



VIDA DE VIVOS

*Conversaciones incidentales
y retratos sin retocar*



MARÍA MORENO

VIDA DE VIVOS

*Conversaciones incidentales
y retratos sin retocar*

EDITORIAL SUDAMERICANA
BUENOS AIRES

Entre nos

(apuntes para una teoría de la entrevista)



Más que una introducción, ésta es una intromisión. Incluso una intromisión donde, con el pretexto de dar cuenta del género entrevista a partir de mi propia experiencia, he sentido el impulso de contar mi vida, pero ya van a ver que no es para irme del tema.

La calle San Luis, una frontera difusa entre el Once y el Abasto —la ambición le dictaba a mi madre explicarla como perteneciente al Barrio Norte—, se extendía en negocios improvisados en un zaguán, edificios de departamentos donde la novedad del incinerador ofrecía una modernidad accesible en cómodas cuotas y casonas con garaje que no acostumbraban abrir sus persianas a ese tránsito de carros cargados de verduras, botellas vacías y artículos de mimbre; de reparadores de paraguas y de afiladores de cuchillos, amén de los clásicos cuenteniques a los que se burlaba repitiéndoles el antiguo pregón de “beines, beinetas, jabones, jabonetas”. Flanqueada por dos grandes conventillos ocupados por la comunidad turca —sobre Larrea vivían los Talamán, hoy prósperos toalleros y manteleros, sobre Paso los Dayan, dueños de varias casas puestas en alquiler que nunca quedaban más allá del Bar León—, San Luis retenía el siglo XIX que tanto me interesó más tarde.

Un balcón de bajos, adornado con hierros retorcidos, fue mi primer mangrullo de cronista. Cronista inopinada a la que todo le entraba por los ojos, aun cuando no supiera leer ni escribir. Cronista sin práctica más que la de tomar lista a las presencias repetidas y abocadas a tareas sin mayores variaciones: la puta que enseñaba el catecismo a domicilio, el niño que dormía en un cajón, la enana que llevaba una canasta sobre la cabeza tenían una coloratura tan natural que no hacían falta palabras para narrar. Por otra parte, mi edad no daba para

atesorar recuerdos populistas. Mi abuela era la portera de un edificio de departamentos en ruinas al que no se le llamaba conventillo por el hecho de que mi madre —doctora en química— vivía allí y había puesto en la puerta una placa donde promocionaba su laboratorio de análisis clínicos. Yo ayudaba a mi abuela bajando la manija del automático en el tablero de las luces a la hora en que los escasos inquilinos calaveras salían para dirigirse al centro. Era cronista de interior también, puesto que no se me permitía bajar a la calle y sólo podía levantar testimonio del balcón para adentro. La ocasión era la entrega de la correspondencia, que exigía la subida metódica de dos pisos por escalera. En el departamento 2 los Unger, los Seiden y los Fleicher, en el 3 los Wundailer, las Dimant y los Rodríguez, en el 4 el sargento Vera y el señor Zubarán, otros Rodríguez y las Pomeranz. Sólo la señora Mandelbaum vivía sola en un cuarto del segundo piso que antaño había sido la portería. Recuerdo las variadas caligrafías de los sobres, la Z barroca de la hermana del señor Zubarán cuya letra ocupaba todo el sobre, los trazos torpes que rezaban un “Rodríguez” con s y, en contraste, la complicada grafía de los apellidos judíos. Como recuerdo la profusión de las cartas, su frecuencia, el enigma de los remitentes que iban de Goya a Lodz, la mayoría imposibles de leer en voz alta a la altura del primero superior. Los Seiden, los Fleicher y la señora Mandelbaum llevaban tatuados en los brazos números de varias cifras, algo a lo que en mi casa se aludía en voz baja y cuyo sentido ignoré durante mucho tiempo. De la señora Ruth Seiden se decía que había estudiado pedagogía con Jean Piaget, que la pena de haber viajado desde tan lejos, de verse obligada a vivir con dos niños en un cuarto y hacer ella sola las tareas domésticas la había desanimado de buscar la reválida de sus estudios. Una vez me había hecho un test de inteligencia a través del vidrio roto de su departamento que daba sobre el patio del nuestro. Me mostró un zapatito minúsculo. Yo pregunté “¿Y el otro?”, asociación que fue aplaudida. Si ahora me imagino construyendo mi novela de reportera, puedo afirmar que ésa sigue siendo una buena pregunta, menos interesada en obtener un dato que en una conexión pertinente en empatía con un juego decidido por el otro. En una ocasión, llegué al departamento 2 con una carta. La señora Seiden estaba lavando ropa en la pileta. Miré entonces, como hipnotizada, el brazo numerado que desaparecía en la espuma y luego reaparecía indemne, al ritmo de la tabla de lavar.

—¿Le dolió el tatuaje, señora Ruth? —se me ocurrió preguntar.

—No es un tatuaje, chirusita. Es mi número de teléfono. Tengo tan mala memoria —dijo la señora Seiden sin mirarme.

Cuando mi madre se enteró de este diálogo primero gritó, luego se rió y por último llorando llamó por teléfono al departamento 2. Perdón, perdón, repetía entre lágrimas. Su llanto me hizo llorar a mí. A través del teléfono podía casi palpase la discreción de la señora Seiden, sus palabras de consuelo y sobre todo su preocupación por mí. Al cortar, ya más tranquila, mi madre me dio una limitada versión sobre la existencia de los campos, explicó los tatuajes pero no las cámaras de gas, el hambre pero no la muerte. Pero Xenia Goldrosen, del quiosco de cigarrillos de la esquina de San Luis y Larrea, que salía a tomarse una copita en la vereda, a la hora de la siesta, luego de colocar el cartelito de cerrado, hablaba sin que le preguntaran.

—Treblinka. Padres *marieron*. Hijos *marieron*. Marido *marió*. Primos, abuelos *marieron*. ¿Qué dijo Xenia? ¡Mierda!: vivir.

Su pronunciación asociaba la muerte al casamiento. *Se marier*, escuchaba yo, que recibía clases particulares de francés. Y Xenia estaba *mariée* en segundas nupcias con el señor José Neura, al que le faltaban las dos piernas. Un entrevistado difícil, apático, o tal vez bromista.

—¿Qué le pasó en las piernas, señor José?

—No sé.

—¿Le duele?

—No sé.

—¿Cómo hace para subir las escaleras de su casa?

—No sé.

—¿Por qué se llama Neura?

—No sé.

Comprendo que no obtuve gran información en aquella entrevista, pero creo que fue la mejor que hice. Daba cuenta muy sutilmente del estilo del señor Neura y, sin gastar palabras en descripciones balzaquianas atravesadas por la huella caribeña, del neobarroco criollo que usé, ya como periodista “profesional”, durante la dictadura militar, favorecida por una censura que parecía ser más precisa con el realismo.

Pero en general no me atrevía a preguntar. Un mundo caliente de interrogantes me mostraba seres extraños que, por desgracia, casi siempre permanecían inaccesibles. El Parque Retiro, donde moraba la terrible Flor Azteca —una cabeza parlante simulada por un juego de espejos—, el salón La Enramada con sus concursos de disfraz, la circulación de *diferentes* en un tiempo de encierros imperfectos o de solida-

ridades caseras, amén de la prosa de Emily Brontë traducida al radioteatro en la voz de Pedro López Lagar, me ofrecieron una constelación que jamás asocié con la tristeza, la discriminación y el genocidio, sino con la imaginación, la variedad y la mascarada. En la plaza, la niña gárgola —por fin alguien accesible aunque el término “accesible” en este caso era totalmente inadecuado— no quiso responder a mis preguntas. Diminuta, con rostro de tortuga y una piel translúcida que transparentaba las venas, parecía mirarme sin verme. Sentada en un banco, junto a su *nurse*, tomaba sol girando de vez en cuando la cabeza en dirección a un transeúnte, al movimiento de las ramas de los árboles, a un sonido demasiado agudo. Era un Buda genético cuya vida, le habían pronosticado, sería muy corta. La señora Mandelbaum tampoco se dejaba interrogar: aun en el verano escondía el brazo tatuado con mangas largas y a veces gemía de noche. Como en su cuarto sólo había lugar para un calentador, a veces mi abuela me pedía que le llevara alguna comida preparada en el horno. Un día la señora Mandelbaum me recibió con un paquete envuelto en un papel de celofán que parecía usado. Estaba atado con un simple cordel pero tenía un moño de cinta brillante. Lo abrí a escondidas, calculando una posible prohibición, y no me equivocaba. Era un barco realizado muy esquemáticamente. Podía decirse que estaba hecho con cuatro líneas. Mi abuela me dijo que era un barco de sal. Lo chupé y tuve que darle la razón, pero la sal no se desprendía y, por la apariencia, blanca y llena de cristallitos, era sal gruesa. Mi madre me lo escondió en algún lugar donde no pude encontrarlo, con el pretexto de que no era un juguete sino un *adorno*. Escuché murmuraciones aunque no recuerdo ningún testimonio directo. Se decía que el barco venía de Auschwitz. Entonces ya me parecía natural que hubiera gente con teléfonos anotados en los brazos, que los *descamisados* aludidos por los discursos de Perón y Evita fueran una multitud literalmente en cueros que debía estar en la plaza ante ellos, que los forros usados que sembraban en la Plaza Francia fueran, como me había contado mi madre, protectores para los dedos de la mano que usaban los basureros para no lastimarse con las botellas que dejaban los borrachos. Mi idea de pueblo excluía la lucha política: era en cambio una lucha de lenguas, de puestas en escena, de vestuarios. Y si el positivismo y el gorilismo de mi madre solían desalentar esos contactos populares con un algodón embebido en alcohol y la prohibición de, atravesando las rejas del balcón, ganar la calle, el complejo de Edipo no me llevó tanto al padre como a esa feria de ingeniosos. En cada cuarto había una patria, una etnia, una lengua.

Definitivamente me gustaba “lo otro”. Sólo en dos ocasiones advertí la dimensión política. En una, mientras yo iba de paseo con mi madre, la vecina enana que vendía pan a domicilio interrumpió mi mirada inquisidora con una fuerte patada en la rodilla. Debe haber sido mi primer encuentro con un miembro de minorías. En otra, cuando dibujé una imagen de Eva Perón en mi cuaderno de clase (la nariz era un palito, los ojos un par de puntos, los cabellos trenzados, una batahola de garabatos), una maestra “partidaria” la sustituyó por una fotografía. Jamás la censura me encontró tan altiva. “A la señora le hubiera gustado”, me quejé. Incluso en los años posteriores, la palabra *pueblo* siempre mantuvo ese fondo mítico de *performance*, de almacén de ramos generales del sujeto. Cuando leí *El fiord* de Osvaldo Lamborghini, en la frase final (“Salimos en manifestación”) creí leer: “Salimos en exposición”.

El máster se obtiene en bares

Entre esa *chirusita* y la *groupie* de los periodistas de las recién salidas *Primera Plana*, *Panorama* y *Confirmado* hay un hiato. Reaparezco en los bares de la calle Corrientes, con la insignia existencialista de la boina ladeada y el morley negro para hacerme varonera en la cultura de la ginebra Bols y la falta de miramiento para con las mujeres. Allí adquirí un estilo de gélida bravata y de bella indiferencia que me servía para disimular la timidez y el deseo de reconocimiento. Imitaba una iconografía fuerte: Alfonsina en el café Tortoni, Norah Lange en el Auer’s Keller. Por ellas estaba convencida de que más que ganar la universidad las mujeres debían ganar las tabernas. El hábito de interrogar a los dueños de mesa, de hacerlos confesar toda clase de pecados laicos, era una profecía de la entrevista que en ese entonces tenía para mí, debo reconocer, mucho de complacencia y falta de sentido crítico para con las respuestas. Era la época en que el antipsiquiatra David Cooper denunciaba a la familia como lugar patógeno. Y la familia, agregaba yo, no se oponía al mundo sino al bar. A mí me hubiera gustado uno de esos que se parecen a los despachos de refrigerios del siglo XVIII donde se trata de poner en suspenso los sentimientos personales, la profesión, la clase y, con un protocolo afable, se habla de generalidades, siempre de alta filosofía: la vida y la muerte. Allí no hay estrellas. La intervención de alguien que acaba de llegar y apoya el impermeable sobre la barra, la caída de un cuerpo al suelo, entre los

maníes, la canción espontánea conocida por todos, democratiza el teatro popular del alcohol. Hasta los estados son *para todos*: euforia, beligerancia, depresión. Pero allí, en el café La Paz, la clase no se dejaba en suspenso —éramos todos de clase media—, en cambio se hablaba mucho de la *lucha de clases*. Había floreo de discursos, espadeo de chicanas, lanzamiento de nombres propios y, si de confesión se trataba, ésta era completamente transformada en una teoría general del sexo, la familia, las mujeres. El arte de la réplica y el de la humillación verbal que se practicaban *in situ* me prepararon para la entrevista de confrontación que nunca ejercí. El histórico intelectual argentino José Ingenieros, que tenía la habilidad de hacer convivir en la misma noche una bohemia sobria en compañía de los peores mientras daba forma a una epopeya de estudios autodidactas que terminaban a las ocho de la mañana, podría haber sido un contertulio de La Paz adonde acompañé por lo menos a dos generaciones. En la primera camada: Norberto Soares, Miguel Briante, Germán García. En la segunda: Charlie Feiling y Claudio Uriarte. Conscientes de mi categoría de testigo, muchos me aconsejaron escribir mis memorias. Yo propuse como título una variante del de una película: *Yo los conocía bien*. Germán García sugería uno maligno: *Qué pequeños eran los grandes del sesenta*. Para adelantarse a mis mofas escritas, la mayoría me proponía que los entrevistara, a lo que no accedí. Creo que entonces asistí a las mejores *performances* orales que hayan existido: un diálogo de Alejandro Horowicz con alguien cuyo nombre no recuerdo en torno a las posibilidades de uso de las manos del general Perón, el nacimiento de la canción de Federico Manuel Peralta Ramos *Corazón bandera*, la fundación, junto con Miguel Briante, de la orden del Escarabajo Borracho —un monstruo volador que bebía néctar hasta morir—, los monólogos de Daniel Crossa, seguramente mucho mejores que los de Lenny Bruce. En La Paz Oscar Carballo me enseñó a ver *Las Meninas* de Velázquez en una clave libre de Michel Foucault. Y Norberto Soares, que solía decir enigmáticamente: “Pensar que perdí mi vida por una mujer que no era de mi estilo”, me mostró las leyes de la novela negra —era tan extravagante que hablaba del escritor policial Raymond Chandler cuando otros hablaban del ideólogo marxista Franz Fanon—.

Entonces para mí el género más envidiable de los ejercidos por mis amigos periodistas era la crítica de libros, donde se podía hacer gala de la teoría recién estrenada y de la opinión polémica, sobre todo era una oportunidad de ejercer el estilo. La entrevista, en cambio, me parecía el género de los que no sabían escribir y lo sobrellevaban

transcribiendo palabras de otros o, al contrario, de aquellos a los que la autoridad intelectual y la capacidad de dirigir el gusto del público permitían hablar con sus entrevistados de igual a igual. Mi marido de entonces era —todavía lo es— periodista. Para ahondar mi identificación con Colette, cuyo marido firmó sus primeras obras, yo escribí notas que firmaba aquel Moreno cuyo apellido expropié más allá del divorcio. Brote de sífilis, nueva ley de adopción, aeromodelismo, viajes en aerostato, qué es el Ejército de Salvación fueron los primeros temas de mis notas firmadas en *La Opinión*. La entrevista, que entonces su-
bestimaba, sobre todo al ejercerse en la plebeya sección de Vida Cotidiana, me servía para obtener información en función de notas que desplegaban una módica ironía y cierta marca literaria en la descripción de ambientes, climas y personajes.

Durante la entrevista a José Bianco me desmayé, y eso favoreció un clima, que hasta entonces había sido hostil. Pero el desmayo no es ni de lejos un recurso técnico sino algo cuya eficacia pudo comprobarse *après coup* como cualquier elemento impredecible en una entrevista. En un trabajo destinado a ser presentado en un congreso, la psicoanalista Graciela Brodsky habla del principio de imprevisibilidad. Cuando en un análisis nada sucede como estaba previsto es porque las cosas andan bien. El saber ordenado bajo la forma de la previsión sólo da lugar a la sorpresa cuando falla, de ahí la afinidad de la sorpresa con la verdad. Me gusta evocar estas versiones psicoanalíticas en mis inventos —ya se ve que no lo son tanto— sobre la entrevista. No me atrevo a relacionar lo imprevisible de una entrevista con la irrupción del inconsciente, pero puedo mantener la noción de imprevisibilidad. Aunque, casi treinta años después, me sorprende haber creído escuchar de la boca de Jorge Porcel una alusión a aquello de lo que nadie hablaba entonces, el *terrorismo*, y nada menos que en clave de sátira. Simplemente, dejé escapar esa palabra en un lugar insospechado.

Sergio Víctor Palma tiene una ajustada teoría sobre el periodismo, sólo que él la enuncia en un sentido negativo y yo como una fatalidad dentro de la ilusión de *comunicarse*.

De una entrevista todo puede servir al mismo tiempo que nada puede ser usado. Un entrevistador interesante es José Tcherkaski. Para él una entrevista tiene que ser lo contrario a un match de box. La define como el arte de estar ausente para hacerse presente. Cuando cuenta sus procedimientos describe su posición como la de un muerto, un mudo, una sombra. A veces se reconoce en la actitud de un psicoanalista, sólo que elude toda interpretación. Otras se piensa a sí mismo

como alguien que habla desde el lugar del público, a veces ese público simula ser Minguito, obligando al otro a ser muy pedagógico pero, al mismo tiempo, ilusionándolo con que tiene un incondicional control de la situación. Interroga con una curiosidad legítima sobre cosas que desconoce, por eso sus preguntas suenan verdaderas. Al hacerlas nunca va más allá del pedido de una precisión de los detalles, de una asociación disparadora. El sentido de lo popular que lo hizo triunfar como autor de canciones como “Mi viejo” o “Juan Boliche” le permite saber cuál es la ocasión para meter la pregunta espinosa —nunca deliberada sino producto de una lógica interior al diálogo mismo— o “comprar” al difícil que se retacea. Así logró que Copi, impaciente por lo mucho que Tcherkaski decía ignorar de teatro, se puso a representar doce personajes para él solo. Luego le besó la mano. Fabián Polosecki era genial porque al actuar mal, *hacía de sí mismo* en su condición de joven educado en el PC al que la feria de los raros lo asombra y lo obliga a redefinir su ética. Me hubiera gustado ser uno de los alumnos que interroga al personaje de Fernanda Laguna en su novela *Durazno reverdeciente* porque las respuestas están un poco desplazadas y no al servicio de la pregunta. El personaje es una profesora que decide dejar de teñirse las canas:

—¡Profesora! ¿Qué le pasó? ¿Qué...?... usted... ¿tenía canas?

—Sí, chicos, tengo canas desde que tenía 26. Pero siempre lo oculté. Pero ahora... quiero ser yo misma. Y quiero decirles dos cosas más. Soy lesbiana y ayer maté a una planta.

—Ah... Nunca me imaginé que tuviera canas”.

No hay entrevista que falle

Se puede basar una entrevista sobre todo lo que sucedió en *off*, la hostilidad del entrevistado, su resistencia acérrima a responder y hasta sobre la imposibilidad de acceder a la entrevista misma. Mi primera nota a Liliana Felipe consistió en la publicación de los e-mails agresivos con que ella me negaba la entrevista y mis rastreas respuestas. La entrevista con Maitena fue un intercambio ansioso de confesiones autodenigratorias en las que cada una cada vez duplicaba su apuesta. Por supuesto que, con su consentimiento, publiqué sólo las suyas.

Para mí lo mejor de una de mis entrevistas a Eva Giberti fue el diálogo telefónico previo donde me contó el entierro de Tita Merello y

las desventajas de patrocinar una cremación sin llevar una bolsa para la urna.

Las célebres entrevistas de Michel King son una suerte de perversión de la entrevista. Un sujeto solemne, de voz cultivada como la que Tom Wolfe adjudicaba al periodista beige, le refriega a otro sujeto, cuya actividad es la actuación, todo lo que sabe de él. Se trata de un entrevistador que *no quiere saber* puesto que *ya sabe*, enfrentado a un actor que *actúa de no actuar* y es capaz de representar hasta sus propios quiebres. Por otra parte el saber de Michel King, que es fundamentalmente un hombre con un equipo de producción cuya única labor es inspeccionar archivos de revistas especializadas, lo único que sabe es lo que han interpretado los medios sobre aquello que los actores han construido como su *yo verdadero*, generalmente un atado de corrección política, ideales colonizados —los actores de comedia brillante quieren hacer tragedia; los de cine, teatro; los que hacen Neil Simon, Tennessee Williams y los norteamericanos ser británicos— y autobiografías obtenidas en los sillones de terapia conductista.

Para mí la mejor entrevista es aquella donde el entrevistado dice algo que no sabía que sabía y es el primero en sorprenderse. El segundo sería el entrevistador. Porque la mejor pregunta es la que no se sabe de dónde nos llega y, recién por lo que provoca, descubrimos que era la pregunta adecuada hecha en el momento adecuado. Recuerdo mi entrevista a María Inés Mato, nadadora de aguas abiertas, *performing artist* y teórica del agua, una entrevistada que no permite ninguna complicidad pero su discurso inteligente, complejo y atravesado por certezas casi místicas funciona como un *texto no escrito*. En ese caso elegí someterme a su poder. Si bien estoy segura de que mis preguntas, al ir más allá de las clásicas utilizadas para entrevistar deportistas, le generaron cierto despliegue favorable, era difícil mover siquiera un milímetro de su pieza oratoria a *semejante nena*. Había una pregunta que yo quería hacerle pero que era imposible de incorporar sin generar un repliegue o sin tener la impresión de estar recurriendo al decálogo de la prensa amarilla: debido a un accidente, María Inés Mato tiene una pierna amputada hasta la mitad de la pantorrilla. Pero no era un elemento como para omitir. Cuanto más planeé la pregunta, más parecía insultante. Sólo cuando la olvidé apareció fuera de mi voluntad y tomó esta forma: “¿Cómo se llama tu prótesis?”. “Fellini”, contestó ella con total naturalidad y luego me contó la historia.

Un fracaso seguro, a menos que tanto entrevistador como entrevistado sean unos consumados actores, es intentar repetir durante una

entrevista las mismas preguntas que en otra ocasión tuvieron respuestas jugosas. Una prueba más de que lo ideal para hacer una entrevista es no saber nada del entrevistado y muchos menos haberlo entrevistado antes con éxito. Mi reportaje público a María Inés Mato fue una versión retórica, abstracta y sin el clima de la gráfica, donde yo apenas había realizado una tarea de montaje, combinada con una interpretación crítica de sus acciones.

Las proverbiales acusaciones a los periodistas de tergiversar las declaraciones de los entrevistados suelen ser respondidas con la afirmación de que se ha utilizado textualmente el registro grabado y casi sin recurrir al montaje. Sin embargo, no todo el mundo sabe que elegir un párrafo, subtítularlo y publicarlo en un determinado contexto, que una afirmación cruda vertida al pasar y transformada en un título con letra catástrofe ponen seriamente en duda el hecho de que verdad sea igual a desgrabación. Lo suele saber *la víctima*, es decir, el entrevistado. Sin embargo, en periodismo gráfico, la entrevista es el género —si se considera serio al periodista— que más se asocia a *la verdad de los dichos*. Una entrevista que le hice a Josefina Ludmer causó una cierta polémica. Lo sorprendente es que gente perteneciente al mundo académico y en la especialidad de letras pasó por alto totalmente que la entrevista *era un texto*, lo que suponía determinadas operaciones de su autora, ya desde la situación de grabar. En ese tipo de entrevista como en la mayoría, y robándole a Truman Capote, soy yo la primera en expresar todo tipo de opiniones que llegan hasta la infamia, para azuzar al otro hasta sacarlo al ruedo y si el otro, en este caso Ludmer, está dispuesto a salir solo, lo persuado para que dé detalles, aclare, cargue las tintas. Incluso lo insto a repetir, para generar diversas variaciones sobre un mismo tema cuyo montaje correrá por mi cuenta.

Muchas veces *finjo*, al escribir la entrevista, que el entrevistado me ha contestado ridiculizando mi pregunta, desestimado mi opinión o tratado con desprecio. Para mí es la mínima regla de cortesía de quien terminará hablando (escribiendo) último. Y detesto las entrevistas donde el periodista no tacha las *exclamaciones-soborno* del entrevistado del tipo “es la primera vez que me hacen esa pregunta” o “ésta es una observación muy interesante”.

Como conozco muy poco de arte y decoración, de arquitectura y mobiliario, suelo hacer que el entrevistado me describa la historia, la marca y el valor de todos los objetos que lo rodean. Si puedo, hago un análisis del baño y de la cocina. Hay ocasiones en que logré inspeccionar el tacho de basura. Cualquier cosa descartada o en uso dice mucho

de una persona. La casita para pájaros de Eva Giberti no decía nada hasta que ella se puso a hablar de un gorrión en términos psiquiátricos para describir cómo siempre estaba a punto de estrellarse contra la ventana. Lo llamó "border".

Historia política de la entrevista

Las primeras entrevistas en estas tierras seguramente las realizaron autoridades sacerdotales en el espacio de la confesión, del tipo: "¿Has pecado con mujer?" "¿Has besado a una mujer?" "¿Era la madre que te parió?" "¿Cometiste pecado con mujer usando ambas partes?" "¿Cometiste pecado con tu hermana?" "¿Has cometido pecado con mujer mientras estaba acostada como animal en cuatro patas, o la pusiste así deseando cometer pecado en ella?" "¿Cuántas veces?" "¿Muchas?". La indagación para descubrir al autor de un delito ya está presente en el *Edipo* de Sófocles. Edipo es un héroe trágico, es el que interroga testigos amén de amenazar con distribuir penitencias, sin saber hasta qué punto él quedará involucrado en éstas. Durante el siglo XIX, antropólogos, psicólogos, psicopedagogos y maestros hicieron del *examen* una entrevista destinada tanto a determinar si alguien era hermafrodita como candidato a la prisión. En la entrevista hay una memoria social que vincula la verdad al pecado y al crimen. Ese estilo ha atravesado generaciones para marcar el estilo tanto de Jorge Lanata como de Mauro Viale. Personalmente prefiero el modelo socrático que consiste, a lo sumo, en someter con dulzura a una persona a la prueba de su propia coherencia, persuadiéndola a hacerse cargo de sus palabras en sus probables efectos, recordándoselo. El silencio psicoanalítico me parece un buen instrumento. Una vez hice una entrevista donde no llegué a hacer ninguna pregunta. Jorge Asís me vio, me invitó a sentarme y empezó a hablar. Yo no llevaba grabador ni libreta de apuntes porque entonces —era muy joven— practicaba el método Capote. La entrevista lo enfureció pero no pudo afirmar que había sido tergiversado.

Las cursivas usadas en este libro, que podrían parecer excesivas, merecen alguna explicación: se trata de que el texto siembre señuelos de marcas, lugares y frases personales que vayan trazando un mapa variopinto y sonoro. La sección *Esos diez* precisa la cifra que Manuel Mujica Lainez juzgaba el número mínimo para constituir una elite. *Patrimonio nacional* y *Militantes* se explican por sí mismos. Por supuesto

que he corregido aquí y allá porque la entrevista, según yo la imagino, se acerca más al diálogo novelesco que a la búsqueda de testimonio. Sin embargo, decidí mantener la incorrección gramatical y las repeticiones de la marca oral, por razones expresivas.

Vida de vivos parafrasea el título de un gran libro olvidado (*Vida de muertos* de Ignacio B. Anzoátegui), aunque en él no ejercito el arte de la injuria cultivado por su modelo. Me gustaría que fuera leído como un retrato estereofónico de la ciudad a lo largo de tres décadas. Como un coro donde el estilo de un entrevistador demasiado visible intenta, sin embargo, no llevar de contrabando el género a la ficción. Como una autobiografía a través de la mirada de los otros: entre la joven que se dirige a Pepe Bianco con temor y reverencia y la mujer madura que se hace la graciosa ante Maitena o Marta Minujin el tiempo ha hecho sus transformaciones pero, sobre todo, ha construido un personaje entrevistador que soy y no soy yo.

Ahora, el barco de sal está sobre mi escritorio. No sé si el mito que lo rodeó durante tantos años tiene algo de verdad. Lo cierto es que hoy adoptó la forma de un talismán, algo que por fin tiene un sentido, contingente pero, de ningún modo, el de ser un *adorno*. La huella casera e ingeniosa que delata y el sueño de libertad que parece encerrar, amén de su ausencia de sustento —no podría llevar de pasajero ni siquiera un corcho— en su condición de lacónico esquema, lo hacen atravesable por elementos infinitos. Es un aleph, una babel cristalizada, el número último...

Martín Karadagian

Producciones Mister Tongo



El barón de Aramián había abandonado la chaqueta verde, con la que fajaba hasta la discreción su barriga de buen *gourmet*, los anillos hiperlabrados, las medibachas anaranjadas y el ceño fruncido, cultivado entre las cuerdas para meter miedo a los rivales. Una mano contusa oprimía delicadamente una tacita de porcelana llena de té inglés. Se la había luxado tratando de imitar los dedos magnéticos del Indio Comanche. Una mucama con delantal blanco llenaba las copas de agua fresca. A la mesa del barón se sentaban Atila, Mister Moto, Cleopatra y El Bersagliere, todos con riguroso traje de calle. Desde la cabecera, el barón de Aramián —Martín Karadagian; la rima es inevitable— se ensoñaba con su espectáculo *Titanes en el ring*.

—Esos tacos, esas corridas, esos voleos son algo más que un deporte. Si vos les buscás la cultura, la encontrás. Yo uso personajes de leyenda, de la historia, de la Biblia. Por ejemplo, David, el pastor. Nació cuando su padre tenía 110 años. Lo tuvo con la fórmula. Luego nació Abraham, que después quedó ciego. David murió a los cuarenta años, ¿eso no es cultura? Yo no hablo de lo que no sé.

Buena idea. Poner a la entrada de los museos o durante las clases de historia y mitología videotapes de *Titanes en el ring*. O pasarlos gratis en las escuelas.

—Entiendo. Usted se documenta.

—Claro. Yo no defraudo. Si el personaje fue malo, lo hago malo. Si tenía un botón acá (se señala la solapa), le pongo un botón acá. Cuando yo era chico, cuando preguntaba: “¿Quién es el Cid Campeador?”, mi papá me decía: “¡Cállese la boca y vaya para la calle!”. Ahora un padre es *otra clase de gente*. Por empezar, tiene un mataburros en la casa. Dice: “Yo no sé quién fue el Cid Campeador, pero esperá... Ajá

(finge leer en un gran libro), el Cid es el tipo que, en el año 1611, hizo la liberación de España". Después *puse* a Don Quijote. No iba a hacerlo inteligente o ganador porque no hubiera sido verdadero. Así que lo hice como un tipo que luchaba y siempre perdía. Terminaba todo lastimado como después de haber luchado contra los molinos de viento. Tenía prohibido entrar al gimnasio. ¡Tenía prohibido ser titán! Porque Cervantes había dicho que toda la vida fue loco, un loco que el último día, antes de morir, estuvo cuerdo. Hice a Sancho, el hombre que creyó en Don Quijote, y a Dulcinea, una paisana. La *puse* tal cual fue: una campesina, sin depilar, sin maquillaje, bastante fea.

—De todas maneras la versión es bastante libre.

—¡Bastante libre! Si hasta Rocinante era exactamente igual al original. Caballos blancos hay muchos en la Argentina, lo difícil es conseguir un caballo como el que Cervantes imaginó: cabezón, blanco, con los huesos salidos, todo estropeado. Lo estuve buscando durante tres meses hasta que lo encontré en El Tacho, un lugar donde se lleva a los matungos para que los hagan jabón. El hombre lo arrastraba, atado a un carro. Lo vi y me dije: "¡Martín, ahí tenés a Rocinante!". "Pobrecito, no puedo verlo sufrir así. Mantuve a mis hijos veinte años con este caballo. Él tiene veintidós. Es mejor que lo maten de una vez", me dijo el hombre. Al caballo lo llevamos de gira. Llevar de gira una valija es fácil, pero, ¿sabés lo que es llevar un caballo?

—¿Quiere decir que un chico puede aprender historia, religión o mitología viendo *Titanes en el ring*?

—Por lo menos no se le dice una cosa que no es. El que me quiera pescar preguntándome quién es Robert Schumann, no me va a agarrar en una laguna...

—Pobre Schumann, ahora está suspendido. ¡Tan lindo, con esa música! Repartiendo flores entre las chicas de la primera fila —suspiró la baronesa de Aramián, una señora gordita que hace un excelente café a la turca.

—No vino esta semana. Y Di Sarli también anda mal. La próxima vez que diga "buenas tardes" o "buenas noches" o "es el día de la bandera", sin tener en cuenta que nosotros vendemos los tapes a países que no tienen ni el mismo feriado que nosotros, ni el mismo horario, lo echo —dice teatralmente el barón—. A que no sabés —me observa didácticamente— por qué se dice *Martes trece, no te cases ni te embarques*.

—Francamente lamento mi ignorancia, pero...

—Es porque Cleopatra una vez viajó con dos yuntas de caballos,

más el palafrenero, que suman trece. Y fue asaltada por trece bandidos y le robaron trece piezas de oro. Luego cuando se hizo picar por el áspid, era un martes trece.

Y Cleopatra, la luchadora, se ríe: parece que escucha el cuento por primera vez.

El barón de Aramián despacha una tras otra tacitas de café a la turca que suceden a las de té. Es como si subrayara la inocencia de sus insumos. Se acaricia la barba tupidamente negra o el pelo de la cabeza tupidamente blanco, lanzando miradas acaparadoras sobre su hija o su esposa y sobre los miembros de su *troupe* que, en su presencia, mantienen un respetuoso silencio. Se parece a un pachá. Un pachá generoso que no escatima elogios para su pueblo.

—Mis titanes son todos buenos chicos. Desde Kanghay el Mongol hasta El Pibe 10. —¿Es a propósito que no nombra a los que están presentes?— Si no, preguntale al personal del canal: “Señora, ¿me da un hilito?” “Señora, ¿me serviría un cafecito?” (pone voz de Caperucita Roja). Después, cuando salimos de gira y nos sentamos a la mesa de los restaurantes, nadie puede tocar una empanada sin decir: “Gracias, Señor, por este alimento que has puesto ante mí” (junta las manos y pone los ojos en blanco). Y no se ve el vino. Yo al Indio Comanche lo mandé de vuelta a Perú por tomar vino delante de los chicos cuando estaba en el cielo de su carrera. Siempre digo: “Si alguno quiere ser degenerado, yo no tengo ningún problema, pero que lo sea en su pieza”.

—Nena, querés un sanguchito —la baronesa de Aramián ofrece una fuente demasiado llena. Varias manos cargadas de pulseras se largan al mismo tiempo: pulseras de cobre para el reuma, esclavas y cadenas de oro macizo. La última es la de Cleopatra. La pila desaparece. La baronesa de Aramián mira con temor a su marido mientras los titanes comen. Pero él no se ha dado cuenta porque se ha puesto de pie para mostrarme el piano donde suele tocar clásicos con unas manos grandes y velludas. Hoy no porque tiene la muñeca derecha *resentida*.

—Martín, ¿La Momia cuándo vuelve?

—¡Ja! Mirá si te lo voy a contar. Es como si Migré te dijera qué va a pasar en el último capítulo de su telenovela. Porque *Titanes en el ring* es un teleteatro mudo. Mucho más difícil que los teleteatros verdaderos donde, para grabar media hora, todos están veintidós ensayando.

—Usted tiene un alto concepto de la televisión argentina.

—Te digo lo que veo. Y cuando hacen un espectáculo ponen a unas diez viejas que tejen y una persona que les da, después de cada chiste, la orden de reírse. Te imaginás a un pibe preguntándole al

abuelito: “¿Abuelito, de qué trabajabas cuando eras joven?”. “Era director de risas.” Con nosotros la gente *se ríe de verdad*. La tribuna está llena. Dos mil personas se llegan a quedar afuera sin ver el show. Uno vomita, otro se desmaya. Todo por un teleteatro mudo, que se entiende desde el principio al fin. Hasta los mogólicos lo entienden. Vos dirás, qué importancia tienen los mogólicos. Pero *uno es más que cero*. El Diávolo, por ejemplo, tiene mucho éxito entre los bebés. También La Momia. Nosotros andamos mucho por Centroamérica. Cuando llegamos a un país como Panamá, cualquier bebé de brazos dice mamá y después “¡Mo-nia-Mo-nia!”.

—Sorprendente.

Los titanes se ponen de pie, le dan la mano al barón y se retiran con un silencio exagerado, como si acabaran de dar un pésame.

—Mister Moto recibe gran cantidad de cartas de pibas que tienen entre ocho y ochenta años. Será porque es un personaje romántico. Ahora con él estamos en el episodio del sueño. La intriga empezó cuando Mister Moto miró en dirección al trono de Cleopatra, que nunca le había sonreído a nadie, ni siquiera a Julio César. Él soñó durante dos o tres programas con Cleopatra. Después, en los siguientes, miró el trono vacío y soñó que la llevaba en la moto. Salieron ella y él andando por las nubes. Después vino el sueño del casamiento. Los dos en la puerta de la iglesia. Próximamente, él la va a soñar en una casita linda, de esas que hay en La Lucila: Cleopatra está “de compras”.

Me imagino *el sueño* fabricado con hielo seco o con la cámara empañada, las nubes filmadas del noticiero NODO.

—Basta. Es una exageración.

—¡Es un espectáculo! Al final de la temporada Mister Moto va a soñar que llega a esa casa y salen a recibirlo cuatro o cinco pibes, cada uno con su motito.

—¿Y La Momia? ¿Es verdad que murió?

—¿Qué tenés con La Momia? ¡Una fijación!

—Era mi personaje favorito.

—Pero terminó la temporada. Te cuento una cosa. Una vez yo estaba tomando una copa en Michelangelo. Una gaseosa. Cuando veo a una chica muy bonita, vestida con traje sastre y gorrita de jockey. Una moda que se usaba entonces. Yo pensé: “Acá pasa algo”. Porque si una mujer no mira, no pasa nada. Pero si mira con odio o con cariño es porque pasa. Me le acerqué y le pregunté: “¿Por qué me mira así?”. “Usted es un traidor”, me dijo. “¿Por qué?”, le pregunté. “Yo soy la hermana de La Momia. Cuando murió en un horrible accidente, usted no hizo nada,

lo reemplazó por cualquiera.” Lamentablemente la tuve que sacar del error. “Su hermano nunca fue La Momia. Fue un luchador que nunca pudo llegar a trabajar conmigo. Se paseaba por la platea, hablaba con la gente. Dos luchas antes de que subiera La Momia al ring, desaparecía para esconderse en el vestuario. Esperaba que La Momia luchara y volvía a aparecer con el pelo mojado, como si acabara de salir de la ducha.” Creo que me creyó. Ese tipo, pobre, tenía engrupida a toda una familia. Pero nunca había trabajado conmigo porque no servía.

—Y hasta, para que vieran los vecinos, colgaba vendas de la sogá de la ropa —acota la baronesa de Aramián.

—El gimnasio es un nido. De allí los saco. Están en el fondo del salón. A veces son hombres gordos, que están acabados pero que tienen años de lucha. Yo, de lejos, nomás, me doy cuenta si tienen alma. Y, si la tienen, *de qué* tienen alma. Por ejemplo, yo sé si un tipo quiere ser Napoleón. Porque a un tipo no lo podés disfrazar de lo que no es. Una vez estaba mirando a un luchador. Pensé: “¡Qué bien me vendría este tipo para hacer de cura! Pero si largo un cura luchador me echan del canal”. Le dije a mi ayudante: “Llamame a ese pelado que está en el fondo del salón”. Lo invité a mi escritorio y le pregunté: “¿Usted de qué se ocupa?”. “Yo soy inspector de granos.” “¿Y de qué parte de España es?” Tenía una pinta de gaita que mataba. “Yo soy de Orense”, me dijo. “Ah —le dije—, *a terra dos afiladores.*” “Sí, y los sábados y domingos ayudo a un cuñado, que tiene una pizzería en San Cayetano y Rivadavia.” Yo a la calle San Cayetano la recuerdo muy bien porque en una época, con un tipo al que le faltaba una pierna, nos parábamos allí para conseguir plata de la gente que pasaba en los ómnibus y los tranvías. Les tirábamos unos paquetes de pastillas bien sucios como para que no se los quedaran y nos dieran igual el dinero. Bien, pasó el tiempo. Un día un tipo me dice: “¡Mire, Karadagian, ahí va uno que usted conoce! Un tal Jesús”. Para mí hay muchos Jesuses. Pero el otro me insiste: “Es inspector de granos y trabaja en la calle San Cayetano”. Entonces me acordé por lo de la calle San Cayetano. ¿Sabés qué me dijo el otro? “Karadagian, usted no va a poder creerlo, pero ese tipo, en Orense, era cura.” Yo me había dado cuenta con sólo verle la pinta.

El barón de Aramián nunca deja de lanzar miradas de Otelo a su hija de ocho años. Teme que se haga luchadora. Y que abandone por otros los brazos brutales del indulgente ogro paterno, que se inquieta como un galán engañado si ella le hace “*caritas feas*”.

—¡Mejor sería que se recibiera de abogada para cuidar la platita que pienso dejarle! ¡Y Dios cuide al candidato que consiga para el ca-

samiento! Porque se lo voy a espantar. Lo que yo le voy a dejar a la nena no serán bienes gananciales pero es una herencia, y supongamos que el tipo, después del casamiento, la invita a visitar una propiedad que tiene en las afueras. Y le dice: “¿Ves esa terraza? Allí jugaba yo de chiquito. ¿Vamos a verla?”; después, ¡un empujoncito y listo!

Entonces le convendría más ser luchadora que abogada. El barón de Aramián le ha comprado a la nena un arpa paraguaya. ¿Para qué? Si luego prohíbe terminantemente que tanto ella como su mamá tomen clases particulares.

—Pero Martín —se queja la baronesa de Aramián—, si el profesor se sobrepasa, yo sé defenderme. Además los paraguayos son encantadores.

—Pero no son castrados. ¿Qué pensarán los vecinos al ver a un tipo que entra todas las tardes, a la hora de la siesta, mientras yo estoy en el gimnasio?

—¿Qué van a pensar? Basta con que escuchen la música para que se den cuenta de que el profesor tiene las manos ocupadas.

—Martín, tengo entendido que *Titanes en el ring* empezó con un desafío a Piluso.

—Piluso no había nacido cuando yo empecé. Fue en 1951, en el Canal 7. Ganaba mil dólares. Más que ahora. Con Piluso, que todavía no era Piluso, pasó lo siguiente. Le propuse luchar conmigo y le dije al referí, que era un gran catcher: “Yo a este tipo lo agarro de la pata y lo tiro a la quinta fila. Como va a quedar lastimado, nos peleamos nosotros y la gente no le va a dar más bolilla a él. Es la única manera de meter *Titanes en el ring* en la televisión”. Pero cuando estábamos en los camarines, Piluso venía a cada rato y me decía: “Che, Martincito, ojo que yo no soy un luchador. ¡No me vas a lastimar!”. Él es un tipo chiquitito, vos lo conocés, flaquito. Me acuerdo de esa propaganda para los chicos que metía en el programa: “Piluso, la leche, la leche”, de sus calzoncillos largos y un palito en cada bocamanga. Entonces pensé: “Este tipo es inocente. A ver si se mata. Yo no tengo coraje para hacerle lo que pensaba”. Así que le dije al referí: “Mejor es que, con cualquier pretexto, nos peleemos de entrada vos y yo”. Todo salió muy bien. Fueron a vernos todas las autoridades del canal. Los monos grandes. A la semana debutábamos.

—Usted a Piluso le perdonó la vida pero, aunque sea tongo, me parece que hay lesiones leves.

—Acá, en el catch, nadie sube a lastimar a nadie. Pero “juego de manos, juego de villanos”. Si a vos se te escapa una piña, el otro te da

dos. Si a vos se te escapan dos, el otro te da cinco. La espalda de un luchador es como tu espalda. Le va a doler la caída por más que sepa caer. Una vez a mí me diagnosticaron cáncer en los huesos. Estaba en Australia. Entonces me volví loco y quise suicidarme. Allí hay un lugar donde la gente va a matarse como el que existe detrás del Pan de Azúcar, en Río. Iba al muere, cuando un amigo me dijo: “¿Por qué no consultás a otro médico? Pueden haberse equivocado”. Y tenía razón. Lo que pasa es que tengo tantas fracturas de costilla, que en cada una se palpa una serie de nudosidades sobre las astilladuras. Y eso debe parecerse a los síntomas de cáncer. Entonces, fijate que uno no la saca gratis.

—Cuando usted empezó el espectáculo era diferente. Más sobrio, más largo.

—Éramos panzones que nos pasábamos media hora retorciéndonos la cabeza. Por los años cincuenta, el catch era como una gran familia. En el Luna, hasta la quinta fila, había gente conocida. La lucha permitía todo: escupir en el suelo, si uno tenía ganas o andaba un poco resfriado. O acomodarse las “partes orgánicas”. Nadie se ofendía. Eso se hacía sin mala intención, tampoco buena. Era catch y listo. Ganábamos quince pesos salvo los domingos en que ganábamos sesenta. Yo tenía mis habitués: Canaro, D’Arienzo, Firpo y esa señora que tiene un perrito llamado Corbata... ¿cómo se llama?

—Tita Merello.

—Sí. Una noche yo fui con una noviecita y ella se sentó junto a Tita Merello. En eso, yo estaba agarrando al contrincante por la cabeza cuando una mariposa, de esas que hay por la noche en lugares con mucha luz, empezó a revolotearme cerca de la cara. Yo la eludía. Seguí la toma, pero me estaba poniendo muy nervioso. Hasta que me cansé, me llené la boca de saliva y la escupí. La mariposa cayó. Habrá sido por casualidad, sobre todo porque es un bicho que no se queda quieto. La *emboqué*. Entonces oí una voz que venía de la platea. Era la Merello que le decía a mi novia: “Mirá qué turco atorrante, se trajo una mariposa amaestrada”. La gente es muy ingenua. Cree que el tongo es una cosa que sólo sucede en el catch. Y no es así. En cualquier deporte profesional hay tongo. Si no, ganarían siempre los mismos. Además están los tipos que están jugando mal pero que venden. Hay otros que son buenos pero que no venden. Un Vilas puede estar jugando mal pero lleva mucha gente. Pero por ahí hay un pibe de veinte años que es mejor. Entonces hay que pararlo. También puede pasar que un tipo sea insuperable, entonces la gente se aburre de él. Allí tiene que haber arreglo. Ahora, el arreglo siempre consiste en que uno se deje ganar. Y

para eso hay que ser mejor que el rival. Nadie puede fingir que gana. Los campeonatos de tenis, los de automovilismo, están arreglados. Los grandes sucesos empresariales también. No sólo Martín Karadagian es el rey del tongo. ¿Sabías que Los Beatles fueron el invento de cuatro viejos judíos? No fueron descubiertos. Fueron programados para revolucionar la música mundial, que estaba por el piso. ¡Más de un campeón de automovilismo lo fue porque se sobornó a los rivales!

—No es posible.

—¿Qué no? Yo lamento quitarte la ilusión, pero desde que venimos al mundo nos hacen tongo. La vieja nos dice que si no comemos nos va a llevar el hombre de la bolsa, que el 6 de enero van a venir los Reyes Magos. Son los primeros tongos. Porque *la verdad no es un espectáculo*. El mundo entero es tongo, es decir, *catch*. El catch entonces no es mala palabra. Un pibe, lo primero que tiene que saber en la vida es luchar y nadar. La lucha libre y la lucha grecorromana sirven para que a un petiso no lo pasen los grandotes. Cuando uno es chico y viene un grandote a prepear, tiene que irse con el rabo entre las piernas. Uno, entonces, se siente una basura. Pero si sabe luchar y no lo hace, se va tranquilo, porque no se va de cobarde sino por no meterse en líos. Es como quien dice: “No te pego porque me das lástima”. Mi padre era muy bajito pero era capaz de vencer a tipos de dos metros de estatura. Si uno manda abajo a un hombre, abajo somos de la misma altura. Además, es mejor que un pibe se pelee con sus manos, porque eso es de hombres. Y no que ande con armas de juguete, haciendo de vigilante y de ladrón. ¿Conocés el origen de la lucha? Es el más natural que existe. En la Edad de Piedra, el hombre estaba acostumbrado a luchar con animales mucho más grandes que él. Entonces ni se le ocurría que podía defenderse sin armas, siempre que luchara con otro hombre. Un día un cavernario se durmió junto a un árbol. Poco antes dejó su garrote a un costado. Vinieron los monitos y se lo robaron. Lo mismo le pasó a otro hombre. Cuando se despertaron se pusieron a pelear por una pieza de caza que habían abatido poco antes. Buscaron los garrotes pero no los encontraron. Entonces, muy enojados, se trabaron en un abrazo. Allí empezó todo. Y por eso, al principio, la lucha consistía en tratar de darse coscorriones en la cabeza como si todavía se tuviera el garrote en la mano. El tongo apareció con la profesionalización. Y con el show. Pero en la vida, luchar debería ser como respirar. Claro que a veces se me ocurre que si no hubiera sido petiso, nunca hubiera sido luchador.

Siete Días, 28 de julio de 1982

Sergio Víctor Palma

Edipo peso gallo



Fui a buscar a Sergio Víctor Palma al lugar donde entrenaba, en el Luna Park. Vi a los futuros plumas luchando por sobresalir: las huellas de raquitismo, las pancitas infladas. Y me parecieron más tristes que las putas niñas pero mucho más invisibles. Ya tenían los rostros marcados, el cuerpo invertido en un éxito incierto, la angustia de concentrar todas las esperanzas de una familia recurrentemente pobre. Zacarías, el entrenador de Palma, me puso todo tipo de reparos a la entrevista. Pero Palma no estaba ahí. Al menos me dio su teléfono. Luego de muchas citas diferidas, Sergio Víctor Palma me citó en un pub de Recoleta, donde por alguna razón se sentía cómodo, ya que tenía un notable rechazo por los lugares que imaginaba ambiciosos y discriminatorios. No hacía valer sus recursos de campeón mundial y se prohibía cosas que ya habían dejado de ser, para él, prohibitivas. Le dije que solía entrevistar a escritores y se puso a la defensiva. Pensó, tal vez, en una broma y se sintió amenazado. Por entonces escribía canciones y estaba más impaciente por los libros de sentencias que por la próxima defensa del campeonato. Un argumento de melodrama nos acercaría. Al pasar le comenté que se ocupaba de mi hijo una chica llamada Margarita Palma. Me preguntó si era chaqueña. Le contesté que sí. “Entonces es familiar, no somos muchos los Palma allí.” Margarita, le conté, había sido abandonada por su padre, José Palma, que la había enviado junto con su hermano a un pueblo alejado, luego de que la madre se fue de casa. Margarita solía recordar que habían partido en un camión de harina. “Salimos negros y llegamos blancos”, solía bromear. Margarita había sido adoptada por una señora a quien siempre consideró su madre. “¿Qué se habrá hecho de mi hermanito Manuel?”, se preguntaba a veces con nostalgia. Creía que lo había adop-

tado otra señora, en otro pueblo. Palma escuchó el relato con aire perturbado. “Decile a Margarita que mis hermanos y yo dormíamos en la calle, bajo el techo de José, que yo soy el hijo de Luisa.” Hablé con Margarita. Se asustó. Le parecía sospechoso enterarse ahora de que era prima del campeón mundial de los gallos. Al día siguiente del reportaje, la madre de Sergio Víctor Palma llamó a mi casa. Decía que ella podía confirmar la historia de Margarita y que estaba segura de que era su sobrina. Habló con Margarita. Le dijo que había encontrado a su hermano Manuel trabajando en una frutería y que lo veía a menudo. No hubo en Margarita, después de esa conversación, grandes cambios. Hacía su trabajo, se compraba casetes de música romántica que coreaba y, los sábados, iba a visitar a su madre adoptiva, a Florencio Varela. Margarita Palma se parecía a su primo: sospechaba de los sueños cumplidos de la noche a la mañana, de la suerte que hace aterrizar en otro mundo. No sé cómo siguió la historia.

Roberto Arlt decía que la literatura debía ser como un cross en la mandíbula. Sergio Víctor Palma dice, en cambio, que un cross en la mandíbula debería ser como la literatura. ¿Por qué tiene vocación ahogada de escritor? ¿Por qué la primera imagen del éxito que tuvo, cuando era un chico de provincia pobrísimo, fue la de esos juglares de repertorio variado que recorren los pueblos alardeando de la guitarra como otros lo hacen de un coche sport? ¿Por las dos cosas? Es difícil averiguarlo. Sergio Víctor Palma, sin dejar de ser afable, desconfía del periodismo. Si se le propone que no hable de boxeo, se empecinará en no apartarse del tema. No es una provocación: es un repliegue. Si, en cambio, se lo interroga sobre sus gustos literarios, sus canciones, sus poemas, suele contestar con frases hechas, con sentencias amparadas por firmas prestigiosas: Platón, Sabato, Gibrán...

—Hablá de lo que quieras.

—Entonces, mejor me quedo callado.

—¿Por qué? ¿Hablar es peligroso?

—No, porque generalmente no hablo cuando quiero sino cuando *tengo* que hablar. No sé quién fue el salame que dijo: “No hables si tus palabras no tienen más valor que el silencio”. Entonces: quedarse callado. Pensar, mirar. Sobre todo pensar. Desgraciadamente tenemos que hablar porque ésa es la manera de encontrarnos, de comunicarnos. Pero tenemos un idioma cada uno, idiomas individuales (qué estúpido: si son para cada uno, son individuales).

Parece avergonzado al menor error que comete. Se trata a sí mismo como a un burro. Siente que, cuando filosofa —y filosofa mucho—, se mete en un terreno desconocido, prohibido por su oficio y su clase social, pero avanza igual. Se diría que ése es el único espacio donde quiere estar.

—Atribuimos valores diferentes a cada palabra, a cada concepto. Y por eso discutimos, aunque a lo mejor estamos diciendo lo mismo. A veces decimos “concentración” y otras “liberación” y nos estamos refiriendo a la misma cosa.

—Cuando decís concentración, pienso en la que vos tenés que hacer para la pelea. ¿Eso es una liberación?

—Yo estaba dándole otro concepto. Por eso hay que recordar lo que decía Napoleón.

—No sé lo que dijo Napoleón.

—Ese loco dice tantas cosas. Dijo: “Cuídate de la ambigüedad de las palabras”.

—En este caso, ¿por qué?

—Porque vos vas a desgrabar esto y, por una obligación profesional, lo que no entiendas muy bien lo vas a poner con tus propias palabras y vas a volcar sobre el papel una versión de lo que yo dije. El juicio es según el criterio. Pero yo no puedo pretender explicarte a vos esto que todavía estoy aprendiendo, que me llevó toda la vida y que, además, es mi medio de vida. Vos vas a escribir sobre mí y, siempre por una obligación profesional, vas a agregar algún adjetivo...

—¿Y?

—Y un punto o una coma pueden cambiar totalmente el valor de las palabras (juega con la bolsita del té que está bebiendo, hasta que su mirada se cruza con la luz roja del grabador). También, cuando desgrabas, te vas a preguntar quién es ese salame que hace ruido con la bolsita del té. Soy yo. Es muy riesgoso verter conceptos ante un grabador porque vos te vas a llevar una o dos horas grabadas y cuando escribas yo no voy a poder estar para contestarte.

—Tengo que admitir que sos un escritor. Al menos en las mañas. Le atribuí un papel diabólico al periodismo.

—Por lo primero, gracias. No sé si le adjudico un papel diabólico al periodismo, pero hay que reconocer que en estos casos uno queda a tu merced. Además, ustedes suelen hacer hincapié en una frase que se dijo en un determinado estado de ánimo y en una circunstancia determinada y después eso es lo que aparece como lo único importante. Es como si hoy lloviera y vinieras la semana que viene a decir “¿viste cómo llueve?”.

—Por lo de quedar a mi merced, te retribuyo las gracias. Pero me parece que si seguís así, vas a terminar dando reportajes sólo por escrito como Victoria Ocampo.

—¡Ah! ¿Sí? (se revuelve el pelo simulando coquetería femenina). Lo que pasa es que me da fiaca. Fijate que yo siempre he contestado con la mayor sinceridad posible, no por ser un santo sino porque soy un tipo cómodo. Así me evito dar explicaciones. Por ejemplo, una vez, después de una pelea, me preguntaron por qué tuve un “bajón” durante el combate y les expliqué que cuando uno hace un gasto energético de oxígeno, los músculos quedan intoxicados. Les expliqué cómo gasta el oxígeno un músculo y el proceso que debe hacer para renovarlo. Se los expliqué sin llegar a dar una cátedra de anatomía. Y el doctor Matera me felicitó. ¿Cuántos se enteraron de eso? En cambio es más fácil leer un reportaje que nunca te hicieron y no podés evitar cierto resquemor cuando ves escritas esas cosas que nunca dijiste y lo elegante que queda el reportero en esos casos. ¡Cuando ya demasiadas idioteces dice uno para que encima te ayuden! Entonces, si bien lo que te voy a decir sigue siendo sincero, me quedo la mayor parte para mí. La gente que me reporta cree que soy extrovertido. Pero en realidad soy un tipo ubicado. Yo no sé crear. No soy un tipo fuerte, sé conocer una serie de elementos y tengo un maestro que me enseña cómo hacerlo. Pero soy un lerdo.

Llegar a entrevistarlo no es fácil. Primero hay que discutir con Zacarías que lo quiere en el Luna “haciendo guantes”, después lograr que llegue a tiempo a un lugar establecido por él, por último ganarse su confianza hasta que abandone esa voz neutra y ese lenguaje medidamente sensato con que oculta la timidez y el miedo al papelón. A pesar de haber llegado a lo más alto de su oficio no abandona sus aires de “buen salvaje” y se diría que hasta se enorgullece de parecerlo. Se ríe de sí mismo cuando pronuncia palabras en inglés o cuando tiene que enfrentarse a un trago largo. El haber alcanzado todo de sopetón ha duplicado su generosidad para los seguidores. Jamás niega un autógrafo, ni un saludo ostentoso. Y tiene cancha para sortear las descortesías: una señora que pasaba cerca, mientras charlábamos, le dijo: “Yo lo hacía más rubio”. “Y se encontró con Kunta Kinte, ¿no?”, le contestó.

—¿Por qué decís que no podés crear?

—Porque soy una persona con tendencia al aprendizaje. Pero con dificultad. Tengo disposición anímica para aprender pero no lo logro

con facilidad, debo poner empeño. Y en mi profesión con el empeño no se hace nada. Mi maestro tiene que estar siempre conmigo marcándome cosas y su capacidad docente es tan grande que, a pesar de ser yo el mejor estadísticamente en mi categoría, no me deja solo.

—Se dice que no tenés ganas de boxear. Que cada vez más deseás dedicarte a la canción, a escribir...

—Ésa es una de las tantas frases a las que los periodistas se aferran. ¿Te acordás del ejemplo que te puse de mencionar la lluvia de la semana pasada? Sin embargo, yo supongo que en alguna otra disciplina puedo tener un cierto grado de creatividad aunque uno no puede saber cuándo está creando y cuándo está utilizando elementos de los que ya dispone. Yo, a los cinco años, ya empecé a unir letras y a tratar de que rimaran. Yo decía “mi mamá me mima” pero con mis palabras. Porque me gustaba, no para hacer la gracia de escribir un versito. Y, entre los ocho y los nueve años, me cayó en las manos una guitarra chiquita, que era de un primo mío y, con esa guitarra prestada y sabiendo una sola nota, empecé a cantar *según yo*, a tocar la guitarra *según yo* (gestos de doctor). Así, con esa nota dominante me las arreglaba para ponerle música a lo que yo escribía. Por eso creo que hago canciones generalmente con acompañamiento de ducha.

—¿Tan mal cantás?

—Cuando me escucho en el grabador, después de cantar, me amargo mucho y durante algún tiempo dejo de cantar. Pero así *reproduzco* un cierto grado de creación. Tal vez algún día llegue a hacerlo bien. Pero en boxeo siento que no he creado nada, solamente “ubico” en forma aceptable. Lo que no aplico es porque no lo aprendí. En mi vida no recuerdo haber hecho nada con brillo, ni siquiera boxear. Lo hago bien, pero no soy brillante. No soy un Ray Sugar Leonard, un Marvin Hagler, un Wilfredo Gómez. Yo, en cinco años de profesional, recién hace un año y meses que soy campeón mundial. Retuve el título en cinco oportunidades, dos frente a rivales de mediana envergadura y tres de importancia. Gómez tiene menos combates que yo, pero tiene trece defensas del título. Y ganó por knock-out. Cuando perdió lo rompieron todo, pero perdió por negligencia. Leonard tiene menos combates que yo y menos tiempo como profesional. Él es campeón de dos categorías y les ganó a los mejores. Cobra ocho millones de dólares, yo cuarenta mil. Marvin Hagler es un tipo al que da gusto ver pelear, por la técnica, por la plasticidad de sus movimientos, por todo. Es un artista. Yo soy un campeón mundial de cuarenta mil dólares y cualquiera de ellos, el que menos cobra, recibe trescientos mil después de cada

pelea. Y no se los pagan por amor. Cuando uno es un elemento de consumo, recibe un cierto porcentaje de lo que produce. Si uno vende diez ballenitas, gana un peso; si vende cien, va a ganar más.

—También decís que no sos fuerte.

—Vos me ves, Tarzán no soy. Es un resorte intuitivo el que me mueve en el momento de la acción porque soy un deportista por naturaleza. Ocurre que después sigo pensando en lo que hice. También soy muy reacio a trabarme porque no tengo nada que mostrar (se señala el cuerpo menudo). Vos viste cómo les gustan los músculos a los chicos. Ven una persona más o menos robusta y le piden que haga músculos. Eso me da miedo porque el músculo no tiene la menor importancia. La ciencia yogui trata de encontrar el equilibrio entre virilidad, fuerza, músculo e inteligencia. Lo más difícil de lograr en boxeo. Un equilibrio entre los impulsos, las ganas y la mente. Yo encontré en él, desde muy chico, una síntesis de todas esas cosas que los otros chicos idealizan sin poder cumplir. Me parecía el *summum* del desafío ver a un rival a medio metro y estar midiendo a cada rato la destreza, las fuerzas de uno y del otro.

—¿Tampoco te considerarás fuerte para el dolor?

—Creo que uno sube al ring no a pegar, sino a competir. Son muy escasos los motivos por los cuales uno puede llegar a enconarse con un rival. Están las infracciones, pero las infracciones también forman parte de las reglas de juego. Una vez un rival me giró. Yo me dejé girar para que el árbitro notara el foul y le llamara la atención. No sólo no hizo nada sino que mi rival no sólo tuvo tiempo de girarme, sino también de tomar enviñón y pegarme en la nuca. No le llamaron la atención por girarme, tampoco por pegarme en la nuca. Allí sí hubo enojo, pero el enojo fue contra el árbitro, pero si hay este enojo y más segregación de adrenalina, el que la liga es el rival. En ese caso, el mío se arriesgó a que lo descalificaran y se jugó todo su futuro en ese golpe. Son reglas. Vos ponés a dos hermanos a jugar al fútbol y uno le va a hacer al otro todos los goles que pueda sin que le merezca lástima. Acá es lo mismo.

—Pero las piñas duelen.

—Si yo te digo “vamos a pegarnos despacio” y en cuanto puedo te pego un patadón, eso sería causa de bronca. El dolor tiene que ver con la deslealtad.

—Un boxeador se expone al dolor pero también lo que expone no es sólo la integridad del cuerpo sino “la pinta”. Ganes o pierdas lo que ponés en juego es la belleza, algo que no sólo les importa a las mujeres.

—Gracias.

—¿Por?

—Por pensar que a la belleza la perdí.

A Palma no le gustan las callecitas lindantes a la Recoleta. Tampoco que lo fotografíen con un atuendo con el que no se reconoce. Condena el trago largo a un elemento de utilería y mira la cereza de adorno casi con ira. Sigue en el té con miel. Cuando se abata habla como un santón y afecta modestia sospechosa. Luego uno percibe que es sincero en la medida en que la sinceridad de quien no ha fracasado puede ser considerada como tal y no como una muestra de grandeza.

—Con estas fotos podrían hacer una propaganda que diga: integre al aborigen —dice mientras posa con la ropa pensada por la productora y que incluye unos anteojos a lo Marta Minujin.

—Este lugar y yo no tenemos nada que ver. Cuando veo uno así, primero siento curiosidad por entrar, por hacer algo diferente. Pero termino dando una vuelta y saliendo. Me siento un viejo o un maricano. ¿Ves este trago? Lo agarro y se me vuelca, se nota que no sé. Y estos anteojos. ¡Ay! ¿Me quedan bien?

La virilidad popular consiste en defenderse haciendo el maricón.

—Cuando yo era chico a veces no había nada para comer. La olla estaba vacía o apenas había un poco de polenta con grasa. Entonces íbamos con mi hermano al monte y sacábamos miel de los panales. Y con eso nos llenábamos el estómago. Pero para nosotros era una fiesta. Ahora, cuando pienso en mis hijos, veo lo fácil que les resulta todo. ¡Pensar que Rockefeller cuando un hijo le pedía una bicicleta, se la negaba! Lo hacía esperar hasta que veía que el chico la deseaba de verdad. Entonces se la regalaba. *Una* bicicleta para todos sus hijos. Y soy un padre que se hace respetar con una sola mirada. Mi señora rezonga. Llego yo y los tipos paran la jarana. Y eso que en casa, en realidad, somos cuatro chicos. Pero no es autoritarismo. Es firmeza. Yo también tuve un maestro, gracias a Dios, muy duro.

—¿A quién llamás *maestro*?

—A la vida.

—Ahora, cuando te juegues el título, ¿en qué estarás pensando?

—En no perder. En usar todos los elementos de los que me han dotado. Cuando uno tiene una caries y va al dentista, él empieza a hurgar entre los instrumentos y hay uno solo que es el adecuado. Si un rival te enfrenta, si te llega a complicar el trabajo, si está dotado de “argumentos”, uno, como un dentista, tiene que encontrar rápidamente

te cuál es el instrumento adecuado. Y si no, uno apela al primitivismo que es la determinación. En último caso el músculo más importante es el de la mandíbula. Apretar los dientes y adelante. Con empuje y esto (se señala la cabeza). Y el empuje, ¿sabés de dónde viene? De haber estado mucho tiempo junto con mi madre. De haber sido protegido, mimado, de haber sido pegado a las polleras de mi madre. El Edipo no es un problema. Mirá a Freud. Adónde llegó. Él también era hijo menor, un pegado a las polleras de la vieja.

Siete Días, 12 de mayo de 1982

Silvina Ocampo

Ella escuchó a un mono cantar



En los años setenta Silvina Ocampo no daba entrevistas. Pero se permitía coquetear por teléfono si escuchaba una voz joven. No se negaba de entrada. Imponía condiciones, con la seguridad de que no serían cumplidas. A mí me propuso que le enviara un cuestionario donde ninguna pregunta tuviera que ver con la literatura. Yo, alentada por una voluntad irresponsable, lo logré. Mi admiración por Silvina Ocampo se debía más a sus mitologías que a su calidad literaria. Yo imaginaba que ella amaba parar la oreja en las antecocinas, ser médium de las Clotilde Ifrán, las Ana Valerga y los Celestino Abril, nombres simples llevados de la cátedra oral barriobajera a sus personajes. Si Freud convirtió la pasión de Juanito por los caballos en miedo y a los caballos mismos en una suerte de ectoplasma del padre, ella había inventado los niños *transedípicos*. En el paidófilo que revela secretos en el cuarto de servicio, la maestra que amenaza con la estatua de los grandes próceres a los niños retrasados y la adivina que fabrica fajas y corpiños en sus ratos de ocio, los niños-personajes de Silvina Ocampo encontraban a ese alguien capaz de arrancarlos de una dialéctica familiar donde la megalomanía ilustrada de los padres convierte sus fornicaciones nocturnas en el fantasma privilegiado de la novela infantil. Por suerte, en los cuentos de Silvina Ocampo existían el rapto, la sogá Prímula y el libidinoso perro Clavel, tan amables como la caca-túa verde que enamoró de niña a la princesa Bibesco. Yo, en esos años, repasaba y repasaba con fervor *El antiedipo* de Gilles Deleuze y Félix Guattari.

La entrevisté: Silvina Ocampo se sentaba en forma de esvástica, usaba piloto dentro de la casa y salía a la calle sin cartera. Me enamoré de ella. Y como juzgué que ése era un sentimiento reservado, dejé la

cama matrimonial y me mudé a la habitación de mi hijo que me miraba asombrado a través de los barrotes de la cuna. En esa época la exageración y las relaciones prohibidas eran bien vistas. La entrevista duró cinco meses. Ella no cesaba de corregirla, yo, de ir a su casa con cualquier pretexto. Me le declaré. Me preguntó qué quería decir *exactamente* o, mejor dicho, exactamente *qué quería hacer*. Yo no tenía idea. Ella sonrió y dijo: “Sufro del corazón”. “Yo soy más linda que Alejandra Pizarnik”, le contesté y me fui dando un portazo. La ceguera de la timidez puede convertirse en audacia.

Volví. Ella me saludó como si nada hubiera pasado. A modo de paces me prestó un retrato a la carbonilla de Manuel Mujica Lainez que acababa de hacer. Lo perdí en la redacción de *El Cronista Comercial*. Si ahora me pasara una cosa así, no sabría cómo disculparme, pero entonces la conservación de una propiedad privada valiosa me parecía casi indecente. Ella reclamó sin énfasis. Era una dama. En una ocasión, para explicarme su tardanza en abrir la puerta del departamento, me dijo: “No escuché el timbre. En esta casa los sonidos son tan bajos como las voces que escuchaba Juana de Arco. Deben ser las cucarachas las que ensordecen el timbre”. Me sumergí en una prolongada y detallista digresión acerca de la variedad, insistencia y capacidad de adaptación de la cucaracha unida a su apariencia de eternidad. Se me acercó con afectada complicidad y, bajando la voz, me dijo: “La cucaracha es el Ser”.

A pesar de su deseo de controlar la entrevista sin que se le escapara nada, me confió que la anécdota de *El pecado mortal*, donde el personaje, poco antes de tomar la comunión, se entrega a juegos eróticos con un criado, era autobiográfica. Yo ni me di cuenta de lo que me estaba diciendo y no usé esa confesión en mi nota. Varias veces se quejó del éxito de Poldy Bird, a la que, sin embargo, apreciaba mucho porque la divertía; del de Silvina Bullrich, a la que quería por la misma razón.

—El otro día una mujer me paró por la calle y me dijo: “Silvina, ¡qué emoción encontrarla! Compro todos sus libros, todos. ¡Cómo me gustó *Los burgueses*! Acá justo tengo mi ejemplar, ¿me podría dar su autógrafo?”.

—¿Y usted qué hizo?

—Firmé: Silvina Burrich.

Una vez me hizo un cumplido: luego de intentar en vano hacerla opinar sobre ciertos escritores latinoamericanos, un profesor visitante se disculpó antes de retirarse, con la siguiente frase: “Bueno, es

hora de abandonar esta bella conversación". Silvina Ocampo me miró de reojo y me dijo con falso desdén: "Te llamó *conversación*. Qué raro, ¿no?".

Cuando la entrevista amenazaba con estar lista me regaló un auto minúsculo que perdí dentro de la cartera. Yo le regalé un tapiz con un Cristo tercermundista que imitaba la artesanía popular salteña (era horrendo). Me contestó con una carta tan personal como una tarjeta de Navidad. Una vez entré bruscamente en el departamento de la calle Posadas. Estaban sentados en la oscuridad Borges, Silvina y Victoria Ocampo. No fui presentada. Victoria me preguntó si mi poncho salteño era auténtico. Por supuesto que no pero no contesté. Buscaba la puerta.

—Escribo porque no me gusta hablar, para dejar un testimonio más de la vida o para luchar contra ese exceso de materia que acostumbra a rodearnos. Pero si lo medito un poco, diré algo más banal.

—¿Cómo empezó?

—Apenas me acuerdo cómo. Escribí con tiza en los escalones de una glorieta: "Si no existiera el punto de interrogación, nadie mentiría"; acto que mereció una penitencia. Luego: "Me da miedo la sombra tan negra de la rosa, tan rosada cuando no es sombra".

—¿Por qué nunca abordó la novela?

—Lo he hecho algunas veces. Este plural me exime de referirle mis experiencias que serían muy largas de contar y equivaldría a escribir otra novela titulada "Mi experiencia con las novelas", que no puedo infligir a ese diario. Además, por cábala, hasta no publicarlas (pues espero publicarlas algún día) no las contaré.

—Cuénteme el recuerdo más antiguo que tenga.

—Creo que es un pedazo de vidrio verde de botella rota que encontré en la orilla del lago de Palermo y creí que era una piedra preciosa. ¿Pensé que estaba en las excavaciones de Taormina? ¿Escondí la piedra preciosa dentro de mi mano para que nadie supiera que se efectuaban excavaciones tan importantes? Apreté el vidrio en la palma de la mano. Me lastimó, brotó sangre. No fue motivo para desencantarme ya que en la piedra quedó una pincelada roja. Tal vez fue mi primera pintura.

—¿Cómo empezó a pintar?

—En mi infancia, con lápices de colores o con pastel. Una de las pinturas mías que prefiero (y seguramente la prefiero porque la perdí)

es la de la estatua de terracota que sostenía un jarrón que derramaba agua sobre una fuente. De la boca rota de la estatua manaba también agua debido a algún desperfecto de la instalación. Estaba en una quinta del Tigre, entre hojas de palmera y de bambú. En el fondo se vislumbraba una piragua sobre el río. Como no había llevado pinturas aquel día, dibujé con un lápiz prestado y un papel de esos que hay en las panaderías para envolver facturas. Pude colorear el dibujo con hojas gruesas, pasto y una flor cuyos pétalos largaban un jugo rojo; utilicé un lápiz labial que froté contra el papel. Usted no me creería si le digo que eso fue mi mejor pintura. Es claro que nadie puede comprobarlo porque la perdí.

—¿Dejó alguna vez de pintar?

—Nunca. Por mucho que me lo proponga, porque tal vez me perturba. Ella me abandona a veces, me echa de su dominio severamente como si pintar fuera como rezar, una obligación mística.

—¿De qué manera irrumpe lo fantástico en su vida?

—Como el canto de un mono en la noche.

—Y ese canto, ¿le resulta agradable o desagradable?

—Agradable... Un día, y a pesar de que siempre me trajeron mala suerte, quise comprar un pájaro. Un vendedor me los mostró uno por uno. Yo deseaba elegirlo por su canto, no por su plumaje. El vendedor me señalaba, por ejemplo, un canario. Yo pensaba: detesto el canto del canario. Luego un zorzal, que me gusta tanto. Pero no me decidía. El vendedor me mostraba calandrias, cardenales, tordos y hasta una cotorra que, según él, cambiaría mi suerte. Pero yo seguía resistiéndome. Entonces escuché un sonido muy extraño que provenía de las jaulas ubicadas en la parte inferior del cuarto. “Ése es el canto que quiero”, dije. El vendedor me indicó con un gesto el lugar de donde provenía. Me acerqué y vi un mono tan pequeño que su cara era como una mano.

—¿Era de noche?

—No, aunque sólo de noche ocurren cosas tan misteriosas.

Silvina Ocampo sonríe desde la penumbra. Detrás de ella, a lo largo de las abarrotadas bibliotecas, sobre la chimenea o la mesa ratona, decorada con escenografías de Norah Borges, al margen de toda ostentación o sentido de conservación, los objetos yacen circunscriptos a sus funciones específicas: los relojes a la imperfecta medición del tiempo —ninguno anda—; los retratos a la evocación o a la nostalgia; los pisapapeles a la mera justificación de su nombre; el pasillo al acercamiento geográfico o al diario y saludable cultivo del terror.

Ella se pone de pie para encender una lámpara, cuya débil luz apenas logra disminuir la oscuridad del living, permitir el descubrimiento de algunas fotografías que, desde los anaqueles, motivan afectuosas presentaciones: Jorge Luis Borges, Pepe Bianco, Alejandra Pizarnik, André Gide, Franz Kafka... Tiene un tic: acariciar un colgante que le cae sobre el escote —con una piedra rota engarzada—, tal vez el mismo cuya pérdida y recuperación envió a las puertas del infierno a una mujer llamada Camila en su cuento *Los objetos*. Sus respuestas eluden obstinadamente la referencia temporal, la anécdota fácil protagonizada por hombres gloriosos, el relato de su propia existencia. “Yo no tengo autobiografía. Tendría que inventarla.” Cuando de pronto entra alguien, seguramente un empleado de la casa, para ofrecer una bebida, lo mira como a un desconocido, como si tener personal de servicio fuera algo que pudiera ignorar en su propia casa.

—¿Por qué diría Sabato en *Gente* que a usted no le gustaba Bustos Domecq?

—A pesar de que hayan pasado ya veinte años de aquella época, yo diría que es una interpretación apresurada sobre mis gustos. Le haría notar además que yo no necesitaba irme a oír a Brahms cuando mi marido hablaba con Borges. Porque la música de Brahms estaba ahí, como las paredes, rodeándonos, pues en el cuarto donde oíamos música, charlábamos, leíamos, estábamos y no podríamos sustraernos de la música, cuando alguien ponía algún disco.

—¿Por qué dice que es un juicio apresurado?

—Porque podría yo decir que las cosas que más me gustaron a veces son aquellas que me gustaron con cierta repugnancia al principio o casi simultáneamente; por ejemplo, el caviar. “No me gusta el caviar”, habré dicho alguna vez, y luego: “¿Sabés que no es tan feo el caviar?”, o bien: “No me gusta Goya, con sus brujas, cuando yo era chica dibujaba así”. Luego: “¿Sabés que me gusta bastante?”. Finalmente: “Creo que Goya es el pintor que más me gusta”.

—Sabato, que es tan sutil, ¿no comprenderá esto?

—Claro, comprende todo, pero se trata de un *wishful thinking* (algo así como expresión de deseos) retrospectivo.

—¿Por qué no le gustan las entrevistas?

—Tal vez porque protagonizo en ellas el triunfo del periodismo sobre la literatura.

—¿Qué prefiere, su poesía o su prosa?

—Creo que son tan diferentes que se equilibran entre sí, hasta podrían matarse por contumacia. Pero escribir poesía me produce casi

siempre una especie de empalagamiento intolerable, sin paliativo. En cambio, tengo el hábito resignado de la prosa. Con mi prosa puedo hacer reír. ¿Será una ilusión? Nunca, ninguna crítica menciona mi humorismo.

—¿Podría ser que ese humorismo exista para usted sola?

—No, creo que algunos cuentos míos gustaron por su humorismo. A lo mejor éste es un poco especial y, porque no pueden catalogarlo ni compararlo con otros, los críticos lo olvidan. Pepe Bianco me dijo ayer: “Éramos cinco o seis personas, nos reíamos mucho leyendo algunos de tus cuentos”; “¿Pero les gustó?”, le pregunté. Bianco se impacientó: “Pero, ¿qué más querés?”.

—¿Le gustó que le dijeran eso?

—Me encantó. Si me hubieran dicho “Lloramos leyendo algunos de tus cuentos” no me hubiera gustado.

—¿De qué prejuicios es motivo su apellido?

—Nunca se me ocurrió que existieran esos prejuicios. Manuel Puig me llamó *O Field*; otras personas me dicen *¡Oh Campo!* Naturalmente, estas variaciones me gustan mucho.

—Cuando se otorgó el voto a la mujer en la Argentina, ¿qué actitud tomó?

—Confieso que no me acuerdo. Me pareció tan natural, tan evidente, tan justo, que no juzgué que requería una actitud especial.

—Su hermana Victoria, por ejemplo, hizo polémicas declaraciones...

—Es que yo estaba en un claustro.

—¿En uno verdadero o imaginario?

—En uno verdadero.

—¿En cuál?

—No sé. ¡Estuve en tantos!

—¿Cómo incide la política en su vida?

—Como la peor y la más atormentadora de las materias de estudio.

—¿Cuál es su opinión sobre las feministas?

—Mi opinión es un aplauso que me hace doler las manos.

—¿Un aplauso que le molesta dispensar?

—¡Por qué no se va al diablo!

—Hábleme bien de Victoria Ocampo.

—Es tan sincera que nunca disimula lo mucho que le gusta algo que a uno no le gusta nada.

—Hábleme mal de Victoria Ocampo.

—Es muy difícil hablar mal de ella sin hablar bien de ella. Por ejemplo: es tan sincera que nunca disimula lo poco que le gusta algo que a uno le gusta mucho. Por eso ser sincero es ser potente.

—¿Cuál fue el encuentro más importante de su vida?

—A. B. C.

—¿Bastarán las tres primeras letras del abecedario para denominar un encuentro tan importante? ¿Podría contarme ese encuentro?

—No podría, sucedió en la oscuridad, la oscuridad de la sombra, cuando deslumbra el sol.

(Mientras habla o entrega con reticencia sus respuestas mecanografiadas, se escucha a lo lejos el tintineo de una gotera. “Tengo que escribir algo sobre las goteras, sobre su música.”)

—¿Cuál es el lugar más hermoso de la Tierra?

—El campo de la provincia de Buenos Aires, donde las nubes son las montañas; las flores moradas o el lino, el mar; los espejismos, la orilla de un lago. Hay muchos lugares más hermosos, pero éste me cautiva, no sé por qué misterio. Cuando viajé, siempre me llamaba la atención esa nostalgia tan arbitraria. Cuando oí cantar un ruiseñor, extrañé el nuestro, que es el zorzal.

—¿Quiénes son sus fantasmas?

—Hoy, en cierto modo, todo resulta un poco fantasmal para mí, más aún que las personas, los objetos. Me acuerdo en especial de uno de ellos. Estaba en el centro de un jardín de invierno de la casa de mis padres, en la esquina de Viamonte y Florida. (Era en realidad la suma de tres casas que estaban separadas por sendos patios. En una de ellas vivíamos nosotros, en otra unas tías abuelas y en una tercera funcionaba el escritorio de mi padre.) El objeto al que me refiero es una estatua: un niño que luchaba contra un viento de mármol. Ése es uno de mis fantasmas favoritos. También recuerdo una claraboya verde, de ese vidrio con que se fabrican los frascos antiguos. Le dediqué un cuento que todavía me gusta y que se titula *Cielo de claraboya*.

—¿Qué es la virtud? ¿Existe?

—La virtud es tan dominante y variada, tan ecléctica, que puede ser un defecto o una virtud gigante como los detergentes que deterioran, como el jabón en polvo, como los engañosos perfumes expuestos en las vidrieras de las farmacias en enormes botellas o en fascinantes envases de material plástico. Negar la virtud sería negar los defectos. Nada es tan maravilloso, deslumbrante, avasallador.

—¿Cuál es su mayor pecado?

—Mi voz, con z y con s porque el prójimo es el espejo de uno mismo.

—¿Qué es el mal?

—Un cuadro pintado con acrílico: un durazno tan lindo que parece una alcancía, devorado por un gusano que parece un dragón.

—Cuénteme un sueño.

—Éste es un sueño que no he olvidado y que puedo contar. Espero que no se duerma. A la caída de la noche yo subía, por un camino boscoso, una sierra. El sendero, entre arbustos con espinas, no era empinado. En el silencio, yo advertía crujidos de ramas que indicaban que alguien se escondía. Debía de correr algún peligro porque aceleraba mi marcha y de pronto el miedo me inmovilizaba. Ninguna luz brillaba entre las ramas de las plantas. Era un paisaje, tal vez en Córdoba, más bien invernal, de gran sequía. La oscuridad se volvió muy profunda. Después de caminar de nuevo entre el polvo de la senda, bruscamente llegué a una meseta iluminada por una intensa luz. Si el bosque era negro y gris, aquí la meseta era azul y dorada. Sobre una tarima vislumbré un piano de cola, negro y lustroso, como de ébano, con la tapa abierta y el interior del instrumento a la vista (por una extraña perspectiva). La visión de ese piano nítido, con su forma armónica, me produjo una intensa felicidad, como si del piano hubieran surgido todas las músicas dilectas.

—¿Y una pesadilla?

—¿No basta la realidad?

Con la flexibilidad de un cuerpo irreverentemente joven, se desplaza por el cuarto para mostrar unas fotografías: la primera es de una mujer de arena que ella misma modeló, y cuya pérdida a orillas del mar fue motivo de uno de sus mejores poemas; la segunda pertenece a una estatua que rescató o mandó rescatar de una antigua casona de Adrogué ya desaparecida y cuyas mutilaciones reparó con un poco de arcilla encontrada en el campo. El giro absurdo tomado por algunas preguntas parece no desconcertarla, sino más bien satisfacer su deseo de seducción.

—¿Y qué opinión tiene sobre esas muñecas de porcelana que están sentadas sobre los acolchados de algunas solteronas?

—Más interesante sería saber qué opina esa muñeca. Podría preverlo, pero sería el punto de partida de un cuento que ahora mismo se me ocurre y si tengo la suerte de escribirlo se lo dedicaría a usted. Yo conocí a un muñeco con un capuchón, todo vestido de blanco, que hablaba: “¿Quieres jugar conmigo?”, susurraba, “no tengas miedo”; a mí

me daba un miedo horrible pero a los chicos los hacía reír muchísimo, “Brr, brr, qué frío tengo”. La muñeca de porcelana antigua no habla, desaparece enigmáticamente, tiene un vestido cuyas puntillas servirán para adornar las vestimentas de la moda actual. Sus ojos quedaron debajo de la almohada. También me dan miedo sus ojos, como la voz del muñeco que habla.

En las cálidas antecocinas familiares, en cuartos del suburbio apenas adornados por una lechuza embalsamada y una piel de tigre comida por las polillas, en atiborrados saloncitos para la costura, tal vez Silvina Ocampo haya aprendido, con el placer de enfrentar un ritual prohibido, las sabidurías de la medicina doméstica, las sentencias simples que jamás se equivocan, a leer en las líneas de la mano el pequeño pliegue dejado por los celos, las islas de dolor que interrumpen el curso de la vida, el triángulo ínfimo que representa a la locura. Sospechosa de una erudición que jamás exhibe, prefiere deslizar ante su interlocutora los ecos de ese aprendizaje: “Los ojos dorados cambian de color todo el tiempo”; “¿No vio, cuando estaba embarazada, en la trama del tapiz que tejía, el rostro de su futuro hijo?”; “La vida pone señales en todas partes, sólo que la gente no permanece atenta”. Luego continúa el juego:

—Cuénteme un viaje.

—Por el camino de la montaña que lleva a Megève, en el mes de enero, en pleno invierno, avanzaba el automóvil como sobre algodón. Un precipicio a un lado, perfecto como una tapicería, la piedra abrupta del otro, leves como plumas de cisne, perfeccionaban la soledad. Pero la nieve no es tan buena como parece. De pronto un “convoy extraordinario” (así lo llaman en Francia) lentamente detuvo su marcha. Iba adelante, ocupando casi todo el ancho del camino. Las huellas que dejaban las ruedas del camión hacían patinar las de nuestro automóvil, empujándolo al abismo. Cuando se detuvo el camión y tuvimos que frenar, se deslizó ligeramente el automóvil. Caía la noche, íbamos a bajar del coche para pedir consejo al camionero. Me calcé las botas: la izquierda en el pie derecho, la derecha en el pie izquierdo. “Dicen que trae mala suerte”, musité aterrada, cuando vi, pegados casi al vidrio de la ventanilla, cuatro farolitos que parecían de bicicleta. Qué extraño, pensé, ciclistas a esta hora, a esta altura y con esta nieve. Los farolitos subían y bajaban en el aire. Pensé que tampoco la acrobacia ciclística podía convenir a ese clima. Me saqué la bota izquierda, luego la derecha. Me calcé las botas, cada una, ahora, en su pie correspondiente. Cuando volví a mirar la oscuridad, me pareció esta vez que los

farolitos eran ojos de gato o de perro. No me equivoqué, eran ojos, ojos de lobos que miraban. Recordé que había leído en alguna parte que cuando los lobos saltan alegremente es porque se preparan para un festín. Entreabrí el ventilete y grité al camionero: "Señor, ¿éstos son lobos o perros? ¿Perros o lobos?", repetí, cambiando el orden de las palabras. Durante unos instantes pregunté en francés con mi mejor pronunciación: "¿Loups o chiens? ¿Chiens o loups?". Creería el hombre que yo lo insultaba porque en francés armonizaban mal las palabras. Nadie contestó, conectamos la radio, movimos los diales, oímos algo de Schumann... Debía ser un gran pianista el que tocaba el piano. Los lobos debían escuchar porque no se movían. Aumentamos el volumen del sonido en el momento en que se oyeron los aplausos y la voz estruendosa de un locutor que habló de Schumann con énfasis: los ojos súbitamente desaparecieron. El "convoy extraordinario" se puso lentamente en marcha; en el momento de arrancar casi se nos vino encima. Detrás de esa mole peligrosa, pero protectora en cierto modo, reanudamos el viaje. Casi arrepentida de llegar tan pronto (porque el miedo es a veces un elemento mágico), arribamos a Megève.

—¿En qué cree Silvina Ocampo?

—Creo de mil maneras: en la reencarnación, en la divinidad... Creo en el perro, hasta en la rosa, en Santa Rita porque lleva un libro misterioso en la mano que nunca he podido leer, en el Espíritu Santo, en el alma de las plantas.

—¿También en el cielo?

—Y en el infierno, porque abrumba creer que ha de haber tantas personas que no creen en nada.

—¿Quién cree que la espera en el cielo?

—Me daría mucho trabajo contestar.

—¿Y en el infierno?

—Todo el mundo. Tanta gente que apenas se oye lo que dicen.

—¿A quién quisiera usted encontrar?

—A los que me esperan en el cielo.

—¿Y al paraíso cómo se lo imagina?

—Si el que imaginó el paraíso fue tan omnipotente, ¿cómo podría yo imaginar un paraíso que no fuera más fácil de perder? Vanamente se transforma la manzana en durazno. Adán en Ceferino Namuncurá. El paraíso seguirá siendo vulnerable.

El Cronista Cultural, 13 de septiembre de 1975

Blanca Cotta

Una mujer para todo público



Antes de entrar en su escritorio, besa un ángel. Lo besa con una familiaridad de pariente. “Maaa”, escribiría si tuviera que contarlo en una de sus notas-receta que se publican en *Clarín* cada domingo y donde se tutea con lectores que le escriben como a una consultora sentimental, en cantidad confidencial traducida al lenguaje decente, aunque Blanca Cotta insista en que es *una cocinera y punto*. Famosa cara del viejo programa *Buenas tardes, mucho gusto* que llegó a la televisión manteniendo su formato de revista femenina para envolver consejos sobre jardinería, cocina y artes manuales con tono de *mujer a mujer*, Blanca Cotta decidió mostrar los “pasos” de sus recetas con dibujos simpáticos de línea pedagógica; no en vano ella estudió en la escuela normal Roque Sáenz Peña y es profesora de letras. *Profesora y no licenciada*, es decir, *letras pragmáticas*, más adaptadas al ganapán que a la teoría literaria que no es verde como el árbol de la cocina. Pero un título de nobleza para hacer un guión televisivo pro amas de casa imaginadas por la publicidad convencional. A hacer *de todo* ya había aprendido en la revista donde fue jefa de redacción luego de que su director, Jacobo Muchnik, le hiciera un pequeño test psicológico con preguntas del tipo ¿Cómo es con sus hijos? ¿Firme o mimadora? ¿Pega cuatro gritos? ¿Sabe convencer?

—En mi perra vida yo había hecho un guión de TV. Entonces me imaginé que un guión debía ser lo mismo que un plan de clase y, en un plan de clase, siempre tenés la acción y la objetivación. Porque, para fijar el conocimiento, hay que *ilustrar*. Entonces lo desarrollé como si me lo estuvieran dictando paso por paso. Y, al margen, yo *marcaba* dónde iba el primer plano de esto y aquello. En ese programa, sentada en un tablero, llegué a hacer reportajes mientras dibujaba la caricatura del entrevistado.

Blanca Cotta es lo que queda en los medios de un estilo hogareño, de buenos modales y chistes zoncísimos como para ser dichos por Pedrito Quartucci en una comedia cinematográfica de los años cuarenta.

—Ésta es mi cueva. No te fijes en el desorden. Si pensás que tengo alma de ciruja, te aclaro que tengo orden mental. ¿Ésta qué virgen era? Me la mandaron unas hermanitas de Los Toldos. Aquí está mamá conmigo y con mi hermano mellizo Roberto. Esa foto es de papá, que era maestro, cuando fundó la escuela 92 —le puse el ramito de violetas porque a él le gustaban mucho—, y ésta es su gorra. El ladrillo te parecerá raro pero es de la primera escuelita, también fundada por papá, en Dolores. Cuando la demolieron una maestríta me lo mandó en una encomienda. Cuando sentí cuánto pesaba el paquete pensé: ¡Esto es una bomba! ¿Pero quién me iba a mandar una bomba a mí? Y esta baldosa es también de la 92. La pedí cuando ya era un conventillo. Pedí permiso para entrar y la saqué del patio.

¿Qué es la audacia para esta rubia que muestra las piernas un poco más abajo del prolijo *évasée* de la pollera de ir a la oficina? Autodenominarse ciruja, robar una baldosa, reconocer lo absurdo de la posibilidad de que le envíen una bomba a ella, salvo —habría que recordarle— que se la envíe un marido enfurecido porque alguien convierta la alimentación de la fuerza de trabajo en un negocio femenino independiente. Pasada la descripción del altar familiar pequeño-burgués, Blanca Cotta acepta que su estilo es el de una maestra. Y la verdad es que uno no se la imagina diciendo “pongan un culito de vino” como Karlos Arguiñano o describiendo rebuscadamente unas cebollas como “gordas señoras renacentistas” al igual que Francis Mallmann.

—Los textos míos tratan de ser positivos y constructivos. Soy un ser humano a quien el destino encerró en la cocina y trató de escaparse por una ventanita para enseñar una cocina realizable que sirva de diálogo con los lectores. Entonces mucha gente me escribe: “Yo desayuno con usted todos los domingos porque queremos y no queremos las mismas cosas, tenemos los mismos ideales, seguimos el mismo camino”. Identificarte con el lector es un milagro. Y ellos se identifican con el modo de vivir así *sencillo*, para adentro, lejos de la frivolidad, defendiendo la familia y las cosas positivas. Las cartas que recibo son muchas. No puedo contestarlas todas porque como soy muy blablablaba, no me alcanzaría la vida entera. Porque no basta que acuse recibo. Si alguien perdió tiempo en escribirme, yo tengo que contestarle

como si fuera a una amiga. Me ponen la etiqueta de cocinera, no saben que, si uno está en la cocina, puede meter la cuchara en todos los temas. ¡Total, lo dice una *cocinera*!

Blanca Cotta enseña a cocinar, ni siquiera con lo que puede encontrarse en el súper, sino en el almacén del barrio donde el máximo exotismo son las aceitunas en salmuera y el polvo Royal. Es *la cocina de lo que hay*.

—Yo jamás estudié cocina. Mi cocina es la cocina heredada, la que hacía mi madre, que cocinaba muy bien. Primero pruebo la receta yo. Si me sale un mazacote, no la publico por respeto al lector. Por ejemplo, el pan árabe. Por más que busqué en montones de libros no me salía en dos hojas sin nada de miga, hasta que descubrí el secreto. El arte está en decomisar las cosas que te salen mal antes de que te abucheen. Y cocino con ingredientes que puede conseguir la mayoría de la gente, no sólo la sofisticada. Entonces, no te voy a dar ni ostras ni ese polvillo ahumado que se pone para dar mayor gusto. Cuando estaban caros los champiñones, no los mencionaba, y lo mismo hago con otros productos. Yo soy de una época donde, para cocinar ante la cámara, había que llevar los *pasos hechos*: simulabas que metías algo crudo en el horno y al rato lo sacabas y estaba listo. La que hacía *cocina verdad* era Doña Petrona, porque tenía un auspiciante que le daba media hora.

Blanca Cotta, entonces, favorece la política de no nombrar lo que no se puede comer, pero no ha llegado al punto de dar una receta de olla popular. Petrona, en cambio, nunca modificó su altísimo presupuesto con el que atravesó impertérrita, exigiendo doce huevos y un kilo de lomo, la curva económica descendente que desembocó en Martínez de Hoz.

—Se decía que la cocina de Petrona exigía un platal y que era un monumento al colesterol.

—Yo la defiendo a Petrona porque ella cocinaba para un familiar. Mis tortas, por ejemplo, son para una familia tipo de hoy. Yo las hago para que salgan de seis a ocho porciones, en cambio Doña Petrona las hacía para que salieran veinte o veinticinco. Una vez un periodista la criticó diciendo: “Qué barbaridad. La vi hacer masa de hojaldre con la misma cantidad de manteca y la misma cantidad de harina”. Y yo pensé: “Qué ignorante, porque la masa de hojaldre es así”. Se hace con la misma cantidad; si no, no te sale. Para criticar hay que saber. Aunque la cocina no es una ciencia exacta porque a veces la gente se queja porque yo digo un “poquitito así”. Y un “poquitito así”

no es un “poquitito asá”. ¿Y viste lo que pasa con el colesterol? Primero dicen “no comas huevo”, después sale Cormillot con los *huevos sin colesterol*.

—Petrona pensaba en una mujer que sólo trabajaba en su casa. En una edición de su libro de 1950, recomendaba “dar vueltas por la casa” entre la hora del desayuno y la del almuerzo (no le digo que cocinaba sin tener en cuenta los abortos, la liberación de las hijas del hogar paterno, la fuga de los yernos sin acordar cuota de alimentos).

—Ahora, una mujer que trabaja no puede perder tiempo con la cocina. Por ejemplo, si quiere hacer algo con levadura tiene que tener tiempo. Cuando yo trabajo con la levadura, estrello la masa con bronca y digo: “Contra el corralito, contra el corralito, contra el corralito”. Golpeo, golpeo, golpeo y me sale liviana.

La casa de La Pampa era el colegio que su padre dirigía. Albergue demasiado grande —cuatro manzanas— para una infancia con anécdotas aptas para un libro de lectura escolar y que pasan por alto los secretos que Freud atribuyó a los perversos polimorfos. Blanca aprendía en *El tesoro de la juventud* los grandes misterios de la naturaleza: cómo cría perlas una ostra y a hacer un chinito de maní.

En lo del librero, que se llamaba Elizondo, el padre compraba con libreta las últimas novedades de Buenos Aires. Rompecabezas y soldaditos de plomo. Una sola vez apareció un juguete lujoso que trajo una abuela de la Capital: un triciclo con la cabeza de un caballo.

—Me acuerdo de que cuando íbamos al campo en La Pampa, yo le decía a papá: “Llévame más adelante” mientras caminábamos en medio de los pastizales pinchudos. “Esta mocosa me va a cansar”, se molestaba. Pero yo seguía: “Llévame más adelante”. Hasta que se cansaba en serio y entonces volvíamos al auto. ¿Sabés lo que quería yo? Llegar al horizonte. Pero no contaba nada, ni siquiera sabía que el horizonte se llamaba “horizonte”. Otras veces íbamos en el auto —yo tendría cuatro o cinco años— y le pedía: “Papá, subime a ese árbol”. Papá frenaba. Iba conmigo. Me subía al árbol. “Poneme en la rama más alta. Ésa no. ¡Más alta!” Y él: “¡Esta mocosa caprichosa! No, no te voy a subir”. Yo no lo decía pero creía que en la rama más alta iba a poder tocar el cielo. Eran cosas que me guardaba para mí misma.

Electra de pampa y río, Blanca Cotta vivió y se fue de Quilmes varias veces pero es, evidentemente, *su lugar*. Y aunque mencione sin quejarse la cercanía de su casa a una villa miseria, pronuncia los nombres de las “familias tradicionales” con una música proustiana.

—La casa donde vivíamos cuando yo era chica queda en la calle Alsina y está exactamente igual con sus dos balcones. Recuerdo el vestíbulo con su mampara de colores, la pieza de mi hermano Juan Ángel, la de Roberto, mi hermano mellizo, el escritorio de papá, el comedor grande para recibir visitas, mi dormitorio y el comedor diario. Después otra mampara de vidrio y un caminito largo que daba a lo que sería el departamento de servicio, con la escalera caracol. A veces, cuando voy caminando hacia el centro de Quilmes, lo hago a propósito por la calle Alsina y siento el placer de la nostalgia. Un día voy a pedir permiso para entrar si no me da un soponcio.

Blanca tuvo una adolescencia bajo mano dura: no la dejaban ir a fiestas y cuando había alguna en la azotea de la vecina, tenía que relojearla desde el balcón. Por eso dice que, más que *salir* con su primer marido, él tuvo que *entrar* en su casa. Cuando eligió al segundo ya tenía edad para decidir, pero él no era ningún desconocido.

—Éramos compañeros en el normal. Los chicos usaban un moñito a lunares. Y él siempre lo tenía torcido. No nos dábamos ni cinco de bolilla. Y, después de mucho tiempo, yo enviudé y mamá se vino a vivir conmigo. Un día, una ex compañera me dice: “¿Por qué no venís a las reuniones de ex alumnos que hacemos siempre?”. Fui y me reencontré con Carlos, que también había quedado viudo hacía poco tiempo. Mis compañeras me hicieron gancho. Mariana Greco, que hacía unas reuniones muy lindas, puso música suave y bajó la luz mientras bailábamos. ¿Te imaginás, a los cincuenta años de entonces, volver a enamorarte? Yo con dos hijas que, según Carlos, valen por ocho y él con cuatro varones. “¿Te vas a casar con un tipo que tiene cuatro hijos adolescentes?”, me preguntaban. Pero yo adoro a los chicos. Además me daban lástima: habían perdido a la madre. Por eso, cuando me preguntan si soy la madre del intendente de Quilmes, de Fernando, yo digo que sí porque no me gusta la palabra “madrstra” y menos “madre putativa”.

A menudo las cartas que Blanca Cotta comparte con sus lectores exhuman recuerdos de objetos cotidianos y costumbres que hoy no tienen ningún lugar en los medios, inocuos anacronismos para un intercambio epistolar que elude la protesta y se contenta con el acuerdo cristalizado y sin aristas.

—Me acuerdo de cuando, con mis hermanos, esperábamos en el balcón que llegara el tranvía 22, cuando mis padres se habían ido al centro. Del río, cuando las aguas no estaban podridas. Allí se reunían las familias de Quilmes. En la rambla estaban las piletas olímpicas con

sus vestuarios. Nosotros íbamos con nuestras canastitas de sándwiches. Después de bañarnos, nos subíamos a todos los juegos y nos mirábamos en los espejos deformantes. En donde habían cavado el río estaba la enorme pantalla de cine. Si daban películas argentinas, sonabas, porque el ruido del río al pegar contra los parantes no te dejaba oír. A papá le gustaba ir de noche y sentarse en las escaleritas que bajaban al río para mirar el cielo estrellado. Yo me acurrucaba al lado y él me iba diciendo cuáles eran las constelaciones, toda una enseñanza de astronomía. Me enseñaba sin que yo me diera cuenta, que es la mejor manera de enseñar.

Aun en los recuerdos tristes, quizá por deformación profesional o porque las reminiscencias suelen prestar más atención a los sabores que el presente, aparecen golosinas:

—Yo estaba viviendo con mamá y mi hermano Roberto estaba internado en terapia intensiva. No me dejaban llevarle chocolate. Pero yo decidí: “Le voy a llevar todos los chocolates que quiera”. Y preparé unos Milka. Y esa mañana, a la madrugada, de repente me desperté. Y le dije a mamá: “Me he despertado porque sentí como si un ángel me hubiera besado la frente”. Y a esa hora había fallecido. El día anterior a que cumpliera noventa y ocho años le pregunté a mamá: “¿Que querés para mañana?”. “Un cóctel Alexander, empanadas de jamón y queso fritas, pollo con nueces y aceitunas y, de postre, un Saint Honoré.” Ése es un postre que lleva un aro de masa bomba, todas bombitas de distintas cremas alrededor y la crema Saint Honoré en el medio. Mamá se despertó el día del cumpleaños y ¿murió? Yo digo que mamá se evaporó.

Como el doctor Semmelweis, propulsor de la asepsia, que murió de septicemia de tanto palpar parroquianos de la morgue, como Simón Wiesenthal, cazador de nazis, que al volver cada noche a su casa siente la compulsión de contar chistes de judíos levemente racistas, Blanca Cotta tiene una suerte de anorexia profesional. Visiones antropomórficas la detienen frente a un curanto chileno donde sobrenadan comestibles con bigotes que parecen conocer, aunque no tengan brazos, el más correcto estilo *crawl*, carnosidades movedizas en lo que ella imagina una Ofelia crustácea, “cremitas” gustosas que a la hora de la verdad resultan ser contenidos intestinales de invertebrados mal limpios. Qué asco el bicho.

—Un día fui a una reunión de empresarios en el Alvear y me trajeron una sopa crema de mejillones. Cuando vi a todos esos bichos flotando ahí, el estómago se me retorció. Y dije ¡qué lástima que tenga un ataque al hígado! Tuvieron que prepararme especialmente zapallo

hervido y papa. ¿Ostras? ¡Puaj! ¡Y encima comerlas vivas! Una vez estábamos con Carlos en un lugar de veraneo. Era una de nuestras primeras salidas oficiales. Se decidió democráticamente comer calamarettis fritos. No dije nada y me los comí. “¡Qué rica salsita!”, dije por educación. ¡Ma qué salsita! Era que estaban mal lavados.

—Entonces usted, en vez de cocinar, seguramente camufla.

—Me gusta el pescado sin gusto a pescado y el pollo sin gusto a pollo, la carne sin gusto a carne. Cuando voy al restaurante y veo el menú, seguro que no me gusta nada y termino pidiendo una milanesa de pollo, así chiquita, bien finita, bien llena de pan. Es que, si yo identifico el pollo, me da pena y no lo puedo comer. Y el pescado no me gusta y eso que soy de Piscis, o a lo mejor no me gusta *porque* soy de Piscis.

“El otro día hice para *Ollas y Sartenes* un chimichurri sobre un pescado que a su vez estaba sobre papas. Después mandé todo al horno. Era muy rico. Ni te dabas cuenta de que estabas comiendo pescado. Las mollejititas con crema las hago pero ni las pruebo. Cuando a alguien le gusta algo y es su plato preferido, lo hago igual y lo pruebo con los ojos cerrados.

—Entonces no le gustará la cocina étnica que ahora está de moda.

—La cocina *es* moda. Y la cocina étnica ya me tiene... ¡Soy educada y no puedo decirlo! El otro día vi en un documental a unos japoneses que cocinaban carne de gato. Sin palabras.

—Dicen que los gustos y las repulsiones aparecen muy temprano.

—Sin embargo, cuando era chica, en La Pampa, pese a ver cómo hacían las morcillas, comía morcillas. Veía al chancho desangrándose, una mano que revolvió la sangre con sal para que no se cortara y las tripas que se inflaban para rellenar. Igual comía.

—¿Existe algún plato que pueda comer tanto usted como sus invitados?

—Las empanadas de carne. Picantes, crocantes y que chorreen hasta el codo. Después soy de picar, mejor dicho, de picotear.

Blanca Cotta es picoteadora de canapés, de esos entremeses donde la audacia de Petrona incorporaba el puré de banana y que recomendaba preparar entre la hora del desayuno y la de “dar vueltas por la casa”, piccitas a base de miga o de tartaletas donde el minimalismo de los elementos los hace irreconocibles.

—Nosotros en La Pampa no conocíamos el mar y tampoco lo conocimos en vacaciones. Porque las vacaciones eran para ir a la casa de mi abuela en Buenos Aires. Por lo general para el 15 de agosto que era Santa María. Ese día yo me transformaba de Cenicienta en princesa.

Mis primas me hacían rulos, me compraban vestido, zapatos y medias nuevas, como si me hubieran tocado con una varita mágica. Y en la sala, con muebles antiguos y jarrones que no había que tocar y piano con mantón, yo le recitaba a mi abuela una poesía que había hecho papá. Y todas las amigas de mi abuela se abalanzaban para besarme. Eran viejas bigotudas y empolvadas. Yo daba vuelta la cabeza para que no me besaran y pienso que todavía hoy debo tener la nuca llena de todos esos besos de las amigas de mi abuela. El dueño del Molino era padrino de mamá. Entonces, el día de Santa María nosotros, pajue-
ranos de La Pampa, quedábamos deslumbrados porque llegaban las bandejas grandes con todas las delicias que podía haber para festejarla a mi abuela.

Que nadie se engañe: detrás de estas mañas suele esconderse una dulcera más o menos encubierta. Tanta cultura de copetín omite la mención de la bebida espirituosa donde el modesto *triolet*, incluso los 50 platitos que ofrecen cerca de los lobos marinos, en Mar del Plata, son sólo la comparsa.

—Ah, sí. A mí denme un buen negroni preparado por Carlos, un whisky o un martini (pobre Manolete).

Y aquí Blanca baja la voz para evocar a un barman español, gran conversador de barra, un caballero cuya cátedra dictaba que el buen parroquiano nunca debe gritar ¡mozo! sino buscar la mirada del otro y sugerirle que lo atienda con un ligero movimiento de cabeza. Wimpi, uno de los más famosos periodistas culturales de la década del cincuenta, inclinado en la barra de Queen Bess, solía cumplir con este protocolo. Él también cultivaba esa cultura *cottense* de la cita edificante, pedagógica y candorosa.

A pesar de que los martinis de Manolete eran memorables, es imposible imaginar a Blanca Cotta *en curda*. En sus recuerdos de casa grande los excesos provienen de la naturaleza.

—Me acuerdo de cuando mi hermano Juan Ángel, que estaba casado con Nené Taboada, vivía en San Isidro. Y pasábamos las Fiestas allí. Yo hacía los bocaditos y el cóctel. Entonces poníamos las mesas afuera, en el jardín. Corrían los brindis. Juan Ángel cantaba tangos (yo no porque cantando soy un sapo). Eran los tangos más reos, desde *Chorra* hasta *Malevaje*. Me acuerdo también de una noche de tempestad que arrasó con todas las copas que había en las mesas. Eran tiempos felices porque *éramos todos*. No faltaba nadie. Recordar con nostalgia no es vivir en el pasado. Es la dulzura de volver a ver a aquellos que, de no haberlos tenido, uno no sería lo que es.

El silencio pequeñoburgués puede ocultar que el patriarca de la cabecera es gay o que la adolescente sentada a la mesa acaba de tomar la píldora del día después. Pero la muerte es *indisimulable*. Blanca Cotta, menos que una cocinera, es un archivo de una retórica familiar vencida por el auge de la psicología, fabricada con retazos de guiones de la Argentina Sono Film y notas de revistas que asocian el voseo a la vulgaridad, entonces lo excluyen: *Vosotras* y *Para Ti*. Los brownies que sirve bien podrían haber sido comprados. Y eso no sería una estafa. ¿Acaso Blanca Cotta oculta que su trabajo es fundamentalmente *discursivo*? Ella no se hace la remilgada y espera que le elogien *la mano*.

—Y, ¿qué tal están esos brownies?

Cuando le pido la receta, busco menos una evidencia que un fetiche popular.

—Batís en un bol *casi* una taza de azúcar y dos huevos y batís y batís y batís hasta que se forman todos globitos en la superficie. Aparte derretís 100 gramos de manteca con 150 de chocolate. ¡Que no se te quemé! Agregás a la crema de huevos el chocolate derretido y seguís batiendo, batiendo, batiendo hasta que se hacen *todos globitos*. ¡Ojo! ¡Es importante lo de los globitos! A eso le agregás una taza de nueces partidas y media taza de harina. Y volvés a batir un poco hasta que otra vez haga blu-blu-blu. Entonces lo volcás en una asaderita de manera que queden dos centímetros y medio de espesor. Horno bien caliente hasta que la superficie está bien *craquelé* pero el interior húmedo. ¿Cuánto tiempo? Más o menos —nunca doy tiempo porque todas las cocinas no son iguales— diez o doce minutos. Cuando está frío recién se corta en cuadraditos.

Antes de que me empachen los diminutivos, se levanta y me acompaña a la puerta mientras ella se despide junto a su marido, los dos agitando la mano, como esos muñequitos que, parados en la puerta de una casita de terracota, por turno predicen el tiempo. Pero juntos.

Página/12, 7 de junio de 2002

María Elena Walsh

Y dijo una irlandesa: Así sea

◆

A la Walsh siempre le gustó hablar en color rojo, pero no el del bolchevique sino el del pelo de los irlandeses. Por los ochenta decía: “Vivimos en una sociedad machista y además, intensa, románticamente homosexual. Los varones insisten en crear pretextos bélicos porque adoran vivir entre ellos, sin mujeres, confinados en las fuerzas armadas y luciendo coquetos uniformes y brillantes condecoraciones. Sacralizan el deporte porque nada les gusta más que abrazarse y manosearse después del partido. Hasta son capaces de ganar y todo, con tal de premiarse con esos arrebatos”. Y eso que era una mujer a quien las madres confiaban las orejas de sus chicos. Durante muchos años fue menos conocida por sus libros de poemas, su trabajo en SADAIC, su pertenencia a los intelectuales que se nuclearon en torno a la revista *Sur*, que por haber revolucionado el género de la literatura para niños y haber impresionado a Juan Ramón Jiménez. Como compositora ya está a la altura de formar parte de la memoria colectiva hasta el punto de que se olvide su nombre pero se recuerden sus versos. Es una Violeta Parra menos étnica, una protectora de la reserva ecológica del “argentino”, más cercana a Gabino Ezeiza que a las *nursery rhymes* que, según los investigadores, la han inspirado. Su libro de crónicas *Diario brujo* es una serie de miniaturas nacionales, algunas de las cuales nada tienen que envidiarle a las “enormes minucias” que el brillante borrachín G. K. Chesterton publicaba en los diarios y con solfa política. Aunque va para el bronce ella dice que lo único que tiene de metálico es una prótesis que hizo sonar la alarma en su visita a la Casa Blanca. Pero ya tiene biografía fotográfica. La hizo Sara Facio bajo el título *María Elena Walsh: retrato(s) de una artista libre*. Es un libro objeto delicioso y cuidadosamente editado por La Azotea, una

editorial que hace años viene haciendo casi una tarea antropológica en la difusión de la fotografía americana. Allí la artista posa desde el almohadón de los bebés hasta la silla donde le gusta tomar lo que llama “té de gordas”. La película de Manuel García Ferré basada en su personaje Manuelita anda muy bien. Las relaciones de la Walsh con la prensa están peliagudas, desde que sus opiniones sobre la Carpa Blanca de los maestros rompieron el romance de éstos con la autora de *El país del Jardín de Infantes*. Ahora la acusan de menemista y de que Manuelita se transformó en modelo top.

—A García Ferré se le ocurrió, en un veraneo de sus meditaciones, que Manuelita era un buen personaje para una película. Y yo no tuve ningún problema porque él tiene un lenguaje muy cuidado, tan atento en el dibujo como en lo verbal. Entonces le di toda la libertad. Lo único que tiene de la canción es que Manuelita va a París. Pero hay otras peripecias. Hay momentos de miedo, de emoción y de humor como corresponde al género. Y la competencia era muy fuerte. ¿Cómo se llamaba el que se peleaba con Carlitos Chaplin? Bueno, no me acuerdo. Pero con un enemigo así la veía a Manuelita, al compartir el cartel con *Tarzán* y *La Guerra de las galaxias*.

—Debe ser la primera autora que no se queja de la película que hicieron con un personaje suyo.

—Es que yo no intervine para nada. Si se hace una película donde uno se hace ilusiones o colabora en el guión, se puede pegar un tiro si no le gusta, pero, en este caso, aquí lo dejé trabajar enteramente a García Ferré. Mi única exigencia era que pusiera a Larguirucho y creo que fue un acierto. Está muy bien Larguirucho.

Lo dice seriamente, como si Larguirucho fuera Tom Shepard.

—¿Por qué prendió tanto Manuelita y no la vaca estudiosa? ¿Porque era la precursora de la cirugía plástica?

—Cuando apareció Manuelita hubo interpretaciones psicoanalíticas, ideológicas y hasta psiquiátricas, por lo de las operaciones. Incluso un evitista la comparó con Evita —no me acuerdo ahora cómo era la *comparancia*, pero debía de ser por eso de haber salido del pueblo y de ahí al mundo, para volver después al pueblo—. Ahora por qué prendió el personaje, yo no lo puedo dilucidar, tal vez tuvo que ver con cierta necesidad del público. A lo mejor hace diez meses o dentro de diez años no era lo mismo.

—Se la ha visto *escrachada* en una biografía fotográfica. ¿Por qué ahora y no antes?

—Sara Facio siempre tuvo la idea de hacerla. Había mucho mate-

rial porque yo pertenezco a una generación a la que a los pocos meses de edad ya a uno lo llevaban a un estudio fotográfico. Pero me daba repeluz. Sara tiene la biografía fotográfica de Neruda y ahora prepara una de Piazzolla. Durante un tiempo dudé. Además yo odio eso de ¿puedo sacarme una foto con usted? Si me saqué una con Cortázar o con Neruda es porque había una relación amistosa. Con la única con la que no había ninguna amistad, pero con quien me resultó cómico sacarme una foto, fue con Madonna. La cuestión es que un día le dije a Sara: “¡Ma sí!”.

—En *Diario brujo* hay como acápite un verso de Wallace Stevens: “El dinero es una especie de poesía”. Hablemos de los intelectuales y el dinero.

—Los autores, en materia de discos y libros, no tenemos el menor control. Primero porque te dicen que editan 500 ejemplares y editan 5.000. Y además está todo lo *trucho*. En materia de música, en cualquier esquina de Buenos Aires se venden CD con las tapas fotocopiadas de los originales. De pronto aparecen grandes incineraciones de material *trucho*, pero eso es muy difícil de controlar. La Ley de Derechos de Autor existe pero, de ahí a que se aplique, es otra cosa. Yo bajé la cortina, si me roban de este lado, trataré de hacer otras cosas donde me paguen.

—Muchos escritores no cobran cuando escriben en los medios. Les interesa, sobre todo, la intervención cultural.

—El que no cobra es un grandísimo cabrón. Porque se puede cobrar una tarifa simbólica mínima por respeto al trabajo intelectual. Yo me acuerdo que hace muchos años algunos autores habíamos conseguido que se nos pagaran las charlas y las conferencias, entonces una vez me invitó el Jockey Club de Rosario, que no es ninguna biblioteca obrera, y pregunté: “¿Cuánto me pagan?”. Escándalo: “¡Pero si Borges viene gratis!”. En los sesenta habíamos conseguido a través de Argentores que se nos pagara por asistir a programas de TV como invitados. Ahora se paga por ir. Un tema que me apasiona mucho es el de la herencia. Y lo veo mucho en SADAIC, donde se echan a volar todos los delirios de los herederos del autor que suele morir dejando varias viudas, hijos desconocidos, supuestos inéditos. Y los herederos acostumbran estar todos peleados y fantasean con que el autor debía ganar muchísimo cuando, en realidad, son muy pocos los que ganan fortunas y, si son catorce los que se pelean, hay que hacer catorce liquidaciones de 3 pesos. Y hasta en las familias patricias son capaces de tirar cada uno de la punta de un mantel para ver quién se lo lleva. Pero

en realidad uno se puede llamar Cadícamo y eso no significa que gane como John Lennon.

—¿El tema de la herencia le interesa por alguna razón personal?

—Tomé una decisión porque no tengo herederos directos, y como los derechos de autor pueden ser pocos o muchos —nunca se sabe—, los voy a derivar a alguna obra cultural.

—¿Va a fundar una?

—¿Fundar yo? Nada. Algo que ya exista, como el Fondo Nacional de las Artes.

Alguna vez María Herminia Avellaneda, María Luisa Bemberg, Susana Rinaldi y María Elena misma se dedicaron a explicar en los medios cómo el feminismo era algo más que el ataque de histeria de una sufragista que se tiró al paso de los caballos durante el Derby porque la causa necesitaba una tragedia. Alguna vez una revista llamada *Alfonsina* ponía a la Walsh en tapa bajo los titulares *La madre de todas nosotras*, imaginando una genealogía de lucha con fondo de clarines —mejor de pianos de cola— que tomó luego caminos inesperados.

—Yo empecé a escribir algo sobre el tango “Esta noche me emborracho” donde un hombre se pone a llorar porque ve a esa pobre, fané y descangallada, salir del cabaret. Se supone que ve a esa *mina* a distancia. Y dice “una percha en el escote bajo la nuez”. ¡Si las mujeres no tenemos nuez! Además, si la tuviéramos, ¡qué buena vista a la luz tenue de la madrugada! Luego Discépolo declaró que el tango le había sido inspirado por un amigo que murió tuberculoso en Córdoba. De existir, esa mujer no hubiera sido milonguera. Vendría de laburar. Era copera, trabajaba en el guardarropas de un cabaret o era vitrolera. Porque si no, hubiera salido sola. La flaca era un travesti.

—...

—¡Che, te has quedado callada!

La democracia la agarró peinada, como siempre, a lo paje. Le dieron una asesoría por el personaje pero no aceptaron sus propuestas. Renunció con el estilo que mejor le sale: la carta abierta.

—En el 82 hablaba fundamentalmente de feminismo.

—Pero hoy tengo la impresión de que nadie escucha. Los gobiernos siguen siendo conservadores, cada vez con más candidatos rezando y adheridos al Vaticano.

—Y promoviendo el Día del Niño No Nacido.

—O del espermatozoide alienado. Es una historia de retroceso porque no hay ninguna posibilidad de debate y eso que a *ellos* les gus-

ta tanto. Ni siquiera se debate la Ley de Procreación Responsable que cajoneó Alfonsín, la cajonearon éstos y hoy ni siquiera se habla de anti-conceptivos. Como tampoco se debate el destino de esa madre con ocho hijos que, de tener otro, ¿qué hace?

—Y del aborto ni hablar.

—Y eso que hasta en Irlanda se discutió. Pero no soy escéptica porque creo que las cosas que pasaron en los últimos años van a modificar todo. Por ejemplo, la posibilidad de identificar al tipo que se las pica. El análisis de ADN.

—Pero existe un clima de repulsa en la sociedad hacia lo que en realidad no se desarrolló: el feminismo político. Como si desde la cuestión de género se hubieran cometido *excesos*.

—El sofisma es éste: ya tienen lo que querían, ¡basta! Pero lo peor es que lo dicen las mujeres. Ellas evidentemente son colaboracionistas porque tienen que vivir, eso siempre fue así y lo sigue siendo.

“Con el feminismo no pasó nada porque cuando recién empezábamos a hablar del tema, lo desbarató la dictadura. Claro que no debió desbaratarse tanto porque siempre había una casa donde reunirse. Pero ya se lo dio por terminado, punto final y obediencia debida. Y si ahora no saco el tema es un poco porque me pasa como con los derechos de autor: así como nos dicen: “¡Pero si Borges no cobra!”, pueden decirnos que Fulana está en contra. Ya no tenemos esa fundamental complicidad. Mantengo una actitud personal que llevo prendida con alfileres en un librito, ideas y sentimientos de que el mundo está mal repartido básicamente porque la primera desigualdad empieza con las mujeres. Lo digo pero a nadie le importa. Yo creí que en un momento hablar de esto generaba actitudes y posibilidades de agrupación, en cambio se fue diluyendo, pero también se fue diluyendo todo proyecto progresista, de izquierda o del medio. Y cualquier proyecto, no digo de gran ruptura, pero al menos contemporáneo. ¡Entonces queda que la opinión más libre y más contemporánea es la del general Balza! Tenemos gobiernos conservadores y los seguiremos teniendo durante bastante tiempo hasta que la tortilla se dé vuelta, no sé cómo.

—¿Conoce los “Estudios de la Mujer”? Creo que ya se han metido con su obra.

—Yo creo que me aporta más Almodóvar con *Todo sobre mi madre*. Me gustó mucho —con todos sus boleros y sus decorados cursis— y me pareció la película de un moralista que ofrece una síntesis para aceptar el mundo contemporáneo, que es de un reviente terrible pero

donde él marca un rumbo para vivir y entender. Por supuesto, a Almodóvar le interesa mucho el tema de las travestis y de los varones, pero tiene también una mirada sobre las mujeres que es muy especial. Todos se necesitan, se complementan y se ayudan.

—¿Hay en la Argentina una intervención mayor de las mujeres en política?

—Hay, pero en un segundo plano. Están ahí en puestos de servicio o se manda al frente a algunas que no están capacitadas para una tarea administrativa grossa, como la que le encomendaron a María Sáenz Quesada que es una intelectual, una persona que dedicó su vida a una cosa muy distinta. Y creo que ésa era la intención: demostrar que no sirve. En cambio persiste esa imagen maravillosa de las cumbres de presidentes donde son todos tipos y están a los besos y Menem intercambia regalos con Fidel. Pero el mundo no es eso porque la mitad son mujeres. Un amigo madrileño me dijo: “¿Sabes cómo lo quiero a Fulano? Cuando nos saludamos nos agarramos de las pelotas”. Y encima está ese otro que se levanta y muestra el culo todo el tiempo, el ídolo nacional. No, ¡Borges, no! Palermo. Espero que aparezca otra generación que, con el asunto del género o no, intervenga.

—Le interesó la película de Almodóvar. En el debate sobre el Código de Convivencia tuvieron mucha visibilidad las travestis en posiciones militantes. También empezaron recientemente a emerger los discursos de otras minorías, gays y lesbianas.

—Creo que en ese sentido van sucediendo avances. Por ejemplo, en la mutual de SADAIC, que es la fuente de toda mi sabiduría y que es muy buena, se decidió últimamente que también tiene derecho a la salud el acompañante de los últimos cinco años del titular. No se habla de “cónyuge”. Y esto está pasando en otras mutuales. A eso llamo libertad, cuando todo se hace evidente y entre lo que se puede elegir, encuadrar y legislar. No decir “acá de esa gente no hay”, como me dijeron a mí en el caso de los discapacitados.

“Estos cabellos, madre
dos a dos me los lleva el aire.”

“Tararear la vieja canción española, cuando el pelo se desprendía por mechones, era una de las tantas argucias humorísticas destinadas a enfrentar el paso por ese túnel al que Susan Sontag llamó el reino de los enfermos. Dolor, cáncer, médicos chambones y médicos sabios, ambulan-

cias, quirófanos, tratamientos y mutilación, sólo atenuados por la constancia de los afectos, hasta entrever la luz de salida, aceptar y sobrevivir.”

Este relato recogido por Sara Facio en su biografía gráfica es una de las escasísimas menciones de la Walsh a los avatares de su cáncer, experiencia que se negó a convertir en una apoteosis exhibicionista para la prensa, en un chantaje público o en el abandono de una estética que exige dejar en la lengua una huella que desea hacerse colectiva y no ser la de un yo en carne viva de Narciso. Por algo hubo un escritor que dijo: “En literatura la sangre sólo sirve para hacer morcillas”. Pero, de ese paso por el país de los enfermos, le quedó un interés por las políticas de salud en el género “denuncia” cuyo objeto preferido son las prepagas y un humor negro encomiable para describir lo que significa en la ciudad de Buenos Aires usar bastón cuando no se es un profeta, o alguien que se quebró esquiando en Las Leñas.

—Usted se pronunció muy a menudo sobre el hecho de que Buenos Aires no tuviera en cuenta la circulación de discapacitados. ¿Mejoró el diseño de la ciudad en ese sentido? ¿No aumentaron, por ejemplo, las rampas en las veredas?

—Sí, en los supermercados. Para los carritos con las compras o para llevar plata en carretilla siempre hay rampas. Y si hay una para un discapacitado, seguro que hay un auto estacionado.

—Pero al mismo tiempo se diseñan visitas al Jardín Zoológico para ciegos.

—Ah, sí. De repente ocurren cosas así. En este edificio, por ejemplo, remodelaron el ascensor como para que *todos* subiéramos en sillas de ruedas. Pero solemos estar en la planta baja, la mayoría gente grande, tratando de adivinar en la botonera dónde están los números, además a oscuras. Claro, ellos oyeron que en Houston es así. Houston es una ciudad que se puede recorrer íntegra sin que existan vallas y hay botoneras en Braille. Acá se suele hacer *una sola* de estas cosas.

—Tampoco se acostumbra pensar en los usuarios gordos para hacer el diseño de los asientos de los vehículos y de las salas de espera.

—Mire, en el único lugar donde hay sillas muy sólidas y muy anchas que parecen hechas como con cemento es en la Clínica Cormillot.

—Hay algunos ómnibus bajitos.

—Bastaría con que a los comunes los arrimaran al cordón de la vereda. Pero no, está todo organizado para jorobarlo a uno.

Hace dos años la Walsh envió una carta abierta a los maestros donde, sin poner en tela de juicio sus reivindicaciones, daba de baja a la Carpa Blanca como forma de protesta. Advertía que los símbolos

tienen vencimiento y que es preciso diferenciar entre el apoyo solidario, el oportunismo y la política vuelta farándula. Las respuestas fueron sorprendentes: oscilaban entre el reclamo de tono psicologista y una sacralización y obsecuencia que sobrevivían en medio de los reproches por *alta traición*. En realidad se trataba de un equívoco: María Elena nunca fue de izquierda. *El país del Jardín de Infantes* fue un emblema reconocido unánimemente como acto de coraje por su denuncia a la censura ejercida durante la dictadura y cuya estrategia era utilizar términos provenientes de la psicología. Se convirtió en un símbolo pero dejó de ser leído con atención. Una columna de José Pablo Feinmann publicada en *Página/12* devolvió a su estatus político un párrafo de aquel texto: “Que las autoridades hayan librado una dura guerra contra la subversión y procuren mantener la paz social son hechos unánimemente reconocidos...” y lo rebatió en los términos necesarios: los políticos. Feinmann trató a la Walsh de igual a igual, como lo hizo Oscar Masotta cuando polemizó directamente con Victoria Ocampo sobre la política de *Sur* en lugar de considerar, como solía decir Borges, que “Victoria ni sabe lo que sale en la revista”. Ejerció la crítica sin tratar a su criticada como a alguien inimputable que se encuentra más allá del bien y del mal, algo que se parece tanto a un mueble de la decoración progresista. Pero cabe preguntar por qué ese párrafo comenzó a mencionarse recién en 1997. O por qué son pocos numerosos y conocidos los textos que analizan las contradictorias secuencias políticas de Sabato o por qué aun los exabruptos reaccionarios de Borges tienen el estatus de *boutades* inimputables. Es cierto que cuando la Walsh aludió a la dudosa limpieza de la Carpa Blanca se comportó como cuando el general Mansilla dijo que en las carpas ranqueles había olor a carne podrida. (La *Tía Vicenta* de Landrú hubiera mandado a su chofer con un envase de detergente y Victoria Ocampo organizado una Campaña al Desierto cultural.) Pero también es una demócrata activa, incluidas sus *Coplas a José Luis*, su prosa sobre la pena de muerte y sus sucesivas denuncias contra cualquier forma de discriminación que circule de gobierno a gobierno. Nada que ver con un reaccionario de marketing como Paul Johnson.

—Retomemos lo de la Carpa Blanca. ¿Podía sospechar el resultado? ¿Lo había planeado?

—Vos sabés, lo que uno planea no sale.

—Pero sabía que estaba metiendo el dedo en el ventilador.

—Sabía que me estaba metiendo con un sindicato y que se estaba jugando el poder de ciertos dirigentes sindicales, pero la reacción fue

mucho más desmesurada y pasional. Hoy mismo hay gente que me dice: “Vos tenés que aclarar que no sos menemista”. ¿Y si lo soy qué? Hubo una izquierda que se sintió traicionada pero a quien yo nunca quise ni ella a mí. Entonces *nunca hubo trato*. Justamente, toda esa reacción que se convirtió en campaña fue la consecuencia asquerosa de una democracia mal vivida, donde si se dice algo porque uno no está de acuerdo, lo hacen pelota.

—Otra “incorrección política” suya es haber quedado, en un momento determinado, alineada con Jorge Asís.

—¡Ah, pero con eso estoy encantada! (Y pone cara de debilidad como la de Estefanía de Mónaco por los guardaespaldas o la de un príncipe por una corista.) Fue tan absurdo que hasta de la CNN me llamaron y yo no le di bola. Todo el país en contra por una cosa que consistía en defender nuestro lenguaje. Cosa que cuando se hace en Francia es muy normal, aun cuando se hayan tomado unas medidas un poco extremas. Lo que pasa es que lo dijo Asís y lo dijo mal. Asís es un payaso y a mí me hace gracia con esas mamarrachadas que dice. Y como secretario de Cultura tenía razón, lo que pasa es que lo planteó a lo bestia. Yo estaba de acuerdo con él en que todo lo que fuera información y señalización pública fuera en castellano. No puede haber la señalización de una calle en coreano o en inglés. Hay todavía una ley que prohíbe que los avisos gráficos estén en otro idioma. Básicamente ésa era la propuesta de él pero nadie quiso apoyarlo, todos querían verlo como un *facho*. En ese caso lo que movilizó fueron viejas facturas que tenía la gente con Jorge Asís, ya fueran amigos o enemigos. Al aliarme con él, quedé como menemista. Pero sigo de acuerdo con Asís (tono de solfa): ¡Vamos a seguir esta batalla él y yo solos!

—Su última intervención política volvió a asociarla al menemismo.

—Durante un reportaje que me hicieron sobre la película —y como los periodistas suelen preguntarte sobre otras cosas—, dije que en todos los años que tenía y habiendo pasado todos los gobiernos posibles, nunca había vivido tanta libertad de expresión. Porque en la época radical, por ejemplo, para hacer algo había que tener padrino. Yo no soy menemista ni necesito serlo, además lo que yo dije lo dijo el mismo Horacio Verbitsky que siempre está peleando y litigando. Y nadie cree, supongo, que Verbitsky es menemista. Hay falta de libertad en la pobreza y en el mercado que siempre nos dictó qué decir y qué no decir. Pero no creo que ningún político ni ningún presidente se hayan dejado basurear y enchastrar como éste con derecho a pataleo, claro, pero también con una capacidad de denuncia de todo el mundo,

de los medios, de la gente. Lo evidente de estos años de gobierno ha sido la corrupción y la injusticia, pero *se sabe más*. Se tiene más libertad para meterse en los secretos de la política. Y eso se ve hasta en los chistes gráficos que son de una crueldad enorme: se meten con la intimidad y eso hay que bancárselo.

"Pero en este momento no quiero opinar sobre temas sociales sino sobre la cultura. Así que, como ahora, tomando té de gordas, me siento perdida y perpleja pero no me voy a tirar contra la técnica, la computación y la Internet. (Cualquiera puede meterse en Internet, el asunto es para qué.) Releo a Charles Dickens, a Daniel Defoe. ¡Ah, y en cualquier momento me hago musulmana!

Página/12, Suplemento Las/12, 3 de septiembre de 1999

Tom Lupo

Para voz, no hay como la mía



Qué puede ser alguien que tiene el alma envuelta en tela príncipe de Gales, modula como un locutor de la BBC y jamás sonrío como si hubiera hecho un contrato a la Buster Keaton? Un periodista cultural. “Cuando escucho la palabra cultura saco la pistola”, decía Joseph Goebbels para escándalo de varias generaciones de progresistas. Hoy esas mismas generaciones, de haber sobrevivido en la Argentina y de seguir consumiendo programas culturales por radio o televisión, podrían llegar a suscribir la frase. Porque aunque reemplazaran la pistola por la pistola de agua no podrían seguramente poner ni un poco de humor en esos tipos que hacen asimilar la palabra “cultura” al *rigor mortis* facial y un saber de palabras cruzadas vertido con un lenguaje que oscila entre la tautología chic y *el no se entiende un carajo*.

El remedio entonces puede ser una mezcla de tono publicitario, rock and roll y rapidez asociativa psi. Y la persona que ofrece ese sistema de primeros auxilios es —¿qué decir de su oficio verdadero?— Tom Lupo. Una vez se escondió detrás de unos globos y dijo: “Esto no es una crítica a la globalización”. Era un chiste tonto pero no tanto si se trataba de dar vuelta un estilo. Al resumir “de todo laberinto se sale por arriba” suele inyectar un poco de cultura póster a la televisión *culta*. Y para dejar sentada cierta base nacionalista, no acostumbra hacer un enunciado fascistoide neogauchesco sino que suele recitar un poema de Ramón Plaza: “Yo no sé si fue por los dioses del catastro, sabiduría popular o ironía del destino pero en mi ciudad, en Buenos Aires, yendo de sur a norte Independencia queda después de Estados Unidos”. Por eso quizás él pueda hacer arte con una agenda cultural o al menos demostrar que la cultura puede ser tan divertida como la cumbia, se esperanza sentado ante una de las mesas del café La Paz,

donde en los años setenta llamaba la atención porque no se sabía si era actor, psicoanalista o publicitario, aunque era todo eso al mismo tiempo.

—Yo en este bar era un visitante pero tuve la suerte de ser bien recibido por Germán García, que era un jefe. “Por fin uno de entre los psicólogos que no es fóbico”, me decía. Una vez me invitó a la Escuela Freudiana de la Argentina y uno de los socios mandó a la mesa un bife crudo porque yo tenía relaciones con el Grupo Cero, donde los psicoanalistas llevaban a la práctica su idea de que la cura implicaba levantar las barreras del tabú sexual. El bife sugería, seguramente, que yo no sabía simbolizar. Me acuerdo de la velocidad mental de Germán García. Una vez se acercó una chica a la mesa y él le preguntó: “¿Cuántos años tenés?”. Y ella dijo: “Como doscientos”. “¡Qué intensa!”, le contestó.

—Vos, en todo lo que hacés, les das mucha bolilla a los eslóganes, las consignas, los lemas, todo de la misma familia de ese arte de la réplica.

—La mejor respuesta en el género la dio Borges, mostrando que una frase iluminada puede transformar al otro *ipso facto*. Como peronista no debería difundir la anécdota, pero esto trasciende lo ideológico, porque el humor supremo mejora a toda la especie.

Y pone la cara del Lobo Vandor, conspirando en la pizzería Real antes de que cayera muerto Rosendo García.

—En tiempos de Perón, un militante fanático del peronismo y que creía odiar sinceramente a Borges, un día lo vio esperando que alguien lo cruzara. Se acercó con una idea terrible, dejarlo en la mitad de la avenida. Lo tomó del brazo después del “me permite, maestro” de rigor y ya en medio del cruce, le fue aflojando el brazo y le dijo: “Sabe, Borges, yo soy peronista...”. Borges no lo dejó seguir: “No se preocupe, muchacho, yo también soy ciego”. El muchacho en cuestión, a quien conocí personalmente, contaba luego que, por supuesto, terminó de cruzarlo, no dejó de ser peronista, pero no pudo evitar ser también borgesista.

Carlos Galanternik dice que el seudónimo “Tom Lupo” le salió —durante una ocasión en que tenía que conducir un programa de rock— como un lapsus, ya que el periodista que más admira es Tom Wolfe y “wolf” es “lobo”, al igual que “lupo”. Tiene doce oficios diferentes pero sigue tirando gente en el diván: “Los pacientes que vienen porque me vieron en un show son los que duran menos”. Por las mañanas, en La Tribu, hace un programa cultural acentuado en la música

y llamado *En mi propia lengua* —“Casi todo de aquí, sólo lo mejor de allí” — y por la tarde el *Tom Lupo Show*, donde recoge el espíritu de una frase de Rubén Stella sacada de una canción: “Pa’ zonzo elijo un criollo”. Pero le sigue tirando la lectura de poesía en vivo. Como dice haber aprendido a sublimar, prepara además el libro de frases *Zen de Oriente y Occidente* (antes había escrito *Palabras a la esfinge*, un pastiche de graffiti freudianos que pedían pared callejera).

—Ahora que está de moda la identidad, ¿vos qué sos?

—Soy un militante del lenguaje. Quisiera recitar como Berta Singerman, que juntó veinte mil personas en una plaza de toros de México haciendo un recital sobre Lorca. Acá la poesía está en mano de actores que no la dicen bien porque dicen su propio texto, su propia imaginaria, su visión del mundo, no la del poeta que están leyendo.

—Vos no harías de una lectura una actuación.

—Trataría de poner en escena lo que dice Heidegger. Que la poesía escrita sea como la música: *una marca*. Entonces hay que *ejecutarla*. En ese sentido se justifica la profesión de *decidor* de poesía. Eso es lo que soy. Y mi hobby sería la semiología. Casualmente la primera anécdota rara que recuerdo en la infancia era de mi padre riéndose al enterarse de que un vecino nuestro, Aureliano Temprano, había puesto un bar al que llamó “La Madrugada”.

—Entonces sos recitante como Victoria Ocampo.

—Estoy haciendo de eso una causa. La poesía alguna vez fue el arte más popular y ahora, extrañamente, se transformó en una cosa de elite. Se asocia con *lo más culto*. En la poca cultura en que mantiene un nivel popular es en la japonesa, donde una familia va de visita a la casa de otra y le lleva un haiku. Por ejemplo: “Iba caminando en medio de la noche y me encendí”. Además descubrí que cuando le explicás a la gente ciertos detalles de la construcción de la poesía, ésta se hace más deseable. Hay muchos que se emocionan en los recitales. Entonces nunca entendí por qué cuando un poeta se presenta dice: “Permiso, voy a leer este poemita” como si fuera a producir un dolor. Claro que están también los que van a los recitales más para leer sus poemas que para escuchar. O los que se juegan de entrada con lo abstracto. Hay que pasar *una prueba de poesía* para hacer algo así. Si no, yo también puedo decir “Ratas volando en tu recuerdo gris de tu desierto imposible”.

—¿Vos explicás cómo escuchar?

—Sí, para que se vea cómo está armado un poema. Porque en una lectura rápida a lo mejor yo ya tengo leído el texto cien veces y el tipo

que la va a escuchar ninguna. Entonces antes de leer ese poema de Borges sobre la lluvia yo digo: “‘Esa lluvia alegrará las negras uvas de un patio que ya no existe’, escribe Borges. Pensar ‘alegrará’ es una maravilla. Si yo me siento frente a la máquina pensando *qué ponerle a las uvas*, ni en cien años podría ocurrírseme ‘alegrará’. ¡Cómo maneja las uvas Borges!”. Entonces, cuando leo el poema la gente dice “¡aah!”, porque entonces puede escuchar de otro modo esa música que le es propia.

—¿Leés cosas de poetas complejos como Pessoa?

—Leo a Pessoa y muestro cómo cada uno de los heterónimos corresponde a un poeta distinto: por ejemplo, uno es amante de la naturaleza y otro de la complejidad metafísica más grande. Y cómo hay frases para detenerse: “En este instante competente y sensitivo”. Digo: “Fíjense cómo roba una palabra del derecho —porque ‘competente’ se suele decir de un juez—. Y la combina con ‘sensitivo’. Como Lacan insinúa que crear sólo crea Dios, la poesía es el mejor lugar que nos queda para la creación que es la combinatoria. Hay gente que junta cosas que nadie juntó nunca, como ‘competente’ y ‘sensitivo’”. Están los que dicen: la poesía tiene que explicarse por sí misma. ¿De dónde sale eso? Es una creencia estúpida. Nada se explica por sí mismo. Hasta en un viaje en avión te explican cómo usar el paracaídas o cómo operar la máscara de oxígeno.

—La gran poesía argentina era indiscernible de las voces de sus poetas. Lamborghini, Perlongher, Madariaga eran insuperables para interpretar sus textos. Lamborghini sonaba como un vocalista de tango.

—Pero son los menos. Es cierto que está Guillén. Pero vos escuchás a Neruda y es un desastre.

—¿Pero no pensás que con esa voz gangosa hacía de carencia virtud?

—No es lo mismo escribir que decir. Es como la barra que separa el significante del significado. Y es una barra que no se puede pasar. Yo nunca voy a escribir como Neruda pero él nunca va a decir sus poemas como yo. Lo he comprobado. En la radio *pongo* uno de Neruda y aburre. Lo digo yo y emociona. La obra es de cualquiera menos del autor. ¿Cómo se va a seguir siendo dueño de la obra ya producida? Una obra de arte como *La Gioconda* no es universal porque —como nos enseñaron— siempre dice lo mismo a distintos hombres sino porque siempre le dice cosas distintas al mismo hombre. Yo creo que he escuchado mucha poesía mal interpretada. Por ejemplo, la que hace Pedro Aznar (¿un asno?), que hizo un recital en el Colón y cantó algo de Bor-

ges y cambió algunas palabras para que le entre en la música. Eso sólo se puede hacer con los poemas de Pessoa, que son descriptivos y largos y donde lo que importa es la anécdota, pero los de Borges son matemáticos. Por algo dijo: “No haber caído como otros en la batalla, ser el que en la vana noche *cuenta las sílabas...*”.

—¿Cuáles son los poetas difíciles de transmitir?

—Lorca está en el límite de lo complejo por lo surrealista. Tiene pocos poemas claros como “La casada infiel” o “Poeta en Nueva York”. A veces me detengo: “Las rosas huían por los últimos fillos de la noche”. Ah, la pucha, la noche tiene bordes, muros...

—Sin embargo, lo único que recuerdan en los geriátricos es a Lorca. Debe ser por la sonoridad o porque está en la memoria colectiva de los inmigrantes españoles.

—Puede ser, pero no se lo escucha en su complejidad. Una vez conocí a un grupo de gente bastante inculta y les pregunté: “A ver si saben cómo termina esta frase: ‘Verde que te quiero...’”. “¡Verde!” Y si hay una frase que no dice nada es “Verde que te quiero verde”. Es una tautología absoluta. Sin embargo, creo que es la frase más popular de la historia.

—Muchos se asombrarán de que seas psicoanalista. Pero, pensándolo bien, un analista —esa voz a tus espaldas generalmente demasiado trabajada— hace de su decir un arte.

—La voz es el poder invocante, es lo que está primero. Cada vez que uno habla, algo resuena. Entonces hay que animarse a actuar, a gritar, a cambiar los tonos y a no ser monocorde. Hay que despertarse uno y despertar al otro.

—¿Copar con la poesía es como hacer que una interpretación funcione?

—Yo soy de los que creen que la interpretación está inscrita en la función poética. La verdadera interpretación tiene que sorprender a los dos: al analista y al analizante.

“Es una irrupción de la musa. Lo que pasa es que la musa te visita poco, te visita más la muzzarella.

En los años setenta, en esta ciudad, en ese bar, Carlos Galanternik era un extraño producto. Como Miguel Briante o Germán García, había venido de un pueblo pero era de clase media —su padre era dueño de una cadena de tiendas en el Chaco— y, tal vez por eso, tenía menor ansiedad por conquistar ese nuevo espacio de reconocimiento donde todos empezaban a contar novelas familiares del barrio al centro y cuya retórica se alimentaba en la urgencia de las librerías de viejo.

Mientras los jefes de mesa transpiraban para conseguir un *semblante* por medio de la erudición autodidacta vertida en lujosas figuras verbales, él jugaba con sus corbatas psicodélicas. En el arte de la réplica no aplastaba al otro, le hacía un chiste. Tampoco explotaba el significante, lo hacía bailar. Cuando los lacanianos hablaban de que no hay relación sexual él se presentaba como integrante de un grupo que mezclaba el psicoanálisis con la poesía y hacían prácticas sexuales libertarias. Sin embargo, usaba una jerga más freudiana que las comunidades californianas que fueron a dar en el club Méditerranée y los hippies de módica orgía sobre un colchón pelado pero concebido como el de John y Yoko. Para colmo, era director creativo de una agencia de publicidad, tenía coche y salía con mujeres que no parecían psicólogas, algo más propio de La Biela que de La Paz. Quería más gustar que ganar.

—Nacer en un pueblo es más surrealista que en Nueva York. Yo nací en el Chaco, en un pueblo que tenía un solo cine y que se llama Charata. Estaba cruzado por las vías del tren, que lo dividía en dos lados. Y estaban los de “este lado” y los del “otro lado”. Cada uno con su equipo de fútbol. Pero a mí me gustaban los dos lados. Y vaya a saber uno, pero luego siempre fui por lo menos dos. Un día Fogwill se enteró de mi cumpleaños y vino con un regalo, una página que había arrancado de un incunable y donde decía que Álgar Núñez Cabeza de Vaca partió un 22 de octubre del Puerto de Palos y después fundó mi pueblo. El 22 de octubre es el día de mi cumpleaños y Charata es el nombre de un pájaro. En Charata había un solo cine y daban una película por semana —llegaba un rollo de Resistencia— los jueves, los sábados en matiné y a la noche. Mis padres no tenían con quién dejarme, iban al cine y me llevaban —en ese entonces mi hermano vivía en Buenos Aires—. Pero mis amigos iban a la matiné del sábado y mis viejos no querían pagar otra entrada. Entonces iba igual y le decía al dueño del cine que yo ya había visto la película. “A ver, pues si es verdad, cuéntamela”, me proponía. Entonces él hacía detener la cola y yo se la contaba; después entraba porque él no concebía cobrar por algo que yo ya había visto. Llegar a Buenos Aires me obligó a hacer toda clase de cosas para integrarme. Pero tuve una especie de milagro en la escuela secundaria: entra un profesor y nos dice: “Yo debería darles educación democrática, pero es una basura y no sirve para nada. Les voy a leer literatura argentina y latinoamericana. Están todos aprobados si no me traicionan”. Entonces se sentó y leyó “María La Rubia”, un cuento de Dalmiro Sáenz donde el tipo termina haciendo el amor con la madre sin saber que es la madre. Como dirían los chicos: “Ese tipo me cambió la vida, loco”. Se llamaba Haroldo Conti.

—¡Qué casualidad!

—Años después, al recordarlo, pensé en la frase de Nietzsche: “No cualquiera se merece un accidente”.

Galanternik dice que estudió medicina justo hasta llegar a los cadáveres y que, como era un mentiroso de orientación vocacional, pensó que podía ser abogado. Algunos años en cada carrera, hasta que encontró un gurú del Grupo Cero donde, al menos en la vulgata, el psicoanálisis tenía una pizca de tantra y de *glamour*.

—Miguel Menassa me dijo que fui el único que se acercó al grupo por la escritura y no por transferencia personal. Para ellos la institución era un bar y el escalafón para tomar el poder no era el tradicional sino el que lograba quien mejor hablaba o mejor sexualidad tenía. Levantar un tabú sexual era parte de la cura. Se pensaba que no era verdad que la demanda se satisfaga de ese modo porque la demanda no se satisface nunca —en realidad se corre—. Era un poco volver a Roma. Yo creo que los del grupo eran más inocentes de lo que se dijo. En realidad declaraban en voz alta lo que muchos analistas hacían en secreto. De todos modos yo no tenía relaciones con mis pacientes. Recuerdo que nos gustaban mucho los aforismos: “Si la cultura nos prohíbe y la contracultura nos ataca, estamos ante un fenómeno especial”. “En las paredes sí pero con buena letra.” A Menassa le fue muy bien en Madrid, a Masotta, en Barcelona. Creo que a los españoles les agradecemos el descubrimiento y la matanza con las dos pestes modernas: el psicoanálisis y el rock.

—Hiciste la carrera de psicología.

—Un día seguí a una chica hasta la facultad y me quedé.

—Me imaginé algo así. A partir de ahí estuviste atrapado en la seducción. Muchas minas, Galanternik.

—Minas de carbón para escribir, nena. Porque a mí me interesaba la escritura. Así como descubrí que Mastellone, el nombre del dueño de una compañía lechera, significa teta grande y que el nombre del presidente del Automóvil Club es Carman —hombre-coche—, Galanternik es “galán tierno”. Me lo dijo un analista.

—Esos bananas lacanianos.

—Que se ganan la vida haciendo sesiones cortas.

—Con chistes de barrio.

—Recuerdo una sesión memorable. Iba a análisis pero no estaba muy enganchado. Entonces le dije al tipo: “Hoy de mí vino un dedo nomás”. “Bueno —me dijo el tipo—, nos vemos el lunes. Para un dedo es suficiente.”

—Pero seguís siendo freudiano.

—Yo tomo de Lacan esa idea de que el psicoanálisis devolvió al ser humano el placer de la plática. Todavía entiendo el mundo con el foco freudiano. Desde el canibalismo hasta la lucha de clases. Porque el famoso apagón de Nueva York que produjo algunos miles de violaciones y crímenes en diez minutos muestra que el hombre es un caníbal domesticado. La aparición de miles de mujeres fálicas y la caída de la ley del padre es muy freudiano.

—¿Existen las mujeres fálicas? ¿Dónde? Pero veo que seguís mirándolas.

—¿Cómo se dio cuenta? Pero no espadacheo más. Doy la razón rápidamente.

—¿Está sublimando, m'hijito?

—A la vejez viruela. Antes, sublimar me parecía una traición. Pensaba que la vida es breve y que no hay nada más maravilloso que el cuerpo mismo. También escuchaba voces contrarias: “¿Cómo pude creer que se trataba de la carne, eso que se pudre?”. Me reencontré con una frase de Freud que me parece apasionante: “Es dable pensar que la enfermedad y la muerte ocurren más por falta de proyecto y por falta de deseo que por razones biológicas”.

—Pero seguís en pareja.

—Sí, pero con el contrato de vernos un día sí y un día no. La pareja está hecha al revés del deseo, se junta cuando ya no hay más. Por lo menos en Japón se casan al segundo día. Empecé a escribir un libro y estoy por la mitad que se llama *Nuevos contratos de pareja*. Porque juntarse en una pieza hasta el final no dura mucho. El Grupo Cero tenía una buena frase: “Situación ideológica: demasiado viejos para la familia, demasiado jóvenes para la comunidad”.

Como en las comedias de enredos, así como hizo psicología por seguir a una chica, Carlos Galanternik entró en una compañía como gerente de relaciones públicas y terminó en otra como redactor publicitario, fue como reporteador a un programa de radio y le ofrecieron conducir uno. *El submarino amarillo* iba por Del Plata de 22 a 2 en FM y AM. Duró cinco años. Siempre fue nacionalista a su modo: no desde Cafrune sino desde Luca Prodan que encima era un inglés, algo típicamente argentino. En una sección que se llamaba *Tirándose a la pileta*, donde no se escuchaba previamente el material que los grupos traían —en total unos seiscientos—, estuvieron Los Ratones Paranoicos, Los Fabulosos Cadillacs y Los Redonditos de Ricota. La cortina musical del programa la hacía Soda Stéreo.

Autobautizado Tom Lupo, editó la revista de rock *Twist y Gritos* y el diario feminista *Alfonsina*, que estaba financiado por el señor Fliter —¡qué risa!—, un empresario en gomas.

—Fueron golpes de pasión, sin un plan de marketing que las hiciera viables. Pero debutaron en estas revistas —que para mí eran un simulacro, pero para los demás aparecían como de verdad— algunos tipos como Andrés Calamaro, Pipo Cipolatti, Bobby Flores, Eduardo de la Puente y Sergio Marchi. Con estos tres últimos cometí uno de esos errores que luego se entienden. Yo me creía bueno porque les daba una oportunidad de hacer conocer su talento, tal como ellos me lo pidieron, pero las revistas daban pérdidas y quedaron resentidos porque no hubo dinero. Pero en compensación alcanzaron lugares de trabajo más importantes públicamente que los míos.

—¿Y cómo te sienta el “demasiado viejo para la familia, demasiado joven para la comunidad”?

—Lleno los agujeros con coartadas porque si no, el fantasma es la nada. Acá siempre hay cosas por hacer porque nunca llega un año sabático a la puerta. Ahora pienso que hay que acercarse a los que tengan cuatro neuronas conectadas en los sectores de poder y colaborar para evitar esto que es *hambre a tu lado*. Muchacho, si no te ocupas de política, la política se ocupará de ti.

—Como en Partido al Medio.

—¿Te acordás?: “El partido de los pensantes que no tienen tiempo para luchas palaciegas”. Llegó a juntar trescientas personas en un acto en Medio Mundo Varieté. Nuestro ministro de Asuntos Económicos era Luca Prodan, que, de paso, sabía un montón de economía, fruto de su paso por los colegios de Londres. La idea era acercar a los partidos proyectos de intelectuales brillantes que no se acercaban a la política. Redactamos diecisiete pensamientos. El primero era de Marechal: “De todo laberinto se sale por arriba”. Era algo en serio que disfracé de broma. En este momento y desde hace seis meses estoy organizando un plan integral de turismo para traer diez millones de personas al país y que daría dinero suficiente para paliar el hambre de toda la población. Hay que hacer una tarea científica, sistemática y de marketing. Si no tenemos nada para vender, podemos alquilar el país. Con una buena campaña de publicidad y dos oficinas podríamos aumentar un millón de turistas en un año, y nadie lo está haciendo. Quiero ser útil a mi patria. Tengo todos los poros llenos de política en este momento. “¿Veo pasar a un mendigo y voy a hablar del yo profundo?”, decía un poema de Vallejo.

—¿Gianni Moretti?

—“Si aprenden a cambiar la máscara, con un mismo cuerpo se pueden vivir muchas vidas diferentes.” Pero esta diversidad de oficios no es negocio en la Argentina. Acá se premia la permanencia en una misma cosa. Hay locutores que no tuvieron un solo pensamiento en su vida, pero se portan bien, dicen correctamente palabras vacías y hasta terminan siendo premiados con la conducción de debates por la tele.

—¿El interés por los aforismos es porque parecen eslóganes?

—Será porque siendo muy niño me trajeron de visita a Buenos Aires y vi una pintada crítica del Partido Socialista, que según luego averigüé, pertenecía a su líder, Alfredo Palacios, y que me sigue pareciendo la mejor frase publicitaria que he conocido, porque logra que dos palabras de la primera parte sirvan para decir lo contrario en la segunda: “Lomo para los cogotudos y cogote para los que se desloman”. ¿Será por el impacto que me produjo que luego fui publicitario? O porque mi primer amor, mi maestra de segundo grado, se llamaba Lemas, que en esa época denominaba lo que luego fue eslóganes. Y mi amigo Raúl Barreiros dice que un Estado sin publicidad es un estado de ánimo. Me gustan los aforismos de Pizarnik, que veinte años después se actualizó: “Es tan lejos pedir y tan cerca saber que no hay”. O: “Posesiones no tengo. Por fin una certeza”. Nietzsche recomendaba el aforismo como literatura del futuro. Es un punto más alto que la cultura póster que propone cosas como: “No tengo todo lo que amo pero amo todo lo que tengo”. Las frases son antídotos. Una frase tiene que generarte un pensamiento para que no te quedes sometido a una obra completa. Me gusta Cioran porque me da alegría.

—¿Cioran alegre?

—¿Cómo que no? Fijate: “Hoy, que escuché en la radio que hay cien millones de galaxias, renuncié a bañarme”.

—¿Te identificás con Lenny Bruce?

—Con Charles Bukowski.



—A él también le gustaban los aforismos. Dijo: “Mueren antes los médicos que los borrachos”.

—Pero en algún momento paró con el whisky, empezó a tomar vino francés y vivió hasta los setenta y pico. Hay bancarios que nunca tomaron y vivieron mucho menos.

—Decime un aforismo.

—Primero usted.

—Mejor no citar a un general porque se corre el riesgo de que acuda a la cita.

- 
- 
- Quien no sabe decir “no sé” dice “sé yo”.
 - Entre *locura* y *la cura* hay sólo un cambio de sexo.
 - Naturaleza: lo único natural que queda son los duraznos al natural.

Página/12, Suplemento Radar, 7 de noviembre de 2002

Maitena

Para hacer reír sin dibujar



Maitena Burundarena todavía no se lleva bien con la fama. Cuando una señora la descubre en el supermercado y le grita “¡Maitena!”, ella suele creer que se trata de una amiga de su mamá. Una vez, mientras estaba en el piso de un canal de televisión, una chica se le abalanzó, llamándola. Ella, creyendo que se trataba de una productora a quien imaginaba recordar, le preguntó: “¿Y vos quién sos?”, “No, yo no soy nadie”, le contestó la chica. “¡Boluda, seguramente alguien debés ser!”, se enojó.

Maitena es una cronista costumbrista a la altura de Calé y Molina Campos, una suerte de antropóloga farrista de lo que Freud denominaba “el continente negro” y que tiene la indudable virtud de lograr la risotada de identificación de mujeres que pueden ir desde una psicoanalista de Palermo sensible hasta una empleada doméstica de Florencio Varela, como una que la abordó en la Feria del Libro: “Apareció corriendo toda agitada en dirección al stand en donde yo estaba dando autógrafos. Se había tomado tres colectivos para llegar”.

Para quienes conocen a la “hot Maitena” que dibujaba en *Fierro* y *Sexhumor* unas chanchadas finísimas en la línea hiperrealista que exige el erotismo de papel y tinta para no ser tan poco excitante como Tin Tin desnudo, su aparición en *Para Ti* sólo podía obedecer a que ella se había entregado al sistema o que el fin de siglo había exigido un blanqueo de santurronería a una editorial reaccionaria que nunca pudo blanquearse políticamente. Y cuando Daniel Pliner la llamó para que diseñara un personaje femenino o una familia que se expresara con globitos, Maitena tampoco estuvo segura de poder hacerlo.

—Lo primero que decidí es no poner un personaje fijo porque en ese caso siempre termina siendo tu *alter ego* y desnudándote a vos.

Además me parecía que si quería hablar con las mujeres tenía que poder incluir a las flacas, las gordas, las que tienen guita, las que no tienen, las que están al pedo y las que se desloman, la esposa, la amante y la secretaria. Y entonces me pareció más fácil hablar de temas que de personas.

—Supongo que la consigna fue no hablar de aborto, de droga ni de homosexualidad.

—No hubo consigna explícita. Sin embargo, poco a poco llegué a usar palabras que no se usan en el resto de la revista, como “orgasmo”, “frigidez” o “pene”. Empecé metiéndome con temas más cotidianos, como los arreglos en la casa, la mudanza, comprar ropa para el marido y hasta los problemas que se pueden tener con una caja de fósforos. Pero muchas veces me dije: “Esto no pasa”. Por ejemplo, hice una tira sobre los seis tipos de suegras más comunes, como la gamba, la hinchapelotas, la invasora, etcétera. En el último cuadradito estaba “la ideal” y se veía a una pareja con un ramo de flores en el cementerio. En otra tira puse un nene que está con su mamá a la orilla del mar y le dice: “¡Mamá, mirá un aguaviva!”. Y la mamá le contesta: “No, nene, es una silicona”. Otra vez dibujé una mina en tetas, otra mina dijo “orgasmo” y la otra “sos una frígida” y la otra “me gusta así”. Y fui avanzando. Yo no hablo de “homosexualidad” pero metí de repente a un travesti. El chiste era así: estaba una pareja en una playa y pasa una mina de espaldas con una tanga y un culo espectacular. Entonces marido y mujer empiezan a discutir: “¡Es un travesti!”, “¡No, te digo que es una mina!” Hasta que la esposa, furiosa, estalla: “¡Te digo que es un travesti, no ves que no tiene celulitis!”. Cuando hago una tira y pienso que no va a pasar, hago la zancadilla de entregar justito antes del cierre. Y una vez que hice la entrega justo sobre la hora, cuando fui a la semana siguiente a la revista pensé que se armaba, pero no: todos se estaban cagando de risa. Se llamaba “Algunas otras formas de elongación peneana”.

—Para tu familia la entrada a *Para Ti* fue un blanqueo tuyo.

—Mi padre era ministro de Educación del Proceso y con una familia muy católica. Cuando fui madre soltera a los diecisiete años, en casa casi me matan, me tuve que ir. Recién cuando nació mi hija, mi papá vino al sanatorio y me dijo: “¿Querés volver a casa?”. Y yo me moría por volver. Así que volví. Y para mi madre también fue muy lindo poder tener un bebé cerca cuando todos sus hijos eran grandes —somos siete hermanos y yo soy la sexta—. Todo el tema de mi familia es muy pesado porque no son los Ingalls. Tengo un hermano menor

al que protegí mucho y que tuvo problemas de droga. Y hasta hubo que visitarlo en la cárcel. En el período en que hice cómics eróticos mis padres ni se daban por enterados. Ahora mi mamá puede ir a lo del quiosquero, comprar la *Para Ti* y decir “ésta es mi hija”. Y por diez días mi padre no vio que estaba trabajando en *La Nación*. Se murió antes. Creo que hasta su último día no me creía. Y ésa es una de las pocas cosas que me hubiera gustado que él viera. Porque en algún momento yo volví a querer ser la niña adorada de su papá. Después de haberme peleado mucho con él, me reconcilié.

Maitena comenzó armando avisos en un estudio de arte hasta que un día hubo un blanco en una página y ella sugirió: “¿Por qué no hacemos una viñeta?”. “Sééééé —le respondieron—. ¿Y quién la hace, vos?” Y la hizo. Y siguió con ilustraciones de todo tipo, hasta un par de libros didácticos infantiles, de esos donde se ven bebés mamando pero, gracias a la censura, de una teta inexistente. Y hasta una Constitución apta para niños. Su encuentro con la historietista María Alcobre, una excelente dibujante que llegó a hacer una tira sólo protagonizada por genitales masculinos —los había de todo tipo, viejos, jóvenes, flacos, petisos, fofos, patovicas—, la persuadió de largarse a utilizar globitos. Empezó trabajando para la revista *Mujer*. En esos tiempos solía dejar a su hija al cuidado de la hija de la portera para hacer la recorrida de las redacciones, el resto la pasaba atornillada al tablero. Su veta *light* fue *Flo*, una especie de Mafalda neoliberal que publicó en el diario *Tiempo Argentino*, pero mientras tanto, a través de *Fierro* y *Sexhumor* se iba gestando la “hot Maitena”. Entonces usaba un atroz peinadito a lo Farrah Fawcett y vestidos Liberty.

—Tuve muchos años un personaje, *Coralina*, que tenía una vida maravillosa; por ejemplo, se metía en un laverrap porque llovía y se sacaba la ropa para secarla y la agarraba un tipo y se la cogía en la mesa de planchar. O siempre la mudaban unos papitos divinos con los que también pasaba algo. Era una chica rubia con el pelo muy vaporoso, muy Marilyn, con una onda muy realista que hacía que los dibujos fueran bien “calentorros”. Otro de los personajes que me gustaba y que publiqué en *Sexhumor* era La Fiera. En *La Fiera* ya hacía el tipo de dibujo que hago para *Para Ti*. *Sexhumor* era muy machista porque en la relación entre humor y sexo es donde el machismo se nota más. *La Fiera* era fea, muy fea, pero con un lomazo bárbaro y andaba con uno de esos impermeables que se abren como los que usan los exhibicionistas. Salía a la calle buscando machos y luego de que se los cogía, si te he visto no me acuerdo, eran descartables. Además, a través de sus

amantes iba *gastando* a las diferentes profesiones: pintores, psicoanalistas, diputados, almaceneros. En las tiras que publicaba la revista, las mujeres se reducían a aparecer metidas en un ropero porque venía la esposa sisebuda, o eran la suegra siniestra o la muñeca inflable. Y, sobre todo, el deseo quedaba siempre del lado de los varones. *La Fiera* tenía esa cosa tan masculina del uso y, como los tipos, separaba absolutamente el sexo del amor, estaba caliente y punto. A los tipos de la redacción *La Fiera* les resultaba muy agresiva y uno me dijo una vez: “Pero si trata a los tipos como una aceituna, se los come y escupe el carozo”. Y yo le contesté: “Es exactamente como tratan ustedes a las mujeres en esta revista”.

Para muchos, las mujeres alteradas de Maitena son demasiado heterosexuales, demasiado pendientes del amor o demasiado obedientes a los mandatos del fascismo del cuerpo o demasiado saludables —a lo sumo se ponen en pedo un día de Navidad y seguramente con una sola copa—. Pero también se podría leer a Maitena entre líneas (por ejemplo, qué es “aquello tan importante” que la protagonista perdió dentro de un libro en la tira titulada “Esas cosas que te ponen muy nerviosa”. ¿Una pituca?). O como una burla a los mandatos que siguen funcionando a pesar de los imperativos de la conciencia crítica: ¿acaso, al final de la nota, durante la que Maitena confesó a menudo cosas *non sanctas* y otras decididamente transgresoras, no se despidió en la puerta del ascensor diciendo: “No me importa la nota, lo importante es que en las fotos salga flaca”?

—Hago militancia feminista de algún modo cuando hablo del trato con los hijos. Por ejemplo tenía una tira titulada “¿Quién dice que las mujeres no somos machistas?”. Y el planteo era: si tu hijo vuelve a las seis de la mañana está todo bien, pero si tu hija no apareció hasta las tres te empezás a volver loca, si el nene tiene tres novias es un *playboy*, si la nena tiene tres novios en una atorranta. Y eso está muy instalado. ¿Por qué lo seguimos haciendo? Estamos avanzadas en tantas cosas y seguimos educando a las mujeres pensando que les va a pasar algo. Y que a los chicos no les va a pasar nada, que es seguir mandándoles “vos podés, sos fuerte, sos macho y te vas a saber defender”.

—Pero de feminismo, poco.

—¡Nunca saldría en defensa de la mujer! Saldría en defensa de las mujeres de los talibanes pero no defendería a las mujeres de sus maridos. Porque a esta altura si tenés cuatro neuronas sabés con quién querés estar. Nunca va a aparecer en una historieta mía que las muje-

res ganamos menos, pero sí voy a hablar de que trabajamos veinte horas y llegamos a casa y tenemos que hacer la comida. O de que yo puedo parecer una mina de avanzada que gana guita, sale en la tevé y es muy mandada, pero sigo levantando las toallas mojadas.

—A pesar de eso es fácil asociarte con Bretécher.

—A la Bretécher siempre la tuve de referente. A veces me comparan con ella pero es porque soy mujer y dibujo, es absurdo, como si porque vos escribís y sos mujer te compararan con Djuna Barnes (francamente no había necesidad de ofenderme). Me gusta ese moderado equilibrio que Bretécher tiene entre el feminismo y el no. Ella es un genio y yo simplemente una gran laburante. Yo hago un bocetito, después de ese boceto hago un calco con un tablero de luz en lápiz y lo vuelvo a dibujar en tinta china. Entonces borro el lápiz y recién lo pinto. Todo me cuesta un montón.

En un estudio despojado que alguna vez fue barroco, Maitena sólo conserva el tablero de trabajo y, como únicos adornos, la imagen de una nena dibujando que arrancó de un fascículo y un croquis de las manos de Durero hecho por su madre con tinta china a los diecisiete años. El despojamiento dejó de lado dibujos de Tabaré, Fontanarrosa, Crist y una serie de juguetes antiguos que incluían animales travestis y una rana René del tamaño de un dinosaurio. Los rulos en la cabeza de Maitena también partieron como la vieja decoración de su estudio: ahora ella tiene el cabello decolorado y semicorto, lo que le da un parecido a Peter Pan y rescata en cierto modo sus secuelas punks como cuando exclama: “Los hombres son todos putos. No pueden amar, no pueden escuchar la palabra ovarios, no pueden soportar el dolor, no pueden expresar lo que piensan, no pueden aguantar que se les desplanche la camisa. Putos, son todos putos y la prueba de que son todos putos es que piensan que todas las mujeres son fantásticas”. De lo que está segura Maitena es que no es una mujer alterada sino una *laburante*.

—¿Alguna vez no llegaste a una entrega?

—En *Para Ti* hago una página semanal, seis chistes unitarios para *La Nación* y uno grande para el domingo. Y siempre cumplí, aunque trabajo diez horas diarias. Claro que no trabajo sin red. Debo tener cien guiones escritos que nunca usé, archivos de todos los años de mi vida en que me la pasé escribiendo, además de lo que mache-teo de la vida. Copiar, eso nunca. Me daría vergüenza. Aunque todo el mundo lo hace, a lo mejor hasta una simple onomatopeya, pero que la inventó otro.

—“Berp”.

—“Berp” es de Tabaré.

—O el “plop” de la “Ramona” de Lino Palacio.

—O el “claca claca claca” de los rifles de Hugo Pratt. O el “kai kai kai” de los perros de Fontanarrosa. Yo no dibujo muy bien, dibujo correctamente. Busco que las figuras tengan movimiento, lograr un *flojor* en los cuerpos. Las expresiones son lo que yo más *laburo*. Por ejemplo, si tengo que hacer una mina que acaba de darse cuenta de que está embarazada, me miro al espejo y hago huuuaaaagg y, si sale así, la dibujo así. Y me fijo mucho en las manos, por eso en general mis personajes son zurdos: como dibujo con la derecha agarro las cosas con la izquierda.

—¿Y nunca te reciclaste?

—Yo no me atrevo ni a usar mis historietas viejas porque me parece que se van a dar cuenta. Recién ahora me animo un poco.

—¿No es un poco megalómano pensar que los lectores recuerdan un chiste tuyo de diez años atrás?

—Lo que pasa es que cuando vuelvo sobre uno es porque era bueno y entonces por ahí la gente lo recuerda, generalmente porque son cosas con las que se identifican. A los gordos les gustan los chistes de gordos, a las separadas los chistes de separadas, a las pelirrojas los chistes de pelirrojas. Una vez, por ejemplo, vino una mina toda *cirujeada* a mostrarme una página de uno de mis libros. Y señalando una tira, me dijo: “A mí el que me gusta es éste”, y era el de la cirugía plástica. ¡Y ella tenía la misma cara del dibujito!

—¿Nunca te encontraste con alguien que se rayara con lo que hacés? ¿Esos psicópatas que suelen coleccionar las figuras públicas?

—Me ha pasado de poner en las historietas gente que existe y que me digan: “Che, te fuiste de mambo”, por ejemplo a una persona de mi pasado y en un lugar muy jodido. Porque muchas veces cuando pienso en una pareja determinada y una determinada situación no puedo evitar dibujar a los protagonistas. Un día por ese motivo tuve un quilombo flor con mi hermana, pero lo hago inconscientemente. Yo me dibujo también, incluso junto con mi mamá, y hasta reproduzco la conversación que tuvimos. Cuando por la calle me gritan Maitena siempre pienso que es alguien que conozco. Pero con psicópatas nunca me encontré. A lo sumo un tipo que me dice: “Che, feminista, dejá de darle letra a mi mujer”. Eso sí, recibo muchas cartas y lo más común es que me digan: “Si vos laburaras en mi oficina, no sabés las historietas que harías”. Por ejemplo, una vez había hecho una historieta sobre las co-

sas que te pasan cuando te vas de viaje, y una mina me mandó una carta contándome que acababa de volver de Londres con su marido y que le había pasado todo lo que ponía en el chiste. Yo hablaba de la culpa que te dan los hijos cuando tenés que dejarlos y ella me escribió que, como había tenido que dejar a su bebé de dos años y llegaba a Buenos Aires el día del cumpleaños, había viajado las quince horas de avión con una torta en la falda, tamaño boda, de crema, con un Mickey gigante como adorno.

—Y además te gustan las chicas.

—A mí me gustan las chicas, me gusta esa manera de hablar, esa picardía. Hay una cosa de las mujeres que me parece muy divertida y no me la perdería por nada del mundo. A mí me interesa el *zapping* de la charla de dos mujeres donde de pronto están hablando del cáncer de útero y entra una con botas de charol rosa y las dos paran y hacen “huuuuuuuu”.

“Cuando era joven, siempre me sentía fea y humillada y tenía amigas divinas, incluso una que me trataba como el orto. Tuve muchas amigas de iniciación de la calle como Pepa, con la que me fumé el primer porro. Chicas con las que hacíamos cagadas y molestábamos a la gente. Con mi amiga Wally íbamos a robar a la Galería del Este o al Sheraton, a hacernos pasar por pasajeras. Es así: con los amigos uno se sorprende. A mí me pasó con una amiga de la infancia. El día en que murió la vieja, yo tenía que acompañarla y me puse en pedo. Me dio tanta vergüenza que no la llamé durante seis meses. Con ella que parecía tan glamorosa y tan... y nos encontramos y fue bárbara. Yo no pensé que ella se iba a bancar eso. No sólo se lo bancó sino que ¡con un amor!

“A mí me interesa el alma. Muchas cosas que me pasaron en la vida y en el mundo fueron al lado de una amiga: el dibujo, la noche y el rocanroll.

—Y puede decirse que sos una buena amiga.

—Pero las mujeres caemos en ese lugar horrible que es salir con las amigas cuando *él no puede*. Yo he sido la peor amiga en ese sentido. Me quedé con el marido de una. No era una gran amiga, pero era una amiga. La verdad es que estuve como el orto. No me jacto ni me siento bien por esto. Pero tampoco la gente es propiedad de las personas.

—¿Y ella?

—A él lo perdonó, a mí no. De todas maneras, sospecho cuando se discursa “el novio de una amiga no es un hombre”. Personalmente pienso que en la vida puede pasar de todo, todas las cosas que dije que

no me iban a pasar me pasaron. Y la mirada y la condena social fueron tremendos. Como si hubiera asesinado a un hijo.

—¿Y te sentiste culpable? ¿O hiciste una historieta?

—Con Daniel además de enamorarnos y juntarnos, dejamos de ver a todo un grupo de amigos porque de alguna manera pensé que tenía que elegir y no podía elegir todo. Dejé de ir a mi restaurante favorito, a mi bar favorito. Y eso lo hice por un valor de la amistad que yo tenía con ella y con toda esa gente que era muy amiga. Por no ensuciar demasiado la cancha. Trato de ser una buena amiga aunque no lo fui en esta ocasión.

—¿Cómo te relacionás con la plata ahora que pasaste a ser una autora que vende 30.000 ejemplares?

—Ahora mi representante es mi marido (el periodista y empresario Daniel Kon). Como la mayoría de las mujeres, no sé negociar. No soy una persona autovalorizada. ¿Sabés cómo cobraba antes? Por horas-trabajo. No puedo cotizar la experiencia, no puedo cotizar el talento suponiendo que lo tenga, ni que lo que hago es diferente de lo que hacen otros. A mí me cuesta mucho saber cuánto vale un dibujo mío. Tiendo a decir “pero si lo hice en cuatro horas”. Porque cuando uno va a comprar un cuadro del siglo XVII es una cosa. ¿Pero cómo valorar lo que vale una historieta? Y eso nos pasa a las mujeres porque ya las madres, cuando se ponen contentas porque conseguimos el primer trabajo, enseguida nos dicen “¡y te pagan!”. Hoy sé que el precio de un dibujo mío tiene que ver con su valor dentro de la totalidad de un medio.

—¿Alguna idea de trascendencia?

—No sólo no tengo necesidad de trascendencia sino que pienso que me muero y a los diez minutos me están comiendo los gusanos, que mis libros van a durar ocho meses más en las estanterías y después va a aparecer alguien que diga “esta mina se murió, así que tirá todo eso” y que lo único que va a quedar de mí son mis hijos.

—Hay una anécdota que le atribuyen a Tales de Mileto. Un día estaba caminando por un bosque mientras filosofaba en voz alta sin ver un pozo que había en el camino. Cuando se cayó, la criada que lo estaba mirando le dijo algo así como de qué servía ser tan sabio si no podía advertir un pozo en su camino.

—Yo creo que es verdad, que las mujeres nos reímos de eso mientras que los hombres se ríen haciendo filosofía.

—Las alteradas evocan directamente a las mujeres al borde de un ataque de nervios de Almodóvar.

—Yo laburo mucho con el diccionario de María Moliner. Alterar quiere decir cambiar y entonces ya no se trata de mujeres alteradas en el sentido de locas sino de cambiantes. Por ejemplo, de una que te dijo que te amaba y de repente te da una patada en el culo. U otra que era una señora de su casa con hijos y un día se va a la mierda a El Bolsón con un tipo de dieciocho. Son mujeres con ganas de *alterar* y de *alterarse* también. Lo que más me interesó de Almodóvar fue *La flor de mi secreto*, que es la historia de una mina grande que escribe folletines y que sufre pero que se ríe de sí misma dentro de su sufrimiento. A eso se parece más mi laburo, no porque sea una joya sino porque me río de todo lo que lloro, no soy ninguna burbuja de champagne. Porque hasta la pelotudez de verte gorda, aunque pienses que es un tema frívolo y te pidan algo más profundo, es dolorosa porque *que no te acompañe el cuerpo hace sufrir*. Es doloroso que vos te sientas joven, audaz y divina y tengas un cuerpo que tenés ganas de esconder dentro de un ropero, es como estar en el envase de otro, a mí me mata y eso que yo soy flaca. Y soy flaca porque cuando estoy gorda, como no soy camaleónica, la paso muy mal. Y si me puedo reír de todo eso es porque sufrí mucho. Lo mismo que me puedo reír de verme vieja, pero no me gusta no tener veinte años. (Tampoco me gustaría tenerlos.) No amo la celulitis, sentirme floja, tener cada vez más pelos, cada vez más rollos, cada vez más arrugas, cada vez más puntos negros. Como tampoco me hace reír separarme o las perradas que me hacen mis hijos o las perradas que yo les hago a ellos. Hablo desde el sufrimiento, no hablo desde el humor. El humor me permite desdramatizar y vivir.

—Con ese platinado y esa sonrisa la imagen que das es otra.

—Siempre digo que yo no terminé en una zanja porque tenía que llenar la heladera. Cuando tuve a mi hija Amaya, todas mis compañeras del secundario me decían: “¡Qué valor, pero qué coraje!”. ¡Las pelotas! La tuve de inconsciente. Siempre fui muy *mandada*, una virtud en mi vida. Y tomo riesgos. A los dos años de tener a mi hija, me casé y tuve a mi hijo. O sea, armé una familia y eso me dejó sentada en un tablero dibujando historieta. Cuando me separé, recién empecé a salir, a ir de bares y hacer una vida que no había hecho antes pero que me dejaba muy a la intemperie. En un momento, cuando estaba trabajando para el exterior, caí en un pozo depresivo, de una autodesvalorización muy grande. Me fui quedando, me costaba mucho encontrar ideas y, como soy muy obsesiva, me la pasaba encerrada en casa, bebiendo mucho y trabajando toda la noche. Y como las historietas sólo se veían en el exterior me fui aislando del mundo, de mis amigos

dibujantes. Porque el *feedback* de ir y venir a las redacciones tiene lo suyo porque así tenés respuesta de tu laburo. Te mentiría si te dijera que no me interesa la mirada del otro. Y ojalá no me interesara, pero lamentablemente me interesa porque si nadie me comenta nada me parece que estoy haciendo una mierda. Entonces estaba triste y no me gustaba lo que hacía y me sentía exigida y me la pasaba mirando los dibujos de los mejores y ponía a los míos de lado y los encontraba horribles. Me metí en una rueda depresiva y quien me sacó de ese pozo fue una señora muy querida para mí, que es Gabriela Acher. Me llamó un día a las once de la noche (yo recién empezaba a trabajar) y me dijo: “Perdoná la hora, pero te necesito para hacer unos guiones de televisión”. Yo le dije: “No escribo para tevé, no tengo idea de guiones”. “Pero yo —me dijo— leí muchas cosas que vos escribiste y me parece que podrías.” Total que nos encontramos a las doce de la noche y hablamos hasta el día siguiente a las siete de la mañana. Y en Gabriela encontré una gran amiga que me sacó de la depresión sobre todo porque empecé a trabajar, que siempre ha sido el motor de mi vida.

—Al final encarnás el mito del humorista que en el fondo tiene un alma trágica, como se decía de Garrick, un actor cómico inglés que jamás se reía en su vida cotidiana.

—Es que al final somos todos mutilados. Y cada persona se lo lleva como puede, lo ve o no lo ve. Marguerite Yourcenar dice que se puede ser feliz y seguir estando triste. Y hay una tristeza en mí que, en determinado momento de la vida y siendo muy escéptica como soy, me llevó a irme al carajo. A mí no me recuperó *el haberme dado cuenta*, como dice la *new age*, sino el amor. Sentir algo que me hizo pensar que la vida todavía valía la pena. Y no era el trabajo, el éxito profesional o el dinero. Sino esa sensación de que cuando vos jugás a la mancha y corrés, hay un lugar que tocás y es ¡casa! Encontrar a esa persona es lo mejor que me pasó en la vida.

Página/12, Suplemento Las/12, 9 de abril de 1999

Alejandro Kuropatwa

El cielo más difícil



Yo no conocí al Kuropatwa que bailaba en Experiment hasta la madrugada, conseguía novios en las villas miseria y era malísimo aunque nadie pudiera dar evidencias de este defecto que forma parte del arte de la injuria gay. Eran un nombre y apellido que sonaban en los ochenta *bright* que intentaban devolverle al arte el principio de placer en medio de la emergencia de los derechos humanos como *look* y del mensaje como *marketing*. Cronista visual sutilísimo de la decadencia nacional a través de sus bellezones de country y sus esrachos enojados, falso profesional del *fashion* que gozaba dando la apariencia de tapa de *Vogue* a retratos donde siempre un detalle minúsculo funcionaba como una confesión mayúscula —una prótesis, un pelo encarnado, el colágeno corrido, la garra de un dinosaurio—, fue uno de *esos diez* que Manucho juzgaba necesarios para la existencia de una fama, una ciudad, una fiesta. También uno de los primeros en testimoniar ante los medios de comunicación, en clave autobiográfica, los avatares de su convivencia con el virus VIH, que en una oportunidad fue clave de su experiencia estética: en 1996, Kuropatwa presentó en su muestra *Cocktail* “retratos” de blisters, cápsulas y pastillas de los nuevos medicamentos para el sida. Roberto Jacoby notó desde el catálogo que los había fotografiado como piedras preciosas de un tesoro que se desborda. Eran los documentos de quien dice: *Tengo*. Como si Kuropatwa fuera el zar Nicolás II exhibiendo su cigarrera de Fabergé en cuya tapa estaba el mapa detallado de su lugar de veraneo en el Mar Negro, con sus montañas de oro texturizado y sus carreteras de rubíes, donde la línea del ferrocarril estaba representada por una fila de esmeraldas y el mar era un apañamiento de zafiros azules.

Cuando me hablaban de él, me lo imaginaba como una suerte de Truman Capote traducido al *idisch*. Autorreferencial, egoísta, rico eran adjetivos que no me tentaban. “Bueno, basta de hablar yo. Roberto, ¿qué pensás de mí?”, evocaba Roberto Jacoby en el catálogo de *Cocktail* para retratar con una anécdota el narcisismo del fotógrafo. De lejos, yo le tenía miedo. De cerca, en charlas ocasionales, muy consciente de que yo trabajaba en un medio, me hablaba como si se estuviera grabando para la posteridad su parloteo de hombre de mundo.

—Me gusta Michelle Pfeiffer. Flaquita, descalza, te mira bien parada sobre sus pies. Hay pocas actrices así. Se parece un poco a Cecilia Roth pero si lo repetís, te mato. Bruce Willis siempre. Desde *Duro de matar*. ¿Viste *Nueve reinas*? Es un asco. ¿Cómo pudo haber dos transfugas con los mismos ojos?: Darín con la barba negra y ojos celestes y el Pauls rubio, también con ojos celestes. ¿No pudieron cuidar un poco la barba y hacerla castaño claro? Para que no choque tanto con los ojos. Lo único que rescaté de esa película es que no gritan. Antipol-ka.

Cuando me encargó el catálogo de *Mi amor* —me chismearon—, lo hizo porque no había conseguido a otro artista a quien le pareció excesivo seguir escribiendo sobre él, como lo había hecho tantas veces. Entonces era gordito, bebedor y —según Fernando Noy—, cuando había llegado a la cumbre de algún paraíso artificial, rabiosamente hetero, casi un violador, un capo cómico del teatro de revistas. Lo vi en alguna de esas ocasiones, por ejemplo persiguiendo a Silvina Chediek. Me pareció que actuaba. Y si años atrás, metido en un pijama de seda, una mano agarrada de la de cada amigo visitante, se tiraba en la cama con aire de niño rico que tiene dinero, mientras obligaba a compartir la oración “Ahora que me estoy yendo a dormir/ le pido a Dios que cuide mi alma/ y si muero antes de despertar/ le pido al Señor que se la lleve”, era porque se había convertido en tema de rock, aunque entonces, más que nunca antes del cóctel —no el de la muestra—, imaginara el inminente fin.

En el año 2000 era ya un hombre delgado y sosegado que, mientras hablaba, aferraba con paciencia el vaso ancho y de tiro corto de agua con gas, lejos de las copas con cuello de cisne de donde, en otros tiempos, abrevaba largamente champagne.

Acababa de descolgar en el Centro Cultural Ricardo Rojas su muestra *Familia*, cuyas fotografías ilustraron el reportaje que le hice en el suplemento “Radar” de *Página/12*.

—Yo estaba en Punta del Este veraneando solo con mis padres y Guillermo Kuitca también estaba solo con los de él, fijate vos. Me pre-

ocupaba no tener ni idea de con qué iba a seguir después de *Cocktail*. Un día lo llamé a Guillermo y le dije: “Guille, tengo ganas de fotografiar a la Suller”. Le conté cómo haría esos pechos, ese maquillaje, esa boca, todo el show que hay detrás de esa mujer. Guille lo pensó y me contestó: “¿Por qué no fotografiás a Pata Villanueva que es más dramática y no es tan ignorante?”. Me lo tomé al pie de la letra.

—¿Pero qué tenías en la cabeza?

—Una familia. Pensé en cómo titular la muestra: ¿“Villa Nueva”?, ¿“Villanueva”?, ¿“La familia Tarantini”? Con cierta gente se creó un estado de paranoia. Yo iba a caer en cana porque Coppola se iba a meter con el tema. Casi consulto con un abogado. Hasta que un día me fui a pasear por el parque con una amiga psicoanalista que sabe mucho de lingüística. Ella me dijo: “Haceme caso. No pongas ‘Familia argentina’ ni ‘Familia tipo’ o algo por el estilo. Poné simplemente ‘Familia’”.

—¿Pero qué querías exactamente?

—Reivindicar esa imagen. Porque La Pata es una señora. ¿Qué hizo de malo? Una vez estuvimos juntos en un desfile de Gucci. Después en Relaciones Públicas del Sheraton nos dijeron que había cóctel. Una *atorrantada*: comida y rifas. Pata me dijo: “Ale, tenemos que ir. No preguntes por qué”. Me dejé llevar. Cuando estábamos comiendo los canapitos, bebiendo las copitas de champagne (yo, por supuesto, mi jugueto), ella dijo de pronto: “Bueno... ¡A trabajar!”. Se acomodó todo, hizo una expresión con el pelo y ¡¡¡Fishshshsh!!! Como si hubiera tocado una varita mágica, todos los fotógrafos la rodearon. Eso me pareció maravilloso: era *un trabajo*. Por eso la respeto. Ahora vos en la muestra, ¿qué ves?

—Una familia conocida, obviamente. Pero la foto del Conejo y Bernardita está erotizada. Parece la de dos amantes. Y la de Pata contando australes sucios y viejos, agarrándolos como si fueran cartas de tarot, como si estuviera leyendo el futuro... en fin, es muy significativa.

—Vos sabés que en la inauguración de la muestra la psicoanalista Sofía Muller dijo unas palabras: que en una familia el hijo puede ser el padre; el padre puede ser el hijo; los padres, hermanos. Y a Pata se le llenaron los ojos de lágrimas. Y a mí me emocionó que se emocionara. Cómo me emociona esa foto en la que ella está divirtiéndose con su Rolex, con su cartera de Gucci, la plata.

—¿Qué es una señora?

—¿Por qué? ¿La Pata no es una? Una señora es alguien que, aunque no viva allí, sigue teniendo la presencia de Arenales y Talcahuano.

—¿A ver? ¿En qué se nota eso?

—Pilcha, camisa de seda. El día que vino a mi estudio llevaba eso, sombrero de cowboy y un habano apagado en la boca.

—¿Y cómo se mostraría la hilacha de haber perdido esa huella?

—¿Cómo? ¿Ella la perdió?

—No dije eso. Tomemos otros ejemplos, ¿Bemberg era una señora?

—¿María Luisa? Pero María Luisa no era *Arenales y Talcahuano*. ¡Era la cervecería Quilmes! *Quilmes-París-Londres-New York-Buenos Aires*, como una colección. A mí la mujer Arenales y Talcahuano me quedó de cuando iba a los grupos de AA en la iglesia del Socorro. Estaban todas vestidas iguales. Pollerita beige o marrón, saquito azul, medias, zapatitos escotados, taquito discreto.

—¡Chignon!

—¡Chignon y contención! Y esos peinados que sólo pueden estar en una película de Doris Day. Y en esos boliches de once de la mañana que hay por Carlos Pellegrini. Pero ésa es la mujer Arenales y Talcahuano *alcohólica*. Me sale una imagen: una vez yo estaba en uno de esos bares de once de la mañana, inglés, todo de madera, cerca del consulado brasileño. En una de las mesitas había dos viejas chic. Tendrían más de setenta años. De pronto una le dijo al mozo: “¡Mozo, otro!”. Yo pensé en *otro* vaso de agua mineral sin gas, *otro* de granadina. Pero no, era *otro* Negroni. Ellas estaban chupando allí y personificando al barrio en una sola cosa: *la falta de respeto*. Pero esto es muy complicado, Mary.

—Tratemos.

—Bueno, un poquito. Quiero decir que *no les importaba nada*. Porque suelen ser muy soberbias. Cuando sos alcohólico, estás todo el día en un Jumbo. Pero Pata no es soberbia. Tiene el *glam*. Es Arenales y Talcahuano aunque viva en Belgrano. Hace lo que quiere. No da pelota, la da cuando tiene ganas. Y habiendo sido lo que fue. Y eso es genial.

—¿No se siente juzgada? ¿No es una arrepentida como el juez Ramos que pidió perdón después que lo encontraron en un hotel alojamiento?

—Yo no la conozco. Trabajo con ella. Y al Rojas le vino bien conocer a otro tipo de gente. Incluso a la del programa “Indiscreciones” que trajo Pata.

—¿Qué le vino bien a Pata del Rojas?

—¿A Pata? Nada. Si fuera *Zurbarán* y le explicaran que es *Zurbarán*, sería otra cosa. Ni siquiera sabía dónde quedaba el Rojas. Primero me dijo: “Sí, claro que sé dónde está”. Y poco antes de la inauguración

me llamó por teléfono y me dijo: “¡Ay, me olvidé!”. Le dije: “Pata, queda entre Ayacucho y Junín, muy cerca de mi estudio de la calle Rivadavia, ¿te ubicás?”. “Ah, sí, más o menos.” Hay gente “fina” que llama a esa zona “Cuba”. La Pata no debe ir por ahí. Ni por ahí ni por el San Martín ni el Museo Nacional. Lo que Pata conoce es *cóctel*. Y ahora me doy cuenta de que con esta muestra conecté el *Cocktail* anterior con ella que es *el cóctel*.

—¿Qué es “la finura”?

—Te la puedo dar con nombre y apellido: Marilú Marini. La encontré hace poco en un cumpleaños y hacía mucho que no la veía. Una moza se le acercó y le dijo: “¿Quiere un calentito?”. Y ella contestó como Catita: “No, *chasgracias*”. Y después siguió hablando como Cándida, Doña Pola, La Niña Jovita, El Mingo, todos los personajes de Niní Marshall que había hecho en el teatro. Y adentro de un vestido de terciopelo con una V sobre la pelvis y metros de tafeta dorada, una cartera de cocodrilo minúscula, un cigarrillo en la boca, los ojos pintados y el pelo rojo con gomina y muy corto. ¡Y unas clavículas maravillosas! Eso es fino.

—La finura, ¿es de cuna?

—¿Qué cuna tiene Marilú? ¿El Di Tella?

—Vos dijiste una vez que Mirtha Legrand era fina.

—Estás loca. Es re-cachivacha. Ninguna actriz de TV es fina. ¡Todas vestidas por Chocolate, Vitamina o Endorfina!

—¿Otras cachivachas?

—Chiche. Chiche es *cachivacha number one*. Al programa de Susana Giménez se fue con una corte para que la produjeran. Quiere ser lo que no es y no le sale. No le sale ni Evita, ni una maestra, ni el *look* provincia, es totalmente *Capital*. Y así le fue. Graciela en cambio me encanta. Es una señora. Yo la vi cuando estaba en Nueva York paseando por las grandes tiendas. Tenía puestas dos orejeras. Y Mascetti en la televisión decía: “¿No le habrán puesto un micrófono adentro?”. Y ella estaba ahí mirando todo ese consumo. Divina. Quién sabe qué pensaría. Otra que es fina es Mercedes Robirosa que ya es una señora francesa. Y mi amiga Variette, a quien conocí en Nueva York sin una gota de maquillaje y pelo *champú-toalla*. Pero que cuando se pone una campera de cuero negro tiene una presencia que... Con esos ojos verde agua y esa boca fina. Porque las bocas finas son más perversas.

—¿Por qué la gente “fina” a menudo tiene boca de caballo? Pienso en Sara Gallardo, en las Robirosa. También en María Luisa Bemberg cuando era joven.

—Eso es porque todos son de la misma familia, los Alvear. Los

hijos de Josefina Robirosa son equinos totales. Un hijo de María Luisa está casado con una Miguens y Miguens estaba casado con Josefina Robirosa. Y tuvieron esos hijos a los que sólo les falta el bozal.

—¿Y de los boys cuáles te interesan?

—Arnold, como fantasía, claro.

—¿Un *cyborg*, un tipo blindado?

—Por eso. Es el hombre imposible. Un saco de anabólicos. Que alguien se proponga como una barrera te provoca perversión, una perversión pequeña, no una grande. Y Bruce, ya te dije, en *El quinto elemento*: un duro de matar en el futuro con ropa de Gautier.

—¿Diferenciás lo que te gusta como modelo, lo que deseás y lo que te interesa intelectualmente?

—¡Ay, qué divina! ¿Cómo no voy a discriminar?

—¿Qué identificación tenés con Pata?

—La noche. Una vez me hicieron un reportaje por Radio FM Palermo. Yo dije: “¿Por favor, ¿me pueden poner la música de *Discothèque* por U2?”. Y me la pusieron, así que me quedé re-contento. Entonces empecé a hablar de Pata. Pata es única. ¡Porque mirá que robarse un par de guantes en Harrod’s siendo millonaria!... ¡Y con esa naturalidad! Yo le hice una foto jugando con unos guantes, pero la hice para mí.

—¿Planes?

—Graciela.

—¿Lo sabe?

—Quiero que lo lea en *Radar*. Y el año que viene la Alianza toda. En mi muestra de retratos *Sonrisas*, puse en el catálogo la foto de una mujer arrugada con viento, pelo largo y blanco, mostrando una vejez digna. A mí las arrugas de Graciela me parecen muy bellas porque lo que ella tiene es *dignidad visual*. Pero quiero cambiarle un poco el *look*. Arreglarle el peinado y ponerle zapatos para que luzca las piernas que son divinas. Muy bien torneadas. No como las de la Chiche que es medio macetita. Como las de Mirtha. Mirtha que es toda una silicona que si le prendés un fósforo se volatiliza.

Y Kuropatwa adoptaba el aire del príncipe solitario y dañino de *Príncipe y mendigo*, pero que podía convertirse con sólo un poco de complicidad y luego de chapalear un poco en el barro. Orgulloso de vivir “sobrio”, Alex Kuropatwa conservaba la inocencia con que aspiraba a pasar de Pata Villanueva a Graciela Fernández Meijide, sin saber que sus fotos decían más de lo que él quería pero menos de lo que hiciera correr el peligro de perder el *pedigree* de la finura. Parecía un niño malo jubilado pero, ¿cómo saberlo?

“Con H de homosexual o de hijo de puta”, susurraba en el teléfono un año más tarde para indicar la dirección de su departamento en la calle Seguí. Y ésa fue toda la ironía que se permitió desplegar, en un tiempo en que se había vuelto menos barroco y se jactaba —nada menos que él— de ser fóbico y de renunciar ante la sola mención de la posibilidad de exponer en el shopping Abasto, donde temía hasta que le lanzaran perfume. Pocos, pero los que importaban, empezaban a decir que era un clásico. Invitado a la I Bienal Internacional de Arte de Buenos Aires que se inauguraba el 6 de diciembre en el Museo de Arte Moderno, mostró una ambientación bajo el nombre *Yocasta*. Cuatro fotografías donde el peinado del personaje equivale a la corona de un imperio, menos por su importancia simbolizada en el postizo que por el uso narrativo del color y de los dibujos espontáneos del cabello.

—Sólo un bruto vería acá sólo un peinado —amenazaba Kuro-patwa.

En realidad se veía una serpiente, flores rojas como una profecía, el ceño pasional, operístico de la modelo.

—La palabra es *dignidad*.

—¿Cómo apareció Yocasta?

—Yocasta fue lo último que apareció. Porque primero apareció Alejandro Romay golpeando la puerta de una vecina con una monedita. Tac, tac, tac. Tres veces. Porque todo se hizo en una cuadra, ésta. ¿Qué hacía el zar en esa casita? ¿Qué pasaba ahí? Fui y averigüé. Me encontré con una peluquera de Canal 9 de los años setenta (Romay iría por los bisoñé, qué sé yo). Entonces con *Leti* empezamos a hablar de peinados. Yo le canté, porque no me acordaba del nombre de la cantante, “Tú eres para mí...”. “¡Ay, Violeta!”, me dijo enseguida. “¿La peinaste?” “Hace millones de años.” *A la mujer* hace mucho que la tengo en la cabeza. Ahora la quiero linda, escultural, mitológica. Entonces, ¡Yocasta! Yo pregunto dónde puedo conseguir postizos porque en la casa de pelucas son muy caros y Felisa (Pinto) me dice: “Andá a Pozzi que hay convocatoria. Están liquidando todo”. ¡Un carajo! Un postizo de kanecalon, 120 pesos. Y las *Bo Derek* valen 15 pesos cada una. Claro que con un par de *Bo Derek* hacés algo. Yo fui diseñando el peinado como si fuese una escultura. Y posó Bibiana, una señora que había trabajado en mi casa y a la que yo siempre le veía el pelo a la mañana, a la tarde, a la noche, siempre con brillo. Impresionante. ¡Esa nuca, con apenas una peineta, una hebilla! Fuerte. La llevo a esta mujer paraguaya a Pino... y la colorista se enloquece con ese pelo y abre el catálogo y se pone a jugar con la

paleta de colores como si fuera Rembrandt. Había que buscar exacto el color de ella que agarrara con el óxido el original. O sea que lo que aprendí de peluquería fue brutal. ¿Para hacerte un rubio ceniza sabés lo que hay que hacer? Preguntame.

—(...)

—Primero ser vieja, porque las canas son plateadas. Después decolorarte completamente. Y después ponerte encima el plateado que da mucho brillo. Para mí fue raro: *un chico gay en la peluquería*. Y después hinchándole las bolas a la psicoanalista con Yocasta. Porque, como yo a “Odol pregunta” no me lo perdía, sabía todo de mitología griega. Que había un Edipo Rey, pero no quién era Yocasta. Ni siquiera vi la película de Pasolini.

—¿Hiciste varias sesiones?

—Hice una sola sesión porque *Yocasta vive en una villa de Benavidez*. Ella estaba contenta porque se fue con ese pelo en el 53. Yo le mandé decir al marido que no se pusiera celoso, pero se puso celoso igual. La hermana también se puso celosa. Y le duró el peinado una semana entera. Yo la comparo en gorda con la mamá de la Mujer Maravilla. Con su bata y su avión de cristal.

—¿Le contaste la historia de Yocasta?

—¿Para qué? *Ella está ilegal, corazón*.

—¿Dónde fue la sesión?

—En mi estudio. De la peluquería, taxi, pañuelo, ventanas cerradas, *como una señora*. Loca, ¿qué pasa?

—¿Siempre te interesó el tema del cabello?

—Siempre. Me encantaba. Mis tías se batían todas para ir a un casamiento con spray Elnett. “No, Elnett no dura —decía mi vieja—. El que dura es Roby.” Y mis hermanas andaban con sus postizos de colores. Tenían máquinas para arquearse las pestañas. Ésa es la próxima muestra.

—¿Cómo vas a colgar?

—Foto, marco negro, una cajonera, otra foto, una cajonera, otra foto. Tres cajoneras, cuatro fotos.

—¿Y el olor?

—¿Del salón? Spray. El más ordinario para que impregne más la pared, que va a ser gris.

Kuropatwa estaba exaltado. Por la mañana se había ganado la bandeja de desayuno de Cablevisión y la camiseta de la selección con la firma de todos los jugadores. Celsa, su asistente, lo ayudaba a llenar cupones.

—¿Se acuerda cuando nos sacamos todos los cupones? ¿Por qué kilometraje vamos? Le digo que Disneylandia es muy difícil. ¿A qué se dedican los norteamericanos? Cúpons. Cúpons.

Kuropatwa se reía, pero luego se preocupaba porque “colgaba” al día siguiente.

—Estoy asustado. Esto lo hice en una semana, mamita. A Glusberg se le pinchó una muestra. “¿Querés exponer?” “¿Tenés plata?” “Yo tampoco.” “¿En una semana?” “Ridículo.” “Entonces te invito a la Bienal.” Un balde de agua fría. Un balde de agua fría que se puso erecto y dio un peinado, ¿o no? O si cayó el agua fue al lado, nada más. Y yo practico mucho eso últimamente. No puedo vivir sin algo que hacer. ¡Crear! ¡Crear! ¡Crear! Pero ¡hechos!

Decía que como fotógrafo no podía perderse nada. Aunque estaba bastante en casa frente a la computadora a la que maldecía por no tener pantalla de cuarzo, y sí en cambio un diseño de medusas.

El refinamiento de las fotos de Yocasta: Bibiana es notable con el único elemento de luces y tonos en una cabellera esculpida. Kuropatwa coqueteaba preguntándose qué le quedaba por hacer después de eso.

—Mis sobrinos escriben mamá sin acento. Yo prefiero escribir mamá con acento. Yocasta es la madre. La madre de todos nosotros. ¿Sabés cómo murió Yocasta?

—Se ahorcó.

—O se mató con una daga. Me lo dijo un tachero, boluda.

—¿De dónde era Edipo?

—¿Tebas?

—Tebas. Eso. Yocasta se ahorcó y yo me quedé con Tebas. Ésa es mi versión.

Aparentemente son fotos de moda. Tranquilas. Perfectas. La cosmética como protagonista. Lápices labiales fotografiados como misiles, efectos con agua o purpurina, caras lavadas bajo un turbante atravesado por horquillas como para ilustrar un aviso de crema desmaquilladora. Hasta que los primeros planos despliegan el doble fondo de una imperfección que busca su propia forma fuera de la estética de *Elle* o *Vogue*. O un par de cejas sin depilar trazan un paisaje japonés. O unos dientitos sobresalen de una boca en forma de corazón, tan iguales entre sí como los de mica de una muñeca. Cuando Alejandro Kuropatwa expuso, en Ruth Benzacar, su muestra *Mujer*, decía que las sesiones habían sido difíciles.

—Yo estaba sobre la boca, sobre el ojo más; a veces decía “permi-

so" por si desembocaba en un chuponazo. Por eso ahora a la muestra la llamo "Mujer-Pampero". Porque en las sesiones había flash, había cámara, había modelo, había fotógrafo, pero, ¿y el trípode? Me puse una camisa Pampero, me la agarraban, yo respiraba hondo para que no me ahorcaran y me acercaba, me acercaba... Como no hacía foco por cámara sino por distancia, yo iba mirando y disparando *encima* de la modelo. El rouge es un arma.

—¿Una señal de estar en la guerra?

—Obvio. Marta Minujin me lo dijo una vez: el rouge es hiper-obvio.

—¿Por eso te metiste con eso?

—Lo obvio puede ser muy sutil. El rouge es un ícono como el pene porque como arma no sirve un sorete, porque si se la querés clavar a alguien lo vas a enchastrar y encima te vas a angustiar por haber pagado un rouge que se te hizo mierda. La única arma que hay es el arte.

—Te pusiste en el lugar del rouge.

—¿Por qué?

—Porque para hacer esas tomas tuviste que ponerte tan cerca de la modelo como el rouge.

—¿Perdón?

—Bueno... son esas cosas que dicen los psicoanalistas. Y encima hay que pagarles.

—(Alarmado.) ¿Pagar? ¿Quién tiene que pagar?

—Pagarle al analista.

—No, boluda, a mí lo que me fascina en esas fotos es —cuando *le hice* la boca a Sofía— *olerle el lápiz labial*. Porque ella no puede ser tan perfecta. Una chica joven no tiene una prótesis, tampoco es una actriz de televisión que pueda bancarse cien mil dólares en implantes.

Kuropatwa se hartó de las señoras de buena familia que a fuerza de huir del invierno han logrado una piel de cocodrilo tan auténtica como sus carteras y tienen garritas tan pesadas de anillos que les han alargado los brazos —son como chimpancés— hasta las rodillas. Nada que ver con las princesas borbónicas que conservan ese blanco pasado por las sacristías y los antebrazos peludos de Carmencita Franco. También se cansó de "la mujer Arenales y Talcahuano" que conoció en los grupos de Alcohólicos Anónimos de la iglesia del Socorro vestidas como azafatas.

—Ayer estuve en el ICI y vi un video que hice en Umatic, un sistema que venía con el monitor, que no era ni la Handy ni la videocámara, semiprofesional. El video se llamaba *Himno Nacional Argentino*.

Obviamente, me lo censuraron. ¿Qué era? Peter Fideo, uno del grupo Caviar, haciendo de maestra. Divina Gloria haciendo de "Gloria". Con cuadernos Gloria. Y en el momento en que ellos dicen "o juremos con gloria morir", atrás pongo en croma una postal de esas que venden en los restaurantes turísticos de Lavalle, con la imagen de un asado criollo. Vino la policía y hubo... digamos, que *molestar a gente*. Se dijo que era algo que atentaba contra el Himno Nacional. Me agarré una angustia bárbara porque venía de Estados Unidos, donde son libres. Por ejemplo, las Victorias siempre tienen un pecho al aire, sea cualquier Victoria, la de Samotracia, por ejemplo. Se supone que ese pecho da leche a la tierra.

—¿Y ésta? (imagen de un par de pechos en primer plano, cubiertos de purpurina).

—Ésta es la Victoria de la teta, mamá. Las mujeres son glorias, son joyas, ¿o no?

—¿Viste en qué espacios suelen poner tus fotos?

—Iría a la casa de Costantini o de Amalita para ver. Y que tengan mis fotos enmarcadas en oro. Pero me harté, me harté de las viejas. El *Truman Capote Show* ya pasó. Me voy de vacaciones a unas termas en Rosario de la Frontera, que era el Plaza Hotel y lo inauguró Sarmiento. ¡Esas piletas para enlodarte, grandes como subtes! Vos tenés bañera, yo tengo bañero.

—Ahí vas a encontrar a otras señoras mayores...

—No, las que me hartaron son las que se van a Vichy a lavar dinero. Ahora creo que las joyas son cosas viejas donde lo que vale es la piedra, no la alhaja en sí que perteneció a la reina Victoria y es de colección.

Alejandro Kuropatwa primero planeó *Mujer* como una megaperfumería, después vino otro hartazgo, el del exceso.

—Dije: ¡para qué, si nadie entiende nada! La gente no mira. Les encanta ver *Un argentino en Nueva York* y les parece que están en Nueva York. Por eso yo soy imposible, bueno, imposible no, vos lo ves. (Señalaba en un gran ademán de Commedia dell'Arte la totalidad del salón, en una de cuyas paredes decía: "A los que están y me faltan... Ruth Benzacar, Miguel Kuropatwa".) Yo le decía a Ruti, nunca me voy a olvidar, ¿me toca a mí este año? Y ella: "No, a vos te pongo en dos años más porque cada vez que hacés una cosa es una explosión. Y no te quiero explotar". Tal cual. Y es así: no hay que mostrar y mostrar y mostrar. Hay que mostrar e irse. La fotografía no es la cámara, es el ojo. No es: "¿Usted quiere mirar? Marque el número tanto".

Y Kuropatwa se lanzaba con su paso tambaleante, un poco sonámbulo, a una visita guiada: me enseñó a ver cómo una pestaña de Sofía se refleja en su pupila como en un lago. “Si Antonioni viviera, vería aquí *Blow Up*”, un derrame ocular, un lagrimal que parece la entrada de una vagina vista de costado, el cordón de los anteojos de Celsa (su asistente y modelo) que ha trazado bajo su boca abierta un circuito *design*, o sus labios cerrados fuera de foco. “Mirá bien, mirá bien. ¿No ves, entrecerrando los ojos, Buenos Aires, la calle Corrientes, los carteles luminosos reflejándose en la calle después que llovió?” Y sí, se veían. Las fotos de Kuropatwa pueden ser hiperrealistas y abstractas al mismo tiempo. Él metía el dedito morbosamente para señalar un herpes sobre un labio o la mano imperial que sostiene un pecho de silicona hiperbronceado y por el que parecen trepar en peregrinaje una caravana de hormigas negras.

—¿Qué son? ¿Termitas?

—¿Son negras las termitas, acaso? ¡¡¡Purpurina, mamá, purpurina!!!

¿Kuropatwa era superficial? Literalmente: para él todo estaba ahí en la superficie. Era un biógrafo de pellejos: lograba extraer jeroglíficos de unos poros tan cerrados como los de un papel ilustración, profecías sobre cómo envejecerá una piel de veinte años. Y no lo hacía para adelantar una decadencia en detalle sino como quien registra signos de nobleza. Las arrugas y las esmeraldas, no las cirugías estéticas y las alhajas, eran para él de la misma naturaleza geológica para certificar un linaje bautizado con el cruce de dos calles: el de las viejas gárgolas lavadoras de dinero.

Ahora estaba un poco cansado de hablar en susurros, de hacer arqueología en los salones de los nuevos ricos, de una maldad mezcla de la de Cecil Beaton fotografiando a una joven como si fuera una cala con la de Pata Villanueva robándose un par de guantes en Harrod's. Entonces se ponía en oráculo: “Es preciso refugiarse en el oficio”.

—Te digo una cosa: hay que volver al pasado. A 35 mm, al Súper 8 con grano. ¡Otra que la Handy! “¿Bajaste? ¿No bajaste?” Basta. Se me rompió la computadora y estoy chocho. Yo soy de lápiz, papel y goma. Que no me vengan después de veinticinco años de fotografía con una máquina digital que dura dos años, a mí me da como náuseas. Decirle, por ejemplo, a la galerista —en este caso, Orly—: “Orly, la imagen *se me fue*. ¿Me copiás una en el CD y después la firmo?”. No es una copia, no es un negativo, no es celuloide. ¿Qué es? Hice *Mujer* con rollos de esos “4 pesos dos rollos”, 125 asas de Casa Tía.

Con un flash, un télex, una lentilla... (gritando en el grabador). ¡Publicidad! ¿Oyeron? Ahora stop.

Kuropatwa ya no se abalanzaba sobre los silencios para continuar hablando en primera persona. El “¿Qué?” era menos retórico. Nombraba a Ruth Benzacar, que había muerto hacía poco, y se quebraba. Pero luego se recomponía sacudiendo una mano como quien se espanta una mosca. La mosca del dolor. Tal vez estuviera pensando en su padre.

—Murió cuando yo ya tenía este proyecto. Lo seguí gracias a mi analista. *La mayor antidepresión es la belleza.*

—Quiere decir que trabajaste en medio de un duelo.

—No, mamá, psicótico tampoco soy.

Entonces Alejandro Kuropatwa se murió. De una infección. No de la peor ni la más grave de las que había sufrido. Simplemente, él cedió. O, mejor dicho, *algo* cedió en él, cuando ya no podía ser sujeto de ningún verbo. Quizá la experiencia más atroz para el sobreviviente sea la de un agotamiento que, sin matar, se prolonga en el espacio y en el tiempo. La de, en cada inspiración-espiración, creer que se está dando el último suspiro... hasta el próximo. Pero nos habíamos acostumbrado a la inmortalidad de Alejandro Kuropatwa. A la inmortalidad no del sano y lozano, sino de aquel de quien muy a menudo se decía que estaba a punto de morir. Entonces pensé que podía hablar con menos cautela de *Mi amor* que en el catálogo. Y que al hacerlo, Kuropatwa me gritaría desde *el cielo más difícil*: “¡Conchuda! Después hablás de Mauro Viale...”.

Porque el saber sobre la existencia de una enfermedad que pone en riesgo la vida del artista genera en el espectador una disposición a encontrar en su obra claves ocultas. Para ejercer la tarea crítica, el hacer caso omiso de ese saber, cuando la obra guarda silencio al respecto, se ofrece como una resolución demasiado sencilla. También la de leer las diversas operaciones que el artista realiza sólo en función de lo que la obra no dice. Quizás el desafío consista en aceptar que lo callado por el artista y el crítico se mantenga como un pacto de silencio entre los dos, silencio que se romperá cuando el primero decida hacer jugar a la enfermedad en su propuesta estética. En dos momentos de su convivencia con el VIH, Alejandro Kuropatwa y Liliana Maresca presentaron muestras que eran a la vez una prórroga de sus vidas y una resistencia a otra militancia que no fuera la estética. Sin embargo, en las dos había una suerte de guiño al espectador *enterado*, algo no enunciado, pero tampoco oculto, quizás a la manera de un conjuro que

se invitaba a compartir callando. En la muestra de Liliana Maresca, titulada *Altas esferas*, el pacto secreto con la artista era sobre aquello que su sangre informaba y sobre lo que ella ironizaba al montar una obra conceptual sobre la información y las posibles metáforas de la sangre: por ejemplo, la tinta gastada por la prensa amarilla en hechos de sangre políticos y policiales. También sobre lo manifiesto de la obra: la fantasía de transformar la sangre en tinta, o al revés, es decir, la de *controlar la sangre*, cambiándola.

En 1995, Alejandro Kuropatwa presentó la exposición *Mi amor*, que estaba dividida en secciones en las que el autor parecía querer evocar la tarea de la naturaleza: *Historia de lo seco*, *Historia del fondo*, *Se fue para allá* y *Un instante en la vida de A*. En su mayoría eran fotos de flores y frutos. Allí, Kuropatwa exploraba las diversas mutaciones de la vida bajo el peso de la corrupción y de la muerte. Más allá de la idea ya instalada de que la fotografía es resurrección, allí no había muerte sino estados de vida no sometidos a la tasa jerárquica humana —vida superior o elemental—: cuadrillas microscópicas de organismos que iban hilando los pasajes entre lo húmedo, lo muerto y lo seco, la juventud de la corola, el nacimiento del fruto, su despojamiento para el derramar de las semillas (resurrección) y la ajadura que llama al recommienzo de las secuencias. Las flores y los frutos fotografiados ya no estaban, *se fueron para allá*, pero participaban de otras constelaciones bullentes de vidas invisibles, eran relevados día a día en los canteros del planeta. Triunfo de la especie sobre los individuos que, finitos en su particularidad, pueden arrojarse en el Universo; ni comienzo ni fin sino *ciclos* que repiten con animación infinita una belleza organizada. Muy lejos de morir, todavía, Kuropatwa decía en *Mi amor*: *Se vive de todas formas*.

Alejandro Kuropatwa fue muy valiente. Incluso para seguir siendo frívolo, ególatra y de lengua mordaz, contrariamente a los que, con la hora señalada, se refugian en un cristianismo *prêt-à-porter* y comienzan a derramar amor como quien invierte en el cielo.

Así como el general Mansilla fue hombre de tres épocas —la del rosismo, la de la reorganización nacional y la de la consolidación del Estado—, Kuropatwa también lo fue: la de los paraísos artificiales con efectos colaterales combatibles mediante antibióticos, la del sida como diagnóstico trágico y la de la química compatible con paraísos artificiales y caucho. Pero fue algo más: una referencia esperanzadora, un ejemplo que, aunque él no lo diera por su voluntad, su vida daba por él. En eso, el célebre niño malo fue, lo supiera o no, generoso hasta el

punto de que quienes hoy conviven con el virus pueden quitar a la expresión “sobrevida” las dos primeras sílabas.

Cuando le pregunté si había preparado la muestra *Mujer* inmediatamente después de la muerte de su padre, me contestó con ese estilo que mimaba la idea de dignidad que adjudicaba a Jacqueline Kennedy: “No, mamá, psicótico tampoco soy”. La respuesta completa era ésta: “Hice el duelo, estuve mal, muy mal. Quedé *touché*. Papá tenía pelotas. Cuando el médico le dijo que no podía comer manteca, *pletzale* y comida *idisch*, él dijo no, yo ya tengo dos años de vida todavía lúcido, no me van a prohibir nada, voy a hacer lo que se me dé la gana. Ya era la despedida. Cuando murió, pensé qué iba a ser de mi mamá en el futuro, no en mi papá que ya estaba muerto. Pero tuvimos una despedida verdaderamente muy hermosa. Estaba internado en terapia intensiva en el sanatorio La Trinidad y yo le había llevado un arreglo chiquitito con unas bolitas. Entonces me dejaron entrar —las enfermeras son tan cholulas que si saliste en una revista, ya entrás en terapia—. Papá estaba inconsciente. El médico me dijo: ‘Tocalo, a ver si responde’. Lo toqué exactamente donde me dijo y papá me cerró el puño alrededor del dedo. Y, al margen de eso, después encontré tortas de 35 mm de él filmando a mi vieja en la Unión Soviética. El 1º de Mayo. Dos veces fueron. Tenía pelotas, y yo tengo pelotas por él. ¿O no?”.

Sí, Alejandro.

Página/12, 1º de diciembre de 2000