obra literaria, véase Sabo “‘Porque no habrá obra’. El archivo en la escritura de María Moreno”.

- Fornaro, Ana. “Los mareados”. *Página/12*, 30/10/2016. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-11886-2016-10-30.html>
- Gigena, Daniel. “María Moreno: ‘La escritura plebeya, la mía, es la que se escribe en contaminación’”. *La Nación*, 24/11/2016. <https://www.lanacion.com.ar/cultura/maria-moreno-la-escritura-plebeya-la-mia-es-la-que-se-escribe-en-contaminacion-nid1958947/>
- González, Aníbal. *La novela modernista hispanoamericana*. Madrid, Gredos, 1987.
- Gutiérrez Girardot, Rafael. *Modernismo*. México, Fondo de Cultura Económica, 2004.
- _____. “José Fernández Andrade: un artista colombiano finisecular frente a la sociedad burguesa”. *Obra completa*, José Asunción Silva. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Colección Archivos), 1990, pp. 623-635.
- Iglesias, Claudio. “Prólogo”. *Antología del decadentismo: perversión, neurastenia y anarquía en Francia: 1880-1900*. Auguste Villiers de L’Isle-Adam *et al.* Cuidad Autónoma de Buenos Aires, Caja Negra, 2014. pp. 9-20.
- Meyer-Minnemann, Klaus. *La novela hispanoamericana de fin de siglo*. México, Fondo de Cultura Económica, 1991.
- Molloy, Sylvia. *Poses de fin de siglo. Desbordes del género en la modernidad*. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2012.
- Montaldo, Graciela. *La sensibilidad amenazada. Fin de siglo y Modernismo*. Rosario, Beatriz Viterbo, 1994.
- Moreno, María. Oración. *Carta a Vicki y otras elegías políticas*. Buenos Aires, Random House, 2018.
- _____. *Black out*. Buenos Aires, Random House, 2016.
- _____. *Teoría de la noche*. Santiago, Ediciones Universidad Diego Portales, 2011.
- _____. “Yo, el alcohol y la vida. Memorias de años teñidos por la bebida”. *Latido. Una revista para sentir. Y pensar*, año 1, n.º 11, 2000, pp. 6-21.
- Olivares, Jorge. “La recepción del decadentismo en Hispanoamérica”. *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana II: Del romanticismo al modernismo*, coordinado por Cedomil Goic. Barcelona, Crítica, 1991.
- Ortega, Julio. “Vuelta a Rubén Darío”. *Revista de la Universidad de México*, n.º 50, 2008, pp. 5-10. <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/5dac0e06-05fb-4179-b5e4-b22e1bf1f460/vuelta-a-ruben-dario>
- Pardo, Carlos. “El alcohol es una patria”. *El país*, 11/12/2017. https://elpais.com/cultura/2017/12/04/babelia/1512384125_567523.html

- Pauls, Alan. “El libro de la semana por Alan Pauls. *Black out* de María Moreno”, *Telam*, 23/12/2016. <https://www.telam.com.ar/notas/201612/174472-libros-novedad.html>
- Picón Garfield, Evelyb. “*De sobremesa*: José Asunción Silva. El diario íntimo y la mujer prerrafaelita”. *Nuevos asedios al Modernismo*, editado por Iván Schulman. Madrid, Taurus, 1987 pp. 262-281.
- Quintana, Ramiro. “*Black out* de María Moreno”. *La Nación*, 8/01/2017. <https://www.lanacion.com.ar/opinion/cronica-sobre-los-dias-de-bohemiasenas-nid1973312/>
- Rivera, Jorge. “Charles de Soussens”. *Textos y protagonistas de la bohemia porteña*. Monteavaro, Becher y Soussens. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1980. p. 105.
- Sabo, María José. “‘Porque no habrá obra’. El archivo en la escritura de María Moreno”. *Orbis Tertius*, vol. XX, n.º 22, diciembre 2015, pp. 68-79. <https://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv20n22a07>
- Sancholuz, Carolina. “Lecturas del Decadentismo en *De sobremesa* de José Asunción Silva”. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2011.
- Silva, José Asunción. *De sobremesa. Obra completa*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Colección Archivos), 1990.
- Ulanovsky Sack, Daniel.: “Mirada humana”. *Latido. Una revista para sentir. Y pensar*, año 1, n.º 1, 1999, p. 1.
- Viú Adagio, Julieta. “Escenas de una vida bohemia en la noche setentista: memorias de María Moreno”. *Saga. Revista de Letras*, n.º 11, 2019. pp. 252-283. <http://sagarevistadeletras.com.ar/numero/numero-11/>
- Zanetti, Susana. *La dorada garra de la lectura. Lectoras y lectores de novela en América Latina*. Rosario, Beatriz Viterbo, 2010.