

Vidas e instituciones. Tres historias

Santiago García Navarro

1

El catalán Francesc Barcelona, que actuó en la Argentina durante todo el siglo XX, es tan desconocido para la mayoría como el rosarino Jorge Scrimaglio: nada sabemos a veces de nuestros mejores arquitectos. En Roverano, pueblo próximo a 9 de Julio donde los dos hicimos nuestras vidas, y donde a él se lo conocía como “el Francés”, a causa de la relajada pronunciación a la que induce su nombre en áreas no catalanas, más aún en la provincia de Buenos Aires, Barcelona me confió hace una década: “Ahora que soy viejo, voy a vivir una arquitectura para la ancianidad”.

“Vivir”, más que “diseñar” o “proyectar”, era el término que sintetizaba mejor la visión de su última apuesta. Por supuesto que diseñó un edificio, pero para él la arquitectura ya no se definía sólo en el proyecto, sino también en el proceso de habitar, es decir, en las relaciones activamente producidas entre espacio, entorno y hombre. Y como diseñar y construir edificios nunca dejará de ser tarea de arquitectos, aún si puede que dentro de mil años la naturaleza del espacio haya mudado tan profundamente que no pueda ligársela ni siquiera conceptualmente con la que experimentamos hoy, Barcelona tuvo que pensar una forma espacial para una situación específica.

Lo último que construyó fue su propia casa, beneficio con el que hasta entonces no había contado. Que con el tiempo hubiese acumulado una pequeña fortuna, ése es otro cantar. Lo malo, en todo caso, no es no poseer vivienda propia hasta último minuto, sino morir a poco de estrenarla. Más, como ocurrió con el Francés, habiendo superado largamente el centenario.

Cuatro décadas antes, el joven estudio Archizoom proclamaba: lo que importa no es la forma de la casa, sino el uso que se haga de ella. Ahí había una emancipación en puerta. Con todo, la mención puede confundir. Barcelona no fue simpatizante, ni tan siquiera asociado de ultramar del colectivo italiano, si bien en aquellos años sesenta y se entusiasmaba con casi todo lo que, desde Italia y por distintas vías, llegaba hasta lugares como la Argentina. Los consideraba muchachos inteligentísimos y todo lo necesariamente ambiciosos como para imaginar un gran vuelco político, pero no para protagonizarlo. No se equivocó. Por esa época él ya estaba suficientemente maduro como para dejarse tentar por una radicalidad que, como se demostró con el tiempo, nunca superó un par de alegres ejercicios. Y si bien los italianos no eran del todo utópicos, resultaban tan tajantes, tan blanco sobre negro sus planteos sobre la arquitectura por venir, que en un lector desprevenido podían tener efectos más paralizantes que movilizados.

Ni qué decir que la derivación histórica de los planteos de aquella arquitectura radical italiana —Group 9999, Superstudio, Gruppo Strum, etcétera, además de Archizoom— constituyó una de las bases teóricas más sólidas, involuntaria o no, de la dinámica del mercado posindustrial, de los modos en que éste ordenaría desde entonces el espacio urbano contemporáneo.

Lo que Sze Tsung Leong, en el paradigmático librito editado por Rem Koolhaas con el título por demás taoísta de *Mutaciones*, definió como un nuevo espacio no geométrico, basado en la información antes que en la materialidad, esencialmente flexible y efímero, y que, como un yin-yang purgado de toda inclinación ética, funciona en una eterna deriva de obsolescencias planificadas y reciclajes con la finalidad de exacerbar los círculos de consumo y para control de los circuitos de toda clase —siendo su imagen última la arquitectura del shopping—, ya estaba previsto, aunque en la clave revolucionaria del 68, por pensadores provenientes sobre todo de Italia y Francia: los grupos de la a.r.i., pero también el Situacionismo y el franco-húngaro Yona Friedman.

Lamentablemente, la ola de reciclajes ha sido tan aparatosa que incluso algunos de los miembros de aquella radicalidad hoy destacan en el mercado cultural-arquitectónico. Tal el caso de Andrea Branzi, ex líder de Archizoom, hoy abogado, entre otros menesteres, a la “didattica e promozione culturale”. En el polo opuesto se ubica Friedman.

Lo que Barcelona tuvo por él fue una franca devoción. Desde el principio, y sobre la base de una práctica de vida y no de un cúmulo de textos brillantes pero no lo suficientemente aquilatados, Friedman ligó la producción de espacio a la construcción ética. Esto ya resultaba evidente en *La arquitectura móvil* (1958), su texto inicial: la movilidad debía comprenderse como un paralelismo entre la capacidad de modificar de manera constante el espacio habitado, y la de comprometerse con una producción subjetiva de tal calibre que permitiese al habitante propender mayormente a la creación que a la obediencia. (Y es sintomático que hablase de “habitante”, sin más: no “ciudadano”, ni “consumidor”, ni tan siquiera “militante”, aunque Friedman se reservase una cuota de admiración por esta figura).

Si hasta mediados del siglo XX se había hecho necesario rebelarse contra el fordismo y la arquitectura corbusierana, es decir, el poder disciplinario, esto no implicaba, en contrapartida, fluir como un autómatas, ni jugar con mecanismos interactivos. Implicaba, más bien, una apropiación del espacio a partir del desafío de reinventarse en él de continuo, y de contagiar de esa aventura a cuantas almas fuese posible.

Friedman imaginaba un espacio físico determinado por la permanente producción conjunta entre habitante y edificio. Para ello concibió unas megaestructuras, bastante conocidas, que sobrevolarían ciudades preexistentes, y en cuyo interior se desplegaría un sinnúmero de viviendas y edificios para diversos usos: oligoestructuras, de planta libre como las megaestructuras, cuya movilidad espacial interna sería posible merced a un sistema de tabiques que el habitante podría desplazar con facilidad. El paralelismo, en resumen, se formulaba así: movilidad arquitectónica / progresión ética.

El sistema de Friedman, comprendido desde su totalidad, tendía a la inestabilidad máxima y, en el peor de los casos, ese punto limítrofe con el caos acontecía (cosa que hubiera hecho temblar de pies a cabeza al reaccionario más moderado). Este ya era un elemento político inmanente al proyecto. Otro, el cuidado de no tornar abstractas las relaciones sociales por el uso no meditado de las tecnologías de comunicación a distancia. En verdad, Friedman partía de la observación de que una sociedad mantenía un buen funcionamiento siempre que no saturara su capacidad de comunicación; dicho de otro modo, en la medida en que no sobrepasase el límite

de influencias entre sus partes constituyentes. Al parámetro regulador de ese equilibrio móvil, distinto según cada sociedad y situación, Friedman lo llamó “grupo crítico”. Estas preocupaciones fueron desarrolladas en otro libro, *Utopías realizables* (1975), en todo afín a la obra general.

Adecuado el concepto de “grupo crítico” al presente, no resulta difícil ver cómo, por ejemplo, si las relaciones entre hombres y cosas terminasen ocurriendo exclusivamente, como a veces terminan, merced a la mediación de las tecnologías virtuales, la vida se constituiría en torno a un oleaje, por no decir un maremoto de imágenes que, coagulado en la memoria como puro pasado, como pasado muerto, se reproduciría al infinito sin la menor intervención subjetiva. O, cuando menos, sin ninguna intervención de relieve. De lo cual, en última instancia, emanaría la incómoda sensación de que uno ya ha vivido lo que no ha vivido aún. Toda posibilidad de acto quedaría eliminada... (Algo por el estilo, aunque mejor planteado, señala nuestro fraternal amigo Paolo Virno).

2

Barcelona tenía razones para pensar en el pasado. Más bien tenía tendencia, considerando la edad. Sin embargo, había meditado por largo tiempo las ideas de Friedman y, llegado el momento, no le pareció imposible crear una casa donde enfrentar los desafíos de la nueva época. De ese modo, además, podría alinearse con su pasado sin perder proyección hacia el futuro.

Respecto de la ancianidad, manejaba ideas bastante originales. Su posición general, contra la opinión general, era que los viejos debían responsabilizarse desde jóvenes por su vejez. Lo cual se explicaba, entre otras maneras, de la siguiente: si toda la vida un hombre había sostenido que lo que lo hacía libre era el trabajo, merecía en la vejez una jubilación interminable; si toda la vida había ambicionado la fama por sobre cualquier otra cosa, nada más apropiado que una vejez laureada, e incluso mediática, pero sin fuerza creadora; si siempre había creído que todo en la vida era darse a la procreación y hacer dinero para asegurar el bienestar de la prole, era justo que, de viejo, fuese desechado en un geriátrico; si había puesto toda su pasión en el dinero, buena recompensa para sus últimos días podía ser, por ejemplo, la infinita compañía de estériles objetos suntuarios; y si había consagrado la vida a protegerse de los demás —y, como suele decirse, no hay mejor defensa que un buen ataque—, todas las razones lo asistían para terminar confinado en un búnker. Salvo que... en algún momento decidiese mandar a la mierda todo aquello en lo que había creído por tantos años.

La vejez de Barcelona no se pareció a ninguna de esas. Por ejemplo, de haber vivido en China, lo habrían declarado Tesoro Nacional Viviente. Este reconocimiento, otorgado a quienes se convierten en verdaderos maestros de una disciplina, resuelve de manera simple y profunda seculares dilemas de Occidente en torno a la relación arte-vida. Museología y vanguardia confluyen en sujetos concretos, vivos, que son, al mismo tiempo, artistas y obras, y que en muchos casos producen obras también, que se atesoran en museos, a los que también se considera espacios vivientes.

La casa de Barcelona en la calle Acha, frente a la plaza Zapiola, ambas en Buenos Aires, demolida meses después de la muerte del autor por motivos de especulación inmobiliaria, constaba, en síntesis, de una planta baja libre semicubierta, campechanamente conectada

con el exterior; dos niveles cubiertos, también de planta libre, con un núcleo para sanitarios y cocina; y una terraza. Esta era la versión barcelonesa de la megaestructura friedmaniana. Ahora se verá por qué.

El autor la había pensado para habitarla sin otra compañía que la de su loro, pero los acontecimientos, a los que Barcelona contribuyó sólo en cierta medida, hicieron que en dos o tres años la casa se transformara en una suerte de anti-geriátrico. No porque hubiesen ido a colmarla jóvenes bulliciosos y en parte irritantes, sino porque los viejos que se reunieron ahí crearon su propia arquitectura haciendo caso omiso de los mandatos que, por propia anuencia, les habían amargado la vida.

Barcelona tenía un dinero y construyó una casa para sí, pero, lejos de diseñar una solución definitiva para superar el capitalismo y proponer, a cambio, un modelo universalizable de neosocialismo para ancianos autopromovidos y paraestatales, se limitó a deshacerse de la idea de que su casa era su casa, y la puso a disposición del barrio y, podría decirse, del infinito concentrado en una manzana. En las antípodas de un alma tan poco grandilocuente figuraría, por ejemplo, la de su paisano Aaron Rosenblum, del que dijo J. R. Wilcock: “Había decidido hacer feliz a la humanidad; los daños que provocó no fueron inmediatos”.

Primero entró a la casa un hombre que había pasado los últimos veinte años entre la plaza de enfrente y algunos hospitales y hospicios públicos. Enseguida, el primo de un extraordinario amigo de Barcelona, los dos últimos de cuyos empleos, antes de quedar definitivamente desocupado, habían sido conducir tres distintos taxis en simultáneo y, a posteriori, una heladería. Luego se incorporó el sobrino de otro amigo, mayor que su tío por esas gracias de la genealogía, que se dedicaba a la astronomía y cuya economía no resplandecía como sus estrellas. Pero también se sumó un vecino de buen pasar, que sufría de una soledad acuciante. Y un actor que siempre había interpretado papeles de reparto y hacía siglos que no pisaba un set de filmación, mucho menos uno de televisión. Así hasta que, impremeditadamente, fueron diez. Por esas ironías del barrio, los llamaron “los diez indiecitos”.

En los interiores de la casa había a disposición una decena de muebles-tabiques, articulados y desplazables, de gran versatilidad. Asimismo, ventanas y vanos en las losas que permitían variar y combinar las fuentes de luz natural, las perspectivas internas y externas, las conexiones entre pisos y ciertos ambientes, etcétera. Pero, en esencia, las plantas consistían en amplios espacios sin segmentaciones predeterminadas, que los ancianos modificaban según las tareas en las que fueran ocupándose.

De esta experiencia puertas adentro se desprendió la idea de ocupar la planta baja y su prolongación hacia el jardín. La inseguridad urbana era un escollo a considerar, especialmente para una comunidad tan propensa a la confianza y la socialización, razón por la cual resolvieron considerarla. Fue así que instalaron, en los bajos del predio, más que un muro de tres metros de altura, una feria artesanal, una biblioteca circulante, un círculo de amigos del arte y de la ciencia, un terraplén, una tarima de madera y una piscina, todo para ejercicios físicos comunitarios, un comedero público a precios cómicos, un miniteatro para comedias y tragedias, un minicirco, un pequeño pero bien equipado puesto sanitario, que atendía otro de los diez indiecitos, él médico viudo, y un kiosco de plaza donde cualquier músico o aspirante a serlo

podía tocar. En cuanto a objetos de valor, no los había. (Desde ya que el kiosco se usó también para ejercicios físicos, y el terraplén y la tarima de madera, para improvisar recitales).

Con todo, no fue una vejez colectiva del todo pacífica. Llegado cierto punto, las actividades de la planta baja tomaron la terraza, bien que en ese caso los ancianos se cuidaban de que el acceso no quedase librado al azar de la calle. Pero tanto ir y venir de gente siempre nueva a veces alteraba negativamente la tranquilidad que se vuelve necesaria con los años (a causa de la disminución de la potencia, la consecuente fragilidad, etcétera). Pero hasta los conflictos más rípidos se resolvían con campeonatos internos de go y sesiones de pa-kua-chan, dos artes del juicio que, no obstante, lejos están de zanjar cuestiones mediante el recurso del orden trascendental.

A no muchas cuadras de ahí, sobre las calles Velazco por un lado y Aguirre por el otro, se instaló hace un año un geriátrico judío: una tétrica mole de hormigón armado con paredes gruesas como las de un estadio de fútbol, volcada herméticamente sobre sí misma: un mini Israel en pleno barrio de Chacarita. De vivir todavía alguno de los diez indiecitos, y en especial el Francés, que era marrano, probablemente hubiera sido capaz de rescatar a más de un viejo de una caja de zapatos tan incómoda.

3

Este último episodio de la vida de Barcelona —y toda su historia, en verdad—, me trae el recuerdo de Gustave Afeulpin, aquel físico que, tras haber convivido cosa de diez años con un grupo de varios miles de personas en unas catacumbas situadas exactamente debajo del Centro Pompidou de París, dejó un informe que debería considerarse, y cómo no, un verdadero canal de pasaje, intelectual y prácticamente hablando, entre los años en torno al 68 y la actualidad.

No voy a describir mucho ni el lugar, ni la experiencia, porque en alguna medida son una imagen ampliada —y, es cierto, más compleja— del último proyecto de Barcelona. Del lugar, baste decir que consistía en 70 plantas libres subterráneas, que adoptaron todas las formas imaginables hasta alcanzar, en los mejores momentos, la no-forma perfecta. Y de la experiencia, del cúmulo de prácticas corporales, de arte, sexualidad, alimentación, familia y filosofía que se dieron allá abajo, diré que se desplegó con una riqueza de matices y una fuerza de espíritu pocas veces vistas en comunidades nacidas de la nada y dispuestas a no obedecer las reglas del sistema. Bueno, sí, quiero especificar algo más. La experiencia se basaba en algunos principios: propiedad pública y libre disponibilidad de todos los objetos, equipamientos, mobiliario, etcétera; ausencia de circulación de dinero; ausencia de jefes; plena soberanía de la asamblea; ausencia de orientaciones intelectuales o morales, de directivas sobre las actividades y creación del centro; ausencia de categorías del tipo miembros, usuarios, donantes (es decir: se participa sin distinguirse como miembro; se utiliza todo sin constituirse en usuario individualizado; se aporta lo que cada uno quiere sin que eso le otorgue ascendente sobre los demás).¹

¹ Luca Frei, *The so-called utopia of the Centre Beaubourg. An interpretation* (a partir del libro homónimo de Albert Meister), Londres, Book Works; Utrecht, Casco, Office for Art, Design and Theory, 2007, p. 100. Todas las citas de este libro han sido traducidas por el autor.

Pues bien, ahora estoy tentado de contar una historia.

Que es la del viejo Jacques, un empleado del gas con un pasado bastante miserable, en la medida en que había soportado años de soledad antes de sumarse a la vida colectiva bajo el Beaubourg. Una tarde, Jacques habló por primera vez en la asamblea, que se reunía siempre que hacía falta tratar los asuntos de autogobierno. El viejo agradeció haber compartido el último tiempo con tan buenos compañeros —que en verdad se llamaban entre sí “creadores”, porque eso es lo que eran, en definitiva— y confesó que se sentía feliz de haber encontrado en ellos una familia. En especial, agradecía haber sido tenido en cuenta, haber sido cuidado y querido, cuando antes nadie le dirigía la palabra, incluso lo maltrataban. Por último, y porque hacía poco los médicos lo habían dado por desahuciado, preguntó si podía morir allí.

El desconcierto, la emoción, el silencio de los presentes se trastocaron cuando, de golpe, una muchacha sugirió hacer una fiesta en su honor. Y a nadie se le ocurrió considerar la propuesta: simplemente la aceptaron, a mano alzada. Cuenta Afeulpin que “todos sentimos la necesidad de hacer algo, de expresar nuestra amistad, no sólo hacia Jacques, sino hacia todos los demás, expresar nuestro júbilo y nuestro orgullo de que la asamblea se hubiese desenvuelto de esa manera, sin palabras inútiles, en una suerte de comunión.”²

Y bien, Jacques se preparó para la fiesta con entusiasmo. Cúmulos de flores, platos de comida y vinos avivaron la gran noche en el piso 53, que, como todas las demás actividades del centro, se desplegó sin programa, ni producción, ni organización alguna, improvisadamente. Y como Jacques era corneta en la Hiper-Maxi Banda de Metales, tocaron y bailaron largamente. Hasta que el homenajeadó anunció, entre abrazos y sonrisas, que se retiraba a dormir. Con el grupo más íntimo, subió al piso 72, y en un momento, mientras les confesaba a sus amigos que se sentía en plenitud, y que deseaba muchos años de vida para la “nueva cultura” que estaba germinando ahí abajo, cuenta Afeulpin que lo vio deslizar unas pastillas en un vaso, y que en pocos minutos, arrellanado en un sillón, se quedó dormido.

Bien, señores, yo me pregunto: ¿qué muerte fue esa, precedida por una fiesta, y una fiesta sin el tono fúnebre de la última despedida? ¿Y a qué vida correspondió esa muerte? ¿Cómo es posible una muerte sin miedo, una muerte alegre? ¿Cómo, a fin de cuentas, una muerte pudo convertirse en un acto de vida? “La muerte —dice Afeulpin—, de la que ya nadie sabe cómo hablar, ni se atreve a hacerlo: él hizo que la descubriéramos en toda su grandeza.”³ En ese último acto de proliferación afectiva que sobrevivió a la muerte, un problema dejó a todos alegremente pensando. Jacques, concluye Afeulpin, “nos había mostrado nuestras vidas”.

Se imaginarán ustedes qué tipo de institución podía ser aquella rara especie de centro cultural subterráneo, poco abocado a atacar al sistema, más bien concentrado en los desafíos que planteaban las invenciones de sus propios integrantes. Afeulpin relata cómo aquella gente llevaba al extremo de sus posibilidades la capacidad creativa, la capacidad colectiva de invención, al punto de que fundaron una nueva cultura. Pero porque, dice, para crear una nueva cultura hay que poder imaginar un punto cero, un punto de comienzo radical, sobre todo en el

² Ibid., p. 73.

³ Ibid., p. 108.

sentido de que cada aspecto de nuestras vidas será en algún momento y en alguna medida revisado, cuestionado y puesto a prueba para ver a qué nuevas tareas y aventuras lleva.

Sería ingenuo, no obstante, sostener que esta “sustracción emprendedora”, para usar una locución de Paolo Virno, ahorra conflictos, deja indiferente al poder. No hay tal indiferencia cuando el poder encuentra en nuestra capacidad creativa un potencial capturable y reducible a capital. De allí sobrevienen los conflictos, y nada nos deja a salvo de ellos si de verdad estamos dispuestos a la lucha. ¿Pero qué tipo de lucha? Bueno, eso no se puede decidir a priori, pero por lo menos hay un principio que puede servir de guía: no confrontar, no destruir, sino fugar, y defender la fuga.

Más aún: la propia fuerza, la propia irradiación, es también un arma de defensa. En cuanto intenta ser capturada por el poder, hay que hacerle un vacío, correrse de lugar, cambiar de perspectiva, de camino, de relaciones. Fluir más rápido que el capital. O mejor dicho, fluir de verdad, no encajonados en las autopistas de la explotación y del dinero. Y, sin embargo, el poder a veces no da respiro. Acecha, rodea, atenaza y mata. A la par de la creación de una comunidad novedosísima, ¿no ha pasado eso con los zapatistas en estos veintitantos años, y no está pasando concretamente ahora, mientras nosotros estamos acá reunidos?

El informe de Affeulpin, intitulado *La autodenominada utopía del Centro Beaubourg*, fue redactado en 1976, el mismo año, por un lado, del golpe de estado militar que pulverizó en la Argentina a las últimas guerrillas urbanas revolucionarias de los setenta e implantó la dictadura más sanguinaria de nuestra modernidad, y un año antes, por el otro, del movimiento autonomista italiano de Boloña y Roma, así como del nacimiento de una nueva militancia con las Madres de Plaza de Mayo.

El cambio que Occidente sufrió desde el 68, y que pasó por varias etapas hasta llegar a nuestros días, es el de un capitalismo de la autoridad a un capitalismo de la imaginación. Pero las mejores imágenes del 68, las más osadas, las más innovadoras y estrechamente ligadas a ideas y prácticas de creación, justicia y amor, han quedado en manos de los gerentes del capital transnacional. A la vez, mientras las luchas revolucionarias de los sesenta y setenta eran derrotadas, otras voces, como la de Affeulpin, bastante opacadas por las armas, empezaban a decir cosas como: “Nosotros no queremos el poder”.

En su informe, Affeulpin describe decenas de situaciones con las que hoy podríamos identificarnos. Pero las piensa en un momento en que, sobre los estertores de la sociedad represora, disciplinaria, se monta progresivamente el mando único del mercado neoliberal. Y si bien lo que vivimos actualmente es una situación en la que mucho de lo imaginado por Affeulpin está por hacerse, está por hacerse bajo condiciones de atomización, donde al quiebre de toda autoridad del corpopitalismo le ha sucedido la explotación del alma del semicapitalismo y su parafernalia virtual. Lo cual ha menguado a tal punto las relaciones humanas y con el mundo, las ha vuelto tan poco duraderas e inconsistentes, que ya ni podemos sentir con el otro, sentir las cosas y los cuerpos de las cosas.

El circuito artístico global, cada vez más falto de apuestas creativas y tentativas críticas, participa de esta *impasse* destructiva. Y de algún modo incluso la lidera, porque cada vez más subordina las prácticas artísticas a su valor funcional como vehículos del prestigio

del poder empresarial y gubernamental, y porque se ofrece, directa o indirectamente, como materia prima y recurso para la publicidad, sistema productivo del imaginario de mercado. Hace pocos días, por medio de una gacetilla de prensa, una galería se refería así a sus artistas: “Siete subjetividades magistrales que están cosechando éxitos entre la crítica y el coleccionismo europeo y norteamericano”. No es caricatura. Siete subjetividades a tal y cual precio, están diciendo. Subjetividades portadoras de actos de vida reducidas a dinero, visibilizadas bajo la garantía última de existencia que otorga el dinero.

4

Pues bien, déjenme contarles la última historia. Una historia de invisibilidad.

Corre 1740. El compositor napolitano Lionello Venutti ha escrito montañas de basura musical para los teatros de las cortes europeas, y en los últimos tiempos acompaña en gira por el continente al mayor de los castrati, el celestial Micchino. Entre tanto, una moda palaciega ocupa a las figuras de la ópera: el espionaje. Mensajes en clave, sólo legibles para los más altos actores del poder, se difunden por medio del canto en los teatros, pequeños universos donde la política pública es asunto privado. Venutti no comprende las frases a pedido que intercala en sus libretos, pero se engolosina con el juego, y en la posición a la que el juego le permite acceder encuentra el reaseguro de la fama.

Como todos en la época, admira al Micchino como a un ángel, y desde que tiene la suerte de trabajar con él, se esfuerza con todo su ingenio por satisfacerlo. Pero ningún esfuerzo alcanza. El Micchino es la cumbre de la ilegibilidad: lo separa del resto de los hombres una diferencia total de naturaleza.

Por si fuera poco, no hace mucho tiempo que el Micchino ha probado una bebida embriagadora: la vida por fuera de los escenarios, negación de la apoteosis personal. Ha descubierto el mundo que él, junto con su familia ambulante de pequeños monstruos —cómo no iban a ser monstruos, si él mismo lo es— puede crear y recrear sin que la música decaiga, sin que pierda su fuerza organizadora de vida.

En ese año de mediados del siglo XVIII, escapando de San Petersburgo a través de regiones desoladas de Finlandia, Letonia y Dinamarca, Venutti toma una decisión. Diversos acontecimientos han precipitado el amor entre los jóvenes Micchino y Amanda, y el compositor, aunque no sepa por qué, se siente liberado.

Una noche, desde alguna estación del viaje, despacha una carta para Herr Klette, padre de Amanda y agente musical del Micchino. En esa carta, que será la última, trata de explicar por qué cada uno de los integrantes de la pequeña corte que rodea al castrato le parece inexplicable. “El misterio era lo que nos constituía de los pies a la cabeza”, asegura. Poco más adelante, describe el giro de su propio destino:

(...) también en Lionello hay algo intrigante. No por ese juego de cifrados musicales en los que puse esperanzas tan pueriles. Quizá haya en mí algo más enigmático de lo que yo mismo he sospechado hasta ahora. Por lo pronto, soy un artista: mi persona es un jeroglífico. He vivido en el movimiento de una u otra

