




SURREALISMO NARRATIVO Y REALISMO EMOCIONAL

*Synecdoche,
New York*

Lorena Escala Vignolo



Son muchos los artistas que están en deuda con esas reuniones donde André Breton y Tristan Tzara creaban sus cadáveres exquisitos. Charlie Kaufman es uno de ellos: un guionista que disfruta adentrándose en lo absurdo y lo caótico de encontrarle algún sentido a lo que hacemos. Su obra *Synecdoche, New York* es, hasta el momento, la cumbre de su búsqueda.

Es curioso que, en una película donde la exploración de la verdad es la principal obsesión del protagonista, se asista a un despliegue de elementos con un alto contenido surreal. *Synecdoche, New York* (2008) es el primer largometraje dirigido por Charlie Kaufman, quien desde hace años había demostrado su predilección por este tipo de historias en las cuales la realidad, el sueño y la fantasía se confunden.

Pero *Synecdoche* no podría ser considerada una película surrealista en el sentido estricto de la palabra, es decir, como perteneciente a la corriente. Y esto es así por los mismos argumentos que rechazan la idea de un neorrealismo latinoamericano. Ambas se desarrollaron en un determinado momento de la historia. El surrealismo se diseminó por varias artes y vivió su apogeo en la pintura, sobre todo, pero murió ahí. Correspondió al espíritu de una época y a expresiones y personajes muy concretos. Por eso se habla de influencia surrealista —y no de cine surrealista— con respecto a trabajos como los de David Lynch.

Narrativas dislocadas

El manifiesto surrealista de André Breton, fundado en el arte pictórico, sentó las bases de un ideal perseguido por cineastas como Buñuel. Más que una guía de forma o fondo, es un llamado a la liberación de ambos. Aunque, valga la ironía, esto generó sus propias constantes. De acuerdo con Bordwell, el cine surrealista se caracteriza por ser abiertamente antinarrativo. Lo que sucede en *Synecdoche* es que Kaufman abre una historia convencional que poco a poco se bifurca, toma giros insospechados y se aleja más de cualquier principio de causalidad. El inicio de la película solo sirve para ubicar el desafortunado contexto en el que se desarrollarán las emociones del personaje.

Para Yvonne Duplessis, el surrealismo alcanza su máxima expresión en el cine debido a su carácter de *collage* (Duplessis, 1972, p. 71). En el mundo de Kaufman lo objetivo y lo subjetivo se van confundiendo gracias al montaje. Cuando creíamos que todo marchaba con plena 'normalidad', se nos presentan escenas que

irrumpen la continuidad y sacan de lugar al espectador por estar fuera del flujo mismo que había propuesto la película. Luego este esquema se convertiría, más bien, en la norma (y todo se va conformando como un gran *loop*). Pero resulta sorprendente, en un primer momento, ver a Claire en la habitación de Caden. Están a punto de hacer el amor y el espectador no puede más que preguntarse: ¿está sucediendo realmente o es producto de la imaginación de nuestro protagonista?

Dentro de la corriente surrealista, el cine tiene la ventaja de contar con un tiempo a través del cual muestra el curso del pensamiento. Cabe aclarar que este flujo no es necesariamente coherente y resulta, por el contrario, muy enredado. Cuando Duplessis hablaba de desarrollar el pensamiento en el tiempo se refería a la duración, lo cual claramente difiere de la situación temporal. El tormento y el deterioro físico de Caden son marcados por la repetición en medio del sinsentido de la puesta en escena de una obra que nunca verá concluida. Como las reflexiones del personaje alrededor de su obra, interpretado por Philip Seymour Hoffman, nada luce real, todo es una mentira. Él reconoce que su búsqueda de la verdad es una espiral sin salida en la que él mismo se ha introducido. La edición en discontinuidad provoca que no podamos precisar en qué momento de la historia nos encontramos. Esta se utiliza para "fracturar cualquier coherencia de tiempo y espacio" (Bordwell & Thompson, 2003, p. 411). Los años transcurren intempestivamente, sin una marca clara que nos guíe. Los cambios se evidencian en los diálogos ("ha pasado un año desde que no ves a tu esposa", "hemos ensayado durante diez años") sin mayor reparo. Llega un punto en el que no importa cuánto haya pasado realmente en la vida del protagonista, sino cómo se representa en términos temporales su involución.

Y en esa misma línea del montaje, encontramos eventos yuxtapuestos, lo cual genera un efecto perturbador (Bordwell & Thompson, 2003, p. 411). *Un perro andaluz* (1928) se construye como una sucesión de imágenes que proponen juegos de asociación e interpretación (sobre todo en las últimas secuencias), algo que la cineasta Germaine Dulac explota también en



La concha y el clérigo (1928). En *Synecdoche*, se aprovecha el recurso en determinadas escenas. En los primeros minutos de la película, Caden está viendo televisión. Siente que decae físicamente y reconoce que la relación con su familia también se desmorona. Las figuras que provienen de la pantalla nos ayudan a entender esto, pero se tornan tan retorcidas que pronto asumimos que son producidas por una mente hipocondríaca, confundida y temerosa.

Una lógica inexistente

Como se menciona hacia el final de la película, Caden no solo es Caden, sino también cada una de las personas que lo rodean. Caden es Hazel, Claire, Olive, Ellen. Caden es New York y New York es Caden. De ahí que se recurra al tropo metonímico de la sinécdoque. La película toma inquietudes propias de la filosofía —el vacío existencial, la soledad del hombre,

En la película destacan la locura, lo maravilloso y el sueño, ingredientes esenciales del surrealismo. ◀



la búsqueda del 'yo', la definición de la verdad, la labor del artista—, pero acierta al no ir por el camino intelectualoide del puro discurso verbal. Kaufman no encuentra mayor herramienta para representar esta complejidad que a través de lo absurdo, de lo irracional, de la provocación de emociones y estados de ánimo mediante la pura crisis y el caos, de escenas que descuadran, de conversaciones tontas. Como menciona Duplessis, "Un comportamiento no es lógico más que en apariencia; por esto el novelista completaría el análisis del filósofo mostrando los resortes internos de sus personajes, cuya conducta externa oculta con frecuencia un absurdo fundamental" (Duplessis, 1972, p. 9).

El protagonista de *Synecdoche* juega con la locura (demostrada en la pronta necesidad de limpiar el estudio de su esposa con un cepillo de dientes, o, claro está, en su obsesión por ver su vida representada y verse interpretado por otro para hallar algo más que, viendo dentro de sí mismo,

no puede encontrar). Los enfermos mentales, también llamados alienados, se alejan de la realidad externa, pero conocen más sobre la realidad interna, de acuerdo con Freud.

Entre otros conceptos de los que se vale el surrealismo, destacan la locura, lo maravilloso y el sueño. Lo maravilloso como oposición de la realidad, del determinismo, de la lógica. Dice que "allí donde la imaginación actúa libremente, sin el freno del espíritu crítico, aparece entonces la surrealidad" (Duplessis, 1972, pp. 30-31). Como elementos recurrentes, encontramos escenarios misteriosos o extraordinarios. Escenarios no cotidianos, aunque supuestamente lo sean, como la casa de Hazel, invadida por un fuego que nunca se extingue. Escenarios exageradamente grandes, como el *stage* donde Caden montará su obra. Ambos fenómenos no son explicados porque carecen de explicación (¿cómo llega a construir esa monstruosidad, un New York a escala real, en el interior de un auditorio?, ¿y

por qué la casa de Hazel no se reduce a cenizas?).

Estas figuras se asocian también al sueño. La utilidad práctica de lo que vemos está en un último plano. Como mencionó Breton, la imaginación no puede subordinarse por mucho tiempo a la utilidad. Asistimos a un universo de imágenes y recuerdos desprovistos de toda lógica. Para Freud, a través del sueño el hombre llegaría a conocerse plenamente (Duplessis, 1972, p. 32). El motivo de la casa en llamas resulta potente por su marcado onirismo; de ahí que surjan muchas interpretaciones. Puede ser una suerte de broma respecto a la búsqueda del sueño americano, una simple metáfora de la encendida personalidad de Hazel, una analogía de la dificultosa y hasta destructiva relación que iniciará con Caden... En fin, tal vez sea solo un sueño, ya que, para los surrealistas, este y la vigilia "se reparten la existencia y son igualmente reales" (Duplessis, 1972, p. 34). A ello se asocia el hecho de que Caden no

pueda controlar las recreaciones de su vida más que su vida real. “Y ahora ya no existe mayor sentido en decir esto, puesto que su vida real no existe fuera de las recreaciones” (Shipley, 2013).

Otros de los ejes del surrealismo en el cine, sobre todo en el de Buñuel, son los instintos sexuales y el de la muerte (Romanguera & Alsina, 1998, p. 118). Caden está rodeado de mujeres. Mujeres que lo rechazan (su esposa e hija) y mujeres con una fuerte carga erótica que lo siguen de cerca. Ahí tenemos a la psicóloga, un personaje que lo intenta seducir, alguien que ha alcanzado la fama a través de un embuste. Todo en ella es falso –de ahí que Caden la rechace tan rotundamente–. El protagonista lucha constantemente contra el deseo. El nivel de incompreensión de sus emociones llega al punto de llorar al acostarse con una mujer. En cuanto a la muerte, es muy claro cuánto Caden teme a la enfermedad. Para su mala suerte, es el último en fallecer (el director asesina primero a todo el elenco). La partida de Olive y la de Hazel corresponden a sus dos grandes catarsis. La muerte traza círculos a su alrededor, hasta que se va tornando insignificante, así como la vida misma. La búsqueda de la verdad en la creación no hace más que liquidar la pieza de arte.

Hace poco leía en un blog que Kaufman no ofrecía la satisfacción convencional del realismo de Hollywood, pero sí la sinceridad emocional (Nguyen, 2009). Porque, finalmente, el intentar comprender ese enredo que es nuestra cabeza (y por extensión, nuestra vida) es una idea tan ridícula que no puede conducirnos más que al sinsentido del que está hecha. ◻



► La película cuenta con la actuación de Philip Seymour Hoffman.

Referencias

- Bordwell, D., & Thompson, K. (2003). *Arte cinematográfico*. México D.F.: McGraw-Hill.
- Breton, A. (1924). *Primer manifiesto surrealista*.
- Duplessis, Y. (1972). *El surrealismo*. Barcelona: Oikos-tau.
- Nguyen, B. (13 de 05 de 2009). *Screener*. Recuperado el 02 de 05 de 2014, de Finding meaning (or lack thereof) in life and Kaufman's brilliant SYNECDOCHE, NEW YORK.: <http://screener.wordpress.com/2009/05/13/finding-meaning-or-lack-thereof-in-life-and-kaufmans-brilliant-synecdoche-new-york/>
- Romanguera, J., & Alsina, H. (1998). *Textos y manifiestos del cine. Estética. Escuelas, movimientos, disciplinas, innovaciones*. Madrid: Cátedra.
- Shipley, G. (Mayo de 2013). *The Strangeness of Realism vs. the Realism of the Strange*. Recuperado el 11 de mayo de 2014, de Bright Lights Films: <http://brightlightsfilm.com/80/80-the-strangeness-of-realism-vs-the-realism-of-the-strange-themes-in-synecdoche-new-york.php#U3GCHV5PNg>

El mundo Kaufman

Charlie Kaufman es uno de esos personajes extraños de Hollywood que hacen lo que no se espera y logran lo que se busca. Empezó como guionista en series para la televisión, pero no alcanzó la fama –y lo que puede considerarse fama para un guionista– tras escribir *¿Quieres ser John Malkovich?* (1999). El filme, dirigido por Spike Jonze, resulta una justa colaboración y una apuesta arriesgada dado el nivel de meta-textualidad al que llega, camino por el cual Kaufman seguiría en *Adaptation* (2002), del mismo director. Otra dupla interesante fue la conformada con el francés Michel Gondry, por la que surgieron *Human Nature* (2001) y *Eterno resplandor de una mente sin recuerdos* (2004), tal vez la película más conocida de ambos.

Se sabe que Kaufman suele involucrarse en la producción de las películas que escribe, y sus colaboraciones han dado resultados muy positivos, debido a los estilos compatibles de los directores con los que ha trabajado. De hecho, tanto Gondry como Jonze han demostrado que corren por caminos similares a los del guionista. En el caso del primero, por la fortísima impronta surrealista de *La ciencia del sueño* (2006). En el caso del segundo, por el nivel de melancolía y el sentido de soledad que alcanza en *Ella* (2013).

A veces los críticos se preguntan si sus relatos tienen algo de autobiográficos. De hecho, *Adaptation* surgió tras lo que vivió al intentar adaptar el libro *El ladrón de orquídeas*, de Susan Orlean. Pero lo interesante es que, finalmente, sus historias se ven como experiencias universales, como un derroche de sensibilidad y confusión que los espectadores podemos compartir y conocer muy bien.

Synecdoche, New York (2008) no es solo, por el momento, la cúspide del trabajo de Kaufman como guionista, sino además el primer filme que dirige. Y lo hace sin demasiada bulla o pretensión, de la mano de un reparto sobresaliente. Su último trabajo, *Anomalisa* (2015), es también su primera incursión en el mundo del *stop motion*. Lo más feliz de esta historia es cómo el director, Duke Johnson, para quien es su primer largometraje, junto a Dan Harmon, el creador de la serie cómica *Community* (2009-2015), lograron sacar adelante la película por medio del *crowdfunding*. De hecho, a través del sitio *Kickstarter* consiguieron poco más de cuatrocientos mil dólares, el doble de lo que necesitaban para producir la película.