

**DIGNIDAD PLEBEYA, ACTITUD DE CULTO Y EMBLEMATISMO POSTMODERNO:
ALBERTO LAISECA Y EL CINE ARGENTINO**

Pedro Arturo Gómez
UNT

José Agustín Conde De Boeck
CONICET - UNT

Resumen

En este dossier estudiaremos el uso cinematográfico que la dupla de Mariano Cohn y Gastón Duprat han propuesto en torno a la figura de Alberto Laiseca. Haciendo uso de la dimensión emblemática del autor y de la fuerte actitud de culto erigida en torno a su figura, los directores, a través de dos filmes que funcionan como fábulas morales, *El artista* y *Querida, voy a comprar cigarrillos y vuelvo*, establecen un sistema de representaciones donde se exploran, respectivamente, las “verdades” del arte y de la argentinidad.

Palabras clave: Cine argentino – Alberto Laiseca – Postmodernidad – Actitud de culto

Abstract

“Plebeian Dignity, Cult Attitude and Postmodern Emblematicism: Alberto Laiseca and the Argentine Cinema”

In this dossier we will look into the cinematic exploitation directors Mariano Cohn and Gastón Duprat have proposed on the figure of Alberto Laiseca. Seizing the emblematic dimension of the author and the strong cult attitude built around his figure, these directors, through a duo of films, *El artista* and *Querida, voy a comprar cigarrillos y vuelvo* -which could be read as moral fables-, establish a representation system in which they explore the “truths” on arts and being Argentine, respectively.

Keywords: Argentine Cinema – Alberto Laiseca – Postmodernism – Cult Attitude

Introducción

La obra de Alberto Laiseca es un producto extraño a la tradición literaria argentina. Durante su momento de emergencia, en los turbulentos años que van desde fines del último peronismo hasta el advenimiento de la democracia, pasando por todo el Proceso Militar, el campo literario nacional proliferaba en tensiones entre generaciones diversas. En este período la literatura políticamente “comprometida” imantó tanto la militancia concreta de Juan Gelman, Andrés Rivera, Haroldo Conti, Francisco Urondo o Rodolfo Walsh, como las grandes alegorías políticas de Osvaldo y Leónidas Lamborghini, Ricardo Piglia, Néstor Perlongher, Daniel Moyano, Juan José Saer, Luisa Valenzuela y, en todo caso, el César Aira de *La luz argentina* (cfr. Heredia, 1997). A esto puede agregarse la impronta cultural de los autores de *Contorno*, extendida hacia toda una generación de estilo crítico dentro del campo intelectual argentino, y cuya manifestación más acabada puede encontrarse en la sociología literaria difundida en los años setenta por *Punto de vista* y por la primera época de *Los libros*.

En tal estado del campo literario nacional, la obra de Laiseca fue más bien asociada a los intereses de la generación inmediatamente posterior a la dictadura: aquella generación “joven” y supuestamente despolitizada, nucleada en torno a la revista *Babel* (1988-1991) y que, representada por autores como Martín Caparrós, Daniel Guebel y Luis Chitarroni, se identificaba plenamente, hacia el pasado, con el cosmopolitismo que Borges postula en “El escritor argentino y la tradición” y, hacia el presente, con la apertura experimental impulsada por César Aira.

A su vez, como ha señalado a menudo Elsa Drucaroff (1995, 1997), el canon que Aira propone para la literatura argentina, centrado en poéticas de transgresión como las de Arlt, Puig, Copi y Pizarnik, impulsa también una lectura “despolitizadora” de la experiencia “pornopolítica” de Osvaldo Lamborghini y, por ello mismo, una visión esteticista de “lo transgresor”, o en todo caso, un interés en el efecto de sentido de “transgresión” (a saber, en los procedimientos técnicos que la hacen posible) más que en sus posibles alcances sociales.

El exotismo de las novelas y relatos de Laiseca, por su parte (aunque el autor ha desenvuelto su proyecto creador de forma parcialmente autónoma a cualquier filiación de grupo), fue inevitablemente leído en el marco de los “babelistas”. Especialmente si tenemos en cuenta que no sólo la figura de Laiseca fue tomada como referente por *Babel*, sino que el autor compartía también una serie de puntos en común con la literatura propuesta por esta revista: interés en los escenarios exóticos como disolución del referente nacional, una marcada tendencia a lo metaficcional y una búsqueda de resoluciones literarias centradas en el imperativo de la “invención” (Contreras, 2002), así como una celebración de “la crisis del realismo” por medio de una constante puesta en escena de la literatura dentro de la literatura. Sólo que si con respecto a autores como Aira, Guebel o Caparrós, ciertos sectores de la crítica literaria denunciaban una evidente complacencia con la teoría literaria post-estructuralista, Laiseca se mantenía en una posición de “dignidad plebeya” casi arltiana frente a las mismas modas intelectuales por las que la canonización de su poética se vería beneficiada o, al menos, impulsada.

Ahora bien, aunque las novelas de Laiseca, tachadas en los años ochenta de “raras” y “exóticas” (cfr. Kurlat Ares, 2006: 60), puedan resultar ajenas a toda referencialidad política inmediata o coyuntural - más si las comparamos con la tendencia alegórica, *à clef*, que va de Osvaldo Lamborghini a Ricardo Piglia, o con la referencialidad brutalmente directa de Perlongher – sus páginas no han dejado de proponer, desde su primer cuento publicado en 1973 hasta *Los sorias* (1998), y desde entonces hasta hoy, una meticulosa cartografía de las formas psicológicas y sociales del poder, así como, particularmente, una compleja representación paródica de los dispositivos de control y castigo propios de los estados policiales y de los estados fascistas.

En todo caso, si a lo largo de los ochenta Laiseca escapa de las estrategias legitimadoras que puedan vincularlo a la literatura argentina de alegoría política, optando inicialmente por una concreta posición de autonomía y marginalidad respecto del campo literario nacional, utilizará luego todos los recursos posibles de verosimilización para posicionarse dentro de un sector del campo donde están a la orden del día las reivindicaciones del escritor “maldito” y del valor de la transgresión. Sólo en el marco de un sistema donde se erige como modelo una cierta lectura del surrealismo y de autores como Lamborghini, Puig o Copi (tal como sucede con el canon propuesto por la revista *Babel*), Laiseca comenzará a establecer lazos de unión con el campo literario que van más allá de la mera publicación o la mera voluntad de ser leído, pues es a fines de los ochenta que el autor encuentra los ámbitos ideales donde sembrar la actitud de culto que se ira erigiendo en torno a su gran novela inédita: *Los sorias*. Durante los años ochenta, al ensombrecerse la línea de fuego de la politización literaria y al avanzar el culto postmoderno al artista marginal, Laiseca comenzará a colocar las bases de una construcción de imagen (centrada especialmente en la puesta en escena del propio cuerpo) que finalmente cristalizará en los noventa y en la posterior emblemización de su figura a nivel mediático: la presencia de Laiseca en la TV a través de su papel como narrador en los *Cuentos de Terror* transmitidos por la señal I-Sat o como presentador de películas bizarras en la señal Retro, su colaboración en el cine de los directores Mariano Cohn y Gastón Duprat, la realización por parte de Montes Bradley de un documental dedicado al papel disruptivo del autor en la literatura nacional, así como la creciente presencia en Internet de su obra (cfr. Gómez y Conde De Boeck, 2013a; 2013b). Puede nombrarse, finalmente, el extravagante cameo que realiza Laiseca en la producción francesa filmada en Mendoza *Lucky Luke*.

En el caso particular del cine de Cohn y Duprat, sus películas *El artista* (2008) y *Querida, voy a comprar cigarrillos y vuelvo* (2011) son las únicas dos experiencias cinematográficas nacionales que, hasta el momento, han abordado el complejo sistema de representaciones del universo Laiseca: centrada la primera en el uso icónico de la figura del

escritor y la segunda ya entregada al desafío de operar la transposición de uno de sus cuentos, labor particularmente compleja en el caso de este escritor, si tenemos en cuenta el despliegue imaginativo y la densidad de niveles discursivos de su obra.

En este dossier estudiaremos el uso cinematográfico que la dupla de Mariano Cohn y Gastón Duprat han construido a partir de la figura de Alberto Laiseca. Haciendo uso de la dimensión emblemática del autor y de la fuerte actitud de culto erigida en torno a su figura, los directores, a través de dos filmes que funcionan como fábulas morales, *El artista* y *Querida, voy a comprar cigarrillos y vuelvo*, establecen un sistema de representaciones donde se exploran, respectivamente, las “verdades” del arte y de la argentinidad.

1. Canonización y actitud de culto: la presencia de Alberto Laiseca en *El artista*, de Mariano Cohn y Gastón Duprat

La presencia de Alberto Laiseca en el film *El Artista* inscribe una nueva instancia de las relaciones entre literatura, cine y cultura de masas en torno a la figura excéntrica y centrípeta a la vez de este escritor argentino contemporáneo. Como hemos visto previamente, Laiseca ha ido ganando terreno en el campo literario nacional a través de un particular proceso de canonización desde las márgenes, en contrapunto con otros excéntricos -ya santificados o en vías de santificación- como Macedonio Fernández, Leopoldo Marechal, Néstor Perlongher y Osvaldo Lamborghini. Casi en simultáneo, la figura de Laiseca ha adquirido características de ícono bizarro y objeto de culto en el campo de la cultura de masas, sobre todo a partir de la mencionada aparición del autor como narrador de cuentos de terror en el micro televisivo de I-Sat. Desempeñando este papel, Laiseca se presentaba iluminado a la manera de una puesta en escena tenebrosa, pero a la vez paródica, a tono con la actitud de autoconciencia y goce distanciado que caracteriza esa sensibilidad actual denominada "actitud de culto". En consecuencia, Laiseca fue ascendiendo al panteón de la veneración de lo extraño, anómalo y hasta monstruoso de ciertas zonas del fandom nacional, con fuerte presencia en el universo de la Web.

El artista comporta un punto de inflexión, otra vuelta de tuerca en este dispositivo de consagración que entrelaza lo literario y lo mass-mediático, entrelazamiento densificado por la transposición de esta película a la novela, realizada por el propio Laiseca. Esta densidad se ve acentuada a su vez por el hecho de que esta versión narrativa establece una filiación con el mundo ficcional de la novela *Los Sorias*, opera magna del escritor.

A continuación realizaremos un primer acercamiento a este proceso de construcción de la presencia de Laiseca en la intersección de los campos y dispositivos de la literatura, los medios de comunicación y la cultura de masas.

1.1. Arte, locura y autenticidad

El artista es una historia sobre fraude artístico (al estilo de las recogidas por Orson Welles en *F for Fake* de 1973). Narra el triunfo del engaño y lo hace a la manera de una fábula moral, una sátira de las costumbres en torno a todo eso que está en juego en el campo del arte: un campo retratado como feria de vanidades a través de un mosaico de caricaturas hiperrealistas. La película expone un sarcástico y polifónico fresco de personajes (y personalidades), prácticas e instituciones de legitimación, de formas de valoración y relaciones con la sociedad, de las hipocresías y miserias del mundo del arte, desde el mercantilismo de las salas de exposición, la producción académica de exégesis y el juicio de los críticos hasta los estudiantes y los diletantes del “ambiente”. En gran medida, la película tiene como protagonista al “verso” del arte, al esnobismo y la degradación a la que los herederos de las llamadas vanguardias han llevado a la creación artística, exaltados por una dimensión intelectual que los respalda e interpreta.

Podría decirse que *El Artista* no es una película sobre el arte, sino sobre lo que se hace con el arte. Sin embargo –a partir de una Sociología del Arte, como la Bourdieu- el arte es precisamente eso que se hace con él, con eso que deviene arte; eso que hacen quienes sirven al arte y se sirven de él, abriendo una pasarela de tipos humanos que van desde el crítico petulante

y neurótico, el afeminado y frívolo estudiante de arte, hasta la cholula y el inculto comerciante de museo. Hay como una acentuación de lo venal que rodea o que constituye el campo del arte sin negarlo, sino, por el contrario, dándole espesor, densidad y peso específicos. Desde un enfoque institucional como la teoría de George Dickie, una obra de arte es ese artefacto cuyos aspectos le confieren el status de ser candidato a la apreciación por alguna persona o personas que actúan de parte de una cierta institución: el campo o mundo del arte. El relato del film parece la ilustración de esta tesis: los garabatos del viejo Romano (Alberto Laiseca) son ese artefacto que deviene “arte” bajo la apreciación de cierta mirada recostada en la dimensión institucional. Ahora bien, esta mirada puede verse como una imposición de mirada, una especie de “mal de ojo”, la contaminación que sufre la visión, en principio ingenua (y hasta pura), del enfermero (oficio noble y subalterno) cuando éste se asoma a la sala de exposiciones. Allí, pierde la inocencia, se pone en marcha el proceso de falsificación, pero no la falsificación de la obra, sino, precisamente, del artista: observando con cándido anonadamiento eso que está expuesto allí, ya investido como arte, en lo que termina por reconocer algún probable parecido de familia con esos otros artefactos: los trazos de un viejo que desvaría. La maquinaria de esta prevaricación –que no es ni usurpación de personalidad ni estricta falsificación- hace de la condición de artista la consecuencia de un “efecto arte” que redundará en elementos tan representativos como la “firma” (en sí misma, un artefacto ya puesto en evidencia como tal por el gesto Duchamp), pero también otros recursos que apuntan al campo del arte como mercado y trama de sociabilidades adventicias, como la confección del curriculum, los atavíos y manierismos del artista-intelectual y hasta el adosamiento de una pareja.

En esta historia, el farsante se constituye como agente moral involuntario de la fábula, un inocente que deviene en usurpador porque ha caído bajo la regencia de las reglas del arte, reglas constitutivas del campo y –por supuesto- de sus objetos: las obras de arte. Un forastero enredado en un enmarañamiento de goces, atrapado por un mal mundano: el mal del mundo del arte, un mal cuya fuerza de impregnación está reforzada por el fuera de campo: las obras de artes no se muestran, sólo se ven el éxtasis ridículo de los rostros del público encuadrados por el marco de las obras. Pero también remarcada por el silencio de ese falso artista, un personaje cuya voluntad ha sido inseminada por el mal. En contraste, sobresale la figura del viejo, auténtico autor de los artefactos pero no artista, porque ese rótulo, esa investidura emana no de su obra sino de la investidura que proviene de la impregnación. Entonces ¿quién es el artista? No el viejo, porque no va a dar al campo del arte, pero tampoco del todo el enfermero, pues sabemos que es falso, aunque una falsedad autenticada por las reglas del campo: el verdadero artista o lo verdadero del artista queda como suspendido en un espacio intermedio, un limbo de ambivalencias, donde los objetos y los sujetos circulan como valor de cambio.

Pero el viejo no es cualquier viejo. Es un viejo encarnado por Laiseca, figura emblemática que arroja un sentido por una economía de la significación que opera, podríamos decirlo, por una referencia extradiagética ostensiva: el referente es Laiseca, más bien el objeto de una semiosis cuyo interpretante viene dado por todos esos efectos de sentido de los que se ha ido cargando el signo “Laiseca”. Ahora bien, así configurada, la referencia a Laiseca elabora una representación de autenticidad, función de autenticidad que se apoya en su dimensión intertextual, una semiosis entre cuyos signos no falta esa “locura verdadera” acuñada por Laiseca en sus múltiples apariciones y protagonismos en los campos mediáticos y literarios, que le han ido confiriendo un aura - ciertamente pop - de alguien “del palo”, reconocible desde esa particular sensibilidad cultural que sostiene la actitud de culto: un monstruo puro, sólo igual a sí mismo, tautológico, pero, detrás de todo eso, integrable a la actitud de culto. La utilización de la dimensión icónica de Laiseca, la explotación de sus atributos físicos y de la relación que estos tienen con la actitud de culto de su recepción literaria y mediática, formulan ya un juicio de valor y funcionan como un reverso del esnobismo institucional representado en el film: Laiseca (el artista loco y silencioso) es el signo de la autenticidad intelectual en oposición a los rasgos paródicos de los diversos sectores del campo del arte.

Además, después de todo, entre lo reconocible como “eso que está en juego en el campo arte” se encuentra la autenticidad (no sólo de la obra, sino del artista mismo) y cierta nostalgia por el aura. Y este llamado satírico a la autenticidad no proviene de cualquier producto cinematográfico, sino precisamente de una realización cuyas condiciones de producción

corresponden a eso que se suele denominar “cine independiente” –ahí donde se ha desarrollado la obra de esta dupla de directores- una zona supuestamente liberada de los imperativos mercantiles y por ello más propicia a las búsquedas del auténtico arte. En contraste con esta autenticidad, las falsedades que denuncia *El Artista* no comportan una duda acerca del arte, sino una confirmación no exenta de ciertos rasgos que podrían remitir a los rastros de un conservadurismo nostálgico.

1.2. *El artista* de Alberto Laiseca: variación y apropiación

Más que una novelización (como es tradicional en la industria), más que una adaptación libre (como anuncia la portada de la publicación), *El artista* de Alberto Laiseca es a la película homónima lo que una variación a una melodía (con el componente de virtuosismo exhibicionista y distorsión improvisada que ésta implica). Al mismo tiempo, esta novela (o *nouvelle*) configura una re-escritura (también en términos de interpretación) y una apropiación. Apropiación que implica una asimilación a nivel intertextual de las constantes temáticas y estructurales de la obra de Laiseca, así como de rasgos específicos de su mitología. La apropiación llega al punto de - por medio de guiños estilísticos para iniciados - convertir a Romano, el verdadero autor de las obras de arte, en una extensión de Personaje-Iseka de *Los Sorias*.

La presencia de Laiseca en la novela establece la apropiación de la historia original a través de una pregnancia total de su figura, de sus mohines estilísticos y de sus obsesiones temáticas (el poder, el sadomasoquismo, la referencia a imperios históricos, la grosería hiperbólica).

Un rasgo elemental distingue el guión original de Andrés Duprat de la apropiación literaria de Laiseca. La película hace uso de la figura de Laiseca en un nivel intertextual cuyo sustento es extradiegético: en el personaje de Romano, fuera de su aspecto físico, no se explicita ninguna interpretación del personaje, al punto que su condición no se decide entre la locura y la simple senectud. Contrariamente, la novela actualiza y explicita dentro de la misma diégesis la identificación entre el personaje y la figura de Laiseca, en particular los atributos que la actitud de culto le confiere: un delirio organizado, el uso artístico de una locura sazónada de lenguaje barrial. El humorismo de las puteadas llenan e interpretan los silencios del personaje en la película, e incluso a veces rebasan el discurso de Romano para impregnar el del narrador omnisciente, que también es claramente laisequeano.

Al mutismo inexplicable de Romano en la película, sólo interrumpido para pedir cigarrillos, Laiseca opone un mutismo voluntario y estratégico (“No, si es al pedo: mi única defensa es que no se aviven de que yo sé todo lo que pasa a mi alrededor” [2010: 46]), y con ello la representación del flujo de conciencia del personaje, discursividad interna que participa en gran parte de las construcciones discursivas paranoides de *Los Sorias*. Aún más, el discurso interno de Romano en la novela impugna el propio señalamiento de la locura. Al percibir la usurpación de identidad realizada por Ramírez, el enfermero, Romano piensa: “En este momento él debe sentir que de verdad hizo todo esto. Qué loco está este pibe” (60).

El artista es una novela impregnada de laisequismos. El protagonista, el farsante Jorge Ramírez, hacia el comienzo de la narración describe la situación desesperada donde concluirá la historia, con una frase repetida *ad nauseam* por el propio Laiseca en diversas entrevistas, ejemplo de la obsesión del autor por la decadencia de los imperios (cfr. 14).

Esta comparación sitúa la fábula del farsante en el marco de la corrupción del poder, tema y estructura central de la obra de Laiseca. La usurpación de Ramírez, el poder de su firma para convertir un artefacto inocuo (poseedor de un valor de uso) en un objeto artístico (con valor de cambio), es recreado en la novela con los mismos rasgos secuenciales de la “corrupción del gobernante” que dan estructura tanto a *La mujer en la muralla*, como a *Los Sorias* o a *Las cuatro torres de Babel*: a) inocencia perdida – b) obtención inesperada del poder- c) ensoberbecimiento (equiparable a la *hybris* de la tragedia griega) – d) caída estrepitosa. Y tal como se produce a lo largo de esta constante formal, Ramírez, en el ejercicio de su poder, es víctima de un poder externo, de los goces con que este poder lo atrae. En este plano de atracción y tentaciones, la película entronca con un elemento fundamental en la representación

laisaqueana del poder: el acceso del protagonista al poder implica la posesión adosada de una mujer (o, como suele preferir Laiseca, un harén).

La narración de Laiseca rubrica el final con dos citas: una proveniente de *Los Sorias* ([...] “Mi Querido amigo: observo con pesar que no tienes ni la más remota idea del significado de la palabra arte”) y otra perteneciente a Susan Sontag (“El papel de lo arbitrario y lo injustificable en el arte nunca ha sido suficientemente reconocido”).

La presencia de Alberto Laiseca en el film *El artista* - desde el uso de su figura a nivel actoral hasta la posterior apropiación/re-lectura narrativa que el autor realiza de la película – configura un momento clave de su canonización en la intersección del campo literario, los medios de comunicación y la cultura massmediática en Argentina. A su vez, este momento explota aspectos de la semiosis audiovisual en torno a la figura de Laiseca, iniciada con su aparición en los ciclos de cuentos de terror de I-Sat así como con la vigorización de su difusión editorial en el ámbito del *fandom*, fenómenos ambos generadores de una actitud de culto en torno al autor.

Así como la canonización literaria de Laiseca ha sido promovida desde dos tradiciones de signo opuesto (o al menos discordante), configurando una síntesis entre el postmodernismo (popular y dispersante) del canon-Aira y el postmodernismo (académico e integrador) del canon-Piglia, la presencia de Laiseca como signo de autenticidad en *El artista*, del mismo modo que la absorción narrativa de la película a su propio universo literario, pueden ser leídos como síntomas de este espacio múltiple y heterogéneo de intercambio, esa zona gris de pregnancia que se abre entre la cultura massmediática y la llamada “alta cultura”. Este espacio sitúa en su seno la obra de un autor cuya inserción en la tradición cultural argentina pone en juego y sintetiza formas de valoración y canonización cultural en principio enfrentadas.

2. Los usos cinematográficos de Alberto Laiseca: *Querida, voy a comprar cigarrillos y vuelvo*, de Mariano Cohn y Gastón Duprat, y el malestar de la argentinidad

Las producciones culturales actuales se caracterizan por una recíproca impregnación de elementos provenientes de la cultura de masas, la cultura popular y el arte. En el campo literario argentino del siglo XXI la figura de Alberto Laiseca ha operado una reconfiguración y nuevos posicionamientos que ponen de manifiesto la incidencia de las esferas mediáticas, en particular las audiovisuales; viceversa, la televisión y el cine – como así también el *fandom* digital - han incorporado la presencia del autor de *Los sorias* en programas y películas con una acentuada elaboración emblemática de su imagen. En este apartado proponemos explorar y dar cuenta de los efectos de sentido producidos por las operaciones del discurso audiovisual cinematográfico sobre la figura de Laiseca, con particular referencia al film *Querida, voy a comprar cigarrillos y vuelvo* (2011) de Mariano Cohn y Gastón Duprat, adaptación del cuento homónimo de este escritor¹. Como hemos visto, ya en *El Artista* los directores habían trabajado con Laiseca, haciendo de él un eje que articula lo diegético y extradiegético en una sátira en torno al mundo del arte. *Querida, voy a comprar cigarrillos y vuelvo*, por su parte, es un film donde se redoblan las irradiaciones de significación a través de referencias que entran la literatura y los medios de comunicación, en diversos marcos temporales de la cultura mediática.

En el caso de *Querida, voy a comprar cigarrillos y vuelvo* (2011), Cohn y Duprat sintetizaron la relación actoral y escrituraria con Laiseca al realizar la transposición de un cuento homónimo del autor y, a su vez, colocarlo como actor-narrador en la película.

Cohn y Duprat apuestan en toda su producción al emblematismo cultural connotado en los actores, remisión que siempre se mantiene en la dimensión codificada y restringida del “entre-nos”: Alberto Laiseca como signo de autenticidad artística, el dramaturgo y director teatral Rafael Spregelburd (en *El hombre de al lado*) como representante auto-paródico de cierta postmodernidad complaciente del mundillo artístico, el humorista cordobés Daniel Aráoz como

¹ El cuento original de Laiseca (cuyo título, “Querida: voy a comprar cigarrillos y vuelvo”, difiere del título del film sólo en la puntuación) fue publicado por primera vez en la sección “Cuentos inéditos” de los *Cuentos Completos* publicados en 2011 por Simurg, editorial que, junto con Gárgola, ha publicado la mayoría de las obras del autor.

ejemplo de una barbarie grosera e irreverente y Emilio Disi, proveniente de la decadente farándula televisiva de post-dictadura y quintaesencia de la “fiesta menemista”, como representante de una argentinidad cínica y chabacana.

En *Querida...*, Ernesto (Disi), un hombre maduro, atribulado por una existencia de frustraciones económicas y personales, es interpelado por un hombre con poderes mágicos que le ofrece un trato: pasar diez años de tiempo mental en algún momento determinado de su pasado, a cambio de un millón de dólares. En el mundo real, sólo transcurrirán cinco minutos, el tiempo suficiente para que Ernesto pueda fingir que va a comprar cigarrillos a la esquina y vuelve. La película, estructurada en base a tres viajes mentales al pasado del protagonista (madurez, juventud e infancia), abre su muestrario de miserias con una fallida reconciliación con la madre y cierra con la muerte simbólica del padre. La película se construye como una sátira de costumbres donde, de forma pesimista, se sostiene que no hay segundas oportunidades que valgan y que para el hombre su propio pasado es el infierno.

Querida... integra, junto con *El artista* y *El hombre de al lado*, un tríptico de sátira social donde Cohn y Duprat componen una particular crítica de costumbres y vicios de personajes, grupos y ambientes de la sociedad argentina. El tono de esta mirada satírica es menos moralizadora que burlesca, donde la burla adquiere un volumen *in crescendo* de mordacidad y pesimismo existencialista. Mientras *El artista* y *El hombre de al lado* se focalizaban en el mundo del arte y la ilustración burguesa invadida por un Otro bárbaro, *Querida...* se concentra en el medio pelo argentino incapaz de redimirse de su mediocridad aplastante, con un oscurecimiento de la crítica que roza la crueldad.

A lo largo de este tríptico se mantienen tres constantes: (i) la puesta en juego de los valores de autenticidad e inautenticidad, (ii) la construcción de un bestiario satírico de tipificaciones sociales y (iii) la estructura de experimento social: personaje tipo colocado en situación inusual, resultado de lo cual se confirma un cierto malestar de la cultura (en el caso de *Querida...*, esta puesta en escena de un experimento por medio de un viaje mental puede leerse como una permutación laisequeana de “El milagro secreto” de Borges, así como de “El brujo postergado”, moraleja de Don Juan Manuel incluida en *Historia universal de la infamia*²).

Se remarca en *Querida...* el entrelazamiento de la producción cinematográfica de Cohn y Duprat con el universo Laiseca, en un juego de remisiones de contenidos y formas. En el inicio de la película se halla un prólogo protagonizado por el “hombre raro”, denominación que recibe en el cuento el personaje mefistofélico encarnado por Eusebio Poncela, ubicado en Marruecos, escenario ausente en el relato original que remite al exotismo orientalista que impregna buena parte de la obra laisequeana, tal como puede comprobarse en *Poemas chinos*, *La hija de Kheops* y *La mujer en la muralla*. El tema del plagio y de las instancias de consagración del arte - central en Laiseca, desde *Aventuras de un novelista atonal* hasta *Por favor, ¡plágienme!*- aparece en los fallidos intentos de Ernestito por hacerse de un éxito fácil y seguro, cumpliendo el sueño del plagiario: viajar a través del tiempo hacia el pasado y apropiarse de una creación ajena con anterioridad a su aparición. En su primer retorno a una época pretérita, diez años atrás, se apropia de la idea del *reality show* *El Gran Hermano*, tratando de recrearla en un modesto canal de televisión de Olavarría. En su segundo viaje, hacia los años '70, se adueña de la célebre canción de John Lennon “Imagine” e inicia una vertiginosa carrera musical. Ambas experiencias se precipitan en el malogro: la primera resulta en un fiasco y la segunda se estrella contra una demanda por parte del autor verdadero de la canción.

Al mismo tiempo estos dos episodios sirven como vehículo para una crítica de los dispositivos y lógicas de la cultura de masas. La banalidad del espectáculo de la vida privada en los *reality* se pone en evidencia en el inmediato aburrimiento del “no pasa nada”, dentro del microcosmos rudimentariamente recreado de la casa donde los protagonistas son encerrados.

Trasladado ulteriormente a los años '70, los estereotipos del estilo de vida rock, sus mecanismos elementales de consagración y la mercantilización de la contracultura juvenil son el blanco de la sátira, con el eje en el personaje del joven Ernestito en su ascenso y caída como

² La referencia a estos dos textos borgeanos no es casual: la estructura de ambos, así como el tema del experimento por medio de un viaje mental, aparece en *Por favor, ¡plágienme!* (2013, 65-70), en una suerte de reconciliación de Laiseca con la figura de Borges.

ídolo rockero. En ambos segmentos Cohn y Duprat hacen un retrato punzante de miserias e infamias de la vida en las industrias culturales.

El tercer segmento del pasado de Ernesto se sitúa en la infancia y corresponde al argumento de base del relato de Laiseca. Aquí se diluye la sátira social de los segmentos anteriores, desplegándose las bases existenciales que la respaldan.

Abundan en la película las remisiones al universo Laiseca, desde la presencia de constantes autobiográficas, como la relación conflictiva con el padre hasta el homenaje en código a la casi desconocida novela *Invitación a la masacre*, de Marcelo Fox -mencionada a menudo por Laiseca como fuente de inspiración - citada esta vez en un monólogo interior del personaje de Poncela, mientras contempla a Ernesto: “los pensamientos de este tipo son *una invitación a la masacre*”. Sin embargo, a pesar de estos elementos de filiación estética con el realismo delirante, la idea del cuento base se ve desplegada en la transposición hacia variaciones argumentales con las cuales Cohn y Duprat establecen un cierto anclaje costumbrista e histórico del cual el original está desprovisto. Así, mientras el relato de Laiseca se detiene sólo en la infancia del protagonista, la película propone una estructura en tres actos donde la sátira de cada edad (madurez, juventud, infancia) corresponde a una sátira de cada época de la historia nacional (el post-menemismo previo a la crisis del 2001, la cultura *hippie* de los años '70 y la familia mediocre de fines de los '50).

El recurso de mantener la figura del narrador, aspecto que suele soslayarse en los pasajes de literatura a cine, responde no sólo a la puesta en escena de la figura de Laiseca como rúbrica autoral y como contrafuerte estilística, sino que también establece la construcción de una instancia de autoridad – el escritor como emblema de autenticidad - desde la cual sustentar la moral de la sátira de costumbres: un narrador que, al juzgar a los personajes, al ejercer juicios generales con los que glosa el vicio o el error, evita la dispersión de los sentidos en la obra. El narrador debe estar allí para señalar el momento de la caída de los personajes. Esta sujeción semántica reproduce, por un lado, el cerco moralista prototípico de la sátira de costumbres, y, por el otro, reproduce el movimiento estructural de las obras de Laiseca: deshumanización en el éxito y re-humanización en el fracaso. Y si la narración de Laiseca se centra en el despotismo del padre, motivo obsesivo de toda su obra y que define incluso al Monitor de *Los sorias*, la película, en cambio, coloca el acento en el carácter infame y fracasado del protagonista. El relato “La muerte del padre” (2011, 579-580), escrito por Laiseca como colaboración exclusiva para el guión, es agregado someramente en la película como un injerto narrativo, aunque completamente despojado del carácter autobiográfico que ha sido introducido por el autor.

En el film, contrariamente, el viaje sólo sirve para destruir integralmente al protagonista, confiriéndole la certeza absoluta de su total insignificancia e ineptitud, y arrojándolo a una completa inercia. Y, mientras el pacto del cuento se representa claramente como un sádico castigo infernal fraguado por el Demonio, el pacto de la película, sin dejar de lado la perversión demiúrgica, se centra en el carácter de experimento psico-social que implica el viaje al propio pasado. Cohn y Duprat toman la parábola de Laiseca, donde el personaje-víctima obtiene dinero y vitalidad tras la experiencia traumática del viaje al pasado, para construir una sátira social cáustica y pesimista. La construcción del protagonista en cada caso concuerda con las respectivas voluntades genéricas: Laiseca construye a su personaje como una víctima, lo cual se configura como recurso adecuado para un relato que busca ser un paradójico y humorístico cuento de terror; Cohn y Duprat colocan el malestar en el propio personaje, erigiéndolo en síntoma social de infamia, ambición e imbecilidad, con lo cual fundan una sátira cuyos alcances, además de remitir a las costumbres y a la sociedad, se localiza específicamente en una cierta argentinidad de los vicios representados.

El cierre de la película, al igual que su introducción, son completas innovaciones del guión: siguiendo el derrotero del Hombre Raro hacia su próxima víctima (un joven académico postmoderno de París) se plantea una continuidad con las anteriores películas de Cohn y Duprat, centradas en la denuncia del malestar cultural expresado en el campo intelectual y artístico contemporáneo, pero también se introduce un elemento interesante de internacionalización que implica, quizás, la posibilidad de trascender hacia lo universal una sátira que, hasta el momento, si pensamos en las películas anteriores, venía apelando casi exclusivamente a la argentinidad, con lo cual se concedería a la denuncia social una suerte de extensión del campo de batalla.

Aunque se trata de la primera transposición de una obra de Laiseca, el film de Cohn y Duprat implica otra instancia de canonización para el autor de *Los sorias*, otro paso dentro de la legitimación cultural de una obra que, en principio, emergió en el campo literario argentino como una producción inclasificable y, en buena parte, impublicable.

El ajuste del dispositivo Laiseca a la lógica del relato cinematográfico comporta permutaciones específicas tanto de contenido como de forma. Por lo pronto, si un rasgo fundamental del realismo delirante es su *indecidibilidad* genérica, la subordinación del cine de Cohn y Duprat a la horma genérica de la sátira produce, por fuerza, una “normalización” del carácter disruptivo de la obra literaria. La sátira de costumbres de Cohn y Duprat hace que el universo Laiseca se pliegue hacia un género, sin replegarse, sino orquestando otra especie de despliegue. Allí donde Laiseca *falta* en términos de “adaptación fiel”, desborda en lo que respecta a su dimensión extradiegética como actor-narrador en el film, con lo cual pone en juego una cierta fisicidad emblemática y un tono entre sádico e irónico, rasgos acentuados por la biblioteca de fondo, que viene a funcionar como signo indicial de literaturidad y, por ello mismo, como fundamento simbólico de autoridad. Ahora bien, esta legitimidad cultural de lo literario es enrarecida por otro elemento que pertenece al culto laisequeano: una cierta dignidad plebeya, eminentemente arltiana, que erige al autor en piedra de toque de las imposturas, infamias e ineptitudes del protagonista, condimentando la narración no sólo con glosas humorísticas, sino también con anclajes exegéticos en torno al sentido del relato, donde se coloca a sí mismo, de manera explícita, como autor de la obra: “Soy Alberto Laiseca. Esta película está basada en un cuento mío: *Querida, voy a comprar cigarrillos y vuelvo*”.

El uso que los directores hacen de Laiseca en *Querida...*, comparte con *El artista* no sólo la construcción de un prototipo de autenticidad artística, sino que también se busca en el autor la base legítima desde la cual ejecutar la denuncia hacia lo ilegítimo: la impostura intelectual, el fraude, la ambición, el plagio... Aún así, mientras que Laiseca eleva en su obra el plagio a una actividad no sólo deseable sino inevitable del quehacer artístico, resulta significativo cómo el cine de Cohn y Duprat introduce al autor de *Los sorias* como emblema de una autenticidad creativa con la cual se buscaría revertir y neutralizar los efectos legitimadores de las diferentes formas de fraude que dan forma al campo del arte: tanto en *El artista* como en *Querida...*, la sátira, sea en el ámbito de las artes plásticas o de las producciones de la cultura de masas, de la originalidad creativa se convierte en piedra de toque para juzgar el plagio que operan los protagonistas, en términos de infamia y de auto-condena. Casi bajo la efigie de una moraleja, las soluciones compositivas de las películas parecen querer construir una forma de justicia ficcional contra toda clase de impostura, desde la de los plagiarios fraudulentos de *El artista* y *Querida...* hasta la de la hipocresía frívola y autocomplaciente de *El hombre de al lado*. Y el castigo siempre llega bajo la forma de un Otro que, de una u otra manera, hace aflorar el malestar cultural implicado en la infamia del protagonista. Ese Otro puede ser el “grasa” invasor de *El hombre de al lado*, el genio silente de *El artista*, o directamente, como sucede en *Querida...*, una entidad sobrenatural y mefistofélica que pone a prueba los alcances morales del protagonista.

Ahora bien, si el tópico del plagio en el cine de Cohn y Duprat difiere, en su dimensión axiológica, de las virtudes creativas que le prescribe Laiseca en sus obras (“[...] el plagio, aparte de ser un homenaje al creador, trae implícita una forma de amor”, 2013, 53) y del constante autoplagio al que somete a su propia obra (cfr. Bergara, 2013, 10), ambas partes comparten la firme tendencia a construir ficciones punitivas, sólo que donde el autor de *Los sorias* se interesa por las potencialidades arbitrarias y desmedidas del castigo, Cohn y Duprat, bajo el signo de un cierto conservadurismo nostálgico hacia los valores de verdad y esencia, prefieren el castigo como ordalía social.

Desde un margen extradiegético, Alberto Laiseca se presenta como autor del cuento original en el que se basa el film y desde allí, con agrio humor, comenta y reflexiona sobre las patéticas tribulaciones del personaje principal, Ernestito. Como hemos visto, el entorno que enmarca la figura de Laiseca es el de una abigarrada biblioteca, lo cual remarca su condición icónica de hombre de letras, semblante ilustrado que de inmediato entra en disrupción por las inflexiones plebeyas que pueblan los sardónicos comentarios. Los primeros planos del particular rostro de Laiseca –esa apergaminada expresión suya de escepticismo fatigado, detrás de los

tupidos y enmarañados bigotes- remarcando sus gestos de desencantado humorismo, estampa de abuelo corrosivo que bromea seriamente entre lo tierno y lo siniestro. La puesta en escena alude a un creador que observa a sus criaturas con divertida acidez, aunque no tanto como quien contempla desde una esfera superior el gran teatro del mundo, sino más bien como un autor que asiste con irónica melancolía a una escenificación de sus creaciones. Esta representación, más que teatral, aparece como la de un show mediático, por los alegres aplausos que se dejan oír en la secuencia de títulos de apertura, una de las tantas referencias que hace la película al espectáculo de los medios de comunicación.

A pesar de la impiadosa omnisciencia de su mirada, Laiseca mismo se revela sujeto a las reglas del juego como un demiurgo en el engranaje de la cultura de masas, cuando dice haber imaginado la escena en la que Ernestito se encuentra en el subte con el músico callejero figurándose a éste como un minusválido, opción desechada por los realizadores ante lo cual el escritor, burlonamente, protesta diciendo “total, soy el hijo de la pavota”. La burlona misantropía que inyecta Laiseca en su sátira del ser argentino se expande hacia imaginarios recovecos de la historia nacional, enlazando referencias a personajes de la farándula y la política como Pata Villanueva y la mismísima Cristina Fernández, “sí, la presidenta”. Pero se trata de una visión que acepta la ineludible imbricación de la realidad con la maquinaria mediática, de ahí el entramado de apuntes que anudan reflexiones de tono existencialista, citando implícitamente a Borges (“el único animal mortal es el hombre porque sabe que va a morir, los otros animales lo ignoran”) con elementos de las industrias culturales y los escenarios del entretenimiento.

En esta pintura de las ridículas miserias de la mediocridad argentina, la presencia de Laiseca no se eleva con magnánimo enaltecimiento, sino que su aura proviene más bien de la honestidad brutal con la que el autor se adentra en el pantano de esos seres menores, introduciendo partículas de su propia vida, como cuando utiliza las vicisitudes del vínculo con su propio padre para describir la relación de Ernestito con su progenitor y las circunstancias de su muerte. El personalismo laisequeano que impregna todo el film no se construye con la sustancia de las virtudes, sino con la materia de lo roto, una mundanidad quebrada que se replica en los cristales opacos de los productos mediáticos, donde el humor vuelve a ser el penúltimo estado antes de la desesperación.

Ni apocalíptico ni integrado, Laiseca no hace de intelectual que apunta la mordacidad de su desencanto hacia un mundo de inferioridades desde su torre de marfil; más bien, desde esa guarida que es su biblioteca juega sus cartas de noble rufián en una punzante parábola de las mendaces ilusiones y caídas de un personaje que sintetiza mitos y realidades de los argentinos. Entre esas mitologías, en sus circuitos y espacios, es que se ha forjado también la dimensión emblemática de Laiseca como objeto de culto, luminoso y oscuro al mismo tiempo, autoconsciente sin autoindulgencia, constructor de ficciones que desde un mosaico de géneros denuncian los lados oscuros de la historia reconociéndose en ella. De ahí la autenticidad del artificio, la revelación de una ética de la ironía corrosiva que no ve las cosas como deberían ser, sino como son. En esa urdimbre de literatura y cultura de masas, Laiseca –sobre los títulos de cierre- dedica sus afanes de la ocasión a “mis héroes de siempre: James Dean, Elvis Presley, Jim Morrison, a quien quiero muchísimo, y Bárbara Feldon, la 99 del Súper Agente 86”. Si alguna nobleza hay, está en el afecto que convocan estos héroes de la cultura de masas, faros en medio de la prosaica turbulencia del mundo.

Bibliografía

- BERGARA, Hernán (2013) “Plagios con un plagio de plagios” en *Por favor, ¡plágienme!* Buenos Aires: Eudeba.
- CONTRERAS, Sandra (2002) *Las vueltas de César Aira*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- DRUCAROFF, Elsa (1995) “Osvaldo Lamborghini: la necesidad de un acto” en *Espacios de crítica y producción*, N°17. pp.36-40.

- (1997) “Los hijos de Osvaldo Lamborghini” en JITRIK, Noé (comp.) *Atípicos en la literatura hispanoamericana*. Buenos Aires: Instituto de Literatura Hispanoamericana. pp.145-154.
- GÓMEZ, Pedro Arturo / CONDE DE BOECK, José Agustín (2013a) “Canonización y actitud de culto. La presencia de Alberto Laiseca en *El artista* (2008) de Mariano Cohn y Gastón Duprat” en *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (ASAECA)*, 7 (Abril-Octubre). Buenos Aires.
http://www.asaeca.org/imagofagia/sitio/index.php?option=com_content&view=article&id=279%3Acanonizacion-y-actitud-de-culto-la-presencia-de-alberto-laiseca-en-el-artista-2008-de-mariano-cohn-y-gaston-duprat&catid=50%3Anumero-7&Itemid=144
- / ----- (2013b) “El uso cinematográfico de Alberto Laiseca: *Querida, voy a comprar cigarrillos y vuelvo* (2011), de Mariano Cohn y Gastón Duprat” en *Memorias de las Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación*, no.17. Buenos Aires: Red Nacional de Investigadores en Comunicación - Universidad Nacional de General Sarmiento. ISSN: 1852-0308.
http://www.redcomunicacion.org/memorias/pdf/2013cog_mez-condedeboeck_p.pdf
- HEREDIA, Pablo (1997) “Narrar la escritura: los discursos de lo Real. Un recorrido cronológico por principios de los 80” en *TRAMAS, para leer la literatura argentina*, Vol. II, N°6. Córdoba. pp.45-55.
- KURLAT ARES, Silvia (2006) *Para una intelectualidad sin episteme. El devenir de la literatura argentina (1974-1989)*. Buenos Aires: Corregidor.
- LAISECA, Alberto (2010) *El artista*. Buenos Aires: Mondadori.
- (2011) *Cuentos Completos*. Buenos Aires: Simurg.
- (2013) *Por favor, ¡plágienme!* Buenos Aires: Eudeba.
- LÓPEZ ANAYA, J.: *El extravío de los límites. Claves para el arte contemporáneo*. Emecé, Buenos Aires, 2007.
- SARLO, Beatriz (2007) “Poderes benevolentes” en *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI.