

en una traducción que publica Bourdieu, y más tardíamente en Estados Unidos. Creo que ese desplazamiento por un escenario cotidiano está en Hoggart y en Barthes. Después, en la autobiografía de Hoggart se ve de dónde provienen los materiales etnográficos de *The Uses of Literacy*. Son materiales que podrían caracterizarse como propiamente autobiográficos: esas descripciones de la vida cotidiana en una casa obrera inglesa, o de la vida del vecindario en una ciudad mediana. Cuarenta y cinco años después vemos que había un pacto autobiográfico que no podíamos reconocer pero que estaba en la presencia muy intrusiva de la primera persona de Hoggart. Por eso lo que llamamos hoy mirada etnográfica convoca la primera persona. Aunque en los libros míos que usted menciona he intentado mantener esa primera persona bajo control, puesto que para mí eso es un derecho a ganar y no algo que viene dado.

–¿Cómo surgieron esos libros? ¿Es un proyecto que todavía no ha concluido?

–*Escenas de la vida posmoderna* fue escrito de comienzo a fin, en un solo impulso de escritura; el caso de *Instantáneas* es distinto, ya que está marcado por la productividad del fragmento. Lo escribí a lo largo de dos años, y los fragmentos fueron apareciendo en una revista que pedía textos de una determinada extensión, por eso todos tienen la misma medida. Se trataba ahí de ver todas las semanas qué había que ver. Era un momento –y ya no lo es, aunque sólo haga de eso seis o siete años– en que Buenos Aires mostraba el cambio; hoy ese cambio está estabilizado y expuesto, por eso creo que ya no se puede escribir una página más sobre *shopping* ni sobre *countries*. El interés que tenía Buenos Aires en ese momento, y que lo tuvieron todas las ciudades que atravesaron ese cambio, era el momento de la transición.

–¿Una transición hacia qué?

–Hacia una ciudad posmoderna, fracturada.

–Eso me recuerda lo que usted dice en su libro sobre Borges: que él en los años veinte también hace el registro de una ciudad que está cambiando, un cambio al que él se resiste.

–En efecto, de la ciudad que cambia, sobre todo debido a la gran inmigración. Borges mira una zona indecidible entre la ciudad y el campo: la

calle sin vereda de enfrente. Pero yo nunca pensé que hubiera relación entre eso y mi forma de mirar Buenos Aires; más bien me veo dentro de una línea de cronistas de la ciudad, que va permanentemente a lo novedoso de lo que está pasando, no a la construcción de un mito, en el sentido soreliano del término, que es lo que construye Borges. En mi caso, la crónica tiene que ver con la idea de que todavía algo se podía hacer para evitar la fractura sociocultural que hoy tiene Buenos Aires. Esos textos trabajan sobre algo cercano a la denuncia, para ver si esto nuevo que era dicho, que era descrito, podía evitar esa fractura, o al menos hacerla consciente. Cuando Soros compra el edificio del Abasto, que es una de las mejores construcciones modernas de Buenos Aires —con elementos *déco*, con tres bóvedas que tienen cien metros de largo—, y lo destruye, lo oculta bajo todas las insignias del mercado, ahí el proceso se cerró, ya está. Las bóvedas hoy, desde adentro del edificio, son invisibles. El proceso ya estaba insinuado en las Galerías Pacífico, en pleno centro de Buenos Aires, donde los murales de Berni y de Spilimbergo, que se pensaban salvar, quedaron completamente invisibles. Pero lo del Abasto es como el cierre; como en casi todos los lugares del mundo, con excepción de algunas grandes capitales, el conservacionismo tiene la forma del mercado. Por eso digo que esos libros no podría escribirlos de vuelta, aunque volviera a suceder lo mismo en otro lugar de la ciudad, ya es un proceso cerrado, carece de interés intelectual; Buenos Aires es ya una ciudad fracturada.

*—En un artículo reciente publicado en Página 12 acerca de la crisis económica usted dice que «sólo en un país periférico, dependiente y lejano se desencadenan agresiones tan penosas como en la Argentina». Su libro sobre Borges se titula Un escritor en las orillas y también escribió un estudio sobre la vanguardia argentina que se subtitula «Una modernidad periférica». ¿Cree que existe alguna alternativa al pensar la Argentina como lo lejano y lo periférico con respecto a Europa, como la orilla de Occidente? ¿No condena eso a creer que el núcleo de la órbita argentina está fuera de alcance, lejos, en otro lugar, ya sea real o imaginario?*

*—Creo que ahí usted está leyendo un proceso de resemantización de esos adjetivos, porque cuando escribí los libros que usted menciona para mí lo «periférico» y lo que es ubicaba en las «orillas» estaba connotado positivamente. En la estela de Borges, cuando afirma que los argentinos, como los judíos y los irlandeses, podemos hacer lo que querramos con la cultura occidental. La forma en que combinábamos las tradiciones era original, una originalidad de la que podíamos seguir esperando producciones interesan-*

tes; y no estoy muy segura de que no siga existiendo esa dimensión cultural. En todo caso, la Argentina nunca tuvo un centro único, siempre fueron centros multipolares, eso es lo que le daba a Buenos Aires su rasgo cosmopolita. Aun cuando se repita la cuestión de una élite afrancesada, incluso el mismo epítome de ese afrancesamiento, que es Victoria Ocampo, no se puede decir que fuera sencillamente afrancesada, ahí están compitiendo la cultura francesa y la inglesa. Esos adjetivos entonces todavía conservan algo de su connotación positiva, tienen que ver con nuestro vínculo cultural estrellado, que no es de dirección única.

*—De allí que usted afirme, en el libro sobre Borges, que los escritores latinoamericanos poseen una «auténtica libertad», que para ellos «la libertad es un destino».*

—En efecto, y muchos de nuestros más grandes escritores han hecho de esa libertad una estética. Buenos Aires misma es un fruto de esa estética, como todas las ciudades importantes de Argentina: son ciudades que exhiben fragmentos de muchas ciudades europeas; esto lo muestra bien Adrián Gorelik en su libro sobre Buenos Aires. Ahora bien, lo de pensarse en relación a periferias de centros, me parece inevitable en el caso argentino, y no solamente por la fuerte dependencia económica, que marca la historia del país, aunque hoy ya no sabemos de quién dependemos, como antes de los británicos o norteamericanos.

Argentina, como se sabe, careció de densidad cultural, tanto de poblaciones originales del territorio como de la época virreinal. Ello implica un país volcado fuera de su propio territorio; ya no se trata de un estrabismo, como dice David Viñas de José Mármol con respecto al romanticismo, sino de ambos ojos puestos en lo que sucede fuera. De hecho, sin duda lo mejor de la literatura argentina del siglo XX se ha producido en ese cruce; incluso la gauchesca, que acontece en el cruce de la tradición popular española con las versiones que de ella había en la población rural, es decir que también tiene que ver con Europa, no con la vidalita de origen precolombino. Eso es lo que Unamuno reconoce en la gauchesca, incluso antes que se vea en el propio Río de la Plata, porque lee ahí una tradición española.

*—Usted se ha referido últimamente a una «crisis identitaria» en la Argentina actual. ¿Ve alguna marca de ello en la literatura?*

—Desde mi punto de vista, el gran problema de la literatura argentina de hoy, al menos en los géneros de ficción, está en cómo escribir sin Borges,

en el doble sentido de la palabra: es decir, desaparecido Borges, y prescindiendo de él. Creo que la constitución de Manuel Puig en héroe literario nacional es una respuesta a eso, respuesta que comienza hace ya unos cuantos años. No es casual que Alan Pauls escribiera un libro sobre Puig, ni que Matilde Sánchez, antes de la muerte de Borges, insistiera en Puig, así como insiste también en César Aira. Creo que el gesto de Alan Pauls, muy temprano, de un libro sobre Puig, tiene que ver con el establecimiento de un lugar no-Borges, no diría anti-Borges, pero sí no-Borges, ajeno a las líneas magnéticas que van desde y hacia Borges.

*–Todo parece indicar que son ya visibles las tendencias nuevas. Por ejemplo, Martín Prieto declara en una entrevista reciente, en la revista digital *poesia.com*, que «los 90 ha sido una década pródiga en grandes novelas, no escritas ni por Aira, ni por Piglia, ni por Saer»; él nombra a Alan Pauls, a Salvador Benesdra...*

–En un punto creo que tiene razón, si se habla de narrativa de los noventa, aunque yo no coincidiría con los nombres que da Prieto, no diría Benesdra, pero sí Sergio Chejfec. Es decir, no se trata de escritores cuya estética se constituyó en los sesenta como es el caso de Saer o en los setenta como en Piglia, sino en los que están construyendo su escritura en los noventa. En ese sentido, la mejor escritura de los noventa es para mí Chejfec, en *Boca de lobo*, un libro muy extraño, con una estética vanguardista, porque en su caso todavía la palabra conserva su sentido, junto a una hipótesis sociológica de la alienación, que proviene del capítulo I de *El capital de Marx*. Por eso creo que efectivamente lo más original de los noventa no son aquellos escritores que ya tenían su estética constituida.

*–Para terminar, dado que usted ha incluido la poesía en el campo de su reflexión, me gustaría preguntarle su opinión acerca de un fenómeno bastante peculiar: la circulación de una buena parte de la mejor poesía que se produce hoy en Argentina en revistas o en editoriales domésticas, como *Siesta* o *Vox*, que publican libros de tamaño minúsculo.*

–Creo que eso tiene que ver con algo muy interesante que se está produciendo, con un viraje de los materiales a partir de los cuales se escribe poesía. Cuando se dice Olga Orozco o Juan Gelman o Juan L. Ortiz se trata de otra cosa, son materiales de origen cultural; en cambio los materiales de los poetas de hoy están fechados, me refiero a Martín Gambarotta o Karina Maccio. Eso le da una sensación de enorme novedad a esta poesía, por

momentos irritante, por ejemplo en algunas de las poetas más jóvenes, en su autocondescendencia hacia sus gustos y sus anécdotas, pero tienen pasajes de enorme densidad, por ejemplo en Vanna Andreini, que puede trabajar materiales pegados a lo contemporáneo, pero con una lengua muy mezclada de italiano. En la otra punta hay una especie de retrabajo sobre un registro de lengua criolla, por ejemplo en el último libro de Osvaldo Aguirre, *El general*. Ese registro canalla que tienen Santiago Llach y Martín Gambarotta uno podía encontrarlo antes en la narrativa, es la que señaló Óscar Masotta, la línea que va de Jean Genet a Arlt; pero que no existía en la poesía, salvo en la poesía popular, en el tango. Pero Llach y Gambarotta salen de otra parte, de otro tronco. También hay que mencionar el texto infinito, todavía inédito en libro, de Daniel García Helder sobre el Riachuelo, *Tomas para un documental*. Ahí hay apuestas antes impensables, otra dimensión de la poesía social, un texto con una retórica y una prosodia muy elaboradas y con una especie de reconstrucción de un paisaje social. Esto tampoco parecía inscrito en las líneas de la poesía argentina. Aparece ahí una línea positivamente estallada, una búsqueda nueva.