

Metaliteratura e intertextualidad en el guión de Charlie Kaufman *Adaptation*

Marcos Bruzzoni

Universidad Nacional de La Plata

Todo proceso de adaptación implica un problema. El pasaje de una obra determinada de un medio a otro tiene como consecuencia inevitable la pérdida de ciertos elementos propios del soporte para el cual la obra fue pensada originalmente. Si bien es cierto que el proceso de adaptación permite el enriquecimiento de la obra con las características específicas del soporte destino es, por alguna razón, siempre más relevante y enfatizado aquello que en la mudanza se pierde, se deja de lado.

En este trabajo analizaré el modo en que el guionista norteamericano Charlie Kaufman adaptó, o quizás intentó adaptar, la novela de la también norteamericana Susan Orlean *The Orchid Thief*.

Cabe aclarar que el presente trabajo sólo estudia las problemáticas presentes en la segunda versión del guión de Kaufman y no se centra en el material fílmico de la película cuya dirección estuvo a cargo de Spike Jonze.

El traspaso de una obra literaria al cine es un fenómeno muy discutido y criticado. La mayoría de las voces tienden a condenar al fracaso cualquier intento de adaptación. En su libro *Cine/Literatura Ritos de Pasaje* Sergio Wolf se plantea el problema de por qué pareciera tener siempre mayor valor la obra literaria con respecto a la cinematográfica en los procesos de adaptación, la respuesta que encuentra parte de la idea de que «los trabajos de transposición están concebidos por escritores o críticos literarios que le asignan mayor valor a la escritura del escritor que a la del cineasta. Es por eso que en tales trabajos las películas, finalmente, ocupan un lugar de meros pretextos, olvidándose ese ‘otro mundo’ y ese ‘otro lenguaje’ que son los del cine, y descuidando el interés que revisten los procesos del trabajo en sí mismos y las cualidades intrínsecas que tienen esos procesos en tanto reflexiones sobre el lenguaje cinematográfico» (WOLF: 21).

Wolf comprende que si bien es cierto que el cine jamás podrá poseer, por su naturaleza audiovisual, la riqueza y densidad del lenguaje de una obra literaria es posible afirmar que aquello que lo aleja de la obra escrita le permite trascender el material adaptado utilizando recursos propios del arte cinematográfico. Es por esto que los trabajos que estudien los procesos de adaptación, transposición o re-escritura no deben limitarse a una mera enumeración de lo que queda en el camino entre el material de origen y la obra destino. Wolf denomina ‘pistas del delito’ a aquellos elementos que, presentes en la obra literaria, desaparecen en su adaptación al cine, estas ‘pistas del delito’ serían escenas obviadas, personajes ausentes, situaciones que se corren de un lugar a otro, etc, los analistas que se estancan en la búsqueda de estas diferencias dejan de lado una numerosa serie de problemáticas a tener en cuenta en todo proceso de transposición

Este trabajo intentará defender la idea de que el guión de Charlie Kaufman logra establecerse como una muy digna adaptación por el hecho de no intentar ser un fiel reflejo del material original sino que busca transformar lo adaptado en algo nuevo, en algo distinto.

Kaufman se propone, a través de su propia frustración como guionista en trabajo de adaptación, una revisión sobre la dificultad de enfrentarse a cualquier escena de escritura.

En enero de 1995 Susan Orlean publica en el *New Yorker* el artículo *Orchid Fever* en el que narra el arresto de John Laroche, un criador de orquídeas, encarcelado por robar centenares de plantas de una reserva natural en Florida. El éxito del artículo fue tan grande y la fascinación

por el excéntrico John Laroche tan sorprendente que la editorial del New Yorker le pide a Orlean que transforme su artículo en una novela de Non Fiction.

Si bien *The Orchid Thief* se publica en 1998 y es un inmediato éxito de ventas, los derechos de la historia fueron adquiridos por Fox un año antes para luego ser vendido a Columbia Pictures quien contrata a Charlie Kaufman para que realice la adaptación.

Kaufman intenta transformar el libro de Orlean en un guión cinematográfico fiel pero le es imposible. La novela relata una serie de encuentros entre Orlean y Laroche durante el proceso judicial al que este último es sometido por el robo de numerosas orquídeas, el resto de la obra consta de varias entrevistas a especialistas en horticultura que dan cuenta de la pasión que desatan esas flores en todos los que las coleccionan, luego Orlean realiza un arduo trabajo de recopilación de relatos de cazadores de orquídeas, contrabandistas, criadores y una serie de personajes que a lo largo la historia se han obsesionado con coleccionar orquídeas y otras plantas.

Kaufman no desea caer los lugares comunes del cine comercial norteamericano sino que desea ser fiel al relato de Orlean y construir un guión que sólo hable de flores, de su belleza, de la pasión y la obsesión que despiertan, rápidamente descubre que transformar la novela de Orlean en un guión cinematográfico es una tarea compleja puesto que el libro «no tiene historia», frente a este conflicto su agente le sugiere que invente una historia pero Kaufman no desea inventar una, no desea tergiversar la obra de Orlean, es el material de alguien más y por lo tanto siente cierta responsabilidad, desea escribir algo profundo y simple.

En un intento por resolver esta dificultad Kaufman hace uso del tópico literario de la puesta en abismo, el teatro dentro del teatro, en este caso en particular será cine dentro del cine, Kaufman se pone a sí mismo como personaje protagonista de su guión, el Kaufman personaje lidia con las mismas dificultades que el Kaufman autor, es decir el guión se estructura a partir de la imposibilidad de escribir un guión, de la dificultad de adaptar la novela de Orlean.

Un modo particular de mostrar las complejidades que proceden la re-escritura se da a través de la presentación de una serie de inicios fallidos de la escritura del guión, es decir Kaufman plantea una lista de posibles comienzos que quedan en la nada, el propio fracaso de la escritura se construye como el material que constituye al guión, se parte de la imposibilidad de la re-escritura, quizás el objetivo final de Kaufman haya sido elaborar un guión a partir de la no-escritura. La astucia de Kaufman consiste entonces en fracasar en su último objetivo, porque si se ha planteado que escribir le es imposible el cierre del guión es completamente ficcional, sobre el cierre del guión hablaré más adelante.

Kaufman construye además un alter ego, crea el personaje ficcional Donald Kaufman un hermano gemelo que desea ser guionista al igual que Charlie, pero siguiendo el camino opuesto. Donald representa la figura del guionista industrial, del autor que refleja en sus obras todos los lugares comunes del cine masivo. Como era de esperarse mientras Charlie lidia con el fracaso y la decepción Donald se transformará rápidamente en un guionista exitoso lo que profundiza la miseria de Charlie y lo obliga a replantearse sus creencias como guionista.

A partir de estos tres personajes escritores, Charlie, Donald y Susan Orlean, Kaufman describe tres escenas de escritura distintas. En primer lugar se encuentra Orlean escribiendo su novela, que se nos presenta a través de una serie de flashbacks. Para Orlean el escribir es un modo de intentar entender la obsesión de Laroche y muchos otros por las orquídeas. Por otro lado podemos ver a Donald como representante del escritor que se acopla a las demandas del mercado cinematográfico, es el menos formado y el que menos experiencia posee al mismo tiempo que es el único para el cual el proceso de la escritura se percibe como una experiencia agradable, es el único que experimenta goce al escribir. Una última escena de escritura se da a partir del propio Charlie Kaufman, quien en un intento por crear algo distinto, por alejarse de las normas de la industria, toma conciencia de sus propias limitaciones y transforma sus obsesiones como escritor en la fuente de su obra.

Estas distintas escenas de escritura dan lugar a una fuerte intertextualidad puesto que el guión no sólo da cuenta, a través de sus personajes, de tres figuras del escritor distintas sino que introduce fragmentos de los textos que esos autores producen. En el guión se entrecruzan retazos

del libro de Susan Orlean con su prosa de cadencia pausada y reflexiva propia de la revista norteamericana *The New Yorker*, pequeñas partes del sencillo guión de Donald junto a la voz de Charlie Kaufman que se presenta no sólo a través del propio guión con sus comienzos en falso y sus traspies si no también a través de una constante voz en off que refleja el estado psicológico y emocional en el que se encuentra Charlie a lo largo del proceso de escritura.

Si, como se ha dicho, Orlean escribe para comprender una realidad ajena a la suya y Donald por sencillamente dinero y goce, Charlie escribe para dar cuenta de su propia visión de mundo. Charlie vive en un mundo gris, sin sobresaltos, rutinario y aburrido, cree comprender que ésa es la realidad en la que todos viven y decide a su vez plasmar esa realidad en su guión. No desea cambiar la historia de Orlean porque esa historia es también la suya. La búsqueda de Orlean por comprender a Laroche fracasa, ella no logra entender cómo nadie puede ser presa de una obsesión como la de Laroche, la vida de Orlean es, al igual que la de Charlie Kaufman, es una vida aburrida, tediosa, donde la obsesión y los impulsos arrebatadores no existen, es una vida de quietud, estática, casi sin acción. Y es así como transcurre buena parte del guión de Kaufman guiada por el peso de la no acción, del estancamiento.

En el capítulo 9 de su libro *Cómo se escribe un guión* Michael Chion trabaja una serie de fallos y errores comunes en los guiones cinematográficos, en el apartado número 12 afirma «hay impresión de flojedad, de estancamiento si todo es demasiado estático; si no hay progresión; si las oposiciones entre los personajes son demasiado difusas; si determinadas situaciones son tratadas o evocadas de manera casi idéntica en una o varias escenas, sin una aportación apreciable, de una a otra escena, de emoción, información, sorpresa o tensión. O, por último, si la sucesión de las escenas no está ordenada en el sentido de una tensión, de una dinámica, de una progresión» (CHION).

De la enumeración de las posibles causas de estancamiento que realiza Chion puede deducirse que el guión de Kaufman las comprende todas. La explicación se encuentra en el deseo de Kaufman de representar su realidad por lo que verdaderamente es, por la no-acción, por la flojedad, Kaufman no quiere que sus personajes crezcan ni aprendan grandes lecciones morales, el sabe que el hombre raramente cambia, que la vida es por regla general rutinaria y estática y ese estatismo es el que intenta reflejar en su guión.

Es por esto que los dos primeros tercios del guión carecen de *plot points*, no hay quiebres ni conflictos que movilicen la trama que se desarrolla entre escenas de escritura de los hermanos Kaufman y la intromisión de retazos del libro de Orlean.

El *plot point*, una de las tantas deudas que el arte cinematográfico tiene con el teatro, funciona en el cine del mismo modo que lo hace efecto teatral entendido por Diderot como «un incidente imprevisto que se transforma en acción y que cambia súbitamente el estado de los personajes». Es el hecho o hechos que impulsan la acción, que movilizan el relato.

La ausencia de *plot points* en el guión de Kaufman concuerda con su propósito de mostrar no sólo el estatismo de la realidad que envuelve a los personajes si no el estancamiento que sufre el como escritor al no poder adaptar con éxito la novela de Orlean.

El único factor de movilidad en la historia es Donald Kaufman quien pareciera ser la figura opuesta a Charlie. Donald no tiene experiencia como escritor, no ha cursado estudios universitarios, es impulsivo y poco reflexivo, al escribir se apega a todos los tópicos del cine comercial norteamericano, es exitoso y en última instancia feliz. Donald funciona como la antítesis de Charlie y esto le permite al Kaufman autor realizar una serie de reflexiones sobre la naturaleza del cine, la escritura y la adaptación cinematográfica a través de un contrapunto constante entre los hermanos. Donald continuamente requiere el consejo de Charlie y a su vez lo desoye en cada ocasión. Charlie intenta funcionar como un mentor de su hermano pero sus consejos son dejados de lado sin miramientos lo que lo frustra aún más. La única ocasión en que Donald hace caso de las sugerencias de su hermano es cuando Charlie, en un intento por burlarse de él, le da un consejo por medio de una observación irónica, Donald no logra desenredar la doble significación y toma la recomendación con gusto.

El punto de quiebre en el guión se produce cuando Charlie comienza a tomar conciencia de que su trabajo no tiene salida, la novela de Orlean es inadaptable. Es entonces cuando decide

escuchar por primera vez los consejos de su hermano y toma un curso de escritura cinematográfica con Robert McKee, un guionista reconocido por sus seminarios escritura creativa en cine. A partir de la figura y los consejos de McKee Charlie comienza a repensar la historia del guión y al mismo tiempo se replantea sus creencias como escritor.

Una escena en particular desencadena una sucesión de situaciones que culminarán en la inversión de todo lo postulado hasta entonces.

Durante una de las charlas de McKee, Charlie Kaufman toma la palabra y pregunta que pasaría si alguien decidiera escribir una historia «en la que no pase demasiado, en la que la gente no cambie, no tenga epifanías. Ellos luchan y se frustran y nada se resuelve. Una reflexión sobre el mundo real» (KAUFMAN: 91), McKee con furia le responde, en primer lugar, que un guión sobre nada aburriría hasta el hartazgo a su público y, en segundo lugar, enumera una serie de situaciones terribles que acontecen en el mundo real, le habla del hambre, los asesinatos, la guerra, el genocidio, el amor, etc para finalmente increparlo afirmándole que si él no es capaz de encontrar eso en la vida evidentemente no sabe nada de la realidad. Esta intervención de McKee cargada de violencia sacude a Charlie Kaufman y de este modo la historia cobra vida. A partir de aquí los hechos se sucederán con una celeridad sorprendente.

Si hasta entonces el principio que regía el guión era el de la quietud, el de proponerse reflejar lo pausado y estancado de la vida a partir de la intervención de McKee todo se acelera. Charlie siguiendo nuevamente los consejos de su hermano decide conocer a Orlean para poder entender y, de este modo adaptar, su novela. Luego el guión deja de ser una reflexión sobre la escritura y la re-escritura para transformarse en una suerte de thriller absurdo. Los hermanos Kaufman deciden seguir a Orlean a escondidas y descubren que la verdadera obsesión por las orquídeas radicaba en que de esas flores se podía extraer un compuesto con el que se fabricaba un fuerte alucinógeno. Los hermanos Kaufman descubren a Orlean y a Laroche juntos y estos a su vez se dan cuenta de que son espíados, se da una persecución que termina en un pantano, en medio de la confusión total los hermanos intentan huir, Donald recibe un disparo y cuando Charlie está por ser asesinado por Laroche de las sombras surge un «simio del pantano», que sería una especie de yeti, que tumba a Laroche. Los hermanos Kaufman escapan pero Donald muere. Luego Charlie Kaufman reflexiona sobre los acontecimientos recientes y es entonces cuando decide escribir un guión que narrará la historia de sus dificultades para adaptar la novela de Orlean dándole al guión un carácter cíclico puesto que finaliza con la problemática que, en una primera instancia, desencadenó la escritura.

En esta extraña sucesión de acciones derriba todos los principios bajo los cuales Charlie Kaufman había regido su actividad como escritor durante las primeras tres cuartas partes del guión. A partir de la intervención de McKee Kaufman ficcionaliza toda la historia. El guión termina plagado de lecciones morales, de situación que rayan lo absurdo, el texto de Orlean es brutalmente tergiversado. El final es abrupto, sorpresivo y schokeante.

En este cierre es clara la influencia de McKee que parece funcionar como un mentor de Charlie Kaufman. En uno de sus encuentros McKee le confiesa a Kaufman que el secreto de un buen guión esta en el acto final, uno puede escribir una historia aburrida y sin desarrollo pero si sorprende al público en el final tendrá éxito. Kaufman toma la enseñanza de McKee de un modo extremo.

Richard Neupert afirma en su libro *The end*, en el que estudia la narrativa en el cine centrándose en la clausura de las historias, que «la resolución de una historia demanda la terminación de una larga serie de códigos de acción que impulsan y dominan los eventos narrativos y los personajes» (NEUPERT: 18) «una historia (...) es entendida como una serie interrelacionada de funciones, índices, informaciones y personajes, cada uno de los cuales posee un efecto determinado sobre la resolución individual de las escenas y sobre el desenlace final» (NEUPERT: 19). El guión de Kaufman pareciera funcionar de manera opuesta, el final de la historia va en contra de lo que se ha construido anteriormente e invierte no sólo la ligazón de las acciones si no las pautas morales por las cuales los personajes se rigen.

Hay una intencionalidad para que la historia se desenvuelva de este modo y puede pensarse que, en primer lugar, pese a que uno intente escapar de las convenciones del cine

comercial norteamericano, si desea tener éxito, debe atenerse en última instancia a cumplir algunas de las reglas que rigen la industria hollywoodense. Esto no significa que el producto final sea pobre si no todo lo contrario, Kaufman enseña que quebrando algunos de los principios fundacionales del cine norteamericano puede realizarse buen cine.

Por otra parte el cierre de la historia sirve de reflexión sobre el proceso de escritura, nuevamente pone en escena la dificultad de la creación escrita en especial aquella que debe transponer una historia de un soporte a otro.

En relación a la re-escritura de una obra literaria en un guión cinematográfico es interesante recordar la opinión de Federico Fellini para quien el cine es un medio de expresión, un idioma del todo original que no está sujeto a ninguna de las demás formas del arte. Por lo que respecta a la literatura, afirma Fellini, es cierto que ha menudo el cine ha hecho verdaderos estragos a su siembra, pero esto también suele ocurrir en las normales relaciones de interdependencia que existen entre todas las artes. Para Fellini esta sería la prueba definitiva de la originalidad del cine, que como tal no admite injertos ni contaminaciones de este género. Si bien las afirmaciones de Fellini son un tanto extremas la noción de la originalidad propia e inherente del cine no carece de razón.

Es a través del reconocimiento de la especificidad del arte cinematográfico que pueden ser superadas las posturas que tratan el pasaje de una obra literaria al cine como «infidelidad», «violación», «traición», «bastardización», etc.

Kaufman parte de una obra de difícil traducción al lenguaje cinematográfico y opta, coherentemente, por no hacer un traspaso pulcro, un trabajo que respete la alegada sacralidad del material literario sino que percibe las posibilidades que el arte audiovisual puede brindarle y de este modo construye un guión totalmente original. Un guión que funciona en una misma instancia como tesis sobre la re-escritura cinematográfica de obras literarias y, a su vez, como prueba de la veracidad de las reflexiones propuestas.

Bibliografía

- ~CHION, Michae, *Cómo se escribe un guión*, Madrid, Cátedra, 1995.
- ~FELLINI, Federico, *Fellini por Fellini*, Madrid, Fundamentos, 1998.
- ~KAUFMAN Charlie, KAUFMAN, Donald, *Adaptation*, 24/09/19, <http://www.dailyscript.com/scripts/adaptation.pdf>. [Consulta: 01/07/2011].
- ~NEUPERT, Richard, *The end. Narration and closure in the cinema*, Detroit, Wayne State University Press, 1995.
- ~ORLEAN, Susan, *The Orchid Thief*, New York, Random House: 2008.
- ~PÉREZ BOWIE, José Antonio, Coord., *Reescrituras filmicas. Nuevos territorios de la adaptación*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2010.
- ~WOLF, Sergio, *Cine/Literatura. Ritos de pasaje*, Buenos Aires, Paidós, 2004.

