



## La plaza<sup>1</sup>: una mirada metonímica de la ciudad

Rayén Daiana Pozzi  
Universidad Nacional del Comahue  
rayendaiana@hotmail.com

### Resumen

Esta ponencia examina aspectos relativos al género en *Banco a la sombra*, de María Moreno (2007). Los textos que componen este libro oscilan entre el género de la crónica –en el que se conjuga lo literario y lo periodístico (Rotker, 2000)– y el relato de viaje en tanto ofrecen un recorrido por lugares como Taxco (México), Barcelona (España) y Marrakech (Marruecos), entre otros. En cada ciudad que transita, el relato siempre ancla en el espacio de una plaza. Desde un “banco a la sombra” la narradora obtiene un lugar privilegiado para la observación, pues la plaza constituye un escenario que congrega lo público y lo subjetivo como una metonimia de la gran ciudad. Precisamente, es el género de la crónica el que permite a la narradora introducir relatos de experiencias tanto de los sujetos observados como de sí misma, que se traducen en modos de pensar/experimentar las ciudades. Esta ponencia explora, entonces, cómo la mirada de la narradora recorta y modela el referente de sus textos al tiempo que les imprime su subjetividad.

**Palabras clave:** plaza – subjetividad – género – crónica/relato de viaje – autotfiguración

En el presente trabajo<sup>2</sup> se analizarán las crónicas que componen el libro *Banco a la sombra* de María Moreno, publicado por Sudamericana en el año 2007. En él encontramos diez textos que constituyen el itinerario de un viaje que textualmente se inicia y culmina en la figura del señor Plaza. En la portada del libro, a la izquierda del título, figura la palabra “Plazas” que nos anticipa el eje central sobre el que se recortarán los textos que llevan como subtítulo el nombre de una plaza a excepción del primero. En efecto, este texto no está centrado en la plaza de una ciudad sino que hace referencia al señor Plaza, un

---

<sup>1</sup> La palabra plaza denota en este trabajo un lugar espacioso en el que se suelen celebrar las ferias, los mercados, las fiestas públicas, etc.

<sup>2</sup> Esta ponencia ha sido realizada en el marco del proyecto *Representaciones sociales y subjetividades en la cultura argentina: persistencias, reelaboraciones e irrupciones en discursos sociales y discursos estéticos*, (H106) Facultad de Humanidades, Universidad Nacional del Comahue.



personaje que en la mayoría de los textos será el compañero de viaje de la narradora junto con el señor Kaiser.

Este texto inicial presenta datos que guían la lectura y que permiten entrever la perspectiva que adoptará la narradora. A propósito del señor Plaza, afirma:

tenía un sentido del tiempo que favorecía la morosidad, la permanencia en el mismo sitio anónimo, luego de la renuncia a abarcarlo todo y la certeza de que sentarse a leer el diario en un café y, por la noche, frente al televisor del hotel podían abrir la mente a la experiencia de un lugar (Moreno 2007: 8).

La permanencia en un sitio anónimo, que trasmite cierta impresión de quietud oculta, anticipa el carácter de la mirada de la narradora. Su renuncia a abarcarlo todo la alentará a experimentar los lugares antes que recorrer frenéticamente todos los sitios propuestos para el turismo en un intento de captar la *esencia* del lugar. Incluso este “mandato” que pesa sobre los viajeros le genera una resistencia. En su visita a Venecia, la narradora declara: “La vista era preciosa, una de las más votadas a la hora de enumerar los espacios de la belleza, y eso me provocaba una vaga irritación contracultural, como si alguien o algo me obligara a ser feliz o a considerar que había alcanzado una meta largamente deseada” (Moreno 2007: 82). Se genera una tensión entre la experiencia efectivamente vivida y aquello que culturalmente se supone que debería significar. La narradora adopta entonces estrategias de resistencia, pues se construye una autofiguración<sup>3</sup> que se corresponde más con la imagen del viajero que con la del turista.

Esta autofiguración se vincula íntimamente con su elección del espacio de la plaza como punto de anclaje para todos los textos. La plaza, centro de congregación de los sujetos, emerge como el corazón de la ciudad y constituye el lugar donde se cifra una identidad tanto ligada a particularidades específicas como a la universalidad. Se

---

<sup>3</sup> Se tomará el término de autofiguración según lo entiende José Amícola como “aquella forma de autorrepresentación que apare[ce] en los escritos autobiográficos de un autor, complementando, afianzando o recomponiendo la imagen propia que ese individuo ha llegado a labrarse dentro del ámbito en que su texto viene a insertarse” (2007: 14).



explora la ciudad a través de los sujetos y las experiencias que éstos proponen. Por esta razón, si bien hay un movimiento de recorrido –de lugar en lugar- la narración permanece en un sitio, en el “banco a la sombra” de una plaza, en un lugar de reposo y de observación.

### **La mirada de la cronista**

En el último texto de *Banco a la sombra*, titulado “Solía [Plaza Dorrego]”, María Moreno se refiere a estos escritos considerándolos crónicas. Ahora bien, ¿qué es una crónica?, para Susana Rotker, las crónicas son

en tanto periodismo, un discurso representativo dependiente de la dimensión temporal [...] y extraen de su cualidad literaria recursos como la ficcionalización, la analogía y el simbolismo. Estos recursos crean un espacio distinto del referencial: sus proposiciones [...] no son lógicas ni temporales, sino de semejanza o desemejanza (1992: 155).

En este caso se trata de crónicas literarias en las que si bien es posible observar un alto grado de referencialidad, también se evidencian acentuados los mecanismos propios de la ficción<sup>4</sup>. Las recurrentes referencias metatextuales apuntan directamente al proceso de producción de un texto. En efecto, la narradora explica que

cuando hago la crónica de los lugares donde he estado, lo hago con la cabeza vacía. Nada queda del acontecimiento, como si jamás hubiera estado allí. Son las palabras las que van armando su circuito cerrado y venido de otras palabras donde lo vivido opone, sin embargo, una resistencia (Moreno 2007: 152).

Se establece de este modo una distancia espacial y temporal con el objeto de la narración que favorece la intervención literaria. Esta intervención se produce en dos sentidos: por una parte, interviene la subjetividad y la imaginación de la narradora; por otra parte, y complementariamente, ella observa a través del lente que configuran sus

---

<sup>4</sup> En el último texto del libro “Solía [Plaza Dorrego]” la narradora afirma: “Los botones que atribuí al deseo del hombre ni siquiera son los de mi secreter. Escribí lo que se me pasaba por la cabeza” (Moreno 2007: 149)



lecturas previas. La lectura de libros es lo que guía la lectura de lo *real*: “cuando escribí sobre Venecia lo hice luego de leer el libro de Paul Morand; mi Taxco tiene indecentes porciones de Helena Poniatowska. [...] Sólo leyendo sabré qué *leer* luego a mi alrededor” (Moreno 2007: 152). En la construcción de los textos emerge la problemática en torno a la representación, particularmente sobre la posibilidad de referenciar un real externo. En este sentido, la narradora oscila entre escribir sobre lo que se acerca a lo familiar o sobre lo que es “intraducible”<sup>5</sup>. Ahora bien, si la representación, según Leonor Arfuch, es “una presencia que se dibuja [...] sobre una ausencia” ([2002] 2008: 206); la narradora debe recortar sobre los recuerdos de su viaje y las lecturas que lo acompañaron y complementaron, aquello que quiere mostrar. La ciudad es leída como libro y a través de los libros.

Pese a que en las primeras páginas del libro se lee “no nos gusta la literatura referencial” (Moreno 2007: 13), se insiste en las descripciones, la observación, la fotografía. La conjugación del registro referencial y el estilo puede explicarse si se considera que la crónica para Susana Rotker

contiene dos tipos de significación: centrífuga y centrípeta, o externa e interna. Esto representa la aparente contradicción de que los signos lingüísticos están al servicio de la circulación del sentido del texto y, al mismo tiempo, dejan de ser transparentes, literales, instrumentales, para tener un peso específico e interdependiente” (1992: 113).

Estos textos de María Moreno presentan el mismo movimiento: se representa lo que se observa aunque la referencialidad en ocasiones cede terreno a los juegos de palabras, a las asociaciones insólitas o simplemente a las ocurrencias de la narradora: “Había que ver, entre las mesas y sillas con asientos de madera dura del Latino, el polvo levantado por los pies ligeros” (Moreno 2007: 21). Se perfila así un estilo de narración que sobre el registro referencial va “espigando” comentarios, digresiones, suposiciones

---

<sup>5</sup> Dice Moreno respecto de las experiencias vividas en el viaje: “No importa si se las ha experimentado o no, no se describe, se escribe. Pero como haciendo sobre el viaje exótico no hay modo de rehuir la tentación de oscilar entre la traducción totalitaria a lo familiar y la de registrar sólo lo intraducible, ¿qué podría escribirse del Corán si no sobre sus camellos?” (Moreno 2007: 151)



o espejismos fraguados por sus lecturas, experiencias e imaginación: emerge aquí la problemática en torno a la perspectiva de quien observa y la construcción de esa mirada.

El “banco a la sombra” desde el que observa la narradora deja en los textos una impresión de estatismo, como si su mirada fuera fotográfica y captara escenas. La observación se convierte en uno de sus modos de conocer: se aprehende al otro por medio de la imagen y de asociaciones libres con recuerdos o con lecturas que se instituyen como puntos de referencia para acercar lo que no se conoce a lo familiar<sup>6</sup>. En este sentido, la narradora afirma que prefiere: “apurar de un saque los mandatos del viajero y abandonarme luego a una cotidianeidad ilusoria que me permitiera prestar atención apenas a los objetos que me provocaran ciertas resonancias familiares” (Moreno 2007: 105).

En el texto “Suplicantes [Plaza Catalunya]” la narradora se refiere a tres mendigos que articulaban una especie de coreografía en la que la mirada de la narradora imprime visos artísticos. El artificio que urden estos sujetos para garantizar su supervivencia la remiten a los *cuadros vivos*, “esas puestas en escena que las damas practicaban, sin la presencia masculina, en las veladas del siglo XIX” (Moreno 2007: 57). También, la llevan a hablar de las exhibiciones de monstruos del siglo XIX. El monstruo es, en cierto modo, una metáfora de lo diferente; el monstruo exhibe las diferencias inscriptas en el cuerpo. En efecto, el relato se detiene en un mendigo que “*portaba su aspecto*” (Moreno 2007: 59; cursivas en original). Era éste un hombre sin brazos ni piernas que se mantenía erguido y en silencio para “que nadie se distrajera del efecto de su imagen” (2007: 59). El sujeto aparece deshumanizado, atrapado en la artificialidad de una pose destinada a llamar la atención sobre sí mismo. Él configura una frontera. Josefina Ludmer en su referencia al texto de Jeffrey Cohen señala que el monstruo “marca una frontera y al mismo tiempo representa el otro lado” (1999: 488). Sólo la mirada oculta y atenta de la narradora podrá restituirle al sujeto su dimensión humana. “Luego, en la oscuridad, distinguí el fuego de su cigarrillo encendido. Sentí emoción. Lo había visto ser como todos los hombres” (Moreno 2007: 65). Para que esto

---

<sup>6</sup> Siguiendo a Rotker, los elementos se vinculan por relaciones de semejanza.



sea posible debe abandonarse la plaza como espacio “público” -para el que los mendigos configuran una imagen- y convertirla en un refugio de lo “privado”.

Por otra parte, la referencialidad se encuentra acentuada por una fotografía del lugar visitado que acompaña a cada uno de estos textos. Néstor García Canclini afirma que “la fotografía ofrece escenas o instantes discontinuos que pueden aspirar a una representatividad más extensa pero siempre separan una experiencia del contexto” ([2005] 2007: 110). En este sentido, si bien el lector puede interpretar a las imágenes textuales y fotográficas propuestas por Moreno como representativas del espacio que recorre, es la suma de ellas la que configurará un imaginario sobre cada uno de los sitios por los que transita.

En el texto “Ten compasión [Plaza Miserere]” es evidente la yuxtaposición de imágenes discontinuas que dan cuenta de la heterogeneidad de quienes transitan el espacio de la plaza. Las citas de empleadas domésticas y colimbas, el vendedor de globos, el barquillero, los taxistas y el pastor Ragnone con sus dos iguanas, entre otros. A la multitud de sujetos referidos, la narradora opone el relato de la experiencia de uno solo, en este caso Sandra Opaco<sup>7</sup>, que se extiende en todo un apartado: “Yo quería arrancar el secreto de Sandra Opaco, captarla en ese instante de debilidad en que alguien se abre inevitablemente como la anémona de mar ante el veneno del pez payaso” (Moreno 2007: 21-22).

Al recorrido espacial de la plaza y literario de las referencias, se suma el eje de lo temporal, es decir, la narración también refiere a la Historia y las pequeñas historias. Así, por ejemplo, en este texto las referencias a Plaza Miserere abarcan distintos periodos históricos: desde la alusión a su origen “quién sabe qué partícula infinitamente pequeña, invisible [...] quedaba ya de los antiguos mataderos, de ese barrio escrito por la sangre del ganado con dueño en manos de los faenadores federales” (Moreno 2007: 18), hasta la plaza de su infancia y la revisitada en su adultez (narrada desde el Alex Bar). Las pequeñas historias de quienes transitan este espacio son *coleccionadas* y se engarzan unas a otras hasta configurar un mapa de la vida de la ciudad.

---

<sup>7</sup> Significativamente, este personaje remite al under teatral de los '80, a la obra “La desesperación de Sandra Opaco” liderada por Batato Barea.



### Algunas conclusiones

La multiplicidad de espacios recorridos y la proliferación de asociaciones con objetos culturales de los más diversos desembocan en la configuración de un espacio textual cosmopolita cuyas redes tienen como únicos puntos de conexión la subjetividad del “yo” y la referencialidad espacial a un sitio: un banco en la plaza. Desde ese ángulo — igual y a la vez variado pues son múltiples plazas—la narradora se construye como cosmopolita, en el sentido empleado por Noé Jitrik. Se trata de una narradora cosmopolita por su “modo de ser que entiende todas las ciudades sin necesidad de radicar en ninguna” (Jitrik 1994: 18). Esta autofiguración de sí misma que elabora concuerda con un sujeto que puede aprehender las particularidades de una ciudad sin necesidad de recurrir a lo que se considera “típico” del lugar.

Si bien los textos presentan un alto grado de referencialidad, hecho que sugiere que efectivamente la narradora ha visitado esas ciudades, Moreno sostiene que podría escribirse sobre esos lugares a partir de libros escritos por otros viajeros. Resulta paradójico entonces que la frase final del libro se pronuncia a contrapelo del registro referencial: “Como siempre ni él ni yo habíamos estado en el corazón de los acontecimientos” (Moreno 2007: 153). Con esta afirmación final, se reafirma la problematización de los discursos referenciales —como las crónicas y los relatos de viajes—, la autoridad del yo que los narra (cronista/viajero) y el valor y función de la experiencia misma. La experiencia, dice Compte Sponville, es una vía de acceso a lo real y supone una instancia de aprendizaje. Y es precisamente la posibilidad de aprehender lo real a través de la escritura uno de los nudos que enlazan los textos que componen *Banco a la sombra* e incluso la narradora llega a insistir, luego de su extenso recorrido, en la imposibilidad del aprendizaje: “Cuando miro por la ventana la Feria de San Telmo mis ignorancias son del mismo tamaño de las que coleccioné *en viaje*” (Moreno 2007: 151; cursivas en original). Afirmaciones como ésta ponen en duda uno de los supuestos subyacentes en el género de la literatura de viajes: que el sujeto se transforma gracias a las experiencias vividas viajando. Pero, por otra parte, cuando escribe sobre las ciudades no lo hace a partir de lo que se considera representativo de las



mismas sino que las explora y construye su representación a través de los sujetos y de sus experiencias.

Desde el “banco a la sombra” se constituye un espacio “abierto” a la intervención imaginaria y al despliegue de una mirada múltiple que recorre sujetos, espacios, tiempos y obras literarias. Su elección condensa algunas de las estrategias de los relatos de *Banco a la sombra*: es el sitio en el que la posibilidad de observar se intersecta con la de experimentar la creación literaria, el espacio público y la experiencia privada y, además, habilita la posibilidad de contar lo propio en una dimensión cosmopolita que no renuncia a lo minoritario, a la posibilidad de transmitir los matices de las diferencias<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> En consonancia con esta afirmación, María Moreno explica que “la crónica que me interesa es la que, con la consolidación de los estados nacionales latinoamericanos y la modernización, prolifera en los periódicos durante los siglos XIX y XX, a manos de escritores como Amado Nervo, Rubén Darío o Cesar Vallejo y que construyen la ciudad moderna a través de dos movimientos; contar lo propio (Carlos Monsivais habla de ‘describir lo cotidiano elevándolo al rango de lo idiosincrático’) y, al mismo tiempo, lo que pone en un contexto cosmopolita (‘Seamos los EEUU’ dice Sarmiento). Como quien junta un diálogo entre carreros y una velada en el Colón, el barrio de las ranas y Harrods [...] También quisiera que se retomara la marca política del género, como espacio de resistencia a los medios desde los medios, como oreja para la otredad, aunque como bien dice Martín Caparrós, a esta altura sólo quedan ‘bolsones de otredad’” (Moreno 2010).



## Bibliografía

Amícola, José (2007). *Autobiografía como autofiguración. Estrategias discursivas del Yo y cuestiones de género*. Buenos Aires. Beatriz Viterbo Editora.

Arfuch, Leonor (2008) [2002]. “Representación”, en Altamirano, Carlos (dir.): *Términos críticos de sociología de la cultura*. Buenos Aires. Paidós: 206-209.

(2007) [2002]. *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica.

Campra, Rosalba (1994). “La ciudad en el discurso literario”, en *SyC*, 5:19-39.

Comte-Sponville, André (2003). *Diccionario filosófico*. Buenos Aires. Paidós.

García Canclini, Néstor (2007) [2005]. *Imagarios urbanos*. Buenos Aires. Eudeba.

Gorelik, Adrián (2008) [2002]. “Ciudad”, en Altamirano, Carlos (dir.). *Términos críticos de sociología de la cultura*. Buenos Aires. Paidós: 12-21.

Jitrik, Noé (1994). “Voces de ciudad”, en *SyC*, 5: 7-18.

Ludmer, Josefina (1999). *El cuerpo del delito. Un manual*. Buenos Aires. Perfil.

Moreno, María (2007). *Banco a la sombra*. Buenos Aires. Sudamericana.

(2001). *A tontas y a locas*. Buenos Aires. Sudamericana.

(en línea) “Nuestra América”, en *Eterna cadencia*. 28 de mayo de 2010, en: <http://blog.etercadencia.com.ar/?p=8042#more-8042>. Acceso: 04 de julio de 2010.

Rotker, Susana (1992). *La invención de la crónica*. Buenos Aires. Ediciones Letra Buena.