



Cuadernos LIRICO

Revista de la red interuniversitaria de estudios sobre las literaturas rioplatenses contemporáneas en Francia

22 | 2021

¿Cómo se cuenta una vida? El retorno de lo biográfico en la literatura rioplatense contemporánea

El hipo del pianista. Voz, cuerpo y conversación en *Opus Gelber*, de Leila Guerriero

Le hoquet du pianiste. Voix, corps et conversation dans Opus Gelber de Leila Guerriero

The pianist's hiccups. Voice, body and conversation in Leila Guerriero's Opus Gelber

Patricio Fontana



Edición electrónica

URL: <http://journals.openedition.org/lirico/10216>

DOI: 10.4000/lirico.10216

ISSN: 2262-8339

Editor

Réseau interuniversitaire d'étude des littératures contemporaines du Río de la Plata

Referencia electrónica

Patricio Fontana, «El hipo del pianista. Voz, cuerpo y conversación en *Opus Gelber*, de Leila Guerriero», *Cuadernos LIRICO* [En línea], 22 | 2021, Publicado el 12 marzo 2021, consultado el 16 marzo 2021. URL: <http://journals.openedition.org/lirico/10216> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/lirico.10216>

Este documento fue generado automáticamente el 16 marzo 2021.



Cuadernos LIRICO está distribuido bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar 4.0 Internacional.

El hipo del pianista. Voz, cuerpo y conversación en *Opus Gelber*, de Leila Guerriero

Le hoquet du pianiste. Voix, corps et conversation dans Opus Gelber de Leila Guerriero

The pianist's hiccups. Voice, body and conversation in Leila Guerriero's Opus Gelber

Patricio Fontana

Pero es que con alguien tengo que conversar,
perdoná si te cuento pavadas y cosas tristes,
menos mal que va algún chisme sabroso para
componer un poco el conjunto.
(Manuel Puig, *Cae la noche tropical*)

Conversar para escribir

- 1 En *Tres años con Derrida*, el diario en el que registra el proceso de investigación y escritura que culminó, en 2010, con la publicación de la primera biografía de Jacques Derrida, Benoît Peeters, biógrafo también de Paul Valéry y de Hergé, plantea lo siguiente: “¿Quizás no pueda haber verdadera biografía más que de los muertos? De alguien vivo no debe proponerse más que un retrato” (2020: 40). Enseguida, suma a ese deslinde este otro: existirían al menos dos tipos de biografías: las calientes, que son las que se escriben cuando aún están vivas varias de las personas que tuvieron contacto estrecho con el biografiado (parejas, amigos, colegas, enemigos), y las frías, que son las que se escriben recurriendo casi solamente a lo inerte, a documentos. Peeters, al tiempo que los postula, asegura que los deslindes que propone –una hipótesis sobre las temperaturas de lo biográfico– son lábiles y discutibles. No obstante, la partición entre biografías o retratos, y entre biografías calientes y biografías frías, es el modo que

encuentra para teorizar una necesidad: “No me gustaría no tener más objeto que el papel; necesito los testimonios” (2020: 43). Estos *cuadernos de un biógrafo*, de hecho, son en buena medida el registro de una destreza que tiene menos que ver con la escritura que con la oralidad y la escucha: su capacidad –su tacto– para conversar con quienes conocieron con más o menos detalle a su biografiado. Peeters registra así “los márgenes de la conversación, los frecuentes efectos posteriores”. No obstante, esos *márgenes y efectos* están en *Tres años con Derrida*, pero no en *Derrida*, la biografía. En otras palabras: en los *cuadernos del biógrafo* está el cómo de las conversaciones (con, entre muchos otros, Marguerite Aucouturier o Gérard Genette); en la biografía, por el contrario, está el qué de esas conversaciones, la información que Peeters pudo destilar de ellas, las conversaciones enfriadas (Pereira 2018). ¿Qué habría resultado de la fusión o el tramado de todo eso en un único libro?

- 2 *The Life of Samuel Johnson*, de James Boswell es, no parece haber dudas sobre esto, un texto bisagra en la historia de la escritura de vidas. Y esa biografía es, en buena medida, el resultado de la capacidad de Boswell, el biógrafo, para dejar constancia escrita de algo extremadamente efímero: la vida de Johnson como conversador. Al respecto, en su texto introductorio, Chauncey Brewster Tinker asegura: “La conversación es la más perecedera de las materias primas” (1953: xv) y, enseguida, intenta dilucidar cómo este biógrafo se enfrentó hábilmente a ese problema, el de inmortalizar lo que es, en principio, perecedero. Hay, también, quienes se preguntaron acerca de si efectivamente Johnson conversaba del modo como lo perpetuó Boswell o si ese conversador es una ficción de este biógrafo esmerado (Baldwin 1956). Como fuere, me interesa oponer la afirmación acerca de la índole perecedera de las conversaciones a algo que propone Roland Barthes, a quien le interesaron muchísimo las relaciones entre el habla y la escritura, en el texto que abre el libro póstumo *El grano de la voz*. Allí, además de sugerir utilizar el concepto de “escripción”, y no el de “escritura”, para nombrar el pasaje de lo oral a lo escrito que presupone toda entrevista publicada, considera que ese proceso implica pérdidas y transformaciones que resultan de quitarle a lo que ocurrió oralmente toda suciedad, todo ruido. “Embalsamamos la palabra, como a una momia, para hacerla eterna” (1985: 11), concluye.
- 3 Lo dicho hasta aquí merodea alrededor de un célebre aforismo latino: *verba volant, scripta manent*. En lo que sigue, me interesa preguntarme, a propósito del libro *Opus Gelber. Retrato de un pianista*, de la escritora argentina Leila Guerriero, qué ocurre cuando, en el relato de una vida, se busca preservar –eternizar–, y no dejar fuera del texto biográfico, el encuentro *en conversación* entre biógrafo y biografiado. No solo el qué de lo conversado, sino, y muy especialmente, el cómo.

Biografía a voces

- 4 Una zona importante de la producción de Leila Guerriero está conformada por textos que surgen del contacto inmediato entre ella y las personas, célebres o no, cuyas vidas quiere contar. Si el *estar ahí* –el *in situ*– es una premisa clave de la crónica, habría que llamar *crónicas biográficas* a esos textos. Las vidas que cuenta Guerriero en *Los suicidas del fin del mundo*, en *Una vida sencilla* o en los textos que recopila *Plano americano* se cuentan porque, antes de la escritura, hubo un encuentro personal de esta escritora con quienes protagonizaron esas vidas. Como Peeters, a la hora de elegir qué vidas quiere contar, Guerriero también parece estar embargada por el deseo de no tener que lidiar

solo con papeles y cadáveres, sino también con algo caliente: con voces y cuerpos. Por ello, además de esas vidas, en esos textos es fundamental la narración del encuentro entre ella y sus retratados, aunque no solo con ellos. Uno de los textos de *Plano americano*, el consagrado al escritor argentino Roberto Arlt (“Roberto Arlt. La vida breve”), pese a que refiere la vida de alguien que murió en 1942 –vale decir, veinticinco años antes de que Guerriero naciera y casi setenta antes de que se dispusiera a contar esa vida– está sujeto también a esa necesidad. Como no puede hablar con Arlt, Guerriero, por ejemplo, conversa –y cuenta en detalle esa conversación– con una mujer que, en 2012, habita en una casa ubicada en la misma dirección donde el autor de *El juguete rabioso* habría vivido de niño y pocos meses antes de morir o, por dar otro ejemplo de lo mismo, con una auxiliar de la escuela primaria del barrio porteño de Flores a la que Arlt concurre en los primeros años del siglo XX. Ese texto, además, comienza con una suerte de trampa onomástica que refiere a esa misma necesidad de hablar para poder escribir: una brevísima conversación telefónica de Guerriero con Roberto Arlt... el hijo del escritor que nació poco después de su muerte, también en 1942: “Hola, buenas tardes. No sé si estoy llamando al teléfono correcto. Estoy buscando al señor Roberto Arlt” (Guerriero 2013a: 299). Aun cuando debe escribir la vida de quien murió varias décadas atrás, Guerriero se las ingenia de algún modo para poder urdir un texto biográfico caliente, para seguir tratando con algo vivo, siquiera con quienes solo de manera tangencial y aun improbable tuvieron relación con esa vida. Esta necesidad se advierte incluso en textos biográficos que Guerriero no escribió pero sí editó para la colección *Vidas ajenas* de la Universidad Diego Portales, por ejemplo el de Rafael Gumucio sobre Nicanor Parra (*Nicanor Parra, rey y mendigo*) o el de Mariana Enriquez sobre Silvina Ocampo (*La hermana menor. Un retrato de Silvina Ocampo*).

- 5 En *Opus Gelber*, su último libro, Guerriero cuenta la vida del pianista argentino Bruno Gelber, uno de los cien más importantes del siglo XX (y, según el especialista Pablo Gianera, uno de los dos o tres mejores intérpretes de Brahms de la segunda mitad de ese siglo). Para escribir este *retrato de un pianista*, Guerriero visitó a Gelber varias veces, durante un año, en el departamento del barrio porteño de Once donde vive desde 2013 cuando no está de gira. Conversar con Gelber, por supuesto, es la fuente principal que tiene esta escritora para conocer pormenores y detalles de esta vida, para acceder a una versión de ella. Pero el libro no ofrece solo esa versión: además de Gelber, también comparecen ante Guerriero varias personas cercanas a él, como por ejemplo su hermana, Stella Maris, o Esteban, el hombre con el que Gelber vive en ese departamento, pero con el que, según el propio Gelber, “no hubo, ni hay, nada” (20). En este sentido, podría decirse que, además de una crónica biográfica, *Opus Gelber* es una *biografía a voces* o un *retrato conversado*.

Voz

- 6 La conversación le importa a Guerriero no solo como modo de acceder al testimonio en primera persona de la vida de este “personaje” (así se define el propio Gelber, como un personaje fuera de lo “normal”), sino para hallar justamente allí, en esa práctica, el material más atractivo para hacer literatura biográfica. Las dos primeras páginas de este *retrato* comunican el libro por venir: en ellas lo importante no es tanto lo que Gelber le dice a Guerriero sobre su vida en ese día en particular (“14 de septiembre de 2017”), sino que en esa ocasión no estaba maquillado pero sí con los ojos delineados,

que su camisa a cuadros se abría “sobre el vientre abultado dejando ver algo de piel” (11) o que sobre la mesa de su cocina había, esa vez, tarta casera, sándwiches y masas.

- 7 Para advertir mejor de qué está hecho *Opus Gelber* es útil contrastarlo con otros dos libros publicados recientemente en la Argentina que también cuentan vidas en conversación: son “biografías dialogadas”, que es como Gabriela Cabezón Cámara llamó, con acierto, a uno de ellos (2017 Web). Me refiero a *Nací para ser breve*, de Gabriela Massuh (Sudamericana, 2017), y *Magnetizado*, de Carlos Busqued (Anagrama, 2018). *Nací para ser breve*, en su parte central, de más de cien páginas, ofrece la transcripción de las conversaciones que Gabriela Massuh mantuvo durante varios meses de los años 1981 y 1982 con María Elena Walsh (la autora de canciones como “La cigarra” o “Manuelita la tortuga” o de libros como *Otoño imperdonable* o *Dailan Kifki*) mientras esta realizaba un tratamiento para sobreponerse a un cáncer de huesos. En esa extensa sección, tan solo los guiones de diálogo advierten acerca de quién habla en cada caso: Massuh o Walsh. En las partes primera y tercera, algo más breves que la central, Massuh cuenta su relación con Walsh hasta el momento en que se enfermó, las circunstancias en las que se realizó la larga entrevista y lo que ocurrió en su vida, y en la de Walsh, hasta que, en enero de 2011, recibió la noticia de la muerte de Walsh y se decidió finalmente a publicar esa entrevista que tenía archivada desde hacía más de tres décadas. *Magnetizado*, el segundo libro publicado por Carlos Busqued luego de su exitosa novela *Bajo este sol tremendo*, es prioritariamente la cuidada transcripción y edición de la grabación de más de 90 horas de conversaciones que, en el Complejo Penal de Ezeiza, entre noviembre de 2014 y diciembre de 2015, mantuvo con el asesino múltiple Ricardo Luis Melogno, que permanece detenido desde 1982, poco tiempo después de asesinar a cuatro taxistas. El subtítulo del libro, que recién aparece en la portada, es *Una conversación con Ricardo Melogno*. Como los guiones de diálogo en el libro de Massuh, dos tipografías diferentes señalan en este el cambio de un conversador a otro, quien habla en cada caso: Busqued o Melogno. Pero además, como el de Massuh, el libro de Busqued no solo ofrece la entrevista, sino también otros materiales que le permiten al lector saber algo más de esta vida (por ejemplo, recortes periodísticos o breves entrevistas a un juez que estuvo involucrado en la detención de Melogno en 1982 y a una psiquiatra que lo trató algunos años).
- 8 En la primera parte de *Nací para ser breve*, como presentación de la entrevista, Massuh describe someramente las circunstancias en las que esta se realizó; por ejemplo, que Walsh, convaleciente, estaba siempre recostada en una cama de su departamento de la calle Bustamante y ella, al lado, sentada y con el grabador en la mano. Pero en la entrevista –el largo capítulo central– esa información no aparece. De manera más extrema, en el libro de Busqued no hay en ningún capítulo, ni en los que corresponden a la entrevista ni en los otros, algún dato acerca de las circunstancias específicas en las que estos dos hombres hablaron más de 90 horas, salvo que esas conversaciones ocurrieron en algún lugar del Complejo Penal de Ezeiza (provincia de Buenos Aires). Esa información solo la registran algunos de los reportajes que Busqued ofreció cuando se publicó el libro, en los que contó, por ejemplo, que se encontraba con Melogno “en una sala de entrevistas, en Ezeiza, solos, tomando mate y fumando” (Libertella 2018 Web). En *Magnetizado* la fuente de la voz –el cuerpo del asesino– está hasta tal punto escamoteada que podría hablarse aun de cierto efecto acusmático que colabora en la construcción del carácter fantasmal de este hombre, de su inasibilidad. En el caso de *Nací para ser breve*, si bien el lector sabe cuáles eran el estado y la posición del cuerpo de

Walsh en esos meses, ese cuerpo y el de la mujer que conversó con ella (Massuh) están ausentes de la entrevista que ocupa más de la mitad del libro: nadie ni nada los dice (de hecho hay solo una breve referencia a la enfermedad que cursaba Walsh mientras la conversación se realizó).

- 9 En un texto escrito durante el confinamiento al que lo obligó la pandemia de COVID-19, Franco “Bifo” Berardi se refiere a la imprecisión y la ambigüedad de los intercambios lingüísticos que se desarrollan en la dimensión conjuntiva o física (a los “pelos” y al “polvo” que definen esos intercambios) a las que opone lo “lampiño” de formas más mediadas de intercambio (2020: 34-35). Barthes, en un texto breve de 1979 sobre la conversación, asegura en este mismo sentido que “en el habla hay un tacto oculto” (2017: 363). En *Nací para ser breve y Magnetizado*, las conversaciones entre biógrafos (Massuh y Busqued) y biografiados (Walsh y Melogno) aparecen casi enteramente expurgadas de toda suciedad –lampiñas, para decirlo con Berardi– y ese tacto oculto al que alude Barthes está aún más oculto. Esos textos biográficos surgieron, como el de Gelber, de un *in situ*, pero ese *in situ* –lo que podríamos llamar *la escena de la conversación*– está en ellos sensiblemente ensombrecido. Por el contrario, en el libro de Guerriero el relato en primera persona de Gelber –el relato de su vida que surge gracias a que ambos conversan– está interrumpido o ensuciado por esas imprecisiones y ambigüedades, por el ruido de voces y cuerpos que esta biógrafa se cuida de registrar.
- 10 Pero más allá de las diferencias entre esos tres libros, ¿por qué insistir en hablar de biografía en relación con ellos? En los tres hay no solo alguien que cuenta su vida en primera persona (Walsh, Melogno o Gelber), sino también *biógrafos* que funcionaron, en diversos momentos, como interlocutores, transcriptores, editores y escritores para que esas vidas lleguen a ser literatura. Esa relevancia de lo que podríamos llamar *la función biógrafo* ejercida, en cada caso, por Massuh, Busqued y Guerriero, por lo demás, está anunciada por el modo de presentación de estos libros, que es diverso al de las autobiografías pero también al de los más habituales o adocenados libros de conversaciones o de entrevistas. Aunque los que llamo *biografiados* hayan ejercido algún tipo de autoridad sobre el texto finalmente impreso, y aunque ciertas zonas de algunos de ellos impliquen incluso alguna entonación de la coautoría, los autores de estos libros son, indiscutiblemente, Massuh, Busqued y Guerriero. La presencia de sus nombres propios en las tapas, en las portadas y en las solapas de estos libros así lo informa. No estamos ante ninguna modulación del *ghostwriting*. Por lo demás, cuando las fronteras entre biografía, retrato, perfil u otros experimentos con lo biográfico, si es que alguna vez fueron nítidas, parecen estar por completo borroneadas, considero a estos tres libros como parte de lo que, precisamente para “no abordar el problema de las clasificaciones”, Barthes, hace ya muchos años, llamó “nebulosa biográfica” (2005: 276).
- 11 En *Una voz y nada más*, Mladen Dolar propone que la voz es la máxima encarnación de lo que Jacques Lacan denominó objeto *a*. Además, y en relación con esa consideración, asegura que “ante la voz, la palabra falla de manera estructural” (Dolar 2007: 26). Un convencimiento similar acerca de la relación voz-palabra debe leerse cuando Massuh, en *Nací para ser breve*, se lamenta porque:
- Esa voz [la de Walsh], esa tonada intencionalmente descangallada, que era su armadura contra la solemnidad, no se puede recrear en la letra escrita. Esa voz prístina y urticante no puede leerse ni reproducirse, pero está encaramada al recuerdo de aquellas tardes de intimidad. (Massuh 2017: 13)
- 12 En *Nací para ser breve* la voz de la biografiada –Walsh– queda inevitablemente fuera del texto: esa vida (ese *bíos*) no puede ser letra (ser *grafía*). Podríamos especular, también,

con que una imposibilidad similar es la que acaso determinó la decisión de Busqued de no escribir nada sobre la voz de Melogno: *no dice nada porque nada puede decirse*. Guerriero, en cambio, parece escribir contra esa “falla”. Y es debido a esa voluntad de forzar la palabra para que esta diga algo sobre la voz que, por ejemplo, opta por escribir “¡Tessoro!” (214), y no “Tesoro”, o “fríiiiio” (237), y no “frío”, y así darle al lector alguna idea de cómo suena Gelber o, en el mismo sentido, consignar que este le contó determinadas cosas con “la boca llena” (139).

- 13 Un ejemplo más, y extremo, de lo anterior. Dolar entiende que la tos, el hipo o el balbuceo son inflexiones presimbólicas de la voz que de todos modos significan: algo dicen, significan que significan. El ejemplo más célebre de esto, y Dolar lo menciona, es el ataque de hipo que tiene Aristófanes en *El banquete*, de Platón, cuando le toca el turno de hablar. Lacan, en el *Seminario VIII*, cuenta que Alexandre Kojève le aseguró que no es posible comprender *El banquete* si no se considera ese hipo. Al desafío de Kojève, Lacan responde asegurando que Aristófanes tiene hipo porque durante el discurso de Pausanias se estuvo –y con él, Platón– “partiendo de la risa” (2003: 75). En *Opus Gelber* hay también un ataque de hipo: pero no por haber reído mucho sino por haber comido apresuradamente una “porción de budín” antes de hablar. Gelber, que en ese momento conversa con Guerriero y uno de sus alumnos, Franco, está haciendo algunas reflexiones sobre su relación con este último –en este libro las equívocas relaciones entre maestros y discípulos son fundamentales: Gelber como alumno y como maestro– pero no puede continuar, el hipo se lo impide: “Porque soy lo suficientemente inteligente para no exigirte más allá de... hip... de... hip... Perdón, tengo hipo” (282). En ese momento, como en el de la “boca llena”, dos actividades que le producen placer a Gelber y que necesitan de la boca para realizarse –comer y hablar– colisionan, se embarullan, y Guerriero registra esos acontecimientos de la conversación, no los desecha. El libro, como los alimentos que ofrece Gelber, es empalagoso.
- 14 El hipo, la boca llena, la forma idiosincrásica de pronunciar vocales o consonantes: de ese espesor de la conversación –de esos granos de la voz– está también hecho este libro biográfico. Guerriero quiere trazar “el enorme mapa de los sonidos del hombre” (31). Esta biógrafa, pues, está *a la escucha* (Nancy 2008). Por ello, y estos son otros ejemplos de esa misma atención, anota cómo Gelber atiende el teléfono –“Al atender el teléfono no dice “Hola” ni “Aló”. Emite un “Alóoooo” sobreactuado, cantado, hiperbólico, un aló de diva de teléfono blanco. La parodia de la parodia de un “Aló”” (31)– o cómo pronuncia la palabra “educación” –“con una bruma de acento francés, una nasalidad apenas marcada, sin impostaciones” (56)–. Guerriero no deja de oír atentamente lo que Gelber le dice, por supuesto, pero también está muy atenta a –o cautivada por– la voz de su retratado. En este libro, así, se advierte claramente algo que señala Barthes en “El acto de escuchar” a propósito de la importancia de la voz en la relación con el otro:
- [...] La voz inaugura la relación con el otro: la voz, que nos permite reconocer a los demás [...], nos indica su manera de ser, su alegría, su sufrimiento, su estado: sirve de vehículo a una imagen de su cuerpo y, más allá del cuerpo, a toda una psicología [...]. A veces la voz de un interlocutor nos impresiona más que el contenido de su discurso y nos sorprendemos escuchando las modulaciones y los armónicos de esa voz sin oír lo que nos está diciendo. (1986: 252).
- 15 En igual sentido, en contraste con el orden y la fluidez –la cuidada prolijidad expositiva– que caracterizan la conversación entre Massuh y Walsh o entre Busqued y Melogno que ofrecen respectivamente *Nací para ser breve* y *Magnetizado*, Guerriero insiste, en *Opus Gelber*, en consignar el desorden, la discontinuidad, la reiteración, la

dispersión, las idas y venidas, el empantanamiento y otras cualidades inherentes a toda conversación extensa y no sujeta a un temario estricto. A la linealidad de *Nací para ser breve* y *Magnetizado* habría que oponer lo laberíntico de *Opus Gelber*. Por ejemplo: “La conversación es un cardiograma lento que bombea contradicciones, dualidades, personas sin sexo ni nombre en relatos desordenados que [Gelber] detiene cuando quiere” (130). O también:

En las conversaciones empieza a haber, siempre, un momento de regreso a fojas cero, como si jamás hubiéramos hablado, como si yo fuera una desconocida. Ahora [...] construye un monólogo torrencial en el que, aunque repite lo que ya dijo antes, trufa algunas frases que expanden ideas deslizadas en el encuentro anterior –la perversión, la seducción infantil–, vuelve a poner a Franco [un alumno] en el centro de sus preocupaciones, y establece una línea narrativa inquietante: de la inspiración a Franco, de ahí a la alegría de no ser perverso y, de ahí, a la relación con su hermana. (202)

- 16 Por lo tanto, podría decirse, incurriendo en algún esquematismo, que aunque en estos tres libros, o en las reseñas que se les dedicaron, las palabras conversación y entrevista se usan de manera indistinta, *Nací para ser breve* y *Magnetizado* ofrecen sendas entrevistas destiladas gracias a la paciente edición de la grabación de varias conversaciones y, en contraste, *Opus Gelber* es, sí, y esto es también resultado de una paciencia, pero de otro tipo de paciencia, un libro de conversaciones. El ejercicio de la función biógrafo es muy diverso en estos tres casos cuyo origen –su núcleo– es, no obstante, el mismo: dos personas, mucho tiempo juntas, un grabador¹.
- 17 En *Opus Gelber* la conversación es imprescindible, entonces, no solo porque Guerriero, como en varios de sus libros anteriores, insiste en una escritura biográfica en la que ocupa un lugar protagónico, sino porque, en este caso, su necesidad de conversar primero para escribir después la lleva a descubrir en este hombre, como lo anticipé más arriba, a un conversador. *Opus Gelber* es, así, no solo el *retrato de un pianista*, como anuncia la portada, sino también el *retrato de un conversador*. Dos, y no una, son las artes en las que Gelber se destaca: tocar el piano y conversar. En ese arte –“le gusta cultivar el arte de la conversación” (305)– se viene ejercitando desde que llegó a París, para estudiar con Marguerite Long, en 1960, a los 19 años. Guerriero no necesita insistir demasiado para lograr que Gelber le hable: su necesidad de dialogar para escribir encuentra aquí, acaso como en ninguno de sus otros libros, la disposición y los saberes de un gran conversador. Gelber le asegura desde el comienzo que hablará “de todo menos de política”: “Yo charlo fácil” (17). Gelber sabe y además quiere conversar, ese es su “placer” cuando Guerriero lo busca: “Ahora, en esta etapa de mi vida, (...) mi placer es organizar pequeñas comidas en casa con cinco o seis personas, y poder hablar” (81). Esta biógrafa conversadora, en este caso, llega en el mejor momento. El libro, por momentos, incluso es una suerte de manual para aspirantes a conversador: Gelber, por ejemplo, explica con detalle cómo debe distribuirse a los interlocutores alrededor de una mesa, la necesidad de considerar previamente qué temas podrán tratarse y cuáles deberán ser eludidos, qué se les debe servir e incluso cómo se los debe iluminar para que todos luzcan “fantásticos” (233). Y eso es lo que hace Gelber para Guerriero: organiza la mesa (una mesa rabelaisianamente servida: budines, sándwiches, masas, tortas, pastafrolas) y le habla.

Amistad y mimetismo

- 18 La literatura sobre el género biográfico insiste, con razón, en interrogarse acerca del vínculo entre biógrafo y biografiado y, no pocas veces, reporta la afectividad que caracteriza ese vínculo aun en los casos de biografías frías: el biografiado como amigo, el biógrafo como enamorado celoso. En *Opus Gelber*, el lector es testigo de cómo se puede tramar esa relación afectiva entre biógrafo y biografiado. Este libro es, también, el testimonio del surgimiento y la consolidación de una amistad conversada entre Guerriero y Gelber. La demanda de Guerriero –*cuéntame tu vida*– finalmente termina siendo una demanda de Gelber: *deja que te cuente algo más*. Los saberes de Gelber como conversador le permiten, entre otras cosas, dilatar la conversación, hacer que Guerriero, su nueva amiga, desee –o se vea obligada a– seguir escuchándolo. No *hacerlo* hablar sino *dejarlo* hablar:

[...] cuando parece que la entrevista declina, su entusiasmo se renueva. Con el correr de los meses, asociaré ese síntoma al de los niños cuando reciben de los adultos la orden de interrumpir el juego para cenar o hacer la tarea, y usan artilugios de todo tipo para posponer el momento de despedirse del mundo imaginario y entrar en la realidad. El que usó Bruno Gelber la primera vez que nos vimos fue contar historias. Después usaría otros, más escabrosos. (73)

- 19 Guerriero verifica personalmente lo que le comenta la hermana de Gelber cuando se reúne a conversar con ella: que su hermano es “*invadente* (...) y quiere estar un poco dentro tuyo y manejarte la vida. Es músico, le gusta manejar la orquesta, no hay caso” (260). El libro, por eso, no termina sino que, en sus líneas finales, se abre a la posibilidad de la *conversación infinita*, a un más allá del texto al que el lector ya no tendrá acceso:

En el eco del tiempo:
–Hola, Bruno.
–¡Maravilla! (333)

- 20 Gelber termina así metiéndose en la vida de Guerriero como ella, en principio, se mete en la suya: la invade con su amistad demandante y verbosísima. El libro resulta, así, un juego por el control. “Lo divertido es tener al otro en tus garras” (97), escribe Guerriero que le dijo Gelber. ¿Quién manipula a quién? ¿Quién ingresa en la casa de quién? Y entonces, ¿quién se mete en, o con, la vida de quién?
- 21 La relación entre biógrafo y biografiado puede involucrar también, además del afecto, o en razón de este, el mimetismo: que el biógrafo empiece a parecerse a su biografiado, a ser su biografiado, y que se pierda así cualquier distancia (Holroyd 2011: 48). *Opus Gelber* alude a esa posibilidad, a esa peligrosa posibilidad, desde el inicio, desde el momento en que Guerriero elige como epígrafe unos versos de la canción “The Velvet Cell”, de Gravenhurst, que aseguran que “To understand the killer/ I must become the killer/ And I don't need this violence anymore / But now I've tasted hatred I want more”. ¿Pero qué es aquello que Guerriero paladeó (“to taste”) y de lo que quiere más (“to want more”)? El libro no termina de definir –no puede ni tampoco quiere hacerlo– en qué debió convertirse Guerriero, y eso porque –volveré sobre esto – fracasa, de manera inevitable, en comprender a Gelber (“to understand”). En *Opus Gelber*, Guerriero debe ser *Gelber*, mimetizarse con él, solo en el sentido de que debe permitir que este la atrape en la red de su conversación y así volverse, ella también, un “personaje” y una conversadora voraz. Pero esa metamorfosis de la retratista en el retratado no implica necesariamente alguna comprensión.

Cuerpo

- 22 Más que en el caso de otras vidas, contar la de Gelber obliga a –y Guerriero lo sabe muy bien– reconstruir la historia de un cuerpo. Por supuesto, es inevitable hablar del cuerpo de Gelber porque su arte –tocar el piano– involucra especialmente el cuerpo, y no solo las manos. Un pianista debe *poner el cuerpo* (Kohan 2020): “estudiar, estudiar, estudiar, hundir la música en el cuerpo hasta ser, todo él, el primero de Brahms, el cuarto de Beethoven, el tercero de Rachmáninov, insuflado de melodías brutales para terminar, una vez tras otra, bestialmente abandonado por ellas” (183). Eso es además lo que Gelber aprendió con Vicente Scaramuzza, su segundo maestro (el primero fue su madre), que le enseñó, según consta en un libro que Guerriero cita, que: “Uno tiene que expresar con todo el cuerpo, y todo el cuerpo tiene que estar al servicio de la música, y libre, todo libre” (34).
- 23 Pero el de Gelber no es solo un cuerpo adiestrado para tocar el piano de manera excelsa, como solo pocos saben hacerlo. Al contar la vida de Gelber no solo se debe contar esa tenacidad mental y física, que es con algunas variaciones lo que contaría la biografía de cualquier pianista con el que se lo pudiera comparar (las infinitas horas con el piano). Gelber padeció de niño una enfermedad, la poliomielitis (también conocida como parálisis infantil), que lo obligó durante algún tiempo a practicar el piano –uno sin pedales, amputado– en la cama, y que dejó su huella permanente al menos en una de sus piernas, la “pierna mala” (144). A lo que se suma que, más recientemente, en diciembre de 2000, sufrió un accidente automovilístico que lo obligó a operarse una mano y a ejercitarse con ella nuevamente en la ejecución del piano, reeducar la “mano rota” (144). Pero además, Gelber es también alguien que, según su propia confesión, lucha esforzadamente contra el paso del tiempo con cirugías estéticas (se hizo la primera a los 28 años), maquillajes o “un pequeño postizo de pelo color cobre”. A Gelber le preocupa muchísimo su imagen y no solo su sonido. Gelber, que tiene más de setenta y cinco años cuando ocurren los encuentros con Guerriero, le asegura que quiere devolver “a su lugar lo que estaba fuera de lugar” (103). Este cuerpo precisa además de algunas prótesis como el “bastón de acero” que lo ayuda a caminar sobre los escenarios o “el cuaderno marrón” que se coloca debajo de una nalga para compensar otra debilidad que le dejó la polio como secuela: un cuerpo prostético. La historia de Gelber, para Guerriero, es la del “triunfo de una voluntad” (144). Ese cuerpo que tiene frente a sí es el testimonio de una épica corporal que lleva más de siete décadas. No obstante, celebrar ese triunfo no redundaría en que este libro pretenda ser edificante. *Opus Gelber* festeja esa voluntad tenaz pero de ningún modo se inscribe en la tradición de la biografía considerada como *magistra vitae*.
- 24 La relevancia del cuerpo en este libro, no obstante, no radica solamente en que los conversadores reconstruyan la historia del de Gelber, por ejemplo los varios “estragos” que debió superar, sino también en que Guerriero, al narrar estos “sucesivos encuentros”, se concentra tanto en transcribir o parafrasear lo que Gelber le dice (Guerriero, como Massuh y Busqued, grabó las conversaciones, algo que Boswell no podía hacer: debería hacerse una historia de la relación entre escritura biográfica y técnicas de registro) como aquello que Gelber hace mientras dice algo. La de Guerriero es una prolija notación didascálica que recupera la coreografía y el escenario de las conversaciones. Como cuando toca el piano, cuando conversa Gelber ofrece un espectáculo. La escritura de Guerriero responde por lo tanto a una demanda de Gelber,

que no solo quiere que lo escuchen, sino también que lo vean y aun que lo huelan. Conversar con Gelber es, en este libro, una experiencia que involucra varios sentidos: al *acto de escuchar* se asocian, por lo menos, el *acto de ver* y aun el *acto de oler*, como en este caso:

—Me gustan los perfumes que se parecen a mí. Yo te hice sentir el olor de la piel mía, ¿no?

—No.

—Vení.

—Ah, sí, es una experiencia —asegura Franco, evidenciando que él también ha pasado por esto.

Bruno empieza a arremangarse la camisa. Rodeo la mesa y me pongo a su lado. Levanta el antebrazo. No puedo detectar si huele a algo. Quizás, lejanamente, a rosas. Se baja la manga, satisfecho. (188)

- 25 No obstante, Guerriero elude una tentación: informar el cuerpo y el rostro de su retratado —el espectáculo Gelber: la presencia espectacular de Gelber aun de entrecasa— incorporando a su libro un cuadernillo fotográfico. Por supuesto, Guerriero puede prescindir de ese complemento iconográfico, común en biografías, retratos o libros de entrevistas, porque sabe que, en la actualidad, todo lector, gracias a Internet y Google, puede armar su propia galería iconográfica del biografiado. De hecho, parece estar tan confiada en que el lector conoce bien la imagen de Gelber, que además es desde hace décadas frecuente invitado en populares programas de televisión, que en este libro esa imagen ni siquiera está en la tapa. Por ello, esta *retratista* puede afirmar no que esa iconografía que prolifera en la red (y en la casa de su retratado, donde abundan los espejos) se parece a Gelber sino, de manera más enrevesada, que este porfía en seguir usando —en replicar— la “máscara” (Guerriero usa varias veces esa palabra) que postulan multitud de fotos, pinturas y grabaciones:

El rostro es una réplica perfecta del que reproducen cientos de fotos en las que tiene un aire antiguo muy elaborado: una frente amplia desde la que brota el pelo en tonos artificiales, rojizos; una nariz pequeña y respingada; mejillas llenas. Pero el centro, la esencia, la usina son los ojos: bajo las cejas circunflejas que terminan en una línea, los ojos pequeños, marrones, de párpados sombreados en degradé, son lo crudo, lo desnudo, lo invencible, y traccionan hacia el rostro una expresividad inaudita. Una máquina que irradia deleite, estupor, embeleso, curiosidad, burla, asombro, goce, perfidia. Pero nunca turbación, pero nunca duda, pero nunca —jamás— nostalgia. (18)

- 26 Porque lo que le interesa a Guerriero es menos ensayar una escritura ecrástica que supla la imagen fotográfica o la pictórica que comunicar con la letra lo hipnótico de una presencia, la gravitación de un cuerpo y de un rostro en la conversación, la materialidad de una cercanía, de una intimidad. Por eso escribe cosas como “Se levanta, inclinando el cuerpo robusto hacia delante, hasta lograr erguirse por completo en una maniobra de esfuerzo y de potencia”, o también:

Aunque cada desplazamiento debe resultarle arduo, porque implica trasladar un cuerpo robusto cuyo lado izquierdo no ofrece ningún sostén (lo cual lo pone, además, en riesgo constante de caerse y quebrarse la rótula, la pierna, la mano, la cadera), él ejecuta cada movimiento con destreza y jamás acepta ayuda. (186)

- 27 Todo en Gelber, y no solo su música, magnetiza. Incluso lejos de él, su presencia todavía sigue sugestionando a Guerriero, afectándola: “Camino hacia el subte pensando en su rostro cuando me hacía preguntas con voz narcótica. Era el rostro de alguien tranquilo, concentrado y, a la vez, anhelante: el rostro de alguien que busca una revelación y tiene la esperanza de encontrarla en otro” (249). Gelber es, allí y en otros casos, un eco o

estela visual y sonora (ejemplo de lo que Peeters llama *márgenes y efectos de la conversación*) que permanece o perdura en Guerriero.

Misterio

- 28 En la novela *Las conversaciones*, de César Aira, el narrador, por las noches, se entretiene reconstruyendo las conversaciones que mantuvo con sus amigos sobre un film de trama enredada. Sobre el final, afirma: “El atractivo de las conversaciones estaba ahí: en que el otro fuera realmente otro, y su pensamiento fuera impenetrable para el interlocutor” (Aira 2007: 116). Algo similar ocurre en *Opus Gelber*. Luego de haber conversado durante más de un año con Gelber, de haber estado junto a él, escuchando su voz y observando y aun oliendo su cuerpo, Guerriero sabe que, para ella, y entonces para sus lectores, ese hombre seguirá siendo un misterio o, mejor, “un misterio que quizás no existe” (240). Acaso no más que lo que era al comienzo: “Un piso alto. Un hombre solo. Un piano” (333). Allí radica el atractivo: para Guerriero y también para sus lectores. Y debe hacerse hincapié en que, para referirse a Gelber, Guerriero elige la palabra “misterio” y no “secreto” (algo inconfesable que Gelber se reserva para sí) o “enigma” (algo que Guerriero debe descifrar); como explica Vladimir Jankélévitch, el misterio, que es además lo específico de la música (no olvidemos que Gelber es músico), es lo que no puede ser revelado, lo inefable, no una cosa sino una atmósfera (2005). La disposición de Gelber para decirlo todo, su hablar fácil, redundan en el progresivo aumento de su opacidad: una superficie impenetrable que huele *lejanamente a rosas*. Menos que hacia el esclarecimiento, *Opus Gelber* avanza por lo tanto hacia la repetición –las repeticiones y también las recurrencias son importantísimas en todo el libro– de una misma pregunta sin respuesta: “¿Qué es esto?” (265). *Opus Gelber* puede leerse así como la puesta en narración de la imposibilidad de la empresa biográfica como esclarecimiento, como *understanding*. La mínima distancia con el biografiado y el acceso privilegiado al archivo no redundan aquí en una elucidación sino en más misterio. Y esto no se debe únicamente a que, en este caso particular, el biografiado sea alguien que, barrocamente, se regodea en los espejos, en la máscara, en el disfraz, en el equívoco y en la puesta en escena: en el histrionismo y la manipulación (dos juegos que Guerriero, además, acepta jugar gustosa). ¿Podría haber sido de otro modo? Acaso no solo ante la voz, como asegura Mladen Dolar, sino ante la vida –ante cualquier inflexión del *bíos*– la palabra falla de manera estructural. La vida es, por lo tanto, el objeto *a* –el objeto metonímico, el objeto causa del deseo, lo irreductible al registro simbólico o imaginario– de la biografía.

BIBLIOGRAFÍA

Aira, César, *Las conversaciones*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2007.

Arfuch, Leonor, *La entrevista, una invención dialógica*, Barcelona, Paidós, 1995.

- Baldwin, Louis, "The Conversation in Boswell's *Life of Johnson*", *The Journal of English and Germanic Philology*, vol. 51, n° 4, octubre, 1952, p. 492-506.
- Barthes, Roland, "Presentación", *Un mensaje sin código. Ensayos completos en Communications*, Buenos Aires: Ediciones Godot, 2017, p. 363-366. Traducción de Matías Battistón.
- La preparación de la novela. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1978-1979 y 1979-1980.* México, Siglo XXI, 2005. Traducción de Patricia Willson.
- "Del habla a la escritura", *El grano de la voz*, México, Siglo XXI, 1985, p. 11-15. Traducción de Nora Pasternac.
- "El acto de escuchar", *Lo obvio y lo obtuso*, Barcelona, Paidós, 1986, p. 243-256. Traducción de Carlos Fernández Medrano.
- Berardi, Franco "Bifo", *El umbral. Crónicas y meditaciones*, Buenos Aires, Tinta Limón, 2020. Traducción de Emilio Sadier.
- Busqued, Carlos, *Magnetizado. Una conversación con Ricardo Melogno*, Buenos Aires, Anagrama, 2018.
- Cabezón Cámara, Gabriela, "Continuidad de los parques", suplemento *Soy (Página/12)*, Web, 2017. Consultado el 2 de marzo de 2020.
- Dolar, Mladen, *Una voz y nada más*, Buenos Aires, Manantial, 2007. Traducción de Daniela Gutiérrez y Beatriz Vignoli.
- Guerriero, Leila, *Opus Gelber. Retrato de un pianista*, Buenos Aires, Anagrama, 2019.
- Plano americano*, Santiago de Chile, Ediciones Universidad Diego Portales, 2013a.
- *Una vida sencilla*, Buenos Aires, Anagrama, 2013b.
- *Los suicidas del fin del mundo*, Buenos Aires, Tusquets, 2005.
- Holroyd, Michel, *Cómo se escribe una vida*, Buenos Aires, La bestia equilátera, 2011. Traducción de Laura Wittner.
- Jankélévitch, Vladimir, *La música y lo inefable*, Barcelona, Alpha Decay, 2005. Traducción de Rosa Rius y Ramón Andrés.
- Kohan, Martín, "César Aira, Ricardo Piglia: notas para un piano solo", *XXXIII Jornadas de Investigación del Instituto de Literatura Hispanoamericana*, Buenos Aires, marzo de 2020. Mimeo.
- Lacan, Jacques, *El seminario VIII. La Transferencia*, Buenos Aires, Paidós, 2003. Traducción de Enric Berenguer.
- Libertella, Mauro, "Cuatro choferes que no llegaron a destino", *Revista Ñ*, 18 de abril 2018, Web. Consultado el 14 de junio de 2020.
- Massuh, Gabriela, *Nací para ser breve*, Buenos Aires, Sudamericana, 2017.
- Nancy, Jean-Luc, *A la escucha*, Buenos Aires, Amorrortu, 2008. Traducción de Horacio Pons.
- Peeters, Benoît, *Tres años con Derrida*, Buenos Aires, Ubu Ediciones, 2020. Traducción de Vicenç Tuset.
- Pereira, Antonio, "La poética del proceso", Nora Avaro, Judith Podlubne y Julia Musitano (comps.), *Un arte vulnerable. La biografía como forma*, Rosario, Nube Negra, 2018, p. 19-30.
- Roach, Rebecca, "'To unreel a whole story': Julia Kerninon on writers' interviews", *Biography*, n° 41(2), p. 310-321.

Tinker, Chauncey Brewster, "Introduction", James Boswell, *Life of Johnson*, Oxford University Press, Londres, 1953, p. ix-xxiii.

NOTAS

1. Para las diferencias entre conversación y entrevista véanse, por ejemplo, Arfuch (1995) y Roach (2018).

RESÚMENES

La relación entre biógrafo y biografiado es central en la escritura de vidas. En este artículo, se propone un análisis del libro *Opus Gelber*, de Leila Guerriero, haciendo especial énfasis en una inflexión particular de esa relación: la que ocurre cuando el biógrafo pretende dar cuenta del encuentro cara a cara con su biografiado. La conversación, así, será aquí entendida no solo como una herramienta para la investigación biográfica, sino también como posibilidad de la escritura de vidas. En este sentido, se hace hincapié en cómo la palabra puede dar cuenta de las voces y los cuerpos que participan de la conversación y, también, en el tipo de conocimiento al que puede aspirar una escritura biográfica que hace de ella su principal interés y atractivo.

La relation entre le biographié et le biographiant est au cœur de l'écriture des vies. Dans cet article, nous proposons une analyse du livre *Opus Gelber*, de Leila Guerriero, en mettant l'accent sur une inflexion particulière de cette relation : celle qui se produit lorsque le biographe tente de rendre compte du face-à-face avec son biographié. La conversation sera donc comprise ici non seulement comme un outil de recherche biographique, mais aussi comme une possibilité d'écrire des vies. En ce sens, l'accent est mis sur la façon dont le mot peut rendre compte des voix et des corps qui participent à la conversation et, également, sur le type de connaissances auquel peut aspirer un écrit biographique qui en fait son principal intérêt et attrait.

The relationship between biographer and biographee is central in the writing of lives. In this article, an analysis of the book *Opus Gelber*, by Leila Guerriero, is proposed, with special emphasis on a particular inflection of this relationship: the one that occurs when the biographer tries to offer an account of face to face encounter with her biographee. The conversation, thus, will be understood here not only as a tool for biographical research but also as a possibility for the writing of lives. In this sense, special emphasis is placed on how the written word can be hold accountable for the voices and bodies that participate in a conversation and, also, in the type of knowledge to which a biographical writing that makes this its main interest and appeal might aim for.

ÍNDICE

Mots-clés: biographie, conversation, voix, corps

Palabras claves: biografía, conversación, voz, cuerpo

Keywords: biography, conversation, voice, body

AUTOR

PATRICIO FONTANA

CONICET-UBA-UNA

patriciofontana@hotmail.com