

IV Congreso Internacional Cuestiones Críticas

Rosario | 30 de septiembre, 1 y 2 de octubre de 2015

Centro de Estudios de Literatura Argentina | Centro de Estudios en Teoría y Crítica Literaria
Maestría en Literatura Argentina / Facultad de Humanidades y Artes - Universidad Nacional de Rosario



Gestos anfibios: firma y autoría entre el cine y la literatura del Cono Sur

Cristian Molina¹
Conicet – CELA (UNR)
molacris@yahoo.com.ar

Resumen: Me propongo analizar los gestos de autor en ficciones del Cono Sur entre el cine y la literatura.

Palabras clave: Cine – Literatura – Autor – Ficción – Mercado

Abstract: I will analyze author's gestures in the Southern Cone Fiction between cinema and literature.

Keywords: Cinema – Literature – Author – Fiction – Market.

Mientras leía algunos ensayos para escribir sobre los textos y películas de las que me ocuparé, por Youtube comenzó a sonar “Quiero tu voz”, de Luciano Pereyra. Quizá algunxs de ustedes lo hayan oído, otrxs, tal vez, no. Lo que me impactó del tema fue que después de una vocativa invitación a revolcarse debajo de un sauce en el río, el cantante pide “déjame ser el autor de tus ojeras”. Sé que esto parece una broma, pero intuyo que la mayoría de lo que escribiré en adelante puede resumirse en la potencia de esa frase de una canción folclórica, cursi y plagada de lugares comunes, como adoro que sean. Porque allí, el sujeto que se apropia del lenguaje para cantar pide permiso para ser autor, casi en una súplica. Y no es un permiso más, cualquiera, sino ligado a un deseo (amoroso). El autor, parece decirnos el tema, es siempre aquel que solo desea serlo, pero que nunca termina, por ende, de asumirse y consumarse como tal. La sorpresa se extremó cuando, al rastrear su compositor, llegué, decepcionado, a Horacio Guarani. Del niño dulce al que algunxs quieren para maridx pasamos al super machito borracho y gaucho que no articula una palabra sin la lengua inflamada. En el medio, encontré otra versión; en este

¹ **Cristian Molina** es Doctor en Humanidades y Artes por la UNR. Adjunto de la Parte Especial de Literatura Francesa, en Literatura Europea II, de la UNR. Ha publicado diversos artículos en revistas internacionales y nacionales, y el libro *Relatos de mercado en el cono Sur* (Fiesta Ediciones, 2013).

IV Congreso Internacional Cuestiones Críticas

Rosario | 30 de septiembre, 1 y 2 de octubre de 2015

Centro de Estudios de Literatura Argentina | Centro de Estudios en Teoría y Crítica Literaria
Maestría en Literatura Argentina / Facultad de Humanidades y Artes - Universidad Nacional de Rosario



caso, de Guaraní con Alberto Oviedo. Y ahí, en esa dupla, algo me sedujo, quizá más que en el tema ternizado de Pereyra. Y la canción adquirió un matiz y hasta una mutación que la volvió otra, completamente diferente. Es que en el terreno de la música, al que desconozco por completo, aquello que sucede en las prácticas de escritura literaria y cinematográfica en el Cono Sur, tiene una larga data. No solo porque un compositor, algunas veces, no es el intérprete de su obra, sino porque las sucesivas interpretaciones de un tema generan transformaciones que dotan de atribuciones autorales diversas que, por lo menos, complejizan la lineal atribución de derechos. Pero además porque, como en uno de los casos que voy a trabajar, en la mayoría de las composiciones musicales se convoca un colectivo que ejecuta diversas prácticas que dotan de un carácter autoral múltiple o complejo a cada obra.

Estos problemas se expanden en una serie de objetos entre el cine y la literatura en el Cono Sur: en la película y el libro *El artista* (2009/2010), en el libro y la película *Budapeste* (2009/2011), y en el cuento, relato y corto *Las hormigas asesinas* (1994...2005). En cada una de ellas, se articulan diferentes modos y zonas anfibias en que cine y literatura entran en contacto y presentan, de modo común y diferente, dos problemas subsidiarios que están relacionados con la pregunta quién es un artista en el mundo contemporáneo, a partir de, por un lado, el peso de las firmas de artista/escritor que involucran y, por el otro, del modo en que esas mismas firmas hacen ingresar el mercado con su producción de marcas y de logos como una de sus preocupaciones centrales. En todos los casos se trata de volver a una inquietud que ya los *ready made* de Duchamp condensaron con especial énfasis en las experiencias de la vanguardia histórica del S XX, pero que es retomada por las prácticas ficcionales del Cono Sur en un momento posterior a las muertes sucesivas del autor que operaron en la década del '60.

En un libro riguroso y exhaustivo, *Muerte y resurrección del autor*, Marcelo Topuzian indicó cómo desde diferentes perspectivas teóricas la figura del "autor" resucitaba luego de su muerte en el presente. Hay varios recorridos teóricos que desde los '90 se propusieron desandar el camino de esa

IV Congreso Internacional Cuestiones Críticas

Rosario | 30 de septiembre, 1 y 2 de octubre de 2015

Centro de Estudios de Literatura Argentina | Centro de Estudios en Teoría y Crítica Literaria
Maestría en Literatura Argentina / Facultad de Humanidades y Artes - Universidad Nacional de Rosario



resurrección. Topuzian es consciente de que el camino más débil es el que esquivo las discusiones sobre el mismo inauguradas desde los años '60 por Barthes (1968), Foucault (1969) y Derrida (1971), generalmente provenientes de enfoques meramente culturalistas. Pero entiende que hay diversas perspectivas que atraviesan problemas sociológicos, filosóficos, culturales y hasta del derecho que, sin desconocer la limitación que supone un concepto de autoría como clausura el sentido de una obra, proponen al autor como aquello que “nombraría el momento en que la situación de la literatura resulta excedida por ella misma a partir de una singularidad que paradójicamente ya no puede nombrarse en esa situación” (2014, 301). Si bien aborda la autoría de la escritura, la participación de este problema tanto en formato libro como fílmico, así como las firmas literarias involucradas en las prácticas mencionadas, nos habilitan a pensar esta noción en diversos planos, sobre todo en las escisiones y relaciones múltiples que la autoría implica, pero también en función de ese exceso diseminante que no puede nombrarse a sí mismo que la constituiría.

En *El artista*, película de 2009 y libro de 2010, la potencia de la firma Laiseca y de su sistema de plagios, interviene y marca la ficción con sentidos que se retomarán en películas posteriores de Duprat-Cohn, excediéndose a sí mismos como meros directores-autores del proyecto. En el libro, Laiseca es intervenido a su vez por el autor del guión, quien se atribuye la autoría, y ya desde las portadas se presenta la novela como mera adaptación, a pesar de que lo que realiza Laiseca debe considerarse más como un plagio típico de la práctica que viene realizando desde los '90 en la literatura argentina; uno que, a su vez, entra en una zona anfibia con los directores de la película que, en 2011, plagiarán un cuento inédito de Laiseca en *Querida, voy a comprar cigarrillos y vuelvo*; una historia que Laiseca ya había narrado en el documental *Enciclopedia* (2000) previo a *El artista*, en cuya dirección también participaban los dos directores, pero lo hace de un modo completamente distinto a como estos la desarrollan en la película de 2011. De modo que en ese contacto que propicia *El artista*, la firma Laiseca reenvía directamente a un momento anterior de la filmografía de Duprat y Cohn, pero también transforma

IV Congreso Internacional Cuestiones Críticas

Rosario | 30 de septiembre, 1 y 2 de octubre de 2015

Centro de Estudios de Literatura Argentina | Centro de Estudios en Teoría y Crítica Literaria
Maestría en Literatura Argentina / Facultad de Humanidades y Artes - Universidad Nacional de Rosario



la película y la filmografía posterior con el libro, en una zona mutante del sentido y de los plagios que allí se reproducirán. Pero a su vez, la intervención de otra firma, la de León Ferrari, tanto en la película como actor (a la que se suman la de Fogwill y González), como también en el libro, desplazan la lógica del plagio en que podría leerse el libro de Laiseca, hacia el de un “Hacer” (título del texto de Ferrari que aparece en el libro) mutante y superpuesto que es correlativo de lo que Ferrari hace en la película, en el libro, en la productora y en la filmografía posterior de Duprat-Cohn, así como en su obra visual. Todas estas participaciones de las firmas habilitan que se lean diversas atribuciones autorales, meros gestos de intenciones, que pueden ser entendidas como autorales en tanto todas, desde perspectivas muy diferentes, intentan significar hasta la multiplicidad una misma práctica con atribuciones subjetivantes y, hasta de valor cultural, complejas y paradójales. Por eso, quizá Luis Chitarroni sostenga que *El artista*, más que un autor convoca un elenco. Es que la participación colectiva y múltiple de las firmas involucradas vuelve a instalar la misma pregunta sobre quién es el artista que la película y el libro ponen en primer plano, dejándonos en la respuesta de una multiplicidad que excede cualquier tipo de atribución unívoca de ese rol y cualquier respuesta satisfactoria.

Algo diferente sucede con *Budapeste*, libro de Chico Buarque y película de Walter Carvalho, pero sin embargo, como veremos, no deja de remitir a un gesto similar. El libro irrumpe en la escena brasileña en el año 2003, publicado por Companhia das Letras. La película, sin embargo, aparece en 2009, bajo la dirección del reconocido y exitoso Walter Carvalho. Sabemos que tanto una como otra problematizan el anonimato y la consagración de un ghost writer, José Costa, que realiza trabajos por encargo, y que es un desconocido que, al mudar de lengua y de país, se convierte en el mayor poeta del país que lo recibe: Hungría. Si bien la relación entre libro y película podría considerarse un tradicional caso de trasposición cinematográfica, es evidente que se trata de una operación artística más amplia que extiende y profundiza entre formatos una misma ficción y un mismo gesto. Si la tapa y la contratapa del libro espejan

IV Congreso Internacional Cuestiones Críticas

Rosario | 30 de septiembre, 1 y 2 de octubre de 2015

Centro de Estudios de Literatura Argentina | Centro de Estudios en Teoría y Crítica Literaria
Maestría en Literatura Argentina / Facultad de Humanidades y Artes - Universidad Nacional de Rosario



el nombre de Chico Buarque con el de José Costa, por un lado, y si el final del libro y de la película ponen en evidencia una *mise en abyme* de la ficción, tanto en un caso como en el otro, lo que se complejiza es una firma y su atribución autoral. En el primer caso, porque Chico Buarque es para la mayoría de la crítica especializada, antes de la publicación de *Budapeste*, un escritor dudoso por ser un artista masivo. Por ende, la condición anómala y de desconocimiento de parte de la crítica y de la academia como escritor para Chico Buarque es análoga y espeja la misma condición del ghost writer con que el libro juega en su diseño gráfico. Pero es, además, lo que explica dos mutaciones de la película de Carvalho que es necesario enfatizar: por un lado, el recurso de la estatua al “escritor desconocido” en Hungría, el énfasis en los extensos momentos de intensidad líricas de las imágenes fílmicas entre José y el monumento que en el libro son inexistentes, enfatizando el desconocimiento del escritor como uno de los centros de la ficción. Por el otro, la aparición fugaz de Chico Buarque en un cameo sobre el final de la película, donde él mismo actúa en la ficción cinematográfica de grupie desconocido de José Costa cuando ha obtenido su reconocimiento. Es decir, tanto película como libro, a partir de sucesivas mutaciones tienden a enfatizar el no reconocimiento como escritor de la firma Chico Buarque. Algo que en el plano de la ficción se refuerza cuando en el libro, llegamos al final y sabemos que quien firma lo que leímos es José Costa y cuando en la película, el plano se abre ficticiamente a un fuera de campo que enfoca la cámara del director que filma la película, pero cuyo lugar está vacío. De modo que si el libro pone en una zona de indeterminación ficcional la atribución autoral a partir de un heterónimo, la película pone en escena y tensiona al autor del libro en un cameo con un director ausente en el cuadro de la cámara filmadora, generando una zona anfibia donde no solo literatura y cine se tocan, sino, donde, por eso mismo, la atribución autoral de la ficción queda suspendida en una duplicación de firmas que las atraviesa.

En la práctica transartística del chileno Alberto Fuguet, hay diferentes zonas de borde entre literatura, periodismo y cine que se van desplegando y

IV Congreso Internacional Cuestiones Críticas

Rosario | 30 de septiembre, 1 y 2 de octubre de 2015

Centro de Estudios de Literatura Argentina | Centro de Estudios en Teoría y Crítica Literaria
Maestría en Literatura Argentina / Facultad de Humanidades y Artes - Universidad Nacional de Rosario



que generan, otra vez, problemas entre firma y atribución autoral. Toda la ficción fuguetiana propende a trazar una saga inespecífica de artistas/periodistas centrada en los Fernández, apellido que puede leerse como un alter ego mutante del propio Alberto Fuguet, por lo menos hasta la película *Se arrienda* (2005). Además, los pasajes de la ficción *Las hormigas asesinas* entre los distintos formatos son otro de los modos en que la autoría y la firma son puestos en una zona de problematización desde el interior de la misma ficción anfibia. La historia aparece por primera vez en la novela *Por favor, rebobinar* (1994), en el capítulo sobre el modelo Andoni Llovet, donde se presenta como idea suya basada en la historia de un alter ego: Paul Kazan. Pero la novela asegura que la cinta fue filmada por Luc Fernández, con un guión suyo y de Baltazar Daza (basado en una idea de Andoni Llovet) y actuada por Pascal Barros y con banda sonora de Gonzalo McLure. En 2004, *Las hormigas asesinas* será estrenada como un corto dirigido y producido por el propio Fuguet, con la actuación de Benjamín Vicuña en el personaje de Paul Kazán. El diseño de sonido fue realizado por David Miranda (*La niña santa*, de Lucrecia Martel) y con fotografía de Jorge -Giorgio- González. Es un corto en blanco y negro, que dura apenas 20 minutos con una intensa musicalización y que reproduce la idea novelesca de Andoni Llovet, aunque de una manera más elíptica. Hasta ese entonces, Fuguet solo había escrito un guión de cine, *Dos hermanos. En un lugar en la noche* (2000), que luego terminó en un libro homónimo. También había colaborado con el guión de *Tinta Roja* en la versión fílmica del peruano Alejandro Lombardi; pero nunca había dirigido ni producido una. De modo que el corto *Las hormigas asesinas* constituye su salto al cine. Ese mismo año, y casi en un tono celebratorio y promocional, en “Una noche mágica”, de *Cortos*, los personajes principales quedan en encontrarse para ir a ver la película –no el corto– *Las hormigas asesinas*. Como vemos, el cuento fusiona la realidad del estreno del corto con la ficción del cuento donde esta deviene película que pertenece a otro director, diferente incluso al de la novela. El mito literario de Andoni Llovet deviene película en la realidad; pero también es una manera de anticipar y de promocionar el filme que Fuguet estrenaría el

IV Congreso Internacional Cuestiones Críticas

Rosario | 30 de septiembre, 1 y 2 de octubre de 2015

Centro de Estudios de Literatura Argentina | Centro de Estudios en Teoría y Crítica Literaria
Maestría en Literatura Argentina / Facultad de Humanidades y Artes - Universidad Nacional de Rosario



año siguiente, *Se arrienda* (2005). En efecto, porque comienza con una escena en que Gastón Fernández (Luciano Cruz-Coke) elige una película y la inserta en su lector de DVD. Se trata de “Las hormigas asesinas”. La visión de la película provoca el largo recuerdo que sirve de base para una narración con un tono romántico rohmeriano, y todo el desarrollo de *Se arrienda* estará cortado por las imágenes cuasi oníricas en que es introducido el corto –aunque no en su totalidad. En el caso de Fuguet, con *Las hormigas asesinas*, al tiempo que se tiende a poner en entredicho la atribución autoral, puesto que su primer autor fue un personaje de la ficción novelística de 1994 y su primer director fue también Luc Fernández, la circulación entre los formatos da cuenta de la constitución en artista inespecífico de la firma Alberto Fuguet que va significando todas las ficciones que, sin embargo, no le pertenecen en el terreno del relato.

En “Sobre las literaturas del presente”, Sandra Contreras se pregunta: “No hará falta –mejor dicho, ¿no seguirá haciendo falta – una performance que sea de algún modo una obra (un gesto que es una obra)? ¿No sigue siendo necesaria la firma de artista? ¿O esto es lo que se está transformando justamente: la necesidad de la firma de artista?” (147). El problema que plantea Contreras, sin embargo, excede las literaturas del presente, porque, como señala Giorgio Agamben “así como la bufonada debe su nombre al hecho de que, como un lazo, ella vuelve siempre a reanudar el hilo que ha desatado y aflojado, del mismo modo el gesto del autor garantiza la vida de la obra solo a través de la presencia irreductible de un borde inexpresivo” (“El autor como gesto” 91). Es decir, toda autoría de por sí implica la expresión de su propia inexpresividad, solo que en algunas ficciones del presente, su estatus se sostiene en una mutación que trastoca la relación entre firma y atribución autoral y hace de esa indeterminación uno de los elementos centrales no solo de la ficción misma, sino de la performance que esta ensaya en el mercado, desestabilizándolo.

En efecto, en *El artista en el siglo XXI*, Robert Morgan asegura que en el arte contemporáneo “los artistas que se mueven dentro de esta matriz

IV Congreso Internacional Cuestiones Críticas

Rosario | 30 de septiembre, 1 y 2 de octubre de 2015

Centro de Estudios de Literatura Argentina | Centro de Estudios en Teoría y Crítica Literaria
Maestría en Literatura Argentina / Facultad de Humanidades y Artes - Universidad Nacional de Rosario



funcionan en abstracto como un sistema de logotipos”, en el cual “su valor fluctúa a menudo desprovisto de su contexto de significación”; de ahí que, como entra a jugar el dinero, “el argumento se aparta de la obra y se concentra casi exclusivamente en la mística del artista” (2012 13). Laurent Jullier y Jean-Marc Leveratto en *Cinéfilos y cinefilias*, sostienen que desde la constitución de una cinefilia cuyo nacimiento sitúan en los años 30 del siglo XX en Francia, hay dos sistemas de firmas que dotan de valor al film, el cine de autor, relacionado con su dirección, y también el de las *stars*, que promovió “la transformación de nombres de artistas en lugares comunes de la calidad cinematográfica” (2012 91). Sabemos por Arnold Hauser, entre otros, que en el caso de la producción escrita y visual el nombre de autor/artista ligado a un individuo generó una revolución central en relación con su propia profesionalización desde el protomercado del Renacimiento; y David Finkelstein y Alister Mc Cleery sostienen que en el presente, la autoría y su firma están cada vez más ligadas a un espacio público complejo, mercantilizado y digital, formando parte de una “integración vertical” de los productos mediáticos de los conglomerados multimedia (2014 155). Por ende, la pregunta por quién es el artista articula estas condiciones de las artes en un momento donde ese mercado que permitió su profesionalización a partir de la firma, hoy hace de la misma y de sus conceptos, intencionalidades y singularidades autorales, un sello y una marca identificables y, por ende, consumibles.

Si bien estas ficciones del Cono Sur no dejan de visibilizar cómo la firma de una obra singular se convierte en una mercancía que el mercado vende, controla, clasifica e institucionaliza mediante dispositivos diversos, aprovechando los sistemas de valoración de las artes y el ‘prestigio’ que portan los nombres, al mismo tiempo, su compleja atribución autoral somete no solo la escritura y la filmografía de los directores y escritores, sino las relaciones entre formatos de una misma obra, a una zona de mutación y complejidad autoral, disciplinar y cultural que genera problemas de clasificación y de valoración unívocos para el mercado y hasta desautoriza en diversos niveles la autorías de la autoría. Con esto no quiero decir que tales ficciones se sostengan en un

IV Congreso Internacional Cuestiones Críticas

Rosario | 30 de septiembre, 1 y 2 de octubre de 2015

Centro de Estudios de Literatura Argentina | Centro de Estudios en Teoría y Crítica Literaria
Maestría en Literatura Argentina / Facultad de Humanidades y Artes - Universidad Nacional de Rosario



sistema de producción fuera del mercado, pero sí que, incluso desde el interior de esos mercados, ellas portan el signo evidente de una inminencia que anticipa el final de su hegemonía sobre la producción artística, una inminencia que, sin embargo, también nos recuerda que no siempre el arte y el artista necesitaron del mercado y de sus firmas para “hacer”.

Y no es un detalle que estos problemas se planteen en un momento en que escandalosas acciones legales se ciernen sobre algunos autores que practican gestos anfibios de desautorización autoral, como el caso de Pablo [Katchadjian](#); acontecimientos que nos obligan a preguntarnos hasta qué punto, en tanto firmantes de las solicitadas en apoyo a determinados artistas, o incluso, como afectados directos, estamos dispuestos a renunciar radicalmente a la atribución autoral para escapar de su judicialización mercantil. Quizá de ese modo comprobemos si hemos devenido un sujeto que no cesa de desaparecer o que se convierte en la marca singular de su ausencia; es decir, un gesto tan amoroso y precario como el de la canción con el cual devendremos los auténticos “autores de las ojeras” del presente.

Bibliografía

Ficciones

Buarque, Chico. *Budapeste*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

Carvalho, Bernardo. *Budapeste* (2009).

Duprat, Gastón, Mariano Cohn (et al.). *El artista* (2008).

----- . *Enciclopedia* (2000).

----- . *El hombre de al lado* (2010).

----- . *Querida, voy a comprar cigarrillos y vuelvo* (2011).

----- . *Living Stars* (2014).

Fuguet, Alberto. *Por favor, rebobinar*. Santiago: Alfaguara, 1994.

----- . *Las hormigas asesinas* (2004).

IV Congreso Internacional Cuestiones Críticas

Rosario | 30 de septiembre, 1 y 2 de octubre de 2015

Centro de Estudios de Literatura Argentina | Centro de Estudios en Teoría y Crítica Literaria
Maestría en Literatura Argentina / Facultad de Humanidades y Artes - Universidad Nacional de Rosario



----- Cortos. Santiago: Alfaguara, 2004.----- Se arrienda (2005).

Laiseca, Alberto (et al.). *El artista*. Buenos Aires: Mondadori, 2010.

Laiseca, Alberto. *Por favor, ¡plágienme!* Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1991.

Teoría y crítica general

Agamben, Giorgio. "El autor como gesto". *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005.

Barthes, Roland. "La muerte del autor". *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Buenos Aires: Paidós, 2002, pp. 65-72.

Derrida, Jacques. "Firma, acontecimiento, contexto". *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra, 1998, pp. 347-372.

Finkelstein, David y Alistar McCleery. *Una introducción a la historia del libro*. Buenos Aires: Paidós, 2014.

Foucault, Michel. *¿Qué es un autor?* Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2010.

Jullier, Laurent y Jean-Marc Leveratto. *Cinéfilos y Cinefilias*. Buenos Aires: la marca editora, 2012.

Morgan, Robert. *El artista en el S XXI. La era de la globalización*. Buenos Aires: EDUNTREF, 2012.

Moulin, Raymonde. *El mercado del arte. Mundialización y nuevas tecnologías*. Buenos Aires: la marca editora, 2012.

Topuzian, Marcelo. *Muerte y resurrección del autor (1963-2005)*. Santa Fe: UNL, 2014.