

2000

Alicia Borinsky: entre risas, voluptuosidades y verdades

Dianna Niebylski

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>

Citas recomendadas

Niebylski, Dianna (Primavera 2000) "Alicia Borinsky: entre risas, voluptuosidades y verdades," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 51, Article 21.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss51/21>

This Entrevista is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in Inti: Revista de literatura hispánica by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact elizabeth.tietjen@providence.edu.

Alicia Borinsky: entre risas, voluptuosidades y verdades

Dianna Niebylski
University of Kentucky

D.N.: Alicia, empiezo nuestra entrevista citándote, pero a tí, no a uno de tus personajes. En el congreso de la Asociación de Literatura Comparada (ACLA) que tuvo lugar el pasado mayo en Puerto Vallarta, respondiste a una pregunta te que te hice sobre el humor en tus novelas con una frase que me pareció inmediatamente memorable (por lo tanto, la anoté de inmediato): “la risa siempre es voluptuosa,” dijiste. En ese momento tuve la sensación de que el comentario surgió de tí espontáneamente pero con una convicción absoluta, aunque también podría haber sido el resultado de haber estado bebiendo margaritas en el bar del hotel, con el mar y la música de los mariachis como trasfondo. Dado que la música y el jolgorio no nos dejaron hablar, prometí continuar esta conversación ni bien se diera la oportunidad. Ahora que se ha dado, ¿puedes elaborar un poco más sobre la conexión que proponías hacer entre la risa y la voluptuosidad?

A.B.: El mar, la luz y el relativo exotismo de ese bienestar para quien está acostumbrada como yo a climas menos hospitalarios bien pueden haberme hecho experimentar la voluptuosidad que percibo implícita en la risa de una manera más inmediata que la acostumbrada. Independientemente de esos factores que en algún momento se llamaban contingentes--como si la vida no estuviera

entretejida por ellos--creo que hay efectivamente una activación física en la celebración o reconocimiento que se trasunta en risa. Es una convulsión, un agitarse, una suerte de corto-circuito que nos recorre el cuerpo y que compromete a toda la persona. Por eso hay una dimensión inapresable en el humor que llega a concretarse en risa, un apuntar hacia algo que acaso esté en una frontera del placer que todavía no nos animamos a explorar.

D.N. Tu respuesta me devuelve a la convicción de que toda risa--excluyo la simple sonrisa de reconocimiento de la categoría 'risa'--está anclada en el cuerpo, como bien lo han notado tanto Hélène Cixous como Rosario Castellanos. Para Rosario, el poder de la risa reside precisamente en el hecho de que "al provocar una reacción física, invita a la acción." Para Cixous, la risa femenina (mejor dicho, la risa producida por las mujeres) va aun más lejos, ya que es capaz de hacer explotar "la ley" sobre la que se apoya toda hegemonía patriarcal. Pero este tipo de risa, la risa de la Medusa de Cixous, la risa corrosiva a la que se refiere Castellanos, la risa de Alicia Borinsky en la costa del Pacífico, o la de las "mina(s) cruel(es)" de tus novelas, es una risa fuerte, enérgica, hasta podríamos decir combativa. Hay otro tipo de risa que también nos hace pensar en la conexión entre la risa y el cuerpo, pero que sería casi lo contrario de la risa voluptuosa que describes arriba: me refiero a la risa nerviosa, lo que en inglés llaman "nervous laughter" or "weak laughter." Efectivamente, en muchas de las novelas canónicas, cuando los personajes femeninos ríen, sólo son capaces de este tipo de risa nerviosa o tímida, a menos que sean personajes francamente malvados (y estos sólo se ríen a sus anchas en los cuentos de hadas, o en las telenovelas). Pero lo interesante es que aún este tipo de risa tiene síntomas obviamente somáticos. ¿Habría otro tipo de voluptuosidad en la risa nerviosa? ¿Un tipo más masoquista del placer que, según Freud, es una de las consecuencias inevitables de la risa--para el que ríe?

A.B.: La risa nerviosa para quien la practica es muy a menudo un sistema de puntuación, una invitación a la complicidad con un público y en ese sentido tiende a funcionar como una seducción frustrada, un fracaso del intento de intimidad. La risa nerviosa le da vergüenza a quien se ríe pero articula también una interpretación de lo hablado a partir del cuerpo; es una celebración en retirada. Un dar la cara y esconderse. No sé si hay realmente risa resignada, más bien, sonrisa de reconocimiento de una situación adversa. Es la actitud

quietista por excelencia. Me resulta sumamente antipática esta última forma de pseudo-humor por su apatía y su afinidad con los estereotipos masoquistas. Me imagino que las falsas víctimas se escudan en sonrisas resignadas para alcanzar el estrellato con su sufrimiento. Su voluptuosidad es muy femenina, en un sentido esterotípico y superado, que confunde femineidad con padecimiento silencioso. Ambos tipos de reacciones están muy emparentadas con el estremecimiento físico y el placer.

DN. En otra ocasión notaste que el humor es lo que le permite al escritor (y muy en particular a la escritora) resistir o eludir el discurso de la victimización. Pareciera haber un paralelo importante entonces, entre tu rechazo o antipatía hacia esta risa débil y timorata y tu resistencia a crear mujeres que están resignadas en tus novelas o poemas. Lo cierto es que cuando aparecen los personajes-víctima en tus novelas (que con frecuencia resultan ser hombres) los demás se burlan despiadadamente de ellos, los abandonan, les pegan tiros. . . en fin, hay un despliegue de malicia hacia los que se apoderan del papel de víctima que hace pensar que las Florence Nightingales de la historia o la literatura nunca te impresionaron demasiado.

A.B.: No sé si la risa débil será la única forma de risa accesible a las víctimas pero si no las practico es porque están ancladas en una sensibilidad que acepta cierta inferioridad para quien habla o escribe y en ese sentido estoy de acuerdo con la interpretación que propones para mi rechazo. El tonito de las víctimas me interesa como espectáculo, como show, y por eso regreso a menudo a los seminarios de Charcot. Me imagino a las mujeres que hacía desfilar delante de sus estudiantes y su público para estudiar sus confusiones y estoy casi segura de que las que caían menos simpáticas eran las incapaces de generar una sonrisa resignada.

D.N. Sin duda, pero me imagino que de haber recreado la escena de los seminarios de Charcot en una de tus novelas hubieras puesto a alguna histérica que no tuviera nada de víctima pasándose las teorías de Charcot por las narices, o el público reaccionando a las explicaciones del eminente médico con una estrepitosa carcajada.

A.B.: En ese mismo contexto, una carcajada proveniente del auditorio le hubiera movido el piso, acaso alterado la construcción de la teoría de la histeria que sigue haciendo daño hasta el día de hoy. En un

contexto más inmediato, el del momento político que nos toca vivir, el humor tiene la capacidad de dismantelar la autoridad de discursos monolíticos e iluminar tanto el absurdo como el ridículo; por eso tiene capacidad transformadora. Nos da vía libre, es el gran desinflador de lo pomposo, el distanciamiento que acaba con la claustrofobia.

- D.N.: Habiéndonos acercado a Charcot y con la risa de por medio, la referencia a las teorías del humor de Freud parece de rigor. En su tan citado ensayo, "El chiste y su relación con el inconsciente," éste llega a la conclusión de que los chistes caben dentro de dos categorías: o son "hostiles" y evidencian toda señal de agresión, o son "obscenos," y por lo tanto--de algún modo--exhibicionistas. ¿Te parecen adecuadas estas dos categorías para clasificar no ya al chiste sino al humor en general?
- A.B.: El ensayo de Freud es muy revelador e interesante pero me parece que se le escapa algo que desde mi punto de vista es fundamental: la experiencia del absurdo como tal. Es decir, no en tanto esté ligado con la agresión o la defensa, o con lo sexual a través de la obscenidad, sino como una incursión en un universo con otras reglas. Hay una tendencia demasiado prevaleciente (en parte debido a la influencia de Freud pero también a la de los sociólogos) a interpretar el humor como remitiéndonos a un terreno de transacciones con una raíz familiar o como alegoría social. Hay que arriesgarse y darle al absurdo su autonomía y su capacidad de contagio.
- D.N.: Peter Berger, un colega tuyo de Boston University, tiene un libro reciente sobre el humor y la risa en el que mantiene que la experiencia del humor (o de lo cómico) y la experiencia sexual tienen un denominador común importante. Por más fugaces que sean, dice Berger, tanto el humor como el sexo tienen la virtud de permitirnos escapar de la cotidianidad o de la normalidad que nos circunda por unos momentos. Es en parte por esto, también según Berger, que ambas experiencias son potencialmente subversivas. El antropólogo Victor Turner diría tal vez que son experiencias "liminales," experiencias que nos hacen cuestionar o transgredir, al menos momentáneamente, las reglas de la normalidad. Menciono todo esto porque me interesa mucho el modo en que tus obras, y muy especialmente tus novelas, mezclan el sexo con la risa. La exageración o la perversión de la sexualidad en tus novelas es una

fuentes constante del absurdo. ¿Hay algún objetivo subliminal detrás de esa tendencia a subrayar el lado absurdo de la sexualidad?

A.B.: De chica en Buenos Aires viajaba mucho en colectivo y me dedicaba a observar a la gente y escuchar sus conversaciones. A los diez, once años, se me ocurría que aquello que veía no podía ser de ningún modo la verdadera vida. Esa gente se comunicaba en clave y simplemente no tenía ganas de que yo supiera o me internara en su secreto. No se trataba del tipo de secreto que sospechan los paranoicos porque en ningún momento pensé que revestiera el menos peligro para mí, simplemente me exilaba, me marginaba de una experiencia que, sin embargo, parecía ofrecérseme en la superficie. De vez en cuando percibía una comunicación más sustancial y era en la forma de una guiñada de ojo, un comentario agresivo, un gesto procaz y fuera de lugar. Desde mi observatorio de entonces aprendí que escuchar significaba aguzar el oído para percibir esa música irreverente que interfiere con la rutina y la ceguera. Esto ha sido una constante en mi obra.

D.N.: Si insisto sobre esta cuestión es porque me fascina esta confluencia de lo erótico con lo cómico. Nos han entrenado--especialmente a las mujeres--a ver el erotismo y la risa como realidades opuestas (de allí que el chiste obsceno tenga la fuerza que tiene). En la misma literatura latinoamericana, las grandes novelas románticas (*María, Cumandá, Sab*, por ejemplo), lo erótico se asocia no sólo con lo serio sino con lo mortalmente solemne (y lo simplemente mortal, claro). Tus novelas resisten agresivamente la solemnidad al acercarse a lo erótico o a lo pornográfico. Al contrario, no se me ocurre ningún pasaje tuyo en que lo erótico o lo pornográfico no desborden inevitablemente hacia lo cómico, lo absurdo o lo grotesco. Hay un intento de reinventar una epistemología del sexo en todo esto? Y cómo entra la exageración del melodrama o de la novela rosa en tus representaciones de una sexualidad obviamente exagerada?

A.B.: La asociación entre Eros y Thanatos es demasiado estrecha en las literaturas hispánicas; sobre todo en lo que toca el papel de la mujer. Escenas de entrega, de dolor, de aceptación, de virginalidades perdidas, arrebatadas, menstruaciones góticas y vejez de bruja convergen para darnos un vasto fresco al que no me interesa contribuir. La celebración del equívoco, de la fiesta y el circo, la fiesta explosiva y procaz que recorre el melodrama y el absurdo, las

letras de bolero y de tango pensadas en solfa, la apretada mitología de la moda y los negocios de segunda mano, los roces y la pasión intermitente entre amantes que se buscan por ciudades multilingües y pueblos de provincia me estremecen como modo de conocer, de internarse en algo velado por la solemnidad y patetismo de gran parte del tratamiento de lo erótico.

D.N.: Al referirte a la fiesta y el circo, al melodrama y el tango, ¿estás insinuando que el tratamiento del erotismo en tus obras es en parte paródico?

A.B.: No creo que mi humor sea fundamentalmente paródico, pero claro, la interpretación está a cargo de los lectores. Veo una proclividad muy intensa hacia el absurdo que, por definición, trasciende la parodia.

D.N.: Yo al pensar en los aspectos posiblemente paródicos de tu obra pienso en la parodia de géneros más que nada. Recuerdo que en una entrevista con Mónica Sifrin, tú dices que concebiste la idea de escribir *Cine continuado* como una novela picaresca femenina. Y efectivamente, en esta novela (aunque yo diría en todas tus novelas), hay elementos que fácilmente asociamos con la picaresca: el nomadismo de las mujeres, por ejemplo, pero también el estar fuera de ley (y en efecto, la criminalidad) de muchos de los personajes, la pobreza y el deseo de aparentar, el deseo de salir del barrio convertida en ídolo. . . todo esto yo lo asocio con la picaresca, especialmente la picaresca femenina, pero en tu obra aparece exagerado, carnavalesco; es cierto que la picaresca ya de por sí es un género carnavalesco, pero tu novela nos lleva a otro grado de farsa. Es aquí donde yo veo un potencial paródico.

A.B.: No pienso en *Cine continuado* como una novela que intenta reescribir la picaresca tradicional. De haber querido hacer una parodia del género me hubiera tentado reescribir la novela como una novela didáctica, y no lo hago. Lo mismo pasa con *Memorias del seductor abandonado*, aquí tomo las pautas de la novela vaudeville, pero lo que me interesa es apuntar hacia nuevas modalidades, nuevos géneros. Eso no quiere decir que no haya efectos paródicos dentro de mis novelas, los hay, pero yo al menos no las concibo como novelas esencialmente paródicas.

- D.N.: Esto lo querré reflexionar más a fondo en algún momento. Siguiendo con géneros, subgéneros o modalidades cómicas, sin embargo, quisiera preguntarte sobre el papel de lo grotesco en tus novelas. Mucho de lo que veo en tu obra, especialmente en cuanto se trata a la representación de personajes femeninos, me hace pensar en las definiciones más recientes sobre lo grotesco, en la obra de Mary Russo o de Kathleen Rowe, por ejemplo, donde se analiza la práctica de lo grotesco como un vehículo de afirmar una subjetividad femenina no pasiva, una subjetividad que excede--visiblemente, marcadamente--los límites del decoro y de la decencia recomendados por la sociedad. ¿Hasta qué punto es consciente la incorporación de lo grotesco en tu obra?
- A.B. Las distinciones entre lo bello y lo feo, lo vulgar y lo aristocrático, se han ido esfumando y llegamos al principio del segundo milenio con una carga de fragmentos que tienen una intensa capacidad asociativa. Las mujeres concurren a los desfiles de modas de los grandes modistos saben que en menos de un mes las prendas más exitosas aparecerán en las cadenas de tiendas más baratas al alcance de variados bolsillos, la posibilidad de desplazamientos geográficos le quita jerarquía al exotismo convirtiéndolo en industria de souvenirs, el lenguaje del amor y la intimidad se canta por la radio entremezclado con los desorbitados insultos del rap. Un caleidoscopio de imágenes irrumpe en la sensibilidad literaria y se instala para proponer una textura que acomode ese registro poroso y en constante cambio. Lo grotesco se incorpora en mi escritura como parte del caleidoscopio. No existe de un modo exclusivo. Es decir, no me interesa aislarlo, enmarcarlo, estudiarlo como síntoma o contrastarlo con un ideal hipotético de belleza. Esta ahí. En algunas ocasiones aparece como parte de un subtexto que reinscribe en tono humorístico otras tradiciones y tratamientos de lo grotesco. Intuyo en ese sentido ciertas huellas de mis lecturas de la novela gótica anglosajona, la literatura de Roberto Arlt, Felisberto Hernández, entre otros.
- D.N.: Sobre estas líneas, me interesa preguntarte sobre la *visión* cómica, o serio-cómica, o cómico-absurda, de tus novelas (tomo la frase "comic vision" de Nancy Walker, quien la usa en un sentido bastante amplio para referirse a toda visión que evita reproducir el unamuniano "sentimiento trágico de la vida"). *Mina cruel* empieza con un personaje de quien se dice que "[s]e las arreglaba. . .para construir una frivolidad a la medida de sus sueños." Esta frivolidad

parece ser casi contagiosa entre los personajes de tus novelas, de modo que por una parte está la fiesta, la desfachatez, y la exageración que marcan tanto el tono de tus obras y contribuyen a crear un ambiente de farsa o, más acertadamente quizás, de lo que Susan Sontag clasifica como "camp." Pero por otra parte yo veo un elemento de sátira--sátira con seria intención crítica--bastante fuerte en casi toda tu obra. ¿Domina uno de estos elementos la visión de tus novelas en tu opinión?

A.B. La relativa frivolidad de mis personajes es un ejercicio de estilo. Casi todos ellos, por más vulnerables que sean, poseen la capacidad de autoinventarse de algún modo. Esta característica, profesión lúdica, invitación a la libertad, no constituye de ningún modo un vaciamiento del dominio ético ni mucho menos un relativismo moral de mi parte. No olvidemos que las opiniones de los personajes están integradas en obras que las ofrecen como parte de una combinatoria, un campo energético que las redefine. *Mina cruel* es una novela donde la tortura, la corrupción y el desinterés de los dicadores por su pueblo, por ejemplo, constituyen desde mi punto de vista una clara condena de las sociedades con esas características. No creo que haya ningún lector que pueda terminar la novela sin darse cuenta de que la escena de tortura es una denuncia. Acaso lo enigmático sea el humor negro del texto, pero si bien compromete y vuelve ambiguos otros significados, sobre todo en el orden de la sexualidad, no puede decirse que haya una suspensión y relativismo éticos y morales. Lo mismo sucede con mis otras novelas en órdenes diferentes pero en todas hay posiciones nítidas con respecto a ciertas cuestiones que a mí me parecen fundamentales y otras, sujetas al juego y el azar.

D.N. Efectivamente, detrás del humor negro siempre está la crítica satírica a la que ya hemos aludido, pero la irreverencia que caracteriza tu tono es casi agresiva. La "seria solfa" que, según Saúl Yurkiévich, caracteriza toda tu ficción, transmite una actitud capaz de burlarse de todo y de todos. ¿Qué hay detrás de esta irreverencia? Es simplemente un deseo de sorprender y desestabilizar al lector? ¿O se trata de una actitud más intencionadamente combativa?

A.B.: No me propongo ofender a nadie. Algunos autores deliberadamente transgresivos como Arrabal me parecen ingenuos porque toda transgresión de algún modo refuerza lo que niega. El efecto de

cierta brutalidad, brusquedad, insolencia, carcajada fuera de lugar que hay en mis obras procede de mi decisión de explorar qué pasa cuando se escribe en un estado de intensa alerta. En la ciudad imaginaria donde transcurren mis novelas no hay automatismos de la vida cotidiana tal como la experimentamos fuera del texto. Por eso las fricciones, los contactos carecen de lubricantes diplomáticos y pueden llegar a revelarnos algo que se esconde en muchas de nuestras conversaciones. Nuevamente, como ves, la imagen de un discurso detrás de otro que tenía de chica cuando hacía mis viajes en colectivo o escuchaba a los adultos. Esta vez todos hemos crecido y en vez de ofensa creo que la idea de mi registro es iluminar, invitar a la complicidad y al descaro ante la mentira, descreer porque sospechamos que hay alguna clave escondida y el humor es el camino hacia la verdad.

D.N.: Si el humor es un posible camino hacia la verdad, y el humor es también un modo de descubrir el otro lado o la otra cara de las cosas, ¿qué dices de la posibilidad de un humor subversivo? ¿Hay un intento de subversión detrás de las muchas modalidades de la risa en tus obras?

A.B.: Mi humor es subversivo en el sentido de invitar a ejercer esa lucidez del desasimiento y por eso tiende a poner entre paréntesis ciertas realidades institucionales. Una de las maneras en que se manifiesta es en la invención de instituciones como "AMAR" ("Academia Masculina de Actividades Recreativas"), en Sueños del seductor abandonado, o en la organización de las chicas del culto de eva (que están ahí por la manzana) en Cine continuado. No sé qué constituiría un intento serio de subversión en los términos de interpretación; en la práctica, cuando trabajo, mi humor no es frívolo sino que compromete la zona más intensa y enigmática de mi escritura.

DN: Como se sabe, traducir el humor es siempre tarea ardua, a veces imposible. En tu caso tiene que ser particularmente difícil, precisamente por tratarse de un humor plenamente arraigado en un ambiente porteño (o al menos netamente suramericano), y con una serie de referencias--importantes para tus tramas--a la cultura popular hispanoamericana. A pesar de ello, tus obras se traducen con gran celeridad. Tú has dicho en varias ocasiones que la traducción de tus obras es en cierto modo un esfuerzo colectivo (las traducciones son de Cola Franzen, pero tú contribuyes activamente

a ellas). ¿Cómo resuelven tú y tu traductora, Cola Franzen, el serio problema de traducir el humor a través de fronteras no sólo lingüísticas sino también socio-culturales?

A.B.: La traducción es sobre todo un ejercicio intuitivo. Cola Franzen, que ha traducido mi obra publicada en inglés hasta el momento, posee una gran intuición y conocimiento de mis textos. No tenemos una fórmula precisa de trabajo; hay consultas, re-escrituras, cartas, caminatas, conversaciones acerca de música y cine (ya que el tango, el bolero y el cine son esenciales para entender mi obra) y una corrección continua. El momento más importante de la traducción de mis cosas es el hallazgo del tono, la recreación de algo que a veces aproximamos al equivalente lingüístico de la expresión de la cara de Buster Keaton. Por suerte, Cola Franzen ha dado en la tecla con el tono porque mi perspectiva reside primariamente en él; las situaciones individuales son menos elusivas y las elaboramos con mayor abandono una vez logrado lo otro. Dado que no hay aparentemente ejemplos de un humor femenino como el que se encuentra en mi obra, tenemos por un lado una gran libertad y por otro el riesgo del vacío. Con respecto a las cuestiones culturales hay algunas que hemos resuelto con mi invención de algunas canciones en inglés para sustituir las que propongo en el original en castellano; en otros hemos conservado el castellano. Evidentemente a medida que el castellano se incorpore cada vez más al inglés las traducciones irán cambiando de naturaleza.

D.N.: Alicia, veo que se nos está acabando el tiempo, pero me quedan dos preguntas más si me permites. Yo veo en tus novelas un interés por experimentar con varios géneros o subgéneros, pero también veo que todos estos géneros pertenecen a la gama de cómico-crítico, donde gran parte de lo que provoca risa acusa o transparenta una actitud satírica que va en serio. Dentro de estos parámetros, *Mina cruel* puede ser leída como una satírica cómica (bastante negra, por cierto) en donde se entremezclan las preocupaciones de la novela del exilio con las de la novela de la dictadura; *Sueños de un seductor*, como tú misma has dicho, es una novela *vaudeville* que festeja el desenfado del espectáculo popular, pero detrás de las exageraciones carnalescas--de la "Academia" masculina, o del "Asilo" de las mujeres feas, por ejemplo, está otra vez la crítica satírica: se satiriza, entre otras cosas, la economía política que ha polarizado y desintegrado al país en que ocurren en esas cosas absurdas; *Cine continuado*, con todos sus elementos neo-picarescos

y sus mujeres esquizofrénicas y ultra-metabólicas, nos da una imagen--totalmente alucinada, por cierto--de una urbe posmoderna dominada y esclavizada por los medios de comunicación masiva y el culto a los ídolos populares. De modo que detrás de la visión cómico-absurda parece haber un intento crítico cuidadosamente pensada. ¿Tú te has planteado algún tipo de trayectoria novelística en algún momento?

A.B.: Seguramente hay una trayectoria en mis libros pero no pienso mi obra en esos términos. Mi práctica del humor no es, como en el caso de otros escritores, un ejercicio de control y manipulación. Cortázar se caracterizó una vez a sí mismo como un "jugador jugado." Esta frase manifiesta bien mi propia falta de distancia con respecto al humor de mis textos.

D.N.: Termino con una pregunta más autobiográfica. El sentido del humor, la capacidad de producirlo, siempre nos viene de alguna parte, aunque no siempre sabemos o recordamos de dónde. En tu caso, ¿hay presencias tempranas que te hicieron optar por el camino de la risa y no por uno de los otros dos caminos que Rosario Castellanos considera alternativos pero inferiores (las lágrimas, la recriminación)?

A.B.: Uno de mis abuelos, judío polaco refugiado en Argentina, me contaba historias de la guerra, de su milagrosa salvación y de la muerte de gran parte de nuestra familia a través de anécdotas en las que imitaba las voces de cada uno de los personajes involucrados. Mientras caminábamos por la calle y se interrumpía para comentar las dimensiones de los traseros de las mujeres que pasaban, dándome consejos alimenticios para que no desarrollara los excesos de las menos atractivas, contaba sus historias en idisch, con partes en polaco, ruso y alemán. Yo entendía el idisch y el alemán pero nada de ruso ni de polaco. Sin embargo, mientras conversábamos era claro que había que burlarse de la maldad y la mezquindad de algunos y celebrar la desafortunada circunstancia que hizo que mi abuelo con el estómago trinando de hambre y una barra de chocolate en el bolsillo atravesara una distancia de un día entero reservando el chocolate para sus hijos. Nunca me pareció raro el humor de mi abuelo. Mi padre, criado en Argentina, era un gran amante del tango y del cine. Hablaba en solfa de los actores y actrices de Hollywood, practicaba la "cargada" y le parecía importante tener aquello que en Buenos Aires se llama "pinta."

Ambos fueron influencias formadoras en mi vida. Junto a la familia real está la construida. Allí se encuentran Lewis Carroll, Macedonio Fernández, Buster Keaton, los hermanos Marx, y los ojos de esas mujeres sin sentido del humor pero por eso comiquísimas, como María Félix y Theda Bara. La respuesta a todo lo demás está en las obras y yo también la busco.

Boston-Chicago, noviembre y diciembre de 1998