

La escucha como modo de habitar el campo cultural. A propósito de María Moreno y Pedro Lemebel

*Listening as a way of inhabiting
the cultural field. In regard
of María Moreno and Pedro
Lemebel*

Julieta Viu Adagio

Doutoranda do Instituto de Estudios Críticos en Humanidades-CONICET-Universidad Nacional de Rosario. Publicou "De qué hablamos cuando hablamos de crónica contemporánea en América Latina" (2021), "Carlos Monsiváis y María Moreno, cronistas latinoamericanos ante la cultura de masas. Posicionamientos culturales y autofiguras" (2020) e "La emergencia de las divas en el campo cultural latinoamericano: representaciones artísticas en la crónica modernista" (2019).

Contacto: julietaviu@gmail.com
Argentina

Recebido em: 19 de maio de 2021
Aceito em: 20 de maio de 2021

PALABRAS CLAVE:
Crónica; Escucha; María
Moreno; Pedro Lemebel.

KEYWORDS: Chronicle;
Listening; María Moreno;
Pedro Lemebel.

Resumen: Hay una marca distintiva en la crónica contemporánea que provoca un quiebre en la historia del género. Ciertos cronistas que valoran la escucha se afirman ante la cultura por lo que han oído. Este posicionamiento que cobra particular relieve en Pedro Lemebel y María Moreno discute la legitimidad de la lectura como herramienta privilegiada de conocimiento. La priorización de lo auditivo sobre lo visual, configura un saber antiacadémico y la representación subjetiva “yo escucho”, al disputar la hegemonía de la letra escrita, materializa desvíos de la norma letrada.

Abstract: There is a distinctive mark in contemporary chronicle that causes a break in the history of genre. Certain chroniclers who value listening affirm themselves before culture by what they have heard. This position takes on particular importance in María Moreno and Pedro Lemebel who discuss the legitimacy of reading as a privileged tool for knowledge. The prioritization of the auditory over the visual configures an anti-academic knowledge as the subjective representation, "I listen", materializes deviations from the literate norm, when contesting the hegemony of the written word.

MÁS ALLÁ Y MÁS ACÁ DE LA LECTURA: LA ESCUCHA

La literatura –suma de inscripción y de oralidades: una verdadera manufactura de la letra– es un conjunto de enunciados de saberes sociales o socializados pero también una in-terferencia en esos saberes.

(Nicolás Rosa)

La mirada constituye y ha constituido un núcleo fundamental de la crónica moderna en América Latina. Ante la exigencia de referencialidad del periodismo, los cronistas apelaron a la puesta en escena de lo visto como mecanismo de verosimilitud por excelencia (Ramos 1989, 164). La figura del *flâneur* en el caso del cronista en las ciudades finiseculares en vías de modernización como la del *voyeur* en el caso de las megalópolis, que han servido para pensar a los escritores en relación con la urbe, confirman la importancia otorgada al sentido de la vista. La escritura de Edgardo Rodríguez Juliá –para dar un ejemplo de fines del siglo XX– ha hecho de la visión un elemento rector. Así, lo confirman libros como *El entierro de Cortijo* y *Una noche con Iris Chacón*. Contemporáneamente, otras escrituras parten de la imbricación de lo literario con la escucha y apuestan por representaciones que privilegian la sensibilidad auditiva del cronista. No se trata de la tematización de lo sonoro sino de intervenciones gestadas desde dicha predilección. Producciones que disputan la centralidad de la vista iluminando una particularidad de la crónica actual donde ésta se configura como un modo de habitar el campo cultural desde un posicionamiento alternativo a los consagrados. Aparece de manera clara el acto de escuchar como una práctica cultural diferente del acto de mirar, ese que se encuentra imbricado a su vez al acto de leer.

El campo literario moderno se consolidó a partir del culto al libro y a la lectura y, en vinculación con ello, se gestó el mito del escritor como sujeto lector. La centralidad de dicha práctica desde fines XIX es subrayada por Julio Ortega (2008) a cuento de *Los raros* de Rubén Darío. Allí, subraya Ortega que el sistema literario pergeñado presentaba una base lectural. Representaciones que ponen de manifiesto la distribución moderna de objetos y saberes en lugares específicos. Claro que, a fines del siglo XX, como ha señalado Néstor García Canclini (1989) tuvo lugar lo que denomina procesos de descoleccionamiento y desterritorialización que interpelaron aquel ordenamiento simbólico, estático y jerarquizante según el cual las mercancías de uso cotidiano se encontraban en las tiendas, los objetos del pasado en museos de historia y los que valían por su sentido estético en museos de arte (García Canclini 1989, 280). En este sentido, la escucha en la crónica contemporánea materializa un desvío o una interferencia –para retomar el epígrafe de Nicolás Rosa– ya que queriéndolo expresamente o no, pone en juego una interpelación al paradigma dominante de la lectura.

La escucha en relación con los mitos de origen de María Moreno y Pedro Lemebel, en cuanto forma de socialización y vinculación con los saberes y en clara imbricación con la noción de lo literario cifra un gesto estético de posicionamiento a contrapelo de las tradiciones dominantes de la modernidad literaria y cultural del continente. Interesa, en este artículo, marcar algunas aristas de la configuración de esas escuchas en entrevistas y crónicas, que exhiben estrategias explícitas del acto de escuchar o refieren a metarreflexiones sobre la escritura concebida a partir de su materialidad sonora antes que escritural. La enunciación desde un “yo escucho”, que

acarrea un posicionamiento corporal y cultural diferente al “yo leo”, imprime desvíos a la norma letrada y culta.

CRONISTAS A LA ESCUCHA

María Moreno y Pedro Lemebel pueden ser considerados como cronistas de escucha, esto es, como sujetos que convierten la escucha en un pasaporte para transitar sin distinguir jerarquías el aristocrático territorio letrado como el barroso saber callejero (las adjetivaciones son inevitables porque las reterritorializaciones, señaladas por García Canclini, cuestionan los lugares establecidos pero no eliminan de una vez y para siempre las jerarquías). Ambos escritores conciben el acto de escuchar como algo innato aunque exhiben dicha competencia con orgullo porque saben que se trata de un talento diferencial. Por escucha entendemos el estado tenso de la audición, definición propuesta por Jean-Luc Nancy, que resulta pertinente para diferenciarla del oír (el estado natural de la audición) y sobre todo para subrayar que compromete el órgano auditivo en combinación con una preocupación, intención o inquietud. No obstante, tomamos distancia respecto de pensar al sujeto exclusivamente como lugar de resonancia de la escucha.

Contramarcha (2020) de María Moreno, que inicialmente podríamos definir como sus memorias lectoras, se publicó en la colección Lector&s de la editorial argentina *Ampersand*. El principal objetivo de dicha colección, dirigida por la investigadora Graciela Batticuore, es recoger experiencias modernas de una práctica antigua como la lectura con sus rituales, sus mitos, su historia. Colección de menos de una década que vuelve a retomar cuestiones nodales del momento de profesionalización del escritor y la

autonomía del campo literario: el valor del libro, la práctica de la lectura, las figuraciones de escritor, las biografías lectoras, la biblioteca, la cofradía literaria y el binomio vida/obra, entre otros. Estos datos de publicación permiten contextualizar el gesto de María Moreno de discutir el mito del escritor como sujeto lector en un catálogo que presupone una relación amorosa hacia el libro y la biblioteca. *Contramarcha* propone un cambio de primacía del “saber leer” al “saber oír”, de la lógica de la permanencia propia de la letra escrita a la evanescencia de las voces escuchadas, desplazando así al libro (y, por supuesto, a la biblioteca) del centro de la escena.

Frente a la construcción cultural del escritor que siempre es un lector precoz y voraz, María Moreno propone una *Contramarcha* que ilustra, desde el título, el lugar descentrado de la escritora en la colección. Mientras otros autores asumen el vínculo con la lectura (Tamara Kamenszain con sus *Libros chiquitos*, Edgardo Cozarinsky con *Los libros y la calle* y Sylvia Molloy con *Citas de lectura*), Moreno da la nota al salirse de la fila. *Contramarcha* brinda una primera pista de su posicionamiento respecto del tema convocante: la apuesta por el desvío que supone situar la lectura literaria en una serie no canónica, apostar por la idea de que la literatura es ante todo algo que se escucha (Giorgi 2021)¹. Al comienzo del libro, la anécdota con la que se simboliza la ruptura es la de abandonar la escuela: “Retrocedí espantada y terminé huyendo: no volví más a clase” (Moreno 2020, 7). Uno de los sentidos entonces de ese cambio de marcha es la antiescolarización como estrategia de enfrentamiento a las instituciones que históricamente se

1 Recuperamos algunas líneas de lectura planteadas por el crítico Gabriel Giorgi en la presentación virtual del libro *Contramarcha* que tuvo lugar el 25 de febrero de 2021 a través del canal de Youtube de la editorial Ampersand.

arrogaron la formación de lectores. La escritora no hace más que exponer que su formación literaria tuvo lugar a través de la oralidad. Se trata, como acierta a precisar Gabriel Giorgi, de “el goce impropio de una escritura plebeya” ya que Moreno encarna la figura de escritora amateur o palurda. Si algo se narra en dichos textos son justamente todas aquellas instancias que la ubican en un “afuera del afuera” (Moreno 2020, 8), afuera de la escolaridad, de la universidad, en un autodidactismo que encontró en el tango y en el radioteatro férreas motivaciones. Lo interesante es que las faltas no son tales cuando se exhiben con orgullo. Más aún, ese orgullo pasa a ser un manifiesto.

“Yo leo”, “yo escucho” y “yo escribo” constituyen instancias diferentes del proceso de construcción autoral. Atendiendo a este aspecto, podemos dividir el libro en dos partes: la primera que incluye los capítulos “Nombre falso”, “Leer con los oídos” y “Leer salteado”, caracterizada por la primacía del acto de escuchar; y la segunda, desde “Yo no leo (o poco): escribo” hasta el final del libro, donde el personaje empieza a escribir. Sobra aclarar que el “yo leo” del que el personaje parece renegar subyace a todo el relato. Interesa analizar el “yo escuchaba”, una manera de negar la lectura o, al menos, de prolongar el tiempo en que no leía configurado a través de la postulación de un vínculo ambiguo entre leer y escuchar al punto de reemplazar al primero por el segundo. La protagonista de *Contramarcha* prefería escuchar a leer. Así, aparece la fascinación por los clásicos del radioteatro, el tango con el que dice haber aprendido a leer, esas voces radiales moduladas que marcaron su infancia. La idea de ajenidad respecto del mundo libresco que estructura el libro presenta un momento de particular tensión cuando parece que el personaje accederá a contar una clásica escena de lectura

propia de las autobiografías de escritores en la concepción de Sylvia Molloy: “Supongamos que yo acepto seguir la cartilla [la de las escenas de lectura] y reconstruir esa escena para mí. Pero con una variante: no ‘leo’, *se me da a leer*” (Moreno 2020, 70, las cursivas son del original). Esta frase contundente por la forma declarativa promete devolver la imagen de lectora; sin embargo, Moreno dobla la apuesta de la contramarcha no solo con la imposibilidad de conjugar el verbo leer en primera persona sino con el remate final que invierte el sentido de dichas escenas. Aquellas pretendían, aun fingiendo leer, manifestar el amor por los libros. En cambio, la protagonista con indiferencia expresa: “Se me da a leer” y deja en claro la ausencia de un deseo por la lectura connotado en la pasividad de quien recibe porque no le queda otra opción. Así, dicho momento se vuelve una antiescena de lectura con la que María Moreno forja su imagen de escritora por medio de la negación de la lectura o, en todo caso, sin la necesidad de legitimarse en ella. Considerando los aspectos señalados, precisamos que *Contramarcha* constituye unas memorias lectoras en las que se cuenta la llegada tardía al mundo de los libros, no así a la literatura.

La escucha constituye entonces una estrategia con la que María Moreno forja su imagen autoral en disidencia con la tradición moderna; la escucha en la escritura de Pedro Lemebel debe ser pensada en cambio en vinculación con la oralidad en tanto expresión propiamente latinoamericana, como manifestación cultural y, sin lugar a dudas, en relación con la radiofonía como medio de comunicación popular (y en tal sentido, democratizador). “El abismo iletrado de unos sonidos” (*Adiós mariquita linda*) resulta una de las crónicas más elocuente respecto del enfrentamiento a la hegemonía del mundo letrado con su lógica de aristocracia cultural. Proponemos inscribir

dicha crónica en una tríada integrada a su vez por el famoso manifiesto político-sexual titulado “Manifiesto (hablo por mi diferencia)” y el que podemos considerar su manifiesto estético “A modo de sinopsis” (*Serenata cafiola*) ya que allí tiene lugar la elección de un discurso. Así, “El abismo iletrado...” vendría a constituir el manifiesto cultural.

En la lógica antitética y polémica del manifiesto, Pedro Lemebel enfrenta en tanto opuestos irreconciliables lo letrado a lo iletrado, lo escrito a lo oral, el alfabeto a las voces, la “escritura castiza y católica” (2007, 93) a la “Babel pagana de voces deslenguadas” (93). Dicha interpretación cobra fuerza desde la crónica inaugural de *Adiós mariquita linda* titulada “El Wilson”, historia de desencuentros varios, en la que el cronista, devenido un reconocido escritor que trabaja en *The clinic*, se enamora de un joven marginal desempleado (“iletrada juventud”, diremos en palabras del escritor). La insalvable distancia que separa el ámbito universitario del que provienen el cronista y sus amigos del ámbito callejero aparece contenida en la escena en la que el cronista decide llevar a Wilson a la presentación de un libro. Wilson, a quien como lector podemos interpretar como un extranjero, le pregunta “¿Y qué es esa güevá?”. Así, Lemebel ilustra la naturaleza elitista del ámbito literario al tiempo que el desinterés y el rechazo que muchas veces genera en quien está por fuera de él. Interesante reflexión de un escritor que habiase criado en una villa y logra llegar a la universidad, más aún, a ser escritor.² Volvamos a “El abismo iletrado...” que tematiza de manera más directa la

2 Este aspecto biográfico fundamental para abordar la figura de Pedro Lemebel cobra una fuerza particular al final del libro *Lemebel oral* en la entrevista que Andrew Chernin le realiza a Jorge, hermano del escritor, en la que es posible dimensionar el camino recorrido considerando el ámbito familiar signado por una pobreza absoluta hasta ser el primer universitario de la familia y luego, un reconocido escritor.

tensión:

Ciertamente [reflexiona el cronista] estamos apresados por la lógica del alfabeto. La instrucción nos lleva de la mano por la senda iluminada del ABC en el conocimiento. Pero más allá del margen hay un abismo iletrado. Una selva llena de ruidos, como feria clandestina de sabores y olores y raras palabras que siempre están mutando de significado. (Lemebel 2007, 93).

Si bien la tensión oralidad/escritura se formula de manera tajante en términos de oposición, la oralidad ya no refiere, como a fines del siglo XIX, al “saber del otro” (pensamos en la lectura que Julio Ramos realiza del *Facundo* de Sarmiento) sino a lo auténticamente latinoamericano que la imposición de la escritura condenó o, para ser más precisos, marginó de por vida. Una cuestión interesante es que la oralidad –expresión de lo propio– se asocia al grito, al ruido, al balbuceo, al murmullo, al rumor o al parloteo, esto es, formas sospechosas para la lógica de la letra impresa por falta de un sentido preciso. En el plano estético, ello encuentra una correlación con la adscripción de Lemebel al barroco que opta por minar el sentido literal de las palabras. Ajeno a la lógica racional del logos occidental, existe un territorio rico en su diversidad, en su ausencia de dogmas, en su desinterés por establecer normas. Ilustramos el esfuerzo que el cronista realiza para referir a ese afuera de la norma: “Quizá más que conceptos organizados por un pensamiento unidireccional, estos dibujos contengan ruidos, voces apresadas en el barro, descripciones guturales de una geografía precolombina...” (Lemebel 2007, 91-92). Lemebel apela al mundo sonoro para tratar de traducir a la escritura un lenguaje que escapa a ella.

La oralidad en Pedro Lemebel, deudora de las experiencias performáticas como radial, resulta constitutiva de su proyecto estético. La especialista

Clelia Moure apela justamente a la expresión “literatura vocalizada” para referir “a aquellos textos que (por su origen radial, su vínculo con la oralidad y su poder comunicativo, también por su condición performática, fragua del discurso lemebeliano) asumen un carácter instantáneo, tienden a la inmediatez, a la espontaneidad y a la transparencia” (2014, 25). En “El abismo iletrado de unos sonidos”, se define a la oralidad como aquello que se ubica en las antípodas de lo escritural; sin embargo, el proyecto estético del cronista se configura como una instancia de diálogo entre ambos espacios priorizando, por afinidad ideológica, a la oralidad. En este sentido, interesa destacar el cruce entre la escritura y la oralidad que tuvo lugar por ejemplo en el programa radial “Cancionero” donde a través de la lectura en voz alta de las crónicas se llevó adelante un proceso de oralización de la escritura. Para Lemebel, escuchar es posicionarse culturalmente en contra de la lógica occidental: si leer y escribir son instrumentos del poder, él decide ubicarse del lado de los marginados para reconstruir “nuestra dignidad oral destrozada por el alfabeto” (Lemebel 2007, 94).

Una pista más respecto de la oralidad antes de pasar a otra arista de la escucha: la sugerida por el escritor chileno Gonzalo León en *Lemebel oral* (2018), libro que por su organización cronológica así como por abarcar veinte años, logra convertirse en una “biografía en primera persona” (León 15). El relato de una vida marcada por el desarrollo de la voz de “la loca”, una vida que se narra en conversación con otros y que se define como un “fluir deslenguado” (en palabras de Lemebel); y también una vida marcada por la radio. La fórmula condensada en el título *Lemebel oral* refiere a las entrevistas que componen el volumen; sin embargo, esa sugerente expresión (sobre la que nada explícito se dice en el libro) cifra una apuesta crítica

fundamental para aprehender una de las claves del cronista: Lemebel oral es una invención poderosa por su nivel de síntesis que le hace justicia a esa forma de expresión ansiada por el escritor que resulta efímera en contraste con la expresión escrita, ancestral en vinculación con las culturas precolombinas y democratizadora si consideramos el afán del escritor por oralizar sus crónicas en pos de alcanzar un público mayor. *Lemebel oral* fue, además, el que permitió dimensionar la conciencia del escritor respecto de la escucha abordada en este artículo.

UN SABER OTRO

El desvío de la norma letrada tiene que ver con la configuración de lugares de enunciación donde los escritores se posicionan como escuchas. También con programas estéticos que bregaron por incorporar a la crónica voces culturalmente marginadas (los disidentes sexuales a los que ambos cronistas les dan voz). Y, sobre todo, con postular formas alternativas de acceso al conocimiento. Las representaciones subjetivas de María Moreno y Pedro Lemebel se aproximan en el gesto de afirmarse ante la cultura por lo que han oído. Así, el registro producido por un oído en estado atento –en palabras de Jean-Luc Nancy– no supone el sentido peyorativo que podría atribuirse a algo de lo que se tiene noticia incierta sino al contrario saber escuchar para conocer. “Saber de escuchar” (2017, 117), precisaríamos con Mónica Bernabé, quien advierte que la escucha en Moreno se proyecta en dos direcciones: por un lado, “una modalidad de escritura que descansa en las formas letradas de la escucha. De Walsh a Puig, de Barnet a Monsiváis, de Poniatowska a Lispector se dibuja una zona literaria más interesada en las hablas que en los contenidos” (Bernabé 2017, 117) y, por otro lado, “la audibilidad es la vía

regia para un modo de teorizar que atiende al mismo tiempo que desobedece a las voces de los maestros” (2017, 118). Una particularidad de las escuchas de Pedro Lemebel y María Moreno radica en que prestan oído no solo a las voces sino también a la cultura académica de naturaleza escrituraria con la que mantienen (es necesario destacarlo) una distancia notable. Estos cronistas no escuchan solo sonidos sino también la letra escrita.

La escucha deber ser pensada aquí a partir del concepto de valor en el sentido saussureano del término. Referimos a que cuando Ferdinand de Saussure entiende a la lengua como un sistema de valores, esta noción le permite definir al signo no en términos positivos sino por oposición dentro de un sistema. Un signo es lo que los otros no son. La idea resulta útil para ilustrar el modo en que la escucha adquiere una dimensión especial en confrontación con la lectura. Esta idea de la escucha como valor se muestra con elocuencia en una serie de entrevistas. María Moreno en conversación con el crítico argentino Juan Mendoza cuenta:

Yo me pienso mucho desde lo oral en principio, escuchar-pensar. Juliette Greco, la musa del existencialismo, decía ‘debo más a mis oídos que a mis ojos’ y yo me identificaba. Eso hacía: escuchar en acción el pensamiento de Gorriarena y del grupo de pintores que lo rodeaba, ahora que recuerdo, de Carlos Puig (que era el hermano de Manuel), que eran muy críticos del ‘arte de mensaje’, a pesar de que Gorriarena era de izquierda. [...] Por eso digo que sigo perteneciendo a una ‘fase oral’. Yo escuchaba a Germán García, pero también lo escuchaba a Pedro Barraza, el militante peronista que figura en el libro de Osvaldo Lamborghini, a Miguel Briante, tengo una historia de ‘debates de bar’, mucho oído de ‘los debates de bar’. A mí me parece que escuchaba eso... los modos de leer de ellos que hacían una operación simultánea que era: llegaba un libro de Barthes por ejemplo, los periodistas lo criticaban pero al mismo tiempo lo comentaban en los medios y actuaban un poco en sus discursos. (Mendoza, 2009).

Sin detenernos a considerar la vinculación que la ponderación de lo auditivo presenta con la escucha psicoanalítica, por la relación de María Moreno con el grupo Literal que bregó por la imbricación de la literatura y el psicoanálisis, queremos recuperar una idea que se desprende de la cita, la del oído de bar (no cualquier bar sino donde se juntaba con su tropa) que conduce hacia otra cuestión. Lleva a pensar la escucha de esta escritora definida en relación con un espacio de socialización artístico. El bar representa para María Moreno la circulación de saberes por excelencia. Claro que la escucha de bar no es la escucha académica, aunque, como ella plantea, se trata de una escucha de saberes teóricos, disciplinares, libresco, si se quiere. En todo caso, es otro modo de apropiarse de los conocimientos en general incluidos dentro de la llamada alta cultura. Nuevamente la relación de la escucha con la lectura, patente cuando Moreno dice que lo que escuchaba en los bares eran modos de leer de sus colegas. Siempre leer es sinónimo de interpretar, aunque en el caso aludido implica la lectura de textos. En este sentido, insistimos en la hipótesis de la autorrepresentación de la cronista en posición de escucha. Mientras otros leen, ella escucha. Esta escena aparece de distintas maneras en *Subrayados* y cobra notable relieve en *Oración* cuando en “Nota al pie” se advierte la fuerza de la convicción de retratarse de dicha manera.

A María Moreno, escuchar le sirvió para pensar. Y además para vislumbrar el pensamiento en acción. Referimos a eso que ella nombra con la fórmula “escuchar-pensar” para marcar la pertenencia a ese grupo de escritores que se reunían en bares a discutir textos de teoría literaria. El relato de Moreno, además de manifestar un vínculo menos protocolar con el entorno, supone un estar ahí, el estar de cuerpo presente como condición indispensable para que la escucha pueda tener lugar. Aspecto teorizado por Jean-Luc

Nancy (2007) a partir de establecer la simultaneidad entre la escucha y el acontecimiento sonoro a diferencia de lo que sucede con la vista donde el fenómeno visual antecede al acto de mirar. Ello abre una cuestión interesante para leer la historia del género: los cronistas modernistas apelaron al verbo ver para construir lo que Julio Ramos llama “ilusión de presencia” (1989, 164), esto es, que cuando los cronistas decían estar viendo algo no implicaba una declaración testimonial sino una estrategia ante el reclamo de la posibilidad de contemplar el referente (exigencia del discurso periodístico). En este sentido, mirar supuso antes que nada un ejercicio introspectivo que, en su carácter mental, comprometió el pensamiento. De hecho, sabemos que José Martí, por referir al caso analizado por Ramos, leía los diarios para enterarse de lo que había sucedido, no hacía trabajo *in situ*. Los cronistas contemporáneos, en cambio, al prestar oído parecen establecer una relación más cercana con el objeto registrado (aún sin hacer trabajo en el territorio), aspecto que podría explicarse siguiendo a Nancy por la simultaneidad que requiere la escucha no así la vista.

La aparición de la escucha como posibilidad de traspasar categorías, etiquetas y jerarquías establecidas por la modernidad literaria y cultural también cobra relevancia en el caso de Pedro Lemebel, quien en “El abismo iletrado...” advierte que “leer y escribir son instrumentos de poder más que de conocimiento” (2007, 93). Citamos fragmentos de una entrevista donde reflexiona sobre los cruces de lo culto y lo popular:

- *Tú puedes estar un día en tu programa de radio y a la vez en un seminario de Derridá. ¿Cómo transitas de un lado a otro?*

- Tiene que ver con mis propias estrategias de escritura y culturales. Cuando me enfrenté por primera vez a estos textos que podríamos llamar “difíciles”

como Lacan, Foucault, para mí eran chino, japonés. Pero había algo ahí, un rumor que me interesó. Y había un interés no sólo por entenderlos sino por identificar su proposición de mundo. En esos textos había un sonido desafiante para mí.

[...]

- *¿Cómo llegaron a tus manos Perlongher, Foucault?*

- Yo tenía un bagaje sino académico sí perceptivo, a través de contenidos que son praxis de las minorías como la desterritorialización, el estar siempre en el deambular peligroso. Ese discurso está en la praxis y se corporiza en esos tránsitos afilados en la urbe, en la sobrevivencia. [...] Estos materiales me llegaron a través de revistas, cuando esos libros eran escasos. Específicamente a través de la revista *Página Abierta* donde confluía lo académico con lo popular. También tiene que ver con la oralidad, con lo que te cuentan, con desarrollar una atención, esos nombres me llegaron más de oídas que por lecturas. De conferencias, conversaciones, a "lo copuchento". Yo tenía ecos pulsionales que estaban encerrados en esas voces. (Jeftanovic, 2018, 77).

Este fragmento que protagoniza Pedro Lemebel parece una escena repetida de las palabras de María Moreno citada en la página anterior. Lemebel afirma que Perlongher y Foucault le "llegaron más de oídas que por lecturas". La expresión "de oídas" remite a una habilidad desarrollada de manera personal, sin conocimientos disciplinares. Y la jactancia de no haber estudiado a los autores se corresponde con el desdén hacia las instituciones y academias en general. La explicación dada, que tiene en su base la oposición oral/escrito, parece responder a un programa de enfrentamiento al paradigma letrado antes que, como podemos suponer en el caso de María Moreno, a un modo de socialización propio de los años setenta, con los grupos de estudio o la llamada "universidad de las catacumbas".³ Referimos a que, en

3 "María Moreno dice haber incorporado por el oído las lecciones de la *universidad laica* que, en la Argentina de los sesenta y setenta, funcionó en los bares, los grupos de estudio, las librerías de viejos, el teatro independiente, la militancia de izquierda, los cineclubes, los talleres de artistas. Espacios de institucionalidad ilegítima en donde se configuró un campo cultural e intelectual excepcional" (Bernabé 2017, 118).

la respuesta del cronista, se intuye la subversión de escuchar lo que debería haber sido leído. A partir de ese gesto que exhibe el desvío, la escucha ingresa en el orden de lo impropio porque irrumpe en el territorio de la letra. Tiene lugar allí un acto profanador: aproximarse a la cultura escrita de un modo antiacadémico, o sea, sin la mediación de la lectura. Podríamos tal vez leer en la respuesta de Pedro Lemebel un deseo de vincular la palabra escrita de una circulación siempre más restringida con la palabra escuchada a la que cualquiera puede acceder. Interesa destacar que la primacía de la escucha no supuso una nueva tiranía en la que se invierten los términos sino la pervivencia de una tensión entre la cultura oral y la cultura escrita que no se resuelve por la supresión de la hegemónica letra escrita, al contrario, se trata de ámbitos que se imbrican.

Las entrevistas y crónicas dan cuenta de que el escritor chileno piensa los textos sean teóricos o literarios a partir de metáforas auditivas: "... Había algo ahí, un rumor que me interesó", comenta en la cita referida anteriormente para aludir a los ensayos de Lacan y Foucault. Si los textos devienen "un sonido desafiante", las ideas se tornan voces y las palabras, sonidos. Ese mismo sistema metafórico le sirvió también para definir su propia escritura: "la lengua se me enroscó de impotencia y en vez de claridad o emoción letrada produjo una *jungla de ruidos*" (Lemebel 2008a, 12, las cursivas son nuestras). Esta última expresión conduce a pensar en un territorio abundante sin orden posible, compuesto por una sonoridad disfuncional para el paradigma dominante. Carlos Monsiváis apeló a la idea de la disonancia sonora para caracterizar la escritura de Pedro Lemebel cuando refirió al "barroco desarmonizado" (2010), expresión que lejos de la carga negativa que podría contener, buscó nombrar un hallazgo estético. Resulta

interesante el contraste: los textos de Lacan o Foucault son concebidos por Lemebel a partir de formas auditivas que remiten a una forma posible entre otras (un sonido); mientras que sus textos connotan lo informe o lo deforme, podríamos decir para enfatizar la condición de alteración del orden impuesto que surge del término ruido (hemos explicitado ya la tensión del escritor con la academia). A partir de estas figuraciones, la textualidad se torna oralidad y ello nos ubica ante el poder vinculante del sonido. Provocador y sincero, ha sido Lemebel cuando sostuvo: “no soy un escritor muy dado a leer” (Villagrán, 2001). En relación con ello aparece también otra cuestión: el saber de la escucha es el saber que se gesta en conversación con otros y, en este sentido, resulta diferente del saber que surge de la lectura en tanto actividad solitaria y silenciosa. A partir de dichos posicionamientos, Pedro Lemebel y María Moreno reconfiguran la clásica dicotomía mente/cuerpo que exaltaba el primer elemento denostando al segundo. Estos cronistas pretenden mostrar que el conocimiento no se adquiere solo a partir de una actividad eminentemente mental sino también a través del cuerpo.

En suma, escuchar la letra escrita patentiza una manera no convencional de apropiación de saberes académicos. Y es a la vez el saber desde el cual estos cronistas se autolegitiman. Aún con sus diferencias, no se autofiguran como sujetos lectores o, en todo caso, antes que pensarse a partir de la lectura asociada a una práctica culta se muestran a sí mismos escuchando. No insinuamos que no sean o hayan sido grandes lectores, solo señalamos un corrimiento de la “ciudad de la lectura” (2008) para expresarlo nuevamente con Julio Ortega. Priorizar la escucha les otorgó mayor libertad respecto de los mandatos de la tradición al tiempo que la posibilidad de enfrentarse a ella al cuestionar la supremacía de la letra.

LA ESCUCHA EN LA LITERATURA

En trabajos anteriores hemos analizado la representación y tematización de la escucha en la crónica contemporánea de María Moreno, Carlos Monsiváis y Juan Villoro. En las crónicas tempranas de la escritora argentina, abordamos la configuración de “escenas de escuchas” a partir de la presencia de metarreflexiones sobre la voz y trazamos un mapa de referencias literarias considerando las innovaciones de Manuel Puig y Rodolfo Walsh respecto del uso del grabador. A su vez, estudiamos lo que denominamos “escucha crónica” en Juan Villoro como modo de narrar el presente, atendiendo al lugar privilegiado del locutor de fútbol Ángel Fernández en la genealogía literaria del escritor. También, analizamos la identificación con cierto ámbito de la cultura oral en la autofiguración de Carlos Monsiváis como oyente adscribiendo así a valores y símbolos propios de la cultura de masas. En este artículo, nos hemos centrado en la configuración de un lugar de enunciación marcado por el sentido auditivo, la defensa de posicionamientos contestatarios a los lugares asignados por la tradición, la formulación de modos de acceso más libres a la cultura libresca.

Escuchas confesos, María Moreno y Pedro Lemebel han interrogado el presente sin que las instituciones ni la tradición cultural les indique cómo hacerlo. Libres de protocolos y, sobre todo, de prejuicios, se permitieron dudar de las herramientas al alcance y explorar los medios con los que sentían mayor afinidad. Así, ambos escritores de filiación popular, grandes observadores de la cotidianidad, agudizaron el oído en pos de una experiencia del tiempo simultánea y evanescente propia de la palabra oralizada. En efecto, la escucha moldeó la noción de lo literario para el autor chileno que, en su primera antología, advirtió: “la esquina de la ‘pobla’ es un corazón *donde*

apoyar la oreja” (Lemebel, 2008, 18, las cursivas son nuestras) definiendo un método de aproximación a lo real. Asimismo, la escritora argentina formuló la estrategia de “leer con los oídos” como posibilidad de que la literatura se enlace a la voz, como bien ha sugerido Gabriel Giorgi (2021). Ambos proyectos estéticos de base auditiva y filiación popular pivotean sobre la escucha en tanto hacen de ella la posibilidad de que haya escritura. Más allá de la tradición crítica que estudia el género en relación con la mirada (Anadeli Bencomo y Jezreel Salazar constituyen casos paradigmáticos), nos aproximamos así a una de las definiciones más sobresalientes de la crónica, aquella que la concibe como la construcción de una voz.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AA/VV. *Lemebel oral. Veinte años de entrevistas (1994-2014)*, editado por Gonzalo León. Buenos Aires: Mansalva, 2018.
- Bencomo, Anadeli. “Subjetividades urbanas: mirar/contar la urbe desde la crónica”, *Iberoamericana* 11, 2003, 145-159.
- Bernabé, Mónica. “Sobre márgenes, crónicas y mercancías”, *Boletín* 15, 2010, 1-17.
- Bernabé, Mónica. *Por otro lado. Ensayos en límite de la literatura*. México D.F.: FOEM, 2017.
- Ferreira, Carolina. “Lírica errante de la crónica”. In: *Lemebel oral. Veinte años de entrevistas (1994-2014)*, editado por Gonzalo León. Buenos Aires: Mansalva, 2018, 84- 89.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, 1989.
- Giorgi, Gabriel. “Presentación de Contramarcha de María Moreno”, Ampersand, 2021. Video. Disponible en: <https://www.youtube.com/channel/UCsqcpK8dJwdSf64JegY7vFw>. Acceso: 21 de oct. 2021.
- Jeftanovic, Andrea. “Un lenguaje completo y complejo pero rico en fisuras”. In: *Lemebel oral. Veinte años de entrevistas (1994-2014)*, editado por Gonzalo León. Buenos Aires: Mansalva, 2018, 76-83.
- Lemebel, Pedro. *Adiós mariquita linda*. Santiago de Chile: DeBolsillo, 2007.
- Lemebel, Pedro. “A modo de sinopsis”. In: *Serenata cafíola*. Seix Barral, 2008a, 11-13.
- Lemebel, Pedro. *La esquina es mi corazón*. Santiago: Seix Barral, 2008.
- Lemebel, Pedro. “Manifiesto (Hablo por mi diferencia)”. In: *Loco afán (selección de Crónicas del sidario)*. Buenos Aires: Editorial La Página, 2009, 83-88.

- León, Gonzalo. “Estamos para quedarnos. Introducción”. In: *Lemebel oral. Veinte años de entrevistas (1994-2014)*, editado por Gonzalo León. Buenos Aires: Mansalva, 2018, 9-15.
- Mendoza, Juan. “María Moreno: La universidad laica”, 2009. Disponible en: <http://www.bn.gov.ar/dossier-literal-3#moreno>.
- Molloy, Sylvia. *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. Distrito Federal: Fondo de cultura económica, 2001.
- Monsiváis, Carlos. “‘Yo no concebía cómo se escribía en tu mundo raro’ o del barroco desclosetado”. In: *Desdén al infortunio. Sujeto, comunicación y público en la narrativa de Pedro Lemebel*, editado por Fernando Blanco y Juan Poblete. Santiago de Chile: editorial Cuarto Propio, 2010, 29-44.
- Moreno, María. *Subrayados. Leer hasta que la muerte nos separe*. Buenos Aires: Mardulce, 2013.
- Moreno, María. *Oración. Carta a Vicki y otras elegías políticas*. Buenos Aires: Random House, 2018.
- Moreno, María. *Contramarcha*. Buenos Aires: Ampersand, 2020.
- Moure, Clelia. “La voz de los cuerpos que callan. Las crónicas de Pedro Lemebel: entre la literatura y la historia”. Tesis de doctorado, Universidad Nacional de La Plata, 2014.
- Nancy, Jean-Luc. *A la escucha*. Buenos Aires: Amorrortu, 2007.
- Ortega, Julio. “Vuelta a Rubén Darío.” *Revista de la Universidad de México* 50, 2008, 5-10. Disponible en: <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/5dac0e06-05fb-4179-b5e4-b22e1bf1f460/vuelta-a-ruben-dario>. Acceso: 21 de oct. 2021.
- Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Santiago: Tajarar editores, 2004.
- Ramos, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.

CARACOL, SÃO PAULO, N. 23, JAN./JUN. 2022
LA ESCUCHA COMO MODO DE HABITAR EL CAMPO
CULTURAL. A PROPÓSITO DE MARÍA MORENO Y
PEDRO LEMEBEL
JULIETA VIU ADAGIO

Salazar, Jezreel. *La ciudad como texto: la crónica urbana de Carlos Monsiváis*.
Monterrey: Universidad Autónoma de Nuevo León, 2006.

Villagrán, Fernando. “Pedro Lemebel”, Off the Record, 2001. Video disponible en:
<https://www.youtube.com/watch?v=NHLBRc3RDmA&t=2513s>. Acceso: 21 de
oct. 2021.