

El padre, por exceso u omisión

Marcela Brunetti

“La pregunta que el policía o el censor dirigen al escritor, el crítico se la formula sólo al libro”.

George Steiner

Comenzaremos el escrito sirviéndonos del film *Adaptation*, traducido como *El ladrón de orquídeas*, para ubicar los periplos por los que puede atravesar quien se embarca en la tarea de adaptar una novela a un guión cinematográfico. Luego, y sirviéndonos del recorte del film recién mencionado, tomaremos la adaptación de la novela de Guillermo Martínez, *Crímenes imperceptibles*, al film de Álex de la Iglesia, *Los crímenes de Oxford*.

En el film *Adaptation*, (2002, dirigido por Spike Jonze), encontramos a un patético guionista, en una genial actuación de Nicolas Cage, quien lee el libro sobre orquídeas de Susan Orlean (Meryl Streep) y se aventura en el sinuoso desafío de la adaptación. Inhibido hasta el grotesco, siempre con su página en blanco, dice: “quiero serle fiel al libro, pero escribir es un viaje a lo desconocido y no es construir un modelo a escala. No quiero arruinar la trama volviéndola hollywoodense... Hacer una película de un robo de orquídeas, o cambiar las orquídeas por amapolas, y... hacer que se trate de narcotráfico”.

Escenas algo sórdidas e inquietantes muestran, en un excelente uso cinematográfico de la superposición de tiempos, a ambos escritores subjetivamente caídos y deslucidados con relación a la escritura. Se trata de orquídeas para ambos, y se adentran en el tema. Pero se tratará de un objeto con cualidades diferentes para cada quien. Y con el psicoanálisis sabemos que no podría ser de otra manera; el objeto lleva la marca de lo singular.

Hay una orquídea, la orquídea fantasma, que nos ayudará a recortar algo de la posición de goce y deseo de Orlean, una mujer que hasta el momento, vivía una vida civilizada y apacible, un tanto apagada, sin sobresaltos. Lee que esta flor tiene un efecto un tanto narcotizante, y dice: “Yo quería desear algo tanto como la gente deseaba a esas plantas, pero yo no soy así, no es parte de mi constitución. Quiero saber qué se siente cuando algo te apasiona”. Va al encuentro de esa flor, y hay un plus en esa cita que habilita cierto viraje hacia el acto creador.

El guionista de *Adaptation* (y acá me tomaré licencia para hacer una lectura del film acorde a los fines de este escrito), es un personaje mediocre que circula por jardines de orquídeas para ver si a partir de esto puede adquirir cierta inspiración para comenzar su guión. Nada logra por esta vía. Dice: “Para escribir sobre una flor tengo que mostrar su arco de desarrollo, el arco de la flor se remonta al principio de la vida. Voy a leer a Darwin”. En otra escena ambos están sentados escribiendo, pero ella con una pasión irrefrenable; y él, nada. Esa nada que tiene otra materialidad que la del vacío, ligado a la castración, que sí podría relanzar la escritura. Desesperado, toma el consejo de un exitoso

profesor de guión a quien no le falta ningún cliché, quien le dice: “Necesitas respuestas fáciles, reglas para tomar atajo al éxito”. Y puede empezar a escribir cuando le dan las “reglas del éxito”. Finaliza el guión, y se lo ve en Hollywood, absolutamente hablado por el Otro, diciendo: “Me voy lleno de esperanza, por primera vez”.

Sostenemos que esta escritura está en las antípodas del acto en tanto está previamente cifrada por el Otro, pleno de sentido. Orlean, en cambio, experimentó la vacilación de sentido. El guionista intentó, al comienzo, hacer algo propio, aunque de manera fallida. Cuando tuvo la oportunidad de conocer a la autora de la novela, rechazó ese encuentro: “Cuando conoces a alguien sobre quien has escrito, se vuelve difícil separar las cosas”.

Deambuló indeciso hasta que encontró a su gurú del final feliz; y para obedecer las reglas del buen escritor, empieza a espiar a Orlean, se mete de manera intrusiva en su vida, la persigue hasta en lo más íntimo para entender algo de ella. Y acá es donde pasa lo peor, hay una fusión en exceso que lleva a la muerte. La relación con el objeto, como adelantamos, es singular, y debe permanecer disjunta del otro. Cuando esto se superpone, cuando del Dos se pretende hacer Uno, deviene en alguna forma de estrago.

A continuación, ubicaremos rasgos estéticos que signan la obra de Álex de la Iglesia y la de Guillermo Martínez.

La estética bizarra en el cine de Alex De La Iglesia

Se trata de un director español que viene del campo de la filosofía. Gustoso de los *comics* y la estética sangrienta, aunque lúdica e indolora.

El día de la bestia, comedia satánica que retoma añejas tradiciones del cine clase B, muestra una extraña alianza entre un cura, un embaucador experto en magia negra, y un gordo hipertatuado fanático del *heavy metal*. Realizan un peculiar recorrido para detener el nacimiento de Satanás en la noche de Navidad.

En *Acción mutante*, una suerte de ciencia ficción y comedia negra, los personajes derrochan originalidad. Se trata de un grupo terrorista formado por deformes *cyber* personajes que quieren terminar con la gente rica. Combina la sátira política y también periodística, la mediocridad de los medios es ironizada hasta el absurdo. Los terroristas son los héroes. Importante denuncia social con mensaje revolucionario, donde los héroes son deformes y los enemigos niños bellos, gente rica, prestigiosa e hipócrita.

En *La comunidad*, los vecinos al estilo Polanski, se tornan miserablemente sinietros. Combinación de suspenso claustrofóbico y cuestiones domésticas.

En *El crimen perfecto* vemos una exuberante crítica de la sociedad de consumo, donde un vendedor inescrupuloso, para quien el mundo perfecto es el de la publicidad y el *shopping*, a partir de cierta encrucijada cae en lo peor. El mundo ahora es perfecto. Ironía sobre el éxito y la belleza, donde hasta la institución familiar defenestrada en una macabra cena.

Se pone en clave de sátira cada género también: los western en *800 balas*, el terror en *El día de la bestia*. Cine bizarro, poblado de *freaks*, payasos y antihéroes apuntando contra lo elitista.

Podríamos ubicar como un rasgo del autor la ácida crítica social. Su humor es cruel, irónico y provocador. Evidencia la crisis de las ideologías.

La estética lógica en la escritura de Guillermo Martínez

Es un joven escritor argentino, nacido en Bahía Blanca. Es Doctor en Matemática, ha ganado becas en la Universidad de Oxford y publicado varios libros de cuentos y novelas.

En *Borges y la matemática* demuestra la estructuración lógica en sus relatos. También encontramos allí relatos de entrevistas a personajes que se dedicaron a descubrir variantes del teorema de Godel. Y también están Pitágoras y Wittgenstein. La perla, que marca su posición como autor, la encontramos, a mi parecer, en el capítulo “El cuento como sistema lógico”, donde dice que efectivamente hay preceptos lógicos para escribir un cuento. Define al sistema lógico como “un conjunto de presupuestos iniciales y una serie de reglas de deducción que permiten pasar con legitimidad de los presupuestos iniciales a enunciados nuevos”. Refiere que los presupuestos iniciales son como las piezas del ajedrez sobre un tablero: los datos que siguen pueden parecer contingentes para el lector, pero son necesarios para el escritor.

En *La muerte lenta de Luciana B.*, Martínez se mete de lleno en los temas de azar y necesidad. Lo impecable del texto no deja de fascinar al lector, tomando cierta posición oscilante, entre lo azaroso y lo determinado. Pero todo parece armarse alrededor de un eje: la muerte de la hija de Kloster, un escritor que roza la locura por esta pérdida y esto desencadena un desquicio; pero claro, al estilo Martínez, sostenido en una coherente lógica. Pero, si no nos dejamos engañar con el ilusionismo que nos propone el autor, el corazón de la trama es la muerte de una hija. Y el autor nos hace creer que se trata de una novela sobre la necesidad y el azar. Kloster dice, al final, ante el encuentro con una joven: “tenemos algo en común más fuerte, ella perdió a un padre y yo perdí a una hija”

Tema que también está presente en sus cuentos “El I-Ching y el hombre de los papeles”, y “La felicidad repulsiva de la familia M”.

Y no hubiera sido posible el periplo lógico-matemático de *Crímenes imperceptibles*, de no haber sido porque el autor ubica nuevamente un eje conocido: un padre que haría cualquier cosa por salvar a su hija. La novela comienza con la muerte de Mrs. Eagleton, una anciana que vivía con su nieta, Beth. Alojaban en su casa a un joven estudiante de matemática. El asesinato resulta un desafío lógico matemático, y es, aparentemente, el primero de una serie de crímenes. El profesor Seldom, una eminencia en lógica, tiene un lugar algo intrigante en esa familia y un lugar central en la historia.

Nuevamente, Martínez distrae. Lo hace con una seguidilla de muertes en las que el lector queda atrapado en seguirlas lógicamente. Finalmente, y con el recurso de un friso asirio, Seldom puede hablar. Está fascinado ante lo que está mirando, hay una apabullante sucesión de imágenes en serie, pero también una parte, nimia y escondida, que contradice el resto para revelar una verdad fundamental. El tema del friso también es un padre salvando a un hijo. Retomando el título del presente escrito, se trata del padre en exceso.

Es a partir de esto que Seldom le puede decir al joven que quería que su condición de responsable no quedara en soledad. Dice: “yo también quería que alguien supiera la verdad (como lo hizo el autor del friso), y juzgara, supongo que tengo que alegrarme que usted lo haya visto”.

El estudiante (no sabemos su nombre en la novela) descubre que Beth asesinó a su abuela y que Seldom creó las ficcionalidades lógicas para encubrirla; aunque algo se le escapó del cálculo: murieron once niños. Seldom no se puede perdonar esto.

Es recién en el último párrafo de la novela donde leemos una nota que Beth le había dejado a Seldom: “Hice algo terrible. Por favor, por favor, necesito que me ayudes, papá”.

Un padre que haría cualquier cosa por salvar a su hija. Como también lo hizo el conductor del micro, que asesinó a once niños para conseguir un posible donante para su hija que moriría en 48 horas de no ser trasplantada.

Mientras que la novela *Crímenes imperceptibles* es sostenida por personajes coherentes y civilizados, en el film de Álex de la Iglesia los personajes llevan la marca del realizador. *Nerds* gritando como locos, un amputado espantoso que es mostrado en primer plano, *spaghettis* saboreados sobre el cuerpo de una mujer. Es necesario también, aunque no sea el objetivo principal de este escrito, enmarcar a cada autor dentro de una estética, que también conlleva cierto reconocimiento de su obra en lo social.

Pero si nos dejamos tentar por la *comparación* estética, nos ubicamos en el discurso de la crítica, literaria ó cinematográfica. Y ésta supone una lógica del para todos, es una generalización que provoca cierto crimen contra el sujeto. Y nuestro discurso es el psicoanalítico.

No hacemos psicología de autor, no nos inmiscuimos en la biografía. Es más, no nos interesa lo que cada autor sabe (y dice) de su obra. Martínez ha hablado de su padre en entrevistas, y a él le dedica el libro. Indudablemente, la paternidad y sus avatares no están por fuera en muchas de sus novelas y cuentos, como tampoco la culpa. La omisión de Alex de la Iglesia en este tema es absoluta. Seldom, en el film, es un cínico, lacónico y soberbio, sin culpa. Se desimplica por completo responsabilizando a Martin, el joven matemático, rozando lo perverso. Los personajes inescrupulosos signan su obra, como vimos anteriormente.

La crítica no mencionó esta omisión de la paternidad, a nuestro juicio, central. Y tanto Martínez como de la Iglesia, cuando se les preguntó por esto, respondieron con la liviandad que se les da a los temas sin importancia. Ambos se detuvieron en temas tales como que el discurso matemático fue cambiado por uno más filosófico, hasta han mencionado entre los cambios que sufrió el texto original en la adaptación, el cambio del tenis por el squash.

Seguimos ahora a Lacan, en su “Homenaje a Marguerite Duras”, en donde dice que el sujeto es un término de ciencia, y este estatuto debería poner un término a la grosería de cierto psicoanálisis: la de atribuir la técnica confesada de un autor a cierta neurosis. Sostiene Lacan que si Duras no sabe de dónde le viene Lol (el genial personaje de su novela *Del encantamiento de Lol V. Stein*); e incluso si él mismo pudiera entreverlo, no tiene que hacerse el psicólogo ahí donde el artista parece abrirle esa vía.

Si Marguerite Duras da existencia de discurso a su criatura, y Lacan le restituye un saber allí, si le explica de qué se trata, la estaría sobrecargando con un conocimiento en relación a su inconciente, y dice Lacan que ella ya ha recuperado ese objeto a través del acto creador.

El estilo del autor, a diferencia de la estética, es lo que ubica la posición del Sujeto. Resiste a las épocas, no es histórico ni personal. No tiene que ver con la persona del

creador, con la vida del creador. Trasciende su propia vida y crea, más allá de él mismo. No habla el yo del autor.

Leemos en “Borges y yo”: “Al otro, a Borges, es a quien le ocurren las cosas.(...) yo vivo, yo me dejo vivir para que Borges pueda tramar su literatura y esa literatura me justifica. Nada me cuesta confesar que ha logrado ciertas páginas válidas, pero esas páginas no me pueden salvar, quizá porque lo bueno ya no es de nadie, ni siquiera del otro, sino del lenguaje o la tradición.”

Estamos ahora en el corazón de nuestro tema: lo que está perdido para el autor mismo: Duras no sabe de dónde le viene Lol, y tanto en *Crímenes imperceptibles* como en *Los crímenes de Oxford*, sus respectivos autores parecen totalmente inadvertidos del lugar del padre en esa historia, lo que no implica (con el psicoanálisis), que sean inocentes del exceso u omisión. Podrá entonces la crítica hacer su lectura, estética, moral y *comparativa*. El psicoanálisis, lee lo que el autor no sabe de su obra. Ubicados acá elogiamos que esto no sea adaptado ni comparado. Y especialmente, tratándose del padre. Todo texto teje cierto velo, que algo recubre, pero también revela algo que se *da a ver*. Como analistas, también propiciamos cierto descorrimiento fantasmático para dar a ver el objeto que se oculta.

Volviendo a *El ladrón de orquídeas*, y recordando que hubo en la resolución final una grosera intrusión en la vida del otro, como si así se pudiera “entender” desde dónde se escribió, como si sirviera para algo “entender al autor”, para copiarlo de la manera más textual posible.

De la adaptación de la novela de Martínez al film de Alex de la Iglesia, podríamos decir que el eje de la trama fue alterado ya que no hubo ningún padre inventando crímenes en serie para salvar a su hija. En su obra no hay padres, se trata del padre en omisión. Esto fue posible porque el punto no sabido para ambos permaneció con cierto velo. Esta es nuestra lectura y nuestro elogio, ético y no estético: que lo más singular pudo quedar en la cuenta de cada autor.

Bibliografía

Borges, J. L.: (1974) “Borges y yo”. En *Obras Completas*, Emecé, Buenos Aires.

Lacan, J.: “Homenaje a Marguerite Duras”. En *Intervenciones y Textos 1*, Manantial, Buenos Aires, 2004

Martínez, G.: (2007) *Crímenes imperceptibles*, Booket, Buenos Aires.

Martínez, G.: (2008) *La muerte lenta de Luciana B.*, Planeta, Buenos Aires.

Martínez, G.: (2005) *Borges y la matemática*, Eudeba, Buenos Aires.

Steiner, G.: (1994) “La cultura y lo humano”. En *Lenguaje y silencio*, Gedisa, Barcelona.

Films

Adaptation

Dirección: Spike Jonze.

Guión: Susan Orlean (novela), Charlie Kaufman (adaptación cinematográfica).

Año: 2002

Los crímenes de Oxford

Dirección: Alex de la Iglesia.

Guión: Alex De La Iglesia y Guerricaechevarría.

Año: 2008