

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Letras y Estudios Culturales

Maestría de Investigación en Literatura

Mención en Literatura Latinoamericana

Del copyright al right to copy

**Implicaciones de la apropiación artística en Hotel Bartleby y Crow de Luis Alberto
Bravo**

Jessica Adriana Ordóñez León

Tutor: Marcos Fernando Balseca Franco

Quito, 2024

Trabajo almacenado en el Repositorio Institucional UASB-DIGITAL con licencia Creative Commons 4.0 Internacional

	Reconocimiento de créditos de la obra	
	No comercial	
	Sin obras derivadas	

Para usar esta obra, deben respetarse los términos de esta licencia

Cláusula de cesión de derecho de publicación

Yo, Jessica Adriana Ordóñez León, autora del trabajo intitulado “Del *copyright al right to copy*: implicaciones de la apropiación artística en *Hotel Bartleby* y *Crow* de Luis Alberto Bravo”, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Magíster en Literatura, mención Literatura Latinoamericana en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

13 de enero de 2024

Firma: _____

Resumen

La apropiación es una práctica inherente a la literatura. Cada texto es el resultado de otro texto, y ese otro texto deja semilleros para otros más. En la presente tesis se evidencia los nidos de apropiación en las obras *Hotel Bartleby* y *Crow* del escritor Luis Alberto Bravo. Su narrativa trata de una operación de referencias de autores, textos y piezas cinematográficas que ubican al autor en distintos sitios del arte. Se agrupa y se analiza las formas de comprender la noción de autoría, además, la manera de conformar una obra colectiva a partir de acuerdos orales y la recepción de sus consumidores. Estos aspectos serán indispensables para comprender las dinámicas autoriales, en un mundo que pretende individualizar a los creadores tras la sombra del derecho de autor.

Palabras clave: Luis Alberto Bravo, apropiación artística, autoría, copyright

A quienes, desinteresadamente, liberan contenido en la web.

Agradecimientos

A Luis Alberto Bravo, por compartir generosamente cada referencia y coincidencia que se atravesó en el camino.

A Miguel Aliaga, por su compañerismo y hospitalidad.

Tabla de contenido

Introducción.....	15
Conexión entre las obras	16
Sobre el autor	17
Capítulo primero La apropiación y la figura de autor.....	19
1. Una perspectiva clásica: el texto y su carácter dialógico	20
2. El transitar fluctuante del autor.....	21
3. Relación entre la apropiación y la figura de autor	22
4. La discusión sobre la propiedad intelectual.....	23
5. Debates contemporáneos sobre autoría: Pablo Katchadjian y Maurizio Cattelan ..	24
Capítulo segundo Los círculos de apropiación en <i>Hotel Bartleby</i>	29
1. <i>Hotel Bartleby</i> : su proveniencia y estructura	29
2. Una primera clasificación	33
3. Una segunda clasificación: los copistas, los apropiacionistas y el homenaje	34
3.1. El bando de los copistas.....	34
3.2. El bando del apropiacionista comunitario	39
3.3. El bando del homenaje.....	43
Capítulo tercero Crow entre la coincidencia y el espionaje	49
1. Los círculos de apropiación en Crow	54
1.1. La mecánica de influencias	55
1.2. El sentido de pertenencia al espacio	56
1.3. El propósito didáctico	62
1.4. Las corrientes precedentes y los maestros	65
2. Apropiación y copyright en Crow.....	68
3. ¿Lealtad al maestro?.....	72
Epílogo	75
Obras citadas	78

Figuras

Figura 1. Mapa de referencias.	34
Figura 2. El autor creado	39
Figura 3. Comunidad coatuora	42
Figura 4. Autores que refieren a Cassidy	44
Figura 5. Cruce de las historias que contribuyen a la comprensión de la trama central.	50
Figura 6. Diégesis del autor y mundo onírico	50
Figura 7. Monumento a Simón Bolívar con el caballo azul	60
Figura 8. Acercamiento al caballo azul en el cuadro <i>Trasladando campanas</i>	60
Figura 9. Los danzantes de Pujilí-Familia Toquiza	64
Figura 10. <i>La habitación para escuchar</i> de René Magritte (1952)	66
Figura 11. Variante del tren volador de Gonzalo Endara.....	67
Figura 12. <i>Las musas inquietantes</i> de René Magritte	67
Figura 13. Cuadro de <i>El tren volador</i> , de Gonzalo Endara Crow	68
Figura 14. La autoridad de Crow desplazada a los talleristas.	70

Introducción

Apropiar es una manera de estar con el otro, y, a la vez, de crear un espacio para acoger a un otro nuevo. Apropiar es reescribir, aludir, homenajear y también apoderarse; una fórmula que propaga vasos comunicantes y los expande hacia el infinito. La apropiación es una práctica generosa que reconoce el estado del arte construido por otros, y ello se encuentra en cada producto artístico. Ahora bien, ¿qué es lo que implica apropiar? y ¿cuáles son los matices que experimentan las dinámicas apropiacionistas? La presente investigación analiza las implicaciones de la apropiación artística representadas en el universo de las obras *Hotel Bartleby* (2013) y *Crow* (2017) del escritor milagreño Luis Alberto Bravo Piña. Para direccionar el análisis de las obras, recalcamos que la primera aproximación a su escritura comienza a partir de los núcleos de apropiación que propone el autor, estos rebrotan en otros nidos más pequeños. Defino a estos núcleos como posibilidades de propagar nueva literatura, ramificaciones que pretenden recrear historias a partir de un personaje, una situación o un contexto. En el trayecto de la lectura de estas obras, encontramos referencias de nuevos autores y obras. Precisamente, Bravo muestra su corpus de lectura, analizando un rasgo particular de cada pieza antologada. Este ejercicio contemporáneo propuesto por el autor otorga las coordenadas al lector para comprender la naturaleza de la literatura misma, ejercicio que no cesa de referir autores y personajes hasta su última línea. Otra perspectiva de estos rebrotes refieren las maneras de cómo se conforman las comunidades en el arte, ubicando a la apropiación como una práctica esencial que se conjuga con las concepciones culturales de cada comunidad.

Asimismo, para comprender estas dinámicas, se trazará una ruta que englobe las consideraciones esenciales sobre la relación que existe entre la noción de autor y lo que concebimos como propiedad. Se partirá de dos ejes fundamentales: el primero, una perspectiva clásica, que se enmarca en la línea de Gerard Genette (1989), Julia Kristeva (1997) y Roland Barthes (1987), estudiosos de las relaciones entre los textos, también se encuentra la mirada de Michel Foucault (2005), quien analiza la figura de autor en relación a la apropiación y atribución. La segunda perspectiva refiere una nueva mirada que adiciona la esfera legal dentro de las relaciones entre los textos, a lo que Cristina Rivera Garza denomina “fantasma del derecho de autor” (2014), que concibe a la obra y al autor como dos elementos inseparables, cuyo objetivo es alcanzar el prestigio, o bien, destacar una forma de pertenencia sobre un texto, de manera que el autor no solo genere

una identidad, sino una suerte de marca personal. Finalmente, se entablará un diálogo con los postulados de Jean-Luc Nancy sobre los acercamientos del ser-en-común, que estudia el intercambio oral entre las comunidades. Se analizará cómo la distribución y conexión entre personajes constituyen por sí mismos su propio sentido y razón de ser.

La narrativa del escritor ecuatoriano Luis Alberto Bravo (Milagro, 1979) es de naturaleza constelar, es decir, se trata de un mapeo de referencias artísticas, personajes, escritores, músicos, películas, ensayos, y perspectivas sobre el estado del arte en nuestros días. En cuanto a la forma, la mayoría de las obras utiliza el pie de página como un recurso recurrente, este no solo cumple una función aclaratoria, sino que refiere, alude, y ubica al lector en el contexto de cada alusión.

En la recopilación de sus historias, Luis Alberto Bravo se interesa en mostrar los procedimientos de composición artística de los personajes —ecuatorianos y extranjeros— mayoritariamente de la cultura pop, expone las relaciones que existen entre textos y autores; y también, las dinámicas apropiacionistas que disputan un espacio de acreditación al autor. *Hotel Bartleby* (2013) plantea los casos de personajes cuya figura de autor se construye sobre textos ajenos, o bien, textos inexistentes; esta recopilación se realiza en el marco del síndrome bartleby; en tanto que *Crow* (2017) sugiere una dinámica de apropiación colectiva que discute la autenticidad de una obra; en dicha disputa por la legitimidad del autor, intervienen elementos culturales y un marco legal que no alcanza a distinguir los procedimientos de producción artística.

Conexión entre las obras

Las obras comparten una misma estructura. Se componen de fragmentos y pequeñas historias que se enlazan unas a otras y utilizan comúnmente el recurso del testimonio. La narrativa de ambas obras no es lineal, el autor desarrolla historias independientes de los personajes, todas estas pequeñas historias están ligadas a su trama principal; asimismo, las obras utilizan el pie de página para contextualizar ciertos pasajes, episodios biográficos, espacios físicos, elementos culturales, simbolismos, datos adicionales sobre los personajes, notas periodísticas, entre otros. A nivel temático, *Hotel Bartleby* y *Crow* presentan una relación entre apropiación y figura de autor, ambas muestran relaciones sociales y económicas entre sujetos, particularmente, escritores y pintores.

Sobre el autor

El estilo de Luis Alberto Bravo se empata con el género policial, aunque también recurre a otros géneros como la distopía, el ensayo o la crónica. Su etapa prolífica se sitúa entre 2009 y 2022, años en los que el autor ha ganado varios reconocimientos, entre ellos: el premio de poesía y cuento Lenguaraz en México, mención de honor del premio La Linares en Ecuador, y una beca del fondo editorial del Ministerio de Cultura, gracias a la cual publicó *Septiembre* (2012); luego, se encuentra la publicación de sus textos en espacios internacionales como Ediciones Arlequín en México, Mondadori en Colombia; asimismo, los textos que han sido parte de antologías en: Ventana abierta ediciones en Chile; *Cajita de música: poetas de España y América Latina* en Madrid, y *Hallucinated Horse: New Latin American Poets*, en editorial Pighog Press en Inglaterra. Finalmente, se encuentran otras menciones de honor en concursos nacionales como: Jorge Enrique Adoum (2004), César Dávila Andrade (2008), XII Encuentro Nacional de Literatura Alfonso Carrasco Vintimilla (2009), y el más reciente, mención de honor en el premio Miguel Donoso Pareja, obtenido en el marco de la Feria del Libro 2022 en Guayaquil, por su novela *Asia*, publicada en 2023 por ediciones El Quirófano.

Así pues, luego de destacar la relevancia del autor, y nombrado algunas características de su estilo y escritura, se introducirán las principales nociones sobre la apropiación.

Capítulo primero

La apropiación y la figura de autor

El término *apropiar* puede entenderse como “apoderar” o atribuirse” un bien, o también, tomar una idea que no nos pertenece. De los distintos significados de apropiación, en primera instancia, esta puede concebirse como una práctica que utiliza un lenguaje común para producir significados; dicho lenguaje proviene de textos que le anteceden. En otro orden de las cosas, la apropiación es una práctica dialógica que toma elementos específicos de un texto y/o producto artístico con varias finalidades: reelaborarlo, actualizarlo, discutirlo, homenajear al autor precedente, o bien dar continuidad a aspectos que aún quedaron inconclusos. Por consiguiente, es innegable que la apropiación ha sido un procedimiento inherente para la construcción de la literatura, incluso desde la antigüedad clásica griega y romana ya existe una noción del reconocimiento al trabajo del otro. Los autores ecuatorianos, por ejemplo, se han inclinado por el oficio de la reescritura. Se empieza por el emblemático caso de *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes* (1895), de Juan Montalvo, novela ecuatoriana que despliega la estética de Cervantes, y que establece un diálogo desde núcleo esencial de *El Quijote*. Montalvo añade aventuras, y, al igual que Menard —el personaje del cuento de Borges— quiere “llegar al Quijote” respetando su clave lingüística, su noción de caballería acompañada de humor, incluso sus posturas políticas y religiosas. Cabe citar otros casos representativos de la última década. Carlos Arcos Cabrera recrea una historia alterna a partir del protagonista de *Huasipungo*: escribe *Memorias de Andrés Chilibingua* (2013), obra que sale de los márgenes del realismo social, que ubica al personaje homónimo en un contexto extranjero, afrontando otras barreras socioculturales. *Las segundas criaturas* (2010), de Diego Cornejo Menacho, construye la infancia de Marcelo Chiriboga, una invención para representar al Ecuador dentro del *boom* latinoamericano, a la que muchos autores han prestado atención. Por otro lado, *Oscurana* (2011), de Luis Carlos Mussó, recrea algunos episodios de la vida de Pablo Palacio; una operación similar realiza Ernesto Carrión en *El día en que me faltas* (2017), obra policial que modifica el desenlace de la vida de Medardo Ángel Silva, añadiendo testimonios que aseguran haber visto el asesinato del escritor de la generación decapitada. *La desfiguración Silva* (2015), de Mónica Ojeda, es un ejercicio de escritura que ubica a la figura femenina dentro del

grupo tzánzico, reestableciendo la memoria cultural ecuatoriana. Finalmente, cabe destacar que el mismo Luis Alberto Bravo hace una reelaboración de *Bartleby y compañía* (2000), de Enrique Vila-Matas, como una manera de extender su proyecto. Nos detenemos, entonces, en la propuesta de Bravo para mencionar que, a más de reescribir, el escritor hace evidente el recurso de la referencia. Escoge, desde la mirada de determinados personajes de la literatura y el cine, una manera de problematizar la apropiación y su naturaleza colindante con la esfera legal que ampara los derechos de los autores. Para comprender las miradas y los encuentros entre autores y textos, se partirá desde una perspectiva clásica relacional.

1. Una perspectiva clásica: el texto y su carácter dialógico

Para Mijail Bajtín (1989) el texto es el centro de todo análisis. Y, a partir de él, se produce una comunicación dialógica,¹ una construcción a partir de un mosaico de citas, de fragmentos desmembrados que circulan en culturas pasadas o contemporáneas. Como consecuencia, al escribir un texto, hacemos una lectura de un corpus literario anterior, es decir, una “absorción y réplica” de otro texto. Toda obra, entonces, es el tejido de los cabos sueltos que quedaron en producciones anteriores, estos pretenden también dialogar, interpelar, proponer, relacionar textos. Nos apoyamos en el ángulo intertextual para comprender el procedimiento de escritura de Luis Alberto Bravo. En *Hotel Bartleby*, Bravo nos ilustra cómo una obra se traza a partir de retazos de textos ajenos y referencias bibliográficas. El eco de las voces ajenas resuena en un sujeto que construye un yo habitado por otros.

La *intertextualidad* de Gerard Genette (1982) comparte esta perspectiva relacional, al mencionar que todo texto es el resultado de la “copresencia entre dos o más textos” (10) que se manifiestan en cita, plagio o alusión. Asimismo, Roland Barthes, a inicios de la década de 1970, en sus *Variaciones sobre la escritura*, afirma que un texto no solo se limita a un problema de fuentes o influencias, sino que es un compendio de citas automáticas que omiten las comillas; en definitiva, todo texto es un intertexto que es dialógico por naturaleza:

Es el espacio de lo social: es la totalidad del lenguaje anterior y contemporáneo invadiendo el texto, no según los senderos de una filiación localizable, de una imitación

¹ Para el autor, el diálogo es el único recurso posible que da vitalidad al lenguaje. Desde los postulados bajtinianos, para que existan estas relaciones dialógicas, el texto debe volverse discurso (o enunciado) y conseguir un autor (sujeto del enunciado).

voluntaria, sino de una diseminación, imagen que, a su vez, asegura al texto el estatuto de productividad y no de reproducción. (Barthes 1972 , 130)

Ese lenguaje en común es lo que da existencia a la obra artística. De igual forma, Julia Kristeva (1997) comparte la misma visión sobre el carácter dialógico del texto y sus dinámicas de producción de sentido. El texto es el mediador que anexa el entorno cultural con la estructura literaria, por tanto, la palabra funciona en tres dimensiones dialógicas: sujeto-destinatario-contexto. Dicho recurso exige un proceder “translingüístico” en el que se involucra una experiencia ideológica y una influencia sociocultural. Cabe recalcar que la participación del autor es un elemento preponderante en las nociones citadas para comprender los grados de significación. Es necesario, entonces, situar al autor y su labor en el ejercicio de la apropiación.

2. El transitar fluctuante del autor

La concepción de “autor” ha cambiado de forma y aspecto a lo largo del tiempo. Lo observamos con varias apariencias, desde la de aquel individuo que produce y acumula su capital simbólico, pasando por la faceta del sujeto de derecho, del auxiliar de la escritura, del interpretador de conceptos, o bien la de un creador que pugna por consagrar la legitimidad de su escritura. La metamorfosis del autor y su identidad cambiante nos permiten situarlo y detenernos a analizar algunas de sus funciones en la historia.

A partir de la invención de la imprenta —siglo XV— hasta la Ilustración, el autor aún se sitúa en la atalaya de cooperador del conocimiento, se lo concibe como un autor genio, y se incluyen a esta categoría quienes recogen historias de la tradición oral. El nombre de autor cobró importancia; sin embargo, asevera Michel Foucault, que el renombre del autor sobresale en un caso determinado:

Los textos, los libros, los discursos comenzaron realmente a tener autores (distintos de los personajes míticos, distintos de las grandes figuras sacralizadas y sacralizantes) en la medida en que podía castigarse al autor, es decir en la medida en que los discursos podían ser transgresivos. (Foucault 2005, 61)

Así, la visión sobre el “autor” empieza a concebirse como un sujeto individual, con un primer indicio de autoridad, y, luego, se lo ha ubicado en distintos sitios en relación a una obra, un discurso, una persona, una rama del conocimiento o una línea de significación. Si observamos al autor desde cualquier ángulo por el que ha transitado, notamos que cada estancia ha adquirido validez. Pierre Bourdieu, en sus *Reglas del arte* (2015), desvanece la figura del autor como el magnánimo creador y apuesta por una

ciencia de las obras, cuya finalidad es crear nuevos valores estéticos, y hacer del autor sujeto de su propia creación. Kristeva (1997), por su parte, afirma que el autor es el “sujeto de la narración” que transita entre el creador y su destinatario, y este sujeto se moviliza “de la historia al discurso y del discurso a la historia”, de tal manera que el autor actúa como significante de un material textual atravesado por el lenguaje, entonces, ya no se constituye como el dueño y señor de todos los sentidos e interpretaciones de un texto. De hecho, su posición como dominante de los significados es temporal, y se renueva constantemente. En suma, la autoridad del creador no es estática, esta cambia de forma progresivamente. Luego de haber mencionado estas nociones clásicas, se pretende comprender la relación que existe entre apropiación y figura de autor.

3. Relación entre la apropiación y la figura de autor

Como se ha mencionado en las percepciones clásicas, la figura de autor, desde su construcción histórica y social, usualmente está vinculada a la creación única y original de una obra. Esta originalidad puede ser subvertida por la toma de ciertos elementos, a través de las prácticas de apropiación, en un intento por modificar su sentido, combinarlo o recontextualizarlo. Esta tesis no se centra en encontrar la subversión de los significados, sino en analizar el juego de relaciones internas y circuitos de influencias artísticas que se encuentran en torno a la apropiación de una obra, y también, las formas de configurar la figura de autor. Para Michel Foucault (2005), si bien la función del autor le otorga un “poder creativo” al individuo o un sitio originario en la escritura, su función no se ejerce de la misma manera en todas las épocas y civilizaciones, muchas veces esta figura es definida por “una serie de operaciones específicas y complejas que no remiten a un individuo, sino que pueden dar lugar simultáneamente a varios egos, a varias posiciones-sujeto” (Foucault 2005, 23), estas posiciones están ligadas al sistema institucional y jurídico que rodea el universo discursivo. Asimismo, el autor francés afirma que un nombre de autor no es un elemento en un discurso, sino que ejerce un cierto papel con respecto de otros discursos: “asegura un nombre determinado que le permite reagrupar un cierto número de textos, delimitarlos, excluir algunos, etc” (Foucault 2005,14). En la obra de Bravo, los circuitos de apropiación permiten comprender hasta dónde llega la influencia de cada sujeto, también el hecho de pensarnos cuál es la postura y discurso que los sujetos quieren tomar con respecto a la figura de autor; unos encuentran un sitio de visibilidad, otros ceden la figura de autor a otros sujetos, otros desean incrementar su

capital simbólico, o, el aspecto más relevante, el económico. Este último es uno de los motivos por los cuales muchos artistas registran su “propiedad intelectual”, esta les otorga ciertos derechos morales² sobre la obra. En los textos de Bravo se evidenciará estas relaciones de dominio económico entre los sujetos; pero también se mostrará que algunos colaboradores buscan su sitio de reconocimiento en la propiedad intelectual, buscan demostrar presencia en los significados que generan para las obras de los grandes maestros.

4. La discusión sobre la propiedad intelectual

Los productos de los escritores o artistas visuales, al necesitar de reconocimiento o ganancias, deben valerse del instrumento de la propiedad intelectual (PI). Según la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (2003) la PI es el “nombre que se da a la propiedad creada mediante el esfuerzo intelectual humano”(9), este esfuerzo se refiere a una expresión creativa original de un producto que le otorga valor, generalmente, comercializable. Ahora bien, estos productos pueden ser apreciados por un número ilimitado de personas. Al encontrarse la obra a los ojos de muchos espectadores, esta se puede exponer ante riesgos como la “distorsión” de la obra misma, o el plagio. Pero, la pregunta que cabe en este contexto es ¿los que alteran la obra o contribuyen a su elaboración, se inscriben en el mismo derecho de autor? Es justo en este momento en el que resalto el concepto de COPYRIGHT, que se refiere al derecho exclusivo que adquiere el artista para explotar su obra artística o literaria por un determinado lapso de tiempo. Por otro lado ¿están los colaboradores de una obra de arte en el derecho de copiar o modificar la obra si esta aún carece de registro de propiedad intelectual?, a esto me refiero con la expresión RIGHT TO COPY (derecho a copiar).

Para registrar la propiedad intelectual, las “creaciones del intelecto” necesitan de unos requisitos formales establecidos por la ley para determinar esta validez. Los requisitos pueden tratarse de contratos firmados, o por ejemplo, si se recurre a un juicio, este debe basarse en evidencias de relevancia para comprobar la autoría. Si bien las leyes de derechos de autor varían en cada país y contexto, estas tienen algunos principios generales, entre ellos, instaurar el nombre de un “titular”, a quien se le atribuye la creación

² Cuando la obra se registra, adquiere un derecho moral, que se refiere a los derechos personales que se vinculan a un creador, estos incluyen el derecho a la integridad de la obra, que impide cualquier distorsión o mutilación de la misma. (Organización Mundial de la Propiedad Intelectual 2003).

original de la obra y que solo esta sea el sujeto exclusivo para reproducir, distribuir e interpretar; en definitiva, la propiedad intelectual le otorga al artista la potestad de explotar su obra o “protegerla” de cualquier distorsión. Hasta aquí, aparentemente, la propiedad intelectual ofrece ciertas garantías al artista, pero ¿qué tan importante es para el arte contemporáneo el registro de las obras de arte? A continuación, se plantean dos casos.

5. Debates contemporáneos sobre autoría: Pablo Katchadjian y Maurizio Cattelan

Me permito citar dos casos de artistas que enfrentaron conflictos de legales que, a través de ejercicios de apropiación, se vieron afectados por los registros de derecho de autor. Aquí empiezan nuevas discusiones; una con respecto al desafío de una obra mayor —respetando su lenguaje y su clave estilística—, que ha sido objeto de demanda, se trata de la obra *El Aleph engordado* del argentino Pablo Kachadjian. La segunda, que discute si el derecho de autor pertenece a los colaboradores o a los artistas, se trata de las instalaciones artísticas del italiano Maurizio Cattelan.

El primer caso citado, se refiere a la reescritura de un texto fundacional, una alteración del texto *El Aleph* (1949) de Jorge Luis Borges. No es la primera vez que Katchadjian ha experimentado una tendencia apropiacionista. Luego de la difusión de *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente* en 2007, la publicación de *El aleph engordado* (2009) constituyó, casualmente, uno de los mayores riesgos legales de la literatura latinoamericana contemporánea. A dos años de la publicación del texto de Katchadjian, en junio de 2011, María Kodama (ex esposa de Borges) ejecuta una demanda por defraudación de derechos de propiedad intelectual, argumentando un plagio parcial de la obra. Al llegar a los tribunales, los discursos —legal y literario— se yuxtaponen, pero existe un punto de encuentro: la recontextualización de los pasajes citados. Los tribunales dictaminan de que existe una reproducción parcial de la obra: más de mil palabras habían sido replicadas. El escritor argentino argumenta que esta nueva intervención es una exploración a otras posibilidades de comprensión. En este caso, existen argumentos literarios que el marco legal no contempla, cito algunos: primero, el *yo* narrador de Katchadjian no es el mismo que el *yo* autor de Borges, esta distinción es clara entre los narradores modernos. Segundo, *El Aleph engordado*, al ser escrito en otro contexto y otra época, es una nueva interpretación que rellenó esos espacios de duda, otra manera de

comprender la cercanía entre el narrador y los personajes borgianos. En la obra, el autor argentino puntualiza que su procedimiento ha sido muy cuidadoso para no atentar contra la originalidad de Borges:

El trabajo de engordamiento tuvo una sola regla: no quitar ni alterar nada del texto original, ni palabras, ni comas, ni puntos, ni el orden. Eso significa que el texto de Borges está intacto pero totalmente cruzado con el mío, de modo que, si alguien quisiera, podría volver al texto de Borges desde éste. (Katchadjian 2009, 50)

Tercero, Katchadjian no ha perjudicado en ningún sentido los ingresos económicos de Kodama, puesto que su tiraje en una editorial pequeña llegó hasta doscientos ejemplares. Finalmente, como cuarto argumento, se destaca que el mismo Borges, ha recurrido a las mismas prácticas apropiacionistas, por ejemplo, en *El Aleph*, el autor se apropia de algunos pasajes de *La Divina Comedia* de Dante, como una manera de reescribir una tradición. Y así, existen motivos para pensar que el texto de Borges, a pesar de que en 2009 no haya cumplido aún los setenta años de su publicación para convertirse en un bien público, se presta para ser reescrito porque el autor mismo ha dejado como base una práctica común de relacionar textos, esto forma parte de las dinámicas de creación en el arte contemporáneo. El 30 de junio de 2021, María Kodama pierde el juicio contra Katchadjian. Luego de diez años de pugnas y apelaciones, la apertura al discurso literario ha triunfado sobre el derecho de autor.

La experimentación de Katchadjian, con sus riesgos legales, marca un indicio para la defensa de próximos escritores que opten por un ejercicio contemporáneo de reescritura en la que el desplazamiento y la ubicación del lenguaje otorguen un nuevo significado al producto artístico. Katchadjian, en consonancia con Borges, expresa la infinitud de los mundos posibles en el universo narrativo. Sus obras no son otra cosa que una sumatoria insospechada de procesos de lectura y escritura.

En cuanto al segundo caso, se trata de un juicio realizado por el escultor francés Daniel Druet ante los tribunales de París, en el año 2022, en donde exige el reconocimiento de su figura de autor para atribuirse la autoría de varias piezas que realizó para el artista Maurizio Cattelan entre 1999 y 2006. La acusación está dirigida también hacia el galerista Emmanuel Perrotin, que, según el escultor, había ignorado sus peticiones de acreditarlo como autor en las exposiciones de las obras de Cattelan. Los magistrados del tribunal de París distinguieron que la instalación artística no implica solo las figuras de cera realizadas por Druet, sino el resto de elementos que acompañan a la instalación, como la sala, las luces y el diseño del escenario; de tal manera que Druet, en este caso, sería un proveedor de servicios que habría cumplido su trabajo asignado por

Cattelan. Esta práctica sin duda, crea un foco de discusión sobre la figura del autor, pero el mismo Cattelan en una entrevista realizada por Alma Ruíz en 2002, admite que el aporte de los colaboradores en las instalaciones artísticas es muy necesario: “For me, delegation is not some kind of a statement or stand. It is a necessity, a way of problem solving. Something needs to be done so you can find someone who can do the best job. [...] My working process is to delegate; it has to be that way because I just cannot control everything myself.” (Cattelan 2002) Este juicio podría haber transformado los paradigmas del arte conceptual, pero en realidad no ocurrió tal evento. Perrotin menciona en una entrevista para *Le Monde* (2022): “Si Druet gana, todos los artistas serán denunciados y será el fin del arte conceptual en Francia”(1), de tal manera que, asignar un derecho de propiedad intelectual a los colaboradores y al creador en partes iguales no es una opción viable en el arte contemporáneo; la justicia francesa ha dejado muy clara su postura. Por lo tanto, el creador que registra su derecho de autor busca su distinción, busca un espacio de legitimación para su “idea original”. La industria del arte protege al autor iniciador; esta protección permite al artista adquirir un capital económico superior al de sus colaboradores. En este caso se observa una gran diferencia de capital adquirido entre Cattelan y Druet. Según diario *El Español* (2016) la obra *Him* se vendió en 15 millones de euros, mientras que la *Nona Hora* se cotizó en 6,9 millones de euros. En ambas obras se destaca las figuras de cera realizadas por Druet como elemento principal. Por su parte, el escultor Druet recibió aproximadamente 160 000 euros por la elaboración de las figuras. Las diferencias de poder económico determinan la posición de autoridad del autor.

El caso de Cattelan trae a colación una idea paradójica. Por un lado, pareciera que la figura de autor se encuentra fortalecida por los registros de propiedad intelectual, esta defiende intereses individuales, y a su vez define quién es autoridad en el mundo del arte y quién no. Sin embargo, considero que el derecho moral no es compatible con la naturaleza del arte ya que el arte es de por sí disruptivo, siempre se asocia a la ruptura de conceptos, de paradigmas, de ideas; se asocia a la renovación. El arte también lleva consigo muchas apropiaciones de otros sujetos. Una obra que es protegida en algún momento o contexto será cuestionada, modificada, rechazada o reelaborada. Los derechos de autor no son perpetuos, estos están sujetos a principios legales y tendencias artísticas de acuerdo a las construcciones sociales de las diferentes épocas y contextos.

El caso de Katchadjian evidencia la importancia de ser críticos con la tradición y de dialogar con los grandes escritores (que en algún momento se consideraron

“intocables”). Reescribir una tradición es importante porque podemos develar nuevas perspectivas culturales y de pensamiento. La literatura siempre dejará preguntas que se responderán en alguna etapa de la historia. Por otro lado, el caso de Maurizio Cattelan demuestra la firmeza de la esfera jurídica, la rigidez de la propiedad intelectual que, generalmente, no contempla a los colaboradores y los exime de los derechos de autor. Sin embargo, observamos que en la esfera artística los diálogos y aportes también definen el curso de una obra. Críticos de arte como Nicolás Bourriaud (1965) y Claire Bishop (1971) proponen el concepto de estética relacional³ para comprender la manera en cómo funciona el arte en nuestros días. Bishop⁴ considera que no todos los consensos entre artistas son armoniosos, algunos dan lugar al antagonismo; los sujetos que intervienen en una obra pueden volverse adversarios; no obstante, debe existir una posibilidad de dialogar y discrepar sobre la autoría de una obra (y exposición de la misma) sin recurrir necesariamente a las demandas judiciales; y encontrar una manera para reconocer la distinción de los colaboradores.

Estos diálogos generalmente se encuentran atravesados por una relación de pertenencia entre varias personas hacia una misma obra. Ahora bien ¿es necesario basarnos en los registros de la PI para rechazar el reconocimiento de autor a los colaboradores? Me parece que la discusión es profunda, porque, sin duda, los colaboradores intervienen directamente en la significación, son sujetos que también interpretan a través de los sentidos, expresan sus propias lecturas y se les permite incorporarlas en la obra, de estas creaciones puede depender la acogida de la obra en el mercado. Los magistrados no perciben este tipo de aportes, lo cual dificulta visibilizar estos procedimientos ante la esfera legal. Por consiguiente, el aporte de los colaboradores para la producción de la obra es esencial. Quizá ante la ley, estos signos de apreciación muy subjetivos no se contemplen, pero es indudable que la obra en sí misma es el resultado de una simbiosis de ideas entre el creador y sus colaboradores.

En el universo de Bravo se evidenciará varias formas de autoría, y se discutirá con estas perspectivas contemporáneas que se encuentran atravesadas por la propiedad

³ La estética relacional, término que se le atribuye a Nicolás Bourriaud (1965), es una forma de pensamiento que propone una reflexión sobre las interacciones humanas y relaciones sociales, no solo tomando en cuenta al espectador, sino también las comunicaciones entre artistas y colaboradores.

⁴ Bishop también considera relevante analizar las políticas de las salas de exposiciones y galerías, problematizar la calidad de las obras; comprender que en estas exposiciones también existen espacios de confrontación y disputa.

intelectual. A continuación, se mostrará un análisis de lo que implica apropiarse desde la narrativa de Luis Alberto Bravo.

Capítulo segundo

Los círculos de apropiación en *Hotel Bartleby*

Reunir todos los libros existentes es otra forma —simbólica, mental, pacífica— de poseer el mundo

Irene Vallejo

1. *Hotel Bartleby*: su proveniencia y estructura

Hotel Bartleby, publicada en 2013, trata de un recuento de historias sobre copistas, escritores, y personajes —del cine y la literatura— que padecen del síndrome de *Bartleby*, término acuñado por Enrique Vila-Matas en el año 2000 para referirse a los escritores que han detenido su oficio; escritores que, luego de haber empezado escribir una obra, han dejado de elaborarla, o bien, se han deshecho de ella, de tal manera que esta nunca llegue a publicarse. Este padecimiento es considerado como uno de los nuevos males del siglo XXI. Desde Ítalo Calvino hasta Snoopy, Bravo realiza una radiografía de casos de escritores en crisis, sus motivos y circunstancias personales para abandonar su oficio.

Hotel Bartleby se encuentra conformada por cinco partes; la primera consta de doce capítulos, que corresponden a doce nuevos nombres de bartlebys que incorpora Bravo, ellos son: Italo Calvino, Emily R, Pedro Camacho, Cósimo di Rondó, Eduardo Molina, Neal Cassady, Snoopy, A.G. Porta, Ángel Ros y Dédalus, Zorg, Phoebe Caulfield, Sophie Fisher y Edmundo Valadés. En la segunda parte, el autor escribe algunas consideraciones sobre las leyes bartlebys; en la tercera parte, el autor construye una historia que reúne a los bartlebys mencionados y otros nuevos. La cuarta parte recopila fragmentos y reflexiones de varios escritores sobre la vida del escritor en la literatura. La quinta parte está dedicada a los hallazgos de David Zimmer, un investigador de bartlebys.

Ahora bien, es esencial añadir la relevancia de los pies de página en la obra. El autor los utiliza para ampliar el contexto de los bartlebys, para documentar casos semejantes, para comentar notas de revistas, libros o periódicos sobre cada caso bartleby, o para añadir reflexiones sobre la escritura.

Pese a que la obra se enfoca en las disyunciones y problemas del escritor, enfatizaremos específicamente en aquellos autores “sin obra” y “autores copistas” que se instalan en su entorno y pretenden, a través de dinámicas de apropiación, posicionarse como una autoridad del mundo de las letras. Bravo enfoca una reflexión sobre la escritura desde la mirada de determinados personajes y coloca sus propios criterios para exponer nuevas dimensiones del horizonte *Bartleby*. Al ser una escritura de no ficción, se la ubica en un género literario híbrido⁵.

Acerca de su forma, afirma Leonardo Valencia en el podcast *Sueños de papel*, dirigido por Juana Neira:

Una operación de lectura. *Hotel Bartleby* no es bien bien una novela, no es bien bien un ensayo sino que es otra cosa. Un libro que invita a los lectores a mirar la literatura desde otras coordenadas, está en esa tesitura de una escritura ensayístico-literaria. Un libro que ya rompe el esquema de la novela y que apuesta por una tradición, que es la tradición de la novela-ensayo. (Valencia 2012)

Tanto la operación de Bravo como la de Vila-Matas convergen en un aspecto de forma: ambos transitan en un terreno ficcional y real, apostando por un discurso mixto que refiere perfiles biográficos, anécdotas y fragmentos de obras inacabadas. Característica de la “hibridez” de Bravo es entrecruzar las líneas narrativas de la literatura, la realidad y el séptimo arte. Alusión tras alusión, el autor construye un “collage” en el que incluye a los bartlebys escondidos en los libros y las películas contemporáneas.

El origen de *Bartleby* se ubica en la acción de ser copista. El personaje de Melville, conocido como *el escribiente*, comienza a transcribir, a hacer un ejercicio puramente mecánico: “verificar la fidelidad de la copia, palabra a palabra”, sin alterar su contenido. De ahí que, el síndrome Bartleby, desde la perspectiva vilamatiana —entendida como el cese del oficio del escritor— sobrelleva una connotación pernicioso y hasta perturbadora, como una suerte de afección a las letras. Por su lado, Bravo demuestra que el bloqueo creativo es parte del ciclo del escritor; el silencio como la desaparición de la vida pública de un escritor es parte de su naturaleza, incluso permite la resonancia y renovación de la literatura en nuevas voces. Lo curioso es que, al ser un fenómeno imparable, el síndrome bartleby se regenera con nuevos motivos. El principal se relaciona con la coyuntura social y la “expectativa” de los lectores por una “evolución” de la propuesta del autor. Para

⁵ Al constituirse como una continuación de *Bartleby y compañía* (2000) de Vila-Matas, el texto difiere en que la obra del español se escribe a manera de diario. Se trata de un cuaderno de apuntes que registra los casos de *bartlebys* que encuentra en su camino, el autor lo manifiesta en su primera página: “soy feliz. Hoy más que nunca porque empiezo —8 de julio de 1999— este diario que va a ser al mismo tiempo un cuaderno de notas a pie de página que comentarán un texto invisible y que espero que demuestren mi solvencia como rastreador de bartlebys” (Vila-Matas 2000, 13).

ampliar la dimensión del universo bartleby, Luis Alberto Bravo apunta algunas consideraciones:

1) Existen escritores que no esperan que sus nombres sean recordados, por lo tanto, no se sienten en el compromiso de hacer acciones heroicas en su escritura, no pueden ser forzados a lo que no son. 2) Según Eduardo Jordá, la fórmula *Bartleby* es la siguiente: inmovilidad + imperturbabilidad = destrucción; 3) Los compromisos extraliterarios de los escritores atentan contra su imaginación, y además, afecta tanto la capacidad de escritura como las condiciones para escribir. (Bravo 2013, 184-85)

La operación de la escritura no asegura una cadencia fija, ni promete un porvenir a los lectores, tampoco se ajusta a una fórmula. ¿Acaso el escritor bartleby pretende hacer a un costado la utilidad plena de la expresión literaria? o ¿quizá la ausencia de obra es una tendencia estética de los nuevos escritores? Bravo apela a ese “vacío” como uno de los objetivos de la propuesta artística bartleby —cuando cita a Mallarmé quien relacionaba a la página en blanco con un abismo— este “espacio vacío” expresa un concepto, es una forma de expresión que debe ocupar un sitio en la crítica, como si se tratase de un juego contemporáneo en el que el autor muestra, a través de la obra inconclusa, un aparente desinterés sobre la escritura. Esta parodia es justificada por las nuevas perspectivas del arte moderno, Bravo lo explica así: “Conocidos hijos excéntricos del arte moderno son el performance, los happenings, las instalaciones artísticas. Todos tienen en común (en mayor o menor medida) haber ido reduciendo el material en pro del concepto.” (Bravo 2013, 188). El espacio del no es una teatralización conceptual en la que el autor juega a la ausencia, pero no a la muerte definitiva. El escritor, entonces, emite ciertos códigos para definir una peculiar “personalidad”, esta fluctúa entre la originalidad, la genialidad, o la tendencia del momento. Retomando estos contextos insólitos, Bravo añade en la segunda parte de su libro una categoría de análisis (que proviene del campo cinematográfico) denominada el *complejo de Hector Mann*⁶, entendido como la elaboración de la obra para los ojos y el placer del autor exclusivamente; su tiempo de vida es temporal, el texto se elimina luego de cumplir dicha función. Destaca Bravo: “La clave está en la voluntad del autor, nos recuerda que la existencia o no existencia de su obra, depende únicamente de él” (2013, 190). Es una obra que está presente, pero que no sale de la periferia del autor, ni se somete al servil proyecto de “producir” u obtener

⁶ Héctor Mann es un personaje de *El libro de las ilusiones* (2002) de Paul Auster. En este libro, a través del relator David Zimmer, se expone la vida de Héctor Mann, un cinematógrafo y comediante quien aparentemente había desaparecido de la sociedad a causa de una discusión entre dos amantes. Luego de muchos años apareció nuevamente con la cinta de múltiples películas de cine mudo que había realizado en silencio. Según Bravo, Auster se inspiró en Max Linder, un reconocido actor del cine mudo francés de inicios del siglo XX.

reconocimiento. Volvemos al juego performático de ocultar y mostrar del autor, pero en esta ocasión, el encierro y el silencio no significan el cese del artista, al contrario, es una torre de marfil para continuar con la producción sin impedimento alguno, tal es el caso de Héctor Mann y Max Linder, cineastas referidos por Bravo, ambos personajes experimentan una etapa prolífica que no se muestra a nadie. Si la obra no se muestra, ¿existe realmente? Este es el cuestionamiento de Bravo a partir de la referencia a estos actores del cine mudo: “si alguien hace una película y nadie la ve, ¿existe esa película?” (2013, 193). El caso de Héctor Mann culmina con la destrucción de sus cintas cinematográficas, según Bravo, esta sería una práctica recurrente en las productoras de Hollywood, sobre todo con las películas mudas, pues la idea de destruir la obra ha sido ya antes contemplada por Georges Méliés y Luis Buñuel. El mismo Héctor Mann se inspiró en ellos. Hasta este punto Bravo muestra una cadena de apropiaciones, autores cuyo legado inspiró a otros autores. Mientras que Auster se inspira en Max Linder, David Zimmer se inspira en Héctor Mann, por otro lado, Mann se inspira en los cineastas antecesores. Luego se amplían los semilleros de apropiación, como por ejemplo, en uno de sus pies de página menciona al personaje Dean de *Blue Valentine* (2010), compositor que se niega a producir su arte con fines comerciales.

Otro de los orígenes del síndrome bartleby es el *síndrome del Ángel exterminador*, que se refiere al bloqueo de la psique del escritor, que comúnmente ocurre en un encierro prolongado. Este desemboca en síntomas fisiológicos que afectan las emociones y variaciones en su estado de ánimo. Al final, las dimensiones que examina el autor conceden una función de reminiscencia a la práctica de la escritura, aquella que no sale de la esfera de la persona natural y que toma en cuenta la psicología del escritor. Para comprenderlo, Bravo toma como punto de partida los personajes de la película homónima de Buñuel⁷:

La extraña imposibilidad que experimentan todos aquellos invitados a la cena en la mansión de los Nóbile, es un bloqueo que se instala en la psiquis de cada uno. Ante aquel muro mental evitan la salida al percibirlo “fuera de su territorio”. Este fenómeno se podría juzgar irracional cuando se trata de un caso aislado, pero al ser colectivo, evidencia que existe una “razón” salvo que no la conocemos [...] De esta manera, los escritores que sufren de la situación, la padecen. Y la provocación generada por la mente —que empieza de modo inconsciente para luego percibirlo sin poder objetar— más que un *preferiría no hacerlo*, sería un *no puedo hacerlo*. (Bravo 2013, 197-199)

⁷ *El ángel exterminador* (1962) es una película filmada por Luis Buñuel. Sinopsis: Un grupo de invitados acude a una cena en una casa que por motivos desconocidos no pueden abandonar. En ese encierro ocurren acciones violentas que se encuentran fuera del contexto habitual de los personajes.

Así como los personajes se transforman en medio del encierro voluntario, la psique del escritor se encuentra, hasta cierto punto, afectada; sin embargo, se trata de una soledad productiva, ya que el escritor no cesa de escribir. Incluso en el encierro es capaz de renunciar al oficio, en ese camino sin norte, Bravo cita los casos de Harold Smith, de la serie *Twin Peaks* (1990) dirigida por David Lynch; Margaret de la novela *Carrie* (1974) de Stephen King; William Forrester de la película *Finding Forrester* (2000), entre otros. Los personajes que provienen mayoritariamente del cine, padecen situaciones desastrosas como la muerte de familiares, agorafobia, o conflictos con la ley. Los padecimientos son la clave para publicar sus textos, por otro lado, Bravo comparte la idea de que el aislamiento y la soledad también pueden ser aliados del escritor.

En los capítulos finales, Bravo crea una reunión de cazadores de bartlebys de todo el mundo, que la conforman exclusivamente autores que habían indagado sobre el bloqueo creativo o el abandono de la escritura. En esta reunión se trae a colación nuevos nombres de bartlebys, nuevos casos de autores desconocidos para el narrador. Bravo manifiesta la práctica bartleby como un mal expandido hacia el infinito y pretende darle continuidad gracias a los hallazgos de otros, se trata de cazadores que darán pistas para descubrir más bartlebys.

Luego de destacar algunos antecedentes del mundo bartleby, nos adentramos al recurso de la apropiación en la obra.

2. Una primera clasificación

Para acercarme a los círculos de apropiación, es necesario aclarar que no todos los bartlebys son ficción, unos pertenecen a la realidad. Por esta razón, en primera instancia, los clasifico en campos artísticos a los que pertenece cada uno, los he desglosado de esta manera, primero se encuentra la figura de dos autores reales: el chileno Eduardo Molina y el mexicano Edmundo Valadés; luego, en cuanto al campo lírico y musical se encuentra el caso de Neal Cassady y Jack Kerouac; en cuanto al ámbito literario, se encuentra el ensayo de Italo Calvino (*Seis propuestas para el próximo milenio*) y luego los casos de personajes específicos de varias obras: Emily R. de la novela homónima de Marguerite Duras; Pedro Camacho, el escribidor, personaje de *La tía Julia y el escribidor*; Cósimo di Rondó, personaje principal de *El barón rampante*, y Phoebe Cauldfield de *El guardián entre el centeno* de Salinger. En el campo cinematográfico destaca el personaje Zorg de *Betty Blue* y Sophie Fisher de *Letra y música*; finalmente, se muestra a Snoopy como

único representante del género cómic. Como se evidenció anteriormente, el eje transversal de los escritores es el síndrome bartleby. Luego, se traza una subclasificación para analizar cada una de las variantes de apropiación. En el siguiente mapa se muestra esta selección.

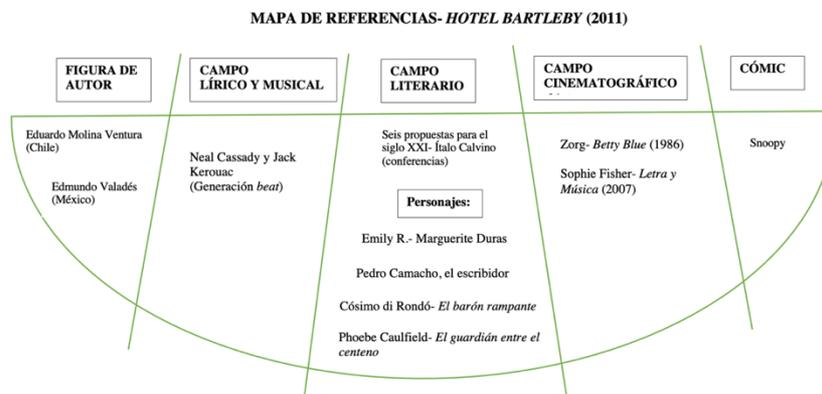


Figura 1. Mapa de referencias: En cada columna se dividen por campo artístico todos los autores incorporados por Bravo en *Hotel Bartleby*.
Autora: Jessica Ordóñez (2023)

3. Una segunda clasificación: los copistas, los apropiacionistas y el homenaje

3.1.El bando de los copistas

Ahora bien, luego de comprender la proveniencia de cada caso bartleby; realizaré una nueva agrupación. En esta parte analizaré la manera en cómo los sujetos conforman las figuras de autor. El primer caso de apropiación lo denominé el ***Bando de los copistas***. Los denominé de esta manera porque se trata de dos casos de sujetos que se valen de la copia como instrumento para establecer una figura de autor ante la sociedad. Se basan en la réplica de las creaciones de otros sujetos. Veremos que el primer caso citado —Sophie Fisher y Cora Corman— se trata de una relación de un sujeto que escribe para otros, sus creaciones son cedidas a una artista que, utilizando los escritos de Fisher, valida su figura de autora. A continuación lo explico a través de la literatura de Bravo:

Sophie Fisher es el personaje principal de la película *Letra y música* (2007), del director Marc Lawrence. Sophie Fisher es publicista y una antigua estudiante de literatura, quien revela un secreto que la ha acompañado desde que descubrió su talento para escribir: es autora de textos que llevan nombres anónimos que son apropiados por otras personas. Lo curioso de Sophie es que niega su ingenio para escribir, no se cree en capacidad de publicar con su auténtico nombre, se escuda en otros talentos. Ella misma asevera hacer imitaciones de Dorothy Parker y Emily Dickinson. En este punto Bravo

muestra la sucesión de una influencia tras otra, una cadena de apropiaciones que atraviesa la literatura y vuelve al círculo real, y esta influencia regresa a los libros para crear nuevos vasos comunicantes. En este sentido, me detengo para mencionar que apropiarse no solo implica prestar atención a la vida de otros, sino también comprender que esos otros llevan más apropiaciones consigo. Sophie empieza su arte con imitaciones, con fragmentos de textos copiados, su camino para consolidar una voz propia no es muy constante, por ello muchas veces abandona sus textos (síntoma del síndrome bartleby). Sin embargo, una vez que Sophie reconoce su aptitud en la escritura, empieza a escribir para otros artistas, ejemplo de ello es la canción *Way back into love*, que fue objeto de apropiación de la artista Cora Corman, a la que le añadió un estilo musical “exótico” y moderno que no fue del agrado de Fisher, pero que, al final, ascendió al éxito entre la juventud de Estados Unidos, y el crédito principal se le atribuyó a Corman, cantante que ya llevaba años en el mundo de la música.

Este último episodio descrito por Bravo es muy cercano a las formas de apropiación del arte contemporáneo. Me detengo a contextualizar esta práctica desde la industria musical. Esta selecciona ciertos elementos para posicionar a los artistas, uno de ellos es la letra de las canciones; pero la letra no es el único elemento a destacar sino también el posicionamiento del artista. Cora Corman es una artista pop que encabeza las listas de reproducción en Estados Unidos, ella en sí misma concentra otros tipos de capital social, simbólico y cultural que la mantienen en su posición de fama. De tal manera que, para la industria musical, resulta irrelevante que Corman no sea la escritora de sus canciones; su figura de artista ya se encuentra consolidada gracias a su trayectoria.

Asimismo, Bravo muestra con claridad a través de este caso, una cadena de influencias; mientras que Sophie escribe imitaciones de escritoras norteamericanas de los siglos XIX y XX; también escribe para otros que se adueñan de sus letras; pero esta cadena también se expande de otra forma, porque, según lo comenta Bravo, Sophie también sirve de inspiración para crear un personaje de otro libro. Este libro es de su exprofesor de literatura, Sloan Cates, quien, basado en la vida escrituraria de Sophie, decide crear un *alter ego* de ella. A Cates le interesó la personalidad de Sophie, particularmente su síntoma bartleby, Bravo refiere este episodio como una mezcla de realidad y ficción:

La lectura del libro la desmorona cuando descubre, entre sus páginas, que el autor se ha basado en su persona para crear al personaje de Sally Michaels. Pero naturalmente el personaje no sería un retrato de quien se basa, sino que se contaminaría de ficción. (Bravo 2013, 156)

Fisher también es un sujeto de inspiración para construir literatura, pero a su vez, Sophie absorbe estilos ajenos y estos se trasladan a otro nombre de autor, sin hacer eco de su talento ni considerarse propietaria de un estilo propio, y, pese a que su pareja — Alex Fletcher— la anima a sobresalir de su espacio, Fisher prefiere mantenerse en perfil bajo, producir desde su torre de marfil, obtener ciertas regalías, y evitar conflictos. En otras palabras, Sophie es una colaboradora. En esta historia, Bravo describe a detalle las prioridades de los sujetos, incorpora también las motivaciones de Sophie; en esta ocasión no utiliza el recurso del testimonio, pero se detiene en la descripción de las realidades y oportunidades de los sujetos para colaborar con otros artistas, sin afán de reconocimiento en la esfera pública, como se evidencia en la cita: “Fisher y Fletcher son personas ensombrecidas por el talento de otros. Fisher tiene un conflicto existencial y lo lleva en su vida como un secreto, como una joya negra guardada en alguna parte de su habitación” (Bravo 2013, 158). Bravo muestra también que la vida del artista tiene momentos de crisis como momentos de inspiración, de hecho, ningún Bartleby expuesto en la obra presenta un tipo de estabilidad, todos presentan carencias y conflictos con el mundo exterior.

El trabajo de Sophie, al ser oculto, no se expone en la opinión pública. Sus escritos recorren por varias figuras de autor como la de Corman y se convierten en un bien de consumo que favorece a una figura de artista. En este caso, existe una división marcada de la esfera de autor —individuo que se expone ante la vida pública, claramente sin obra— como figura mítica y el auténtico autor que genera una voz narrativa, que prefiere enterrar su verdadero nombre, y que, al final, se adapta a lo que solicita una audiencia para que ese producto —de masiva acogida— le resulte rentable. La discreción de Fisher, que recoge y modela estilos, es una práctica para dar continuidad a un producto que se trabaja entre varias manos y voces. Al final, la transformación de este producto la consolida una audiencia de “fanáticos” de Cora Corman, personas que conforman el capital simbólico que la artista ha mantenido desde hace años.

El ángulo de apropiación que presenta Bravo, en esta ocasión, se refiere a los escritores que, en un cómodo anonimato, viven alejados de la industria cultural y todo lo que esta implica (videoclips, conciertos, entrevistas, espectáculos). Desde ese sitio de enunciación, Sophie se distancia de la figura de autor construida por esta industria. La “figura” —construida por Cora Corman— acompañada de componentes del espectáculo, se constituye en un mecanismo de apropiación que se adapta a las demandas del mercado artístico.

En *Letra y música* se observa el producto artístico final, el espectáculo de Cora Corman acompañado de un diseño de luces y cantando los escritos de Sophie. Luego de observar esta puesta en escena, Sophie concluye que ha encontrado su sitio en la composición del arte, el de producir historias para otros, el de colaborar para otros artistas. Con este caso, Luis Alberto Bravo evidencia que las colaboraciones entre sujetos sostienen en gran medida a la industria cultural.

Luego de tratar el caso de Fisher, en el *bando de los copistas* se estudia otro caso, el de Eduardo Molina, una persona a quien se le creó una vida de escritor. Molina consigue su faceta de autor gracias a la copia de otras obras que se atribuye como propias. A continuación, lo explico.

Eduardo Molina Ventura (1913-1986), alias “el chico”, personaje popular santiaguino, mintómano, quien hace alarde de sus virtudes como escritor y las proclama como un manifiesto histórico de su país. Conocido como “el antecesor de Hesse”, el “Pound de bolsillo” o como el “escritor que no publicaba”, Molina proyectaba todo su bagaje de lecturas en una obra inexistente, la suya. Se trata de un parásito de la literatura ajena. Sus conocidos aseguran que nunca escribió una línea de su autoría, pero figura como prologador de poetas;⁸ además, con su retórica convencía a su entorno de haber escrito varios libros de transcendencia nacional. En la práctica, recitaba poemas aprendidos de memoria, versos parafraseados de Rimbaud, un fragmento de *Demian* de Hesse⁹ al que tituló *El nadador sin familia*, o la traducción de *El lobo estepario*, que aún no se editaba en Chile en ese entonces; todas ellas han sido escritas con su nombre y apellido; de hecho, para el chico Molina, daba lo mismo escribir en su cuaderno de apuntes un poema propio como el de otro autor. Lo que es importante para su trayectoria como escritor, es el hecho de presentarse como un “hombre de letras”. Comenta Bravo (2013, 67): “Molina creó una mitología propia a partir de la elaboración de silencios entorno a su vida; la realidad y el tiempo fueron para él meros pretextos para cambiar el lugar del enigma” (2013, 67). En este sentido, esa escritura que reposa en una dimensión mítica sería el resultado de todas de sus lecturas: “tal vez lo único verdadero en Molina

⁸ Escribió el prólogo de dos textos de Efraín Barquero: el poemario *El viento de los reinos* y la autobiografía *Arte de vida* en la que hacía notar su pensamiento: “Todos vamos tejiendo con nuestros actos más usuales e insignificantes una trama secreta de misteriosos hilos, cuyo origen desconocemos y cuyo fin ignoramos, sin nosotros saberlo, las figuras de un tapiz fabuloso cuyo sentido nos desborda” (Cruz 2004, 1).

⁹ Cuando los escritores de su entorno se dieron cuenta del plagio, Molina dijo que se trataba de un “test cultural” para saber cuán atentos estaban sobre las vanguardias literarias. Por su parte, se jactaba de haber descubierto a Hesse antes de que este ganara el Nobel.

Ventura era la memoria: todos los libros que leyó, y como bien decía Bolaño, eran la única forma de tenerlos para siempre” (Bravo 2013, 67). La práctica de acumular historias y textos en la memoria es una manera de apropiarse de ellos, mencionarlos es darles presencia. Este bagaje literario ha sido apoyado y sostenido por otros escritores de su época con los que había entablado una relación de amistad: Vicente Huidobro, Enrique Lihn, Nicanor Parra, Jorge Edwards y Jorge Teillier. Bravo asegura que Teillier conocía la obra de Ventura: “argumentaba a favor de El Chico que la obra de este se encontraba simplemente *dispersa* y que la falta de presencia física de obra alguna se debía a cierta *despreocupación moliniana*” (Bravo 2013, 73). Las afirmaciones favorables a la labor de El Chico contribuyeron a posicionarlo como un buen elemento de las letras chilenas. Bravo evidencia que un conjunto de testimonios de autoridad puede dar renombre a un personaje mítico.

Pero Molina Ventura no solo pretende desfigurar su propia realidad, sino también la extiende a otros, por ejemplo, como lo cita Bravo, Molina “comentaba libros de autores inexistentes. Una vez le preguntaron por alguien apellidado como el vino que estaban tomando y él se explayó sobre las bondades de su obra” (Bravo 2013, 81). Los escritos que se materializaban en su imaginación centran su práctica en la apropiación. Escapar de la escritura no es un accidente para Molina, pues, para el mitómano, no existe frontera tal entre la autoría de otros y la propia, no existe tampoco la pertenencia de una obra y su autor, todo producto literario es un bien común susceptible de apropiación. El reciclaje de textos, por ejemplo, ha sido una estrategia muy útil para conformar uno nuevo, uno ficticio. Asimismo, Molina Ventura no solo creó un *performarce* con su personaje de escritor, ni convenció a toda una comunidad de haberlo hecho, sino que se constituyó como una figura histórica que pasó a una leyenda de tradición oral entre los escritores chilenos.¹⁰ Una mentira que pasó a ser verdad. Incluso su mismo lugar de procedencia es un mito, Bravo lo investiga:

En lo que todos los (escritores) coinciden, es que Molina no tenía familia; a falta de ella se inventó raíces aristócratas que lo emparentaban con la nobleza del Vaticano. No trabajaba. Viajaba de Lo Gallardo a Santiago a cobrar una jubilación o cierto arriendo del que nunca daba muchas luces. (Bravo 2013, 71-72)

Se llegó a un acuerdo para que los escritores le dieran un lugar de origen, una procedencia, un estilo de vida al escritor, una razón de ser a su escritura.

¹⁰ En su honor se fundó una organización, ADEM (Amigos de Eduardo Molina), dedicada a acrecentar su gloria y a defenderlo de las malas lenguas (Diario *El Rancaguino* 27 de febrero 2000, 10).

Desde mi análisis, y a partir de lo que cita Bravo, lo común entre la escritura de Fisher y Molina es que ambos se basan en la copia para encontrar su sitio en el arte. En ambos casos existen dos figuras de autor “creadas”, la figura de Cora Corman que abarca varios elementos que posicionan su figura de artista (entre estos elementos, la letra de las canciones escritas por Sophie), y la figura de autor ficticio (Molina Ventura), que es respaldada por otros elementos como el apoyo y la aceptación de sus escritores contemporáneos.

En ambos casos, existen distintas influencias e intervenciones. Estas figuras de autor (ante la esfera pública) son realizadas gracias a las colaboraciones, con base en otras personas, particularmente otros escritores. En la figura 3 se marca una distinción entre el “autor creado”, figura en la que no solo interviene la escritura sino otros elementos como el marketing, el estudio de la audiencia y el público seguidor, como es el caso de Cora Corman, una artista que, luego de construir una trayectoria, se ha beneficiado de la letra de Sophie Fisher para escalar. Por otro lado, la figura de autor de Molina se construye a base de retazos de textos de otros autores. Esta práctica se inscribe en la noción de *Right to copy*, es decir, la condición de los artistas para atribuirse una obra y/o colaborar para otra sin intención de perjudicar a los “creadores originales”. Es una obra escondida que atraviesa varias entidades, se transforma a medida que esta llega a los usuarios, y, en este transitar, los autores auténticos se convierten en una sombra de los autores creados, como se ilustra en la figura 3.

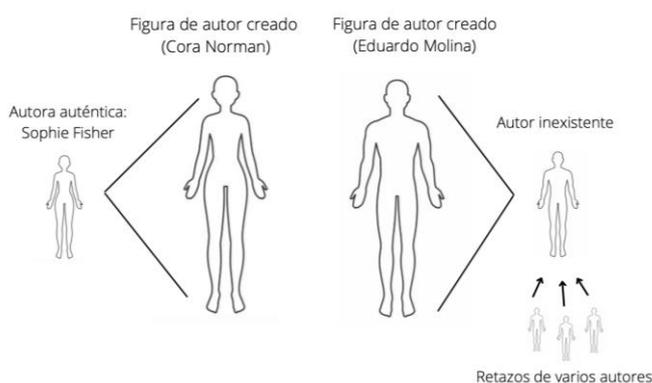


Figura 2. El autor creado
Corman y Molina son figuras de autor que se valen del talento de otros.
Autora: Jessica Ordóñez (2023)

3.2.El bando del apropiacionista comunitario

En esta agrupación, cito el caso individual de un autor cuya obra la conforman muchas voces. El propósito de esta obra es pensar en un beneficio común para una sociedad. Me

refiero a la labor de Cósimo Piovasco,¹¹ hijo del barón Arminio di Rondó. Este personaje se apropia del escenario arbóreo, y, a partir de él, diseña un sistema de gobernanza habitado por hombres justos. Desde los árboles, Cósimo desea normar con sus propias reglas. Bravo lo describe como un personaje curioso y explorador:

Arbóreo, gran lector de obras literarias y de tratados filosóficos, anarquista, utopista, cazador, libertino, aventurero, todo esto y más fue Cósimo, quien configuró su vida a un modelo extravagante de libertad. E incapaz de explicar la reflexión de sus ideales, terminó convirtiéndose en un escritor del No (Bravo 2013, 55).

Durante cincuenta y tres años que permaneció en las alturas, Cósimo se alimentó de muchas lecturas y experiencias. Entre sus hábitos se encuentra la imaginación, la lectura compulsiva y su relación con grandes personajes históricos como Napoleón y los enciclopedistas. Este aspecto le inspiró a plasmar sus ideas revolucionarias en un texto denominado: *Proyecto de Constitución de un Estado ideal fundado sobre los árboles*, que inicialmente se constituyó como un tratado pero que finalmente se transformó en una recopilación de historias y aventuras eróticas. A partir de la elaboración del texto, Cósimo se inclinó por textos jurídicos como tratados de gobierno para conformar su propia idea de nación y sus leyes.

Con esta idea de nación, meditada desde su torre de marfil, Cósimo trató de afianzar su sentido de pertenencia a una sociedad a través de la escritura, por ello, desea incorporar los pensamientos y sentimientos de su sociedad. En consecuencia, crea una obra-instalación (así la denomina Bravo) basada en las reclamaciones de los ciudadanos de la tierra. El *Cuaderno de quejas y contentos* se formaba con base en las inconformidades y sugerencias de los ciudadanos sobre la nueva nación; ellos escribían en hojas que yacían colgadas de los árboles. Cósimo recopilaba no sólo las necesidades escritas en cada hoja, sino también ciertos anhelos inalcanzables de los habitantes:

Se le ocurrió la idea de pedir a cada uno escribiese la cosa que más le había agradado (...) unos querían una carroza con cuatro caballos, otro se contentaba con una cabra; uno habría deseado volver a ver a su madre muerta, otro encontrarse con los dioses del Olimpo: en suma, todo cuanto hay de bueno en el mundo era descrito en el cuaderno, o a veces dibujado porque muchos no sabían escribir. (Bravo 2013, 60)

El *Cuaderno de Quejas y contentos* expresaba sueños escondidos de los habitantes, lo que permitía a Cósimo comprender más a su nación, estar en concordancia con sus valores y moldear las leyes según estos criterios. Bravo nos aproxima a la construcción de una obra fundacional con apariencia de documento jurídico que pretende

¹¹ Personaje principal de la obra *El barón rampante* de Italo Calvino, publicada en 1957.

mostrar el derecho de los ciudadanos a ser atendidos y ser parte de la conformación de una nación.

A su vez, Bravo cita un episodio relevante para la vida de Cósimo, se trata de la influencia de su tío Enea Silvio Carrega, un gran contador de historias que inspiraron a Cósimo a escribir *La historia de Zaira*, un escrito en el que se rescata los relatos orales de su tío. En él también se encuentran relatos sobre su vida en los árboles y experiencias de vida primitiva en torno a la cacería. En el texto se los describe como “historias infinitas o relatos incapaces de tener un final” (Bravo 2013, 59). Entre historias reales e inventadas, Cósimo funda la única obra construida desde los árboles, cuyo desenlace terminará en el olvido, debido a un descuido del autor:

Pero el barón, acostumbrado a burlar todas las reglas, fue quien promovió la ficción dentro de este documento: que si bien no pretendía ser un tratado antropológico, pretendía ser un documento fiel [...] pero el destino de este “libro colectivo”, “instalación metaliteraria”, “cuaderno performático” o como quiera llamársele, no alcanzaría buen puerto: la lluvia finalmente malograría las páginas del *Cuaderno de quejas y contentos*. (Bravo 2013, 60)

Para Bravo, arrojar al agua textos literarios o bien descuidarlos hasta su decadencia forma parte del arte Bartleby: “Volver al silencio algo que existe para que ya no exista”. A pesar de tratarse de un libro disuelto, Bravo cita un caso de apropiación cuya operación absorbe las voces de una comunidad, un intento idealizado de nación. Desde mi análisis, el caso de Cósimo encuentra en la apropiación una manera de perpetuar el testimonio de una tradición oral latente. La operación escrituraria de esta naturaleza, como se mencionaría en términos de Cristina Rivera, se manifiesta en un afán de estar en sintonía con el otro, de reconocer la voz del otro, y que ese otro sea también beneficiario de esa escritura. Cósimo evidencia pasajes contemplativos, refiere a distintos miembros de su entorno, su propósito es fundacional, pues es el iniciador de una historia de la que pretendió ser ley, pero que instaura un nuevo sitio, una nueva estancia. La autoría del texto —que se construye en base a varios pensamientos y necesidades— es sin duda, conjunta. Di Rondó le da una forma y un sentido de ser a esta obra.

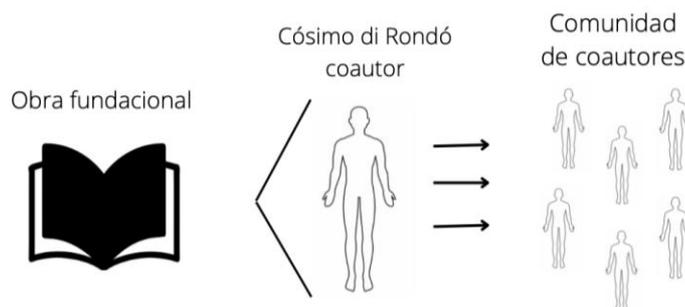


Figura 3. Comunidad coautora

Parte de la obra fundacional de Rondó la inscriben los integrantes de su comunidad. Por lo tanto, Rondó como sus conciudadanos son co autores.

Autora: Jessica Ordóñez (2023)

Para finalizar con la categoría del *apropiacionista comunitario*, destaco otro punto de análisis relevante que realiza Bravo en estas operaciones. El escritor milagreño relaciona a Cósimo con su creador, Italo Calvino, haciendo eco de la importancia del contexto social que el autor vivía en ese entonces:

Muchos aseguran que Cósimo Piovasco es el *alter ego* de su autor. Y que la novela es una fiel alegoría de su desvinculación del Partido Comunista, debido a la decepción que experimentó Calvino, por la invasión que llevó a cabo la URSS sobre Hungría, en 1956. (Bravo 2013, 59)

Con esta cita me gustaría resaltar la importancia que Bravo otorga a los detalles biográficos de los autores¹²; esto nos permite acercarnos al origen de sus personajes y el contexto en el que fueron creados. Para Bravo, es importante evidenciar las circunstancias que podrían haber influido en la creación del personaje, los momentos históricos y las motivaciones del autor. Esta perspectiva se relaciona con la apropiación en la medida que reconocemos las influencias y condiciones del autor y su escritura. Para Bravo es importante mantener su mirada fija en los procedimientos literarios, prestar atención a las referencias. Las conexiones entre los contextos, los estímulos y los diálogos con otros escritores sostienen el proceso creativo.

¹² Bravo analiza la misma condición Bartleby para autor y personaje, ambos con obras inconclusas o bien dígase inexistentes. Aquí presenta una analogía, a manera de especulación: “si Cósimo Piovasco de Rondó es a Italo Calvino, entonces el epílogo de *Proyecto de Constitución de un Estado ideal fundado en los árboles* es la *Sexta Propuesta para el próximo milenio*” (Bravo 2013, 59)

3.3.El bando del homenaje

Finalmente, tenemos el *bando del homenaje*. Este bando considera a los autores memorables que son reconocidos a través de la escritura de las nuevas generaciones. Bravo dedica un capítulo a uno de los integrantes de la generación *beat*, el caso de Neal Cassady, cuya vida, asegura Bravo, ha proporcionado material suficiente para que muchas generaciones contemporáneas a él y escritores posteriores recreen personajes basados en su semblanza:

La vida de Cassady como la de Molina Ventura certifica que la realidad objetiva en ocasiones le resulta también muy interesante a la ficción; está seducida ya sea por la jerga verbal que manejan estas personas, por sus características personales o por las magníficas situaciones en las que se ven envueltos, empieza a maquinarse su interés lento y fantasmalmente: instalando seducción, temas, iconicidad en los fondos secretos de la personalidad de sus agentes, es decir en los escritores, músicos, pintores etc. (Bravo 2013, 90-91)

Hay vidas que se prestan para crear historias literarias, la apropiación empieza como un juego de seducción para inspirar a los *bartlebys* como Jack Kerouac¹³. La escritura de *En el camino*, publicada en 1957, tomó un largo tiempo a Kerouac, quien había abandonado su proyecto durante años hasta que, según comenta Bravo, es gracias a Neal Cassady que su proyecto de diario de viajes se reestableció:

Lo retomó al encontrar el estilo en la correspondencia que mantenía con Cassady [...] Dicha carta resultó ser un satori para Jack (quien por esa época experimentaba un bloqueo creativo): fue así como encontró en el estilo de la narrativa de su amigo, el tono para escribir sus obras. (Bravo 2013, 92-93)

Cassady no solo sería un personaje más de la historia, sino que, a través de la correspondencia de cartas con su amigo, Kerouac afirma haber encontrado un tono para sus obras, gracias al estilo original de Cassady. A partir de este ángulo, Bravo demuestra que la apropiación ocurre a partir de ciertas conexiones afectivas entre quien narra y lo que se narra, una praxis sin la cual la literatura no podría evolucionar. Cassady, finalmente se convirtió en el espíritu del movimiento *beat*, un miembro catalizador del grupo. Como consecuencia, la imagen de Cassady ha sido representada, primeramente, en *En el camino*¹⁴ con el nombre de Dean Moriarty, peculiar personaje que ha sido foco de múltiples creaciones.

¹³ Jack Kerouac (1922-1969) fue un novelista estadounidense, pionero de la generación *beat*, conocido por su prosa espontánea.

¹⁴ Con su nombre original *On the road*, la obra de Jack Kerouac se publicó en 1957 por la editorial estadounidense Viking Press.

Posterior a la representación de Cassady en la obra de Kerouac, surgen más obras que se inspiran en Neal. Muchos autores empiezan a referirlo, a mencionarlo, a representarlo, a plasmarlo en un personaje, o a homenajearlo en un poema. Bravo explicita esa selección. Por ejemplo refiere los poemas de Allen Ginsberg, el más conocido se denomina *Elegía para Neal Cassady* (1957); esta composición describe la esencia de Cassady y su impacto en la vida de Ginsberg, así como el reflejo de un lamento por la pérdida de una figura destacada en la historia de la contracultura estadounidense. Pero Cassady también se encuentra presente (sea como personaje, alusión, u homenaje) en las novelas de más autores como Hunter S. Thompson, Charles Bukowski, Jhon Clellon Holmes, Robert Stone, William Plumber, Pedro Damián, Gonzalo Arango, entre otros. Todas estas historias contienen al menos un personaje o una voz inspirada en Cassady. Bravo pone en evidencia, través de su análisis, la tradición de hacer honores a grandes maestros de la literatura, incorporarlos en nuevas historias con afán de recordarlos o incluso inmortalizarlos. De esta manera, en la categoría el *bando de los copistas*, ubicamos la figura de autor como un medio de inspiración que da origen a más historias. Neal Cassady es el centro de atención, como se ilustra en la figura 5.

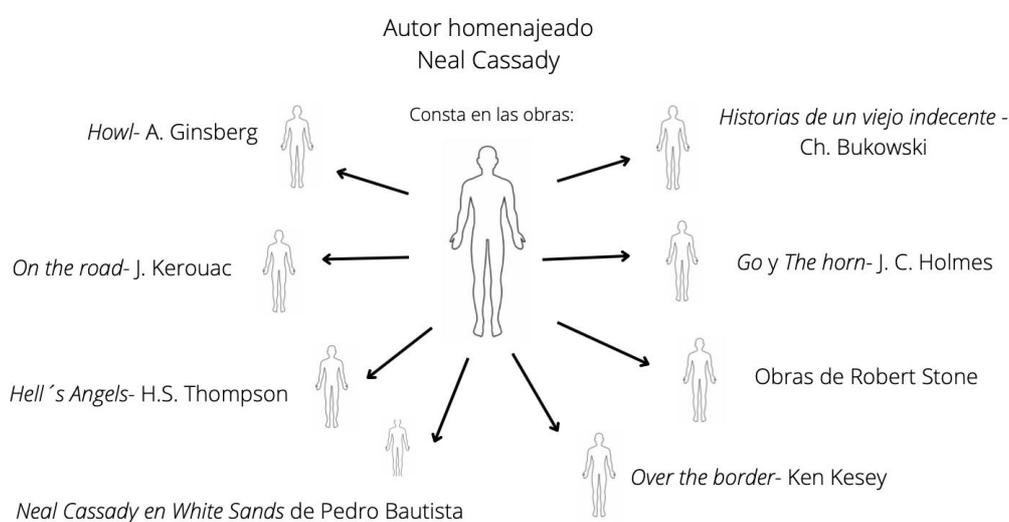


Figura 4. Autores que refieren a Cassady
Neal Cassady es el punto de partida para construir más literatura.
Autora: Jessica Ordóñez (2023)

El homenaje es un ejercicio muy común en la literatura, una manera de rendir honor y respeto a los escritores que iluminaron a otros escritores. Bravo demuestra que apropiarse estilos y formas de escritura de estos grandes maestros no solo es el motor

renueva la literatura sino también destaca la importancia del diálogo con una tradición. Este es un eje que sostiene la construcción de la identidad literaria de los escritores.

Hotel Bartleby (2013) ha ampliado el espacio de la literatura del No¹⁵, aproximándose a cada caso particular de escritores, que con o sin obra, son una parte importante del mundo de las letras. Para Bravo, incluso la intención de escribir puede considerarse parte de la literatura: “Para mí, un escritor que había dejado de escribir no era escritor, sin embargo, las cartas dejaban en claro que los bartlebys pertenecían a la literatura, de modo similar al que los números imaginarios pertenecían a las matemáticas” (Bravo 2013, 12). La práctica de un escritor en formación está vinculada con la reflexión y la actividad creativa; por lo tanto, para ser un escritor no es indispensable una publicación, sino una serie de experimentaciones y conexiones con la escritura. Bravo evidencia que la regeneración de la literatura esta nace de las inspiraciones, de los finales inconclusos, de los mitómanos, de los exploradores, de todas las posibilidades que aparecen en el camino de la creación, incluso tramas que continúan en vigencia.

Como colofón de este segundo capítulo, recalco algunas consideraciones sobre la apropiación y la figura de autor en *Hotel Bartleby*. He considerado pertinente agrupar este conjunto de bartlebys y distribuirlos en bandos de tal manera que se pueda explicar las relaciones entre los sujetos que influyen a otros para la producción de una obra artística. La apropiación puede complejizarse según la cantidad de sujetos que intervengan, sus motivos y preocupaciones. Como se ha mencionado, la función de apropiar es útil para la industria cultural; es una herramienta, e incluso una necesidad para complementar a la figura de autor; en este sentido, la apropiación va acompañada de otros elementos del espectáculo para asegurar un espacio de éxito en el mercado¹⁶. Asimismo, la réplica de textos o su imitación se constituye en un catalizador para regenerar nueva literatura; los gestos de Fisher empiezan con una práctica de imitación hasta descubrir su estilo, y al descubrir su estilo, sus textos se vuelven también objeto de apropiación para otro sujeto (Cora Corman). Los sujetos como Fisher están conscientes de esta práctica, llegan a ella a través de acuerdos entre las partes que intervienen en la elaboración de la obra, particularmente, se trata de un acuerdo de prestación de servicios. El caso de Fisher

¹⁵ La literatura del NO se refiere a las obras inconclusas o inexistentes, es decir, obras escritas que se han abandonado, por lo tanto, no se han publicado.

¹⁶ La figura de autor en la industria musical, basandonos en el caso de Corman, está acompañada de: una letra, una melodía, una composición, un manager, unos productores que masterizan el producto musical, una campaña de comunicación, una serie de contratos y acuerdos, un público y un capital económico.

dialoga con el de Maurizio Cattelan (expuesto en el capítulo primero) en el sentido de la relación de desigualdad de condiciones entre los prestadores de servicios y los artistas. En la industria cultural, los prestadores de servicios, aún si estos contribuyen a la producción de sentido y significado para las obras y aún si estos reclaman el reconocimiento de autoría ante la justicia, no tienen cabida en el registro del derecho de autor. Quien consigue respaldo jurídico sobre la obra, a través de un registro de propiedad intelectual, (*Copyright*) tiene la potestad sobre la misma y se considera titular. Esta figura de autor, comúnmente, se caracteriza por poseer un gran capital económico y cultural que compra los servicios de sus colaboradores (no solo servicios sino también habilidades y talentos) y dispone el derecho de reproducir o exhibir su obra en cualquier momento y espacio. Pero el poder económico no es todo lo que conforma a este tipo de autor, pues estos artistas (como el caso de Corman y Cattelan) también disponen una “genialidad” que instauro otros elementos para alcanzar una valoración “original” en el mercado artístico. Se evidencia una posición de dominio de esta figura. Para esta perspectiva, dialogo con las relaciones de atribución de Michel Foucault (2005), que menciona que el autor no siempre es aquel que “dice” que una obra le pertenece, sino que “la atribución de una obra es el resultado de operaciones críticas y complejas que son raramente justificadas” (51-52). La atribución de una obra se ajusta a los discursos de una época, según el autor francés. En el caso de Corman, la autoría se le atribuye a los “grandes de la industria musical” esta se crea en base a un juego de colaboraciones, una toma de varios elementos y creaciones de otros sujetos.

Ahora bien, la siguiente esfera de apropiación que refiere Bravo (a la que yo denomino *bando del apropiacionista comunitario*) se constituye con un propósito de integrar a una comunidad, de incorporar voces y sus necesidades, lo que contribuye a la creación de un texto fundacional. Pero no solo se trata de un texto, a Cósimo no le interesaba su posición como autor; le interesaba construir unas reglas comunes a los intereses de todos sus habitantes. Se vale de la apropiación para llegar a este propósito. Me gustaría, en este sentido, dialogar con la postura de producir en comunidad de Jean-Luc Nancy, quien se centra justamente en las conexiones relacionadas con la comunidad. Dice Nancy (2003): “La comunidad nos es dada —o somos dados y abandonados conforme a la comunidad: es un don para renovar, para comunicar” (47). Solo en la comprensión colectiva se puede alcanzar una coexistencia más profunda en la comunidad con base en la comunicación. La presencia de cada individuo contribuye a la construcción de significados compartidos. Si bien proyecto de Nación de Cósimo se trata de una

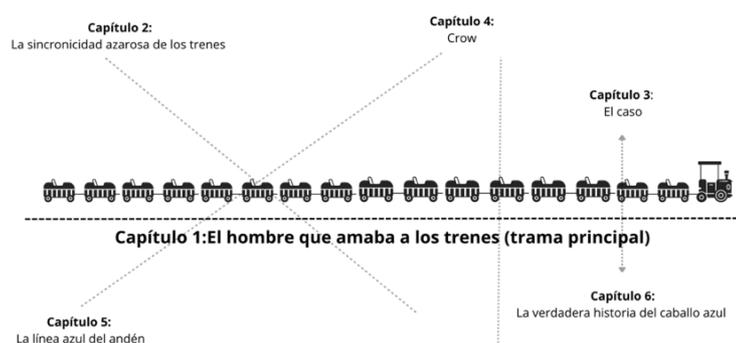
idealización, su intención no solo radicó en recopilar, sino en integrar, comprender, construir una nación en donde haya apertura a los distintos criterios.

Finalmente, la tercera esfera de apropiación rinde tributo a los escritores memorables, y a su vez los toma de referencia para la expansión de más nidos que originan otra literatura, inspirando a nuevas generaciones de escritores. Vuelvo a la idea de la renovación de la literatura, esta, como en todas las ramas del arte, se apoya en los reconocimientos y los legados. La heredad de los grandes escritores establece conexiones entre escritores y tradiciones, también son una forma de preservar la memoria de una sociedad, un contexto, una etapa de la historia. Así pues, la locución *right to copy*—mencionada en el título de esta tesis— se refiere a la libertad de los autores de apropiarse de ciertos textos sin afán de vulnerar los derechos de otros, sino establecer acuerdos que renuevan la condición de la misma literatura.

Capítulo tercero

Crow entre la coincidencia y el espionaje

Antes de empezar con el análisis de la obra, se explicará su estructura narrativa. El libro *Crow* (2017)¹⁷ se encuentra conformado por seis partes; la primera, denominada “El hombre que amaba los trenes” constituye la trama principal de la historia. Las partes 2, 4 y 5 se conforman por pequeñas historias que complementan a esta trama. En este caso, la parte 2 presenta varios fragmentos de historias dentro de los andenes, lugares en donde el autor refuerza el concepto de sincronicidad¹⁸, ya que son espacios de encuentros en donde ocurren coincidencias que son esenciales para comprender la historia. El capítulo 4 refiere elementos biográficos adicionales del pintor Crow —personaje elemental de esta historia— que permite a los lectores contextualizar la trama principal. Mientras tanto, en el capítulo 5 el autor refiere la identidad de uno de los personajes de la trama. Finalmente, los capítulos 3 y 6 aluden exclusivamente a la demanda legal hacia el pintor Crow. Si bien el autor no muestra una cronología específica de los acontecimientos, entendemos que el libro conforma otros ángulos que complementan a la trama, utilizando dos registros: el testimonio y la anécdota. A continuación, en la figura 6, se muestra gráficamente este entrecruce:



¹⁷ *Crow* es una obra puramente ficcional, ganadora de una mención de honor del premio La Linares, está inspirada en la historia del pintor ecuatoriano Gonzalo Endara Crow (Bucay, 1936-Quito, 1996). Para analizar esta obra se utilizará la denominación de Crow (sin cursiva) para referirnos exclusivamente al personaje pintor, y *Crow* (en cursiva) para referirnos al nombre de la obra.

¹⁸ *La sincronicidad azarosa de los trenes* es el nombre original de la obra, según comenta su autor. Sin embargo, por sugerencia de los editores la Campaña Nacional Eugenio Espejo por el libro y la lectura, este título se adscribe a la parte segunda del libro, que trata exclusivamente sobre las casualidades y sincronías que ocurren en los trenes. “Esta relación de simultaneidad no implica causa alguna más allá de sintonizar la mente de un individuo con el espacio- tiempo” (Bravo 2017, 86).

Figura 5. Cruce de las historias que contribuyen a la comprensión de la trama central. Los capítulos 3 y 6 se refieren a la demanda legal.

Autora: Jessica Ordóñez (2023)

Por otro lado, el escritor recrea otra dimensión, un escenario onírico en la historia, es la situación de “sueño” que produce en los pasajeros durante el viaje, a lo mejor la historia que presenciara el personaje ocurre mientras el pasajero duerme, y cuando este despierta, una historia de espionaje lo atraviesa. La intermitencia entre el ir y venir del despertar aporta dinamismo a la historia. Los pasajeros cierran sus ojos y cada vez que los abren aparecen nuevas variantes de la novela de espionaje que se abordará más adelante.

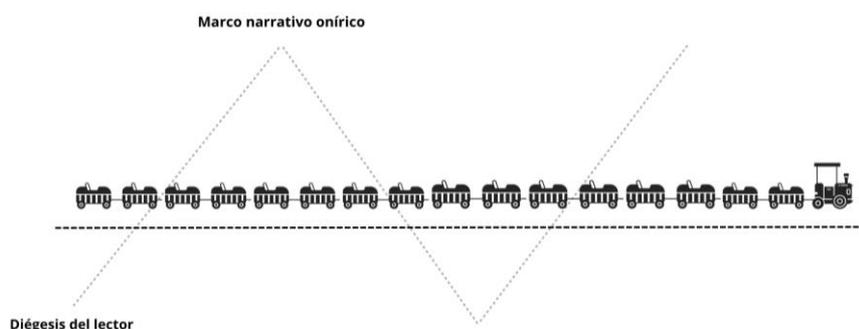


Figura 6. Diégesis del autor y mundo onírico

Autora: Jessica Ordóñez (2023)

El autor juega con el recurso surrealista de las pinturas, el trayecto de un tren volador en las nubes da una impresión de ingreso al mundo de los sueños, la utilidad de este recurso expresa una duda sobre lo que ocurre, puede ser una realidad o un sueño: “Ahora usted pasajero, duerme ¡siga dormido! Da la casualidad de que a las novelas también las podemos llenar con sueños y solo hay una cosa que se parece a un sueño, además de otro sueño: es el viaje. Si usted, lector, se duerme, asegúrese de soñar. Usted suele tener un sueño recurrente” (Bravo 2017, 21). A simple vista, la historia ocurre en el escenario narrativo del sueño, mismo sitio en donde se encuentra la diégesis del lector, el autor utiliza la segunda persona del singular para que, como lectores, seamos partícipes de la historia. También, a lo largo de la escritura, se presenta una polifonía, ya que el autor no solo asigna una voz a los personajes que actúan en el escenario principal de la pintura en la cual está ambientada la historia—lector, pintor, pasajeros, mafiosos—, sino

también incluye los testimonios directos de los que integran la opinión pública y se refieren directamente al hecho coyuntural: curadores, valuadores y críticos de arte, amigos del pintor, el autor del libro y los talleristas, que comparten sus perspectivas sobre un acto de apropiación que trajo como consecuencia una demanda.

Luego, cuando nos ubicamos en el espacio, el autor describe el encuentro de dos trenes voladores de rutas paralelas: la locomotora Baldwin y la locomotora Amtrak. Cuando los trenes se encuentran, dos personas se observan desde las ventanas, se trata de un escritor jamaicano y una chica culta que viaja sola por el mundo. Ambos leen la misma novela: *Septiembre*¹⁹, una de las obras de Bravo. Aquí empieza una cadena de sincronías; para el autor, son escasas las coincidencias en las estaciones de tren, pero las pocas que existen poseen una razón de ser:

La sincronización inaugura el hecho de que el guion de la vida de un individuo haya empezado a coincidir con el guion de la historia del universo. [...] Cada ventana de un vagón de pasajeros posibilita una despedida incluso cuando se pueda producir una señal de saludo. Y cada uno de los pasajeros distintos (que se cruzan en direcciones opuestas) es una de las múltiples combinaciones de gente que no se regresará a ver. Pero en los casos de trenes que viajan en el mismo sentido, a escasos metros de distancia, y avanzando como dos líneas paralelas, los pasajeros no caerán en la ilusión del encuentro fortuito, porque saben que, en pocos segundos, las vías arrebatarán cualquier posibilidad de socialización. En aquel momento el azar no tendrá mucha influencia sino el orden, debido al sistema mecanizado que destina a los trenes a un correcto recorrido. (Bravo 2017, 89)

Todo encuentro tiene un propósito en la novela, y cada retraso que experimenta una persona en un tren se trataría de una modificación de un guion colectivo en servicio de la sincronía particular de un individuo. Hasta aquí se ha explicado la anatomía del libro y sus recursos narrativos. Ahora se reseñará la historia y su conflicto central en relación al *copyright*.

La trama de la obra consiste en el viaje de un escritor jamaicano en la locomotora Baldwin; se trata de un tren volador cuyo punto de partida es un país de paisajes andinos. Una de sus próximas estaciones es la embajada de Yugoslavia en Caracas. El tren se encuentra invadido por espías y agentes encubiertos de nacionalidad yugoslava, su propósito es proteger una pintura que había sido adquirida por un aristócrata, sin embargo, la seguridad de esta pieza se encuentra entorpecida por una cantidad de réplicas

distribuidas en los vagones, estrategia ideada por los mismos espías para protegerla de una mafia rusa que también pretende robar el cuadro original.²⁰

¹⁹ *Septiembre* se publicó en 2012, por el Fondo Editorial del Ministerio de Cultura del Ecuador.

²⁰ Luis Alberto Bravo ambienta esta escena en la Guerra Fría (1947-1991), particularmente se refiere al antagonismo entre la República Popular Federal de Yugoslavia y la Unión Soviética, dos bandos

Coincidentalmente, el escritor jamaicano desea escribir una novela sobre el pintor del mismo cuadro, lo que desconoce es que él es el principal sospechoso y que la mafia lo persigue, pues lleva una caja de madera con (lo que parece ser) el cuadro original. Según la trama, el propósito de proteger esta pintura es evitar exponerla ante las élites de Sarajevo y Belgrado y que, como consecuencia, se genere un *boom* de réplicas. Esto pondría en riesgo a los pintores naif yugoslavos. Por otro lado, existe la posibilidad de establecer lazos comerciales, pues ambos bandos reconocen que el mercado artístico es una oportunidad para lavar dinero.

Cuando ambos bandos refuerzan su seguridad, los trenes persiguen a la locomotora Baldwin. El jamaicano teme por su vida, decide abandonar el tren, pero antes se siente en la obligación de entregar el cuadro al pintor Crow. Las mafias lo persiguen hasta Ecuador, incluso uno de los mercenarios pretende chocar el tren antes de que roben la pintura. Alternamente, los pintores naif acuden al domicilio de Crow para convencerlo de que desista de pintar cuadros con el motivo del tren volador. Al llegar a su domicilio, Crow aclara que no ha vendido el cuadro a ningún aristócrata, y que hace años ha dejado de pintar trenes voladores. Está consciente de que a su alrededor circulan sus obras falsificadas. Su resignación lo llevó al punto de incursionar nuevos temas y variaciones a nivel compositivo, técnico y cromático en sus pinturas.

Ante estas declaraciones, los pintores naif categorizan este acto como “terrorismo artístico”, y también descubren que el pintor no es la amenaza en realidad; el verdadero peligro son los individuos que, en su anonimato, han falsificado las obras que viajan a Europa. En ese momento piensan que si los yugoslavos descubren que son imitaciones las que circulan, querrán venganza. En este punto, una espía llega con una navaja al vagón del escritor, le exige que abra la caja, intercambia la pintura con el aparente cuadro original y escapa en medio de una balacera entre trenes. El jamaicano planea abandonar la caja de madera con la obra arrojándola por los aires. Al llegar a la última estación, en territorio ecuatoriano, se da cuenta de que nadie lo persigue, y de que ningún otro tren vendrá a recogerlo.

En esta primera escena, notamos que el conflicto central es la peligrosa circulación de un bien artístico muy cotizado entre las élites europeas, detrás de él hay un conjunto

formalmente “aliados”, que debilitaron sus relaciones diplomáticas luego de la guerra, cuando los yugoslavos abandonaron el estalinismo para crear una nueva forma de socialismo. En la obra *Crow*, los rusos intentan “apoderarse” de dicha pintura, acaparar el mercado artístico, pero no descartan la posibilidad de llegar a acuerdos con los yugoslavos para ambos aprovecharse del potencial comercial de la pintura.

de organizaciones criminales con distintos propósitos. Luis Alberto Bravo no pretende parodiar una novela de espionaje, sino que utiliza ciertos recursos, por ejemplo, involucra a un grupo de espías cuyo propósito, en primera instancia, es “defender” la originalidad y exclusividad de una pintura, sin embargo, tanto los bandos rusos como los yugoslavos prescinden del valor artístico de la pintura, más bien se enfocan en el valor de cambio que pueden generar las réplicas de dicho cuadro. Desde esta perspectiva, se traza una primera noción de *copyright*, pues el escritor jamaicano supone que la presencia de un bien artístico valorado en mucho dinero es motivo de amparo, pero su destino no solo depende de las decisiones que tome él para salvarlo, sino de las múltiples posibilidades y dudas que acontecen en el trayecto:

Debemos suponer que en cualquier caso la función de estos hombres (espías) será: a) cuidar de que los rusos no secuestren la pintura y finalmente llevársela a los yugoslavos; b) robar la pintura para la rusos, c) destruir el cuadro para que los pintores naif yugoslavos puedan seguir vendiendo sus obras. (Bravo 2017, 28)

Como suele ser común en una novela de espionaje, se recurre a las pistas para que el lector pueda inferir quién es el impostor, el lector se encuentra alertado de lo que pueda suceder en medio de todas las probabilidades. El sentido de poner en discusión la relación entre estas organizaciones en medio de un viaje de tren nos obliga a pensar que, desde la perspectiva de las élites, la cuantía de una obra de arte, independientemente de lo que esta exprese, puede ser un bien comercial que merece ser protegido, su cuidado debe ser meticuloso ya que en segundos puede perder su exclusividad. En la obra de Bravo, se genera una tensión porque, si una de las mafias descuida la pintura, esta puede afectar negativamente el mercado artístico. Los aristócratas en su afán de protección y custodia de la pintura, cuidan su exclusividad. Por ello, Bravo incorpora en la obra un sistema de protección gubernamental. En la obra notamos que los pintores naif se valen de los servicios de inteligencia de la KGB para obtener la pintura.

Otro elemento del espionaje es la sospecha que se plantea sobre el escritor jamaicano, quien podría ser un potencial culpable; debido a todas las coincidencias, se lo podría acusar de robo. El protagonista se inmiscuye en el mismo acto de terrorismo sin siquiera saberlo, pero sus raíces y procedencia también son objeto de duda.²¹ Aquí empieza una serie de cuestionamientos sobre la acusación:

Los pintores yugoslavos se están interrogando sobre su identidad, quieren saber para quién usted está trabajando. a) ¿Para los rusos?, b) Jamaica está cerca de Haití. ¿pintores

²¹ Este episodio hace alusión a los cuatro mil trabajadores que llegaron al Ecuador en 1897 para construir el ferrocarril transandino, en el gobierno de Eloy Alfaro, cuyo trayecto partiría desde Guayaquil hacia Quito.

naif haitianos?, c) ¿Para la interpol²²?. En el bando opuesto, un desertor de la KGB ha informado a los rusos sobre su manía de abordar trenes y su plan de escribir un libro sobre el pintor cuya obra intentan robar. Y ya sabe, los rusos no tienen estima a los escritores. (Bravo 2017, 29)

Las coincidencias que confluyen en el escritor son motivo de persecución, un escritor extranjero que por casualidad frecuenta los viajes en tren, desea escribir la historia de Crow y, aparte de ello, tiene un maletín con una pintura, todas las casualidades lo mostrarían culpable; el escritor no tiene otra escapatoria dado que al final de esta historia nadie más lo vendrá a recoger. El mundo onírico se ha desvanecido, ningún agente ha llegado a alcanzarlo, a juzgarlo o incluso a enjuiciarlo: “usted sigue un poco confundido ¿los rusos habrán dejado de seguirlo? Si tenía la sensación de que todos los trenes iban hacia usted, ahora cree que ninguno lo va recoger” (Bravo 2017, 80). Al dejar este final abierto, con el jamaiquino al borde de un abismo.

En cuanto al artista Crow, Bravo construye una faceta de resignación en el pintor, puesto que al no ser registrada a tiempo su propiedad pictórica, se provocó un robo de sus estilos. El pintor realiza un juicio a sus talleristas que se detallará y analizará más adelante. A este pintor no le queda otro camino que continuar con nuevos diseños. A continuación, se analizará la manera en la que convergen la apropiación y la figura de autor.

1. Los círculos de apropiación en Crow

Los poetas inmaduros imitan; los poetas maduros roban; los poetas malos desfiguran lo que cogen, y los poetas buenos lo convierten en algo mejor, o al menos distinto. El poeta bueno integra su robo en una bola de emoción que es única, totalmente distinta de aquella que lo desgajó.

T.S. Eliot, *La tierra baldía*

Para comprender las esferas de apropiación, se tomará como referencia dos registros. Primero, la descripción de episodios biográficos de Crow, influencias geográficas, culturales, catedráticas y artísticas. Luis Alberto Bravo evidencia la capacidad de observación y recepción del artista, elementos adquiridos de referentes previos a lo largo de su vida; se trata de una simbiosis de rasgos que combinó para conformar su proyecto pictórico. A esta combinación se denominará “mecánica de

²² La interpol es una organización internacional de policía criminal que cuenta con 194 países miembros. Este organismo facilita el intercambio y acceso a información sobre delitos y delincuentes en todos los países.

influencias”, se trata de los elementos que han sido influyentes en la vida del pintor, estos elementos han ido configurando su estilo. Una vez consolidado un estilo propio, este es transformado nuevamente por los talleristas.

El segundo, con forma de registro testimonial, detalla las apreciaciones de los integrantes de la comunidad a la que pertenece el pintor. Esto nos llevará a comprender los aciertos y los riesgos de adscribirse a un proyecto pictórico a través de acuerdos orales, evidenciando cómo el proceso de apropiación, basado en una operación de referencias, puede desembocar en un conflicto legal. *Crow* (2017) es la historia de un pintor, que, mediante un propósito didáctico y comunitario, dio apertura a la coautoría de sus cuadros.

1.1.La mecánica de influencias

El engranaje de apropiación empieza a partir del sentido de pertenencia al área geográfica. Como pintor andino, Crow optará por la inmediatez visual, partirá desde lo más primitivo de su entorno, y no solo se nutrirá de este, sino que buscará un motivo para fortalecer económicamente a su comunidad a través del ejercicio pictórico. En el apartado testimonial, un gran amigo de Crow explica esta cercanía:

Crow tiene esa naturaleza mágica. Viene justamente de la naturaleza mágica del tren del subtrópico donde él se crió, donde él vivió. Yo creo que eso de niño le dejó en la retina. Por ejemplo, el tren es una cosa constante en su obra. Ese tren está por el cielo siempre presidiendo su naturaleza exótica, mágica, su naturaleza semitropical. Fue fundamental que su padre haya trabajado en ferrocarriles, y también su experiencia desde niño en ferrocarriles. (Bravo 2017, 150)

El lugar de procedencia de Crow y la coexistencia con los elementos andinos es la primera clave en su preparación pictórica, aspecto que dio origen a su primer estilo original. Luego, según la descripción de Bravo, dos años de escuela formal bastarán para comprender qué es la academia y cómo operan los discursos hegemónicos y etnocéntricos del arte²³. Al final, extraerá de la facultad de Bellas Artes algunas técnicas de composición y medidas de proporción, el resto lo adquirirá a raíz de una experimentación con el folclor andino, de las corrientes de arte locales e internacionales, y, por supuesto, las nuevas ideas de sus talleristas. Aquí empezaría un arte distinto a la estética *naif* que, en términos de Mario Vargas Llosa, se denominaría “un formalismo preciosista”, un “espectáculo de refinamiento técnico”. Por otro lado, el valuator de arte presume una hibridación: “El

²³ Con discursos hegemónicos me refiero a las narrativas dominantes que ejercen un poder muy significativo y que son aceptadas en el ámbito del arte. Estos discursos generalmente trazan normas y valores estéticos que influyen la forma de percibir, producir y consumir obras de arte.

arte de Crow es una especie de transplante estilístico con los elementos surreales que estaban en su subconsciente intelectual y que los llevó al contexto indoamericano” (Bravo 2017, 162). Esta combinación, que tardaría casi dos décadas hasta consolidarse como un “estilo auténtico”, ha llamado la atención de miradas internacionales (como lo demuestra Bravo a través del aristócrata que compró el cuadro por una gran suma de dinero), por consiguiente, las pinturas adquirieron una categoría superior. De hecho, en la historia, Bravo ubica en el centro del conflicto una discusión sobre la autoría del cuadro que con el tiempo adquirió alto valor monetario; y, precisamente, esa cuantía originó la persecución de las mafias. Algunos críticos y evaluadores de arte analizan este fenómeno con detenimiento, atribuyen la iniciativa mayor al pintor ecuatoriano:

Crow abrió una dimensión renovadora en el campo de la plástica ecuatoriana y latinoamericana. Ahora, que otros lo hayan desarrollado artesanalmente es otra cosa, pero conceptual y técnicamente, él los desarrolló, por lo tanto, la propiedad intelectual le pertenece a Crow. (Bravo 2017, 161)

La cotización de los cuadros en el mercado internacional y el aval de los curadores posicionó a Crow con un estima favorable para los compradores. Se trata de un arte distinto a la estética de Guayasamín y Kingman que lideraba el mercado de ese entonces, estilo que expresaban dolor y desgracia. En contraste, “Crow cambió el concepto de la cultura local de triste a festivo” (Bravo 2017, 154). Era momento de mostrar la magia del color y la celebración. Ahora bien, ¿De qué manera el pintor Crow alcanzó tal éxito? ¿Cuál es el recorrido de un artista, sus ambiciones y propósitos? En los siguientes apartados se muestra esta mecánica de influencias que, en lo posterior, originó la desmedida venta ilícita de sus pinturas, nos referimos al sentido de pertenencia al espacio geográfico, a los maestros de la universidad, a las corrientes pictóricas de tendencia, y la génesis principal de la disputa legal: la adscripción de obreros al taller, un detonante que llevaría a cabo la creación de réplicas y, como consecuencia, la “traición” al maestro.

1.2.El sentido de pertenencia al espacio

Enfatizamos entonces, en la conexión de los personajes con su entorno geográfico. En un primer punto, el autor presenta una doble mirada sobre los andenes, que son espacios de sincronías, tertulias y encuentros entre artistas; también, lugares para vandalismo, accidentes, y crímenes. Según el tono descriptivo de la historia, el autor destaca la cartografía, se trata de la descripción de un trayecto claroscuro del tren que se divide entre la belleza del paisaje y el misterio del hecho delictivo. Es evidente que la

historia policial ocurre en un sitio ambientado en el escenario de una pintura, el recorrido se narra desde el punto de vista del lector, como si este se introdujera en la diégesis de la pintura:

La vida del viaje depende de la cantidad de vagones. En este momento las bandas de pueblo han empezado a trepar las montañas [...] y usted, que lo observa todo desde el andén, tiene la sensación de estar en una película neorrealista, salvo que esta sucede en los Andes. (Bravo 2017, 15-16)

El campo de visión del lector es parte de la pintura; pero Bravo muestra más allá de este campo. De todas formas, el transitar del lector no saldrá de los límites del cuadro, todos los personajes de la obra compartirán el mismo escenario. El paisaje andino, entonces, será el indicio para que Crow considere su primera etapa iluminativa. Según la descripción del personaje, el pintor creció con su mirada fija en el paisaje andino desde una estación de tren.²⁴ Los trayectos hacia la Nariz del Diablo²⁵ han hecho suponer que el tren volaba, este paisaje estimuló la imaginación de Crow cuando era niño.

Un factor común entre Crow y sus talleristas es el sentido de pertenencia al espacio geográfico. Se trata de un mismo valor simbólico de la tierra, la naturaleza y la tradición. Bravo hace muy notoria la propiedad de lo común —un testimonio silente— entre los habitantes que crecieron observando el paisaje andino con sus elementos naturales y arquitectura. En la obra, uno de los coterráneos hace hincapié en la mirada de Crow hacia el paisaje y los detalles que son cotidianos para sus habitantes, pero tan únicos para el pintor:

En los países andinos los montes son rascacielos, las vías férreas van por los montes, atraviesan el páramo. Algunos montes tienen una bufanda de neblina, la neblina es una nube de tierra; cuando hay sol, esa bufanda empieza a amarillarse, y se crea un sol tenue que se llama “sol de venado”, es el que hace ver la bufanda del sol. Cuando el tren pasa por esas alturas se lo ve desde los valles del subtrópico volando entre las nubes. Todos hemos visto esa magia, pero estamos tan acostumbrados a verla que no nos mosqueamos. Crow tomó algo así como seis mil fotos de nuestro país, era un fotógrafo incansable. Al revelar muchas de esas fotos se habrá sorprendido de ver trenes volando. Esa es la magia del arte, nos hace ver lo que la costumbre nos impide que miremos, entonces, el fotógrafo, el pintor, el poeta, no la dejan pasar como cualquier cosa, al fijar, la crean para nuestros ojos, la eternizan. (Bravo 2017, 150-151)

Se resalta el ejercicio de observación del pintor. Con la mirada fija en los Andes ocurrió la primera chispa creativa. Crow inicia entonces, a estructurar sus cuadros, a ubicar cada montaña de fondo, cada nube que se confunde con la neblina, cada vagón,

²⁴ Según la historia, el padre de Crow trabajó en la construcción del ferrocarril en la estación de Bucay, en calidad de brequero (persona encargada de los frenos).

²⁵ *La Nariz del Diablo* es el nombre de un trayecto de tren transandino en Ecuador, ubicado en la ciudad de Alausí, provincia de Chimborazo. El tren asciende a la montaña hasta 2 800 metros de altura.

cada casa de barro con sus tejados; el paisaje ilustrado y definido por el pintor es una representación de una comunidad a la que también pertenecen sus talleristas, los cuadros hacen eco de una propiedad de lo común, este aspecto les permitió argumentar a sus trabajadores de que existen componentes individuales propios de su espacio natal en las pinturas, aquí empezaría el primer círculo de apropiación. Cito un testimonio de la parte sexta de la obra. Dice el tallerista 2: “unos hacían tejas; otros, ventanas; otros, huevos; otros, trenes [...] mayoría éramos de acá, de La Merced, de Alangasi” (Bravo 2017, 146). Mientras que, con seguridad la tallerista 3 afirma que hay elementos familiares que, por antonomasia, le pertenecen: “Yo soy de La Merced. Nací aquí, y el colibrí es de este lugar ¿Por qué razón no voy a poder pintarlo?” (Bravo 2017, 171). Así, conforme aumentaba la demanda de las pinturas, aparecían nuevas variantes en el mercado, cada una con un estilo auténtico. Y es que, cuando todo había empezado como un ejercicio mimético de recibir directrices y dimensiones organizadas por el maestro, se originaron nuevos nidos de apropiación, pinceladas individuales que habrían de marcar la diferencia respecto del primer patrón del cuadro original:

El maestro organizaba toda la composición, hacía todo el cielo y dibujaba las casas a lápiz, y decía: usted me pone este color, este color, este color. Yo era dibujante, otros eran más técnicos. Así que unos se especializaron en tallado, otros en marquetería, cerámica, escultura. Incluso el cocinero y el chofer del maestro, al ver que había demasiado trabajo, aprendieron a pintar las tejas. (Bravo 2017, 166)

La cita anterior corrobora cómo nacieron los primeros despliegues de apropiación. Para las obras se necesitó de muchas manos de artesanos, ceramistas, escultores, obreros expertos en incrustaciones de vidrio, entre otros. Cada uno respondía de su trabajo individual, atendiendo a los acuerdos de Crow.

Así, conforme avanzaba el trabajo, cada discípulo hace conciencia de su estilo propio a raíz de las críticas de los curadores de los cuadros que interpretaban los significados de cada elemento, el tallerista 1 lo recalca así: “Si bien el maestro se limitaba a darnos órdenes de trabajo, solamente cuando salían los catálogos, nos enterábamos de lo que significaban aquellos símbolos” (Bravo 2017, 156). Bravo, a partir de los testimonios, demuestra la importancia de los entornos naturales para los talleristas. Desde la perspectiva de la comunidad, notamos que en las percepciones de cada uno habitan identidades que si bien difieren en elementos, también se adscriben a un punto de fusión que nace a partir de la tierra que los vio crecer. Incorporar un colibrí, una canasta o una manzana es una manera de incluirse en el proyecto pictórico de Crow como una fuerza que renueva el arte, y es bajo estas implicaciones que ocurre la apropiación. Desde la

perspectiva de Jean-Luc Nancy, el hecho de “hacer en plural” es una experiencia que da razón de ser a la propiedad de lo común. Al final, la autenticidad de la obra cuenta a partir de su origen y de cómo esta se ejecutó, que, en este caso, ha sido entre varios sujetos.

La razón de ser de las pinturas de Crow, cargadas de elementos naturales, hacen eco de una obra habitada por otros, este argumento permite que los talleristas se sientan parte del proyecto, y también les permite suscribirse a los derechos sobre este. En la obra de Bravo, uno de los talleristas increpó a su maestro sobre el sentido de pertenencia al espacio: “Discúlpeme, maestro, usted no puede patentar el Cotopaxi pues le pertenece a los ecuatorianos. Usted no puede patentar un colibrí, que es de la naturaleza” (Bravo 2017, 170.) Todo elemento representado en los cuadros es de todos, incluso los elementos mitológicos. En la voz del tallerista 1 se atestigua que hay imágenes que son producto de las leyendas: “Lo del caballo azul salió de aquí, de la Merced” (Bravo 2017, 152)²⁶. Esta misma historia la profundiza el tallerista 2:

La historia del caballo azul jalando una campana se la contó mi suegro, Segundo Belisario Balseca, quien ya falleció. Él y el maestro eran muy amigos. Incluso le hacían las columnas de ladrillo. Don Segundo le contó un día la leyenda de un caballo sin jinete que en las noches cabalgaba arrastrando cadenas. El maestro reemplazó las cadenas por campanas y asignó el color azul para reflejar un estado de liberación. (Bravo 2017, 152)

Se destaca la escucha de Crow, la cercanía con sus coterráneos, se trata de un intercambio de saberes que cautivó al pintor. “Se llevaba muy bien con la gente del pueblo, aprovechaba para escuchar las anécdotas de los pueblerinos. Así nacían los temas de él” (Bravo 2017, 152). Entonces, si bien el pintor modificó algunos aspectos de las leyendas, otorgándoles un propio significado, indudablemente, se puede afirmar que la materia prima para las pinturas se generó en el mismo pueblo. El traspaso de la memoria oral al discurso pictórico constituyó otro argumento de los talleristas para evidenciar la pertenencia de los elementos del pueblo, y, por ende, de las pinturas, con ello, evidencian su derecho a incluir los elementos que les pertenece en las pinturas. El relato oral es una práctica que recoge una parte de la historia de La Merced, componente fundamental para influir en los sentidos de Crow, y que él los incluya en sus pinturas.

²⁶ Bravo alude a la figura del de caballo azul que Gonzalo Endara Crow plasma en sus pinturas y en sus esculturas, como el monumento a Simón Bolívar que se observa en la imagen.



Figura 7. Monumento a Simón Bolívar con el caballo azul, ubicado en la ciudad de Calcuta. En la placa se inscribe: “Azul oceánico, azul de cielo infinito, azul primitivo, azul libertad, del maravilloso y eterno realismo mágico del artista ecuatoriano Gonzalo Endara Crow.

Fuente:

<https://www.facebook.com/byroninforma/photos/a.121032393024300/158513545942851/?type=3>



Figura 8. Acercamiento al caballo azul en el cuadro *Trasladando campanas*
Fuente: <https://mapio.net/pic/p-82226285/>

Nos detenemos aquí para referir una cualidad inherente a la comunidad, la inmanencia. Para Jean-Luc Nancy, la inmanencia presupone que una comunidad produce su propia esencia a partir del trabajo colectivo, y su realización cobra apariencia de ser gracias a ello. El espacio geográfico con sus elementos naturales —rasgo común entre Crow y sus talleristas— es la primera conexión que coexiste en la representación del tren volador en los Andes. Hay una relación muy estrecha entre todas las manos que pintan los cuadros. Estas manos aportan significado a los cuadros, por esta razón, cuando Bravo da voz a los talleristas, nos da a entender que ellos también buscan su sitio en esta producción artística. Entonces, también surge una noción de sujeto individual, autónomo, aislable, que puede ser una manera de renombrarse en las artes, o también una alternativa para subsistir. En la historia, el tallerista 1 necesitaba ingresos para construir su vivienda:

Aproveché para decirle, “maestro permítame hacer unos cuadros para defenderme en la vida”. El nunca fue malo conmigo, incluso me ayudó a construir mi casita cuando yo no no tenía. Me dijo “¿Qué necesitas?” Le dije unos doscientos cincuenta mil sucres. Muy bien. No hay problema. Me envió donde la secretaria a que me haga el cheque. Él me ayudó. (Bravo 2017, 170)

El arte, entonces, también fue el medio para conseguir prosperidad económica entre los miembros de la comunidad. Bravo diseña a un personaje pintor en su faceta condescendiente. Algunos de estos sujetos, en su aislamiento y con el aval de Crow, continuaron con los cuadros con el único propósito de alcanzar estabilidad económica. A

pesar de las nociones individuales, habita un lenguaje común entre los sujetos. En la obra *Crow*, los nidos de apropiación, generados por el arraigo a la tierra, son una oportunidad para mostrar prácticas del arte aún inexploradas, es decir, formas de conocerse a través de la pintura, de incluirse, de colaborar con el otro y, a la vez, de construir una estética. Esta estética registra lo que fue su pueblo en una determinada época, ya que, según otros de sus amigos del pintor, la modernización de los pueblos cambió el paisaje de antaño:

Su pintura es más concreta con relación a lo que no es. Por ejemplo, no era realista porque lo que él representaba era un mundo andino que ya no existía o que había empezado a dejar de existir. Son casas y espacios que han sido avasallados por la modernidad. Ahora vemos el cemento, vemos casas con modelos norteamericanos importados. Al ver los cuadros, aquel mundo se fue, más bien llegamos a una conclusión: Crow fue un pintor de la nostalgia y el recuerdo. (Bravo 2017, 154).

Con esta idea reafirmo los postulados de Nancy, que sostiene que todo ser es exposición y tránsito; en el espacio físico los cuerpos que habitan un sitio, luego se van, llegan nuevos cuerpos a habitar ese mismo espacio común. Asimismo, cada célula construida en el taller se esfumó de ese lecho artístico para siempre. Apropiar implica estar consciente del origen del sujeto y los estímulos que se provocan en él al momento de producir arte. Las pinturas presentan un despliegue de tradición que registró una pertenencia al espacio geográfico en un determinado tiempo. El pintor exploró todas las posibilidades en el escenario del tren volador, ¿será que estos cuadros llegaron a la utilidad plena de su expresión? ¿Qué hay luego de ello? Una masa de habitantes (no todos) que despierta un sentido utilitarista, haciendo hincapié en el capital monetario que originó este trabajo: “nosotros hacemos la obra y solo él se beneficia” (Bravo 2017, 159). El sentir del testimonio plural, a simple vista, busca el reconocimiento de su trabajo, pero Bravo demuestra que esta acción no es bien intencionada en el camino:

Lo deshonesto fue que ellos roben su obra y luego incluso imiten su firma. En ese sentido estuvo en juego la ética. Falsificar la obra es un delito. Y de acuerdo con los conceptos del mundo capitalista en el que vivimos, Crow tenía derecho de demandarlos, porque además de que usurparan sus ideas, su parafernalia artística, falsificaran su firma, usufructuando una obra que intelectualmente era de él. En ese sentido una deshonestidad, no de todos, pero sí de los que quisieron aprovecharse económicamente y artísticamente de una obra cuyo concepto estético estaba establecido. (Bravo 2017, 160).

Luis Alberto Bravo equilibra las dos perspectivas, una que defiende la propiedad colectiva, y otra que condena la acción de los talleristas. En el centro de ellas, se encuentra el procedimiento de apropiación de los cuadros, que principalmente se apoya en el sentido de pertenencia a un espacio, el paisaje andino como propiedad inherente a la comunidad a la que pertenecen tanto Crow como sus talleristas.

1.3.El propósito didáctico

Como se ha mencionado, en la obra de Bravo, el maestro Crow necesitó de las manos de su comunidad para incrementar la producción de sus cuadros. A continuación, voy a explicar el contexto (basado en las escenas de Bravo). Los testimonios abordados por Bravo explican las circunstancias de los talleristas y el propósito didáctico de Crow. Se trata del propósito didáctico de un gran pintor, pues instruir a un grupo de obreros ya había sido una práctica familiar para el maestro, quien, al recorrer sus comunidades aledañas, se había encontrado con el legado de Julio Toaquiza, a quien los pobladores de Cotopaxi le atribuyen la “primera pintura Tigua”. La pedagogía del maestro Toaquiza, según cuenta la obra, había alcanzado un espectro de setecientos artesanos a los que había enseñado sus técnicas pictóricas. La custodia del “estilo tigua”²⁷ no solo la mantuvo su apellido, sino que se expandió por otros ciudadanos de la región. La iniciativa del maestro Toaquiza permitió la organización de talleres e instrucción de sus allegados, a fin de producir y comercializar su arte. Así pues, según la historia de Bravo, la demanda internacional de las pinturas tigua —en los años setenta y ochenta— se convirtió en una nueva salida económica para los campesinos de Cotopaxi, que posteriormente migraron a la ciudad de Quito para gestionar la venta de sus productos, de tal manera que la administración económica de la comunidad la llevó a posicionarse como un emblema de la pintura ecuatoriana en ese entonces.

El maestro Crow reprodujo la misma estrategia de Toaquiza: reunir a un grupo de artesanos con la finalidad de producir más obras en un menor tiempo y así incrementar sus ganancias. Así pues, contrata a miembros de su comunidad que carecían de instrucción formal sobre la pintura, pero que, gracias a sus habilidades manuales, aprenderían rápidamente sobre proporciones. Uno de ellos lo atestigua: “¿Qué sabes hacer? Le respondí que me gustaba la pintura y que hacía frutas y paisajes. Le llevé mis muestras. Entonces ahí me dijo: Muy bien. Vente el domingo. Sábados y domingos tienes que venir” (Bravo 2017, 144). Con una cantidad de ciento veinte mil sucres al mes, las ofertas de trabajo del maestro Crow se convirtieron en las más anheladas de su entorno. El método de trabajo era riguroso, pero paternalista hasta cierto punto. Desde la mirada de Bravo, el pintor daba siempre ese “algo más” que un simple trabajo informal. Era un maestro generoso. Se preocupaba por el bienestar de sus trabajadores, le gustaba servirlos

²⁷ Bravo califica a los artistas tiguas como ingenuos, ya que su técnica era la espontaneidad e intuición. Retrataban escenas convencionales de su hábitat: “los animales, las casas, los trabajadores y su labor en la tierra. Estos innatos ingenuos como artistas se han encargado de plasmar sus fiestas, tradiciones y leyendas en diferentes soportes: máscaras, tambores y cueros de ovejas”. (Bravo 2017, 118)

desinteresadamente: “nunca faltaba la colita con pancito a las diez de la mañana” (2017 145) o bien “tomen dinero, por vacaciones pasen una semana en la playa”(2017 145), el buen trato a sus trabajadores hace que lo recuerden,²⁸ por otro lado, este paternalismo se orienta también a una ambiciosa intención: aumentar la motivación y la productividad en el trabajo.

La hospitalidad del maestro despertó confianza en los talleristas, así como el cumplimiento y la habilidad de estos últimos, que aceptaron el trabajo con compromiso. El contrato laboral, entonces, consistió en acuerdos orales sobre horarios de trabajo, salario y el producto final. Los acuerdos se consolidaron sin papel alguno y sin respaldo legal. A fin de cuentas, el resultado de un arduo trabajo incrementó la demanda comercial de los cuadros, por consiguiente, el maestro se dispone a contratar nuevo personal, lo ratifica otro tallerista: “César ¿usted tiene amigos de confianza que sepan pintar? Entonces claro, a ellos el maestro los entrenó como un mes. Al final, cada uno se especializó en algo: uno hacía tejitas de las casas, otro las ventanitas, otro las paredes, etc.” (Bravo 2017, 165-166). En este punto, se destaca el recurso del testimonio. Bravo utiliza fragmentos de atestaciones que se encuentran en la sexta parte de la obra, se discute no solo la verdadera relación de complicidad entre Crow y sus talleristas, sino una visión amplia desde la voz de otros miembros de la sociedad que observan el fenómeno desde su sitio de anunciación. Aquí empieza la intervención de académicos y expertos en arte que se analizará más adelante.

Añadido a las formas, también se experimenta con colores claros y oscuros, cromática que el maestro había incorporado en sus primeros cuadros, para luego otorgarles un significado. Este rasgo también lo había adquirido de la pintura tigua. Crow no solo había observado la organización de la comunidad de Toaquiza, sino que se había fijado en el estilo colorido y familiar de cada pintura, como en *Los danzantes de Pujilí*, en donde se mostraba una mezcla de elementos, sin proporción, pero que en conjunto cobraban un sentido. Bravo lo cataloga como un saber *naif*:

Los pintores de tigua eran *naif* sin saberlo. Eran surrealistas sin saberlo. Incluían en sus narraciones elementos naturales: el sol, el volcán Cotopaxi, los ríos, y los conjugaban con elementos fantásticos que no alteraban la atención del resto de sus protagonistas (hombres-cóndores que raptaban o transportaban mujeres, ángeles alados). (Bravo 2017, 118-119)

²⁸ El tallerista número 3 reconoce la sensibilidad de Crow: “Cuando terminó de hacer la casa, se hizo una comida. Mató unos dos o tres chanchos para atender a la gente que trabajó para él. Y los vecinos estábamos ahí” (Bravo 2017, 145). Los gestos de cortesía del maestro han sido un detonante para que, luego de los conflictos legales, un alto porcentaje de sus talleristas reconozca las enseñanzas, la trayectoria y la bondad de su maestro.

Por décadas, la familia Toaquiza ha custodiado el “estilo Tigua”, de colores vivos, elementos míticos, su naturaleza y fiestas populares.²⁹ En el texto de Bravo se demuestra el rasgo exacto en el que Crow se ha fijado: la simbología del color: “cayó en cuenta de que eran distintos de cómo lo interpretaba la academia” (Bravo 2017, 119). El arte denominado *naif*, término referido a criterios estéticos no occidentales, representa comúnmente escenas de cultivos de gente trabajando la tierra, extrayendo la lana, arreando el ganado, danzando y los cóndores con la constante del Cotopaxi de fondo que son rasgos de autodefinición de los mismos pintores. En un principio los Tigua decoraban tambores y máscaras con diseños geométricos y motivos florales en los lados de madera. Sin embargo, según Jean Colvin (2004) la austriaca Olga Fisch³⁰ sugirió cambiar la aplicación del arte tigua en los tambores para sustituirlas por superficies planas. Esto facilitaba que los clientes extranjeros puedan comprarlas y llevarlas a sus países. El éxito en ventas de las pinturas Tigua empezó directamente con su exportación al mercado internacional, luego, instituciones como el Centro Cultural de Artes y el Banco Central exhibieron sus pinturas a partir del año 1979. Tanto las pinturas de Crow como las Tigua obtuvieron gran acogida a nivel internacional.

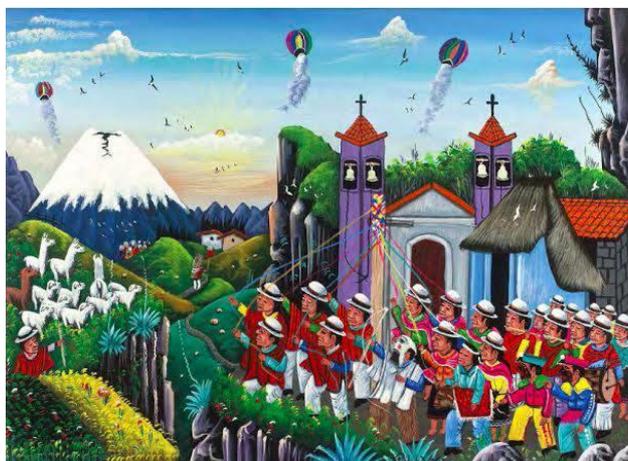


Figura 9. Los danzantes de Pujilí-Familia Toaquiza

Fuente: <https://utcradioec.wordpress.com/2018/05/24/artesanas-de-tigua/>

El proyecto de Crow, fortalecido por su propósito didáctico, no sólo alimentó a las familias de sus colaboradores, sino que les otorgó una escolaridad informal que potenció sus habilidades. Cuántos de los talleristas observaron dentro de sí mismos el

²⁹ En cuanto a la distribución del trabajo, Julio Toaquiza, junto con sus hermanos, enseñaron a otros miembros de la familia a pintar. También lo enseñaron a otras comunidades de la región (Quiloa, Chami, Nina Loma, Patapongo). (Colvin, 2004).

³⁰ Olga Fisch fue un factor clave para crear un espacio en el mercado para las pinturas Tigua, sobre todo el mercado internacional. Ella comisionó pinturas para exhibiciones en Europa (Colvin, 2004)

capital simbólico de sus manos, descubrieron su capacidad de producir y representar sus propios símbolos. Esta revelación ha sido también objeto de discusión. La praxis “naif” para unos críticos, y “genial”, para otros, llevó a Crow a “estructurar una mitología propia con símbolos a partir del mito y el imaginario colectivo (el caballo azul, el tren volador, el arcoiris cayendo de revés sobre la plaza, el cielo y la tierra de colores), símbolos de esperanza de un pueblo que en apariencia vivía en armonía” (Bravo 2017, 122). Al final, al ingresar a relacionarse con su comunidad, Crow encontró de paso nuevas inspiraciones.

Según la historia, la confianza brindada y el armonioso ambiente de trabajo se mantuvo por algunos años, los más prolíficos para la firma de Crow. La perspectiva didáctica es otra manera de apropiación, desde la mirada de Bravo, pues ella se sostendría a partir de la confianza y los pactos orales entre los moradores de una comunidad. Eso contribuyó a que algunos de sus talleristas admiren y consideren su estilo, me refiero a los que realmente apreciaban el talento de su maestro:

Cuando yo pinto es algo indescriptible. Es una experiencia muy hermosa. Porque al pintar surgen otros elementos, detalles. Pero ahí está el error, no debería agregarse ningún elemento mío que no sea de Crow. ¿Para qué? Para que no se pierda el estilo real del maestro. En cuanto a sus obras, puedo decir que nunca él desmejoró el trabajo, los detalles, las tejas tenían que ser siempre iguales. Después del conflicto con los talleristas hubo un cambio del sistema de hacer tejas, pasaron a ser más alargadas y con otros tipos de colores. Por ejemplo, un naranja claro tiene de 22 a 25 colores aquí. En oscuros, igual tiene 25 colores. Hay que tener ojo clínico para diferenciar este color de este color. (Bravo 2017, 158)

La experiencia de pintar desde la admiración al maestro es otra característica abordada por Bravo, que reconoce en la historia a ciertos talleristas que buscaban aprender de Crow, y a su vez, respetar su trabajo, como una forma de trazar una ética en el arte, que reconoce el trabajo del maestro. Probablemente, el paternalismo instaurado por Crow en su comunidad dejó huella en sus discípulos, generó cierta consideración hacia él.

1.4.Las corrientes precedentes y los maestros

A partir del acercamiento a la corriente literaria del realismo mágico, el pintor Crow empieza otra etapa iluminativa. Se trata de un segundo caso de apropiación. El maestro toma como referencia el desborde de los elementos naturales, como la caída de las frutas gigantes y los canastos con flores que se desplazan desde los trenes voladores

y llegan a abastecer a los pobladores.³¹ Asimismo, en los dos únicos años de colegiatura en la facultad, el maestro Crow recibió una influencia directa de sus maestros Galo Galecio, profesor guayaquileño que había adquirido una especialización en pintura mural y grabado en México,³² y Luis Moscoso, pintor de realismo social, cuyo estilo se encontraba inscrito en la tendencia pictórica de mediados del siglo XX en Ecuador. Igualmente, Bravo menciona las influencias de pintores internacionales. El elemento de la manzana, según el relato del personaje Crow, se tomó de los cuadros de René Magritte, una constante en el cuadro del pintor francés. Crow no solo se había fijado en las dimensiones de las manzanas —más grandes de lo normal— como la manzana enorme del tamaño de una habitación (figura 10), sino que, mientras que Magritte pretendía simbolizar el agobio a través de la exageración de una manzana, a la que, por su dimensión se le imposibilita salir de la habitación, en los cuadros de Crow los elementos gigantes, como las canastas, las flores, los pescados no generarían asombro en los habitantes que transitan por las escenas de los cuadros (figura 11, a la derecha). Sería un elemento más en la diégesis del cuadro. Luego, el componente onírico lo tomaría del pintor de origen greco-italiano, Giorgio di Chirico, quien a inicios del siglo XX ya había dado su primer paso al surrealismo antes que Salvador Dalí.

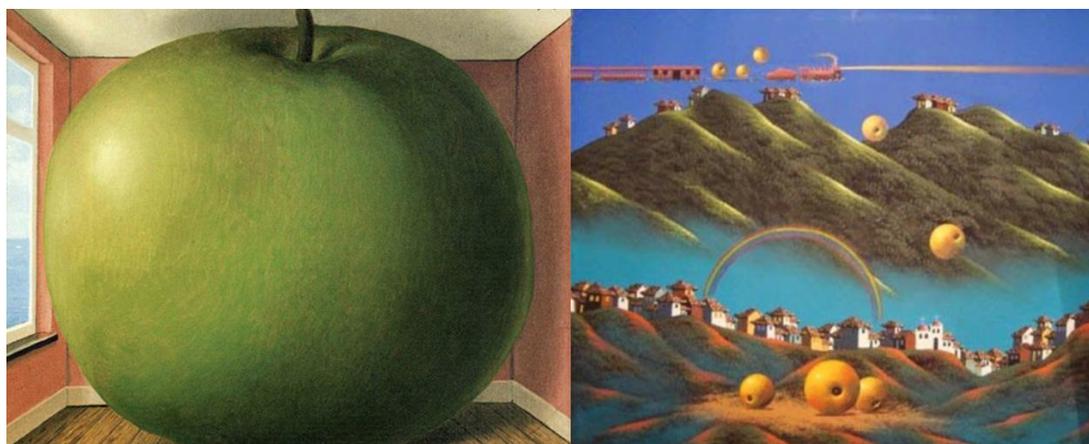


Figura 10. A la izquierda el cuadro de Magritte (1952) *La habitación para escuchar*
Fuente: <https://es.wahooart.com/a55a04/w.nsf/O/BRUE-5ZKELT>

³¹ Se presenta una analogía. En la obra de Gabriel García Márquez (*Cien años de soledad*), particularmente en el pueblo de Macondo, por ejemplo, la lluvia de flores luego de la muerte de José Arcadio Buendía no produce asombro entre los pobladores, es parte del universo del pueblo.

³² El trazo monocromático de Galecio representa a personajes de la etnia afrodescendiente, mientras que para esculturas de madera utiliza la técnica de la policromía, otro de sus estilos es el paisajismo expresionista con la herramienta de la serigrafía.

Figura 11. Variante del tren volador de Gonzalo Endara.

Fuente: <https://palabrasqueviajan.blogspot.com/2014/06/estas-son-pinturas-de-uno-de-los-tantos.html>

El maestro Crow había observado la acumulación de elementos pasados, pues el pintor extranjero incorporaba esculturas griegas en siluetas humanas, haciendo alusión a los períodos de transición entre las artes. Asimismo, en los cuadros de Crow da la impresión de regresar a una tradición, por ejemplo, en él se observa la incorporación de los tejados en barro y los trajes tradicionales de los habitantes del pueblo, así como un cielo monocromático semejante al cuadro *Las musas inquietantes* (1955) de Magritte.

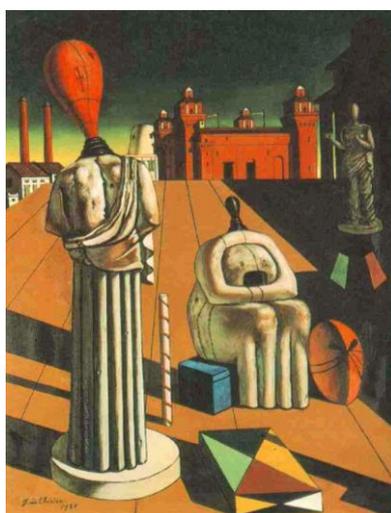


Figura 12. *Las musas inquietantes* de René Magritte

Fuente: <https://n9.cl/9zol3>

Cito los cuadros de Magritte para comprender visualmente la toma de ciertos elementos de la pintura occidental que inspiraron al maestro Crow. Bravo refiere estas influencias, relacionadas con la cromática, las dimensiones y la forma de los objetos. La unidad visual de los cuadros otorga un plano armonioso que combina el uso de las manzanas con las flores; el uso de tonos azulados y verdosos para pintar los cielos andinos.

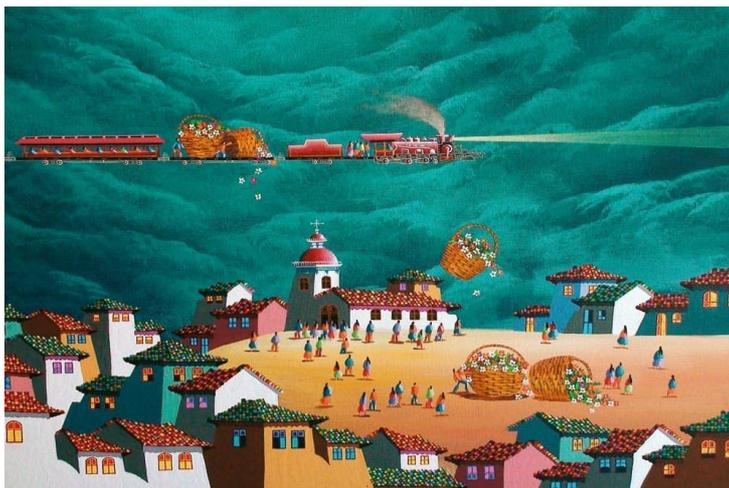


Figura 13. Cuadro de *El tren volador*, de Gonzalo Endara Crow
Fuente: <https://fadla.org/gonzalo-endara-crow/>

En este apartado, el tratamiento de Bravo sobre la trayectoria del pintor evidencia el recorrido de influencias nacionales e internacionales del maestro Crow. El camino de la apropiación también ha empezado con el procedimiento de la absorción de elementos visuales de maestros precedentes y otros cuadros de renombre. Crow, en su proyecto, establecería su propia simetría y armonía entre estos elementos.

2. Apropiación y copyright en Crow

Luis Alberto Bravo pone a consideración la noción de propiedad sobre un bien conceptual e intelectual, fundado en acuerdos orales, aspecto que cobra fuerza y autoridad porque se refiere a la atribución esencial de un bien artístico. En *Crow*, la esencia³³ real de la pintura ha sido desplazada por el derecho de autor, en el intento por otorgarle acreditación autoral. El capítulo sexto recopila las voces involucradas en el procedimiento de apropiación que desencadenó en una demanda judicial iniciada por Crow contra sus talleristas. Bravo ubica temporalmente la demanda legal entre los años 1988 y 1989; dicha demanda sorprendió a los talleristas, quienes fueron acusados de falsificación de firma, plagio de obras de arte, injurias y robo. Para el tratamiento de esta demanda, Bravo recrea un escenario de vacíos legales. A continuación, se expone el procedimiento que se llevó a cabo en el caso de Crow, según lo descrito en el libro.

³³ La esencia o “aura” de una obra, como la denomina Walter Benjamin (2003), se refiere a aquello que hace única a una obra. El estado del “aquí y ahora” de una obra da fe de su unicidad y originalidad. Al perderla, la obra se vuelve un objeto cuyo valor artístico (Kunswert) no se puede establecer con respecto a su función dentro de una tradición.

Luego de que el maestro Crow haya presentado su demanda, la legislación de ese entonces estipulaba que el juez de lo penal debía designar una comisión delegada por el Ministerio de Educación, la Casa de la Cultura y la sociedad autoral, a fin de que evalúen el proceso y emitan un informe sobre el caso; sin embargo, la comisión no procedió, primero, porque no existía evidencia alguna de contratos en papel, pues los acuerdos del maestro y sus talleristas se habían establecido oralmente, tampoco se determinaron los lugares de procedencia de las réplicas, puesto que estas se ejecutaban en talleres clandestinos, tampoco se designó a una comisión para que investiguen a los replicadores.

La carencia de pruebas físicas impidió el seguimiento legal, y perjudicó al pintor Crow. Según detalla Bravo, después de cuatro años de pugnas, no hubo las evidencias suficientes para comprobar tal acusación. Los talleristas se eximieron de toda responsabilidad legal, sin embargo, la venta de las pinturas también llegó a decaer debido a la saturación del cuadro en el mercado informal.

De alguna manera, Bravo representa tal escenario para justificar la naturaleza misma del arte, el fenómeno de la réplica incontrolable indica que las prácticas de apropiación aún se encuentran por encima de lo normado, se sale de todo margen de difusión hasta que alcanza un punto de no retorno en el que el maestro Crow decidió cambiar su estilo, tomar otro camino, lejos de toda posible traición.

Como se ha manifestado anteriormente, el primer paso para adherir a la esfera legal en este procedimiento empieza cuando los talleristas, luego de haber trabajado un promedio de seis años en el taller, hacen conciencia de las habilidades que han adquirido. El proyecto de Crow, que había alcanzado grandes frutos, se encontraba a punto de desvanecerse y marcaría casi el fin de su estética. El tallerista 3, quien trabajó para Crow entre 1985 y 1990, lo reconoce en un testimonio: “Salí del taller porque me convencí de que podía hacer cosas por mi cuenta” (Bravo 2017, 172). Con esta cita Bravo muestra cómo se originan las diseminaciones que van a generar más réplicas de los cuadros de Crow. Los talleristas, una vez que se han atribuido estos rasgos icónicos dentro de las pinturas, continuaron con su reproducción de manera artesanal. Al momento de ser acusados por plagio, estos pudieron alegar que muchos elementos de los cuadros también les pertenece. El tallerista 4 lo detalla:

Los demás talleristas, al ver que estoy pintando, se salen del taller y se agrupan para seguir pintando en serie o artesanalmente. Luego el maestro nos sigue los juicios de plagio, falsificación, cosa que no pudo comprobarme. Y le gané después de 12 años de juicio. (Bravo 2017, 172)

Muchos cuadros habían sido producidos desde sitios escondidos; se desprendieron células de talleres conformados en casas de los talleristas, cada uno elaboraba trabajos extra para mejorar sus condiciones económicas. Los talleristas aprovecharon la demanda de los cuadros, adquirieron un gran dominio en el mercado; producían con más rapidez que su mismo maestro, ya lo comenta el tallerista 3: “Fue un conflicto que a la sociedad le dejó una imagen de que los que trabajábamos los cuadros prácticamente éramos nosotros”(Bravo 2017, 172). La atribución colectiva del trabajo se evidenció en las nuevas pinturas que salieron a la venta, aspecto valorado por encima del estilo original. En la figura se muestra el desplazamiento de la figura de autor a los talleristas.

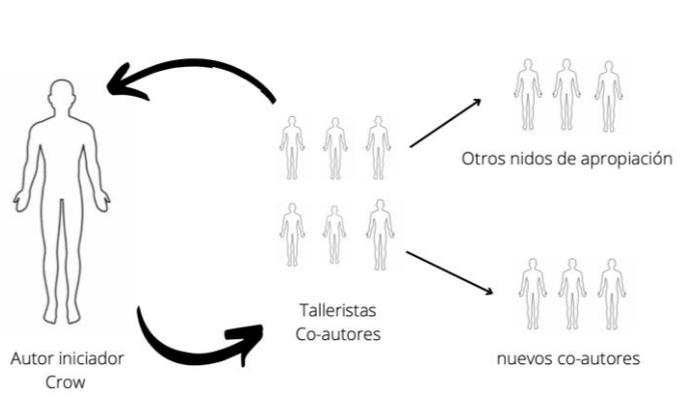


Figura 14. La autoridad de Crow desplazada a los talleristas.

Crow es el autor iniciador de su estética; luego, a través de un proceso didáctico da lugar a otros talleristas, y esos talleristas continúan con la réplica.

Autora: Jessica Ordóñez (2023)

Desde mi análisis, Bravo ubica una reacción negativa de su maestro (una demanda) para reestablecer su figura de autor. Sin embargo, como se evidencia en la historia de Bravo, este fenómeno se volvió incontrolable. Cada día resultaba difícil detectar los talleres clandestinos y también resultaba difícil detener las ventas de las réplicas. El estilo original iniciado por Crow se deformó, se convirtió en un subproducto. El valuator de arte menciona que el número de talleristas se había acrecentado, y luego estos talleristas serían maestros de otros:

No recuerdo los nombres de los talleristas porque son tantos que se me diluyen en la cabeza. Y porque no son sustancialmente creadores para tenerlos retenidos. A lo mejor este grupo no, pero son los talleristas de los talleristas de los talleristas quienes terminaron haciendo unos Endara Crow pésimos, malísimos, unos subproductos que evidenciaban que los pintores que lo habían hecho estaban hambreados, urgidos. (Bravo 2017, 162)

La deformación del estilo de Crow provocó un cambio de conducta en los consumidores; en efecto, la pérdida de la exclusividad lo convirtió en un producto

masivo.³⁴ Los precios de los cuadros fueron fijados por el mercado, estos dependían del crecimiento económico del país, por ejemplo, “con el boom petrolero, la gente empezó a comprar mucho arte, e incluso arte de dudosa calidad. Los bancos se llenaron de cuadros, así como las empresas públicas y privadas” (Bravo 2017, 161). Luego, con la crisis bancaria, la demanda bajó, y por ende, los precios; resultaba rentable emprender en las réplicas. La expansión de las falsificaciones llegó al mercado desde el mero anonimato, autorías desplazadas por varios sitios, con motivos de subsistencia, venta ilegal, exportación, etc. La llegada de los cuadros con sus nuevas variaciones a algunos sectores de la población, por un lado, potenció una constante iconográfica que se identificaba con el arte ecuatoriano, pero se trataban de copias que habían saturado el mercado. No existía tal “toque personal e innovador” de los talleristas, solo unas nuevas pinturas cuyas figuras se habían deformado, y que luego han sido valoradas a precios cómodos para su adquisición. Bravo expone que, llegando a su ocaso, el desprestigio del arte del maestro Crow aumentó: se lo acusó de pintor *naif*, sin estudios académicos, que se había valido del talento y la explotación laboral de sus talleristas para alcanzar la fama. Lamentablemente, el derecho a copiar (*right to copy*) de los talleristas se había engendrado bajo el mismo amparo de Crow, alcanzado una categoría “artesanal”. Se tomaron el nombre de Crow para desprestigiar su estilo. El valuator de arte analiza el fenómeno con detenimiento:

Pero con el bullado llegó un momento en que ya nadie quería obras de Crow. Los *yuppies* incluso decían «De ese Crow no quiero ya nada porque hay mucha falsificación» o «No quiero ver esos trenes aquí porque eso es un problema». Se volvió como un producto detestable o maldito. Pero para mí lo más detestable es que se degradara el concepto del artesano. La gente decía «Sí, pero eso ya no es de Endara Crow sino de sus artesanos». Soy de los pocos, si no el único, que sostengo una seria confrontación con el concepto del artesano. A través de cincuenta años de estudio, de antropología y sociología, considero que el artesano está primero que el artista. (Bravo 2017, 163-164)

Los valuadores de arte apoyan al oficio manual, una perspectiva válida desde el punto de vista académico que Bravo pone a consideración. En cambio, la artesanía que ya se vuelve un subproducto adquiere la categoría de souvenir, solo en este contexto la artesanía se degrada, en última instancia, para consumo de los turistas. Ahora bien, la artesanía por sí misma, según el valuator, es un arte mágico: “la artesanía es un territorio considerado como una nacionalidad o una patria soberana, es el primer producto genérico que identifica a ese suelo, a esa circunscripción territorial y a esa población comunitaria”.

³⁴ Según Walter Benjamin: “la reproductibilidad técnica de la obra de arte transforma el comportamiento de las masas con el arte” (2003, 82). Muchas personas dejaron de consumir las pinturas de Crow, el mercado se saturó de réplicas sin ninguna estética. La obra perdió sentido.

(Bravo 2017, 164). En otras palabras, es el primer rasgo primitivo que conecta al arte con la tierra.

3. ¿Lealtad al maestro?

La lectura que propongo en este análisis recoge los valores que atraviesan la forma de relacionarse de los talleristas con su maestro. Si bien la ley no adjudicó a los talleristas ningún tipo de propiedad o derecho exclusivo sobre las obras, tampoco han sido sancionados por la demandada judicial. Ahora bien, hay unas prácticas importantes para comprender la construcción de una obra. Los valores comunitarios de los artesanos, asimismo, ocupan un espacio en la apropiación, está un reconocimiento verbal y simbólico hacia su maestro, como demostrando que los afectos también contemplan el sentido de pertenencia, son valores que emanan desde dentro, valores inherentes a toda comunidad. El tallerista 1 demuestra una cierta empatía hacia su maestro: “pienso en los zapatos del maestro y yo hubiera hecho lo mismo; nos enseñó la puntualidad, la honradez, la perfección” (2017, 167). En contexto de la comunidad, estos valores también son relevantes: la identidad, la conexión, la pertenencia y la construcción de confianza entre los sujetos. Algunos talleristas muestran su arrepentimiento por haber perjudicado a su maestro. El tallerista 2 asume parte de la culpa: “Para mí como pintor y como discípulo él es muy importante. Lastimosamente no se qué sucedió. La culpa la tuvimos los talleristas por abaratar los costos” (2017, 156-157). Bravo muestra también que parte del propósito didáctico se ha cumplido, muchos talleristas reconocen los aprendizajes y los privilegios, por ejemplo, el contrato oral de Crow aseguraba un salario superior al de un obrero común:

Como artesano, sí puedo evaluar un precio por el tiempo de trabajo. En esa época, el básico era más o menos cincuenta mil sucres, nosotros ganábamos por decir, ochenta mil sucres. Para todos era buenazo. Pero con relación al valor de las obras era poco. Por ejemplo, una obra mediana del maestro valía diez mil dólares, una chiquita valía unos mil dólares. ¡Con una de estas obras pequeñas pagaba a todos! (Bravo 2017, 167).

Los talleristas también reconocen la gran diferencia económica entre las pinturas vendidas. Nacieron cuestionamientos sobre la remuneración que podían adquirir si el maestro repartía el dinero de una forma más “equitativa”. Sin embargo, afuera del taller no había labor obrera que se remunerara y reconociera más de lo que Crow daba a sus talleristas. Esto generó una suerte de lealtad hacia el maestro. Si bien el negocio de las

réplicas decayó, quedó un legado simbólico en la comunidad a la que Crow sirvió en su momento, aspecto que queda en la memoria de su pueblo.

Finalmente, luego de incorporar las voces de todos los sujetos, Bravo emite su criterio personal sobre la valoración del arte; nos refiere que el espectador llega a apreciar la obra de Crow de acuerdo a su madurez o conocimiento artístico:

EL AUTOR DE ESTE LIBRO: Ya se trate de un niño como de un anciano, de un académico o un inculto, van a arrojar definiciones interesantes. Lo que para una persona adulta se traduciría como nostalgia, para un niño, en cambio, será animación. [...] Un estudiante de arte dirá que es una pintura con una actitud surrealista con apariencia naif, y un ciudadano profano dirá que es un sueño. Al final, todas son narraciones válidas al definir una plástica de la memoria. Crow fue nuestro Edward Bloom. Y su pintura es Café Tacuba tocando las canciones de Pink Floyd. (Bravo 2017, 159)

Según el autor, la valoración de una obra artística es para los ojos de quien la mira, cualquier impresión es válida. Este criterio contrasta con el valor del arte en el mercado internacional. Bravo incorpora su punto de vista para distinguir los estándares artísticos y su vigencia; destaca la importancia de los criterios de los evaluadores y curadores, estos determinan el posible valor de una obra y su cuantía, pero lo hacen en un tiempo determinado. Los parámetros del arte no son estáticos, estos evolucionan, se encuentran en constante discusión.

En suma, dictaminar las esferas de autoría implica excavar en el procedimiento pictórico de los talleristas, si descomponemos los cuadros en unidades icónicas, se podría reconocer con detenimiento la autoría individual de ciertas partes de las piezas, pero esa operación no tendría sentido, la noción de comunalidad se volvería frágil, más aún si los miembros de la comunidad no llegan a acordar una forma de reconocer el trabajo de su maestro. La coautoría de los cuadros nunca se asentó en un documento escrito; esta se llevó a cabo por acuerdos orales, sin evidencias ni registros, el procedimiento legal no ha tenido acogida en las operaciones pictóricas. Bravo, en su obra, muestra los vacíos legales de la época que existen en relación al quehacer artístico. Las fronteras difusas entre la esfera de apropiación de los sujetos y la legislación nos permiten comprender la fortaleza del acuerdo oral y la libertad de apropiación que habita en cada miembro de la comunidad. Bravo aborda las implicaciones éticas de apropiar, traza una línea borrosa entre lo que es correcto y lo que no. Toma en cuenta otras esferas humanas como la subsistencia, la lealtad, la conciencia. Este es el lado, quizá, más crítico de la apropiación, el desprestigio y la muerte de un artista.

Por otro lado, los talleristas son sujetos que, al aceptar la prestación de servicios laborales, se han adscrito a un proyecto de coautoría; definiendo la idea de coautoría porque

llegó un momento en el que ellos también involucraron sus propios elementos en las pinturas, la producción de las obras también atravesó sus sentidos, si bien estos no transformaron por completo la obra, fueron aportes que se insertaron en el proyecto de Crow, por tanto, han contribuido a la construcción de sentido. No existiría tal autenticidad a la que apela Crow, sino una mecánica conjunta que alcanza una originalidad que se sostiene solo en comunidad. El “fantasma” de la propiedad autorial no alcanzó a comprender los códigos orales entre Crow y sus talleristas, como tampoco logró frenar el desprestigio al maestro. La propiedad intelectual, en su intento por anular la noción del trabajo colaborativo, no pudo reconocerse o patentarse, simplemente prescindió de categorizar cada elemento testimonial, recurso pictórico, topográfico, cromática, acuerdos, valores y pactos entre los artistas. El mérito más significativo de Crow consistió en abrir nuevos caminos, nuevos estilos, y dejar a los demás apropiarse de los mismos elementos que se encuentran dentro de su propio bagaje. Con el estilo del tren volador Crow cumplió su ciclo en la vanguardia artística.

Con *Crow*, Bravo considera los momentos en los que la llegada de la noción de propiedad intelectual intenta establecer la apertencia exclusiva del bien artístico que desea encontrar una fórmula legal para respaldarlo, este aspecto colinda con el derecho moral y el derecho de autor. Por un lado, el personaje principal buscó un amparo, una manera de posicionar su figura individual, o bien una manera de validar su derecho moral sobre sus obras, a la vez, Bravo lo presenta como un sujeto que ha sido abandonado incluso por mismos gremios culturales. Ante la discusión que plantea Bravo, cabe preguntarse ¿Por qué las razones del arte no compaginan con la ética de los artistas? Crow encontró su acabo dentro de su mismo propósito didáctico, sepultó su imagen y su nombre, a causa de una “aparente traición” de sus talleristas, y, ante ello, solo queda destacar el legado comunitario a sus talleristas y coterráneos, sobre todo, el arte plasmado en sus primeros cuadros.

Epílogo

Del *copyright* al *right to copy*, expresión que titula el presente trabajo, estudia las formas de comprensión autorial, expresiones artísticas colectivas con pretensión de individualizarse. En este análisis se puede apreciar que el arte no sólo presta atención a la atribución esencial de una obra artística a partir de la figura de propiedad intelectual (*Copyright*). Existe formas de autoría que si bien no presentan un registro, adquieren una gran validez al momento de construir una obra, la apropiación es el motor de estas prácticas (*Right to copy*). Son generosas las miradas del escritor Luis Alberto Bravo sobre la apropiación, categoría que, a más de ser inherente a la literatura y el arte a lo largo de los siglos, cumple múltiples funciones relacionadas a la construcción y relación entre textos. A continuación, se mencionará las implicaciones de la apropiación artística, evidenciadas en las obras *Hotel Bartleby* y *Crow*.

La primera implicación consiste en ubicar la figura de autor, particularmente, su distancia frente a la obra que se le atribuye. En la novela-ensayo *Hotel Bartleby*, Bravo estudia a cada autor/personaje en su praxis cotidiana y las maneras de cómo se constituye su figura de autor ante su círculo social. La elaboración de un “perfil creado” como el de Molina Ventura y su obra inexistente parte de una dimensión mítica apoyada en sus historias ficticias que contribuyen al posicionamiento del personaje como autoridad, acompañada de acuerdos entre grupos de escritores que, con argumentos de autoridad, confirman la existencia de ese autor (sea este real o no). Este modelo de expresión individual, transformado en una “leyenda de las letras” evidencia que, en términos de Bravo, a unas sociedades de la realidad les resulta atractiva la misma ficción, a tal punto de crear una dimensión mítico-artística para aportar a su memoria histórica, cuyo medio principal es la oralidad. Por otro lado, Bravo cita un caso totalmente opuesto, el escritor que se esconde a producir en su torre de marfil y escribe para otros, como el caso de Sophie Fisher. Un caso en el que las líneas sucesoras de apropiación son perceptibles y continuas; un personaje ficticio se basa en otro, y este otro escribe para otros. La apropiación posibilita la diseminación de referencias; es un recurso indispensable para garantizar la continuidad de la producción artística. La figura del autor, en ambos casos, se encuentra muy distante a la obra.

Asimismo, cabe destacar que las coordenadas de Bravo responden a las demandas de la industria cultural que también constituyen una vara para medir los valores estéticos,

pues, desde esta perspectiva más contemporánea, la producción artística también se crea en función de la opinión pública y los espacios de consumo, como se evidencia en el caso de Sophie y Cora Corman. En este camino, cabe citar a Beatriz Sarlo, quien se pregunta por el nuevo sitio del arte: “su uso, su producción que está cambiando, y, dentro de los discursos, el lugar de la literatura” (2001, 222). Pues el sitio del arte, en este ejemplo, se encuentra en el punto de vista del consumidor. La recepción es otra esfera a tomarse en cuenta en el proceso de apropiación, pues el artista crea en función de ella, o incluso, depende de ella. Luis Alberto Bravo analiza la manera en la que Sophie Fisher transfiere su obra a la figura mediática de Cora Corman, esta última había ya ha cautivado a sus audiencias, absorbió el componente estético de Fischer y lo fusionó con su ventaja competitiva en el mercado artístico. El pacto oral bastó para establecer los límites de apropiación entre una esfera y otra, una práctica de acuerdos entre creadores y usuarios (*right to copy*).

Al analizar el *bando de los copistas*, también visualizamos la distancia entre el auténtico creador, y la figura de autor creada hacia el público. El yo autor —aquel que pretende pasar desapercibido— es una forma de expresión individual a quien no le interesa ser visible a las masas, como ocurrió con los escritores bartleby y sus obras que nunca salieron a la luz. Bravo menciona un arte que se queda entre los círculos de los escritores, diálogos que reconocen el esfuerzo de los otros. Esta perspectiva compagina con la mirada de Cristina Rivera sobre la apropiación, la escritora mexicana menciona a la experiencia de “construir en comunidad”. Sostiene que existe una unión entre lazos de propiedad que merecen ser reconocidos y esa base es el motor de significación de un texto. El laboratorio artístico es un espacio de acciones de recreación y transformación de la naturaleza; la apropiación, por tanto, es una práctica de estar en relación con la gente, la tierra, el trabajo, y los recursos que permitan recrear y transformar; la autora lo denomina “comunalidad”.³⁵

La mirada hacia el receptor demuestra una triangulación entre artista, perfil creado y el público, tres elementos que coexisten para la conformación de la obra. Esta perspectiva se ajusta al caso de Cósimo di Rondó, pues el barón rampante involucra a sus conciudadanos a la construcción de su obra. Bravo volca la mirada hacia los otros, a los que observan al autor en lo alto, personajes que aportaron con cada fragmento textual

³⁵ Término que proviene de la noción de *estar-en-común* de Jean-Luc Nancy. Para el filósofo francés, la identidad de uno es la identidad de lo múltiple; así pues, la comunalidad es la comunidad de los otros, en la que los individuos participan de su alteridad.

para la elaboración del cuaderno de Cósimo di Rondó, que, a pesar de mostrarse como un “intento fallido de república” constata un ejercicio de estar en sintonía con los otros, hecho con base en las preocupaciones de los otros.

Finalmente, la perspectiva del homenaje es una práctica usual que se establece como nicho de apropiación, una forma de inmortalizar el ingenio de los autores, como la circunstancia de Kerouac y Cassady. Esta práctica es una de las preferidas de Bravo, pues gran parte de su obra se centra en homenajes a escritores; el autor no duda en nombrar a sus referentes, de reubicarlos en nuevos contextos, de recrearlos en otros escenarios y ante nuevas situaciones. Asimismo, la figura de Cassady se replica en las historias con propósito de admirar públicamente su personalidad. Cada historia expande su núcleo a partir de la apropiación, una forma mantenerlo vivo en el círculo artístico.

Hotel Bartleby nos obsequia una selección minuciosa de autores que permiten entender las relaciones entre escritores, sus obras y los círculos en los que desenvuelven. En todos ellos prima la oralidad como recurso esencial para establecer vínculos entre varios actores que consolidan la figura de autor. El derecho a “absorber y replicar” un estilo, se delimita en el acuerdo, y se establece en función de la prioridad de cada participante del hecho artístico. El encuentro final de varios cazadores de *bartlebys*, cuyo propósito pretende indagar sobre más escritores de la misma naturaleza, refleja el propósito de Bravo de mostrar la infinidad de autores escondidos a los que es preciso referir, estudiar, analizar. El cierre de esta obra nos deja nuevos nombres, nuevos caminos, una apertura favorable para que el lector continúe con la búsqueda.

Ahora bien, en cuanto a *Crow*, esta vez apoyada en el recurso del testimonio, Bravo demuestra que la figura de autor es fluctuante, esta transita entre el creador, los talleristas, y culmina en un sentido de propiedad colectiva. La apropiación ha sido eje central de la discusión, pero ella pretenderá comprenderse en términos legales, ello demuestra la complejidad de las obras cuando adquieren valor jurídico. Sin embargo, para llegar al conflicto, las líneas argumentales de Bravo consideran los siguientes factores: un sentido de pertenencia al espacio, que se refiere a la conexión de los personajes vinculados a su lugar de origen y su conexión con los afectos que provocan en él, en donde se destaca la observación del paisaje con su flora y fauna; luego, un propósito didáctico, referente a la posibilidad que genera el artista de brindar una oportunidad de trabajo a los suyos, y de aportar con “algo más” que un trabajo de servicios; posteriormente, ha sido indispensable mencionar una cadena de referencias de escolaridad académica y no académica del autor, enfatizando en la réplica de saberes

comunitarios. Así, en la primera mirada, las rutas de Bravo nuevamente apuntan al uso de los acuerdos orales para llegar a la obra, y esta llegará a visibilizarse por un período temporal. Sin embargo, lo que indica Bravo es la devaluación del arte cuando se transforma en un bien de consumo masivo, justo cuando la obra empieza a perder ese lugar irrepetible que había alcanzado; en ese mismo momento el grupo de talleristas despierta una conciencia de pertenencia, apelando a los elementos antes mencionados.

El descontrol de la circulación de las réplicas, a través de los canales de distribución, alarman al maestro Crow, e inmediatamente surgen operaciones y argumentos para patentar su creación. Se empieza a recabar una noción de “autenticidad” de la obra, no obstante, las nuevas técnicas de los talleristas han liquidado la exclusividad; y, pese a que Bravo expone testimonios de expertos y valuadores (comentarios que están fuera de la esfera jurídica), los delegados que se asignaron específicamente para el análisis de este caso han demostrado la escasez de pruebas para defender la obra de Crow como objeto jurídico. Se demuestra la fragilidad del derecho de autor; existe un vacío legal en la comprensión de esta dinámica, lo que muestra también la complejidad de individualizar cada elemento artístico. Por ello, los talleristas apelan a la propiedad colectiva. Bravo problematiza la disolución de las esferas autoriales y confirma que se trata de procedimientos de coautoría, aún si existen creadores prestigiosos o no prestigiosos, el hecho de intervenir te convierte en un integrante más de la producción artística.

En el arte contemporáneo, el derecho de autor es importante porque garantiza una protección económica al artista, esto contribuye a la preservación del valor artístico de la obra y la reputación de su autor. Se observa con claridad una gran diferencia entre la remuneración del artista y sus colaboradores. Cattelan, por ejemplo, admite que es necesario delegar directrices a sus colaboradores, pero esquiva tratar sobre la desigualdad económica entre creadores y colaboradores, esquiva el aporte creativo de quienes trabajaron para él, los desplaza de toda genialidad. Una figura de autor posicionada en el mercado puede ser vista como “dominante” y absorber elementos de otras culturas no dominantes, o de personas anónimas. En *Hotel Bartleby* y *Crow* las rutas de la apropiación consideran a todos los actores vinculados al hecho artístico. Diálogo y acuerdo son dos cimientos que sostienen el proceso de apropiación artística.

Obras citadas

- Bajtín, Mijaíl. 1989. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- Barthes, Roland. 1987. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós.
- . 1972. *Variaciones sobre el lenguaje*. Buenos Aires: Paidós.
- Benjamin, Walter. 2003. *La obra de arte en la era de la reproductividad técnica*. Buenos Aires: Ítaca.
- Bravo, Luis. 2013. *Hotel Bartleby*. Bogotá: Mondadori.
- . 2017. *Crow*. Quito: Colección Linares.
- Bishop, Claire. 2004. *Antagonism and Relational Aesthetics*. Nueva York: Universidad de Nueva York.
- Bourdieu, Pierre. 2015. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Cruz, Cristian. 2004. "Eduardo Molina Ventura, el antecesor de Hesse". *Proyecto patrimonio*. <http://www.letras.mysite.com/emv300804.htm>
- Colvin, Jean. 2004. *Arte Tigua. Una reflexión de la cultura indígena en Ecuador*. Quito: Abya Yala
- Domínguez Mario, Martínez Rubén, Rowan Jaron y Sábada Igor. 2013. *La tragedia del copyright. Bien común, propiedad intelectual y crisis de la industria cultural*. Barcelona: Virus editorial.
- Foucault, Michel. 2005. *¿Qué es un autor?* Buenos Aires: Ediciones El Seminario.
- Genette, Gérard. 1989. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Jardonnet, Emanuelle. 2022. *La justice donne raison á Maurizio Cattelan contre Daniel Druet* en Le Monde https://www.lemonde.fr/culture/article/2022/07/08/la-justice-donne-raison-a-maurizio-cattelan-face-a-daniel-druet_6134012_3246.html
- Katchadjian, Pablo. 2009. *El aleph engordado*. Buenos Aires: Imprenta Argentina de poesía.
- Kristeva, Julia. 1997. "Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela". En *Intertextualité: Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, selección de Desiderio Navarro (405-410) La Habana: UNEAC. Casa de las Américas. Embajada de Francia en Cuba.
- Lawrence, Marc. 2007. *Letra y música*. Nueva York: Castle Rock Entertainment

- Ludmer, Josefina. 2009. *Literaturas postautónomas 2.0*. Buenos Aires. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales.
- Nancy, Jean Luc. 2003. *La comunidad inoperante*. Santiago de Chile: Arces-Lom.
- Neira, Juana. 2014. Entrevista a Leonardo Valencia, escritor ecuatoriano en *Sueños de papel*. Minuto 19:07. <https://go.ivoox.com/rf/3216934>
- Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (2003) *Marketing de la Artesanía y las Artes Visuales: Función de la Propiedad Intelectual*. Ginebra: Centro de comercio internacional.
- Pérez-Calarco, Martín. 2014. “Dos inflexiones contemporáneas del Martín Fierro, entre el orden alfabético y la traducción verso a verso”. En *VI congreso internacional de Letras. Transformaciones culturales. Debates de la teoría, la crítica y la lingüística*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- Riaño, Peio. 2016. *El último récord de Hitler vendido por 15 millones de euros en El Español* https://www.elespanol.com/cultura/arte/20160510/123737704_0.html
- Rivera, Cristina .2013. *Los muertos indóciles*. Ciudad de México: Tusquets.
- . 2014. *Escribir no es soledad*. Ciudad de México: Universidad Autónoma de México.
- Sarlo, Beatriz. 2001. “Los estudios culturales y la crítica literaria en la encrucijada valorativa”. En: *Mapas culturales para América Latina: culturas híbridas, no simultaneidad, modernidad periférica*. Compilación de Sarah de Mojica. (120-128) Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana e Instituto Pensar.