

Escenas de escucha

La representación de la voz en las crónicas de María Moreno

Julieta Viú Adagio
Universidad Nacional de Rosario, Argentina

Abstract María Moreno developed, between the mid-seventies and the beginning of the eighties of the 20th century, an innovative aesthetic-journalistic proposal that seeks to inscribe her own voice in commissioned writing: she appropriates the so-called Society Section, representing other people's voices, particularly those of celebrities. Conceiving the interview as the art of conversation, she constructs what we call 'listening scenes', in which she becomes an insightful chronicler of orality levels, who makes a literary use of statements by interviewees and that forces celebrities to share their notoriety.

Keywords María Moreno. Chronicle. Voice. Listening.

Índice 1 Introducción. Crónicas en un semanario de actualidad. – 2 Escuchar para después escribir. – 3 Protagonismo compartido. – 4 El arte de la declaración (la voz de la *vedette*). – 5 A modo de conclusión. María Moreno, cronista de oído



Peer review

Submitted 2020-03-30
Accepted 2020-04-15
Published 2020-12-21

Open access

© 2020 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Viú Adagio, J. (2020). "Escenas de escucha. La representación de la voz en las crónicas de María Moreno". *Rassegna iberistica*, 43(114), 361-378.

DOI 10.30687/Ri/0392-4777/2020/114/008

1 Introducción. Crónicas en un semanario de actualidad

Convertir la calle en un prolífero mapa de saberes.
(María Moreno, *Periodismo todoterreno*, 2015a)

Mi literatura es una literatura por encargo, y, al contrario de lo que pueda parecer, esa ha sido mi libertad, aprendí a apropiarme del tema impuesto, infiltrando en él mi deseo. (María Moreno, entrevistada por Laura Fernández 2019)

La escritura de María Moreno (Buenos Aires, 1947) se ha singularizado desde sus inicios por la desacralización de los ámbitos del saber que la llevó a interesarse por los temas más variados. Su actitud transgresora respecto de cánones, valores y ámbitos culturales – como puede observarse en los epígrafes – encuentra una correspondencia en el lugar y los personajes elegidos en sus primeras crónicas: la escritora empieza a publicar en semanarios de tirada masiva sobre figuras famosas carentes de estatuto literario. Vale aclarar que ella ha trabajado siempre para medios periodísticos y, por ello, su escritura o ‘literatura por encargo’ (como la ha definido la propia autora) se ha moldeado a partir de las demandas editoriales con tiempos de entrega que nunca se detienen y, en particular, con una extensión del texto determinada de antemano. A fines de los años setenta, empezó a colaborar para el mensual *Status*, revista de culto dirigida por Miguel Brascó, y en 1980 ingresó al staff del semanario *Siete días*, perteneciente al rubro del periodismo de noticias. De manera simultánea, colaboró aunque por breve tiempo para el mensual de moda *Vogue*. Desde la vuelta de la democracia a fines de 1983, participó en las secciones culturales de *Tiempo argentino*, *El Porteño* y *Crisis*, entre otras. Resulta notable la diferencia entre publicar en suplementos culturales con prestigio artístico y colaborar en semanarios de noticias carentes de estatuto literario, entre otras cuestiones porque estos últimos parecerían no ser el lugar apropiado para gestar un nombre de autora y menos una obra. Sin embargo, como buscaremos demostrar a continuación, Moreno encuentra en aquellas revistas ajenas al campo artístico la posibilidad de trabajar con el estilo. Atendiendo a las particularidades señaladas, explicitamos que concebimos a dichas crónicas no sólo como producciones literarias gestadas en la prensa sino especialmente como una literatura forjada por fuera del paradigma libresco y culto. En este sentido, sus colaboraciones para espacios comerciales sin filiaciones institucionales donde se realiza un trabajo periodístico basado en la primicia y dirigido a un público masivo cifran el ingreso de la autora al campo de la crónica.

En *Siete días*, María Moreno escribió para la sección dedicada al espectáculo, una sección menor para la revista, ya que allí no se ju-

gaba la editorial que intervenía con sus intereses en las notas de temas políticos.¹ Juzgada como sección frívola, presentaba ventajas para pasar desapercibida de la censura de la dictadura cívico-militar de aquellos años.² Durante un lapso de casi dos años, Moreno entrevistó a protagonistas del teatro, la televisión, la moda, el boxeo y la música, entre otras. Por la imposición temática, el límite a la autonomía literaria lo establecía antes que la información el objetivo de publicitar nombres propios, propósito que la cronista cumplió con su estilo y con cierta tergiversación. Una cuestión importante relativa a este tipo de publicaciones es que la noción de autor como *auctoritas* del escrito no interesa ya que no se trata de un periodismo de nombres propios como sucede en el caso de las revistas culturales. En medios periodísticos guiados por intereses comerciales, tiene lugar el primado de la información sobre la fuente que la brinda. Curioso resulta entonces el hecho de que la escritora inventó el seudónimo María Moreno, actualmente convertido en su firma, para participar en estas revistas.³

Es probable que los lectores de *Siete días* hayan leído las notas de Moreno como entrevistas en el sentido que le atribuye el periodismo, esto es, como el registro de una conversación efectivamente ocurrida entre una persona que asume el rol de entrevistador y otra, el de entrevistado; sin embargo, en este artículo interesa concebirlas como crónicas que asumen la forma de la entrevista con el objetivo de iluminar las estrategias autorales que se ponen en juego. En *Vida de vivos. Conversaciones incidentales y retratos sin retocar*, María Moreno explicita las posibilidades literarias dando cuenta de una mirada innovadora:

se puede basar una entrevista sobre todo lo que sucedió en off, la hostilidad del entrevistado, su resistencia acérrima a responder y hasta sobre la imposibilidad de acceder a la misma. Mi primera nota a Liliana Felipe consistió en la publicación de los e-mails agresivos con los que ella me negaba la entrevista y mis rastreas respuestas. Mi entrevista con Maitena fue un intercambio an-

1 Las crónicas de María Moreno para *Siete días* no han sido hasta la fecha antologadas en libros. Se trata de un *corpus* disperso que hemos recuperado a partir del trabajo de archivo realizado en el transcurso de la investigación de la tesis doctoral titulada *Célebres plebeyos. Cronistas ante la cultura de masas: Carlos Monsiváis y María Moreno en las revistas de actualidad en los años 70* (Viú Adagio 2018). En este artículo, trabajamos sobre dicho material.

2 Se trató de una sección que recibió menos censuras que otras aunque ello no implicó que se haya trabajado en total libertad. En la entrevista «La mejor flor» (2003), que María Moreno le realizó a Renata Schusheim, se señalan una serie de cuestionamientos que sus producciones recibieron de parte del staff de *Siete días*.

3 Para un análisis del seudónimo, véase Viú Adagio 2016.

sioso de confesiones autodenigratorias en las que cada una cada vez duplicaba su apuesta. Por supuesto que, con su consentimiento, publiqué sólo las suyas. (2005, 14)

Considerar que la crónica asume la forma de la entrevista supone entender a la primera como un relato (no como un instrumento de búsqueda de primicias) y, por lo tanto, implica dejar en segundo plano el imperativo informativo. Hacer una entrevista sobre la imposibilidad de realizarla, desde la perspectiva de la comunicación mediática, no respetaría la instancia necesaria del encuentro con el otro. En cambio, desde el campo literario, el relato de dicha negación permite representar a la persona entrevistada y por sí mismo constituye una historia. Al priorizar las estrategias narrativas señaladas, María Moreno pone en jaque el principio de veracidad. Ella sabe que más allá y más acá de la desgrabación, a la hora de la redacción, hay un montaje:

Las proverbiales acusaciones a los periodistas de tergiversar las declaraciones de los entrevistados suelen ser respondidas con la afirmación de que se ha utilizado textualmente el registro grabado y casi sin recurrir al montaje. Sin embargo, no todo el mundo sabe que elegir un párrafo, titularlo y publicarlo en determinado contexto, que una información cruda vertida al pasar y transformada en un título con letra catástrofe ponen seriamente en duda el hecho de que verdad sea igual a desgrabación. (Moreno 2005, 16)

La mirada de la escritora, consciente tanto de la mediación del lenguaje como de la imposibilidad de un montaje supuestamente fiel a voces y contextos, desarma ideas que se han instalado en el sentido común como la de que el entrevistador es leal a las declaraciones si las expone textualmente (hecho que no resiste análisis alguno). Descontando que se quiera efectivamente transmitir la idea del entrevistado, pasar el registro oral al escrito requiere indefectiblemente de un ejercicio de traducción. Además de, por supuesto, la necesaria corrección del texto para que resulte legible. Más allá de estas operaciones mínimas (si se quiere), falta considerar - y ello le interesa en especial a la escritora - las operaciones estilísticas que todo autor imprime sobre sus textos. María Moreno demuestra en definitiva que la entrevista es un texto que como tal contiene estrategias. En consonancia con esta lectura, abordamos sus colaboraciones para *Siete días* como crónicas, entre otras cuestiones, por el rol protagónico que presenta el cronista-narrador en tanto subjetividad ordenadora del discurso dejando en segundo plano al entrevistado o situándose en igualdad de condiciones. Es sabido que las entrevistas a famosos, y a menos que el entrevistador también lo sea, plantean jerarquías que no se corresponden con los casos que analizaremos a continuación ya que el seudónimo María Moreno no constituía aún

una firma reconocida. Esta cronista en su rol de entrevistadora no se limitó a preguntar ni tampoco ocupó un lugar secundario sino, al contrario, devino también protagonista. En este sentido, la crónica ganó la batalla porque se invirtieron las prioridades: con la puesta en escena del diálogo, Moreno buscó representar una voz en detrimento de la información que podía obtenerse en el intercambio. En estas sutiles aunque transgresoras operaciones estéticas, parecería residir el deseo que la escritora dice haber infiltrado en su escritura por encargo.

2 Escuchar para después escribir

Walsh y Puig lo usaron [al grabador], menos como garantía de una fidelidad al testigo o al referente que como un robot ficcionalizador recargable y de infinitas posibilidades. (Moreno 2013, «Puig con Walsh»)

Las narrativas de Rodolfo Walsh y Manuel Puig repercutieron de manera notable en la literatura latinoamericana y, en particular, en la escritura de María Moreno por los cambios que introdujeron en la representación de las voces ajenas a partir de la incorporación del grabador que permitió conservar tonos y giros lingüísticos de la oralidad. Ricardo Piglia (2016) sostiene que la literatura de Manuel Puig se transformó considerablemente a partir del uso de historias de vidas grabadas: en *El beso de la mujer araña* (1976), combinó la historia real de un militante marxista (entrevistado por el autor) con la voz ficcional de un personaje homosexual. La operación consistió en incrustar el registro de una vida concreta en una trama inventada y abordar todo como si fuese real. Así, la grabación introdujo en la novela una pulsión hacia el realismo: «Puig consigue transformar materiales crudos y directos en narrativas con suspenso, desarrollo y enigmas muy contruidos» (Piglia 2016, 152). Invisibilizar al narrador por el vaciamiento de su lugar y narrar a partir de la combinación de esquemas y modelos preexistentes constituyen características sobresalientes de la poética del autor. Resulta importante destacar que la apropiación de elementos extraídos de la realidad no limitó la narración por la fidelidad al referente ya que la historia hallada fue puesta al servicio de lo que se quería contar.

Distinto es el uso del grabador que realiza Rodolfo Walsh porque su narrativa, enmarcada en el género denominado ‘no ficción’, parte de la premisa de contar algo que sucedió tal como ha sucedido aunque se apele en la construcción del relato a modelos ficcionales. Ana María Amar Sánchez caracteriza al género como:

una escritura que excluye lo ficticio y trabaja con material documental sin ser por eso 'realista': pone el acento en el montaje y el modo de organización del material, rechaza el concepto de verosimilitud como 'ilusión de realidad', como intento de hacer creer que el texto se conforma a lo real y puede 'reflejar fielmente' los hechos. ([1992] 2008, 30)

La conceptualización pone el acento en el vínculo entre el testimonio y la escritura ya que el escritor elige en vez de trabajar con un relato inventado, recolectar testimonios y escribir a partir de ellos aunque no supone una transcripción sin más. Los autores de no ficción, advierte Amar Sánchez, son conscientes de que el lenguaje impone sus propias leyes. Estos relatos apelarán entonces al uso del verosímil interno a la historia y los límites entre lo ficcional y lo real se transforman constantemente. *¿Quién mató a Rosendo?* (1969) y *Operación masacre* (1957), libros paradigmáticos del género, anuncian al lector desde el comienzo del proceso de investigación llevado adelante por el autor como instancia posibilitadora del relato. Además las obras presentan una estructura fija dividida en secciones denominadas 'las personas', 'los hechos' y 'la evidencia' que refuerzan el carácter referencial. El pacto de lectura establecido por estos elementos paratextuales consiste en leer una investigación periodística sobre un caso conocido. El grabador resulta en este sentido una herramienta esencial para recopilar testimonios con los que posteriormente se reconstruirá la historia. Un procedimiento narrativo fundamental radica en el montaje de las voces de manera tal que constituyan una denuncia. Rodolfo Walsh a diferencia de Manuel Puig no trabajó en la tensión entre ficción y realidad sino que se situó más allá de estas cuestiones con el objetivo de intervenir políticamente buscando provocar la reacción de los lectores. Piglia sostiene que el estilo de Walsh se cifra en un movimiento de la enunciación que toma distancia de lo dicho, esto es, que hace decir a otros lo que él no puede decir. Interesa subrayar la conciencia que Rodolfo Walsh tuvo de las posibilidades artísticas del testimonio para señalar un punto de contacto con María Moreno. En la entrevista que Ricardo Piglia le realizó en 1970, el autor sostiene no sólo que no resultaba necesario sacrificar el estilo en la literatura testimonial sino que probablemente faltase poco tiempo para que esa narrativa fuera valorada en toda su complejidad:

En un futuro, tal vez, inclusive se inviertan los términos: que lo que realmente se aprecie en cuanto a arte sea la elaboración del testimonio o del documento, que, como todo el mundo sabe, admite cualquier grado de perfección. Evidentemente en el montaje, la compaginación, la selección, en el trabajo de investigación se abren inmensas posibilidades artísticas. ([1970] 2017)

Con la idea de que la elaboración del testimonio esconde un enorme trabajo estilístico, Walsh intenta aludir a las estrategias autorales de un género asociado al ámbito jurídico y visto como extranjero del campo literario. María Moreno parece hacerse cargo del legado ya que su concepción literaria de la entrevista parte de las posibilidades artísticas que esconden formatos referenciales y reglados permitiéndose problematizar el modo tradicional de leer los géneros. Miradas abiertas a la exploración, capaces de traspasar el mero registro, de fraccionar y combinar el material obtenido, les permitieron a ambos construir originales escrituras sobre historias de vidas de nombres propios. María Moreno aprende y recoge tanto de Manuel Puig como de Rodolfo Walsh el uso literario de las voces de los otros. La lección radica en la necesidad de hacer hablar para después escribir, esto es, el arte de recopilar testimonios, construir registros, archivar la voz, para que en el momento de la confección del relato el montaje resulte efectivo de acuerdo a la historia que se quiere contar. Como se advierte en el epígrafe, Moreno señala que ambos autores concibieron al grabador como un instrumento ficcionalizador antes que como una herramienta que posibilitaba la fidelidad al testimonio. En pocas palabras, Puig incorporó el material obtenido en las grabaciones a tramas inventadas, Walsh con una intención documentalista lo utilizó para narrar 'casos' fundando el género de 'no ficción' y María Moreno, siempre en el marco referencial de las páginas periodísticas, incorporó las voces de espectáculos masivos a la crónica.

La inscripción de Moreno en esta serie de escritores obedece a que sus crónicas para *Siete días* se escribieron sobre la base de entrevistas que en su mayoría tuvieron lugar en los momentos dedicados a fotografiar a los entrevistados. Recordemos que sus crónicas acompañaron impactantes fotografías de estudio impresas a doble página y a color, a cargo de la artista plástica argentina Renata Schussheim que no escatimaba en maquillaje, vestuario ni puestas en escenas.⁴

⁴ María Moreno recuerda ese trabajo en conjunto lleno de anécdotas producto de las extravagantes puestas en escena en «Cuando digo Renata» publicada en *Página/12*. Más allá de los recuerdos, interesa destacar el compromiso artístico: «En los ochenta, hacer el vestuario de Romeo y Julieta para Oscar Araiz al mismo tiempo que se exhibían autorretratos en una megaexposición que incluía tanto maniqués con cara de perro como producciones fotográficas con estrellas del rock, y además decorar un hotel alojamiento, era visto como una especie de diletantismo, un traspie del arte "serio" en las tentaciones del éxito a través de las fórmulas de la farándula. Tampoco existían los estudios culturales para defender con sus teorías el trabajo de ambigüación que Renata realizaba sobre sus modelos vivos, ya fueran Luis Alberto Spinetta o Federico Moura, en quienes derrochaba turbantes de tul, calas, todo de un blanco bahiano. Ahora, los géneros saltan para glorificar a los degenerados y la palabra performance es tan común como el che (nada que ver con el comandante)» (Moreno 2003). La escritora identifica de manera clara la apuesta estética de Renata Schussheim a pesar de tratarse de un trabajo para una revista de consumo masivo al llamar la atención sobre la dedicación y empeño que implicaron estos productos periodísticos que analizaremos a continuación.

El marco de la poética de Moreno estuvo dado por la referencialidad del mundo del espectáculo ya que sus lectores conocían de antemano al protagonista aunque advertimos que ello no restringió el abordaje: si bien el periodismo impuso la fidelidad al referente y eso constituyó un límite, Moreno desobedeció dicho imperativo al montar y desmontar la imagen pública de la cantante, *vedette*, modelo o personaje elegido.

La autora manifiesta una obsesión – podríamos decir para referir a la insistencia con que vuelve sobre el tema – con la representación de las voces de los otros. Fijación que se evidencia en la recurrencia de metarreflexiones sobre dicha problemática que aparecen en sus crónicas para el semanario. En «Beatriz Guido: la pianista que no dio en la tecla», señala:

Habla – valga la ironía – como en las vísperas de un incendio. Es decir, que carece de esa reserva pacata de los famosos, conscientes de que sus metidas de pata o sus exabruptos de sangre en el ojo, tal vez, no se los lleve el viento. (1980, 47)

En «El estilo Claudia Sánchez», dedicada a la ex modelo publicitaria de los cigarrillos *L&M*, anota que «su voz era en idéntica medida pueril, aristocrática y cachadora» (1982a, 38) y en la crónica que escribió sobre el boxeador Sergio Víctor Palma aclara que habla con una «voz neutra» y un «lenguaje maniáticamente sensato con el que oculta la timidez y el miedo al papelón» (1982b, 39). Estos perspicaces comentarios cifran lo que denominamos ‘escenas de escucha’ que permiten advertir la inclinación de la escritora a detectar matices y variantes del diálogo con esos otros. Su sensibilidad provoca que las voces adquieran un protagonismo inusual para el género visibilizando que el motor de su escritura es, antes que la vista, el oído. Las metarreflexiones constituyen una invitación a detener la lectura, a «leer levantando la cabeza» (Barthes 1994, 31) y así convierte al lector en cómplice de esa escucha. El efecto de extrañamiento provocado por los comentarios sitúa a la cronista ante un otro o, en todo caso, permite la emergencia de un otro que despierta su interés. La imagen de escritora que construye Moreno es la de una cronista atenta a las particularidades de la voz: la melodía, la cadencia, el tono, el acento, la entonación y también el silencio; receptiva ante las diferencias que emergen de voces que gritan, susurran, imploran, declaman, confiesan, lloran, amenazan, ordenan o demandan.⁵

⁵ Construcción autfigurativa que cobra valor por su singularidad ya que se opone a la primacía del régimen visual que presenta la crónica latinoamericana contemporánea. Pensamos en la emergencia de la figura del *voyeur* trabajada por Jezreel Salazar (2006) en el caso de Carlos Monsiváis y por Anadeli Bencomo (2003) en Edgardo Rodríguez Juliá.

3 Protagonismo compartido

El periodismo conduce a todo, incluso al autosacrificio: por ejemplo, un texto destinado a imprimirse bajo la imagen de una diva (Claudia Sánchez), puesta en escena, maquillada y recostada en una *chaise longue* por otra diva (Renata Schussheim) requiere un trabajo cuyo resultado será, ¡quién lo duda!, llamar tanto la atención como el hecho de que un campeón sueco de tenis sea rubio o que un ministro utilice la palabra austeridad durante un discurso. (Moreno 1982a, 38)

La frase inicial de «El estilo Claudia Sánchez» parece a simple vista desatinada para empezar una crónica sobre una de las modelos argentinas más famosa de los años setenta. Tratándose de Claudia Sánchez lo esperable hubiese sido encontrar una retórica grandilocuente y glamorosa capaz de anunciar con bombos y platillos la presencia de «la más conocida chica de tapa de los años setenta» (1982a, 36). Esta periodista (desconocida en aquella época y escondida bajo el seudónimo María Moreno que todavía, como advertimos anteriormente, no constituía un nombre de escritora) advierte que escribir sobre una diva resulta antes que un sacrificio un autosacrificio porque, en realidad, eran Renata Schussheim y María Moreno las que elegían a quién entrevistar. La metáfora del sacrificio para referir a su escritura dedicada al mundo de las estrellas constituye una estrategia que le permitió representar de manera asimétrica la relación entre las grandes personalidades y los periodistas, esto es, ensalzar al adversario y disminuirse para «encarecer la aventura» (2010, IX), como dirá María Moreno cuando analice *Una excursión a los indios ranqueles* de Lucio V. Mansilla. ‘Encarecer la aventura’ constituye, a su juicio, una de las tretas desarrolladas por aquel cronista argentino que consistió en narrar el desafío al construir discursivamente la hazaña.⁶ La técnica del autosacrificio, postulada por Moreno en los años ochenta, apunta a enriquecer y valorizar su trabajo, esto es, un procedimiento para ‘encarecer’ su aventura, que no se trató de una aventura por el ‘desierto argentino’ sino por el mundo del espectácu-

⁶ En el «Prólogo» a la reedición de *Una excursión a los indios ranqueles* (Buenos Aires: Terramar, 2010), Moreno enumera ocho tretas del cronista y la cuarta se titula «encarecer la aventura»: «Decir en primera persona que lo que se ha vivido fue temerario no haría más que despertar las sospechas del lector. Para encarecer lo que se va a emprender (la narración), en los primeros capítulos de *Una excursión...* Mansilla pone en boca de otros las señales de peligro. Cuenta la preocupación del general Arredondo agregando “sólo los que no son amigos pueden conformarse con que uno muera estérilmente y en la oscuridad”; cuenta que los indios y lenguaraces consideraron su plan de ir Tierra Adentro muy atrevido, que Achautrú, diplomático de monta entre los ranqueles, le había preguntado si Mariano Rosas estaba sobre aviso del viaje y luego le había advertido que los indios borrachos eran terribles» (2010, IX).

lo. Señalamos dicho vínculo para mostrar que las crónicas bajo estudio y las metarreflexiones que allí aparecen funcionan como antecedente de la mirada crítica que la autora desarrollará tiempo después en el citado ensayo sobre *Una excursión a los indios ranqueles*. Ese, su método de trabajo, deviene posteriormente base del quehacer crítico.

En la cita, encontramos a una periodista que debe trabajar con dos divas: la modelo y la artista plástica. Las nombra de dicha manera para resaltar la fama que las caracteriza y otorgarles así carácter aurático. Sabemos que al engrandecer al oponente (Claudia Sánchez en este caso), se realiza indirectamente a sí misma porque vencer a un poderoso vuelve más célebre la batalla. Además, el otro ingrediente que aporta a dicha construcción es justamente la última parte de la cita donde la cronista explicita, con gran manejo de la ironía, que el texto que le toca escribir no le interesará a nadie. La reflexión pone en evidencia el giro cultural que los semanarios en el seno del auge modernizador de los años sesenta empezaron a impulsar: el culto a las imágenes, la hegemonía de lo visual en detrimento del relato o, en todo caso, de los elementos textuales. Proceso que las nuevas tecnologías desde fines del siglo XX no dejaron de profundizar. La inquietud que guía nuestro análisis es ¿cómo escribir sobre personajes de la farándula? ¿de qué manera o a partir de qué artilugios retóricos es posible construir una crónica sobre una modelo para un semanario de actualidad?

El original comienzo citado presenta un movimiento más complejo que ensalzar al otro, celebrarlo y alabarlo sin más. María Moreno con notable astucia realiza algunas operaciones tal vez menos visibles que la señalada pero no por ello menos efectivas para relativizar ese reconocimiento. Referimos al gesto de poner el nombre de la diva entre paréntesis. Gramaticalmente, se trataría de una información que cumple una función aclaratoria, un comentario prescindible. En todo caso, prescindible o no, sería un elemento de carácter marginal, accesorio y complementario. Frente a esta operación, nos preguntamos si Moreno estaba indicando que Claudia Sánchez era reemplazable por otra diva o si estaba advirtiendo sobre lo efímero de esa condición; o si la ubica entre paréntesis porque resultaba obvia la referencia ya que la imagen de Claudia hegemonizaba la página. Esta última opción quizás sea la más factible; sin embargo consideramos que apelar a ese signo de puntuación no resulta azaroso ya que le permitió a la cronista abrir el sentido al contradecir la esencia misma del divismo (ser única, exclusiva, inigualable). Lo cierto es que María Moreno ubicó a la diva entre paréntesis y esa operación silenciosa pero que supo hacerse escuchar, ese detalle, permite identificar la pluma sutil y perspicaz de la escritora.

«El estilo Claudia Sánchez» comienza entonces con una reflexión sobre las posibilidades que presenta una crónica de moda, qué se puede decir en y con ella, cómo se leen este tipo de notas, quiénes

son los lectores, en definitiva, cuánto es capaz de dar una crónica sobre una modelo. Esta metarreflexión demuestra la conciencia de María Moreno sobre las particularidades que presentaba la escritura en la sección espectáculos de un semanario de actualidad. Explicita que el texto que le tocaba escribir, por el carácter de la publicación, no debía brillar más que las imágenes de esa diva con nombre propio; sin embargo, la clave de lectura radicó en la enunciación irónica de la situación. Las enormes fotos de la modelo hacen suponer que el lector se encontraría con una tradicional nota de difusión de estrellas pero ideado el plan, aceptó el reto y se dispuso a escribir:

... el *cuarto poder* obliga al *cuarto de frente* necesario para salir del paso como sea, aunque la redactora vea rojo y su autoestima, a cada nuevo tecleo de su máquina de escribir, se reduzca - plagio de Woody Allen mediante - a la que tenía el joven Kafka mientras estaba escribiendo *La metamorfosis*. (Moreno 1982a, 38; cursivas del original)

La narradora vuelve a insistir sobre el embrollo en que se encontraba metida al escenificar el momento de escritura en la redacción. Retoma, así, un tópico propio de los escritores que producen para diarios y revistas, que sienten la presión de las entregas, ese ritmo de producción fabril que se le impone a la escritura. A pesar de que María Moreno optó por lo contrario, manifiesta que abordar a una estrella requería, en principio, una actitud condescendiente y complaciente con la entrevistada. Recordemos que recurre a la metáfora del sacrificio para referir a la tarea de escribir un texto que se iba a publicar bajo, en sentido literal, la imagen de una diva. La pregunta que la cronista parecía hacerse era cómo escribir un texto que, en esas condiciones, fuese capaz de llamar la atención de los lectores de *Siete días*, «informados, cultos y con sentido del humor» (según caracterizaciones de las notas editoriales). La revista demuestra claramente su objetivo comercial al apostar por la producción visual para la que contrató a la artista plástica, a reconocidos fotógrafos de moda, maquilladores y *coiffeurs*.⁷ Estas demandas reiteran los límites de la autonomía literaria ya que no dejó de ser, en última instancia, una escritura por encargo para un medio comercial. Por lo tanto, a partir de la tematización de dichas demandas laborales, algunas más explícitas que otras, Moreno encontró la manera de narrar el espectáculo al interior del espectáculo mismo. A modo de síntesis, señalamos que al empezar una crónica sobre una modelo no por la modelo en

⁷ Al final de cada nota, se detallan los créditos: primero, se consigna la firma de la cronista y después quién estuvo a cargo de las fotos y de la producción y, en algunos casos, se agradece la bijouterie, las pieles y los zapatos.

sí misma sino por las preocupaciones de la periodista y, además, habiendo relativizado a la protagonista al poner a la diva entre paréntesis relegándola a un lugar secundario, la cronista genera un protagonismo compartido.

4 El arte de la declaración (la voz de la *vedette*)

Las notas periodísticas dedicadas a divulgar la vida de hombres y mujeres famosos presentan como materia prima las declaraciones de los protagonistas, aspecto que lo torna similar a la sección abocada a las noticias policiales con la que dialogó, por ejemplo, la narrativa de Rodolfo Walsh a la que hicimos referencia. Por el contrario, en aquellas el horizonte de lectura está dado por el chisme y su lógica del rumor caracterizada, entre otras cuestiones, por la liviandad antes que por la rigurosidad con que se emiten los juicios. De los famosos, el periodismo pretende obtener un comentario polémico, provocador y controvertido sobre un tema de actualidad que despierte la curiosidad del lector. Queda claro que el valor está puesto en el mensaje y que la voz no constituye más que el soporte material de la enunciación. Las crónicas de María Moreno participan de dicho espacio al responder en términos generales a la lógica polémica aunque, en cierta medida, irrumpieron en él: partiendo de que la voz no constituye un medio sino que se trata de una instancia de significación tan importante como la del mensaje, la escritora hizo un uso literario de las declaraciones de los entrevistados.

Mientras que el periodismo tradicional buscaría publicar dichas opiniones en letras de molde lo más llamativamente posible y con escaso o nulo contexto para que resulten escandalosas, Moreno inserta la frase obtenida una vez construido el contexto que permite escuchar lo que el otro dijo, esto es, cuando el lector sea capaz de valorar la declaración más que por el contenido por lo que aporta en la construcción del personaje. Un claro ejemplo se halla en «Moria Casán. Ella sola es un harem» (1981), crónica dedicada a la *vedette* estrella del teatro de revista de aquellos años, quien hace una defensa del arte de actuar desnuda. Moreno se encuentran cara a cara y le pregunta: «¿A vos te gusta hacer lo que hacés o querés hacer de Fedra?» (1981, 40) y ella le responde:

Nadie con un buen lomo y un par de plumas se pone arriba de un escenario si no le gusta. Y no es para nada fácil. Porque lo que una actriz puede demostrar con un parlamento de dos horas una tiene que hacerlo desnuda y con carisma y en un género que se sitúa siempre al borde de lo chabacano, de lo grotesco. A Hamlet le queda bien la duda, a mi el *strass* o nada. (40)

La cita retrata a la entrevistada de una sola pincelada (desnuda entre plumas, brillos y strass): la voz recreada por María Moreno revela a una mujer franca, resuelta e imponente que, con gran autoestima, se jacta de ser una *vedette*. A juicio de Moria Casán, estas últimas se forjan como tales en clara oposición a las actrices. Las primeras, orgullosas de sus cuerpos y conscientes del poder de seducción que éste les otorga, trabajan exhibiéndose en distintos escenarios con el desafío de valerse exclusivamente de sus cuerpos; las segundas, en cambio, cuentan con otras herramientas (interpretan personajes, estudian parlamentos, recurren a gestualidades, etc). La distinción entre actrices y *vedettes* es el modo que Moria encuentra para singularizar su trabajo e invertir la valoración cultural que puede escucharse en la pregunta de la cronista. Ella se ve en la obligación de explicitar que su trabajo no es fácil y asume orgullosa la elección: «A Hamlet le queda bien la duda, a mí el *strass* o nada». Moria Casán se mide con gran osadía con uno de los personajes trágicos más célebres de la literatura universal ya que opone el debate filosófico (ser o no ser) a la única opción de estar con una malla de strass. Esta comparación se vuelve irreverente si leemos el segundo término de la frase ‘strass o nada’: así el dilema existencial del teatro isabelino, en el teatro de revistas, quedaría reducido a un problema de vestuario.

A pesar de que esta última declaración presentaba méritos suficientes para convertirse en título, elección que hubiese fomentado la instantaneidad de la frase efectista, Moreno prefirió utilizar la expresión para coronar el razonamiento de la entrevistada optando por una lectura menos inmediata, capaz de disfrutar del hecho de ir descubriendo el sentido poco a poco. Tal vez pueda leerse en ese gesto ecos de la estética simbolista (pensemos en los postulados poéticos de S. Mallarmé) que bregaba por la sugestión antes que por la nominación. El uso de la declaración realizado por la cronista no supuso entonces la búsqueda de grandes frases ni tampoco de afirmaciones reveladoras aunque sí de expresiones que iluminen algún aspecto íntimo. Por ello entendemos que la escritora invierte las prioridades al valorar más la voz que las palabras. A las ‘páginas de sociales’ le interesan las entrevistas por lo que éstas develan, por lo que los entrevistados dicen; a María Moreno, en cambio, por la ficción de oralidad que estas ponen en escena. Moreno concibió a la declaración como un recurso para sorprender al lector y, en ese punto, parecería acercarse al trabajo periodístico; aunque su interés no estuvo en la información que podía revelar para el ámbito de la farándula sino en el valor que cobraba al interior del texto mismo. El diálogo referido, concebido como una defensa del vedetismo por parte de Moria Casán, constituye el marco que brinda la nota caricaturesca del personaje que a la cronista le interesa retratar: una «atropelladora nata» (Moreno 1981, 40).

El retrato producto de la representación de la voz que, además del montaje de los enunciados, implica recrear el diálogo con sus puestas en escena corporales así como construir un interlocutor válido (definir el posicionamiento que asumirá la entrevistadora), se complementa con singulares comparaciones pergeñadas a partir de referencias provenientes del mundo de la cultura masiva. La comparación se ha vuelto una herramienta textual característica del género crónica desde las denominadas Crónicas de Indias: en el *Diario del primer viaje a las Indias* de Cristóbal Colón, la analogía resulta un elemento fundamental para referir 'lo visto' en el Nuevo Mundo a partir de referencias conocidas por los lectores ya que pueden rastrear-se tanto referencias bíblicas como a los relatos de Marco Polo y Pierre D'Ailly. Desde aquel lejano uso, múltiples y diversas han sido las apropiaciones: si los cronistas del siglo XIX apelaron al universo culto y libresco de sus lectores y a mediados del XX se incorporó el imaginario popular; serán cronistas como María Moreno y Carlos Monsiváis quienes, avanzado el siglo XX, recurran a referencias propias de la cultura de masas. Un ejemplo claro se advierte cuando Moreno imagina a Moria Casán como:

'una especie de Isidorito Cañones' del sexo femenino que desprecia los tipos flaquitos porque le parecen 'amebas'. **'Es que - dice - ellos saben muy bien que no soy de las que...'** - y hace un gesto de voluptuosidad desbocada que simula el resuello de un caballo. (1981, 40; negritas del original)

Este personaje de historietas representaba a un hombre, según Juan Sasturain, «timador, chanta, fanfarrón, macanudo, díscolo, vividor, infalible compañero de juergas, pretendiente de Cachorra en permanente fuga del matrimonio, y eterno protegido del mayordomo Jaime» (2008, s/n). A este «playboy [...] de un cinismo casi inocente» (Gusmán 2004, 9), que constituía una referencia compartida por los lectores de *Siete días*, la cronista propuso la contracara femenina: la *vedette* Moria Casán.⁸ Moreno vuelve, en la crónica, a apelar a la cultura de masas (en este caso al imaginario publicitario) con el objetivo de obtener una mayor polifonía en la escritura. Para enfatizar la rusticidad del personaje hasta el momento registrado en la conversación, acudió a una comparación de carácter antitético: «cuando duerme, confiesa, no sigue la fórmula de Marilyn Monroe sino que se luce en un

⁸ Desde julio de 1968, se publicaba un fascículo mensual titulado *Locuras de Isidoro*, por lo tanto, para ese entonces, la tira llevaba más de diez años. Isidoro Cañones aparece en 1935 como compañero de Patoruzú. El éxito del personaje es tal que en 1940 se empiezan a publicar por separado las aventuras de Isidoro. Hasta que, en 1968, Isidoro logra tener su propia revista. Para una cronología de la historia y la creación del personaje, véase Accorsi 2004.

par de medias de lana, crema de limpieza y un rodete» (Moreno 1981, 40). Al oponer a Moria Casán al ícono de la distinción cinematográfica, la cronista ubica nuevamente a la *vedette* en el terreno de lo vulgar. La información implícita que el lector debía reponer era que la diva hollywoodense había declarado que solo dormía con Chanel nº 5 en un modo elegante de confesar que dormía desnuda. La estrategia de comparar la delicadeza de Marilyn Monroe con el desparpajo de esa Moria Casán que se muestra de entrecasa (sin glamour ni pudor) genera un contraste notable que afianza la imagen de la *vedette* como un culto a la vulgaridad.

La *vedette*, figura central para la cultura del espectáculo en tanto símbolo del escándalo, ha obtenido un lugar importante en los medios periodísticos; sin embargo, resulta un personaje marginal para el campo cultural. En este contexto, subrayamos el original tratamiento de María Moreno ya que el relato montado no se limita a reproducir estereotipos. Su apuesta carece de valor periodístico porque disfraza - si se nos permite emplear el término sin connotaciones despectivas - a Moria Casán: no la muestra como los lectores estaban acostumbrados a verla sino que complejiza su representación al construir una tensión entre la sensualidad visual de las fotos y una actitud prepotente que se lee en la voz recreada por María Moreno. Tal vez una de las mayores diferencias entre la imagen pública de Moria Casán y la representación cronística estriba en que aquella se basaba en una exhibición de tipo pornográfica (mostrar el cuerpo de forma explícita) mientras que, en la crónica, se juega con el erotismo (la representación se torna sugerente e insinuante). La intervención de la escritora se visualiza en el retrato irónico que construyó del personaje. Si recuperamos la sintética presentación que se brinda al comienzo de la crónica («Ella se considera 'única' en un género siempre 'al borde de lo chabacano, de lo grotesco'. La mayoría está de acuerdo, ella sigue insistiendo en que para serlo lo importante es ser inteligente», 38), se observa que la cronista sugiere que el deseo de ser única de la protagonista se relaciona con la caracterización que brinda del teatro de revista como género chabacano. Desliza así la burla al evidenciar la paradoja: la protagonista pretende distinguirse en un show grotesco.

5 A modo de conclusión. María Moreno, cronista de oído

Cuando hablamos, mejor dicho, cuando escuchamos, solemos poner entre paréntesis la voz para atender al sentido. La voz está cubierta por el sentido, pero en la loca el sentido está también en su voz. (Moreno 2015b, «Pedro Lemebel. La voz de la loca»)

Las crónicas de María Moreno fundan una poética de la voz que tematiza (y reflexiona) sobre las formas de oralidad. La voz constituye el eje sobre el que pivotan tanto las metarreflexiones como la autofiguración. Su escritura buscó recuperar ese plus de significado advertido en el modo en que cada personalidad se expresaba. No nos referimos a la clásica adjetivación de las maneras de hablar sino a la construcción de una escucha entrenada en las *performances* corporales y las manifestaciones del inconsciente, capaz de generar una lectura entre líneas que corrompa la literalidad del significado. La autora ha demostrado, desde sus primeras incursiones en la crónica, poseer una particular sensibilidad para registrar voces que resultan culturalmente ambiguas así como para advertir infinitas posibilidades estéticas en el montaje de las declaraciones. Moreno entrenó su oído con las voces de la farándula asociadas al entretenimiento y, en este sentido, consideradas pasatistas: la representación de la modelo, en «El estilo Claudia Sánchez», como de la *vedette*, en «Moria Casán. Ella sola es un harén», constituyen ejemplos representativos de las estrategias estéticas con las que empezó a operar en los márgenes del campo cultural. El uso de la declaración como mecanismo para desajustar la voz del cuerpo que la emite y el protagonismo compartido entre las estrellas y aquella periodista desconocida evidencian operaciones artísticas que fundan intervenciones culturales producto del cruce de la mirada de la especialista y la aficionada, la escritora y la periodista, la lectora culta y la plebeya. Un saber que María Moreno generó a partir de habilitar los conocimientos literarios que recogía de las reuniones en los bares así como la sabiduría callejera proveniente de sus noches de ronda. En esos intersticios híbridos y con el desafío de interpretar en términos culturales a los personajes de la farándula entrevistados, surgió la cronista María Moreno con una singular escucha plebeya.

Bibliografía

- Accorsi, D. (2004). «Un poco de historia». Quinterno, D., *Isidoro*. Buenos Aires: Biblioteca Clarín de Historietas, 4-7.
- Amar Sánchez, A.M. [1992] (2008). *El relato de los hechos. Rodolfo Walsh: testimonio y escritura*. Buenos Aires: Ediciones de la flor.
- Barthes, R. (1994). «Escribir la lectura». *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós, 35-8.
- Bencomo, A. (2003). «Subjetividades urbanas: mirar/contar la urbe desde la crónica». *Iberoamericana*, 11, 145-59.
- De Leone, L. (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.
- Fernández, L. (2019). «María Moreno: ‘Me reconozco como partera del feminismo argentino’». *El País, Cultura*, 28 de noviembre. https://elpais.com/cultura/2019/11/21/actualidad/1574357568_696130.html.
- Gusmán, L. (2004). «Un playboy de cinismo casi inocente. Introducción». Quinterno, D., *Isidoro*. Buenos Aires: Biblioteca Clarín de Historietas, 8-12.
- Moreno, M. (1980). «Beatriz Guido: la pianista que no dio en la tecla». *Siete días*, 19-25 de noviembre, 701, 46-50.
- Moreno, M. (1981). «Moria Casán. Ella sola es un harem». *Siete días*, 11-17 de noviembre, 752, 36-40.
- Moreno, M. (1982a). «El estilo Claudia Sánchez». *Siete días*, 5-13 de abril, 773, 36-41.
- Moreno, M. (1982b). «Sergio Víctor Palma: ‘Ya me ven, no soy Tarzán’». *Siete días*, 12 al 18 de mayo, 778, 36-40.
- Moreno, M. (2003). «La mejor flor». *Página/12*, 6 de abril <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-677-2003-04-07.html>.
- Moreno, M. (2005). *Vida de vivos. Conversaciones incidentales y retratos sin retocar*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Moreno, M. (2010). «Prólogo». Mansilla, L.V., *Una excursión a los indios ranqueles*. Buenos Aires: Terramar, I-XIV.
- Moreno, M. (2012). «Cuando digo Renata». *Página/12*, 15 de enero.
- Moreno, M. (2013). «Puig con Walsh». *Subrayados. Leer hasta que la muerte nos separe*. Buenos Aires: Mardulce, 271-81.
- Moreno, M. (2015a). «Prólogo». Raab, E., *Periodismo todoterreno*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Moreno, M. (2015b). «Pedro Lemebel. La voz de la loca». *Review. Revista de libros*, mayo/junio, 26-9.
- Piglia, R. (2016). *Las tres vanguardias. Saer, Puig, Walsh*. Buenos Aires: Eterna cadencia.
- Piglia, R. [1970] (2017). «Entrevista de Ricardo Piglia a Rodolfo Walsh: “No concibo el arte si no está relacionado con la política»». *Cuba debate*, 19 de agosto. shorturl.at/iyELZ.
- Salazar, J. (2006). *La ciudad como texto: La crónica urbana de Carlos Monsiváis*. Monterrey: Universidad Autónoma de Nuevo León.
- Sasturain, J. (2008). «Isidoro y los cañones de Quinterno». *Página/12*, 11 de enero. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-4364-2008-01-11.html>
- Viú Adagio, J. (2016). «1980, un comienzo borrado: María Moreno en revistas de vida cotidiana y actualidad». *Actas IX Congreso Internacional Orbis Tertius*

“Lectores y lectura” *Homenaje a Susana Zanetti*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 1-5.

Viú Adagio, J. (2018). *Célebres plebeyos. Cronistas ante la cultura de masas: Carlos Monsiváis y María Moreno en las revistas de actualidad en los años 70* [tesis de doctorado]. Rosario: Universidad Nacional de Rosario.

Viú Adagio, J. (2019). «Retóricas de la distinción en la crónica latinoamericana». *Latinoamérica. Revista de Estudios Latinoamericanos*, 70, 11-37. <http://dx.doi.org/10.22201/cialc.24486914e.2020.70.57166>.