

**Miguel Dalmaroni, *La palabra justa. Literatura, crítica y memoria en Argentina (1960–2002)*
Santiago de Chile, Melusina / RIL editores, 2004, 175 páginas.**

La palabra justa reúne textos ya editados e inéditos; cuando se ensamblan estos textos el riesgo que se corre es el de la heterogeneidad, y el desafío para el autor es precisamente cómo dar homogeneidad al conjunto. El libro sortea con lucidez este obstáculo, como si los trabajos ya editados hubieran sido pensados en función del futuro libro, y se ensamblaran con el resto a través de *links* cuidadosamente elaborados. Sin embargo, la homogeneidad no está dada por ese ensamble, ni tampoco, me animaría a decir, por los temas genéricos y la cronología aproximada que el subtítulo menciona, sino por el trabajo crítico, y con este concepto me refiero en especial a dos aspectos: el objeto y la escritura, dos aspectos que en el caso de Dalmaroni podrían describirse como dos pasiones o tal vez como dos obsesiones.

El libro tiene cuatro partes. En la primera de ellas, “Polémicas”, se traza, por un lado, el itinerario de un término contencioso, “populismo”, no tanto en su inflexión puramente política, sino estética: cuándo, en qué contextos, la concepción estética que rige un texto puede ser tachada de populista. En ese itinerario, se parte de las contrapuestas lecturas que se hicieran del legado poético de Raúl González Tuñón; el “quiebre” de la poesía de Juan Gelman hacia el ‘62, coincidente con su alejamiento del Partido Comunista; y las operaciones críticas de David Viñas en *Contorno*. Continúa en los primeros setenta, en las intervenciones de *Los Libros*, una de las revistas más influyentes del periodo, en la que puede leerse una versión marcadamente antipopulista del proceso revolucionario en América Latina en la prosa insospechada de Mariátegui. “Pero si planteo este problema, dice el autor, es sobre todo porque se puede reconocer otro que lo provoca: el de si las disputas culturales que tienen como protagonistas discursivos al ‘populismo’ y sus derivados forman parte ya de un pasado cultural, o si por el contrario siguen operando en algún nivel de los debates literarios y culturales contemporáneos” (p. 33). Desde allí, entonces, el itinerario se centra en la historia más reciente, en los textos de Josefina Ludmer, de Beatriz Sarlo –en los que se acentúa por sobre el uso conceptual del término “populismo”, el uso como diatriba, como instrumento polémico–, de los críticos de la revista *Babel* –en los que se reconoce una fuerte impronta antipopulista, quizás heredada de *Literal*– y aun en una reciente intervención de Martín Prieto en la que la “injuria” se destina a *Plata quemada*, la novela de Ricardo Piglia. En todos ellos se destaca “la persistencia y la plasticidad histórica del diccionario antipopulista de valoración literaria” (p. 40).

El segundo trabajo de la primera parte se ocupa de la primera recepción de *Boquitas pintadas*, la novela de Manuel Puig, en especial, las menciones que hacen de la novela los escritores y críticos que contestan una encuesta de la revista *Los Libros* a comienzos de los setenta. En un encuentro que resulta paradójico a primera vista, la novela convoca el entusiasmo “populista” de quienes se detienen en su poder representativo, pero también el de quienes leen allí un corte radical en los modos de representación. Dalmaroni contextualiza esta aparente paradoja: “...si *Boquitas* activa tanto la lectura del populismo naturalista como la del formalismo vanguardista, en los días del banquete de los setenta la política los imanta y las superpone entre sí y con la crítica que las establece” (p. 47). Con el tiempo, la segunda de las lecturas se irá imponiendo sobre la otra, pero Puig no dejará de ser un autor contencioso sobre el que confluyen lecturas críticas de diversa procedencia, y la abrumadora bibliografía que convoca a partir de los ochenta reconoce en el episodio citado por Dalmaroni su génesis más visible.

En la segunda parte, “Poéticas”, el texto visita críticamente la obra poética de Gelman, Osvaldo y Leónidas Lamborghini y la última Alejandra Pizarnik. ¿Qué pone en contacto estos proyectos poéticos? Según el autor, “el abandono del vínculo obligatorio entre literatura y *realidad* política, y su reemplazo por la construcción de cierta politicidad de la poesía escrita ahora como descalabro de la sintaxis cultural” (p. 49). Así, se leerá en Gelman la “disonancia”, lo “des-gramatical”, lo “desalineado” en sus poemas como una “violencia sobre el orden desde una subjetividad no responsable” (p. 57); en los textos del menor de los Lamborghini una poética “antirrepresentativa”, heredera del último Gironde, que se funda en una “política materialista contra la lengua” (p. 67); en Leónidas, la “descomposición de la frase y sus unidades” y una “combinatoria disléxica y cortada”; en los últimos textos de Pizarnik, finalmente, un lugar de cruce con Lamborghini y Gelman, un registro nuevo, “un paso radical” que opera sobre dos conjuntos de materiales: “el campo discursivo de lo corporal, casi siempre en sus registros más bajos y procaces; y una selección de múltiples citas y tópicos culturales y literarios, entre los cuales se destaca *lo nacional, lo argentino*” (p. 83).

La tercera parte del libro, “Teoría y políticas de la crítica”, propone a la crítica argentina como objeto desde la categoría teórica de “mediación”: las intervenciones de Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo desde *Punto de Vista*, en las que introducen el culturalismo inglés, en especial la obra de Raymond Williams; *El cuerpo del delito*, de Josefina Ludmer; *Críticas*, de Jorge Panesi. En el primer caso, Dalmaroni reseña con agudeza la “importación” de Williams en el campo intelectual y cultural argentino

y la califica de “operación” destinada a cumplir dos objetivos: una “profilaxis antiparisina” y antiformalista, por un lado y, por otro, un modo de volver a pensar las conexiones entre cultura y política, que evite, en términos de Sarlo, la “canibalización” de la cultura por la política y que posibilite el abandono de sus derivaciones fatales: el dogmatismo y el populismo. En el segundo caso, el trabajo del autor se centra en el libro de Ludmer, el cual, desde su concepción misma –que Dalmaroni califica, teóricamente, de *cinismo*–, estaba destinado a provocar. Y si por algo provocaba a las prevenciones de la teoría fue precisamente por el total abandono de las mediaciones y de la especificidad. El libro pone en relación textos disímiles con un énfasis “destotalizador” y “antiiluminista” y desde una perspectiva “contracanonica”. Allí se multiplican lo que el autor califica de “ecos deleuzianos” y cierto “arrastre anarquista”: “redes”, “series”, “familias”, “árboles”, “ramificaciones”. Mucho se ha escrito sobre este polémico libro; la lectura que propone Dalmaroni es, a mi juicio, la más lúcida que he leído: “Ludmer confía su trabajo, así, a la detección y al desciframiento de las exclusiones operadas por esa cultura ‘progresista’; como si buscara allí la distancia para exhibir tanto el carácter incompleto de esa colección como –desde la insistencia en un tono deliberadamente cínico– su mesura, su clemencia, sus blanduras, su optimismo, su espíritu constructivo” (pp. 109–110). En el tercer caso, de la escritura crítica de Panesi el autor infiere que “el modo más eficazmente crítico de vérselas con las convicciones y con las operaciones que heredamos de la crítica literaria como género de nuestra condición histórica no está ni en la fe ni en el cinismo, sino en la ironía” (p. 113). Se detiene en el último trabajo del libro, “Marginales en la noche”, y advierte que si Panesi había rescatado la amplificación del objeto de la crítica de la literatura hacia la cultura que se opera a partir de los ochenta, ahora propone su “inversión crítica”: “... lo que se repone en marcha es ya no una crítica cultural de la literatura, sino una crítica literaria de la cultura” (p. 115).

“Memorias” es el título de la cuarta parte del libro, y allí se analizan con exhaustividad las respuestas posibles a la pregunta tantas veces formulada: ¿cómo narrar lo que ocurrió en la Argentina de la dictadura? El trabajo se centra en dos objetos. Por un lado, los testimonios aparecidos en el libro de Andrea Suárez Córca y en las revistas de HIJOS; por otro, las intervenciones críticas sobre la pregunta formulada en tres revistas: *Confines*, *Punto de Vista* y la chilena *Revista de Crítica Cultural*. Más allá de estas intervenciones, más transitadas por los recurrentes debates sobre la memoria, creo que el verdadero hallazgo del trabajo es el intento de sistematización de los “géneros” puestos en práctica por HIJOS y de sus coordenadas estéticas e ideológicas: “... la intermitencia de bordes poetizados o de elementos de la cultura juvenil de los noventa en las prosas de denuncia y opinión representa, obviamente, una de las marcas de un movimiento inverso y complementario al de restitución de la herencia, es decir, un movimiento de transcodificación o de traducción de los sentidos de la rebelión a los códigos actuales, que los integrantes de HIJOS compartirían con otros sujetos colectivos etariamente semejantes...” (p. 150). Así, “cierto repertorio anacrónico” fijado en los setenta se actualiza resignificándose mediante estrategias de apropiación de una discursividad –o mejor, una antidiscursividad– que opera en los textos de restitución.

Pero también los escritores, mediante nuevos repertorios de ficcionalización, se ocuparon de la pregunta “¿cómo narrar lo que pasó?”. El último segmento del libro se ocupa, precisamente, de las soluciones discursivas y simbólicas que plantean un conjunto de novelas publicadas poco después de 1995: *Villa y Ni muerto has perdido tu nombre*, de Luis Gusmán, *El fin de la historia*, de Liliana Heker, *Dos veces junio*, de Martín Kohan, *El secreto y las voces*, de Carlos Gamerro. Dalmaroni sostiene a manera de hipótesis: “La poética de estos novelistas, así, procura componer figuraciones del horror retóricamente no reproductivas; pero los efectos de turbación que abren, mediante la incertidumbre de esa memoria equívoca que comienzan a explorar, se compensan en el propósito, también fijado en las formas del relato, de conducir el discurrir de la memoria sobre el itinerario de certidumbres disponibles. Por supuesto, ese propósito, lejos de resolver la pregunta acerca de cómo narrar semejante experiencia, hace de estas novelas un terreno de conflictos retóricos, estéticos e ideológicos que queda abierto” (p.167).

Es necesario destacar, por último, el rigor teórico y metodológico de la escritura crítica de Dalmaroni sobre un objeto de estudio que, quizás por la cercanía con nuestros *años de aprendizaje*, reclama, a la vez, la ardua y doble perspectiva de la distancia crítica y el compromiso intelectual; los méritos referidos hacen del libro un instrumento imprescindible para comprender estos conflictivos cuarenta años de cultura en la Argentina.

José Luis de Diego

