

Entrevista con Miguel Dalmaroni *

Annick Louis **

“Para una crítica literaria de la cultura”

En 2005, Annick Louis, investigadora del Centre de Recherches pour les Arts et le Langage (CNRS-EHESS) y profesora en la Universidad de Reims, entrevistó a Miguel Dalmaroni a propósito de la publicación en 2004 de su libro *La palabra justa. Literatura, crítica y memoria en la Argentina (1960-2002)* (Santiago de Chile, RIL editores y Melusina editorial). Publicamos aquí por primera vez esa entrevista, que fue inicialmente pensada más bien para lectores no argentinos.

170 171

AL: Acabás de publicar *La palabra justa. Literatura, crítica y memoria en la Argentina 1960-2002*. Quisiera empezar con una pregunta acerca del subtítulo del libro, que pone en relación tres instancias a menudo consideradas por la crítica de modo separado. El gesto de reunir las, ¿implica un intento de proyectar lo que podríamos llamar “un saber literario” sobre la cultura? Es decir, ¿implica una apropiación de la cultura por la crítica literaria opuesto a la crítica cultural de la literatura?

MD: En efecto, creo que es así, y te lo agradezco porque yo mismo no había advertido con tanta claridad que la secuencia de esos términos del título, así dispuestos, insinuaba mi posición como crítico literario de la cultura. Creo que algunas líneas

* Miguel Dalmaroni (1958) enseña teoría literaria y literatura argentina contemporánea en la Universidad Nacional de La Plata, y es investigador del CONICET. Se doctoró en 1993 con una tesis sobre las poéticas de Juan Gelman y Alejandra Pizarnik. Es autor de los libros *La palabra justa. Literatura, crítica y memoria en la Argentina (1960-2002)*, de 2004, y *Una república de las letras*. Lugones, Rojas, Payró. Escritores argentinos y Estado (2006). Ha publicado numerosos ensayos y estudios críticos sobre temas de literatura argentina, los más recientes dedicados a la obra de Juan José Saer y a la narrativa de fines del siglo XX. Ha propuesto una reconsideración de algunos problemas de la teoría literaria y cultural a partir de una relectura de las intervenciones de Raymond Williams y de sus posibilidades de cruce con otras tradiciones teóricas.

** Es una de las especialistas en la obra de Borges más activas y prolíficas de su generación. En 1995 obtuvo el doctorado en l'École des Hautes Études en Sciences Sociales (donde también dicta cursos actualmente). Es autora de *Jorge Luis Borges: œuvre et manœuvres* (Paris: L'Harmattan, 1997). Estuvo a cargo de la edición de las “lecciones de literatura” de Enrique Pezzoni. Ha colaborado en numerosos libros colectivos. Actualmente es profesora de la Universidad de Reims y ejerce la crítica literaria en diversos medios internacionales. Es coeditora, entre otros proyectos, del sitio de teoría y crítica literaria www.vox-poetica.org. Es coautora de algunos de los archivos electrónicos más fiables acerca de Borges.

hegemónicas de los llamados “cultural studies” han olvidado (o preferido abandonar) una idea central en los fundadores de esa corriente: que ciertas prácticas culturales, entre ellas algunas que las instituciones suelen rotular como “literatura” o “arte”, oponen resistencia a las lógicas del intercambio, cortan la comunicación, son ajenas al régimen de la representación. Lo que, por ejemplo, Raymond Williams llamaba “cultura”, no puede reducirse a unas prácticas funcionales a la dominación, productoras o reproductoras de la ideología. Precisamente, lo que permite llamarlas “cultura” es no su carácter funcional, sino sus promontorios inasimilables. En 1977, Roland Barthes profirió un panfleto donde sostenía que la literatura *le sabe* a la cultura lo que ésta no puede decir de sí misma. El problema de Barthes es que restringía esa idea a la literatura o a la “escritura”, pero la tesis sigue representando una política de la crítica contenciosa: en tanto hay historia, el sujeto nunca está del todo sujetado a la dominación, de modo que algunas de sus prácticas (literarias, artísticas u otras) configuran una experiencia para la que no hay lengua social disponible. Algo siempre sobra, como ha escrito Williams: la forma asocial —es decir, aún no hablada por el orden social— con que el sujeto experimenta su condición histórica. Por supuesto, el paradigma moderno que pivotea sobre la noción de “valor estético” ha intentado apropiarse de esa perturbación del sujeto cultural y, en algunos casos, disolverla, con éxito relativo y nunca completo. La proeza de Adorno, se sabe, es haber hecho el esfuerzo más extremo por compatibilizar una cosa y otra en una teoría del conflicto, es decir de un modo no conciliatorio. El problema es que hace tiempo, “cultura” es una palabra ocupada. Si, como ha escrito George Yúdice hace poco, la cultura se ha vuelto un “recurso” del mundo global, pues entonces deberíamos inventar otra palabra para lo que antes llamábamos de ese modo. Si los gerentes del NAFTA, el *management* de los emporios transnacionales, las empresas de turismo ecológico-cultural o Bill Gates creen y sostienen que hacen “cultura”, que venden “cultura” o “invierten” en ella, entonces la crítica debería construir una categoría antagónica, que atestigüe que los sujetos históricos siguen produciendo prácticas que no tienen nada que ver con eso, por más que se crucen, se hibriden o “negocien” con eso. Donde hay un resto, un excedente, un corte de la lógica del intercambio, no hay “recurso” sino disturbio, atasco, dislocación. Los hay en la poesía o en la dramaturgia posterior a las vanguardias, pero también en Jane Austen o en Balzac. Todo el debate crítico clásico sobre el realismo (Bersani, Jameson, etc.) atestigua esa fisura en el corazón del discurso del orden (aun en los críticos que se esfuerzan en negarla); en ese sentido, ideas como la de D. A. Miller, para quien el realismo literario fue meramente una función policial de la dominación, representan, además de un performativo político supuestamente *radical*, una simplificación maniquea de la historia literaria, que en cambio es constitutivamente autocontradictoria. Y esa autocontradicción es un arma, una infección en el cuerpo mismo de lo dominante, que los dominados no podemos darnos el lujo de desechar. Me parece que es un rasgo de tardocolonialismo epistemológico que en América Latina (que es un modo de decir: en la posición del dominado) nos hagamos cargo del anatema contra la alta cultura que lanza desde hace algunos años la crítica producida en las universidades más suntuosas del planeta. Antes nos habían instruido acerca de las bellas letras; luego acerca de un latinoamericanismo políticamente correcto, según el cual era obligatorio leer a García Márquez antes que a Becket o a Dickens (eso que Manuel Puig llamaba “latinoamericanitis”); ahora, con un neopopulismo más o menos inadvertido según

el cual todo lo “letrado” no sería más que una prolongada estrategia de dominación cultural, se nos insta a dejar de leer y de enseñar “el canon”, algo que nunca tuvimos, una categoría cultural, ideológica y binarista si las hay (y cuya función es empaquetar la alta cultura en la función dominante).

AL: ¿Cómo podría describirse un trabajo crítico que se aparte de esas tendencias más o menos predominantes?

MD: Cuando mi mujer discute con sus alumnos de las escuelas secundarias del conurbano empobrecido, usa “La metamorfosis” de Kafka; los estudiantes, que no son estúpidos por el hecho de vivir en condiciones de dominación, advierten que el texto discute con una severidad definitiva algunos de los ideogramas más fuertes de la identidad y de las relaciones familiares y laborales (hoy, precisamente, que la demanda de “trabajo” o “empleo” parece ser reconocida hasta por el Fondo Monetario Internacional como la legítima demanda de los dominados); el texto perturba a esos jóvenes, que saben usarlo para construir una experiencia de discusión colectiva nada complaciente (es decir, una crítica literaria de la cultura). Mi mujer también usa en sus clases textos del subcomandante Marcos, pero no es tan dogmática como para sentirse políticamente culpable ni cómplice cuando enseña Kafka. ¿He ahí un “recurso”, una inversión? No. Desde la lógica de la dominación, es una pérdida, un gasto, un exceso y un riesgo. Con una perspectiva muy semejante, el “Programa Nacional de Lectura” acaba de lanzar un plan experimental de talleres de literatura y argumentación para la escuela secundaria; trabajan con traducciones de Twain, Dickens, Saki, Swift, Boccaccio, Poe, Kafka, Jarry, y con Cervantes, Mansilla, Discépolo y Macedonio Fernández. Por supuesto, contaron desde el comienzo con el apoyo entusiasta de los docentes más jóvenes, políticamente autónomos e ideológicamente más audaces; a la vez, ya tuvieron enfrentamientos ideológicos severos con los sectores supuestamente progresistas y políticamente correctos de la conducción educativa ¿Por qué algunos de los académicos mejor pagos y mejor editados del mundo (que por supuesto han leído a Kafka) se empeñan en que los latinoamericanos dejemos de hacerlo y dediquemos todos nuestros esfuerzos a los discursos de Rigoberta Menchú? ¿Por qué suponen que su “agenda” es políticamente preferible a la nuestra? ¿Por qué nadie se hace esta pregunta? (En ciertos ámbitos académicos, cualquiera sabe que tiene posibilidades ciertas de mejoramiento profesional si adopta esa “agenda”, una palabra ciertamente sintomática ¿no?). El malentendido llega a veces a tal extremo, que uno se ve obligado a recordar perogrulladas, cayendo en esquematismos que subestiman las capacidades de iniciativa de los “receptores”: que Juan José Saer, pongamos por caso, restrinja el acceso a sus novelas cuando escribe en un dialecto literario compuesto tras leer a Borges, a Proust y a Juan L. Ortiz... ¿me obliga a leerlo como un dispositivo simbólico que reproduce la dominación cultural y social al utilizar formas verbales inaccesibles para los desposeídos? ¿El problema no es la prosa de Saer, el problema es que la dominación distribuye de modo alevosamente injusto los bienes culturales, y naturaliza que no cualquiera puede leer Saer! ¿Cuál es la autoridad de quien decide que a los marginados es mejor darles de leer recortes de prensa o el último manifiesto del activismo antisexista, en lugar de Baudelaire o Perlongher? Allí hay un violento deseo de control político de la cultura. Por otra parte, en la mayoría de las universidades que generan los

lineamientos dominantes de la crítica cultural, los profesores enseñan para reproducir la élite crítica académica (describo el hecho, no lo impugno; yo también pertenezco a un sector periférico de esas elites). En cambio, en la Argentina, ocho de cada diez de nuestros graduados irán a enseñar lengua y literatura, o historia y ciencias sociales, a los últimos años de la Enseñanza General Básica y a la escuela secundaria; y, salvo excepciones, a escuelas cuya población pertenece a las clases sociales más castigadas y culturalmente cada vez más desguarnecidas. Si debemos atender a lo local, lo regional, etc., nuestro problema aquí no son las minorías identitarias, sexuales o culturales, nuestro problema no es “el sujeto subalterno”, sino el sujeto secundario, las mayorías social y culturalmente excluidas, parte de las cuales serán estudiantes de nuestros estudiantes en las escuelas secundarias del Estado. Sobre eso, la bibliografía y los fetiches críticos más venerados de la crítica cultural *radical* no han tenido mucho para decirnos.

AL: ¿En tu libro este planteo organiza una lectura de la crítica argentina reciente?

MD: En alguna medida, sí. Trato de revisar, según esa posición, algunas intervenciones críticas muy influyentes en los últimos veinte años: las de Beatriz Sarlo y la revista *Punto de vista*, la de Josefina Ludmer, la de Jorge Panesi, entre las principales. En la aguda y decisiva obra crítica de Sarlo hay una insistencia que me parece un lastre, la idea de “valor” o “valor estético”, que remite además a la noción de “gusto” y que, sospecho, retrasa innecesariamente la discusión y conduce a ciertas confusiones. Ludmer ha optado por un cinismo performativo, algo deportivo o escenográfico, destinado a abolir la crítica como género de lo *razonable*; me interesan más, en cambio, sus momentos menos novedosos, cuando trabaja como una lectora fuerte, clásica, y es tan aguda. Panesi ha insinuado, en cambio, una posición próxima a la que prefiero, y que describo mediante la noción de ironía: una crítica razonada, pero que sabe sus condiciones de producción, ironiza sobre sí misma todo el tiempo y no subestima (ni celebra con ligereza) la relación de los iletrados con la literatura.

AL: ¿Estas tres categorías (literatura, crítica, memoria) dibujan acaso una topografía de la cultura argentina actual?

MD: Creo que en la Argentina, una vasta zona de la cultura dominante (es decir, la que imponen los emporios comunicacionales) o de la doxa cultural, puede ser designada bajo la palabra “memoria”, que es una noción-saco. “Memoria” suele opacar la dimensión ideológica y siempre controversial de los relatos sobre el pasado (cuando uno se pregunta quiénes usan la palabra sin incomodarse, sospecha que la respuesta reúne demasiada gente). “Memoria”, junto con “solidaridad”, se ha convertido en un valor casi absolutamente consensuado, y por eso dudé mucho si incluirla o no en el libro. Son complementarias: la primera tiende a unificar una conciliación pseudo-crítica con el pasado, es decir a clausurarlo como historia operante en las confrontaciones del presente-futuro; la segunda, a diluir el conflicto social, suprimiendo con pretextos éticos la práctica política, y reemplazando la participación ciudadana moderna por iniciativas particulares (fundaciones, ONGs, redes de voluntariado), que son una versión más o menos laica y *aggiornada* de la

vieja moral cristiana de la “caridad”, o en el mejor de los casos la reducción de las prácticas a una “localidad” a veces más o menos advertida, otras algo deprimente. Sin embargo, entre los usos de “memoria” sigue siendo socialmente muy operante su significado inicial: el conjunto de prácticas de disputa por el sentido del pasado dictatorial y, por extensión, de momentos históricos recientes de violencia estatal extrema sobre los cuerpos físicos y sociales. Y no obstante, aun en el interior de ese sentido inicial y orientado de la palabra, “memoria” conlleva varias dificultades. Como dice el protagonista moribundo de *Las invasiones bárbaras*, la película de Denys Arcand, no hay un museo del *holocausto* para los varios centenares de millones de personas exterminadas por el prolongado horror de la empresa imperialista en América Latina (para no hablar de todo el “Tercer Mundo”). Como ves, cuando el tema es la cultura, siempre hay que construir proposiciones encadenadas con conjunciones del tipo “sin embargo”, “a la vez”, “aunque”. No hay otro modo de construir una perspectiva que merezca la calificación de “crítica”. Lo otro consiste en enarbolar anatemas, y no es casual que se autodesigne como “activismos”, noción actualmente legitimada contra la que prefiero la de “política”.

Respecto del otro aspecto de tu pregunta, por supuesto que en la cultura argentina la literatura y la crítica son prácticas cada vez más minoritarias (más o menos como siempre, y claro que más que entre el 900 y los 70, digamos). Dejando de lado las políticas culturales de los medios masivos (en el interior de los cuales hay siempre, no obstante, iniciativas de resistencia), lo que puede llamarse crítica en un sentido no meramente profesional del término circula en los márgenes o en los intersticios de la Universidad argentina, que nunca termina de asimilarse a los marcos regulatorios de la institucionalidad (la “investigación”), y siempre deja reemerger variantes de una tradición intelectual fuertemente polémica y creativa; algunas pocas editoriales son, a veces, algo permeables a eso. Y es cierto que para pensar la historia intelectual argentina, al menos hasta fines del siglo XX, la literatura es insoslayable. Algunos de los más perspicaces historiadores de las ideas argentinas hacen, de hecho, historia literaria de las ideas (Oscar Terán), o vienen directamente de la crítica literaria (Beatriz Sarlo). Por supuesto, eso está en la historia del debate crítico argentino: David Viñas y la generación de la revista *Contorno*, se sabe, para mencionar los menos remotos. Y, con menos visibilidad, la creatividad artística, literaria y crítica circulan en la Argentina, profusamente, en circuitos discrónicos que desafían o ignoran las lógicas de la cultura como recurso: por una parte, el género literario más sublimado, la poesía, es cada vez el más democrático y prolífico, merced a la multiplicación de poetas y textos en sitios web dedicados al género (sospecho que es un fenómeno mucho más que argentino); por otra parte, tampoco cesan, por el contrario, las prácticas presenciales, completamente ajenas a las formas tecnológicas de la comunicación: talleres, grupos de lectura y de escritura, colectivos artísticos de diversos formatos y composiciones, pequeñas editoriales y revistas, centros culturales más o menos flotantes o semi-formalizados. Son miles los que hacen ese puro gasto cuerpo a cuerpo, cara a cara, a viva voz o de mano en mano.

AL: ¿Cómo se fue construyendo el libro? ¿Cuál sería el hilo conductor de estos trabajos escritos durante los diez últimos años?

MD: “La palabra justa” juega con el sentido flaubertiano y con el sentido político de

la frase: tanto en los años setenta como en el contexto posdictatorial de los noventa, el debate literario argentino parece atravesado por un examen moral de las prácticas artísticas. Alguien, siguiendo a Serge Deney, postuló en 1996 que la literatura sobre el horror es aceptable si resulta “justa”, no “bella”. El poeta y guerrillero Francisco Urondo, asesinado por la represión a mediados de los setenta, había dicho: “Yo empuñé las armas porque busco la palabra justa”. Creo que ahí hay una constante, como si dijésemos, la persistencia de cierta *mentalité*. La imposibilidad de pensar los efectos políticos del arte con independencia de la identidad ideológica inmediata de los enunciados del arte o de sus sujetos públicos de enunciación. Creo que eso habla de condiciones no meramente culturales de la cultura argentina. El libro, en ese sentido, se armó solo, porque en un momento descubrí que algunos de mis ensayos de los últimos años seguían esa preocupación, presentaban esa familiaridad. Por supuesto, luego hubo cierto trabajo de reescritura, especialmente de algunos capítulos, y de los segmentos que permanecían inéditos.

AL: En el primer capítulo del libro, “Polémicas”, trabajás los debates surgidos alrededor del “populismo”. Más allá del discurso político, el “populismo”, ¿puede ser considerado un género o una estética?

MD: El populismo es algo así como una matriz política que ha engendrado una concepción de la cultura y de la literatura de prolongada trayectoria en la vida intelectual; está directamente vinculada, por supuesto, con la democratización de la vida social en general y con la modernización cultural en particular, y en la Argentina tiene, esquemáticamente, algunas tradiciones fuertes: primero, un populismo de elite o letrado, restringido y selectivo, que durante la primera mitad del siglo XX recuperó figuras populares del siglo XIX (el gaucho, digamos) para inventar diversas interpretaciones de la nacionalidad (esa tradición reuniría firmas tan divergentes como las de Lugones y Rojas en un primer momento, la de Borges más tarde); desde 1920, cierto populismo urbano moderno, en el que suele ubicarse a los escritores de izquierda; luego, todas las intervenciones relacionadas con el peronismo, es decir el populismo político que tiñó todas las prácticas en la Argentina entre 1945 y la actualidad. Ese primer capítulo del libro es más bien, como me dijo José Luis De Diego, una historia del anti-populismo literario. Digamos, el recorrido por una serie de intervenciones críticas y literarias que desde 1960 discutieron o impugnaron el “populismo literario” como una legitimación moral de la literatura de acuerdo a la aprobación de cierto sujeto, que ya no es el público sino el “pueblo”, o de acuerdo a la vinculación de los temas, de los registros de lengua o de los efectos políticos de la literatura con “el pueblo”, ese invento tardorromántico tan funcional a la política de masas y a la justificación de ciertos intelectuales.

AL: Las poéticas implican una ruptura de la continuidad generalmente admitida entre literatura y realidad y ocupan un lugar importante en el libro.

MD: En ese capítulo sobre poetas, postulo que en ciertos rasgos decisivos de los textos de Gelman, de los hermanos Lamborghini y de Alejandra Pizarnik, se

organiza un abandono de la noción de “responsabilidad” como estructuradora de las prácticas del escritor, y emerge una literatura cuya intervención política está en la violencia procedimental por el corte, que produce un descalabro de la sintaxis cultural. Y creo que allí, por vía del mal gusto, del *kitsch* ignorado como tal, del sentimentalismo, la procacidad y, en general, el descontrol —es decir, el abandono del imperativo de “le mot juste”—, reemerge la tradición opuesta a una dominante de la literatura argentina, que llamo “la continencia del gusto argentino”; esa dominante está en los peores momentos de Borges, para ir a lo obvio: sus protestas contra los títulos de *Diario de la guerra del cerdo* o *Boquitas pintadas*; una literatura que, como Beatriz Viterbo en su agonía, “no se rebajó un solo instante ni al sentimentalismo ni al miedo” (Borges, claro, no es sólo eso, no es principalmente eso). Creo que en los setenta hay un ascenso de esa tradición contraria a la vanguardia argentina dominante, refinada y *alta*. Se hace fuerte una literatura que *baja* y parece como si, desde siempre, hubiese sido ajena al paradigma del “gusto” y de la responsabilidad del escritor. César Aira (que no es un “gran escritor”), es el último avatar de esa contra-tradición y, por eso, él mismo es el presente de la literatura argentina; después de Puig y de Saer, es lo único radicalmente *nuevo* que produjo nuestra literatura.

AL: Reservás un lugar importante a las revistas, de *Los libros a Punto de vista*, de *Literal a Babel*. ¿Cuál sería el rol de las revistas en la importación cultural de la crítica? Esta importación, la describís como una “operación” ideológica; ¿cuáles serían sus objetivos? ¿De qué modo esta concepción de la importación crítica permite repensar la identidad de la crítica argentina?

MD: Supongo que en todo contexto de debates intelectuales, lo que se importa y se traduce viene a explicar, suturar o resolver un dilema situado, propio de ese contexto, no del contexto de origen de aquello que se importa y traduce. Por ejemplo, en los setenta hay revistas literarias de izquierda que traducen y difunden en Buenos Aires a Della Volpe, otras a Gramsci, otras a Althusser. Por supuesto, esas traducciones son armas construidas para legitimar posiciones locales mediante la cita autorizada (en el ejemplo, esas lecturas dicen algo sobre el Partido Comunista y sus decisiones doctrinarias y políticas, algo sobre el peronismo, eso es fatal). Serán siempre, entonces, traducciones selectivas, lecturas sesgadas. Las revistas culturales son un espacio moderno privilegiado para esas operaciones. En el libro analizo algunas, por ejemplo, el modo en que desde 1979 *Punto de vista* tradujo a Raymond Williams, entre otras cosas para revisar la biblioteca teórica francesa de los primeros setenta y reseleccionar a un Barthes historicista y etnográfico; y, a la vez, para redefinir una conexión entre cultura y política en medio de la clausura dictatorial. Y, en efecto, como se ha dicho, la relación disimétrica o desigual con las culturas metropolitanas define un rasgo históricamente distintivo de las literaturas urbanas modernas de América Latina (algunas tesis de Julio Ramos, de Antonio Candido, son clásicas al respecto). Fijate que, en un segundo giro de esta cuestión, la advertencia sobre ese carácter periférico y desigual del vínculo con la cultura central organiza las tesis mediante las cuales Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo importaron y tradujeron de un modo agudamente crítico la teoría

bourdiana del campo literario. Esa otra operación se hizo, como tantas, desde una revista cultural. El lugar común dice que *Sur*, la revista de Victoria Ocampo, exorbitó ese sesgo importador de la cultura intelectual argentina y lo dejó como una marca a futuro. Pero muchas otras publicaciones hacían cosas parecidas, antes y durante los años de *Sur*. Cuando uno ve las revistas que dirigía Leónidas Barletta, el fundador del Teatro del Pueblo, sorprende el seguimiento inmediato que hacían de la dramaturgia y de los debates de la vanguardia teatral europea. Y antes está, por supuesto, la línea directa con la producción soviética de los años 20 que varios escritores de izquierda canalizaban en revistas de Buenos Aires. Por otra parte, creo que hace tiempo cayó la distinción jerarquizadora entre el libro y otras materialidades culturales; en ese sentido, las revistas aglutinan prácticas de construcción de subjetividades culturales (por ejemplo, incluirse en un *ismo* e inventar un enemigo literario), posiciones de enunciación, compromisos más o menos imaginarios, autoimágenes de sujeto individual o colectivo, etc. En ese sentido, dudo que alguien sostenga todavía, por ejemplo, que en la escritura creativa se lee el sujeto “textual” mientras en las revistas estaría el sujeto público o, peor, biográfico, con el que aquel no debe ser confundido. Por supuesto, el sujeto de enunciación de un cuento no mantiene con la experiencia ni con la actualidad las mismas relaciones que un manifiesto, y es necesario describir unas y otras, pero sabemos que esas relaciones son tan constitutivas e intensas en un caso como en el otro (tanto como que no sólo la literatura sino también los sujetos biográfico o público son construcciones culturales materiales de la experiencia).

AL: Quisiera retomar una cuestión que ha marcado varias generaciones de escritores y críticos: ¿existe una identidad de la cultura argentina?

MD: Por supuesto, la pregunta contiene una respuesta que yo podría suscribir: si algo define o describe a la cultura argentina es, entre otras cosas, el debate interminable acerca de cuál sea la identidad de esa cultura. La literatura y, sobre todo, las discusiones entre escritores, han sido un escenario privilegiado de esas controversias. La historia crítica de la literatura ha acuñado algunos nudos para narrarlas, que insisten sobre su carácter polémico, confrontacional: criollismo-cosmopolitismo, europeísmo-nacionalismo, elitismo-populismo, realismo-vanguardia (es inevitable que todas, en distinta medida, remitan a la mitologización clásica y fundacional, “civilización y barbarie”, claro); en algunas de sus notas, esas guerras culturales se superponen con sus semejantes en las metrópolis, en otras no, pero siempre, naturalmente, presentan flexiones propias y, digamos, un habla situada. En ese debate interminable están todo el tiempo, como sabés, algunos de los principales escritores argentinos (Borges, Cortázar); aunque habría que intentar, por el contrario, armar una contra-genealogía con los que pagaron el precio de una notoriedad menor, o diferente, por sustraerse al problema: Roberto Arlt, para empezar. Arriesgo una conjetura: no sería casual que Arlt, que tenía una imaginación más bien internacionalista y en cuya obra la cuestión “nacional” aparece muy desdibujada o ausente, sea, de entre los grandes escritores argentinos, el menos leído en Europa, el menos internacional. Digamos, Arlt no tiene mucho de “local” para ofrecer a la lectura europea o extranjera, poco y nada de típicamente latinoamericano, nada de exótico (cuando Arlt se pone exótico, no se viene a la

selva subtropical argentina ni a las pampas, ¡se va al África, como Rimbaud, pero de cronista del primer diario moderno y amarillista de Buenos Aires!). Arlt se deja leer como un escritor sin tradición. Por supuesto, su prosa es extremadamente porteña, pero entonces demanda un lector que conozca en profundidad ciertas flexiones geoculturales del español. Sospecho que traducido, Arlt suena como un escritor menor y extravagante de Europa del Este, algo así.

AL: El último capítulo, "Memorias", está organizado alrededor de una cuestión que obsesionó a la cultura argentina desde el final de la última dictadura militar: ¿cómo contar lo ocurrido? La podemos relacionar con la pregunta que se hizo occidente después de la segunda guerra mundial, "¿cómo narrar el horror de los campos nazis?". Sin embargo, en tu trabajo, el centro son las estéticas, y sus implicaciones ideológicas, y no la idea que el horror es imposible de narrar, aunque analizás textos literarios y discursos sociales. ¿Cómo puede describirse esos nexos entre los discursos sociales y la literatura?

178 179

MD: Como te decía, en la Argentina de la posdictadura, donde lo que se impuso fue el efecto de impunidad de los genocidas antes que el de condena efectiva, la literatura que trata el tema del horror dictatorial parece seguir atada a un fuerte dilema moral. Como si no se pudiese narrar el horror de lo que no ha sido socialmente condenado y mantiene su poder de amenaza en la experiencia social de los cuerpos y las vidas. Digamos, narrar exclusivamente desde el punto de vista de un torturador que goza sádicamente de las atrocidades que inflige a sus víctimas está casi prohibido; si se introduce un narrador próximo a esa posición, resulta tarde o temprano controlado éticamente por otro. Ni la narrativa ni el cine argentino narraron nada parecido a "Portero de noche" de Liliana Cavani (me hablaron una vez de una película de Jorge Polaco, que nunca llegó a editarse y casi nadie vio, en que dos genocidas se maquillan antes de iniciar una sesión de torturas, y mientras se engalanan así, como para un carnaval orgiástico y vanguardista, se excitan y terminan masturbándose uno frente al otro); me refiero, como ves, a la posibilidad de narrar el horror al punto de comprometer las pulsiones más horrosas del espectador o del lector, que sale del libro o del cine completamente perturbado porque ahora sí sabe, sí puede entender, cómo *eso* fue posible. No hacerlo por restricciones morales autoimpuestas, o por los riesgos anti-pedagógicos de mostrar eso, responde a un cálculo político. Sospecho que, aunque no hay una implicación mecánica, la cosa podría ser diferente si todos los genocidas estuviesen presos y si la mitad de la población no siguiese justificando, más o menos secretamente, el golpe y las atrocidades de la dictadura (ante eso... ¿quién se atreve a entregarle la voz del relato a un genocida?). Como sea, tengo la impresión de que, en ese sentido, el trauma del exterminio militar no ha sido muy productivo para la narrativa argentina, al menos hasta ahora (a diferencia de lo que pasa con alguna poesía). Lo mejor, creo, está en algunas de las novelas que analizo en el libro, pero sus autores (Luis Gusmán, Carlos Gamerro, Martín Kohan) han escrito cosas mejores, o literariamente menos vacilantes, en torno de otros temas.

En el libro analizo también algunas discusiones acerca del dilema "cómo narrar el horror", que se dieron en revistas como las argentinas *Punto de vista* y *Confines* y

la chilena *Revista de crítica cultural*; y comparo esas intervenciones de intelectuales con las prácticas de rememoración que encontré en las revistas y en algunos otros textos de los HIJOS de detenidos-desaparecidos. Allí la controversia gira en torno de la legitimidad o el riesgo del uso de materiales retóricos e imaginarios provenientes de las estéticas del amor y de la guerra de las izquierdas de los setenta. Creo que entre los intelectuales universitarios hay a veces una prevención exagerada contra los riesgos de repetición mitologizante que el uso presente de esos materiales pueda acarrear; a veces se lee el discurso radicalizado de los HIJOS de los desaparecidos o de otros militantes actuales como si fuese el de los combatientes guerrilleros de los setenta, sólo porque se reutilizan restos y fragmentos de sus retóricas; y creo que los sujetos de enunciación y de experiencia, y por tanto las significaciones que producen, son muy diferentes.