



Mirar(se) en la plaza. Sobre *Banco a la sombra*, de María Moreno

Natalia Biancotto
Universidad Nacional de Rosario - CONICET
nbiancotto@hotmail.com

Resumen

Este trabajo se propone realizar una lectura de *Banco a la sombra*, de María Moreno, a partir de las vueltas que la narración configura entre el relato de la ciudad y el giro del relato sobre la autfiguración del sujeto. El “yo” se mira a sí mismo en la ciudad, particularmente, en la experiencia de un espacio público como es la plaza, y en los Otros que miran y son mirados: la ciudad vista devuelve al que la escribe una imagen subjetiva, que es inescindible del contexto urbano en la que se configura. En relación con los diversos modos en que la ciudad se construye y construye subjetividades, estos relatos de María Moreno involucran la pregunta por la red de significaciones que compromete la plaza: de qué manera se configura como espacio singular dentro del escenario urbano, y qué sentidos se juegan en el recorrer la plaza, en el habitarla o en el transitarla.

Palabras clave: *Banco a la sombra* – María Moreno – relato de la ciudad – autfiguración – plaza

Los relatos de *Banco a la sombra* se articulan en torno a una voz que narra el recorte de una mirada sobre la ciudad, mirada que se vuelca, al mismo tiempo, sobre el propio sujeto de esa voz¹. El “yo” se mira a sí mismo en la ciudad, particularmente, en la experiencia de un espacio público como es la plaza, y en los Otros que miran y son mirados: la ciudad vista devuelve al que la escribe una imagen subjetiva, que es inescindible del contexto urbano en la que se configura. En relación con los diversos modos en que la ciudad se construye y construye subjetividades, estos relatos de María Moreno involucran la pregunta por la red de significaciones que compromete la plaza:

¹ Esta confluencia entre una voz y una mirada es planteada por Mónica Bernabé como una característica central de la crónica, que constituye una “estrategia de percepción de un mundo cada vez más complejo” (2006: 11).



de qué manera se configura como espacio singular dentro del escenario urbano, y qué sentidos se juegan en el recorrer la plaza, en el habitarla o en el transitarla.

Entre el relato de la ciudad y el giro del relato sobre la autofiguración del sujeto se definen las vueltas que traza en *Banco a la sombra* la narración de la experiencia subjetiva en el espacio urbano, a partir de una voz que (se) enuncia en primera persona. A pesar de que María Moreno haya declarado que éste es su libro menos autobiográfico (Giordano 2008: 58), cada uno de sus relatos envuelve, si no una vivencia real, sí una *experiencia* auténtica, como señala Alberto Giordano (*ídem*: 48). El carácter ficticio de los sucesos narrados no invalida sino que, por el contrario, supone la existencia de un fundamento biográfico auténtico –aunque los hechos vividos por el sujeto hayan sido, en realidad, bien otros-, del que el relato toma su fuerza significativa para transmitir “algo de lo real” (Bernabé 2006: 11). María Moreno camina por las ciudades y sus plazas, y las lee, aún cuando nunca las haya visitado en efecto, desde la mirada “descentrada del extranjero” (Sarlo 2009: 188), la que percibe detalles que otros no ven. Es a través de esos detalles, más íntimamente significativos cuanto más mínimos, que se perfila la imagen del sujeto que los mira. Recorrer la ciudad implica un modo de lectura y un modo de enunciación: “La ciudad –afirma Barthes- es un discurso y este discurso es verdaderamente un lenguaje: la ciudad habla a sus habitantes, nosotros hablamos a nuestra ciudad, la ciudad en que nos encontramos, sólo con habitarla, recorrerla, mirarla”. (1997: 260- 261). En *Banco a la sombra*, la plaza es un texto en el que se lee la ciudad. Dice Barthes: “quien se desplaza por la ciudad, es decir, el usuario de la ciudad (que somos todos) es una especie de lector que, según sus obligaciones y sus desplazamientos, aísla fragmentos del enunciado para actualizarlos secretamente” (1997: 264). Esta idea de la ciudad como escritura y del usuario de la ciudad como lector es fundamental para pensar el gesto de María Moreno en estos relatos. La lectura que realiza la viajera² de las tumbas del cementerio parisino es, en este sentido, un

² El tema de la autofiguración en esta crónica presenta un matiz extraño con respecto al resto del volumen, ya que comienza con un relato en tercera persona cuya protagonista, nombrada como “Madame Flocon”, se confunde con la primera persona por la que de inmediato se resuelve la narración, revelándose como una suerte de alter ego del “yo” autfigurado de la escritora. Dada la complejidad que supone al abordaje crítico de estas crónicas delimitar alcances diferenciales para las categorías de



modo de la actualización fragmentaria que el usuario de la ciudad construye, a partir de su experiencia singular, con un enunciado propio. Moreno lee en las lápidas los signos que otros usuarios han dejado de sus propias lecturas de ese mismo espacio. Imagina, en un desarrollo discursivo que se toca con la reflexión antropológica y al mismo tiempo recuerda el recurso de la abducción del género policial, las conductas asumidas por visitantes anteriores, a partir de una lectura de las ofrendas depositadas sobre las tumbas. La flor sola indica, presumiblemente, el admirador anónimo que trama supersticiones privadas; las piedritas que, apiladas, forman un rompecabezas cubista sobre la tumba de Gertrude Stein, la devoción de lesbianas o profesores de modernismo; las boquitas pintadas de rouge sobre la tumba de Oscar Wilde, el homenaje gay que la cronista se apresura a imitar en representación de sus amigos homosexuales. Una observación, casi una lectura literaria de la escena urbana, complejiza el análisis de los usos del espacio público: el “efecto obsceno” que le produce primero a la observadora el “fondo de paseantes en joggings, de parejas que se besaban en los bancos, de gatos sueltos que orinaban sobre las tumbas” es reinterpretado inmediatamente después como el verdadero homenaje a los muertos: “convertir a las víctimas en piedra pero en medio de la continuidad de la vida” (Moreno 2008: 73)³.

Los monumentos funerarios de este cementerio, que por albergar muertos ilustres funciona como atracción turística, son apropiados por los visitantes para construir sobre su materialidad mitos urbanos y supersticiones, como suele ocurrir con la estatuaria pública en general. La tumba de Victor Noir presentaba la réplica del muerto acostado, erecto y con la bragueta semiabierta, lo que había hecho de él un mito femenino de la fertilidad, primero, y luego, también un mito gay:

la insistente mención de Victor en las páginas gay de Internet mostraba que el mito había sido expropiado y adaptado: tocar íntimamente la estatua de Victor Noir respondía a una

“escritor” y “narrador” –por el estatuto problemático de los textos, que se debaten en (o desconocen) las fronteras entre literatura y “vida real”- usaremos indistintamente las expresiones “viajera”, “escritora”, “narradora” o “cronista” para referirnos a la entidad textual que soporta la autofiguración de la escritora.

³ Todas las citas corresponden a la siguiente edición: Moreno, María (2008): *Banco a la sombra*. Buenos Aires, Sudamericana. De aquí en adelante, se indicará sólo el número de página entre paréntesis.



superstición más gratuita y placentera que la de garantizar la fecundidad: hacer feliz el sexo bucal con amigo o desconocido ya fuera en el cementerio como en cualquier otro lugar (p. 76).

Mitos y supersticiones que responden a imaginarios colectivos, se generan en el uso del espacio público, circulan en la cultura oral y se universalizan en Internet. La cronista, movida por un impulso entre supersticioso y transgresor, realiza ella misma el ritual, plegándose casi por conducta de masa a la costumbre instalada: “El señor Kaiser me tomó una fotografía mientras yo realizaba *cívicamente* el ritual (...) Jamás contacto similar, pero en vivo, me dejó la mano tan fría. La guardé en el bolsillo, ligeramente avergonzada por mi falta de imaginación” (*ídem*. El subrayado es mío.). La visitante hace su propio uso del espacio, motivado por el mito urbano, y ese gesto le devuelve una imagen de sí misma, y una leve sensación de ridículo.

El cementerio, en tanto lugar público, da lugar a estos usos no reglados, inéditos en relación con sus funciones específicas. Para poner otro caso, el estado de descuido en el que se encuentra permite que un mausoleo derrumbado sirva “para ocultar el sexo oral al paso” (p. 70), actividad que Moreno se ocupa de caracterizar como: “Nada de necrofilia: pragmatismo” (*ídem*). Es precisamente la praxis de la ciudad que llevan a cabo sus usuarios, lo que define, según Michel De Certeau, la categoría de “espacio” y la diferencia de la de “lugar”:

Un lugar es el orden según el cual los elementos se distribuyen en relaciones de coexistencia. (...) Espacio es el efecto producido por las operaciones que lo orientan, lo circunstancian, lo temporalizan y lo llevan a funcionar como una unidad polivalente de programas conflictuales o de proximidades contractuales. (...) el espacio es un lugar practicado (2000: 129).

En *Banco a la sombra*, el cementerio, la plaza y la calle pueden pensarse, desde las categorías de De Certeau, como *espacios* productores de sentido, en tanto se presentan intervenidos por la práctica urbana. Son estos espacios públicos los que permiten al sujeto, como no lo hacen los espacios privados, leer los sentidos que



produce la ciudad y es, asimismo, en ellos donde se patentiza el modo en que la ciudad transforma la mirada del sujeto sobre sí mismo.

La plaza es el espacio físico y simbólico que articula los relatos –todos hacen centro en la plaza, son expansiones textuales de ella- y al mismo tiempo los liga entre sí como un hilo conductor, pero que no permanece estable, que nunca es igual a sí mismo. El sentido de “plaza” se define cada vez de modo diferente y no deja de ensayar su potencia significativa a lo largo del libro. La plaza da al conjunto de relatos una suerte de unidad en la diferencia, y funciona como cifra de las múltiples posibilidades de experiencia urbana. Soporta las vueltas de la experiencia.

En uno de los relatos, la plaza es el “foco” popular y peronista por antonomasia y la sede de las “mitologías barriobajeras” que fascinan a la narradora (“Ten compasión [Plaza Miserere]”); en otro, el lugar del acoso de los vendedores callejeros hacia los turistas desprevenidos (“El loro de Forero [Plaza Borda]”); también, el escenario para que los mendigos se muestren en “cuadros vivos” (“Suplicantes” [Plaza Catalunya]”); o incluso, el remedo exótico del patio de una casa familiar (“Una flor [Plaza del Ayuntamiento]”). En cualquier caso, todos y cada uno de los sentidos que asume el significante “plaza” son producto de la relación que, en un momento determinado, se entabla entre un sujeto que mira, experimenta y se apropia de un espacio urbano, y el modo en que este espacio y los *otros* que lo transitan modifican la imagen de aquel que dice “yo”. La Plaza del Ayuntamiento en la isla de Madeira se figura en el texto como lugar familiar y acogedor en tanto y en cuanto la experiencia que la cronista tiene de este espacio es la de una “extraña paz” (p. 98) signada por una sensación de familiaridad: las baldosas evocan metonímicamente el patio de una casa y los faroles añoran la imagen del malevo porteño en Plaza Dorrego o Plaza de Mayo. Al mismo tiempo, esa figuración urbana construye una imagen subjetiva de la viajera como aquella que busca abandonarse “a una cotidianidad ilusoria que [le] permitiera prestar



atención apenas a los objetos que [le] provocaran ciertas resonancias familiares” (p. 105)⁴.

Las plazas que conforman el volumen revelan usos inéditos para los términos que prevé el urbanismo, como en el caso del cementerio utilizado por los parisinos “como plaza de barrio”. Los diversos usos del espacio público en la ciudad moderna potencian sentidos que se expanden y exceden en mucho los que la racionalidad que organiza la planificación urbana les atribuye. Hoy, la plaza es sede de las más diversas manifestaciones ciudadanas, desde el descanso y la recreación de la clase media, hasta los reclamos sociales de las clases media y baja. Pero la plaza es también el espacio del que se apropian los excluidos de la ciudadanía, los que están al margen de la sociedad, debajo de la línea de pobreza, y hacen del espacio público un “hogar”, en el extremo de la precariedad. El “banco a la sombra” se vuelve entonces cama, cocina y comedor para muchos de esos *homeless*. María Moreno lee las plazas en términos de su uso real, divergente de la planificación teórica, cuando muestra cómo la plaza Borda es convertida en altar pagano, atestado de velas, ofrendas y puestos callejeros de comida; y la plaza Miserere “no [puede] ser asociada al descanso y a los juegos inocentes” (p. 17) sino a los mítines, al tránsito “con resonancias de malón” de habitantes de las afueras que entran y salen de la estación destruyendo el césped, y a los noviazgos clandestinos entre las domésticas y los colimbas.

La plaza es entonces un espacio de pura posibilidad. Es apropiada por los marginales, pero también por el sujeto que la narra y la usa como matriz generadora de su relato. La plaza habilita usos novedosos, no sólo para los que la habitan en condiciones de precariedad, sino también para la narradora que la lee desde coordenadas excéntricas, como la de la representación artística. Desde una mirada extrañada de la naturalización con que suelen ser percibidos los mendigos y los pobres que viven en –o transitan por– las plazas, la cronista descubre *performances* artísticas en los gestos de los “suplicantes” de la Plaza de Catalunya. Las poses de los mendigos de Barcelona cobran,

⁴ Si bien esto se enuncia en otra crónica, casi al final del volumen, puede pensarse que la afirmación funciona como explicitación de una autofiguración de la viajera, ya anunciada en la imagen que de sí deja traslucir en las crónicas precedentes en el libro.



en el relato de María Moreno, un sentido de práctica estética transformadora y contestataria, que reúne forma y contenido, arte y vida. La mujer que, con la mano en garra y la pierna en estertor violento, lanza gemidos roncós monta un cuadro de ataque que Moreno propone leer en su expresión literal “como el diseño de un momento desagradable para los transeúntes en cuyo paso se interponía, y que también se les atravesara en la memoria a lo largo de los pequeños éxitos del día” (p. 58). Con igual agudeza, el reiterado ensayo de acomodar y recoger la manta del hombre que grita “¡tengo hambre!” es interpretado en toda su complejidad significante:

Era como si con todo ese movimiento quisiera representar el hormigueo del estómago, la excitación de las papilas, los ruidosos movimientos de las tripas del “¡tengo hambre!”. El tono era ramplón, burocrático, un reclamo en apariencia directo pero que a mí me resultaba oscuro. ¿Se refería a una necesidad inmediata o a la condición constante de su existencia? No era tan simple. (p. 58).

Moreno lee la resistencia en la mendicidad. Se trata de una mirada que franquea la primera impresión para recoger el sentido completo del texto performático que elaboran los mendigos con sus poses. Reúne la imagen cotidiana, que pasa desapercibida entre la saturación de signos que caracteriza a la metrópolis, con su sentido social transcendente, a partir de una lectura en clave estética, que hace pie en el poder crítico del hecho artístico. La restitución del gesto aparentemente banal a un todo significante que excede el mero pedido de limosna es posible sólo a través de una mirada atenta, que focaliza para ver lo cotidiano. Es desde esta perspectiva que la narradora observa la escena de los mendigos como un “cuadro vivo”, y es a través de esa imagen de sus otros que traza la suya propia: “yo no estaba tan limpia –confiesa– como los mendigos de la Plaza Catalunya” (p. 63).

La mirada *de cerca*, la que recorta un objeto de entre la muchedumbre, restaura la perceptibilidad de lo cotidiano en la vida urbana. Recoge una imagen fragmentaria de la ciudad: un signo en una multiplicidad de signos. A la inversa, la visión panorámica, la que engloba y engulle, torna a los mismos elementos *invisibles* o *ilegibles*. Esta última opción se dramatiza en el modo en que la viajera se siente observada por los ciudadanos



de Taxco en el relato “El loro de Forero [Plaza Borda]”. Una mirada que decide de antemano lo que ve la rotula bajo la odiosa categoría de “turista” –es decir, “otra”, “diferente”-, de modo que la visitante queda atrapada en esa percepción, que su fabulación agiganta en un relato interceptado por las convenciones del cine de suspenso y terror:

Esa vida cotidiana de la que uno se siente excluido hasta la invisibilidad, o al revés, en la que se hace visible sólo bajo el aspecto del turista, como si el otro estuviera viendo a otra persona y no a la totalidad a la que se suele llamar “yo”, provoca la idea de estar ocupando el lugar de la cámara cuando, en las películas de terror, representa a los seres que *vuelven*. (p. 36)

La narradora asocia a sus *otros* con presencias fantasmales, imagen que resulta motivada por un momento de profunda alteración de su vida subjetiva, y por lo tanto, de la percepción que tiene de sí misma y de su entorno, como es la muerte de su padre. El drama de la diferencia entre ciudadanos y turista contamina el relato de un discurso que parece propio del cine “clase B”, en el que el miedo resulta de la inminencia del encuentro entre mundos incompatibles: el de los vivos y el de los muertos. Esta estructura funda la tesis del relato: “La fantasía del país extranjero como espacio propio de los muertos...” (p. 36). Taxco es, para la cronista, una “ciudad de los muertos”, imagen urbana que se construye por entrecruzamiento de dos circunstancias: por un lado, un momento de íntima vulnerabilidad del “yo” –la muerte reciente del padre y la fantasía de su regreso fantasmal “*por México*” (p. 35)-, y por otro, la eventualidad de que la visita a la ciudad se realiza durante los ceremoniales tradicionales del Día de los Muertos. El espacio urbano se torna superficie que refracta y agiganta la experiencia subjetiva de la observadora: Taxco es la ciudad que su terror íntimo construye.

Tanto la autofiguración del sujeto que narra como la figuración de la ciudad y de sus habitantes (los *otros* del sujeto) responde a un intercambio de miradas que se proyectan y se introyectan, formando una red de imágenes de lo igual y lo diferente, que construye sentido en el texto. “Sapo de otro pozo, me dejaba tomar por los lugares



comunes” (p. 40), dice Moreno cuando se autofigura de modo genérico, a través de la mirada de los otros, como “turista blanca”, asimilable a cualquier otra “gringa”:

En México, al menos en la calle, no hay subgéneros de gringos. (...) Y las norteamericanas con las que me había cruzado poco antes, en los lugares diseñados para el deseo turista como la galería de los plateros, ellas y yo frente a la misma vidriera, pegadas las narices ante las anchas pulseras labradas con figuras astrológicas (...) o suspirando ante el enorme pez de lapislázuli de quinientos dólares: *también ellas me habían asimilado...* (p. 38. El subrayado es mío.).

En la calle, en el fugaz encuentro de miradas durante el paseo, o en el breve diálogo de bar, todos los diferentes son iguales entre sí: turistas gringos a secas. La categoría de turista, en este relato, se funda en el consumo. Turista es el que pega la frente sobre la vidriera, suspira por los productos más caros y compra exasperado los *souvenirs* que le venden como autóctonos. Todo turista es asimilado en la imagen de un ser genérico e indiferenciado, condición que la narradora intenta rehuir, presentando las pruebas de su feliz diferencia:

Yo, que hasta entonces había conocido la experiencia de ser laica entre académicas dedicadas al género y a las minorías sexuales, de ser la patrona porteña de una empleada doméstica de raíces quechuas o guaraníes a quien instruía sobre la anticoncepción (...), que sabía lo que significaba formar parte de la chusma plebeya en una comida de la alta burguesía, ahora experimentaba algo nuevo: ser blanca a secas. (...) ¿Cómo no leían en mis gestos y vestimentas a quien había denunciado el racismo entre las motivaciones del patovica que mató a golpes en el boliche Fantástico a un salsero boliviano habitante de una villa en el Bajo Flores? ¿No podían, sin necesidad de conocer los hechos, descubrir en mí al defensor de pobres sin título que escribía columnas en los periódicos...? (pp. 38-39).

Pero la indignación que dice experimentar en el extranjero por no ser reconocida en su singularidad se revela pronto como autoparodia, con lo cual la imagen del “yo” da un nuevo giro sobre sí misma y retorna a la identificación con el otro: “Si al escribir



esto no hago más que burlarme de mí misma debo también darles la razón. Yo era como todos los demás, incluso en eso de imaginarme diferente” (p. 39).

Con insistencia se burla de sí misma. En este mismo relato, se muestra ridiculizada por la lectura cándida que realiza de *Las enseñanzas de Don Juan*, luego de abandonar su inicial desconfianza. Esa escena de lectura ingenua parece alertar al distraído, desde el propio interior del texto, sobre las trampas que el libro tiende a cada paso: ¿son estos relatos crónicas de viajes, testimonios de lo vivido, o puros devaneos de la invención? Ni lo uno ni lo otro: el relato se sitúa en el “entre” que define su potencia expresiva.

Dice María Moreno: “me había creído una lectora más sofisticada que la que (...) ha pasado de no creer en nada a creer en su versión más literal” (p. 36). El texto postula así un modo de leerse: ni la incredulidad extrema ni la credulidad más ingenuamente absoluta son actitudes posibles para la lectura de estos relatos. *Banco a la sombra* exige ese lector sofisticado que Moreno, en su autoparodia, no supo ser. Un lector tan sofisticado como para saber leer desde las tensiones que atraviesan al texto, como para saber situarse más allá de las fronteras entre literatura y “vida real”, como para saber captar el vaivén del ojo que se mira a sí mismo mirando hacia afuera.



Referencias bibliográficas

Fuente

Moreno, María (2008). *Banco a la sombra*. Buenos Aires, Sudamericana.

Bibliografía teórica y crítica

Avaro, Nora (2008). “El camello: sobre *Banco a la sombra* de María Moreno”, en Giordano, Alberto (2008): *El giro autobiográfico de la literatura argentina actual*. Buenos Aires, Mansalva.

Barthes, Roland (1997). 'Semiología y urbanismo', en *La aventura semiológica*, Barcelona, Paidós.

Bernabé, Mónica (2006). “Prólogo”, en Cristoff, María Sonia (comp.): *Idea crónica. Literatura de no ficción iberoamericana*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora.

De Certeau, Michel (2000). *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*, México, Universidad Iberoamericana.

Giordano, Alberto (2008). *El giro autobiográfico de la literatura argentina actual*. Buenos Aires, Mansalva.

Sarlo, Beatriz (2009). *La ciudad vista. Mercancías y cultura urbana*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores.