



Pedro Arturo Gómez (UNT) / (UCSE)

peargo50@gmail.com

José Agustín Conde De Boeck (UNT)

josecondeboeck@hotmail.com

“El uso cinematográfico de Alberto Laiseca: *Querida, voy a comprar cigarrillos y vuelvo* (2011), de Mariano Cohn y Gastón Duprat”

Área de interés: Arte y Comunicación

Palabras Clave: Cine, Literatura, Alberto Laiseca

Resumen:

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 Soria en programas y películas con una acentuada elaboración emblemática de su imagen. El trabajo aquí presentado se propone 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 escritor. Ya en *El Artista*, su film de 2008, Cohn y Duprat habían trabajado con Laiseca haciéndolo un eje que articula lo diegético y extradiegético en una sátira del 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 en la



literatura y los medios de comunicación, en diversos marcos temporales de la cultura mediática.

**LOS USOS CINEMATOGRAFICOS DE ALBERTO LAISECA:
QUERIDA, VOY A COMPRAR CIGARRILLOS Y VUELVO (2011), DE MARIANO
COHN Y GASTÓN DUPRAT**

Pedro Arturo Gómez
José Agustín Conde De Boeck

I. INTRODUCCIÓN

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. El trabajo aquí presentado se propone 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. Ya en *El Artista*, su film de 2008, 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 entraman la literatura y los medios de comunicación, en diversos marcos temporales de la cultura mediática.

La historia de la colaboración entre Alberto Laiseca y la dupla de Mariano Cohn y Gastón Duprat se remonta al año 2002, cuando éstos dirigieron el ciclo de micros



titulado “Cuentos de terror”, transmitido por la señal I-Sat, poniendo al autor de *Los sorias* en el papel de antólogo y narrador oral. En 2008 ambos directores retomaron la dimensión escénica de Laiseca para la película *El artista*, de la cual el autor publicaría una novelización en 2010. 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 ejemplo de una barbarie grosera e irreverente y Emilio Disi, proveniente de la decadente farándula televisiva de post-dictadura, como representante de una argentinidad cínica y chabacana.

En *Querida...*, Ernesto, 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.

II. DEL MUNDO DEL ARTE AL MEDIO PELO ARGENTINO



Querida... integra, junto con *El artista* y *El hombre de al lado*, un tríptico de sátira social donde Duprat y Cohn 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 en 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.

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 Poncela, ubicado en Marruecos, escenario ausente en el 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. En vano su falso “creador” azuza a los participantes del programa, desatando una sucesión de insultos que deviene en en acalorada escena de grotesco criollo:

AYUDANTE DE EDICIÓN: -Che, no pasa nada acá. Es re-aburrido esto. ¿No tendrías que decirles algo?

ERNESTO: Es así el formato, animal. Dales tiempo. Ya van a empezar a hacer algo estos pajeros.

JOVEN: ¿Qué pasa?

ERNESTO: Dejé el micrófono abierto, ¡que bol...!

JOVEN: ¿A quién le decís pajero, la concha de tu madre? ¡Viejo de mierda!

ERNESTO: ¡A vos, impresentable! ¡Roñoso!

JOVEN: ¡Vení que te agarro y te cago a trompadas!

ERNESTO: ¿Y sabés una cosa? Empezaron a llegar los votos. Estás afuera de la casa, pelotudo.

JOVEN: ¡Vení, echáme vos, viejo puto!

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 ídolo rockero. En ambos segmentos Duprat y Cohn 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. En el cuento, el narrador describe el viaje mental a la infancia de forma despiadada:



El horror supera cualquier cálculo. A la dictadura de los adultos sólo pueden soportarla los niños, porque no tienen experiencia y a sus padres los consideran Dioses. A la locura no la llaman locura, y a los actos de crueldad inmotivada, las contradicciones, los toman como al incomprendible accionar de seres superiores. “Algo habré hecho. Seguro fui malo con papá”. Pero un adulto de sesenta y dos años, encerrado en el cuerpo de un niño de cinco, no puede aguantarlo. Crueldad, sadismo, locura, actos despóticos, cachetadas libidinosas. (577)

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, citada a menudo por Laiseca como fuente de inspiración. 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, el hipismo 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.

A su vez, el relato explicita la identidad del “Hombre Raro” con el que se realiza el pacto: se trata del propio Diablo, mientras que en la película se le confiere una identidad humana y se explica sus poderes por intervención de un accidente sobrenatural. Correspondientemente, el viaje temporal implicado en el pacto es, para Laiseca, un castigo infernal del cual se retorna habiendo adquirido una suerte de sabiduría vital:

Ya me falta poco para terminar mis diez años virtuales. Voy a volver loco de humillación. Ahora por fin entiendo qué quiso decir EL HOMBRE RARO cuando me contó que sólo le interesan los cuerpos, no el alma. Claro: controlando el cuerpo el control del alma se da por añadidura. Pero lo voy a cagar, de todas maneras. Por de pronto estoy tratando en el tiempo virtual a una chica. Quiero decir que la trato mucho mejor de cómo la traté a la real hace mucho tiempo. Cuando vuelva no podré seguir con ella porque ya murió. Lo que sí voy a hacer es mandar a la mierda a mi queridísima esposa. No solamente ya no la amo sino que la odio. Por ella estoy aquí. Por lo mucho que me hinchó las pelotas con la guita. Ya encontraré alguna chica... Si tengo suerte. Suerte de la buena, quiero decir. (577-578)

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 cuento 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 al 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.

III. LAISECA Y LA DIGNIDAD PLEBEYA

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 explícito, 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, resulta significativo cómo, mientras que Laiseca, en su obra, eleva el plagio a una actividad no sólo deseable sino inevitable del quehacer artístico, 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, 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 forma 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 (“[...] 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.

IV. CONCLUSIONES

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. 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- remarcan 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, ¡plágenme!* Buenos Aires: Eudeba
- LAISECA, Alberto (2011) *Cuentos Completos*. Buenos Aires: Simurg.
- (2013) *Por favor, ¡plágenme!* Buenos Aires: Eudeba.
- SARLO, Beatriz (2007) “Poderes benevolentes” en *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI.

NOTAS

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.