



REVISTA DE CULTURA

819

ClarínX

Sábado 8.06.2019

Año XVI. Opcional con Clarín + \$ 85
(CABA y GBA). Recargo envío al interior \$ 7
Precio en la República Argentina



Ideas

BYUNG-CHUL HAN

El sociólogo Christian Ferrer analiza los dos nuevos ensayos del filósofo coreano. En *Loa a la tierra*, un jardín de invierno es el espacio del "trabajo metafísico".

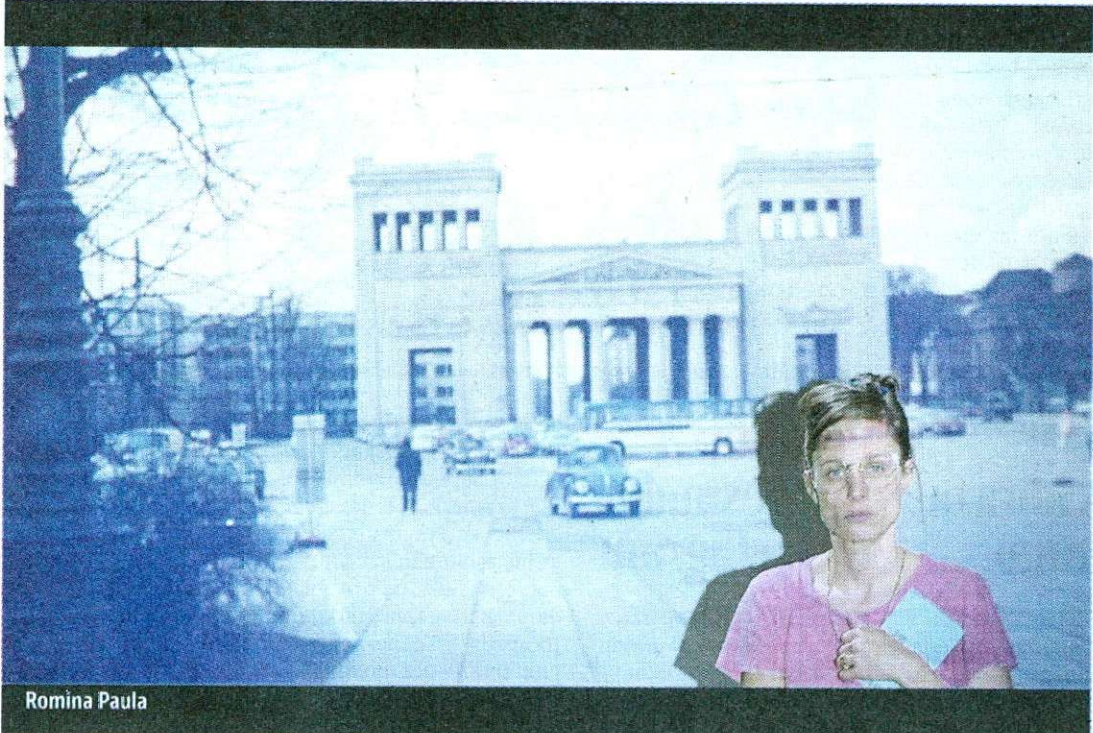
Arte

EN LA ERA DE LAS SELFIES

Una muestra colectiva de artistas argentinos, curada por Daniel Merle, exhibe fotos grupales en ArteXArte. Imágenes de Marcos López y Eduardo Carrera.

LEILA GUERRIERO LA RETRATISTA EJEMPLAR

Diálogo con la autora que llevó la crónica al rango literario, a partir de su reciente libro *Opus Gelber*, sobre el célebre pianista. Guerriero discute aquí las tentaciones, complicidades y pudores del trabajo biográfico y repiensa, en un texto, el lugar de la escritura en medio de la crisis del periodismo. Además, el escritor español Juan Cruz Ruiz comenta su estilo inconfundible.



P.10
**BYUNG-CHUL HAN,
FILOSOFÍA DESDE EL
INVERNADERO**
POR CHRISTIAN FERRER

P.14
**MILITAR DONDE EL
ABORTO ES ILEGAL**
POR EZEQUIEL FERNÁNDEZ BRAVO

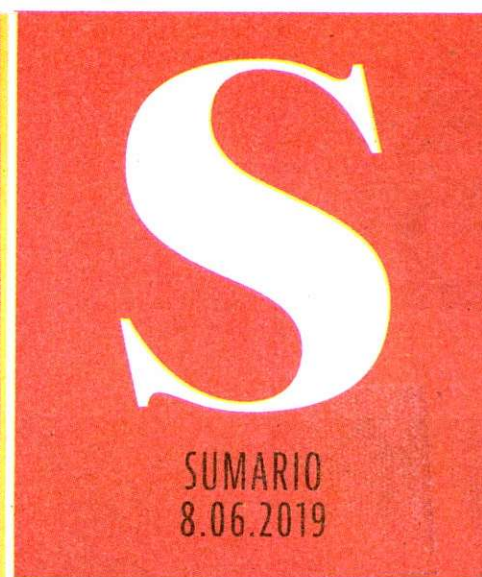
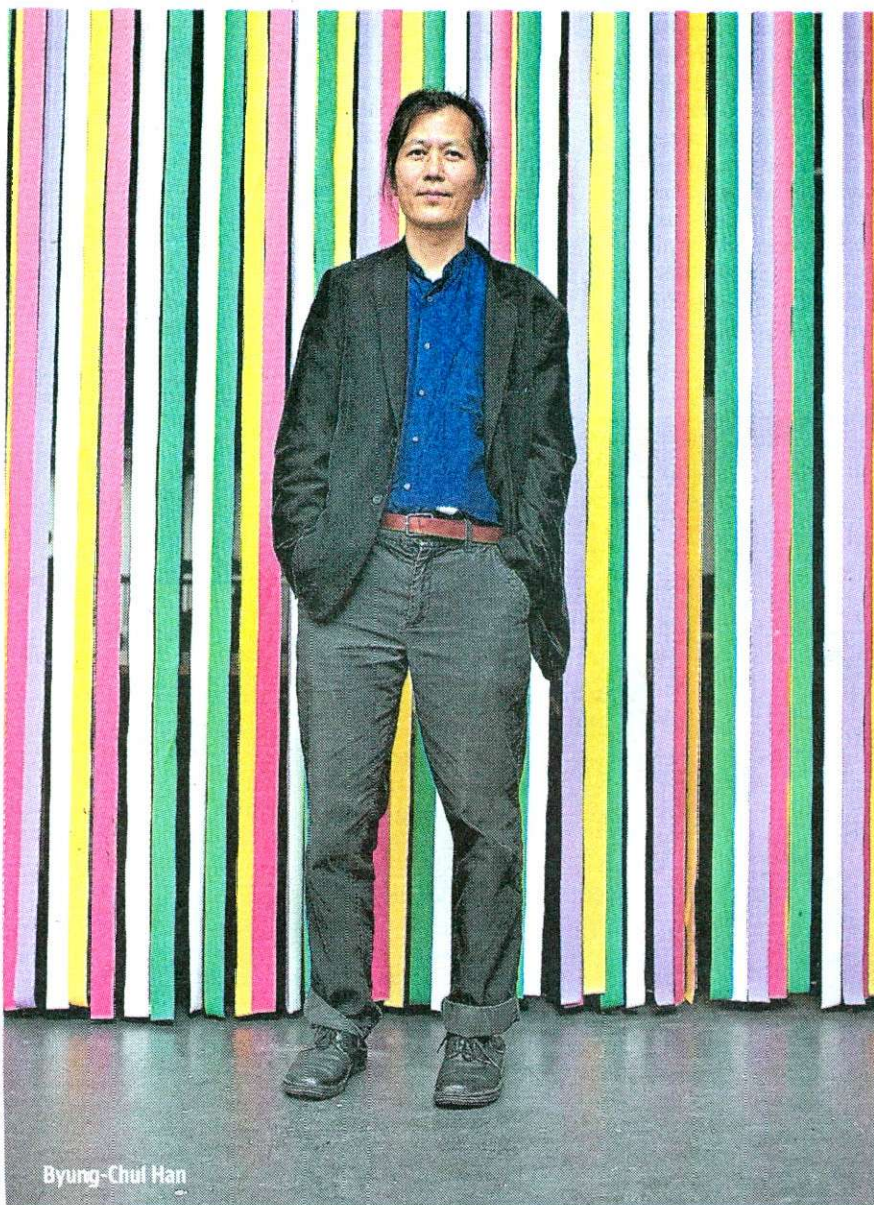
P.18
**QUITARSE EL PESO DE
LA HERENCIA
REVOLUCIONARIA,**
POR ADRIANA MUSCILLO

P.21
**VICTORIA, PERONISMO Y
PAYADAS**
POR JUDITH PODLUBNE Y FERNANDA ALLE

P.26
**¿SOMOS TODOS LOS
QUE ESTAMOS?**
POR EDUARDO VILLAR

P.30
**LA ARBITRARIEDAD
DEL DESEO**
POR ROGER KOZA

P.32
**ESCENAS DE UN
PRESENTE EN
FUGA**
POR DIEGO MATÉ



La calle Darwin del barrio de Villa Crespo hace caso omiso de la resonancia de su nombre. En apariencia, no dice nada. Para que empiece a susurrar alguna pista, es preciso conectarla con una de sus vecinas, viajera como el científico inglés, curiosa y minuciosa como él. Es necesario acceder al

interior de su arca. Estatuillas de Indonesia, cerámicas chinas, tallas de Tailandia, amuletos de Myanmar y leones laqueados -figuras tuteladas por dos gatos calcadamente siameses- son las secuelas benéficas de las excursiones de una cronista que siempre se desinteresa de la especie en favor de sus ejemplares únicos, se llamen Nicanor Parra, Hebe Uhart, o Bruno Gelber, el sujeto de su último libro.

Al igual que el teatral departamento de Gelber en el Once, la casa de Leila Guerriero echó anclas fuera del tiempo y la geografía. Expatriados seriales, Guerriero y Gelber se han entendido bien: son dos *desubicados* que encuentran su centro en el margen, en el arte de desmarcarse. Para *Opus Gelber*, el pianista le ofrece una partitura no escrita -su vida- y ella oficia de intérprete, bajo la batuta correctiva de un tirano goloso que con su formidable rapidez verbal y su hilaridad le quita peso a la gesta.

Periodista, columnista de *El País*, Guerriero (Junín, 1967) publicó *Los suicidas del fin del mundo*, *Fruto extraños*, *Una historia sencilla*, *Zona de obras* y *Plano americano*, que incluye perfiles de escritores, pintores y fotógrafos. Con *Opus Gelber* parece haber hecho un libro bajo el auspicio de una frase de Richard Ellmann en su biografía de Oscar Wilde: "Todos somos dramaturgos".

-Este es tu primer retrato en formato libro. ¿Cuándo te diste cuenta de que podía serlo y que iba ser extenso, es decir, que te convenía que lo fuera?

-La verdad es que cuando lo llamé a Bruno le propuse hacer un perfil para una revista. No pensaba que hubiera un libro en esto. Y creo que después de la tercera o cuarta entrevista empecé a darme cuenta de que su universo era absolutamente irreductible, aunque me dieran 60 páginas de una revista. Para contar la sutileza necesitás espacio. Y si hay alguien que necesitaba sutileza para ser contado era Bruno, que es un hombre con muchas capas. Hay muchas contradicciones, que si uno no las narra bien -no sé si las narré bien o no, pero el intento está- puede parecer una persona incoherente. Esas aristas que tiene, de ser por un lado súper precoz y voraz en muchas cosas relacionadas con la sensualidad, y por otro un tipo casi prejuicioso en torno a esas mismas cosas. Victoriano, podríamos decir. Y a partir de la cuarta entrevista empecé a pensar en un libro, y lo curioso es que nunca se habló con Bruno el cambio, como que en un momento lo asumimos los dos. El me invitaba dos o tres veces por semana a verlo y era claro que no se agotaba en un artículo. La verdad que le fui tirando tanza mientras lo iba escribiendo. Siempre es difícil saber la medida que va a tener un libro.

-¿En qué sentido tuviste que cambiar la técnica, la digitación, como dicen en música, con respecto a los retratos de *Plano americano*?

-La técnica de fondo no. Hubo dificultades que en los otros perfiles no existían. Una es que Bruno se repetía mucho y para mí era importante mantener esa reiteración, forma parte importante de su personalidad. Y a la vez temía que esa reiteración se volviera aburrida. Pero sí hubo un cambio fuerte: es un libro que tiene mucho diálogo, y usualmente no escribo reproduciendo tanto el diálogo. Y en este si yo glosaba todo y no ponía los diálogos se perdía la personalidad de Bruno. Buena parte de lo que es él se juega en la conversación. Disfruto más de la glosa, del trabajo con la prosa, y tuve que supe-



Entrevista con Leila Guerriero. La autora de *Plano americano*, periodista y narradora, editora, columnista de *El País* de España, acaba de publicar *Opus Gelber*, un fascinante retrato del reconocido pianista argentino.

EN LAS REDES DE UN GENIO GLOTÓN

POR MATÍAS SERRA BRADFORD

rar mi propio prejuicio de que esas partes del libro en un punto no estaban "escritas" pero eran imprescindibles.

-Cuando uno encara un trabajo biográfico generalmente se las ve con un muerto. En este caso, Gelber no sólo está vivo sino que está muy vivo, y muy vivo en el libro. Uno tiene la impresión de estar leyendo una obra en colaboración, una ejecución a cuatro manos.

-Lo que es Bruno se expande cuando él entra en relación con alguien. Y la relación conmigo forma parte fundamental del libro. Con un grado de exposición mía que controlé muchísimo. Y fue un trabajo en colaboración en todo senti-

do porque Bruno empezó a entrevistarme a mí, y exigía de mí un trabajo que usualmente no se nos exige a los periodistas. Yo estaba ahí, en su telaraña y estaba muy magnetizada con eso. Pero nada de eso habría pasado si no hubiera habido esto que vos decís, esa fusión entre fría y cálida en esa relación que se dio.

-¿Y no sentiste que ese afecto que él te empezó a tener podía resultarte extorsivo, por decirlo de alguna manera?

-No, en general no. Yo le pondría la palabra entrañable. Pero eso es porque está en mi naturaleza, yo trabajo de un modo escindido. Por supuesto que hay una corriente de afecto since-

ra y genuina. Me parece un tipo honesto y muy admirable y a la vez con cosas con las que no concuerdo nunca, pero nada de eso enturbió y a la hora de escribir tampoco pesó.

-Esa obra en colaboración transmite la impresión de que la forma del libro la va dictando el retratado. Incluso el trabajo de montaje parece responder a su agenda.

-Él es un tipo muy controlador y eso se ve. Y si él no controla todo, se puede ir todo al cuerno por el problema físico que tiene. Desde su lugar está acostumbrado a levantar un teléfono y controlar. No hubiera llegado a ser lo que es si hubiera dejado que el azar decidiera. Pero es cierto, la agen-

da la fue dictando Bruno, desde lo más concreto, y yo dejaba y cancelaba todo para ir a verlo. Y nadie sabía que yo estaba haciendo esto. Él marcaba el ritmo. Pero no sé si eso lo sentí a la hora de montar el libro. Ahí hay como una tensión que está explicitada. Él tira de una sogá para atraerme, yo intento que eso tenga cierto control, y por momentos dejo que ese control se vaya al cuerno. Creo que el montaje está marcado por mí, aunque está claro que el libro tiene una estructura lineal, cronológicamente hablando. Me interesaba que se viera en el libro el desarrollo de esa relación. Como en la conversación de Bruno iban apareciendo cosas, cómo iba confiando, mostrando cosas de su intimidad, y eso era como muy de a poco. Y esto sólo te lo permitía una estructura lineal, no podía jugar a fragmentar los tiempos.

—El libro produce un efecto curioso. Al principio citás una frase de la madre ("los destinos no están escritos") pero a medida que el lector avanza se hace tremendamente evidente que Gelber ha sido una persona con una voluntad de hierro, que te hace pensar que nada de nada hubiera impedido la aparición del Bruno Gelber que conocemos. Es decir, que en efecto él sí venía con algo escrito, predestinado. Y eso te lo revela el libro.

—Esto que decís me parece súper importante. Bruno jamás te hace sentir que es alguien con dificultades para moverse o lo que fuera. El tipo es una potencia y de alguna manera ha transformado eso que le pasó en un dato de su biografía, un dato que no es relevante. El no hubiera llegado ni más ni menos lejos de no haber tenido la polio. Nunca tuvo una cosa de autocompasión. Nunca escuché de Bruno un "¿Me ayudás?". Creo que el libro es eso, la historia de una voluntad. Es un acorazado. No tiene un punto de debilidad. Tampoco de melancolía, eso que tiene tanto prestigio entre nosotros. **—Él se muestra enteramente como es. Incluso uno puede sospechar que se abre de más, quizá para mejor ocultar secretos. ¿En algún momento esa apertura fue un peso, una desventaja o demasiado abrumadora?**

—Podría haber sido una desventaja si hubiera decidido no poner algo por si lo traicionaba. El grabador estaba siempre sobre la mesa. Al final, ya Bruno me decía "ni me preguntes, prendé, entrá con el grabador prendido". Esa apertura nunca la vivo como algo que pueda pesarme. Todo lo contrario, es como una especie de exaltación, siento que el trabajo está saliendo bien. Cuando alguien me pide que no cuente algo que me contó a mí, prefiero que directamente ni me lo cuente. Porque te da un secreto y te llevás la carga de no poder contarle, y sonaste si ese secreto modifica toda la narrativa de su vida.

—Uno de los enigmas de Gelber parece estar en las personas tan misteriosas que lo rodean. En verdad, esos personajes secundarios son el otro secreto que crea el libro.

—Bruno tiene algo muy victoriano en muchos aspectos y a la vez sumamente de vanguardia en otros, en las relaciones que establece con sus afectos. Es rara la forma en que suceden las cosas de su casa.

—Volviendo a su apertura, en un momento decís: "Casi contento de despedazarse, de ofrendar trozos de sí para saciar una curiosidad caníbal, antropófaga". Y el libro exige un lector igual: goloso, pantagruélico, con ánimo de empacharse.

—Como decía, Bruno es un desborde. Ya la primera vez que lo vi con esa mesa plagada de budines... Ciertamente, yo al libro lo veo como con colores fuertes, muy desbordante de fruta abrigantada. **—Y el libro replica lo que es Gelber, apuesta al exceso. Da la sensación de que están todas las escenas y encuentros que tuviste con él. Y que estás jugada por ese afán de completud.**

—Sí, quise apostar un poco al "errorismo", que no fuera una súper construcción, porque Bruno es un desborde, y de muchas cosas.

—Una virtud fantástica de Gelber es que se ríe de sí mismo. Esta característica tiene la corte-

PERIODISMO NARRATIVO

El negocio del miedo

POR LEILA GUERRIERO

Yo no estoy en el negocio de la felicidad. No estoy en el negocio de la alegría. No estoy en el negocio de la satisfacción, ni del placer, ni del gozo, ni de la dicha. Yo estoy en el negocio del miedo. Estoy en el negocio de "siempre salió bien pero esta vez puede salir mal". En el negocio de "quiero hacerlo como nunca lo hice antes pero es posible que no lo logre". En el negocio de "¿siempre tendré algo para decir?".

Ahora, por ejemplo, mientras escribo esto, sé que al terminar obtendré algo parecido al alivio. Pero sé también que ese alivio durará poco y que, apenas después, el desasosiego volverá a comenzar y estaré asediada por las mismas preguntas de siempre: qué decir, cómo decirlo, para qué.

A principios de año releí *El mito de Sísifo*, de Albert Camus. Camus describe a Sísifo subiendo la montaña con la roca a cuestras hasta que, después de alcanzar la cima, ve cómo la piedra "desciende en algunos instantes hacia ese mundo inferior (...) y baja de nuevo a la llanura". Entonces llega esa frase que siempre me hace temblar: "Sísifo —escribe Camus— me interesa durante ese regreso, esa pausa", porque es "la hora de la conciencia. En cada uno de los instantes en los que abandona las cimas y se hunde poco a poco en las guaridas de los dioses, es su-

perior a su destino. Es más fuerte que su roca (...) El esfuerzo mismo para llegar a la cima basta para llenar un corazón de hombre. Hay que imaginarse a Sísifo dichoso".

Yo, como Camus quiere que imaginemos a Sísifo, soy dichosa durante esa breve pausa que transcurre entre el punto final de un texto y la pregunta "¿Y ahora qué?". Esa breve pausa en la que, por un instante, soy más fuerte que mi roca. Porque estoy metida en el negocio del miedo: yo escribo.

Hay una pregunta que se repite y que se responde en dos segundos. La pregunta es: "¿Cómo se aprende a escribir crónicas?". La respuesta es: aprende a escribiendo mucho. Pero hay una pregunta que casi no se formula: ¿por qué alguien querría escribir crónicas? Y es raro que no se formule porque, si uno quiere entregarse a un oficio, debe, como mínimo, conocer sus efectos colaterales.

Desde 2001, y durante un par de años, me aboqué a tomar clases de tango cuatro o cinco veces por semana: tomé clases tradicionales y de vanguardia, hice seminarios específicos sobre giros y sacadas, deambulé por diversas escuelas y profesores. Hasta que un día empecé a sentir un dolor invencible en la planta del pie. Cada vez que giraba o que caía sobre el metatarso, sentía que una piedra se me hundía en la carne. De modo que fui a consultar a un traumatólogo. El hombre me revisó, me dijo que iba a indicarme sesiones de kinesioterapia pero que, si seguía bailando, el alivio sería sólo pasajero: que ningún pie está preparado para girar y caer sobre sí mismo durante horas, cuatro o cinco días por semana, embutido en un zapato de tango. Lo miré con asombro y le pregunté: "¿Entonces esto es normal?". Su respuesta fue una pregunta: "¿Usted les miró los pies a alguna de sus profesoras de tango?". Dije que no y era verdad: los pies de mis profesoras de tango perma-

neaban embutidos dentro de zapatos de tango iguales a los míos. La clase siguiente la tomé con una profesora que además era amiga y le pedí que me mostrara los pies. Lo que vi me dejó aterrada: dedos torcidos, huesos como picos, falanges que parecían machacadas con un martillo. Le pregunté: "¿Esto es normal?". "Todas las bailarinas tenemos los pies así", me respondió. "¿Y no te duelen?". "Todo el tiempo".

Esa respuesta acabó con mis clases de tango. Me gustaba bailar, me gustaba ese mundo donde no importaban ni la edad ni la forma de los cuerpos sino su exquisita gracia, pero no estaba dispuesta a vivir con dos extremidades laceradas para siempre. No sentí pena al dejarlas, pero sí indignación por el hecho de que nadie me hubiera advertido que avanzaba por un campo minado en el que, antes o después, aparecería el dolor.

Antes o después, el dolor de la piedra de la escritura aparece. En ocasiones, bajo la forma de esas frases que mencioné al principio: "siempre salió bien pero esta vez puede salir mal"; "quiero hacerlo como nunca lo hice antes, pero es posible que no lo logre", "¿siempre tendré algo para decir?". Y, para combatirlo, no hay más antídoto que la convicción de que no se quiere hacer otra cosa.

El escritor norteamericano David Foster Wallace escribió, en 2005, el discurso de graduación para los egresados de la Universidad de Keyton. Es un ensayo llamado *Esto es agua*, donde dice: "Ustedes deciden qué es lo que van a adorar, porque (...) en el día a día de la vida adulta no existe tal cosa como el ateísmo. No existe tal cosa como no adorar nada. Todo el mundo adora algo. La única elección está en qué decidimos adorar. Y una gran razón para decidir adorar a algún dios o algo parecido a un espíritu —llámese Jesucristo, Allah, Yavé, la Diosa Madre, Las Cuatro Nobles Verdades o una colección de principios infrangibles— es que prácticamente cualquier cosa que adores te comerá viva".

No sé qué será la escritura para los demás, pero para mí es una pulsión ineludible y una forma de organizar el mundo. Hablo del mundo de ahí afuera —de todas esas personas y todas esas aves y todas esas alfombras y barcos y puentes y colchones y almejas y bacterias—, pero también del mundo de aquí adentro, de mi mundo lleno de un ruido blanco y cenagoso que sólo deja de ser un balbuceo demente cuando escribo. Poniéndolo en palabras de Foster Wallace, es probable que la escritura me esté comiendo viva. Y yo estoy dispuesta a dejarla. (...)

Fragmento de su texto para el Día del Periodista, en UNNOBA, Junín, su ciudad natal.



Junto a Ricardo Piglia, bajo los ojos de Tomás E. Martínez, al presentar *Una historia sencilla*.

sía de ahorrarle al retratista el trabajo sucio.

—Sí, claro. Una de las cosas que me asombraron mucho de Bruno es ese sentido del humor a prueba de balas que tiene, por momentos muy negro, muy oscuro, y en otros súper naif. De pronto te cuenta chistes que contábamos nosotros en el colegio secundario. Tiene cosas que en principio parecen incompatibles: un músico de elite con un interés por cosas más terrenales, programas de la tele, chismes. Y después tiene este humor casi autodeprecatorio, digamos. Por un lado, le importa mucho su imagen y, por otro, te cuenta una y otra vez que en los aeropuertos lo confunden con una mujer, y eso le produce infinita gracia.

—Otra de las cosas que te ahorró es la de pensar qué preguntarle. Como comentábamos, él invierte los roles y se pone en periodista que ametralla, una especie de Truman Capote devenido concertista internacional. En un momento decís que el modo de preguntar de Bruno es "el arte del descuartizamiento". ¿Cuál te parece que fue el tuyo ante él?

—Con Bruno y con toda la gente soy una persona que hace preguntas muy chiquititas. No me salen bien las preguntas grandes, más conceptuales. Soy muy puntual: dónde naciste, cómo era tu cuarto, busco mucho el detalle chiquito...

—Apuntas biográficos.

—Sí, pero también, como soy muy visual a la hora de escribir, me gusta montar escenas, y estar ahí aun cuando no estuve, entonces necesito mucha data. Cómo era la casa, como era el departamento del Mediterráneo en Mónaco. Muchas partes de mis entrevistas se van en esas cosas. Los periodistas también vivimos de eso, de reconstruir cosas que no hemos visto, de interpelar la memoria de otros. Era muy difícil llevar un hilo de conversación con Bruno. Se hartaba de eso y tomaba él las riendas y se iba para donde quería. Lo que me hacía dudar mucho era cuando me decía: "¿Qué no me preguntaste que me quisieras preguntar?". Y es tremendo que te hagan esa pregunta porque es como que te dicen: estoy guardando un secreto y no estás llegando a

eso. Yo no usé el arte de descuartizamiento, que él sí usó. Creo que nunca lo puse a él contra las cuerdas. Nunca. Él a mí sí. Lo que pasa es que hay ciertas preguntas que hacerlas directamente no producen ninguna clase de respuesta, o hubieran producido una retracción, como su vida con parejas, algunos rumores. Con él no hacía falta ser indecoroso. Fui como soy siempre: educada, cautelosa, voy avanzando a medida que me van dando espacio, tratando de escuchar mucho.

—En la inversión de roles, él te obliga a entrar en escena como un personaje más. Y pasás a cumplir una función narrativa.

—Es que no hubiera podido escribir el libro si yo no estaba ahí junto a Bruno en su rol de dominador, de ser el que llevaba la diligencia, de querer quitarme a mí las riendas de los caballos.

—Y en estos carriles paralelos de su vida y la tuya, hay un punto en el que se tocan, que es el estilo: el de la repetición. Gelber repite las mismas anécdotas y vos repetís frases, y las dos clases de repeticiones van tejiendo la trama. Algo que sólo

te permite un trabajo de largo aliento.

—Estríbillos, sí. Es que el libro necesitaba también una atmósfera, que reflejara todas las que se viven cuando estás con Bruno. Hay humor, enojo, recogimiento musical cuando da las clases, un trato raro con la mucama, los días que está más arriba y los que está más evocativo. Y me gustaba que las anécdotas se fueran corrigiendo con datos adicionales, que el lector viera que se iban enrareciendo.

—De lo más hermoso del libro son las relaciones maestro-discípulo. ¿Qué te enseñó Gelber de la escritura?

—Esas clases con su alumno fueron bendiciones. Había visto algunas clases magistrales de Barenboim, que tengo grabadas y a veces las paso en talleres de periodismo. Y en Bruno vi eso que tienen los grandes maestros: que cualquier cosa que enseñen se puede aplicar a cualquier cosa de índole creativa. Y esa cosa de maestro afectuoso y también frío, pero siempre dispuesto a decir que está muy bien cuando está muy bien. Y esa angustiosa posibilidad de que al final el alumno lo termine superando, que a Bruno no le produce la menor angustia. Primero, porque está muy seguro de lo que es y, segundo, porque sí le encanta el talento ajeno. Bruno no tiene envidia. En todo esto vi un maestro impresionante. Un privilegio fuera de este siglo, algo medio renacentista, que educa al alumno más allá de la música. Diciéndole: si en la vida no te pasa nada, en la música no te va a pasar nada.

—Una de las tensiones del libro, probablemente la más importante, es la relación vida-obra. ¿Qué sacaste en limpio de ese vaivén?

—No una conclusión clara. Creo que hay algo de la relación vida y obra que se juega cuando Bruno está completamente solo y es algo que nunca logré ver. Y que te pongas a observar a una persona sola hace que esa persona ya no esté sola. A pesar de todos estos excesos mundanos, Bruno tiene una entrega absolutamente monacal y devota a la música, está hecho de eso. Nunca conocí a una persona que esté como él hecho de la sustancia de lo que hace.

—Y que hace todo lo posible por disimularlo.

—Totalmente. Lo ves con su extravagante aspecto, escuchas su conversación, lo ves comer, y nada de eso dice Beethoven, nada de eso dice Brahms, y sin embargo está hecho de eso, es de lo que más está hecho. Se guarda eso para él, y en sus conversaciones son un detalle menorísimo porque esa es su iglesia, su cálix, eso es intocable. Como diciendo: yo no hablo de eso porque si hablo lo lacero. No tiene necesidad de verbalizarlo, porque nada en eso todo el tiempo, es su acto y su potencia. Y esa es la vida íntima de Bruno, esa relación íntima que tiene con el objeto de su afecto, de su pulsión, de su deseo. Es la música, que lo ha dejado escindido de muchas otras cosas: una pareja estable, una vida en un lugar estable. Es un inmolado con gozo.

—Y por adelante Gelber te pasa las máscaras venecianas de los budines, los terciopelos...

—Es que para él sería difícil vivir sin esa máscara. Es una máscara que resguarda ese lugar sacro donde está la música, lo que de verdad le importa.

—El libro dice "hasta acá llegué" e incluso habla de fracaso. Y el final me remitió al principio, a los epígrafes, que son bastante sanguinarios: "Ahora que le he tomado gusto al odio, quiero más". Pensé que quizá sentiste que habías incumplido una promesa.

—La verdad que son brutales esos epígrafes. Es que hacer un retrato a fondo tiene algo de bestial, aun cuando lo hagas con la anuencia del otro. Siempre hay una persona que se muestra con cierto grado de desnudez y que va a ser expuesta a esa mirada tuya, con o sin rayos X. Todas las peregrinaciones tienen un final. Mi idea era que el libro se fuera apagando.

—Es un falso final.

—Exacto, porque además Bruno sigue vivísimo.

—¿Cómo vas a hacer para encontrar otro Gelber?

—No lo voy a buscar. No hay otro Bruno Gelber.

Secretos de su estilo. Su libro *Plano americano*, dice el autor, es un clásico de lectura obligada para el periodismo; en *Opus Gelber*, su estilo se depura.

Esa mujer que escribe mirando

POR JUAN CRUZ RUIZ

Ella es la única escritora que podría cumplir el encargo de hacer un retrato de Leila Guerriero, ciudadana de Junín, donde nació en 1967 y que llegó al periodismo por el azar de sus ganas.

La última vez que la vi, en Madrid, estaba esperándome a la puerta de su pensión, en la calle del ¡Oh Madrid!, el bar que frecuentaban los golfos en la época en que Madrid descubría la noche. Como si un imán nos atrajera, fuimos a ese bar como si fuera de noche, y allí pidió, en sitio tan alcohólico, un té verde de no sé cuántas mezclas, y charlamos largo rato. Me fijé en sus ojos, en sus manos, en sus piernas dobladas de manera acrobática, en los colores ocres o negros u oscuros de su ropa, en su modo de interesarse por lo que estás contando. Me fijé en sus ojos, sobre todo.

Los ojos de Leila Guerriero están diciendo cosas todo el tiempo; pero dicen tanto y tan en silencio que tú no paras de hablar, como si ella te estuviera haciendo preguntas. Clavándote la mirada así, tú te sientes inclinado a decirle hasta aquello que reservarías para tu madre o para el espejo. Pero se lo cuentas, se lo vas contando como si ella te registrara cualquier cosa que dijeras para mejorarlo luego o para aliviarte. Su modo de escuchar es terapéutico, y a ello le ayuda esa mirada de maestra de ojos de águila tranquila que en lugar de enseñarte garra o uña está todo el rato asegurándote la comprensión o la caricia.

La primera vez que la vi estaba ovillada, de madrugada, sentada sobre sí misma, podría decirse, en un aeropuerto de América del Sur, seguramente, yéndose a cualquiera de los sitios donde da clase, hace entrevistas o, simplemente, reside. A veces la he visto fuera de su ambiente argentino, en Madrid, sobre todo, y alguna vez me he encontrado con ella porque transita a tal velocidad su cuerpo ligero que parece que está y no está donde se supone que iba a estar. Leila va por un lado, a veces, y Guerriero va por otro. Leila camina sola, con una bolsita de té en la mano, buscando en las estanterías de las tiendas de comida una ensalada imposible que alguna vez se tomará, o que le dará a Guerriero.

Lo cierto es que ninguna de estas cosas que siento escribiendo sus dos nombres, Leila y Guerriero, se me pueden ir de la cabeza mientras leo, como si la estuviera viendo, este libro que, obviamente, no es sobre ella misma, sino sobre Bruno Gelber, un pianista de historia insólita al que ella ha retratado como Francis Bacon el pintor clavaba con chinchetas de sangre la mirada de sus interpelados. Es un retrato cuadrangular, pues no deja ni un lado de la cara del músico (es decir, del alma) sin tratar, sin acariciar, sin morder o sin labrar. El propio retratado acaba adicto a esta mujer singular que baila en lugar de andar y que calla para saber. Contra todo pronóstico periodístico, ese silencio que cultiva, interrumpido acaso por la pulsión suavemente inquisitiva de sus ojos, consiguen que el hombre locuaz que tiene adelante, niño con polio y en seguida promesa del piano hasta ser el piano mismo de Argen-



LUCÍA MERLE

"La biógrafa hasta recolecta los suspiros de Bruno Gelber", sostiene el narrador. Para él, la clave de su cercanía está en lo que llama "escucha terapéutica".

tina, deje de bromear con ella, deje de decir lo que le sale de sus bromas, y empiece a contarle de veras lo que ha hecho de su alma este impresionante fresco que solo Leila podría elevar al altar de las biografías. Ahí, en el autorretrato que va logrando, parece que intervienen solo el músico y su memoria, sus ganas de decir desde su recuerdo de la gloria o de la impotencia, pero ella logra, contando lo que va ocurriendo, que el desgarrar tenga lugar con la naturalidad con la que se produce el azar de las heridas.

Es un estilo, el estilo de Leila. Esta vez, la retratista de *Plano americano*, un clásico que las escuelas no deben perderse, ha hecho lo que Luis García Berlanga o Pedro Almodóvar han hecho en el cine: ha ido por todos los lados de la casa que es un hombre, y ha ido señalando, como al desgarrar, zonas sagradas que ha hecho públicas, intimidades que sólo se insinúan pero que pesan gravemente en la historia del (suavemente) interrogado. No hay estilete o punzón, no se hizo Leila (ni Guerriero) para esas escaramuzas. Pero tiene un imán, y todo le va viniendo; le viene tanto todo que hasta le vienen los nombres propios (que alguien, un maestro de Gelber, se llame Scaramuzza no es un milagro sino un privilegio que el destino de las palabras le reserva a Leila) como por milagro, para hacer mejor, más veraz, lo imposible.

Es un raro magisterio, pues por mucho que se produzca y se reproduzca nunca podrá tener imitadores fieles. En los retratos de *Plano americano* se muestra esa imperiosa imposibilidad: podrás dibujar todo lo que quieras en torno a sus personajes, incluso podrás usar su tinta o su pluma,

pero es que ella no escribe con esos materiales. Escribe mirando, su pincel es de ojos. Ahora que escribo esto la recuerdo con Mario Vargas Llosa, en un restaurante de Madrid, después de que el Nobel peruano publicara un artículo encomioso de aquel plano que ha de enseñarse hasta en el aire de las escuelas de periodismo. Estaba azorada la de Junín, allí, al lado de su elogioso colega, y no recuerdo que dijera una palabra. Como si estuviera recolectando allí lo que se dijera, como recolecta aquí, en este libro, hasta los suspiros de Bruno cuando entra Esteban. O cuando no aparece Juana.

Opus Gelber me ha traído a la memoria una ficción, *El amor es ciego*, el más reciente libro de William Boyd. Ahí un afinador de pianos interpreta la locura que ese instrumento instala en el cerebro de los que lo tocan. En este caso, Leila es la afinadora de este pianista singular, cuya vida, que ya existía, naturalmente, adquiere otro relieve, otro perfil, y se convierte, por obra de sus ojos y palabras, de la elaboración audaz y poética de su silencio, en una obra de arte. En un *Opus Gelber* que ella tiñe, suave, poéticamente, con los aires difíciles de la balada más difícil de Chopin. Pues de esos materiales suaves y rotundos, hechos de la cultura que se lee por debajo del ritmo y que en el periodismo contemporáneo sólo tiene dos nombres propios que la historia hace poner juntos, Leila y Guerriero.

Juan Cruz Ruiz es narrador y periodista, autor de *Egos revueltos*, entre otros. Perteneció a la dirección de la editorial Santillana y es director adjunto del diario *El País*.