

El deseo de la «(bot)ella»: alcohol, autoficción y ética *queer* en *Black out* y *El affair Skeffington* de María Moreno

El deseo de la «(bot)ella»: Alcohol, Autofiction and queer Ethics in María Moreno's Black Out and The Skeffington Affair

JULIO PRIETO

Dpto. de Literaturas Hispánicas y Bibliografía
Facultad de Filología
Universidad Complutense de Madrid
Ciudad Universitaria. Plaza Menéndez Pelayo, s/n. Madrid, 28040
juprieto@ucm.es
<https://orcid.org/0000-0002-9300-8313>

RECIBIDO: 13 DE DICIEMBRE DE 2023
ACEPTADO: 17 DE ABRIL DE 2024

Resumen: Este artículo explora la productividad política de la autoficción como estrategia narrativa ligada al activismo feminista y LGTBI en las novelas *Black out* y *El affair Skeffington* de María Moreno. Configurado como un texto híbrido que combina ficción, memorias y ensayo, *Black out* gira en torno a la figura autorial disidente de Moreno: una mujer alcohólica y *queer* que desafía los límites del sujeto burgués sobrio y heteronormativo. Dado que lo que presenta *Black out* –al igual que *El affair Skeffington* en cuanto (auto)biografía apócrifa– no es tanto la escritura de un yo o un super-yo sino la escritura del deseo, de la pulsión alcohólica que se comparte con los demás –una escritura del ello–, mi análisis se aleja de categorías como la autobiografía o las escrituras del yo y estudia la narrativa de Moreno como una forma de autoficción que propugna una ética nómada *queer* (Butler 1993; Braidotti 2009) en su giro hacia la heterografía (Forest 2012).

Palabras clave: María Moreno. Autoficción. Literatura del alcohol. Feminismo. Teoría *queer*.

Abstract: This article explores the political productivity of autofiction as a narrative strategy linked to feminist and LGTBI activism in María Moreno's novels *Black Out* and *The Skeffington Affair*. Configured as a hybrid text combining fiction, memoir, and essay, *Black Out* revolves around Moreno's dissident authorial figure: an alcoholic *queer* woman who challenges the limits of the sober, heteronormative bourgeois subject. Since what *Black Out* presents – similarly as *The Skeffington Affair* as apocryphal (auto)biography – is not so much the writing of an ego or a super-ego but the writing of desire, of the alcoholic drive that is shared with others – a «writing of the id» – my analysis moves away from categories such as autobiography or ego-literature, and studies Moreno's narrative as a form of autofiction that pursues a *queer* nomadic ethics (Butler 1993; Braidotti 2009) in its turn toward heterography (Forest 2012).

Keywords: María Moreno. Autofiction. Alcohol Literature. Feminism. *Queer* Theory.

* Este artículo pertenece al proyecto «Pensar lo real: autoficción y discurso crítico (Argentina y España a partir del 2000)», proyecto I+D del Ministerio de Ciencia e Innovación, FFI2017-89870-P.

Este artículo propone una lectura de las novelas *Black out* y *El affair Skeffington* de la escritora argentina María Moreno a partir del concepto de autoficción. Para empezar hay que advertir que el término «novela» no aspira aquí a otra acepción que la más estrictamente pragmática, es decir, la de un texto que es designado como tal en sus paratextos. El *caveat* es preciso a la hora de abordar la producción de una escritora que se distingue por un alto grado de indefinición genérica así como por un continuo contrabando entre lo ficcional y lo factual (Schaeffer 2013), aun cuando la mayor parte de su obra suele asociarse a modos narrativos factuales como la crónica, el ensayo, las memorias o la biografía –tales categorías asociaríamos libros como *El petiso orejudo* (1994), *Banco a la sombra* (2007), *Oración: carta a Vicki y otras elegías políticas* (2018) o *Loquibambia: sexo e insurgencia* (2019)–. De hecho, en el conjunto de una obra proteica que abarca tres décadas –cuatro, si incluimos los textos publicados bajo distintos pseudónimos en el marco de su labor periodística y especialmente como fundadora de la revista *alfonsina* (1983-1984), pionera del feminismo en Argentina–,¹ solo dos textos se presentan como novelas: *Black out* (2016) y su primer libro publicado, *El affair Skeffington* (1992), dos textos íntimamente ligados, más allá de su inestable autodefinición como novelas,² por sus provocadoras incursiones en el terreno de la autoficción.

Este concepto precisa también de algunas aclaraciones, dada la sobrecarga semántica que acarrea en la discusión crítica y en la conversación cultural de los últimos años.³ Mi lectura se distancia de definiciones habituales de la autoficción como género novelístico, como «pacto ambiguo» entre autobiografía y novela (Alberca 2007), o incluso en términos de la identidad nominal de autor, narrador y personaje (Lecarme 1992). De entrada, descarto asimismo el uso reduccionista del término que suele asociarse a las formas más adocenadas y comerciales de escritura del yo –autoficciones «de baja intensidad» (Mora 2019) en el mejor de los casos–, de las que está muy alejada la práctica de esta autora. Mi propuesta se orienta más bien a explorar la dimensión política de la autoficción en cuanto «figura de lectura» (Prieto 2019, 226-28) y

1. Para una amplia recopilación de estos textos véase Moreno 2001 y 2002. Sobre esta etapa de la producción de Moreno véase Leone 2011; Sabo 2015 y Domínguez Galván 2017: 351-459.

2. En cierto modo *Black out* y *El affair Skeffington* retornan al sentido primigenio de la novela moderna en cuanto cajón de sastre en que caben todos los géneros, en la línea, digamos, del *Quijote*, *Moby Dick*, *El hombre sin cualidades*, etc. Como observa Roland Barthes (2003, 201) a partir de la teoría de la novela romántica de Novalis y Schlegel, la novela sería propiamente el género de la «indistinción» genérica y de lo abigarrado o variopinto (*poikilós*).

3. En cuanto al estado de la discusión teórica sobre la autoficción, véase Casas 2012; Prieto 2019.

en particular como práctica de autofiguración transgenérica,⁴ lo que en el caso de María Moreno ha de entenderse en el doble sentido de una poética textual y de una política sexual, ya que no solo las obras que propongo analizar aquí sino su entero proyecto literario ponen en juego un notable nomadismo de género, en todos los sentidos del término. El objetivo de este artículo es, así pues, ofrecer una lectura productiva de las dos novelas de María Moreno a la luz de una categoría no considerada hasta ahora por la crítica, salvo por lo que se refiere a sus crónicas periodísticas (Domínguez Galván 2017), poniendo en diálogo los más recientes desarrollos teóricos sobre la autoficción con los postulados de la teoría *queer* y la «filosofía del nomadismo» (Arnés 2016, 28) a fin de aquilatar la radical vocación ética y política de esta escritura.

PRIMER ACERCAMIENTO A *BLACK OUT*: RASGOS AUTOFICCIONALES

Black out podría describirse de manera muy tentativa como un ensayo autobiográfico sobre el alcoholismo. En el texto de la contratapa se lo presenta así: «Novela, memorias, retrato de época, microensayo, crónica social, diario íntimo, registro científico, desnudo, crítica, mapa». ⁵ ¿En qué sentido podríamos analizar este cóctel genérico en términos de autoficción? No sería una autoficción en el sentido en que la define Manuel Alberca (2007, 62), es decir, como un modo narrativo en que, a partir de la noción de «pacto autobiográfico» acuñada por Philippe Lejeune (1975), se daría una vacilación entre un pacto de verdad y un pacto de ficción. Sin embargo, podemos destacar en el libro una serie de rasgos autoficcionales que emergen por el trabajo con el género y la sexualidad, y en la construcción de una figura autorial transgresora y antipatriarcal.

Lo autoficcional emerge en primer lugar por la poética de la ficción anti-realista que propugna la autora. Esta se sitúa en la estela del textualismo sesentista practicado por los «escritores que amaba» (2016, 245), lo que en al-

4. En una temprana lectura de *El affair Skeffington*, Héctor Libertella destaca su dimensión transgenérica al describirla como un «relato transbiográfico» (2003a, 38).

5. La recepción crítica de la obra refleja en gran medida este *pandemonium* genérico, si bien predominan las lecturas que la asocian a géneros narrativos factuales, ya sean las memorias (Fornaro 2016; Gigena 2016; Pardo 2017) o una combinación de crónica, ensayo, diario, biografía y autobiografía (Quintana 2017; Crespi 2017). Julieta Viú Adagio vincula su «heterogeneidad formal» a la tradición de la novela de artista y específicamente al «*style de décadence*» del decadentismo literario finisecular, por el que «los géneros se corrompen» (2021, 50), en tanto que Rocío Altinier (2020) destaca su «indefinición genérica» apelando a la noción de «ficción informal» de Daniel Link (2009).

gún momento llama jovialmente «la mini-mafia del texto» (281): Osvaldo Lamborghini, Copi, Perlongher, Puig; nombres a los que se podrían sumar otros escritores afines al textualismo anti-realista que forman parte de su círculo de amigos: Héctor Libertella, Tamara Kamenszain, César Aira, Arturo Carrera, Ricardo Piglia, entre otros. A excepción de Puig, estos escritores son muy cercanos al posestructuralismo de la revista *Tel quel*, una de cuyas ramificaciones más notables en Argentina fue la revista *Literal* (1973-1977), que tuvo en Osvaldo Lamborghini a una de sus figuras destacadas.⁶ Es justamente en este contexto histórico donde surge la noción de autoficción, acuñada por Serge Doubrovsky en 1977 para describir su novela *Fils*. El libro de María Moreno está más próximo a esta noción originaria que a las posteriores elaboraciones de críticos como Alberca (2007) o Colonna (2004), y desde luego más que a lo que suele denominarse autoficción en el periodismo cultural, donde este término viene a ser una manera más vistosa de referirse a un texto autobiográfico (una etiqueta que al parecer vende más que algo tan antiguo como la autobiografía).

Acorde con esta poética anti-realista, si en ningún momento hay duda de que estamos ante una «ficción de acontecimientos reales», para retomar la fórmula original de Doubrovsky,⁷ *Black out* continuamente subraya la mediación textual a la vez que critica la visión ingenua del texto literario como reflejo de la realidad. Así, en lugar de una representación transparente de la «vida», lo que se nos ofrece son siempre y ante todo «páginas hacendosas»:

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 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 hiperrealista, se pusieron a picar los frutos. Y no hay nada que tocar sino páginas hacendosas porque, en literatura, la sangre sólo sirve para hacer morcillas. (2016, 271; cursiva de la autora)

6. Para una selección de textos de esta revista véase Libertella 2003b. Ver también la nota de Moreno «*Literal*, revista sarmientina» publicada en el diario *Clarín* (Moreno 2011).

7. Tal como propone en la contratapa de *Fils*: «¿Autobiografía? No. Es un privilegio reservado a los ilustres de este mundo en el crepúsculo de sus vidas y con bello estilo. Ficción de acontecimientos y hechos estrictamente reales; si se quiere, autoficción, haber confiado el lenguaje de una aventura a la aventura del lenguaje, más allá de la sabiduría y más allá de la sintaxis de la novela, tradicional o nueva» (cit. en Prieto 2019, 228-29).

No es casual que justo después de este pasaje –que versiona la famosa anécdota sobre los pintores Zeuxis y Parrasio⁸– se celebre la escritura de Mario Levrero en *La novela luminosa* en cuanto «vida opaca» (271). Una escritura que, evocando el *effet de réel* de Barthes (1968), subraya el «efecto de vida»: «O sea, es un efecto; ¡la vida misma es un efecto!» (273; cursiva de la autora). Ello concuerda con la propia escritura de Moreno, tanto por la vertiente autoficcional de la construcción del yo en la escritura⁹ como por la poética de la turbiedad ligada a una vindicación de la literatura como práctica enfermiza y adictiva –una práctica «degenerada»–,¹⁰ lo que a partir de la metáfora ética que preside el libro sintetiza en la fórmula: «leer como quien se bebe al borracho que escribe que lee» (274).

La propia densidad del estilo de Moreno –que cultiva una suerte de barroquismo plebeyo y malhablado, un poco a la manera de Lemebel y Perlongher¹¹ colabora con esta visión textualista que de acuerdo con Philippe Gasparini sería uno de los rasgos distintivos de la autoficción –que, a diferencia de la autobiografía, activaría lo que Jakobson llamara «la función poética del lenguaje» (Gasparini 2008, 27)–. Aunque en *Black out* nunca se pone en duda que estemos ante una narración de sucesos y experiencias realmente vividas por la autora, en todo momento somos conscientes de la densidad del texto, del trabajo de la escritura, de manera que el yo autorial no se define tanto (o no solo) en términos biográficos de un sujeto histórico que tiene determinadas vivencias, sino sobre todo a partir de una singularidad escritural: el yo emerge en el estilo inconfundible de

8. La historia de la rivalidad entre los pintores griegos Zeuxis y Parrasio (s. v a. C.) la cuenta Plinio el Viejo en su *Historia natural* (libro 35): «Se cuenta que [Parrasio] compitió con Zeuxis; éste presentó unas uvas pintadas con tanto acierto que unos pájaros se habían acercado volando a la escena, y aquél presentó una tela pintada con tanto realismo que Zeuxis, henchido de orgullo por el juicio de los pájaros, se apresuró a quitar al fin la tela para mostrar la pintura, y al darse cuenta de su error, con ingenua vergüenza, concedió la palma a su rival, porque él había engañado a los pájaros, pero Parrasio le había engañado a él, que era artista» (1987, 93).

9. En el preámbulo de *Roland Barthes par Roland Barthes*, la autobiografía *sui generis* del crítico francés, se nos invita a leer el «yo» como «un personaje de novela» (1975, 4), lo que fue bien escuchado por su discípulo Serge Doubrovsky al acuñar el término autoficción para describir su novela *Fils*. En cuanto a la dimensión autoficcional de *La novela luminosa*, véase García 2015 y Prieto 2019.

10. Viú Adagio (2021, 47-48) encuentra un vínculo genealógico entre el homenaje en *Black out* a la bohemia porteña de los años 70 y la crítica que hace José Asunción Silva en *De sobremesa* –la más célebre novela de artista del modernismo hispanoamericano– a la visión del arte moderno como «degeneración» social planteada por el médico alemán Max Nordau en su influyente inyectiva *Entartung* [Degeneración] (1892), luego apropiada con creces por el nazismo. Sobre la literatura como adicción en Moreno y Levrero véase Caminada Rossetti 2019.

11. Moreno suele preciarse de practicar una «escritura plebeya» así como de la heterogeneidad y «contaminación» discursiva propia de las poéticas barrocas (Gigena 2016).

la autora, y en ese sentido es esencialmente autoficcional, de la misma manera que diríamos que el yo de Levrero, de Lispector o de Gombrowicz es un yo literario, que nos da la verdad de un estilo único e inconfundible.

En ese sentido es reveladora la historia del borracho y la mangosta con la que se abre *Black out*. Esa anécdota –un «chiste de borrachos» (11)– funciona como una suerte de parábola anti-realista que nos invita al distanciamiento de lo que en un texto se presenta como inmediatamente real o verdadero. La anécdota, situada en un «transporte popular», tiene por protagonista a un borracho hediondo que acarrea una enorme jaula cubierta por un trapo negro. Cuando se le pregunta por su contenido, la respuesta del borracho –una suerte de grotesco *alter ego* de la autora– sugiere que el contenido de la jaula o del texto –la «mangosta»– no es menos real por no ser «verdadero» (o bien, a la inversa, que lo no «verdadero», lo imaginario o fantasmático, es tan real como lo más inmediatamente visible):

Una vieja que iba sentada en el asiento reservado para embarazadas y discapacitados le preguntó qué llevaba en la jaula. El hombre respondió: una mangosta. La necesito, 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 con delantal blanco. 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! (10)

Como en el apólogo de Zeuxis y Parrasio que subyace al pasaje antes citado –y también en cierto modo a este «chiste de borrachos»– lo importante en un texto literario, viene a decir Moreno, nunca es el contenido sino cómo se escribe el «velo», cómo se pinta el gesto de alzar el «trapo negro» que oculta a la vez que presenta y enmarca: todo lo que importa en literatura estaría encapsulado en ese gesto que responde a la pregunta ¿qué se ve? con el continuo enigma de lo que se hace presente en el ocultamiento.

LAS DOS NOVELAS DE MARÍA MORENO: EJERCICIOS DE AUTOFIGURACIÓN DISIDENTE

El affair Skeffington es otro texto notoriamente híbrido, vinculable a *Black out* por el trabajo a la vez ficcional y ensayístico con la biografía. Podríamos describirlo como una autobiografía disfrazada de biografía, o bien, como propone la autora en el postfacio agregado en la segunda edición, como «una auto-

biografía bufa escrita en tercera persona» (2013, 165). En él se recuperan una serie de modelos de autoría alternativa ligados a la escena de vanguardia parisina de los locos años 20, modelos que impugnan la figura del escritor burgués y la tradición patriarcal de la «autorialidad» (Pérez Fontdevila/Torras Francés 2019). *El affair Skeffington* se enfoca en lo que Moreno llama «París-Lesbos», una comunidad *queer* en la que cunden las autorías bizarras y en la que conviven escritoras imaginarias como la poeta Dolly Skeffington que da título al libro con figuras históricas de la bohemia exiliada parisina: de Gertrude Stein a Djuna Barnes, pasando por Natalie Barnie, Hilda Doolittle o la «baronesa dadaísta» Elsa von Freytag.

La crítica de la autoría patriarcal y el juego autoficcional con la pseudonimia y la biografía apócrifa en *El affair Skeffington* están directamente relacionados con el ejercicio de autofiguración disidente que propone *Black out*.¹² En ambos casos, la construcción autoficcional del yo tiene una dimensión específicamente política ligada a la cuestión del género y las sexualidades minoritarias. La figura autorial que construye Moreno nos confronta con un yo alcohólico y *queer* que produce un continuo «apagón» del sujeto sobrio, racional y burgués, para evocar la metáfora del coma etílico que da título al libro. Se trata de un yo plebeyo y populachero, que abandona los relatos del sujeto moderno heteropatriarcal, y en ese abandono ligado a la embriaguez continuamente oscila entre el yo y el nosotros de la comunidad de «irrecuperables» con la que se identifica: los amigos del bar (una bohemia más o menos alcoholizada de escritores de diversa laya) así como toda una constelación de subjetividades marginales (travestis, prostitutas, vagabundos, inmigrantes, etc.). A través del *pharmakon* mediador del alcohol –en el sentido teorizado por Derrida (1972): a la vez remedio y veneno– emerge una imposible y difusa «patria»: «El alcohol es una patria. Por eso no se la pierde. Sólo que se puede estar exiliado de ella» (258). Vale decir: una comunidad potencial «inoperante» e «inconfesable», para ponerlo en términos de Nancy ([1983] 2000) y Blanchot (1999), una «comunidad de los que no tienen comunidad» (Blanchot 1999, 117).

Lo que aquí se propone, en términos de la metapsicología freudiana, no es tanto la escritura de un yo o de un super-yo –la escritura del yo público, del sujeto racional burgués– sino más bien la escritura del deseo y la pulsión alcohólica que se comparte con otros, por la que el yo se diluye en la comunidad

12. Sobre la dimensión autoficcional de los heterónimos y pseudónimos en esta novela, véase Prieto 2022.

de un nosotros o un nosotras: escritura del ello y del otro —«esto que escribe a través de mí» (357), dirá en lugar de «esto que yo escribo»—, donde el otro se define como «todo lo que está del otro lado de mi copa» (399). Así, más que como escritura autobiográfica se podría caracterizar la propuesta de *Black out* como un modo de escritura autoficcional que se mueve hacia lo que Philippe Forest (2012) denomina «heterografía»¹³ y —valga el neologismo— hacia una suerte de «ellografía» por la que deviene visible lo que, con Fredric Jameson (1981), llamaríamos el «inconsciente político» del capitalismo global.

En *Black out* se evitan tanto la progresión narrativa de las autobiografías clásicas como los autobiografemas habituales del relato familiar y sentimental, así como las identidades fijas y preconcebidas. La figura autorial que aquí se delinea es la de una mujer que tiene un hijo (al que se menciona esporádicamente y del que apenas sabemos nada) y una serie de amantes que pueden ser hombres o mujeres, pero en todo momento se evitan los lugares comunes del relato identitario hetero- u homosexual. Explícitamente se rechazan los estereotipos: ni «bisexual», ni «lesbiana que todavía se acuesta con hombres» (355-56), de la misma manera que al «orgullo *gay*» se prefiere el «orgullo alcohólico» (399). Más bien, lo que aquí se reivindica es una sexualidad polimorfa e indeterminada: no un yo hetero o *gay* definido en términos identitarios sino una figura autorial *queer*, cuyos principales atributos son la rareza y el nomadismo.¹⁴ Todo lo cual se sintetiza en un ingenioso calambur en que se cifra lo que podríamos llamar el deseo de la «bot(ella)». Antes que él o ella, lo que aquí se desea es el

13. Forest propone el siguiente deslinde entre «ego-literatura», «autoficción» y «heterografía»: «La “ego-literatura” —mediante la cual el arte imita la vida— tiene el “yo” como objeto. Lo toma como una “realidad” que el relato traduce. Se sitúa bajo el signo de lo “uno” y hace de lo “vivido” el origen pleno de toda significación. La “autoficción” (cuando se aleja de las ilusiones de la “ego-literatura” y toma nota de que la vida imita al arte) también tiene el “yo” como objeto, pero descubre en él una “ficción” que la novela construye. [...] La “heterografía” sustituye la expresión del “yo” (objeto tanto de la “ego-literatura” como de la “autoficción”) por una escritura del Yo por la cual el sujeto “regresa” en razón de una “experiencia” de lo “real” como “imposible”» (2012, 231-32).

14. De ahí la pertinencia del análisis desde la teoría *queer* en cuanto crítica de la heterosexualidad normativa y vindicación de una disidencia sexual fluida que subraya la dimensión «performativa» de las prácticas y los discursos en detrimento de los esencialismos identitarios (Butler 1993, 224; Sedgwick 1993), así como desde lo que Rosi Braidotti denomina «ética nómada», que privilegia la noción deleuziana de «devenir» en su reflexión sobre la «economía política de los afectos» en la era del capitalismo postindustrial y en la órbita del poshumanismo feminista (2009, 56; 202-09). Como observa Laura Arnés en su lectura de *El affair Skeffington*, que apela a la «figura de la errancia» vinculándola a la noción de nomadismo, «la errancia implica, ante todo, la renuncia a cualquier idea, deseo o nostalgia de lo establecido. La errancia es ante todo una potencialidad» (2016, 25).

estado de embriaguez que otorga la botella, que tanto puede contener como llevar a un él o a una ella, o quizás a un indefinible «él/la»:

A cualquiera de mi parroquia –la del alcohol– no se le escapa que esto que escribe a través de mí no es ninguna orientación sexual, sino el alcohol bajo uno de sus recursos comunes: la soberbia jactanciosa. Y si la duda es si lo que me interesa es Él o Ella, habría que recortar estas dos palabras de la palabra diosa: bot(el/la) o bot(ella). (357)

ALCOHOL, SEXO Y REVOLUCIÓN: LAS ÓRBITAS ENTRECRUZADAS DEL MARXISMO Y EL FEMINISMO

El deseo de la bot(ella) y la escena de la bohemia alcohólica son justamente el punto en que convergen dos esferas muy concretas de la lucha política: la tradición del feminismo y el activismo LGTBI, por un lado, y la historia de las luchas de la clase obrera –la tradición marxista, anarquista y sindicalista que recorre los siglos XIX y XX–, por otro. En *El affair Skeffington* Moreno cita al sociólogo Richard Sennett, según el cual

cuando se cerraba una taberna, el motivo no era el embotamiento de los sentidos que provoca el culto al hada verde amenazando la productividad de las fábricas, sino el hecho de que los obreros en ese espacio complotaran, intercambiando información; ideando estrategias de lucha o –mediante una cierta estabilidad alcohólica– soltaran su lengua, sin utilidad alguna para sus patrones, a fin de liberar sentimientos y sueños. ([1992] 2013, 36)

En su exploración en clave emancipatoria del «vínculo entre alcohol y locuacidad» (37), Dolly Skeffington –la misma autora apócrifa que convierte las tabernas de París en escenario de sus acciones vanguardistas– «concluyó que, al beber, el hombre escapaba a la red de lo útil y daba un sentido “jodedor” a la expresión “alimentar la fuerza de trabajo” (también salteado había leído a Marx)» (39).

Los dos pasajes citados reaparecen casi literalmente en *Black out*: en el primer caso sin nombrar a Sennett, en el segundo atribuyendo la «conclusión» al discurso entre memorialístico y ensayístico de la autora del libro. La alusión irónica a Marx –explícita en *El affair Skeffington*, implícita en *Black out*, donde el nombre del filósofo alemán es sustituido por las figuras de Lenin y Trotsky tramando la revolución «en las terracitas de La Rotonde de París mientras veían emborracharse a Modigliani» (44)– apunta a una de las operaciones más fecun-

das de la escritura de Moreno, que fomenta la conflictiva alianza de las tradiciones del feminismo y el marxismo, cuyas relaciones como sabemos no siempre fueron fáciles, toda vez que el marxismo demasiado a menudo fue sinónimo de machismo. «El marxismo fue la materia que siempre desaprobé sin rendir» (228), dirá más adelante, en una ingeniosa *boutade* que aúna la crítica al discurso revolucionario hegemónico y al ámbito académico del que siempre prefirió desligarse. Esa complicada alianza sería una forma de llevar más allá la «revolución», provocadoramente ligada a la escena del alcohol, al café o la taberna como espacio conspirativo: «No hay revolucionarios de café ni revolucionarios sin café, ni café que no sea metáfora del alcohol. Y yo nunca bebí sin profundizar sobre esta teoría ni sentir que estaba obligada a hacer la revolución» (2016, 44).

En *El affair Skeffington*, un poco después del pasaje en que cita a Sennett, Moreno atribuye a Dolly Skeffington una reflexión que en *Black out* reaparecerá enunciada por su propia voz autorial:¹⁵ «En el bar es posible el olvido de la finitud; pero al ser la hermandad viril más próxima a la guerra, el bar sirve al mismo tiempo para huir de la muerte y para evocarla» ([1992] 2013, 38). El proyecto de escritura de Moreno se orienta precisamente a imaginar modos de intervención política ligados a una hermandad no viril —una hermandad feminista y *queer*, menos «próxima» a la evocación de la muerte y a la guerra—. Este proyecto implica nada menos que redefinir los términos de la democracia moderna, uno de cuyos pilares es justamente la «fraternidad», tal como se declinó desde la revolución francesa en la trinidad secular de la *liberté, égalité, fraternité*. Una fraternidad definida históricamente en términos de fraternidad viril, y específicamente en términos de exclusión de la sororidad, como observa Derrida en *Políticas de la amistad* (1998, 266), donde postula que la exclusión de la «hermana» es lo que permitió la naturalización de la «fraternidad» como principio político universal.

REESCRITURA DE LA TRADICIÓN: DEL ALCOHOLISMO VIRIL A LA EMBRIAGUEZ COMUNITARIA

En *Black out* emerge un imaginario emancipatorio alternativo que depende tanto de la apelación a la tradición teórica y a las trayectorias a menudo enfrentadas del marxismo y del activismo feminista y LGTBI, como de un especí-

15. La primera parte de la reflexión se repite en *Black out* casi literalmente, el resto se omite a partir de la adversativa: «En el bar, en cambio, es posible el olvido de la finitud. [...]» (2016, 44).

fico posicionamiento en cuanto a la genealogía literaria de lo que Moreno llama la «pasarela del alcohol» (2016, 407). Pues de hecho el deseo de la bot(ella) remite a una tradición central de la literatura moderna, que Moreno a la vez reivindica y resignifica: lo que podríamos llamar el imaginario del artista disidente asociado al alcoholismo. Es una tradición que abarca desde figuras emblemáticas como Poe, Baudelaire, Scott Fitzgerald, Malcom Lowry o Raymond Carver hasta escritores tan cercanos a Moreno como Osvaldo Lamborghini o Héctor Libertella, uno de sus amigos íntimos y miembro destacado de la «mini-mafia del texto» –el Libertella que murió prematuramente aquejado de cirrosis, y que cuando pedía un JB en su bar porteño favorito, el *Varela Vareleta*, lo hacía solicitando con desenfado hiperliterario «un Pepe Bianco», en homenaje al escritor José Bianco (Prado 2011, 62)–. Notoriamente, es una tradición de bebedores hombres y de figuras autoriales masculinas. Veamos dos hitos de esa tradición.

Baudelaire, en el poema 33 de *El Spleen de París*: «Hay que estar siempre ebrio. Eso es todo: es la única cuestión. Para no sentir el horrible fardo del Tiempo, que destroza la espalda y nos inclina hacia el suelo, es preciso emborracharse sin tregua» ([1864] 2003, 466; mi traducción). Hemingway, en su famoso relato «Un lugar limpio y bien iluminado», que transcurre en un café a punto de cerrar y que contiene esta memorable oración bilingüe, proferida entre los efluvios del alcohol: «Our *nada* who art in *nada*, *nada* be thy name: thy kingdom *nada*, thy will be *nada* in *nada* as it is *nada*. Give us this *nada* our daily *nada*, and *nada* us our *nada* as we *nada* our *nadas*, and *nada* us not into *nada*, but deliver us from *nada*; pues *nada*» ([1933] 1995, 294; itálicas en el original).

María Moreno comparte el *ethos* contestatario de la disipación alcohólica que se esboza en estos pasajes, y no sería aventurado afirmar que se identifica, como el camarero nihilista de Hemingway, «con todos los que no quieren irse a dormir, con todos los que necesitan una luz en la noche» ([1933] 1995, 294; mi traducción). Ahora bien, es justamente en este punto donde la autora argentina se distancia de la tradición moderna de la literatura del alcohol. En esta es infrecuente que la escena del alcohol sea un espacio de apertura al otro y de creación de comunidades alternativas, como ocurre en la escritura de Moreno. En la tradición del alcoholismo viril, la embriaguez suele cobrar un cariz autodestructivo y nihilista, como lo sugiere el padrenuestro ateo de Hemingway (y su propia figura autorial, diríamos). Esto es aún más evidente en la figura del poeta maldito, cuya embriaguez es una señal de distinción que tiende a reproducir la ideología individualista moderna, lo que contrasta con

la vocación comunitaria y el proyecto de salida del yo que plantea el trabajo de Moreno con lo que llama la «parroquia del alcohol» (2016, 357).

No es que la dimensión destructiva del alcoholismo esté ausente en *Black out*, que registra el daño infligido al cuerpo de la autora y recorre las alternativas de la abstinencia y la recaída típicas de todo síndrome adictivo y de la tradición de la literatura alcohólica. Pero, a la vez, hay en *Black out* una apuesta fuerte por la «parroquia del alcohol» como forma de vida y socialidad contrahegemónica, lo que se opone al vínculo entre alcohol y muerte, depresión o suicidio en figuras señeras de la literatura del alcohol –en autores bebedores como Hemingway, Carver, Bukowski o Malcolm Lowry–.

Por lo demás, el alcohol –o más exactamente, la combinación de alcohol y escritura– es un elemento clave en lo que podríamos llamar su educación sentimental y en su devenir autora: en la construcción de una figura autorial disidente y en el despliegue de un feminismo díscolo o «impertinente» (Sabo 2015, 69), tan reacio a los discursos normativos como a las ortodoxias teóricas. En esa suerte de *Bildungsroman* perverso que es *Black out* –una fragmentaria novela de formación que cuenta la atribulada vida de un singular personaje a la vez que la historia de una memorable invención: la de la bizarra autora María Moreno–,¹⁶ la escena del alcohol –la taberna y el bar como «universidad» popular, lo que en otro libro llamará «la universidad bohemia de los bares» (2018, 143), un espacio tradicionalmente masculino en el que Moreno aprende a intervenir como mujer escritora– es sobre todo decisiva en la construcción de una autoría sedicente, una autoría feminista que apela a un genealogía alternativa de mujeres escritoras que, desafiando el confinamiento en el hogar que les asignaba la *doxa* patriarcal, se lanzaron a la conquista de nuevos espacios:

Comencé a beber para ganarme un lugar entre los hombres. Imitaba una iconografía fuerte: Alfonsina en el café Tortoni, Norah Lange en el Auer's Keller. Como Alfonsina quería un hogar contra el hogar, ser la mujer de las medias rotas. [...] Estaba convencida de que, más que ganar la universidad, las mujeres debían ganar las tabernas. Era la época en que el anti-psiquiatra David Cooper denunciaba a la familia como lugar patógeno. Y la familia –agregaba yo– no se opone al mundo, sino al bar. (2016, 98)

16. Daniel Link describe a María Moreno como «esa afortunada invención de la conciencia popular argentina» (2009, s/n), haciéndose eco de lo que afirma la propia autora en una entrevista: «María Moreno es un invento» (1998, s/n).

El alcohol es entonces y ante todo un salvoconducto, una manera de acceder al mundo de los escritores, una manera de «pertener», de formar parte de la prestigiosa familia de los artistas renegados y «perdedores», un «nosotros» antiburgués que, empleando en cierto modo la táctica del caballo de Troya, se aspira a transformar desde dentro, de manera que en algún momento sea posible empezar a hablar de un «nosotras»:

Pero nosotros bebíamos ginebra porque queríamos escribir; ya comprendíamos que en nuestra literatura la ginebra es *estructural*; beberla nos hacía *pertenecer* y los personajes de los cuentos que escribíamos bebían ginebra cuando todavía nos pedíamos recios y perdedores y nuestra poca monta social era un orgullo de malos ficticios. (2016, 99; cursiva de la autora)

De hecho, en el paso inmediato del tono confesional al ensayístico, el alcohol se revela como clave de lectura de la tradición argentina, en una provocadora apropiación que, a la vez que demuestra la pertenencia al «nosotros» de los escritores a través de un brillante ejercicio de interpretación literaria, introduce un principio de desvío, dándole un giro populista y feminista o *queer* a conocidos tópicos de la literatura argentina:¹⁷

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. [...] Cuando Cruz y Fierro se van al desierto, el beso por turnos al porrón es una 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*. (2016, 99-100; cursiva de la autora)

Si, como lo evidencian estos pasajes, la estrategia preeminente para ingresar en el espacio masculino de la literatura es el camuflaje –la afirmación de pertenencia a un «nosotros»–, el hecho de que se trate de un «nosotros» alcohólico –un «nosotros» desviado, «degenerado»– inscribe un principio de disidencia en el gesto de afiliación por el que empieza a emerger la posibilidad de

17. Rocío Altinier analiza en detalle cómo Moreno reescribe los relatos fundacionales de la tradición argentina –Sarmiento, Mansilla, Hernández, Borges– sometiéndolos a un «enrarecimiento» (2020, 43), un devenir raro, *queer*, que vincula con la noción de «cuirización» (Delfino/Rapisardi 2009).

un «nosotras» históricamente silenciado. Dar voz y prestar oído a otros y a otras a través de ese «nosotros» alcoholizado –un «nosotros» perverso, enloquecido y feminizado, recorrido por lo que en términos de Deleuze y Guattari llamaríamos un «devenir mujer» (1997, 279)– sería de hecho un objetivo central de *Black out* en cuanto «heterografía» o proyecto de autoficción heteroglósica y carnalesca, otra manera en que este libro «degenerado» retornaría al sentido primigenio de la novela moderna de acuerdo con los estudios de Bajtín (1981; 1987).

MORENO *VERSUS* HEMINGWAY: LA ESCRITURA FEMINISTA DEL ALCOHOL

Es precisamente en la apropiación desviada de la tradición literaria, y en particular de la tradición a menudo hiperviril de la literatura del alcohol, donde empieza a producirse este desplazamiento: un extrañamiento del «nosotros» por el que se abre el horizonte enunciativo de un «nosotras» o de otros «nosotros». De ahí la reivindicación de un canon alternativo de escritoras bebedoras: Norah Lange, Marguerite Duras, Leonora Carrington, Dorothy Parker, entre otras. Es que, como observa a propósito de esta última comparándola con Faulkner, el prestigio literario del alcohol es algo reservado a los hombres –otra forma del privilegio patriarcal–. Lo que en ellos es parte del aura o la leyenda del «gran escritor», en ellas es un vicio repulsivo: «Sólo muerta, Dorothy Parker pudo superar a Faulkner. Nunca el prestigio de la brillantez ebria de una dama superará al de un caballero. Un borracho que pertenezca a una tribu de abolengo puede ser gracioso; una dama, repulsiva» (2016, 252).

Tan significativas son en este sentido las frecuentes pullas dirigidas al gran maestro sobrio de la literatura argentina (Borges), que implican la instalación de una genealogía alternativa de *heavy drinkers* argentinos –Héctor Libertella, Osvaldo Lamborghini, Jorge di Paola, Charlie Feiling–, como la confrontación con la literatura de Hemingway en cuanto figura ilustre de la hermandad literaria del alcohol, y en particular con su novela *París era una fiesta* (1933). En cuanto a lo primero, valga como botón de muestra lo que afirma a propósito de Norberto Soares: «Nuestra amistad tenía la edad de nuestro whisky. [...] En cambio Borges, que no aguantaba el whisky, se tomaba, de miedo antes de cada conferencia, una copita de grappa» (2016, 131). En cuanto a lo segundo, si en *El affair Skeffington* la «fiesta» literaria del París de entreguerras deviene fiesta de locas vanguardistas en el París-Lesbos que Moreno celebra a través de un otro yo apócrifo –la poeta norteamericana Olivia

Streethorse, alias Dolly Skeffington–, *Black out* puede en parte leerse como una reescritura en clave feminista y *queer* de la novela de formación de un escritor mayor del canon occidental. Si en *París era una fiesta* el relato de los comienzos como escritor del joven Hemingway alterna con la semblanza de célebres escritores y artistas que conoció en su etapa parisina y europea (Scott Fitzgerald, Gertrude Stein, Modigliani, Ezra Pound, Ford Madox Ford, etc.), *Black out* sugiere un remedo paródico y autoficcional del *Bildungsroman* de Hemingway en el que, al igual que en esa novela, la narración se estructura a partir de la alternancia entre relato biográfico y autobiográfico.

Con una importante salvedad: si todo en la novela de Hemingway –tanto el relato autobiográfico como las semblanzas biográficas– tiende a la glorificación del yo de un gran escritor, *Black out* nos propone la historia de formación de una autoría bizarra, una autoría no legitimada en tanto que autoría femenina y provocadoramente otra: la de una escritora borracha, promiscua y *queer* que, aparte de su adicción al alcohol, no nos ahorra detalles vergonzosos o excesivos de su vida íntima –como el «mal olor» corporal (2016, 165) o los incontenibles flujos menstruales asociados a la endometriosis– que vindican la irreverencia feminista de una «estética de la suciedad» (Viú Adagio 2021, 50) apelando a la potencia política de la impropiedad y la abyección (Kristeva 1980) –«la ropa interior como objeto de una biografía forense» (2016, 165), como lo expresa programáticamente en otro momento–. A la mitologización del autor o del gran escritor, Moreno opone la autoría abyecta que implica su autorrepresentación como «monstruo menstruante» (Pauls 2016, s/n), poniendo en juego una continua ironía autodenigratoria por la que el yo se desmenuza y abre hacia lo otro y hacia los otros. Esa autofiguración del autor en trance de devenir otro sería quizá la más cabal definición de la autoficción, como sugiere Enrique Schmueckler a propósito de Barthes, quien tras propugnar en un famoso ensayo la «muerte del autor» se concede en su heterodoxa autobiografía «el reingreso del autor (él mismo) al texto –a condición de que el autor ocupe el lugar del Otro, es decir la voz de la ficción–» (2023, 151).

Precisamente, los otros que acompañan a Moreno en ese relato de formación autocrítico son muy distintos de los escritores y artistas de los que se rodea Hemingway en su autocelebratoria novela parisina: en vez de las semblanzas de grandes creadores con los que se codea a la vez que compite el escritor norteamericano, *Black out* nos ofrece un recorrido por una melancólica galería de no escritores –escritores marginales, sin obra o escasamente reconocidos como Alcides Zurbarán, Claudio Uriarte, Norberto Soares, Miguel

Briante o Jorge di Paola–, que en algún momento fueron sus maestros y compañeros de bar en lo que podríamos llamar los bajos fondos literarios del alcohol, por donde circula una concepción subversiva de la literatura como conspiración antiburguesa (y, en el caso de Moreno, militantemente antipatriarcal) que tiende a renegar de la categoría de «obra literaria» (Sabo 2015) y de las figuras de autor heredadas (y especialmente de las versiones hipermasculinizadas del «gran autor» que encarnaría alguien como Hemingway).

(AUTO)FICCIÓN Y DIÁLÉCTICA DEL ALCOHOL: DE LA ESCRITURA DEL YO
A LA INVENCIÓN DEL NOSOTROS

El alcohol en cuanto principio de relacionalidad alternativa entre el yo y el otro funciona en *Black out* como una elástica membrana –una suerte de válvula que habría que analizar en términos de «plasticidad» intersubjetiva (Malabou 2018)–. En ese difuso umbral entre la conciencia y la inconsciencia al que conduce la embriaguez se pone en juego una continua dialéctica de apertura y cierre vinculada al exceso político antes que propiamente ético: las tomas y cortes de conciencia en cuanto principio cognitivo y relacional tienen más relevancia que las mórbidas orjalías de la adicción o el drama personal (aunque esto no deje de estar presente de uno u otro modo). El «apagón» al que alude el título, además de remitir al coma ético, la pérdida de conciencia individual, ha de entenderse también en el sentido del cortocircuito, el repentino oscurecimiento de los sistemas de visión colectiva en el capitalismo global.

Por un lado, el deseo de la botella no deja de presentarse desde los primeros compases de la novela como una forma de autoaniquilación, un modo de ofuscación o supresión parcial o total de la conciencia que la autora hereda del padre. La genealogía familiar del alcohol en *Black out* es patrilineal, estableciéndose una clara división entre el padre alcoholizado y las mujeres de la familia militantemente abstemias –la abuela española a la que repugnaba el alcohol, la madre química que irónicamente decreta la abolición hogareña de toda sustancia intoxicante en aras de un ideal patriarcal de feminidad ligada a la higiene doméstica–. Por otro lado, esa sed excesiva se asocia a la «desobediencia», no ya solo en cuanto al orden doméstico instaurado por la madre –y a la mentalidad pequeñoburguesa por la que aquella «asociaba el pueblo al pecado, la infección y la barbarie» (2016, 36)–, sino en el sentido de la identificación con los desheredados y su necesidad de «consuelo» –de ahí que hable de la «presencia consoladora del alcohol» (41) en el conventillo porteño en que se crió–. Se apunta así a otra dimensión de la embriaguez, una que cobra-

rá creciente importancia a lo largo del libro: la de la socialidad disidente y subversiva. La sed excesiva en *Black out* se trabaja, en efecto, menos como adicción que como sedición, en el sentido de la rebeldía política y también como una forma de decir a la contra, un «*mal-decir*» que «puede extraer jugo político de una posición de retaguardia» (Moreno 2002, 138), un decir turbio y hasta cierto punto ilegible que dialoga con una específica constelación rioplatense y latinoamericana de malas escrituras y «devenires iletrados» (Prieto 2016).

La «boca insaciable», ligada entonces a una desobediencia «sideral» que la aleja del orden «positivista» encarnado por la madre —«una desobediencia que yo asociaba al gesto de John Glenn cuando, suspendido en el espacio, apenas conectado a la aeronave por un cable, dejó de escuchar la orden de volver, para gozar por un instante de ese flotar fuera de lo humano» (2016, 20)—, es el preciso punto en que se produce una reconceptualización de «lo humano» que es también una reconciliación (y en cierto modo un regreso): una reterritorialización de la boca sedienta, por la que esta se asocia a cierta idea de «pueblo» —a la conciencia colectiva de los desheredados, los «diferentes», los «otros» del capitalismo neoliberal y heteropatriarcal—. Por ahí emerge una ética y una política del exceso alcohólico —una ética y una política de la «subjetividad nómada» (Braidotti 2009, 206)— a la vez que una específica filosofía literaria: una teoría de la escritura como práctica de vanguardia, sedicente y contestataria.

Rememorando su infancia en el conventillo, donde coexistían «los atormentados de la pelota de trapo» (2016, 36), prostitutas que enseñaban «el catecismo a domicilio» (37), la «comunidad turca» y «los clásicos *cuenteniques*» (36), no pocos de ellos emigrantes judíos huidos de «los campos de exterminio» nazis (39), Moreno observa:

la circulación de *diferentes* en un tiempo de encierros imperfectos o de solidaridades caseras [...] [me ofreció] una constelación que jamás asocié con la tristeza, la discriminación o el genocidio, sino con la imaginación, la variedad y la mascarada. [...] mi idea de pueblo excluía la lucha política: era en cambio una lucha de lenguas, de puestas en escena, de vestuarios. [...] En cada cuarto había una patria, una etnia, una lengua. Y en cada cuarto también la presencia consoladora del alcohol. (40-41; cursiva de la autora)

Y un poco después agrega: «Definitivamente me gustaba “lo otro”. [...] La palabra *pueblo* siempre mantuvo para mí ese fondo mítico de *performance*, de alma-cén de ramos generales del sujeto. Y el pueblo *bebía*» (42; cursiva de la autora).

El alcohol en cuanto forma de vida disidente –vale decir: en cuanto apertura a otras formas y posibilidades de «vivir juntos» (Barthes 2002)– se aleja así de las órbitas del vicio y la decadencia burguesa denostadas por la ortodoxia militante del discurso revolucionario sesentista, que en su afán disciplinante tendió a replicar el discurso de la clase hegemónica que pretendía combatir. Después afirmará: «Ninguno de nosotros, mejor dicho, los que yo llamaba “los míos”, había militado. [...] ¿Qué hacíamos en esos años? Escribir pero no publicar, no poder escribir, escribir por rutina y paga, vivir como si se escribiera» (2016, 219). Reacia a toda militancia ortodoxa así como a las directrices de partido, Moreno se identifica más bien con la filosofía de la historia benjaminiana que rebusca en las ruinas y escombros del capitalismo la posible iluminación de un horizonte emancipatorio. Así lo sugiere en un pasaje que evoca con afecto el relato de Benjamin «Falerno y bacalao», a la vez que marca distancias con el discurso izquierdista hegemónico en su juventud. Moreno alude a un relato autobiográfico en el que el escritor berlinés se siente extraño en un restaurante de trabajadores «que comían junto a sus familias un plato de bacalao seco» y en cuyo desenlace el vino –el falerno– es el elemento inductor de un milagroso sentimiento de comunión popular:

Sin embargo nadie lo miró mientras él se «perdía cada vez más en la dulzura del vino». Sintió una gran dicha, nada lo diferenciaba ya de la multitud. El vino, ese gran gestor de comunidad, le había hecho entrar en el ritual del, hasta entonces, asqueroso bacalao seco que se volvió ostia para compartir con el pueblo. (2016, 59)

Si en este pasaje el vino, en cuanto «gestor de comunidad», se asocia a una difuminación del yo que permite «pasarse al otro» –«Yo paladeaba la anécdota pero mi fantasma de fusión era más extremo: mutilarme de mi identidad, cualquiera que fuera, y *pasarme al otro* hasta la desaparición de mi pasado, hasta hacerme ilegible para los propios» (59; cursiva de la autora)–, no es menos cierto que el alcohol puede funcionar también, en sus formas más deletéreas, como una forma de «eliminación del otro» (247), tal como lo constata el diario fragmentario intercalado hacia la mitad del libro, que registra dos meses de lucha con el alcohol, «un diario en donde se puede leer la próxima recaída» (247).

El alcohol puede ser también una forma de «no ver al otro»: de verlo a través de un velo deformador, como en el pasaje donde subraya, hacia el final del libro, tanto el efecto distorsionador de la embriaguez –un efecto óptico

pero también moral determinado por el «grosor» del cristal de la copa– como la lucidez de «no ver doble», de la sobriedad desde la que ahora escribe:

Durante un tiempo sostuve, a la manera del orgullo *gay*, una suerte de orgullo alcohólico, ignorando que la culpa, la autodenigración y el deseo de darse muerte –síndrome del día siguiente– son esenciales a la experiencia de beber desenfadadamente. Nada alegre (nada *gay*). Pero puedo aclarar que lo que decía en broma estando en carrera era rigurosamente trágico: «El otro es todo lo que está del otro lado de mi copa». Y mi copa era de vidrio grueso, tallado, sin transparencia. Ahora que no veo doble puedo ver a muchos, ahora que no estoy en poder del gran totalitario puedo aceptar la superioridad de algunos y desear a otros. Porque uno de los efectos de *dejar* es la reaparición del deseo en su diversidad y confrontación. (2016, 399; cursiva de la autora)

Sin embargo, erraríamos si, por su ubicación hacia el final del libro, tomáramos este pasaje como alguna forma de desenlace que situaría en la sobriedad a la auténtica María Moreno. Como se apresura a aclarar, «no soy más yo misma sobria que ebria, como –a pesar de la extorsión de que fui presa por amigos y amantes– no era más yo misma ebria» (400). Las páginas finales del libro evitan por lo demás presentar la «despedida» del alcohol (407) como un estado definitivo, no descartando la posibilidad de un retorno más o menos inminente: «Cuando dejé de beber –y no puedo prometer que para siempre, ni siquiera hasta mañana– me encomendé a otros con los que comparto mi alejamiento del dios del color de la cebada» (404). Antes que un «dios», el alcohol es, al fin, una «patria» de la que se puede estar «exiliado», pero que nunca «se pierde» (258). De hecho, la última imagen de la novela es la visión de un bar «como en un sueño». En este final visionario –una apertura, por tanto, antes que un cierre: una «imagen dialéctica» (Benjamin 1991, 577)– la autora siente que la abriga (a la vez que le pesa) la campera de uno de sus amigos alcohólicos perdidos, el malogrado Charlie Feiling, lo que sugiere la persistencia de un deseo que a pesar de sus sombrías reverberaciones (o justamente por ellas) no deja de impregnar todo estado de sobriedad:

Como en un sueño, salgo del otro lado del libro con la campera de Charlie sobre los hombros. [...] Me abriga y me pesa, es decir me abriga pero me obliga a luchar un poco para mantenerme firme. Y siento una alegría feroz. No por esa fusión oscura sino por el mero movimiento hacia ade-

lante, por ir avanzando con firmeza, aun sabiendo que hoy mis pasos están solos, sin eco posible. A lo lejos veo una luz que titila como una marquesina. Espero que sea un bar. (405)

La escritura del alcohol en *Black out* –el deseo de la bot(ella)– propone así pues una inestable dialéctica –una «diálectica en suspenso» (Benjamin 1991, 576), diríamos en términos tanto benjaminianos como alcohólicos–, por la que se da un continuo vaivén entre la eliminación de sí –y del otro– y la emergencia a través de la bebida de una conciencia colectiva «otra» –de una comunidad potencial que empieza a crearse a partir de un «pasarse al otro»–. Esa dialéctica de visión y ceguera, de apertura y cierre –una dialéctica sin resolución final que apela a la autoficción en cuanto principio de representación crítica del yo y reinención del «nosotros»– es uno de los aspectos más notables del libro y quizá uno de sus mayores logros.

CONCLUSIONES

Como diría el filósofo Spinoza ([1677] 2000), en *Black out* y *El affair Skeffington* el alcohol no es una pasión melancólica sino una pasión política alegre. Al recuperar en sus dos novelas una tradición olvidada de autorías femeninas y *queer*, e imaginar una escritura del alcohol alternativa, Moreno no solo está reivindicando formas de autoría y creatividad relegadas por la tradición patriarcal, sino que también plantea otra forma de hacer política, otro modo de construir el relato de lo común.

En estos textos pseudonovelescos a la vez que pseudoautobiográficos el deseo de una poética del transgénero está íntimamente ligado a la dimensión política de la autoficción: la figuración del yo que expone su contradictoriedad –su inverosimilitud e insostenibilidad, en términos narratológicos y fenomenológicos– convoca la dimensión de lo común, de la relacionalidad ética y la apertura a ese «tenue nosotros» que, de acuerdo con Judith Butler (2003, 82), sería la forma de lo político en tiempos de precariedad. Esto implica cuestionar cierta idea reduccionista de la autoficción bastante generalizada en la crítica, que ha tendido a verla como una forma de narcisismo apolítico sintomático de la posmodernidad o de la cultura global del capitalismo tardío (Sibilia 2008; Alberca 2017, 313). Sin negar que esto pueda ser así en ciertos casos, o que sea incluso frecuente en las manifestaciones más dóciles a las demandas de la industria cultural, el estudio realizado de las novelas de María Moreno demuestra la necesidad de una revisión del concepto que tenga en cuenta no solo

las prácticas adocenadas y acríticas sino también y especialmente las singulares e innovadoras, así como la particular pertinencia de una visión ampliada de la autoficción en cuanto «figura de lectura» (Prieto 2019, 226) para el análisis de las prácticas literarias de nuestro tiempo y una más cabal comprensión de la cultura contemporánea.

La concepción de la política que se deriva de una heterografía feminista o de una «ellografía» transgénerica –escritura del ello: escritura del yo atravesado por lo otro y por los otros– deja atrás los discursos y prácticas de la política moderna basados en el sujeto de la razón colonial-heteropatriarcal. Podemos vincular esta visión con desarrollos recientes en el ámbito de la filosofía política tales como los conceptos de posthegemonía y postsoberanía (Beasley-Murray 2010; Ariel Cabezas 2003), la «política performativa» de Judith Butler y Athena Athanasiou (2013), la potencia de transformación de la «plasticidad» subjetiva que teoriza Catherine Malabou (2018), o la «política menor» que propugna el filósofo italiano Maurizio Lazzarato (2006). También con la reflexión de Derrida en *Heidegger y la pregunta* (1987), que considera que en la época del fin de la metafísica y del ocaso de los grandes relatos ya no es posible plantearse demandas revolucionarias maximalistas, ligadas a la subjetividad moderna, sino que la responsabilidad política radica ahora en buscar «una política de la menor violencia» (Moreiras 2020, s/n), asumiendo que la violencia sería en mayor o menor medida inherente a lo humano y a lo político. A partir de aquí se podría pensar en una inflexión ética de lo político en la que son cruciales la cuestión del género y las políticas del cuerpo en la tradición del feminismo y la teoría *queer*, y en la que pasaríamos de una era de la política basada en la metaforología de lo masculino y en la acción violenta –la era moderna de la política– a una era feminista, *queer* o trans que pone en primer término la escucha del otro y el principio de la «menor violencia».

Son distintas propuestas teóricas que convergen con el proyecto literario de María Moreno en su apertura hacia otro deseo de lo político, y que plantean productivas líneas de exploración de cara a futuras investigaciones. Ese otro deseo está inequívocamente ligado en *Black out* a la «despedida» de una época: la era de la modernidad política cuyo apogeo Moreno vivió en su juventud, una época de imperiosos deseos revolucionarios rememorada con distancia crítica y «sin un resquicio para la nostalgia» (2016, 407), pero a la vez no sin cierto sentimiento de pérdida –la «negrura» del título no deja de remitir también al «luto» por el ocaso de una era (Pauls 2016, s/n)–. Nada sintetizaría mejor ese deseo de otro tiempo, el cambio de paradigma que reclama, en

suma, la escritura heterográfica y transgénerica de la autora argentina, que la precisa fórmula que propone uno de los poemas de Dolly Skeffington, su heterónimo parís-lésbico:

La única política verdaderamente popular
es aquella capaz de derretir
el fuego de los amores desgraciados. ([1992] 2013, 126)

OBRAS CITADAS

- Alberca, Manuel. 2007. *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Alberca, Manuel. 2017. *La máscara o la vida: de la autoficción a la antificción*. Málaga: Pálido Fuego.
- Altinier, Rocío. 2020. «Reimaginar la literatura argentina desde el alcohol: una lectura de *Black out* de María Moreno». *Heterotopías* 6(3): 33-49. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/heterotopias/article/view/31608>.
- Ariel Cabezas, Óscar. 2003. *Postsoberanía: literatura, política y trabajo*. Adrogué: La Cebra.
- Arnés, Laura. 2016. «Ser o no ser: cartografías afectivas en *El affair Skeffington* de María Moreno». *Hologramática* 24(1): 21-38. https://www.ciencia-red.com.ar/ra/usr/3/1638/h24v1p21_38arnes.pdf.
- Bajtín, Mijail. 1981. *The Dialogic Imagination: Four Essays*, trans. Caryl Emerson & Michel Holquist. Austin: Texas UP.
- Bajtín, Mijail. 1987. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento: el contexto de Rabelais*, trads. Julio Forcat y César Conroy. Madrid: Alianza.
- Barthes, Roland. 1968. «L'effet de réel». *Communications* 11: 84-89.
- Barthes, Roland. 1975. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris: Seuil.
- Barthes, Roland. 2002. *Comment vivre ensemble: cours et séminaires au Collège de France (1976-1977)*. Paris: Seuil.
- Barthes, Roland. 2003. *La preparación de la novela: notas de cursos en el Collège de France, 1978-1980*, trad. Patricia Wilson. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Baudelaire, Charles. (1864). 2003. *Obra poética completa*, trad. Enrique López Castellón. Madrid: Akal.
- Beasley-Murray, Jon. 2010. *Posthegemony: Political Theory and Latin America*. Minnesota: Minneapolis UP.
- Benjamin, Walter. 1991. *Das Passagen-Werk: Gesammelte Schriften*, vol. 1, ed. Rolf Tiedemann. Frankfurt: Suhrkamp.

- Blanchot, Maurice. 1999. *La comunidad inconfesable*, trad. Isidro Herrera. Madrid: Arena Libros.
- Braidotti, Rosi. 2009. *Transposiciones: sobre la ética nómada*, trad. Alcira Bixio. Barcelona: Gedisa.
- Butler, Judith. 1993. *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of «Sex»*. New York: Routledge.
- Butler, Judith. 2003. «Violencia, luto y política», trads. Elison Hurtado y Lola Pérez. *Íconos* 17: 82-101. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=50901711>.
- Butler, Judith, y Athena Athanasiou. 2013. *Dispossession: The Performative in the Political. Conversations with Athena Athanasiou*. Cambridge: Polity Press.
- Caminada Rossetti, Lucía. 2019. «Formas de narrar lo contemporáneo: intimidad, repetición, adicción». *Cuadernos LIRICO* 20. <https://journals.openedition.org/lirico/8414?lang=es#bodyftn6>.
- Casas, Ana. 2012. «El simulacro del yo: la autoficción en la narrativa actual». En *La autoficción: reflexiones teóricas*, ed. Ana Casas, 9-42. Madrid: Arco Libros.
- Colonna, Vincent. 2004. *Autofiction et autres mythomanies littéraires*. Paris: Tristram.
- Crespi, Maximiliano. 2017. «Black out. Reseña». *Chuy: revista de estudios literarios latinoamericanos* 4: 93-106. <https://revistas.untref.edu.ar/index.php/chuy/article/view/101>.
- Deleuze, Gilles, y Felix Guattari. 1997. *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia II*, trad. José Vázquez Pérez. Valencia: Pre-Textos.
- Delfino, Silvia, y Flavio Rapisardi. 2009. «Cuirizando la cultura argentina desde La Queerencia». *Ramona* 99: 10-14. <https://ahira.com.ar/ejemplares/ramona-no-99/>.
- Derrida, Jacques. 1972. «La pharmacie de Platon». En *La dissemination*, 71-197. Paris: Seuil.
- Derrida, Jacques. 1987. *De l'esprit: Heidegger et la question*. Paris: Galilée.
- Derrida, Jacques. 1998. *Políticas de la amistad seguido de El oído de Heidegger*, trad. Patricio Peñalver. Madrid: Trotta.
- Domínguez Galván, Zaradat. 2017. «Realidad y artificio: la escritura crónica de María Moreno». Tesis doctoral, Universidad de las Palmas de Gran Canaria. <http://hdl.handle.net/10553/54048>.
- Dobrovsky, Serge. 1977. *Fils*. Paris: Galilée.
- Forest, Philippe. 2012. «Ego-literatura, autoficción, heterografía», trad. David Roas. En *La autoficción: reflexiones teóricas*, ed. Ana Casas, 211-35. Madrid: Arco Libros.

- Fornaro, Ana. 2016. «Los mareados». *Página/12* (30 de octubre de 2016). <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-11886-2016-10-30.html>.
- García, Mariano. 2015. «Las dos caras de la autoficción en *La novela luminosa* de Mario Levrero». *Pasavento* 3.1: 137-53. <http://hdl.handle.net/10017/23500>.
- Gasparini, Philippe. 2008. *Autofiction: une aventure du langage*. Paris: Seuil.
- Gigena, Daniel. 2016. «María Moreno: “La escritura plebeya, la mía, es la que se escribe en contaminación”». *La Nación* (24 de noviembre de 2016). <https://www.lanacion.com.ar/cultura/maria-moreno-la-escritura-plebeya-la-mia-es-la-que-se-escribe-en-contaminacion-nid1958947>.
- Hemingway, Ernest. (1933). 1995. «A Clean, Well-Lighted Place». En *Collected Stories*. London: Everyman's Library.
- Jameson, Fredric. 1981. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. New York: Cornell UP.
- Kristeva, Julia. 1980. *Pouvoirs de l'horreur: Essai sur l'abjection*. Paris: Seuil.
- Lazzarato, Maurizio. 2006. *Por una política menor: acontecimiento y política en las sociedades de control*, trad. Pablo Rodríguez. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Lecarme, Jacques. 1992. «L'autofiction: un mauvais genre?». En *Autofictions & Cie*, eds. Serge Doubrovsky, Jacques Lecarme y Philippe Lejeune, 227-42. Nanterre: Université Paris X.
- Lejeune, Philippe. 1975. *Le Pacte autobiographique*. Paris: Seuil.
- Leone, Lucía María de. 2011. «Una poética del nombre: los “comienzos” de María Moreno hacia mediados de los 80 en el contexto cultural argentino». *Cadernos pagu* 36: 223-56. <https://doi.org/10.1590/S0104-83332011000100009>.
- Libertella, Héctor. 2003a. *La librería argentina*. Buenos Aires: Alción.
- Libertella, Héctor, ed. 2003b. *Literal, 1973-1977*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Link, Daniel. 2009. «Onda Góngora. Actitud María Moreno». *Página 12. Radar Libros* (1 de diciembre de 2009). <https://www.pagina12.com.ar/2001/suple/Libros/01-12/01-12-09/nota1.htm>.
- Malabou, Catherine. 2018. *Ontología del accidente*, trad. Cristóbal Durán. Madrid: Tarahumara.
- Mora, Vicente Luis. 2019. *La huída de la imaginación*. Valencia: Pre-Textos.
- Moreiras, Alberto. 2020. «La edad de los poetas y la edad de la política». *Hypotheses* (30 de enero de 2020). <https://lacaneman.hypotheses.org/1040>.
- Moreno, María. (1992). 2013. *El affair Skeffington*. Buenos Aires: Mansalva.
- Moreno, María. 1994. *El petiso orejudo*. Buenos Aires: Tusquets.

- Moreno, María. 1998. «María Moreno es un invento». *Radar Libros. Página 12* (14 de junio de 1998). <https://www.pagina12.com.ar/1998/suple/libros/98-06/98-06-14/nota1.htm>.
- Moreno, María. 2001. *A tontas y a locas*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Moreno, María. 2002. *El fin del sexo y otras mentiras*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Moreno, María. 2007. *Banco a la sombra*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Moreno, María. 2011. «*Literal*, revista sarmientina». *Ñ: revista de cultura* (27 de septiembre de 2011). http://edant.revistaenie.clarin.com/notas/2010/05/15/_-02195546.htm.
- Moreno, María. 2016. *Black out*. Buenos Aires: Penguin Random House.
- Moreno, María. 2018. *Oración: carta a Vicki y otras elegías políticas*. Buenos Aires: Penguin Random House.
- Moreno, María. 2019. *Loquibambia: sexo e insurgencia*. Santiago: Universidad Diego Portales.
- Nancy, Jean-Luc. (1983). 2000. *La comunidad inoperante*, trad. Juan Manuel Garrido. Santiago: Arces-Lom.
- Pardo, Carlos. 2017. «El alcohol es una patria». *El País* (11 de diciembre de 2017). https://elpais.com/cultura/2017/12/04/babelia/1512384125_567523.html.
- Pauls, Alan. 2016. «El libro de la semana por Alan Pauls: *Black out* de María Moreno». *Telam* (23 de diciembre de 2016). <https://www.telam.com.ar/notas/201612/174472-libros-novedad.html>.
- Pérez Fontdevila, Aina, y Meri Torras Francés, eds. 2019. *¿Qué es una autora?: encrucijadas entre género y autoría*. Barcelona: Icaria.
- Plinio Segundo, Cayo. 1987. *Textos de historia del arte*, ed. y trad. María Esperanza Torrego. Madrid: Visor.
- Prado, Esteban. 2011. «En busca de Héctor Libertella». *Hispanamérica* 119: 61-70.
- Prieto, Julio. 2016. *La escritura errante. Ilegibilidad y poéticas del estilo en Latinoamérica*. Madrid: Iberoamericana.
- Prieto, Julio. 2019. «Todo lo que siempre quiso saber sobre la autoficción y nunca se atrevió a preguntar (con una lectura de Mario Levrero)». *Revista de crítica literaria latinoamericana* 90: 219-42.
- Prieto, Julio. 2022. «Heteronimia, género, autoficción: *El affair Skeffington* de María Moreno». En *Pensar lo real: autoficción y discurso crítico*, eds. Ana Casas y Anna Forné, 145-64. Madrid: Iberoamericana.

- Quintana, Ramiro. 2017. «*Black out* de María Moreno». *La Nación* (8 de enero de 2017). <https://www.lanacion.com.ar/opinion/cronica-sobre-los-dias-de-bohemiare-senas-nid1973312/>.
- Sabo, María José. 2015. «“Porque no habrá obra”: el archivo en la escritura de María Moreno». *Orbis Tertius* 20(22): 68-79. <https://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv20n22a07>.
- Schaeffer, Jean-Marie. 2013. «Fictional vs. factual narration». En *The Living Handbook of Narratology*, eds. Peter Hühn y otros, 98-114. Hamburg: Hamburg UP.
- Schmuckler, Enrique. 2023. «Barthes y la novela: *Nel mezzo del cammin di nostra vita*». *Nueva Sociedad* 306: 146-52. <https://nuso.org/articulo/306-barthes-y-la-novela/>.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. 1993. «Queer Performativity». *GLQ* 1(1): 1-16. <https://doi.org/10.1215/10642684-1-1-1>.
- Sibilia, Paula. 2008. *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: FCE.
- Spinoza, Baruch. (1677). 2000. *Ética demostrada según el orden geométrico*, trad. Atilano Domínguez. Madrid: Trotta.
- Viú Adagio, Julieta. 2021. «Ecos de las novelas de artista en *Black out* de María Moreno». *Anclajes* 1(25): 43-56. <https://doi.org/10.19137/anclajes-2021-2514>.