

EL ESPEJO EN LAS FICCIONES DE AUTORÍAS
BRASILEÑAS CONTEMPORÁNEAS:
BUDAPESTE, DE CHICO BUARQUE
*THE MIRROR IN BRAZILIAN CONTEMPORARY AUTHORIAL
FICTION: CHICO BUARQUE'S BUDAPESTE*

Cristian Julio Molina

Instituto de Estudios Críticos en Humanidades
Universidad Nacional de Rosario/CONICET
Rosario – Argentina

Resumen

En el presente artículo exploro la ficción de autoría en *Budapeste* (2003), de Chico Buarque, a través de un procedimiento en espejo, que reenvía a la insistencia en este elemento en la Literatura brasileña contemporánea. La noción de ficción de autoría desplaza la de ficciones de escritor, para cuestionar el estatuto o, incluso, la pertinencia de una figura como la del autor en la literatura contemporánea. En este sentido, la ficción de autoría de *Budapeste* es pensada como una forma de contacto a través del espejo de la escritura de diversas prácticas artísticas y culturales.

Palabras claves: espejo, autoría, contemporaneidad, ficción, imagen.

Resumo

Neste artigo analiso a ficção de autoria em *Budapeste* (2003), de Chico Buarque, através de um procedimento especular, que focaliza a ênfase na figura do espelho na literatura brasileira contemporânea. A noção da ficção da autoria substitui a de ficção de escritor, questionando o estatuto e, inclusive, a relevância de uma figura como a do autor na literatura contemporânea. Neste sentido, em *Budapeste* a ficção da autoria é pensada como uma forma de contato através do espelho da escrita de várias práticas artísticas e culturais.

Palavras-chave: espelho, autor, contemporaneidade, ficção, imagem.

Abstract

In this article, I explore authorial fiction in *Budapest* (2003) by Chico Buarque, through a mirror procedure that resends the insistence of this element that is given in contemporary Brazilian literature. The notion of authorial fiction displaces that of writer fiction to question the status or, even, the relevance of an author figure in contemporary literature. In this regard, *Budapest's* authorial fiction is conceived as a contact form through the writing mirror of diverse cultural and artistic practices.

Keywords: mirror, author, contemporaneity, fiction, imagen.

El escritor español Agustín Fernández Mallo asegura en *Proyecto Nocilla* que “los espejos ya no importan, a nadie interesan las copias” (2013: 236). F. Mallo plantea, así, la obsolescencia de los espejos en el mundo contemporáneo, su fuera de lugar, su anacronismo. Pero hay algo intranquilo en esa cita, puesto que F. Mallo atribuye la obsolescencia del espejo a la decadencia del interés por las copias. No quiero entrar en la polémica que, entre otros, Mercedes Bunz ha sostenido en *La utopía de la copia* (2008) al verificar el desdibujamiento entre original y copia que las nuevas tecnologías de la información han generado con la proliferación de originales o copias idénticas en simultáneo, pero sí me interesa señalar que, a diferencia de los planteos de F. Mallo, en la escritura de ficción brasileña contemporánea existe una proliferación e insistencia en los espejos, presente en una constelación extendida de autores y prácticas.

Así, en “Marilyn no inferno”, un cuento que pertenece a *O cego e a dançarina* (1980), de João Gilberto Noll, una mujer con rasgos indígenas brasileños se maquilla enfrente de un espejo para interpretar a una mexicana en un *western*¹. La novela *Benjamin* (1991), de Chico Buarque, comienza cuando el modelo anónimo Benjamin cierra sus ojos y pretende ver su vida como una película, al tiempo que, en el espejo del ascensor, Ariela se mira y habla consigo misma insultándose, mientras nota que tiene los ojos irritados. En *Cordilheira* (2008), de Daniel Galera, el padre de Anita mira cómo ella se peina los cabellos en el espejo y queda petrificado. Y en *Divórcio* (2013), de Ricardo Lísias, Ricardo Lísias se mira en un espejo inmediatamente después de separarse de su mujer para comprobar que tiene el cuerpo sin piel.

En esas ficciones, y aún dentro de la producción de cada autor, desde perspectivas diferentes, los espejos ya no refieren el problema del original y la copia, ni siquiera el del doble, sino que dan cuenta de los estados de la ficción brasileña contemporánea respecto de la autoría, en un mundo donde la imagen se ha convertido en el elemento hegemónico de la comunicación y de las artes en la sociedad de mercado del capitalismo globalizado.

La relación entre espejo e imagen recorre un amplio camino en la historia occidental. Como señala Sabine Melchior-Bonnet en *Histoire du Miroir* (1994), el derrotero del espejo, desde objeto suntuario y de estatus en su uso cotidiano, implicó, en paralelo, una evolución de las relaciones del mismo con el conocimiento, a partir de los efectos ópticos que suscitó desde la antigüedad hasta la contemporaneidad:

¹ Ese texto es apenas el inicio del derrotero de la proliferación de los espejos en la producción de João Gilberto Noll. Desde sus primeros textos, los espejos aparecerán en toda su narrativa hasta la actualidad. He analizado esa insistencia en diversos artículos (MOLINA, 2012; 2013).

Del espejo-mirada al espejo-revelación, de reflejo ilusorio a signo visionario, los efectos ópticos se desplazan hasta invertir sus sentidos. El hombre se mira en el espejo para ver más el espejo donde él se ve y que le da, más allá de las apariencias, un conocimiento enigmático y transfigurado de sí mismo” (MELCHIOR-BONNET, 1994: 117).

En este sentido, el espejo está asociado en la cultura occidental a las potencialidades socráticas de su mayéutica, basada en la máxima “conócete a ti mismo”, al punto de que la teoría lacaniana se convirtió en un estadio de la formación de la subjetividad.

La capacidad de los espejos para generar una imagen de sí mismo y al mismo tiempo un (re)conocimiento, es lo que nos permitirá leer su recurrencia en las ficciones, como modos de abordar el estatus de la autoría en el mundo contemporáneo, así como las relaciones entre literatura y otras prácticas culturales. Nos detendremos en la obra *Budapeste* (2003), de Chico Buarque, para proponer algunos problemas que el uso de los espejos genera e implica en las prácticas culturales del presente en Brasil.

II

Budapeste es una novela sobre un *ghost writer*, José Costa, que, desde el anonimato, se convierte en uno de los poetas más importantes de Hungría, después de cambiar su vida en Brasil por una nueva en Budapest. En el *best seller* que consagrará como escritor a uno de sus clientes, Kaspar Krabbe, el alemán, Costa escribe: “Zeloza dos meus escritos, só ela os sabia ler, mirando-se no espelho, e de noite apagava o que de dia fora escrito, para que eu jamais cessasse de escrever meu livro nela” (BUARQUE, 2003: 40). Los textos que el personaje escribe en el cuerpo de su mujer, desenfrenadamente durante el día, se leen en un espejo para borrarse por la noche. En esa anécdota, la experiencia de la literatura es inescindible del espejo, solo es posible a través suyo y, en cierta medida, participa de una inversión: se escribe de día, se lee y borra de noche, cuando pasa por el espejo.

Ha sido Jorge Luis Borges quien sostuvo que “los espejos y la cópula son abominables porque multiplican el número de los hombres” (2001: 14). Es decir, en esa proliferación de seres que promueve el espejo, la imagen que vuelve es la de una aberración proliferante. En el caso de Brasil, la aparición del espejo en la literatura tiene una profusa tradición que puede remontarse al siglo XIX, con Machado de Assis y su cuento “O espelho”, de *Papeis Avulsos* (1884). Es el mismo título del cuento de Guimarães Rosa, de 1960, que fue incluido en *Primeiras Estórias*. En ambos casos, la relación entre imagen propia y reconocimiento frente al espejo, retoma, de alguna manera, algunas de las cuestiones que reaparecen a lo largo de toda la obra de João Gilberto Noll, quien en otro cuento de *O Cego e a Dançarina* (1980) narra cómo su

protagonista se degüella frente a un espejo mientras recuerda que el pasado duele y comprueba su decadencia. En este sentido, el espejo, como en el cuerpo de la mujer de la novela, devuelve la imagen propia, pero en una alteración que implica, al mismo tiempo, un cambio en el relato, ya que conlleva a un acto: leer y borrar lo escrito, o degollarse. Es decir, la imagen en el espejo se conecta a través de él con quien se refleja, oficiando como una zona de contacto entre reflejo y reflejado y promoviendo la acción de los involucrados. Una acción que, en el sentido que Hannah Arendt señala para este término, se aleja de los ritmos del trabajo, para devenir indeterminada, imprevisible.

Este uso de los espejos que, hasta aquí, es clásico, estructura la novela en una operación formal a partir de un repertorio de nombres de diferentes personajes. Es decir, los nombres se espejan en la composición de la novela a partir de un anudamiento de relatos similares que, sin embargo, son completamente diferentes. De este modo, José Costa está casado con Vanda y tiene un hijo, se contacta con el alemán, Kaspar Krabbe y este deviene una estrella con el *best seller O Ginógrafo*. José Costa escribe *O Ginógrafo* como la historia de un extranjero (Kaspar Krabbe), que aprende el portugués con una mujer, con la que se encuentra al llegar por acaso a Brasil y por la cual comienza a escribir en su cuerpo. Lo sorprendente es que, de la misma manera, cuando José Costa pasa por Budapest, de casualidad, luego de una reunión con escritores fantasmas, se convierte en Zsozé Kósta, se encuentra con Kriska, de quien se enamora y por la cual termina de aprender la lengua húngara y hasta se convierte en el máximo poeta húngaro por un contacto con la Academia de Letras que su mujer le consigue y en la que comienza a trabajar. Es decir, prácticamente reproduce la misma historia de la novela autobiográfica de Kaspar Krabbe, el alemán. Pero antes, regresa a Brasil y descubre que Vanda se enamoró de Kaspar Krabbe, el escritor que le ha robado hasta su matrimonio. De modo que, si en Brasil, el anonimato del *ghost writer* lo lleva a la huida, en Budapest, de la misma manera que el escritor de la novela *O Ginógrafo*, se convierte en un escritor reconocido desde una posición anónima, después de haber sido plagiado por un poeta húngaro. La estructura especular de la novela, entonces, conecta los relatos, los cruza, pero al mismo tiempo, los altera en una vida de escritor singular, que se determina de modos distintos en cada uno de ellos. Y es como si en cada contacto entre ellos, en cada relato, apareciese una imagen del mismo escritor, multiplicada en diferencias.

De este modo, se alude a la máxima stendhaliana de *Le rouge et le noir* (1830) que sostenía que “Toda novela es un espejo que se pasea a lo largo de un camino” (1854: 79). La novela compone espejos en los que se pasean y mutan las vidas, se contactan o, incluso, se oponen –o invierten como imagen especular– entre sí en cada relato. Y al mismo tiempo, cuando

los espejos aparecen en la narración, reenvían a situaciones de escritura que definen la experiencia de la literatura como especular: donde se contactan –y se reconocen– vidas a partir de alteraciones, mutaciones y diferencias en distintos planos, imágenes, relatos, que funcionan como en encadenamiento en eco.

III

Hay, con todo, un espejamiento más que la novela construye. Se trata de los dos nombres que tapa y contratapa invierten, como firmas autorales de la ficción que va a leerse: Chico Buarque / Zsozé Kósta. Me interesa detenerme en esta nominación porque, así como la estructura y la trama, está atravesada de espejos y espejamientos. La puesta en contacto entre Chico Buarque, escritor de la novela, con Zsozé Kosta, escritor fantasma y poeta, habilita a leer una proyección o, al menos, una continuidad entre los relatos espejados de las firmas de la novela y el de la firma Chico Buarque. Es decir, se trataría de hacer pasar la lectura por un espejo, como la protagonista de *O Ginógrafo* pasa su cuerpo por el espejo para leerlo. En este caso, pasar por ese espejo no implicaría mirarnos a nosotros mismos, reconocernos, si no asistir al contacto y al reconocimiento entre los personajes de la ficción y Chico Buarque, en la que éste, por un juego espejado, decide mirarse, reconocerse y, al mismo tiempo, hacernos asistir a su reflejo. Esto se refuerza en la primera parte de la novela, cuando José Costa narra los relatos del alemán intercalados con su propia vida. Es decir, la escritura se convierte en un espejo que contacta vidas, que genera ecos, reconocimientos, entre ellas. Y en este sentido, se convierte en un espejo que oficia de pasaje entre esas vidas, que permite ser otro y mutar en la vida de esos otros, en los que se habita a partir de un sistema onomástico. La novela misma es el espejo en el que vemos, en tapa, contratapa y en los relatos entre sí, cómo esas vidas se contactan, reconocen y multiplican en eco a través de ella.

Es por esto que *Budapeste*, como ficción espejada, problematiza la figura de la autoría, que atraviesa desde su diagramación hasta la trama, a partir de las firmas que se ponen en contacto. Una autoría que aparece devaluada en diversos momentos de la trama, a partir del anonimato de la figura del *ghost writer* y escritor plagiado José Costa/Zsozé Kósta, y que se complejiza con la tapa, la contratapa y el final de la novela –volveré sobre esto. Es decir, en estos espejos se pone en vilo la autoría de la trama, no porque desaparezca la figura, sino porque, a partir de un complejo proceso, la novela pone en contacto todas las firmas autorales que aparecen en ella, atribuyéndose la ficción leída. Pero también porque hay una posición paradójica del anonimato, la firma y el plagio: al tiempo que imparten cierta impropiedad de la ficción, no dejan, en todo momento, de resaltar las figuras de autor que las nuclea.

Y el espejamiento de la firma de Buarque en la portada no hace sino apuntar esa ambivalencia autoral: Buarque se pone en espejo con Kósta, cede su autoría en parte; pero al mismo tiempo no deja de estar allí como una potente firma cultural.

Como propone Florencia Garramuño (2015: 35), la firma Chico Buarque anuda en sí misma diferentes prácticas e intervenciones culturales –músico, actor, guionista, dramaturgo, escritor y pensemos en sus apariciones públicas y polémicas constantes en los medios en contra de los sectores golpistas brasileños, tanto de la dictadura como del presente, que dotan a su figura de una dimensión política– que lo convierten en una firma cultural potente y con peso, casi una marca de la contemporaneidad brasileña, algo que se opone al peso que en la ficción tiene José Costa en Brasil mediante el anonimato, pero no al que alcanza en Budapest cuando es plagiado por un poeta reconocido. Es decir, mientras Zsósé Kósta es un escritor que salta del anonimato al reconocimiento en otro país, Chico Buarque es un artista reconocido en su país. Por eso, el gesto que sostiene la diagramación de la novela es un tanto paradójal, porque al tiempo que señala cierta diferencia opositiva entre las firmas allí involucradas, también no deja de ponerlas en contacto con ciertas semejanzas, a través de un eco. Un juego que en el interior de la novela se señala:

Meio torto, deitado no sofá em L, tateei a cesta à procura de outra revista e alcancei um livro de capa mole, de cor mostarda. Era insólito um livro na cesta de revistas, a Vanda não tolerava abjetos fora de lugar. (...) Afastei-o da vista, apertei os olhos, tentei decifrar os garranchos no alto da capa, e eram letras góticas. Pareciam borrões, de tão vermelhas, e o título que eu lia era uma miragem, o nome do autor era um desvio da minha imaginação. Saí no terraço, expus a capa à luz do sol, li, reli, e o título era esse mesmo, *O Ginógrafo*, autor, Kaspar Krabbe. Era meu livro. Mas não podia ser meu livro, jogado na cesta marajoara, eu nunca dei a clientes meu endereço particular. Meus livros apócrifos, guardava à chave na escrivadinha da agência, e aquele eu nem chegara a ver impresso. No entanto ali estava o romance autobiográfico do alemão, seu nome na capa, na contracapa sua foto com pose de escritor, a mão no queixo. (BUARQUE, 2003: 79-80)

El color mostaza de *O Ginógrafo* es el mismo color de la edición de *Budapeste* por *Companhia das Letras*, en una tipografía que tiende también a lo gótico. Pero lo que perturba a José Costa es la coincidencia entre el nombre y la fotografía del autor del libro que tiene en sus manos, detrás del cual reconoce su escritura: o sea, la novela tiene una sola firma, pero dos autores. Entonces, si el objeto libro de la novela se asemeja al que el lector tiene en sus manos, no deja de diferir, porque no hay homologación de firmas entre tapa

y contratapa, sino un espejo en posición invertida, dos firmas que se hacen cargo de una autoría, a diferencia de la novela atribuida únicamente a Kaspar Krabbe por medio de su firma y de la foto. Esto no impide que el narrador reconozca ese libro como propio. Es decir, en el relato de la novela estamos ante una situación de autoría anónima vendida a una firma que se hace cargo de ese rol, pero en su diagramación hay dos firmas que se oponen. Por ende, el anonimato despoja la atribución autoral, pero también la reafirma en una verdadera posición paradójica; en cambio, en tapa y contratapa, las dos firmas dotan de ambigüedad al autor, lo multiplican explícitamente.

Por otro lado, la posición de *ghost writer* de Costa es posible en la medida en que trabaja en una agencia, en la que ha desarrollado un estilo neutro y reconocible, con el cual se identifica y a partir del cual siente extrañeza, como veíamos hace unos momentos. Pero es un estilo que un conjunto de escritores anónimos ha comenzado a plagiar y reproducir en otros libros de su agencia, tal como la narración señala, promoviendo una nominación autoral diferencial de lo mismo. Es decir, el estilo del anonimato funciona por transferencia a otros *ghost writers*, lo que genera algo inquietante, que complejiza las relaciones entre estilo y mercado en la contemporaneidad. De este modo, la novela señala que, reafirmando un estilo único, idéntico, el mercado fácilmente se reapropia de él y lo reproduce de manera proliferante. Un estilo único es consumible con facilidad cuando se adosa una firma, cualquiera que esta sea. El estilo se ha vuelto el mingitorio de Duchamp, pero integrado al consumo.

Tal como ha señalado Paul Virilio, en una línea que traza un diálogo con George Simmel, en la ciudad contemporánea el anonimato parece ser una fuerza centrípeta e inescindible de su organización. En *Estética de la desaparición* (1988), Virilio propone que la desaparición, la huida y la ausencia son partes de la picnolesia contemporánea y están íntimamente ligadas a la actual sociedad de la imagen, mediatizada e informatizada. *Budapeste* no es solo el nombre de una novela, sino también el de una de esas ciudades modernas de Virilio, llenas de espejos, vidrios y pantallas, donde el anonimato juega un rol central como dispositivo de control. Pero también es una novela, o sea, un modo del arte del presente en esas ciudades que le dan nombre. El nombre *Budapeste* anuda, así, ciudad y novela, y hace del anonimato el eco que une ambos niveles.

Interesa señalar, en esta dirección, que el anonimato se ha convertido en una fuerza centrípeta de producir ficción en la obra de Chico Buarque. Desde *Fazenda Modelo* (1975) hasta sus novelas más recientes, *O Irmão Alemão* (2014), pasando por la obra de teatro *Gota d'Água* (1975), el anonimato reaparece insistentemente, bajo diferentes formas, como fuerza de la narración. Quiero detenerme en dos de esas apariciones, que pueden ayudarnos a comprender

mejor *Budapeste*. En *Fazenda Modelo*, hay un momento central donde el anonimato animal se interrumpe y los nombres comienzan a organizar una comunidad gobernada por un tirano. El nombre propio, la firma, clasifica e integra a una sociedad de control (político y mercantil); es, en definitiva, una forma de regulación social a través de una marcación de los cuerpos que se vuelven identificables. Pero, al mismo tiempo, debemos recordar aquello que Giorgio Agamben ha indicado en *La comunidad que viene* (1996): también en el nombre propio se da la posibilidad del ser “cualsea”, y en él reside la posibilidad ontológica de nombrar una singularidad irreductible y única, que, por tanto, se erige ante la sociedad y sus mecanismos de control. Esa es la posición paradójica del nombre propio y del anonimato en *Fazenda Modelo*: son homologables, integrados y desintegrados del poder económico y social y, por ende, en el juego con esa ambivalencia, puede haber una apertura de un umbral que desarticule la lógica hegemónica de la clasificación que propende al control social.

La otra novela que me interesa traer a colación es *Benjamin* (1991), porque en ella la situación entre anonimato y nombre propio es extrema. Benjamin es un modelo publicitario que está omnipresente en la ciudad, pero al mismo tiempo en que todos lo reconocen, nadie conoce su nombre y todos lo confunden con un actor. Así, Benjamin es un ser anónimo sobre-expuesto, un dios urbano cuyos nombres son borrados. Reconocible e irreconocible al mismo tiempo. Teruki Otsuka (2000) indica que en *Benjamin*, la experiencia de la errancia por la ciudad contemporánea, donde las vitrinas y las superficies reflejan publicidades, explica esa posición del personaje: un anonimato reconocible, producto del *shock* incesante al que la memoria es expuesto y que genera una amnesia del mundo.

Si traigo a colación estos avatares entre el anonimato y la firma en la producción de Buarque, es para señalar que en *Budapeste* se trata de proponer una ficción de autor para explorar una vez más ese objeto insistente de su narrativa y que, al hacerlo, se fusionan las dos exploraciones previas de esa insistencia. El pasaje del anonimato a la firma autoral, que se integra a un sistema (económico o de reconocimiento cultural), es el que se da en el plano de la ficción a partir de José Costa, tanto cuando su trabajo convierte en autor a Kaspar Krabbe, como cuando él se convierte en poeta húngaro. Pero el juego de las contratapas tiende a poner en contacto y a suspender, entre el anonimato y la sobreexposición de la firma, al mismo Buarque, generando un umbral donde éste cede la autoría del libro a un personaje ficcional. Esto último, que parecería ser un mero procedimiento o hasta podría considerarse una mera apuesta editorial, sin embargo, adquiere otra dimensión, por un doble proceso que el libro genera en su circulación y en el que la intervención de Chico Buarque se manifiesta –al menos en uno de

ellos— como un redoble de ese juego más allá del libro, expandiendo la ficción a otras prácticas socio-culturales.

Si como sostuvimos, Chico Buarque es una potente firma cultural, una marca de la cultura brasileña, fundamentalmente, como músico, guionista de teatro o actor, incluso como personaje mediático, y aunque sus trabajos literarios habían tenido cierta repercusión en algunos ámbitos de la academia, la crítica literaria había sido, hasta la publicación de *Budapeste*, bastante reticente. Podríamos decir que la narrativa de Buarque permanecía afantasmada frente a su trayectoria cultural masiva. Según Georgiana Coelho Santos (2012), Chico Buarque fue para la mayoría de la crítica especializada, antes de la publicación de *Budapeste*, un dudoso escritor, por ser un artista masivo, al punto de que Hector Ferraz lo considerará un “cantor de radio que escribe libros” (76). Fue a partir de *Budapeste* y a través de una operación crítica y de prensa en la que estuvo involucrado hasta José Saramago, que la identidad de escritor de Chico Buarque se consolidó². Es más, la aparición de la novela fue seguida por un proceso de traducción intenso de la literatura de Chico Buarque al español, al francés, al italiano y, por supuesto, al húngaro. Buarque se expande como escritor por los circuitos globales de la edición y la novela a partir de *Budapeste*. La novela es, en este sentido, un verdadero éxito y un suceso de mercado, al tiempo que un fuerte avatar simbólico en la trayectoria de Chico Buarque. *Budapeste* llega a vender más de ochenta mil ejemplares en poco tiempo. Por ende, la condición contradictoria y de afantasmamiento como escritor, por parte de la crítica y de la academia, para Chico Buarque es análoga a la misma condición de pasaje de *ghost writer* a escritor reconocido, tópico con el que el libro juega en su diseño gráfico y en el relato. *Budapeste*, tanto para Costa como para Buarque, lleva a un reconocimiento del escritor afantasmado, aunque por caminos diferentes.

El juego entre las firmas se expande especularmente a otro formato: el cine. En 2009, el director Walter Carvalho filma la versión cinematográfica de *Budapeste*, con el mismo título. Aunque 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 gesto autoral. Una operación que queda manifiesta en el espejamiento de los finales entre el libro y la película. En el libro, Costa se vuelve un poeta reconocido como el alemán Krabbe, pero en Hungría, un escritor anónimo escribe por él la novela biográfica *Budapeste*, que estamos leyendo, en una especie de simultaneidad entre escritura y lectura que abisma la distancia y genera un contacto máximo entre ficción/realidad,

² Este derrotero de la novela en la crítica puede leerse no solo en la tesis de Coelho Santos, sino también en las reseñas que la novela promovió en medios de prensa el momento de su aparición. Las mismas se encuentran disponibles online en: <<http://www.chicobuarque.com.br/>>

autor/lector/personaje; de modo que en ese final, especularmente, la ficción de escritura de la novela refuerza la operación que tapa y contratapa exhiben.

La tapa y la contratapa del libro espejan el nombre de Chico Buarque con el de José Costa, por un lado, y en el final ponen en evidencia una *mise en abyme* de la ficción. Sin embargo, el final de la película nos hace participar de esa transición de la ficción entre el libro y el cine, mediante dos elementos. El primero, el cierre de la película se da con un plano que nos remite al fuera de campo de la escena de Kósta y Kriska leyendo *Budapeste* en tapa color mostaza. Allí, vemos una cámara vacía y la voz de un director anónimo que da la orden de corte. Es decir, quien suele ocupar la posición de autor en el cine, está desaparecido visualmente en ese fuera de campo. La filmación recrea, de este modo, un vacío autoral del relato cinematográfico. Pero, además, minutos antes, el director nos hace participar del arribo de Kósta a Hungría en el aeropuerto, y mezclado entre la prensa y el público, vemos un primer plano que se destaca en la secuencia: se trata del rostro de Chico Buarque, con el clásico saco negro y camisa blanca en que se presenta en discos o medios de prensa, sonriendo, camuflado en el rol de un admirador anónimo, desconocido.

Tanto en la película como en el libro se espeja, entonces, una ficción autoral, que consiste en devaluar a quienes tradicionalmente se conciben como autores de una ficción; en este caso, Chico Buarque/ Walter Carvalho³. En ambos casos, se trata de dos firmas con un enorme potencial simbólico en la cultura brasileña del presente. Y si bien la ficción cinematográfica los vacía o pone en tela de juicio sus firmas a través del desaparecimiento del director y de la aparición del escritor, aunque actuando como un personaje irrelevante; ese procedimiento, los pone en contacto, los enfrenta en un espejo que tiende a complejizar, nuevamente, la posición de autoría. Se trata de un gesto de abandono o de cesión de la autoría como atribución que, en el caso de la película, es aún más intenso que en el libro. La ficción se toca con sus dos autores en un mismo formato: ¿*Budapeste* es de Carvalho o de Buarque? Ese efecto de autoría compleja se potencia con el cameo de Chico sobre el final. Esta tendencia a una participación colectiva en la autoría no es nueva en Buarque. Estuvo presente en la ya mencionada *Gota d'Água*, pero también en *A bordo do Rui Barbosa*, un libro objeto, poema-visual, compuesto en los años sesenta y publicado en 1981, junto con Vallandro Keating, y en el marco de un proyecto gráfico firmado por Dalton Luca, José Roberto Graciano y Ricardo Ohtake. Pero también, en las innumerables películas en

³ En el formato cinematográfico, según Laurent-Leveratto (2014), hay dos formas de concebir la autoría. Por un lado, el director es uno de los autores; pero al mismo tiempo, las estrellas que intervienen juegan un rol central. De modo que el formato tiende a enfatizar ese contacto que desdibuja los bordes de la autoría tradicional de una obra de arte.

que, desde la década del ochenta, Buarque participa como guionista, actor o compositor musical. Es decir que *Budapeste* viene a condensar un gesto de autor que consiste en complejizar y hasta poner en entredicho la atribución unívoca de la ficción, y reenvía, paradójicamente, a la forma en que Buarque intervino en roles de autoría en diversos proyectos, reafirmando su firma.

En este sentido, si la novela es un espejo que contacta vidas y relatos, la potente firma cultural Chico Buarque deviene un gesto complejo de autor que tiende a su desconocimiento que, no obstante –y aquí está la paradoja– genera una ficción autoral visible, sobrepuesta, desde y más allá del libro. Buarque se afantasma como autor, pero al hacerlo, se potencia en todos los niveles, como hemos indicado. En *Budapeste* se espejan, es decir, se contactan a través de reflejos, en la superficie de la escritura, condiciones vitales y de la práctica cultural que podrían considerarse propias de la firma cultural Chico Buarque. Condiciones que se contactan multiplicadas y distorsionadas entre las diferentes vidas de escritores que intervienen en los relatos, generando una zona de cuestionamiento respecto de la autoría, que nos hace pasar de un lado al otro del espejo que la novela es, de modo incesante.

IV

En la *Historia social de la literatura y el arte*, Arnold Hauser sostiene que en el protomercado de los bienes simbólicos del Renacimiento, emerge, por primera vez, la moderna figura del Autor. Hauser asegura que, así, se quiebra con el sistema de talleres de la Edad Media, nucleados en torno de la figura del Maestro y se concibe el trabajo individual como una marca de prestigio que redundaba en supervivencia artística y económica. El autor emerge como figura que liga en sí misma cultura y economía. En este sentido, Finkelstein y McCleery (2014) aseguran que la idea de “autor” como sujeto que puede controlar su trabajo con fines de lucro coagula entre los siglos XVIII y XIX, pero los derechos de autor como control de procedimientos y aspectos legales de impresión de los textos formaban parte del proceso de impresión desde fines del siglo XV. Lo que ocurre entre los siglos XVIII y XIX es que además del autor, otros agentes comienzan a definir los derechos en torno de un texto, con lo cual la figura de autoría se complejiza. De ahí que, en esa posición más compleja, y con un público masificado, los autores comenzaron a ser cuestionados a lo largo del siglo XX en cuanto tales. Las grandes críticas surgieron a mediados de los años sesenta, con los trabajos de Derrida, Barthes y Foucault, quienes deconstruyeron, mataron o convirtieron en una función al autor en cuanto tal. En el presente, en Latinoamérica, la discusión pasa por el estatus del autor. Josefina Ludmer ha sostenido en *Aquí América Latina* (2010), que el autor como categoría para leer los textos ha dejado de ser

operativa en el presente, donde las literaturas posautónomas deconstruyen o se alejan del pensamiento de las esferas y específico de la modernidad, en la que este era una categoría central. Por el contrario, Marcelo Topuzian (2014) sostiene que, en el presente, hay una resurrección del autor; en un momento donde el autor oscila entre su desaparición y sobreexposición en un complejo mercadotécnico, se vuelve necesario volver a preguntarse qué es un autor (2014: 21)

Es claro que, en el presente, se juegan dos posiciones enfrentadas en torno de la autoría. O su descarte por inoperativa para leer o su resurrección y redefinición en nuevas condiciones culturales. Lo que me interesa de esa discusión es señalar que, así como *Budapeste*, innumerables ficciones del presente en la literatura brasileña recurren a la potencia de la autoría para escribirse. Es decir, devienen ficciones de autor, más precisamente prácticas extendidas, incluso, entre diferentes formatos, inespecíficas, que cuestionan la autoría en cuanto tal. No se trata, meramente, de las típicas ficciones de escritor/ artista con sus problemas estéticos, sino que, en ellas, y fundamentalmente en *Budapeste*, lo que se problematiza es la autoría de los libros/ de la película.

En una relectura del texto de Josefina Ludmer, Sandra Contreras preguntaba lo siguiente:

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?” (CONTRERAS, 2010:147).

Pensar, en este sentido, en los espejamientos que la ficción introduce entre las firmas de escritor allí involucradas, remite necesariamente a preguntarse sobre el autor en el presente. Puesto que, como sostiene Giorgio Agamben, el autor es un gesto propio que “garantiza la vida de la obra solo a través de la presencia irreductible de un borde inexpresivo” (Agamben 2006: 45). Las ficciones autorales son gestos que llevan a esa figura –la del autor– a su propia inexpresividad, en un momento de excesiva presencia de autor, por el entramado mercadotécnico o por las condiciones de posautonomía, al tiempo que de su propia y excesiva visibilidad. Y es desde ese borde inexpresivo desde donde cada práctica redefine o cuestiona qué es ser un autor o, incluso, si es necesario seguir leyendo y pensando en y desde los autores en el presente cuando, tanto su firma como la imagen que proyectan a través de ella, se han convertido en parte de la ficción. En el caso de *Budapeste* –aunque deberíamos decir en la práctica artística de Buarque– esa inexpresividad tiende a lo que Florencia Garramuño (2015) denomina formas de la impropiedad o arte inespecífico que se han configurado desde los años sesenta hasta el presente,

sobre todo por la multiplicidad de formatos que pone en contacto y por las condiciones culturales en las que Buarque actúa.

Además, la proliferación de espejos en la literatura brasileña contemporánea está relacionada con esa condición de ficciones autorales que las mismas proponen. En *Budapeste*, las firmas involucradas generan imágenes de escritor en las que proyectan una literatura en la que se puede percibir y comprender qué queda y qué hacen con ella, en cuanto autores, todos los involucrados, a partir del espejo de la escritura. En *La vida sensible*, Emanuel Cosia asegura que:

Considerou-se freqüentemente a experiência da própria imagem no espelho como a experiência trágica entre um si mesmo como sujeito e como imagem, ou como a divisão irreconciliável entre o si e a idéia (o ideal) do eu. Porém, à mesquinhez da teologia escapa o essencial. Aquilo de que se faz experiência cada vez que nos olhamos no espelho – ou cada vez que nos percebemos fora de nós mesmos, cada vez que nos imaginamos diferentes daquilo que somos – é, de certa maneira, cômico. O espelho, a imaginação, a superfície da água sobre a qual nos refletimos, não nos privou de nossa forma, mas a multiplicou. As imagens são os agentes da multiplicação das formas e da verdade”. (COSSIA, 2010: 33-34)

La novela *Budapeste*, en tanto espejo que se pasea a lo largo de un camino, permite multiplicar las formas de verdad respecto de las autorías que en ella se imaginan. Y no es casual que sea un espejo ese objeto empleado en el presente para promover la ficción. Ya Flora Süssekind sostuvo en *Veredas astilladas* (2003), que en la década de los ochenta, las superficies espejadas proliferaban en las ficciones brasileñas para dar cuenta del nuevo mundo mercantilizado y vidriado de las metrópolis modernizadas. El espejo, entonces, reenvía a esas condiciones de la vida en las ciudades contemporáneas, al tiempo que reenvía al entramado mediático, cibernético, donde la imagen se ha vuelto central, según señala Paul Virilio en “La ciudad sobrepuesta” (2009). Pero si los espejos son tan omnipresentes en nuestra vida urbana, en la literatura, lejos de ser medios de una mera proyección de la nada, que vacía en una desaparición anónima las subjetividades fuera y dentro de las construcciones, permiten el cuestionamiento de ese anonimato mediante juegos entre las firmas de escritor, que tienden a llevar a un extremo la inexpresividad del gesto de autoría. Lejos de haber perdido su importancia en la literatura del presente conosureña, los espejos muestran aún hoy, una potencialidad inédita en relación con la posibilidad de las proyecciones de imágenes, de las firmas y de los contactos entre personajes autores y autores personajes que en ellas se reflejan. No son ya, claro, medialidades que polemizan sobre el original y la copia, sino que se convierten en una superficie de contacto que atraviesa esa dicotomía, multiplicando las verdades que promueven y arrojando imágenes que las refractan.

Referencias bibliograficas

- AGAMBEN, Giorgio. *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.
- _____. *La comunidad que viene*. Valencia: Pre-textos, 1996.
- ARENDT, Hannah. Labor, trabajo, acción. Una conferencia. In: *De la historia a la acción*. Barcelona: 1995, 89-107.
- ASSIS, Machado de. O espelho. In: *Obra Completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1964, 345-352.
- BARTHES, Roland. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Buenos Aires: Paidós, 2002.
- BORGES, Jorge Luis. *Ficciones*. Buenos Aires: Emecé, 2001.
- BUARQUE, Chico . *Budapeste*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- _____. *Estorvo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- _____. *Benjamin*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- _____. *Fazenda Modelo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.
- _____. *Chapeuzinho Amarelo*. Rio de Janeiro: José Olympo Editora, 1979.
- _____. *O Irmão Alemão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. *Gota D'Água*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.
- BUARQUE, Chico; KEATING, Vallandro. *A bordo do Rui Barbosa*. Rio de Janeiro: Palavra e Imagem, 1981.
- BUDAPESTE. Direção de Walter Carvalho. Brasil, 2009.
- BUNZ, Mercedes. *La utopia de la copia*. Buenos Aires: Interzona, 2008.
- CARVALHO, Walter. *Budapeste*, 2009.
- COCCIA, Emanuele. *A vida sensível*. Florianópolis: Terra e Barbárie, 2010.
- COELHO SANTOS, Giorgiana. *Budapeste: a legitimação do romance no meio literário*. 2012. 74 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2012. Disponible online en: < <http://tede.biblioteca.ufpb.br:8080/handle/tede/6213>>.
- CONTRERAS, Sandra. Sobre las literaturas del presente. In: GIORDANO, Alberto (Comp). *Los límites de la literatura*. Rosario: EUNR, 2010: 135-153.

- DERRIDA, Jacques. Firma, acontecimiento, contexto. In: *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra, 1998: 347-372.
- FERNÁNDEZ MALLO, Agustín. *Proyecto Nocilla*. España: Alfaguara, 2013.
- FIBKELSTEIN, David; McCLEERY, Alistair. *Una introducción a la historia del libro*. Buenos Aires, Paidós, 2014.
- FOUCAULT, Michel. *¿Qué es un autor?* Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2010.
- GALERA, Daniel. *Cordilheira*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2008.
- GARRAMUÑO, Florencia. *Mundos en común*. Buenos Aires: FCE, 2015.
- _____. Entre la novela y los himnos. *Revista Ñ*. 8 de mayo de 2015, p. 35.
- HAUSER, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte*. España: Debate, 1998.
- LAURENT, Jullier; LEVERATTO, Jean Marc. *Cinéfilos y cinefilias*. Buenos Aires: La Marca Editora, 2014, Tomo I.
- LISIAS, Ricardo. *Dívorcio*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2013.
- LUDMER, Josefina. *Aquí América Latina*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.
- MELCHIOR-BONNET, Sabine. *Histoire du Miroir*. Paris : Hachette, 1994.
- MILLER, Martha LaFollette. A Escrita de Uma Vida: Budapeste, de Chico Buarque. *Eutomia. Revista Online de Literatura y Lingüística*, ano 2, n.1, 2010, 130-142.
- 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.
- NITRINI, Sandra. Paralelo despretensioso: Budapeste, de Chico Buarque e Avalovara, de Osmans Lins. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 31, Brasília, 2008, 191-200.
- NOLL, João Gilberto. *O cego e a dançarina*. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- OTSUKA, Teruki. *Marcas da catastrophe. Experiência urbana e indústria cultural em Rúbem Fonseca, João Gilberto Noll e Chico Buarque*. São Paulo: Nankin, 2001.
- ROSA, Guimarães. O espelho. In: *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- SAER, Juan José. El concepto de ficción. *Punto de vista*, n. 40, Buenos Aires, 1991, 1-3.
- STENDHAL. *Le Rouge et le Noir*. Paris: Michel Lévy Frères, 1854.

SÜSSEKIND, Flora. *Vidrieras astilladas*. Traducción de María Teresa Villares. Buenos Aires: Corregidor, 2003.

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

VIRILIO, Paul. *Estética de la desaparición*. Barcelona: Anagrama, 1988.

_____. La ciudad sobrepuesta, *Lugar a dudas*, Cali, n. 3, 2009, 5-11.

Cristian Molina. Professor Adjunto na Universidade Nacional de Rosario (UNR) e Investigador Assistente do Conicet. Doutor em Humanidades e Artes e Mestre em Literatura Argentina. Autor de *Relatos de mercado. Literatura y mercado editorial en el Cono Sur* (2013).

E-mail: molacris@yahoo.com.ar

Recebido em: 15/09/2016

Aprovado em: 15/03/2017