

## Spike Jonze: Adaptation / El ladrón de orquídeas

José María Merino  
1 junio, 2003

Aquel cuento de Chuan-Tzu sobre el hombre que soñó ser una mariposa y al despertar no supo si era un hombre que había soñado ser una mariposa o una mariposa que estaba soñando ser un hombre, es el más reconocible antecedente de todas las duplicidades y juegos que contraponen mundo real y mundo imaginario, sueño y vigilia, y ha nutrido una parte significativa de la literatura. En su secuela están, por lo menos, el cuento de Abul Hassan de *Las mil y una noches*, *Soñar despierto* de Agustín Rojas Villandrando, *La vida es sueño* de Calderón, y acaso no sea disparatado encontrar su rastro en el episodio quijotesco de la Ínsula Barataria, sin contar con la invención de Cide Hamete Benengeli.

En el siglo XX, la cosecha del tema fue bastante fructífera, y no parece agotarse. El universo de apócrifos de Pessoa, la *Niebla* unamuniana, cierta narrativa de Azorín, obras de Pirandello, de Borges, de Cortázar, de Italo Calvino pueden demostrarlo. Incluso su sombra parece proyectarse tras la frase inicial de *La metamorfosis* de Kafka, y no digamos en el tan valorado cuento del dinosaurio, de Monterroso, que no viene a ser sino una renovación simplificada del de Chuan-Tzu. También algunos personajes de Max Aub se inscribirían en la corriente, con los apócrifos machadianos, ciertas novelas

de Saramago y Torrente Ballester, sin que hayan olvidado ese aspecto los escritores españoles contemporáneos: pienso en algunas novelas de Luis Goytisolo, de Juan José Millás, en *El año del francés* de Juan Pedro Aparicio o en *Negra espalda del tiempo*, de Javier Marías.

También en la tradición española *El gran teatro del mundo* podría servir de referencia ideológica, excluidos los aspectos religiosos, para ese planteamiento de la literatura dentro de la literatura que, en el caso de *Adaptation / El ladrón de orquídeas*, tiene que ver con el cine dentro del cine, mediante una trama en que un guionista intenta convertir la narración de un libro en una narración cinematográfica, resultando la crónica de su relación con el libro que debe adaptar el asunto fundamental de la propia película.

Claro que este aspecto –las perplejidades y hasta la impotencia del guionista en su intento– parece también el pretexto para que en la película se apunte algo que podría haber dado resultados interesantes, el de cuál pueda ser la sustancia de lo narrativo, de qué se compone en verdad la materia de la ficción. El punto culminante de esta cuestión se propone directamente, ya bien avanzada la película, cuando el guionista decide asistir a una especie de seminario o taller sobre guiones cinematográficos para aclarar sus ideas. Al interpelar al profesor sobre el origen de las ficciones y poner en duda la aptitud de la realidad para generarlas, el guionista es severamente reprendido por su interlocutor. Pues la realidad, según el profesor, está cargada de elementos dramáticos susceptibles de engendrar multitud de ficciones. En una posterior conversación, el director del taller le indicará al guionista que cualquier asunto puede servir para construir una historia si se consigue un final aceptable, y siempre que no intervenga ese *deus ex machina* que resolvía tantas comedias de la antigüedad clásica y al que todavía suelen acudir los malos narradores.

En este punto, el espectador está en condiciones de recapitular sobre todo lo que la película le ha ofrecido hasta entonces. Una productora cinematográfica compra los derechos de adaptación de un libro de éxito, *El ladrón de orquídeas*, y encarga el guión a Charlie Kauffman –que tiene el mismo nombre que el guionista de la película real–, al parecer bastante reputado para los demás personajes ficticios. El guionista atraviesa un momento de especial zozobra personal, con graves problemas de comunicación amorosa, y no sabe cómo afrontar el encargo. En sucesivos planos retrospectivos iremos conociendo los asuntos y aventuras que dieron origen al libro –el proceso judicial de un pintoresco naturalista, John Laroche, recolector furtivo de orquídeas en un parque protegido para vendérselas a los coleccionistas–, y a su autora, una periodista de *The New Yorker* llamada Susan Orlean. Estos planos se alternan con los de la vida cotidiana del guionista, sus momentos de vacío creativo ante la máquina de escribir, su relación enfermiza con una mujer, por su indecisión, y su convivencia con un hermano gemelo súbitamente aparecido que se propone dedicarse también a escribir guiones y que empieza a trabajar en uno del género sangriento, con crímenes y psicópatas.

Otros planos presentarán imágenes resultantes de la lectura del libro por parte de ese guionista presa del bloqueo creativo: ciertos aspectos del desarrollo del universo, Charles Darwin escribiendo su obra sobre el origen de las especies. Y creemos vislumbrar que todo ello es el guión mismo de la historia que vamos viendo, ya convertido en cine, y que el director, aparte de mostrar que los seres humanos tienen la rareza y la contingencia de las orquídeas, pretende desarrollar una historia en que, al parecer, lo que sucede es, precisamente, la imposibilidad de contar una historia. Por eso se puede aceptar sin demasiados reparos la situación del guionista –aunque nunca quede claro si su angustia

es temporal, producto del encargo, o si siempre ha mostrado la misma actitud cuando se enfrenta a su trabajo-, la presencia de ese hermano gemelo, sin duda el doble del guionista en apuros, que absorbe toda su energía y su imaginación, y que, además de tener mucha disposición y facilidad para las conquistas femeninas, acomete la escritura de un guión absurdo y consigue con él enorme éxito. Para apoyar el juego del cine dentro del cine, ciertos planos fugaces nos hacen ver un plató en donde figuran, en trance de rodaje, personajes de la historia.

Hay en la exposición de todo ello un aire onírico, que sirve para paliar lo que de infracción de la estricta lógica formal pudiera haber en los cabos sueltos, exageraciones o conductas no bien delineadas. Además, dentro de la alternancia de historias, está la de la periodista escritora del libro y su relación con el ladrón de orquídeas, una historia que es hasta cierto momento uno de los elementos más convincentes de toda la trama, pues llega a ofrecer una certeza que se opone, como una opción narrativa y estética, a la dudosa realidad en que parece moverse Charlie Kauffman. Es decir, que no es tampoco cierto que no pase nada, pues ante el espectador se desarrollan unos cuantos dramas humanos, de mayor o menor intensidad, que pueden mantener atento su interés.

Hay que decir también que, hasta ahora, Spike Jonze y Charlie Kauffman, director y guionista, respectivamente, de la película -en los títulos del reparto se añade un Donald Kauffman, nombre del hermano gemelo del guionista ficticio, para apretar más la tuerca metaliteraria- gozaban del crédito de *Cómo ser John Malkovich*, la primera película de Spike Jonze, un divertido experimento en que un marionetista descubre en determinado piso de un edificio de Nueva York un pasadizo secreto que conduce a la mente del actor John Malkovich. Aquella película fue sin duda un arriesgado ejercicio narrativo, tanto en lo literario como en lo cinematográfico, y había en ella una atmósfera de sueño y gran guiñol construida con imaginación y rigor, en secuencias bien medidas, de regusto surrealista. Por eso la segunda película del director Spike Jonze había suscitado el interés de bastantes cinéfilos.

Sin embargo, el enredo de *Adaptation...* llega a un punto en que empieza a perder vigor y hasta sentido, antes de desplomarse en un lamentable fracaso. Como antes se ha señalado, el guionista en apuros decide, tras mucha reticencia, asistir a un curso, o taller, de guiones, que a su hermano le ha servido para rematar con fortuna su propio guión (sobre un argumento del que sólo se nos ha presentado un planteamiento descabellado e imposible, hurtándonos cualquier información del desarrollo que justificaría ya no el éxito, sino la simple aceptación del guión). En ese momento, y a partir de la charla entre el guionista y el director del curso, parecería que la película iba a ordenar los elementos hasta entonces ofrecidos para cerrar la pretendida historia «metaliteraria», cuyo tema sería presentar una ficción cinematográfica tramada aunque aparentemente no lo fuese, de modo que la supuesta inutilidad del esfuerzo quedase paradójicamente refutada en su misma presentación y constituyese, además, el propio espectáculo, planteando de paso el tema del doble. Pero hay un brusco cambio, y lo que antes pudiese pertenecer al mundo de lo soñado, a la insinuación surrealista, entra de repente en la pura sorpresa de una película cualquiera de intriga hollywoodesca, con una pirotecnia en que se suceden una serie de hechos rocambolescos: para empezar, la colaboración inesperada de los dos hermanos gemelos, luego el descubrimiento, podría llamarse milagroso, de un viaje a Florida de la periodista y su seguimiento por los gemelos, por fin un asunto de drogas (claro que de una orquídea ficticia no es raro que pueda extraerse droga, o cualquier otra cosa). Por ese camino de revelaciones disparatadas, vamos descubriendo la súbita naturaleza criminal de la

periodista, su imprevista relación, nada platónica, con John Laroche, para rematar, entre disparos y colisiones automovilísticas, con la acometida mortífera de los caimanes del parque natural. La fruición con que Spike Jonze y Charlie Kauffman hundan su proyecto en lo grotesco es sobresaliente, sin que consiga salvarlo la victoria del guionista atribulado sobre su doble.

El peligro de la apuesta metaliteraria es que se convierta en puro recurso, en una coartada para el capricho, abandonando ese principio imprescindible de toda buena narración que es el respeto a las leyes internas de la verosimilitud. En este caso, el desenlace que se nos ofrece es tan gratuito, que ni siquiera las palabras del profesor del taller de guiones acerca de la necesidad de prevenir el *deus ex machina* pueden hacérselo aceptar como un guiño de autor.

Al fraudulento fulgor del desenlace, todo lo anteriormente expuesto se convierte en un cúmulo de invenciones bastante gratuitas. Se descubre que la incapacidad supuesta del guionista, su pretendido bloqueo, no tiene demasiada justificación, pues de hecho en el libro de la periodista está la historia, suficientemente dramática, del furtivo recolector de orquídeas, y es raro que, a la vista de ello, a un guionista reputado no se le ocurra ninguna idea. Tampoco tiene justificación ese doble convertido en guionista de éxito de la noche a la mañana, que resulta la mera incrustación de un personaje más, un gracioso de relleno que ni siquiera sirve de suficiente contraste. Y no tiene justificación esa madre a la que a veces aluden los hermanos y con la que habla el superviviente al final de la película.

Además, cuando conocemos el desenlace, la conversación entre el director del curso de guiones y el guionista viene a ser también tramposa, porque al no haber quedado justificada por un final plausible, pone en evidencia que la realidad está emitiendo sin cesar sugerencias dramáticas susceptibles de convertirse en ficciones, y que es bastante pedestre que un guionista, es decir, un escritor de tramas narrativas, al parecer dedicado profesionalmente al oficio, no se haya enterado de ello. Incluso la relación del guionista con su agente, un sujeto obsesionado con los traseros femeninos, resulta un mero pretexto para intentar dar sensación de paso del tiempo, aspecto mal resuelto en lo que afecta a ese trabajo que el guionista es incapaz de llevar a cabo y que, en el caso de la relación entre la periodista y el furtivo, se ha solucionado con subtítulos de fechas caóticas. Descubrimos entonces que la caracterización de Nicolas Cage -abundante sudoración y una calva de diseño en su papel de guionista bloqueado- no ha conseguido arropar una actuación convincente, y que tampoco Meryl Streep, como periodista, ha podido defender con fortuna su arbitrario rol. Solamente Chris Cooper, interpretando al naturalista desdentado, ha tenido posibilidades de salir airoso.

En fin, una película frustrada, de escaso rigor en su desarrollo narrativo, y poco memorable en la tradición de las historias de soñadores que inauguró Chuan-Tzu.