



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

# La crónica como espacio de la *descoleción* cultural Escenas de museo en Pedro Lemebel y María Moreno

The chronicle as cultural "descoleción"  
Museum scenes in Pedro Lemebel and María Moreno

María José Sabo<sup>1</sup>

Recibido: 17/08/2020  
Aceptado: 19/10/2020  
Publicado: 09/11/2020

## Resumen

El artículo aborda las crónicas de Pedro Lemebel tituladas "El Museo de Lo Abarca" (2013) y "La muerte de la Madonna" (1996), y las crónicas de María Moreno tituladas "Solía [Plaza Dorrego]" (2008) y "Siempre es difícil volver a casa" (2001), propiciando un diálogo permanente con otras crónicas de su producción. Se observa en ellas la construcción de lo que llamaremos una "escena de museo" que se dispone al desmontaje crítico, a través del cual el texto "descolecciona" (García Canclini) formas establecidas de acopiar, acumular, usar y exhibir la cultura, como también, ciertas maneras de narrar que le son concomitantes.

## Palabras clave

Pedro Lemebel; María Moreno; crónica; museo; descoleción.

## Abstract

The paper addresses Pedro Lemebel's chronicles entitled "El Museo de Lo Abarca" (2013) and "La muerte de Madonna" (1996), as well as María Moreno's "Solía [Plaza Dorrego]" (2008) and "Siempre es difícil volver a casa", establishing a constat interrelationship with other chronicles of their respective writings. It's observed the construction of what we'll call a "escena de museo" predisposed to take on a critical operation in which the text "descolecciona" (García Canclini) the established means of collect, accumulate, use and show the culture. We give attention to certain narrative forms especially related to the idea of a museum scene.

## Keywords

Pedro Lemebel; María Moreno; chronicle; museum; descoleción.

<sup>1</sup> Doctora en Letras, Investigadora Asistente en el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Profesora Adjunta en la Cátedra de Literatura Latinoamericana I Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba. Contacto: [merisabo@gmail.com](mailto:merisabo@gmail.com).



## Introducción

Frente a una política de conservación cultural que, aduce James Clifford, desde la modernización occidental comenzó a identificarse con “coleccionismo”, García Canclini propone hacia finales del siglo XX una nueva agenda del latinoamericanismo sostenida en la “descolección” del museo tradicional, refiriéndose con ello a la tarea política de una apertura reflexiva tanto del espacio físico concreto como asimismo de las prácticas críticas, historiográficas, culturales e intelectuales que lo constituyeron como tal a lo largo de un siglo; es decir, apuntala el desarme de su núcleo epistemológico de cuño moderno, elitista, tradicional. Claro que esta crítica al museo es parte de una crítica de larga data hacia las tradiciones nacionales. Por ello, la “descolección” es pensada así como una apertura del archivo cultural establecido como “común” para hacer lugar a otros materiales desplazados que tienen, debido a esa misma condición, la capacidad de inquietar sus fundamentos, interpelando su criterio de selección y consignación.

Dentro de este horizonte de pensamiento crítico, me interesa abordar la crónica contemporánea en el cruce de los múltiples desmontajes (de discursos, de políticas, de agendas, de institucionalizaciones) que de allí decantan, haciendo foco en la forma en que la crónica crea en el interior de su lengua lo que llamaremos “una escena de museo”, en la que éste y sus prácticas de coleccionismo se ven interpeladas en su condición de resto escritural devenido del acervo orillado de la modernización. Esto le permite a la crónica gestionar un lugar de enunciación singular, precisamente porque la re-jerarquización actual que ella experimenta le da un nuevo marco para discutir las políticas tradicionales de conservación, valorización y exhibición cultural que están en el corazón de las formas museológicas heredadas.

Me interesa abordar las obras de dos de los más destacados cronistas de este último fin de siglo: Pedro Lemebel y María Moreno, deteniéndome en zonas de su escritura en las que emerge la sensibilidad crítica en torno al museo, y a partir de la cual sus escrituras proponen otras formas de atesoramiento cultural. Las “escenas de museo” que ambos montan se distancian de la vigilancia y de la nostalgia por el pasado que suscitan los objetos exhibidos en calidad de mundos ya extintos, y se abren más bien desde las posibilidades de lo aún por venir, acogiendo voces otras, vivas, convocando al lazo afectivo de la caricia o el llanto que trastoca la racionalidad del clásico muestrario museístico. De este modo la práctica cronística despliega una fuerza política desarchivadora, figurando mecanismos que desordenan la solemnidad del museo haciendo posible la emergencia de nuevos imaginarios en torno a las tramas vitales que se tejen entre la cultura, su relato y su custodia. La “escena del museo” en Lemebel y Moreno vuelve, de cierta manera, sobre la propia tradición del género para hacer de la crónica una forma del “mal coleccionismo” (Clifford). En consecuencia, las nuevas prácticas que ambos promueven son el trabajo con lo descatalogado, con lo fuera de serie, lo discontinuo, el ejercicio de una “curaduría anómala”, asimismo como la lectura entre las líneas de los textos monumentales y el escandaloso desinterés por las “reliquias” de la cultura oficial, entre otras. Dichas prácticas provocan una des-identificación multiforme respecto de las taxonomías digitadas por el repertorio de “lo nacional” o “lo propio”, dejando expuesto el fondo de violencia y sacrificio que se halla en origen de este archivo moderno enquistado en el museo decimonónico.

Por cuestiones de extensión, me detengo sólo en cuatro crónicas, aunque dialogando permanentemente con otras para poner de relieve la fuerte presencia que estas escenas de museo y descoleccionismo tienen en toda la obra de ambos escritores. Las crónicas se titulan “El museo de Lo Abraca” (2013) y “La muerte de la Madonna” (1996) de Pedro Lemebel; y “Solía (Plaza Dorrego)” (2008) y “Siempre es difícil volver a casa” (2001) de María Moreno.

## La escena del museo y el museo en escena

El museo con el que discute García Canclini en su ensayo *Culturas híbridas* (1990) es aquel museo moderno y decimonónico que ya hacia finales del siglo XX comienza a dar muestras de agotamiento. Hugo Achúgar lo imagina, en la misma línea que García Canclini, como una “biblioteca en ruinas” con sus vitrinas montadas, por un lado, con el mundo material y simbólico provisto por la alta cultura (las “grandes obras de arte” pero también, –y esto me interesa puntualmente para pensar el lugar de la crónica– los géneros literarios “mayores”), y por el otro, con elementos arrancados a las culturas de los pueblos nativos, donde se exhiben desde una vasija hasta una cabeza humana. Hacia finales del siglo XX comienza a ponerse en evidencia la arbitrariedad y artificiosidad que circunda a este tipo de museo, como así también la violencia a través de la cual emerge de la mano de la depredación del mundo del otro, del sujeto nativo, y la patrimonialización de lo que construye previamente como “los restos de una cultura que desaparecerá”. De este modo, el ejercicio finisecular de catalogar, archivar y exhibir se extiende sobre los acervos indígenas y coloniales mediante una etnografía positivista en procura de dotar de colecciones el patrimonio cultural considerado “vacío” (Fernández Bravo). Para James Clifford el museo moderno se afirma hacia finales del siglo XIX mediante prácticas de acumulación de artefactos que son reubicados dentro de lo que denomina un “sistema arte-cultura” (257-259) que funciona como un sistema ideológico e institucional “donde se presenta la descripción cultural como una forma de la colección” (256) y los procesos de apropiación y petrificación, propios del armado del muestrario, envuelven al museo como espacio de redención de los objetos y al mismo tiempo, de fascinación.

El museo moderno, institucionalizando una forma de organización del universo cultural y una manera de relacionarse con él, se imbrica con el establecimiento de las políticas identitarias finiseculares que, como sostiene Benedict Anderson, gestan las “comunidades imaginadas” forjando una idea de lo nacional (228). Al respecto, Jean-Luis Déotte propone pensar al museo, en especial el llamado “museo de historia”, como un “lugar de memoria” creado especialmente por el poder para moldear las formas de pertenencias nacionales mediante una “política del sacrificio” dadora del “arte oficial” (24-28). Son los “teatros de memoria la Nación” (24), superficies de inscripción y repetición de ciertas representaciones que se proponen comunes: “estos lugares han sido fabricados –pieza por pieza, en todos los sentidos que puede tener el término *fábrica*–; esto es, que la memoria es un asunto de artificio, y por tanto, necesariamente de olvido” (31, énfasis en el original).

Ahora bien, la crónica modernista latinoamericana no fue ajena a esta sensibilidad acumulativa y arqueológica. Saúl Yurkievich señala la saturación de índices culturales de procedencia diversa en los modernistas, quienes “todo lo acopian, todo lo compilan, todo lo inscriben, todo lo exhiben como en un almacén de ramos generales. [...] El afán turístico de trotamundos se confabula con el arqueológico para remedar cualquier pretérito prestigioso” (7). La crónica hace funcionar como motor narrativo las formas modernizadas de la acumulación cultural, su colección y exhibición estética. Julio Ramos advierte en la crónica modernista el impacto de la escopofilia recolectora y taxonomista en la espacialidad amplificadora de la ciudad moderna. El cronista procesa la ciudad “con la mirada de quien ve un objeto en exhibición. De ahí que la *vitrina* se convierta en un objeto emblemático para [él]. El sujeto privado sale a objetivar [...] transforma la ciudad en un objeto contenido tras el vidrio del escaparate” (168, énfasis en el original). De esta forma, se reinscribe estéticamente en el seno de la crónica el mecanismo museal como una experiencia de lo moderno, caracterizada por Beatriz González Stephan y Jens Andermann como una ansiedad por visualizar mediante la práctica del coleccionismo cultural “la totalidad del mundo palpable, comprendiendo con ello también a sus presuntos pasados y presentes” (9).

Las crónicas de Pedro Lemebel y de María Moreno vuelven a esta escena originaria, moderna, del museo, para re-escribirla, interpelando su política del archivo concomitante a la de la literatura. Ambos cronistas trabajan el género desde una apuesta política por abrir el repertorio de lo culturalmente valorado, haciendo entrar otras voces y otras formas de construir y conservar la memoria, dentro de las cuales se inscribe la crónica misma. De allí que las búsquedas de Lemebel y de Moreno no se orienten hacia un sentido anti-museal, sino hacia una nueva “escena del museo” donde la pulsión museal se reconfigura al volverse espacio para reactivar aquello que quedó fuera o detrás de lo exhibido en la “vitrina”, en aquel escaparate modernista que, como señalaba Ramos, invitaba a “objetivar”. Entonces, la escritura no borra el museo, sino que funciona en el intersticio de sus colecciones descomponiendo su lógica.

### **El otro museo de Pedro Lemebel**

A lo largo de su producción cronística, Pedro Lemebel configura diversas escenas museísticas en sus textos pero asimismo, lo museal se expande hacia una propuesta muy singular en torno a la forma del emerger y del estar de sus libros, en tanto materia concreta, en la cultura chilena y latinoamericana –con los montajes que lo entranan, con las colecciones de fotografías que lo componen, entre otros–. Hay un interés por volver al museo y revisar sus prácticas en relación a la construcción de un relato de lo que es común y de cómo se lo vive. Por ello, la descomposición del museo tradicional percutirá en las posibilidades de imaginar, desde la crónica como trinchera, otras formas de atesorar la cultura que se distancien de los procesos de monumentalización del pasado para acercarse, por el contrario, a una valorización estética y política de los materiales menores. Lemebel apuesta por la crónica en tanto mecanismo que desmuseifica el campo escritural en el que se inserta en la medida en que se trataría de una matriz divergente, siguiendo sus propias palabras, respecto de “los lugares sacralizados de la literatura [que] están un poco codificados: la novela, la gran poética, etcétera” (Lemebel, “Entrevista con Ana María Risco” 36), prácticas y géneros que el escritor identificará asimismo con la “momificación” y lo “fosilizante” (36).

De esta manera, en su escritura subyace el proyecto de hacer del libro un museo *otro* de la memoria que descompone las maneras establecidas del conservar y del recordar para proponer la fuga frente a lo instituido movilizandando las identificaciones estancas. Por ello, las crónicas de Lemebel pondrán en primer plano el fondo de violencia, la tanatocracia que, señala Jean-Luis Déotte, digitan desde su basamento las colecciones tal como las ha pensado y legado el museo occidental desde sus inicios, legitimando “la política del sacrificio pasado o presente, del sacrificio venidero, asimismo, del sacrificio que da lugar a un arte oficial, según el régimen de la representación” (26).

Para pensar estas operaciones me interesa comenzar el recorrido por una crónica titulada “El museo de Lo Abarca”, publicada en *Háblame de amores* (2013). Ésta nos permite reconocer en una micro-escala el peso que tiene en toda su obra la descolección cultural barajada como tarea política que repone en el centro de la escena lo que el museo oficial debió acallar para constituirse (pienso en otras crónicas como “Crónicas de New York. El Bar Stonewall”, “La sotana parchada de Fray Andresito” o “El Coordinador Cultural”). En el texto, el cronista describe el museo de un pueblo chileno ya olvidado, el cual, señala, fue importante en el pasado ya que conformaba la ruta comercial de la Colonia: es un “pueblo meado por los burros que alguna vez, en la Colonia, traían cargamentos y mercaderías en los barcos que atracaban en la caleta San Pedro” (119). Este pasado de esplendor y de complicidad con la violencia colonialista reaparecerá en el museo a través de una serie de vestigios desacoplados de todo guion museal; en ellos, la gesta histórica se descompone en un sinfín de objetos que se hallan arrumbados, mezclados entre sí de una manera bizarra y también mixturados con objetos

contemporáneos de carácter banal (una antigua Virgen “tenía en la mano una guagüita de plástico, de esas que traen las tortas de novia” (121) y la estatua de un santo, “un yo-yo de Coca-Cola que se balanceaba en su diestra” (122)). Todas las piezas se hallan fechadas con el mismo año genérico de “1900” colocado por una monja: compactadas dentro de una misma temporalidad, son entregadas a la indistinción, al régimen de las cosas comunes. Los objetos exhibidos (y los acontecimientos a los cuales referencian) conforman una constelación que arrasa con el relato de la gesta nacional para reescribirlo como una tragicomedia: “sobre la tele, un plato de cerámica colonial lucía casi intacto. Todo datado en 1900, escrito a mano por la monjita, *daba lo mismo [...] toda la historia mezclada, mestizada en ese alegórico bazar*” (122, énfasis mío). La crónica se deleita con los montajes desopilantes realizados por una archivista sin experticia que funciona como autofiguración posible del propio cronista. Esta archivista opera con otra lógica y así, desordena, desquicia el museo; en este caso “la monjita” encargada de la restauración es referida como una verdadera “hereje” para el museo (122) ya que lo ha devaluado a una “feria persa” (120).

Las operaciones que realiza este coleccionista hipotético (también restaurador y curador de lo que se muestra) se vuelven centrales para pensar en el lugar en que se coloca el cronista frente a los legados del pasado. En primer lugar, es un coleccionista que desdeña el aura de la autenticidad del objeto (haciendo gala de un abierto desconocimiento y desinterés), y sólo procura otorgarle lo que podríamos referir como una especie de completud formal o estética a la materia arruinada con la que trabaja (colocarle un bebé de plástico a la Virgen colonial, por ejemplo), una acción que, por un lado, termina de “arruinar” la pieza, y por el otro, la reinventa. Le dispensa así a la reliquia un tratamiento prosaico inusitado que aproxima su tarea de coleccionista a la del escritor; ambos arman ficciones, escriben *otra cosa* sobre-escribiendo el vestigio. Para ello, Lemebel hace entrar al recinto solemne del museo histórico una mano femenina (tradicionalmente vetada) que inyecta en las vitrinas el mundo ocluido de lo privado y familiar (por ejemplo, en relación a una piedra precolombina, Margarita, la encargada, aclara que “estaba en [su] casa medio enterrada, la usábamos para darle de comer a las gallinas, y en el verano, para lavarnos los pies” (121)). La mano femenina es una mano “hereje” con la que, para usar una expresión del propio escritor, la crónica se “complicita” (“La muerte de la Madonna” 117) actuando su escritura en paralelo: ésta avanza en la descripción del museo como una forma de profanarlo, minándolo de ironía y denuncia allí donde éste demanda, por el contrario, solemnidad.

La crónica pone en evidencia la historia de violencia que relatan los objetos que se encuentran allí acumulados y dispuestos a la exhibición. Con el mapa de la colonialidad como marco general (recordemos que éste, según remarca el propio texto, ha sido un pueblo central en la ruta comercial imperialista), se relata lo que ha quedado asordinado: el saqueo cultural efectuado sobre los pueblos nativos y la concomitante monumentalización de la Nación que se erige sobre la destrucción de aquellos que identifica como sus “otros” indeseables. Frente a ello, el cronista propone una nueva perspectiva afectiva y crítica que queda plasmada cuando, de todos los objetos disponibles para la admiración del visitante, éste se detiene sólo en uno, de procedencia indígena, resaltando en el relato la acción del entrar en contacto: “más allá, una gran fuente de piedra yacía dormida en su granito indígena. *La acaricié con ternura*” (121, énfasis mío). Por ello se escribe rasgando lo que James Clifford denomina “la ilusión del museo” (254), aquella que arma un relato coherente en la medida en que colecciona siguiendo un orden que tomará el lugar de la relación social (254). Mediante la ilusión el museo afirma que “el mundo objetivo está dado, no producido” (262) y allí radica la necesidad, para Clifford, de repensar este espacio, porque éste “oculta [...] las relaciones históricas de poder tras el trabajo de la adquisición” (262). De esta manera, el afán del museo es construir una representación adecuada que invisibilice las marcas de la violencia que impregnan los objetos,

en tanto “el tiempo y el orden de la colección borran el trabajo social concreto de su construcción” (262).

En este texto se hallan condensadas algunas de las posibilidades estéticas y políticas que Lemebel imagina para la crónica, en particular, en relación a la fuerza museificante en tanto conservadora de la política oficial. Centralmente se pone de manifiesto la posibilidad de reactivar lo que se encuentra dañado y menospreciado mediante una “caricia”, acto político resaltado por el propio cronista y que en otras crónicas se resuelve de distintos modos estéticos. Esta caricia es política porque tiene la capacidad de redistribuir, o más bien invertir, el valor asignado a cada una de las piezas que conforman la “muestra”. En este sentido, la escritura se figura colaborando con el “banquete” que las polillas se dan con las reliquias del poder, carcomiendo sin descanso “sombrosos y encajes antiquísimos de las damas de las haciendas” (121), los terciopelos, los rasos, el sillón de Diego Portales (121) y hasta las escopetas, símbolo inconfundible de la violencia cruenta sobre la que se forjó esta historia nacional contenida en el museo: “También esas escopetas de allá arriba, las termitas le comieron el mango donde estaba el año. Dicen que son de la Independencia. Vaya uno a saber” (121). La crónica toma así el lugar revulsivo de “esa luz polvorosa [que] nevaba los desechos de la historia” (123).

Tempranamente, el proyecto escritural de Pedro Lemebel entrelaza el ejercicio de la crónica con la búsqueda por habitar un espacio de enunciación que reclama estar al margen de lo institucionalizado para ejercer desde allí des-identificaciones múltiples. La crónica da un nuevo giro a su hibridez y adviene “crónica marucha” (“La rabia es la tinta de mi escritura” s/n) portadora de un decir “bastardo”. Figurarse por fuera del linaje literario es un acto necesario para escribir crónicas en el sentido en que Lemebel lo concibe: como una estrategia para capitalizar lo culturalmente depreciado. En este marco, sus crónicas vuelven a la escena museística prototípica (la escena del orden contenido tras las vitrinas, la catalogación, la exhibición) para desnaturalizar su coherencia y convocar otros universos expresivos silenciados. Con diversas escalas –ya sea que atravesase el diseño de todo un libro, o que se aloje en apenas un detalle de la narración– el mecanismo museal emerge en el relato para precisamente interpelar su poder, es decir, para que la crónica misma se asuma frente a éste como elemento indigerible que desordena todo principio de selección, generando sus propias colecciones de lo discontinuo y lo no-representativo.

La naturaleza fragmentaria y miniaturista del género le permite al escritor el armado de otro museo posible con sus propias vitrinas de objetos impensables en tanto fuera de la serie, ejerciendo una curaduría “anómala” que reniega del modelo del coleccionismo europeo del siglo XIX, regido por la tarea de una selección reflexiva, basada en el buen gusto y en la voluntad edificante (Clifford 253). Su crónica destituye este mandato y monta constelaciones de objetos en estado de ruina basándose en una afectividad particular hacia lo insignificante, lo inactual y deslucido. De manera que desarma las visiones utópicas que envolvieron al museo decimonónico, cuyo *leitmotiv* fue el del museo-atlas capaz de clasificar todo lo existente, de poner orden predisponiendo la forma misma del recuerdo futuro (Marín Torres 124). Desarmando esta ficción de fijeza del mundo y de su posibilidad de vigilancia plena, Lemebel propone hacia finales del siglo XX otra política de conservación y valoración de los bienes culturales. En la “crónica marucha” el acopio va en una dirección opuesta a la del museo-atlas, procurando reactivar la potencia estética de piezas que resultan indigeribles en tanto desarticuladas de la fuerza centrípeta del muestrario. Como hemos referido, éstas abren la escritura hacia los acervos menos prestigiosos y hacen del escritor un flagrante *mal coleccionista*. Como sostiene Clifford, el mal coleccionista es aquel que establece una relación “salvaje” con el objeto, un lazo “desviado” con lo que atesora, que conduce al sujeto tanto hacia la fijación idólatra como al erotismo (253).

En una de sus primeras crónicas publicadas en libro, “La muerte de la Madonna”, en *Loco Afán* (1996), queda plasmado este imaginario de un museo *otro* que desarma las formas

legitimadas, donde sean lo singular, lo incongruente, lo malsano, entre otros, los elementos estéticos que desmonten la política del archivo que sostiene la formas de construcción de memoria a partir de la Transición (un archivo cerrado y domesticado, sostiene Nelly Richard, que se arma a partir de una serie de informes técnicos, registros, pactos y monumentos conmemorativos), pero más ampliamente, también las formas de resguardar el pasado en general. La crónica narra la reapertura del Museo Nacional de Bellas Artes con la vuelta de la democracia. Se organiza la muestra “Museo Abierto” como primera muestra oficial después de la dictadura. En ella se “cuela” la video-performance de “la Madonna”, una de las locas lemebelianas con su “cara de mapuche” (Lemebel, “La muerte de la Madonna” 39) y “cuerpo mutante” (40); una vida indudablemente fuera de (la) serialidad. La muestra es visitada por colegiales, quienes se acercan con su profesor a una sala de video. Quisiera detenerme en un extracto un tanto extenso del texto para apreciar de qué manera Lemebel concibe la emergencia de una pieza –en principio– inclasificable, perturbadora, como elemento capaz de hacer saltar la tarea devoradora del museo y arrostrar así tanto su límite como su poder, ambos vinculados a la museografía decimonónica:

Y tras correr y correr las cintas testimoniales, las películas lateras de los videístas que quieren ser cineastas, las escenas intelectuales y narrativas del nuevo video pop, y tanto, tanto sopor de los cabros chicos obligados a gozar el arte. En medio de esa clase aburrida, la pantalla se ilumina con el cuerpo desnudo de la Madonna y estallan en aplausos los críos, sobre todo los más grandecitos. Hasta el instructor Daniel Boom se puso lentes para seguir el paneo de la cámara por el cuerpo depilado de la loca; su perfil nativo, sus hombros helénicos, apretados en el gesto tímido de la ninfa, sus pequeños pezones abultados al juntar los brazos [...] Todos en silencio, apretados de silencio, pegados a la imagen recorriendo esa selva oscura, ese pliegue falso, esa hendidura de la Madonna conteniendo el aliento, sujetándose la próstata entre las nalgas, simulando una venus pudorosa para las bellas artes, para la cámara que hurga intrusa sus partes pudendas. Entonces, el elástico se suelta y un falo porfiado desborda la pantalla. Casi le pega en la nariz al jefe de brigada [...] y una y otra vez el miembro reventaba la imagen. Una y otra vez la Madonna mostrando el truco, la verga travesti que campaneaba como un péndulo llamando a todo el museo. (“La muerte de la Madonna” 41-42)

La “verga travesti” alborota la moral del museo, aquella que se guarda en secreto y aún funciona en la democracia vigilando los desbordes. El sexo de la Loca en el primer plano de la muestra resulta desafiante porque descolecciona “lo bello”, lo políticamente correcto, pero, sobre todo, la buena conciencia de la política oficial que se piensa a sí misma tolerante y “abierto”, imponiendo al arte de la post-dictadura una tarea reconciliadora. La manera en que hace su aparición es también revulsiva: “reventando” la pantalla, “colándose” clandestinamente en medio de propuestas artísticas de carácter intelectual trafica sentidos abyectos traídos de un afuera lumpen que la nueva democracia no logra incorporar a su agenda políticamente correcta de multiculturalidad. De esta manera, es un elemento que hace saltar el murmullo disciplinario que digita el museo y que el cronista se apresura en recoger al vuelo: el museo habla: “que cortaran esa suciedad, que eso no era arte, eso era pornografía, pura mugre libertina que desprestigiaba la democracia” (Lemebel, “La muerte de la Madonna” 42-43). Más que nunca, deja al desnudo su poder en connivencia con el ejercicio de la censura y desvalorización de aquello que no puede digerir.

Por el contrario, lo que el cronista-coleccionista dispone en sus textos como verdaderos objetos preciosos son elementos de notable precariedad o ingravidez debido a su compromiso con los vahos del cuerpo tales como las lágrimas, los sueños, los perfumes, los sudores, los alientos, las risas: materiales efímeros que, por definición, escapan a toda técnica de taxidermia,

tan cara a la museografía decimonónica, y que constituyen lo irrecuperable para el “recuento utilitario de los hechos del pasado” promovido por la “economía de lo razonable” (Nelly Richard 23) que impregnó la política de estos años. Por su condición de improductividad y provisionalidad, dichos elementos interpelan desde el corazón mismo de la pulsión museal las posibilidades de conservar sin restos, es decir, interpelan la ficción de un archivo pleno y representativo, capaz de ser depositado en un recinto que asegure su conservación. El coleccionismo lemebeliano se afana más bien por otros objetos y por una relación con ellos distantes de la racionalidad museal, más bien vinculados con la posibilidad de movilizar la relación fetichista con el *cachureo* de cosas.<sup>2</sup>

Por ello, lo que denominamos como el museo *otro* lemebeliano resquebraja la pretensión de pautar (homogeneizando) las formas de una memoria colectiva. Para este cometido apela a una disposición de los materiales con que trabaja que intensifica la relación disruptiva entre ellos y con el presente (vidas, imágenes, anécdotas) contraponiéndose a la lógica museística convencional en la que los elementos dispuestos en sus vitrinas convergen, mediante una catalogación apaciguadora, en una serialidad previsible que neutraliza sus sentidos. El *otro* museo lemebeliano no deja de señalar constantemente la condición de precariedad de sus piezas más entrañables, de manera que en sus crónicas cada objeto relata, más allá del referente inmediato, la propia historia de su conservación, inscripta indefectiblemente en su materialidad ruinoso que delata el haber estado expuesta al olvido. Su atesoramiento invita al acto, siempre único, de acariciar, porque la escritura extrae de éste su fuerza política en tanto posibilidad de imaginar formas no tabicadas de resguardar y recordar los bienes culturales y los sujetos que los han producido.

### Formas de la descoleción en la crónica de María Moreno

Así como la crónica de Pedro Lemebel crea hacia su interior figuraciones diversas del “mal coleccionista” (Clifford 254) quien con su mano “hereje” desregula el orden del museo para obtener allí el procedimiento narrativo del texto, encontramos también en María Moreno una apuesta por la relación “salvaje” con el objeto, a través de la cual su escritura vuelve sinuosamente hacia la escena museal modernista para descoleccionar el género de su serie histórica y abrir en su seno otras posibilidades de decir (y escribir).

Me interesa comenzar el recorrido por la crónica titulada “Solía [Plaza Dorrego]”, que constituye la última del corpus de “crónicas de viaje” reunidas en el libro *Banco a la sombra* de 2008. En ella, lo que la narradora terminará confesando de manera inesperada —y un tanto velada— es que todas las crónicas que anteceden, las que refieren, al mejor estilo modernista, a viajes por Venecia, México, Barcelona, Marruecos, no han sido más que un montaje de pura retórica. Hacia el final del libro, entonces, con un giro desobediente, Moreno borra de un plumazo la colección de estampas de viaje que ha venido conformando, dejando sentada su desafiliación respecto del guion museal que las entrelazaría al linaje prestigioso de las crónicas de los modernistas, pero también a ciertas prácticas de atesoramiento que le atañeron.<sup>3</sup> Si

<sup>2</sup> “Cachureo” es un coloquialismo chileno que refiere a un “conjunto variado de objetos desechados”, según el diccionario de la Real Academia Española. Esta palabra aparece en el título de una de las colecciones de fotografías, “Cachureo sentimental”, que forma parte de su libro *Serenata Cafiola* de 2008.

<sup>3</sup> Al respecto Beatriz Colombi puntualiza en la manera en que Rubén Darío, en su *Peregrinaciones* (1910), recorre el pabellón de Ceylán, dentro de la Exposición Universal en París, con una mirada particular que torna a los objetos expuestos en materiales exóticos capaces de proveer a la literatura: “lo que expone Ceylán daría los materiales preciosos para un poema de Leconte o un soneto de Baudelaire” (66). Pero el alcance es mayor porque el coleccionismo ya está funcionando en su propio texto (aunque se lo atribuya como valor estético a otros poetas franceses), vuelto así un verdadero museo moderno. Y es que la cita intensifica el modo acumulativo de



Moreno juega con la memoria del género y su poética coleccionista, es de notar que lo que le interesa allí no son los *botines* culturales, los repertorios preciosistas y gavetas que el viajero cosmopolita satura con los objetos extraídos de la experiencia exotista (tal como aparecen expuestos, por ejemplo, sobre el escritorio de José Fernández en la novela *De sobremesa*, el “ídolo quechua” al lado de la “antigua mayólica”, entre otros elementos traídos de sus excursiones (Silva, 302)), sino el contra-archivo que la escritora irá rearmando en el reverso de esa colección modernista mediante el acto de escritura concebido como disensión (como un “manoseo” (*El fin del sexo y otras mentiras* 9)) y una profanación de los lugares solemnes del saber y sobre todo del “saber decir” (*A tontas y a locas* 26), porque para Moreno, como veremos, escribir la contrafaz de lo que se exhibe en la “vitrina” implica la treta de “cambiarle la letra al amo” (“Siempre es difícil volver a casa” s/n).

“Solía (Plaza Dorrego)” comienza por una imagen muy sugerente: la de un coleccionista de botones que es visto por la cronista a través de la ventana del bar donde está sentada escribiendo, una ventana que da a la de la mercería “Al divino botón”. Se narra que el hombre “toca [...] con la mirada esas minucias femeninas” (147), luego se acerca a comprar y a “acariciar los cartones que [la dueña] le alcanza, de arriba abajo, a darlos vuelta para precisar detalles de fechas y orígenes [...] Veo que aparta botones de nácar francés tornasolados, perlas rosadas y facetadas, diminutas cuentas de azabache negro [...] Creo adivinar que desfallece por estar a solas con unos botones color carne [...]” (148). La cronista primero se identifica con esta relación “desviada” que el sujeto entabla con sus objetos preciados, los botones, los que lo llevarían a un deseo (sexual) clandestino. En complicidad, la cronista comparte con el lector su “propia, módica perversión que me hace atesorar esos fetiches en un secreter” (148). Pero, acto seguido, lanza una advertencia que pone del revés lo que acaba de escribir: que lo que ha narrado “no es cierto”, porque “en verdad no puedo llegar a ver la mercadería de Al Divino Botón. Los botones que atribuí al deseo del hombre ni siquiera son los de mi secreter. Escribí lo que se me pasaba por la cabeza. La enumeración caótica es el ritual recurrente del colonizador” (149). Moreno escribe para después poder sobre- y contra-escribirlo, habilitando el choque contrapuntístico entre dos poéticas de la crónica que toma el espacio mismo del género para ser dirimido. Estas dos poéticas han sido esgrimidas ya en los cronistas modernistas y a ellas refiere la escritora en un texto posterior de 2011:

El siglo XIX, por ejemplo: qué tiempos aquéllos. Por un lado, Lucio Mansilla trazaba en su *Excursión a los indios ranqueles* la premisa básica de la construcción del territorio bajo el relato testimonial y el “haber estado ahí”. Por el otro, Fray Mocho *se reía de todos* al escribir sobre el Mar Austral sin haberse mojado siquiera los pies. (Moreno s/n)

Frente al vaivén entre ambas poéticas heredadas de los modernistas que la crónica moreniana parece ensayar, finalmente ésta adscribe a aquella que le permitirá “reírse de todos”, haciendo de su práctica cronística un ejercicio de incesante montaje de archivos de otras escrituras, de otros modelos, fragmentos desarticulados, citas plagiadas; un montaje que de esa manera vuelve a la escena original sólo para descoleccionar su efecto ilusorio y armar otra cosa.

---

experimentar la cultura: “y luego, entre las vitrinas, algo nos hace creer que estamos en la casa de Aladino o en el obrador de un divino Lalique. Son los rubíes de todos tonos y tamaños, los granates, zafiros y turquesas, y, sobre todo, las perlas, perlas rosas, perlas albas, perlas negras, perlas doradas [...]” (67). El cronista arma una pequeña colección que genera valor estético a partir de la manipulación del marco de visión de los objetos que permite la experiencia de simultaneidad de lo no simultáneo (Aladino y Lalique, a lo que se le superimprimen otras dualidades con las que también lidia el museo moderno: materias primas y manufacturas, texto antiguo y *art nouveau*, el Oriente y el Occidente), cumpliendo así con la idea de Yurkievich de que en algunos pasajes de la escritura modernista “musa y museo son equiparables” (75).

De este modo, la última crónica de *Banco a la sombra* pone en evidencia al libro completo como una fábrica de piezas especialmente montadas, construidas en base a una retórica de viajes bien aprendida, de manera que deja ver el artificio de la escritura y asimismo, el placer de mostrarlo, de darlo vuelta. Porque como “mal coleccionista”, María Moreno es con sus textos tanto una fetichista como una exhibicionista. Declara su deseo sobre fragmentos de escrituras (de otros y de sí misma): “Codicio [esas] menudencias y las atesoro como talismanes” (*El fin del sexo y otras mentiras* 9). La crónica deviene una forma del ensamblado de otras escrituras; un reciclaje permanente de los restos que nunca alcanza a tocar “el corazón de los acontecimientos” (“Solía. Plaza Dorrego” 153). En este sentido, la escritura declara moverse exclusivamente en el universo del signo, sentando una posición divergente ante la genealogía modernista del viaje como oportunidad de un *botín* cultural. En “Viajes por mi cabeza” (Moreno *A tontas y a locas*) rechaza los “viajes de promoción universal, de dique políglota y voracidad trascendente. Viajes en los que una cirugía de catedrales y museos amputa los gestos palurdos [...] Yo soy de acá. Me gustan las distancias conversables que son cortas. Viajar por personas o palabras para darlas vuelta como una naípe, si se dejan (y si no también)” (128-129).

Si la crónica modernista devenía asiduamente en museo a partir de la compulsión, señalada por Yurkievich, por acopiarlo todo, compilarlo todo, inscribirlo todo, para exhibirlo como en un almacén de ramos generales, la crónica de Moreno anula como objeto deseable el cúmulo de riquezas culturales que ofrecería como recompensa el viaje cosmopolita y se entrega más bien a lo que llama “la colección de ignorancias” (“Solía. Plaza Dorrego” 151), la cual le permite ubicarse desde el no-saber, desde una relación de no-aprovechamiento, de no-traducibilidad o descomposición de una cultura en un sinfín de objetos que serán deshilvanados. En este sentido, la escritura se distancia de la operación referida por Moreno como “la enumeración caótica” a través de la cual el otro, sostenía la escritora, entra en el ritual y en el discurso del colonizador –“Lévi Strauss cifra en nombrar cada uno de los elementos hallados en sus viajes una *prueba de haber estado allí*” (“Solía. Plaza Dorrego” 149, énfasis en el original)– y trabaja en el sentido opuesto; es decir, en la desarchivación de lo que éste ya había consignado. La crónica de Moreno, de esta manera, puede pensarse como una suerte de “crónica de la crónica”, o “crónica de la escritura”, cuyos objetos preciados son los retazos de textos que caen del archivo cultural cuando este se desmonta porque “no se puede contar si no se han tenido los libros [...] sólo leyendo sabré qué leer luego a mi alrededor” (“Solía. Plaza Dorrego” 149-152).

La apertura del archivo a partir de la práctica de la descolección, si en Lemebel suscitaba la caricia sensible, en Moreno va a convocar el llanto; y es que ambos cronistas coinciden en activar una sensibilidad singular desde la cual leer el detrás tanático de las piezas museales que tienen en frente, que dicen en sus escrituras “estar viendo”. Así, en su libro *Subrayados. Leer hasta que la muerte nos separe* de 2013, Moreno referirá a la visita que hace a la muestra sobre las culturas indígenas de la pampa: “llorando vi sus cabezales y sus estribos en la muestra ‘Las pampas: arte y cultura en el siglo XIX’ curada por Claudia Carballo en la galería Proa, quinientas piezas de platería, ponchos y mates fruto de la donación, de la compra y la venta, pero sobre todo del saqueo” (15).

A partir de este marco quiero detenerme ahora en una crónica de 2001 titulada “Siempre es difícil volver a casa”, publicada en el periódico *Página/12*, ya que allí puede observarse la forma en que la escritora relata el desmontaje (de al menos una de las piezas) de esta muestra del Proa a la que ha asistido, acompañando la restitución al pueblo ranquel de la cabeza de su cacique. Si, como antes sostenía, “no se puede contar si no se han tenido los libros” (“Solía. Plaza Dorrego” 150), en ella la cronista va a releer otra crónica, la del modernista Lucio V. Mansilla en su *Excursión a los indios ranqueles* de 1870. Me interesa analizarla a partir de los reenvíos constantes que ésta propicia hacia otras crónicas de la escritora, porque es allí, en ese recorrido que va saltando por textos diversos, donde mejor se observa el trabajo contra-

archivístico efectuado sobre los repertorios culturales y escriturales ya establecidos, el cual desarma doblemente el museo: yendo de lo que se exhibe a lo que se oculta, y conformando con esos materiales que emergen de la lectura en entrelíneas, nuevas constelaciones inusitadas y otros diálogos temporales.

“Siempre es difícil volver a casa” (2001) relata desde el lugar de la testigo de vista pero, sobre todo, de la “testigo de oído”, el proceso de restitución de la calavera del Cacique ranquel Panguithruz Güor a su nación, asentada en los territorios de Leuvucó, cercanos a Victorica, Provincia de La Pampa. Como anuncia el título, después de este viaje será “difícil volver a casa”, refiriéndose en primera instancia al retorno luego de un siglo de los restos humanos del Cacique al lugar original donde fuera enterrado a fines del siglo XIX, junto a su pueblo, víctima del sistemático secuestro, negación y saqueos. Pero también, paralelamente, será difícil el retorno de la escritora a la propia “casa escritural”, es decir, la crónica, y esa dificultad quedará plasmada en el retraimiento de su presencia en el texto (que escribe con posterioridad al viaje) en pos de un protagonismo concedido a la voz del otro. La cronista abre el texto al registro de las voces múltiples que conforman esta historia marcada por la violencia estatal, criolla, militar y científica. Moreno opta por desapropiarse de su crónica, desarrollando el trabajo escritural casi en las sombras, asemejándolo más bien a un zurcido que entrelaza las biografías y anécdotas que escucha y que son las que finalmente cuentan esta violencia desde el espesor histórico preciso. Porque en el fondo, la cronista asume que “el porteño pasa sin reconocer lo que nombra cuando dice ‘guadal’, ‘caldenes’ o ‘piquillines’” (“Siempre es difícil volver a casa” s/n). En el texto, los encargados de maldecir la Historia política oficial son los mismos que la padecieron *desde el otro lado* del discurso triunfalista, de manera que, lo que la cronista quiere escribir, lo hace a través de lo que dice otro; así Moreno se limita a hacer constar, por ejemplo, que Juan Namuncurá, el director del Instituto de Cultura Indígena Argentina (ICIA) “sugirió a sotto voce que, cuando se recupere el cráneo de Calfucurá, habría que poner el mausoleo junto a la estatua de Roca ‘y que el indio le pinche el culo con la lanza’” (“Siempre es difícil volver a casa” s/n).

La cronista asume el lugar de “dejar hablar” al otro. De este modo, los sujetos hacen su entrada en el texto desde una voz que precisamente reclama el derecho imperioso de ser escuchado: Ramona Rosas, tataranieta del Cacique exclama en uno de los fogones de los que participa Moreno “¡La historia mía! A veces le digo a mi hijo: yo voy a escribir un libro. Me gustaría contar la historia de que yo tuve conocimiento” (“Siempre es difícil volver a casa” s/n). Si en el primer plano de la crónica lo que se relata es la restitución de la calavera, acto que llama a ser leído como tiempo augural de reparación de las violencias del pasado mediante el gesto primordial del desarme del otro museificado, en el estrato basal de la escritura, se pone en escena, precisamente, el sentido inverso de la restitución como saneamiento a través de un texto que se asume en el fuego cruzado de una batalla por el derecho a contar que no lo deja indiferente. Quienes hablan en esta crónica son Doña Felisa Rosa Pereyra Rosas, descendiente del Cacique, Juan Namuncurá, Carlos Depetris, nieto de una cautiva, Petrona Jofré, María Gabriela Epumer e Ignacia y Ramona Rosas, sobrinas y tataranietas de Pangithruz; todos cuentan desde su propia biografía una historia de saqueo y genocidio que en ningún momento cesa de reafirmar la lectura del archivo desde la díada incómoda del “nosotros - ellos” a contrapelo del telón de fondo conciliador planteado desde el acto oficial de restitución de la calavera.

Cuando María Moreno habla no lo hace desde el marco de una reivindicación histórica, sino que se retrae al espacio de la cita literaria: todo lo que ve, todo lo que sabe ancla en una escena de lectura que la cronista no escatima exhibir una y otra vez: la lectura de *Una excursión a los indios ranqueles* de Lucio V. Mansilla, aquel escritor dandy que encarnó la faceta, si se quiere, menos cruenta de lo que pocos años después sería el genocidio sobre la población

indígena en la Campaña del Desierto de Julio A. Roca. Pangithruz Güor es uno de los personajes clave de la excursión de Mansilla; éste lo recibe en sus tolderías como a un verdadero amigo.

La crónica “Siempre es difícil volver a casa” no oculta la tensión que se plantea entre estos dos espacios de enunciación que tironean al texto inquiriendo, de alguna manera, por su posicionamiento político. Y si bien Moreno *lee* lo que está ocurriendo a partir de la lectura previa de Mansilla, también reconoce que al General se le nota de vez de en cuando la “hilacha del milico” (“Prólogo” V), y *Una excursión a los indios ranqueles* comienza a ser desmontada desde la perspectiva de la otredad indígena. En ese sentido, en uno de los fogones que se arman durante los tres días que duran los festejos por la restitución, cuando María Moreno escuche a una descendiente re-contar una anécdota que aparece escrita en *Una excursión a los indios ranqueles* (la cual refiere al regalo de una capa que le hace el General Mansilla al hermano de Pangithruz) pero en una versión (familiar) que borra completamente la presencia de Mansilla, –“de la figura del General, ni rastros”, dirá Moreno (“Siempre es difícil volver a casa” s/n)–, reconocerá en esa operación el gesto afirmativo de dar vuelta el discurso del que tiene el poder para hablar usando su misma retórica, porque, afirma, “así se construye una identidad: cambiándole la letra al amo” (“Siempre es difícil volver a casa” s/n). Entonces, la treta para contar aquello *otro* que fuera silenciado será abrir la escritura, abrir los legados culturales, para leer entrelíneas, puntear el archivo subrayando sólo algunas partes para incomodarlo y sobre-escribir encima de él lo ocluido; aquello que ya estaba planteado en los signos del texto, en los signos del museo, pero no era aún legible. La primera palabra que abre la crónica es una toponimia ranquel explicada a su vez por la vía de Mansilla: “Leuvucó quiere decir agua que corre: leuvú, corre, y có, agua, deletreaba el general Mansilla en su libro” (“Siempre es difícil volver a casa” s/n), haciendo gala Moreno de las múltiples capas de discursividad que narrarán finalmente la historia en tanto trabajo ético y estético de la crónica frente al archivo moderno que delimitó formas de narrar a ese otro indeseable de la nación bajo la lógica de su legítimo exterminio, exhibición y consumo museístico.

En consecuencia, la crónica hace del relato de la restitución de la calavera una forma de replantear el lugar del género frente al archivo que la modernización constituyó del otro no occidental, poniendo constantemente al descubierto el compromiso genealógico con la crónica modernista en tanto punto de arranque de esa “escena del archivo”, como la llamará Moreno, es decir, el momento de constitución de un marco de comprensión del indígena (vía el discurso de la ciencia) como sujeto que, en tanto al borde de “su extinción” es susceptible de descomponerse en una constelación de elementos culturales y de restos humanos coleccionables (la “redención” cultural que Clifford observa en el basamento ideológico del museo decimonónico); proceso con el cual la escritura moderna se verá comprometida en ciertas facetas. De allí otro “subrayado” de María Moreno sobre la crónica modernista, esta vez, en las cartas que el Perito Moreno enviaba desde “tierra adentro” hacia Buenos Aires, indicando, por ejemplo, una diligencia que enviaba desde Azul con 70 cráneos pertenecientes a la familia de Cacique Catriel. Esta referencia la hace María Moreno en un texto muy cercano en fechas al de la crónica que estoy recorriendo. El texto se subtitula “Cabezas” y corresponde a la crónica “Postales” publicada en el libro “El fin del sexo y otras mentiras” del 2002. Es una operación interesante esta relectura que pone en relación a ciertas crónicas con la emergencia del Museo de Ciencias Naturales de La Plata, lugar donde precisamente comienza el acto de “restitución” narrado en la crónica “Siempre es difícil volver a casa”, y donde Moreno “retoma” la escritura (una vez que vuelve a Buenos Aires): “Su calavera fue restituida la semana pasada a las comunidades indígenas de La Pampa, a lo largo de tres días que comenzaron con la entrega en las escalinatas del Museo de Ciencias Naturales de La Plata y terminaron con su depósito en un mausoleo de Leuvucó” (“Siempre es difícil volver a casa” s/n).

En el 2001 se sanciona la ley 25.517 que establece que “los restos mortales de aborígenes, cualquiera fuera su característica étnica, que formen parte de museos y/o

coleccionables públicas o privadas, deberán ser puestos a disposición de los pueblos indígenas y/o comunidades de pertenencia que lo reclamen”. La restitución de la cabeza de Panguithruz Güor es la segunda que se efectúa en la Argentina. Moreno relata su historia: nacido en el pueblo ranquel había sido raptado cuando niño por Juan Manuel de Rosas y bautizado como “Mariano Rosas”, para luego volver a su tribu siendo joven y convertirse en cacique, amigo de los blancos, entre ellos, de Mansilla. Muere en 1877 y es enterrado con todos los honores, con varios caballos degollados para la ceremonia. Dos años después, el Coronel Racedo profana su tumba y su cabeza es enviada a la colección del Doctor Estanislao Zeballos junto a un lote de otras 300 cabezas indígenas. Sobre el hueso de su frente es estampado el número 292. Hacia 1889 Zeballos lo dona al Museo de Ciencias Naturales de La Plata en el marco de un proyecto de “patrimonialización” del indígena, enfundado en las prerrogativas de la investigación científica que avala la expropiación como empresa estatal.

En su texto posterior del 2002 ya mencionado, “Cabezas”, María Moreno vuelve a relatar la profanación que sufrieron los restos de Pangithruz Güor agregando otro final al relato que le da un tono más dramático, poniendo de realce así las iniquidades de la historia. Se relata que la cabeza del cacique expuesta en las vitrinas del Museo de Ciencias Naturales de La Plata, junto a otras 300 cabezas, era, paradójicamente, custodiada por un indio, un guerrero tehuelche llamado Inacayal, capturado y luego contratado por el museo para que sea el celador nocturno de esas salas. Este indio, escribe Moreno,

Bebía y lloraba mientras lo contemplaba detrás de los cristales. A veces prorrumpía en gritos atroces y por la mañana, cuando saludaba al sol y pronunciaba las rogativas, caía dormido con las manos apoyadas en las vitrinas y las trescientas cabezas alineadas se perdían en perspectiva a lo largo de los estantes y sus imágenes se esfumaban bajo las manos de Inacayal como si él las dirigiera en una alegoría: un ejército sin cuerpo y seiscientos ojos vacíos”. (256)

El relato de este episodio dramático insiste en la herida que prevalece aún después de cualquier acto restitutivo y compensatorio —el de la ceremonia de devolución de la calavera—. Inacayal llora frente a las vitrinas donde se exhiben las cabezas de su pueblo arrasado; más de un siglo después, María Moreno llora en la muestra de la Galería Proa.

A través de esa herida, trabajada como un mismo hilo conductor que va multiplicándose en el transcurso del siglo, la cronista va conectando los cuerpos y voces de una otredad más amplia, víctima de la violencia histórica del Estado argentino. De esta manera, las crónicas de Moreno reenvían nuevamente a la imagen del zurcido como estrategia de la que se vale la escritura para acercarse a las formas de una descolección que, así como en el subrayado, no desmantela completamente “la vitrina” moderna de objetos exhibidos sino que trabaja en sus intersticios, minando desde adentro su orden; en este caso Moreno va a sumar en esa pequeña hendidura que se abre entre una pieza catalogada y otra, nuevas “cabezas” que desquicien el guion de la exhibición. Es por ello que en la crónica “Siempre es difícil volver a casa” Moreno recuerda que las celebraciones oficiales por la devolución de los restos del Cacique Pangithruz tienen lugar “en el mismo centro destinado a la Feria de Ganadería donde Galtieri festejó con los pampeanos los cien años de la Conquista del Desierto en el llamado ‘Asado del siglo’” (s/n). Las capas geológicas se acumulan como las cabezas en las vitrinas. El exterminio del indio en el siglo XIX se reactualiza en el del “subversivo” de la última dictadura militar. La operación vuelve a repetirse en el texto “Cabezas” del 2002. Allí, luego de detenerse en la historia de Inacayal, la escritura salta hacia 1984, cuando la CONADEP solicita la contribución de un grupo de investigadores expertos en reconocimientos de restos óseos a la Asociación Americana por el Avance de la Ciencia. Los desaparecidos reactualizan el sacrificio fundacional de la pertenencia a la Nación: la identificación de sus cabezas y restos pasan a formar parte ahora de

ese contra-museo de la Patria que arma la cronista. Prosiguiendo con el texto, María Moreno vuelve en el tiempo hacia el siglo XIX con la imagen del General Lucio V. Mansilla recordando el dibujo de una cabeza de indio toba destinada a la exposición de la Sociedad Científica. La crónica se cierra finalmente con un último salto temporal, volviendo a la actualidad del libro, la de 1997, y recogiendo un reclamo de justicia efectuado desde una voz colectiva: “No se olviden de Cabezas”, aludiendo al fotógrafo José Luis Cabezas, asesinado por el poder empresarial hacia finales de la década del ‘90. El montaje de tiempos y voces es el que habla *desordenando* las taxonomías oficiales, los números de un catálogo feroz que se inscriben en el hueso frontal del *otro*.

En una de sus últimas publicaciones, *Subrayados. Leer hasta que la muerte nos separe*, del 2013, Moreno pone en diálogo el género de la crónica con la práctica del subrayado, en tanto una de las modalidades de la selección archivística que le “cambian la letra al amo”. El subrayado supone la tarea de relectura de ciertos textos legitimados, canónicos, involucrando el acto concreto de pasar un lápiz o fibrón sobre *algunos* pasajes inquietantes. El primer subrayado del libro es elocuentemente una escena de *Una excursión a los indios ranqueles*; un pasaje donde a su vez hay otro subrayado que está a cargo de otro archivista: Panguithruz Güor. El cacique saca de su toldo “en prolija caja de pino con tapa corrediza” (*Subrayados* 13) una colección de recortes del diario *La Tribuna* de Buenos Aires donde se anunciaba la creación del ferrocarril interoceánico y se lo muestra a Mansilla inquiriendo una respuesta. Porque allí el indio, que hablaba y leía las dos lenguas porque Juan Manuel de Rosas lo había capturado cuando niño, alcanza a vislumbrar, entre las líneas de la escritura *huinca*, lo que años después sería la “solución final” al problema del indio por parte de la elite criolla del ‘80. Panguithruz sobre-escribe una lectura clandestina, porque claramente no era él el destinatario previsto de esos textos periodísticos epítomes de una modernización para la cual ellos resultaban un estorbo. Y esa lectura, la del genocidio por venir, a la vez que se exhibe abiertamente (sin mayores aspavientos, porque al lector blanco le interesa el progreso que traerá el tren, no el indio que será arrasado) también, por eso mismo, se esconde, y sólo el indio, del cual, como diría María Moreno “ni rastros” (“Siempre es difícil volver a casa” s/n) en el texto, sabe leer su propia ausencia en ese futuro auspicioso de la nación.

Como Panguithruz, Moreno hace crónica subrayando, escribe desde lo leído para armar contra-archivos abiertos al paso del tiempo, a la acumulación de sus capas geológicas, como un museo-mausoleo donde el indio, el desaparecido, el asesinado por el poder, le “pinchan el culo” al poder. La escena museal primigenia, aquella con sus vitrinas abarrotadas de “quinientas piezas de platería, ponchos, mates” (*Subrayados* 15) no deviene en un anti-museo, sino que es dada vuelta, “manoseada”, “profanada allí donde han profanado” para que así deje ver, detrás del muestrario dispuesto para la exhibición, la violencia que ya estaba escrita entre líneas.

En Pedro Lemebel y María Moreno la escritura insiste en convocar una escena museal en la que la acción principal es la descolección como mecanismo textual del desmontaje, desorganización, desnaturalización. De esta forma, es un espacio desde el cual la crónica contemporánea revisa ciertas políticas culturales de acopio y conservación que transforman el fondo tanático de la exhibición en una representación ordenada, ya dada, de la trama histórica y social. En este sentido, ambos escritores re-escriben el género desde una perspectiva crítica, la cual les insinúa adentrarse en su propio acervo moderno de formas de decir y escribir, para convocar en su seno a la voz del otro, propiciando una experiencia escritural del mundo material y simbólico que narre desde la herida abierta.

## Obras citadas

- Achúgar, Hugo. *La biblioteca en ruinas: reflexiones culturales desde la periferia*. Ediciones Trilce, 1994.
- Anderson, Benedict. *Comunidades Imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Asunción Silva, José. *De sobremesa*. Cátedra, 2003.
- Clifford, James. *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*. Gedisa, 2001.
- Colombi, Beatriz. "Peregrinar en París. Darío y la Exposición Internacional del 900." *Chuy. Revista de Estudios Literarios Latinoamericanos*, n.º 3, 2016, pp. 4-27.
- Darío, Rubén. *Peregrinaciones*. Librería de la Vda. de CH. Bouret, 1910.
- Déotte, Jean-Luis. *Catástrofe y olvido. Las ruinas, Europa, el Museo*. Editorial Cuatro Propio, 1998.
- Fernández Bravo, Álvaro. *El museo vacío: acumulación primitiva, patrimonio cultural e identidades colectivas (Argentina y Brasil, 1880-1945)*. Eudeba, 2016.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo, 1990.
- González Stephan, Beatriz y Andermann, Jens. *Galerías del progreso. Museos, exposiciones y cultura visual en América Latina*. Beatriz Viterbo, 2006.
- Lemebel, Pedro. "La muerte de la Madonna." *Loco Afán*. Anagrama, 1996.
- \_\_\_\_\_. "La rabia es la tinta de mi escritura." *Suplemento Cultural Ñ*, 2004, <http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2004/08/14/u-813177.htm>.
- \_\_\_\_\_. "El Museo de Lo Abarca." *Háblame de amores*. Seix Barral, 2013.
- \_\_\_\_\_. Entrevista con Ana María Risco (1995, 18 de junio de 1995. *Revista Cultura, Diario La Nación*). Compilado por Gonzalo León, *Lemebel oral*, Mansalva, 2018, pp. 29-31.
- Marín Torres, María Teresa. "Los museos de museos: utopías para el control de la memoria artística." *Imafronte*, n.º 15, 2000, pp. 123-144.
- Moreno, María. "Siempre es difícil volver a casa." *Página/12*, 1 de julio de 2001, <https://www.pagina12.com.ar/2001/suple/Radar/01-07/01-07-01/nota1.htm>.
- \_\_\_\_\_. *A tontas y a locas*. Sudamericana, 2001.
- \_\_\_\_\_. *El fin del sexo y otras mentiras*. Sudamericana, 2002.
- \_\_\_\_\_. "Solía. Plaza Dorrego." *Banco a la sombra*. Sudamericana, 2008.
- \_\_\_\_\_. "Prólogo." *Una excursión a los indios ranqueles*, de Lucio V. Mansilla, Terramar Ediciones, 2010.
- \_\_\_\_\_. "La mujer invisible." Entrevista por Violeta Gorodischer. *Suplemento Radar Libros. Página/12*, 19 de junio de 2011, <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-4308-2011-06-19.html>.
- \_\_\_\_\_. *Subrayados. Leer hasta que la muerte nos separe*. Mardulce, 2013.
- Ramos, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. Cuarto Propio/Ediciones Callejón, 2003.
- Richard, Nelly. *Residuos y metáforas (Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición)*. Editorial Cuarto Propio, 2001.
- Yurkievich, Saúl. *Celebración del Modernismo*. Tusquets Editores, 1976.