

De mentes immaculadas

La memoria considerada un lastre, el refugio en la subjetividad, la reconfiguración al gusto de una identidad emocional. En Eterno resplandor de una mente sin recuerdos el guionista Charlie Kaufman y el director Michel Gondry convergen en los temas clave de su obra previa, y se erigen como mancuerna en boga de un cine —en el mejor de los sentidos— cerebral.

“Ya entendí: ahora estoy dentro de mi cabeza.” Esta línea de diálogo es pronunciada por Joel, un hombre que se mira a sí mismo tendido en su cama, con un casco de metal en la cabeza, mientras un par de técnicos adolescentes debaten sobre cómo borrar de su memoria ciertos recuerdos nocivos. En el contexto concreto de la película que la incluye, la frase tres veces reflexiva da tanto a Joel como a más de un espectador un paradójico sentido de realidad y pertenencia a un mundo familiar para ambos. El personaje simplemente contempla sus propios pensamientos; el espectador —aquel que conoce la genealogía de la película— se encontrará muy a gusto revisitando las obsesiones de Charlie Kaufman, el único guionista que opera desde Hollywood al que hoy en día se le conoce por su nombre y apellido.

Eterno resplandor de una mente sin recuerdos es la película de un escritor célebre, casi una contradicción en los términos, aún mayor si lo que escribe es cine. Las razones de su celebridad son, como él, inusuales en el medio: Kaufman ha hecho del solipsismo el método narrativo en boga —técnica y tema a la vez—, y ha legitimado la escritura egocéntrica como nueva bandera del cine independiente estadounidense. En su libro *Down and Dirty Pictures: Miramax, Sundance and the Rise of Independent Film*, el director y crítico de cine Peter Biskind atribuye esta insistencia en la primera persona narrativa no a un talante introspectivo de las nuevas generaciones, sino a un simple y más vulgar desequilibrio económico: hay tan poco dinero y tantas personas detrás de él, que la segunda película de un cineasta novato acaba siendo un proyecto más inaccesible que su debut. “Los guionistas y directores independientes —dice en su libro Biskind— dejan de vivir una vida normal en aras de conseguir medios para su proyecto: si su primera película era sobre ‘mi vida hasta ahora’, la segunda suele ser sobre nada o, si eres Charlie Kaufman, sobre el trabajo mismo de escribir un guión.”

Pero si eres Charlie Kaufman —habría que acotar a Biskind—, tu guión será punto y aparte: genial, o por lo menos deslumbrante, al margen de una teoría socioeconómica de la inspiración. Desde sus primeros avances, la *estrategia Kaufman* se dirigió a atacar los frentes de una industria acéfala, no por falta de “hombres a cargo”, sino por privilegiar películas a su vez descebradas, cuyos guiones se arman por partes según las técnicas vociferadas en caros seminarios de paga, y que luego se publican a manera de manual. Su primera historia notable (aunque no su

ópera prima) ya mostraba a la cabeza humana como metáfora de terreno por explorar con vistas a beneficiarse de él. En *¿Quieres ser John Malkovich?* (1999) una pareja de *losers* descubriría un pasaje que desembocaba en la cabeza del mentado actor —el guionista siempre es un *loser*, insiste en sus guiones Kaufman—, perspectiva que les permitía ver el mundo a través de una celebridad pedante, y de paso lucrar con el viaje. En una escena en la que el propio Malkovich tiene la opción alucinante de entrar al pasaje que lo conduciría a su mente, Kaufman plantea la pregunta *leitmotiv* de sus películas siguientes: ¿Qué pasaría si uno eligiera habitar en su paisaje mental?

No sólo no pasa nada —parece haberse respondido pronto—, sino que es la morada ideal para un guionista con naturaleza de *auteur*. Ya sin complejos de escritor chamagoso —o, mejor dicho, explotando esa identidad como nueva venganza de nerd—, Kaufman hizo de su siguiente película, *El ladrón de orquídeas* (2002), un alegato a favor del guión *desestructurado* (que no descerebrado) e insistió en la autorreferencia explícita como punto de arranque legítimo de cualquier relato de ficción. Protagonizada por un guionista sudoroso de nombre Charlie Kaufman, la película toma como pretexto la ansiedad y dilemas del escritor: ese género de “la página en blanco” que en literatura ya hizo tradición. El bloqueo que tortura al guionista desaparece cuando lo vuelve tema: “Primera escena: abrimos con Charlie Kaufman pensando que no puede escribir.”

Para su tercera película, *Eterno resplandor de una mente sin recuerdos*, Kaufman renovó la fórmula al incursionar en un cerebro ajeno al mundo del espectáculo —un pleonismo entre el fondo y la forma que no debía explotarse de más— y especular sobre el potencial imaginativo de un hombre más común que él. Y tomó, además, otra buena decisión: encontrarse a medio camino con el director en turno, restituyéndole el alto porcentaje creativo que le corresponde por definición.

El director en turno, por otro lado, exige un párrafo más. Conocido como el autor de los mejores videoclips de Björk y otros muchos premiados a lo largo de quince años (a pesar de que su debut en cine, en mancuerna con el propio Kaufman, fue un inexplicable fracaso mutuo), el francés Michel Gondry ha instaurado técnicas visuales de una sofisticación tal que fueron adoptadas, por ejemplo, por los creadores de *Matrix*. Sus videos musicales, pequeñas obras perfectas de un género en el que la

perfección no es necesariamente un valor, tienen como denominador común planos espaciales en apariencia imposibles, la presentación simultánea en pantalla de historias que se cuentan hacia delante y hacia atrás, o la interacción de un personaje con clones que se integran a la escena uno a uno y sin cortes de escena perceptibles. *Eterno resplandor de una mente sin recuerdos* es tanto una franquicia del monopolio temático Kaufman –la psique y sus extraños engendros, el incesante monólogo interior, la memoria y su composición arbitraria– como el vehículo que permite a Gondry presumir su propia excentricidad.

Tomando como título de su experimento un verso de Alexander Pope (*“Eternal Sunshine of the Spotless Mind”*, la traducción al español es casi literal), Kaufman y Gondry parten de una idea compartida para ensayar sobre la posibilidad de un presente emocional renovado, libre de las averías y estragos que provoca la acumulación de memoria. Un tipo normal, Joel (un Jim Carrey sin caras ni gestos, y que recuerda que también es actor), se trepa una mañana a un tren que no es el de su destino habitual, agobiado por su reciente ruptura amorosa y empujado por un impulso extraño de viajar a un lugar diferente. En el trayecto es abordado por Clementine (Kate Winslet), una chica con pelo azul que lo convence de que sean amigos, después irse a tomar un trago y luego, por qué no, vivir juntos en casa de Joel. La secuencia se revela pronto como un epílogo anticipado que da lugar al meollo real: unos días antes del encuentro en el tren, Clementine (entonces de pelo color mandarina) había contratado los servicios de cierta compañía para borrar el recuerdo de su ex novio y la historia dolorosa de su relación con él. Joel es el ex novio de Clementine. Al encontrarse en el tren, Joel tampoco la reconoce a ella porque, al enterarse de la infame maniobra, decide someterse él mismo a una cirugía plástica mental.

Hasta aquí el universo Kaufman, incluida la ineludible vuelta de tuerca, y el despliegue casi soberbio de su habilidad para entretrejer líneas de tiempo invertidas. Lo que toca reconocer de Gondry es la ilustración del proceso mediante el cual Clementine es borrada poco a poco de la memoria de Joel y que se complica, entre otras cosas, cuando a medio camino él decide conservar el recuerdo de su ex novia, esconderla en resquicios de su memoria donde los técnicos no pensarían en buscar –bajo la mesa cuando era niño, una cama en una playa nevada–, y pasársela bien con ella en el espacio virtual del recuerdo. Estas viñetas en escenarios imposibles y que son, paradójicamente, las que dan a la película plausibilidad emotiva, evocan del *Solaris* de Andrei Tarkovsky la disyuntiva desgarradora entre habitar una

realidad solitaria o, mejor, una fantasía feliz.

En el último de los niveles, *Eterno resplandor de una mente sin recuerdos* significa la convergencia de Kaufman y Gondry en el motivo pivotal de su obra, que es por un lado un pretexto narrativo y, por otro, una poética que explica su despunte entre una marejada de colegas que no hacen sino ejecutar oficios. Más de una escena filmada por Gondry –después de todo, un ex estudiante de dibujo– remite a motivos *escherianos* tanto las conocidas estructuras imposibles, como aquellos otros que aluden al principio de la autorreferencialidad creativa (como las *Tres esferas* que reflejan a un dibujante en su mesa, concentrado en observarlas y en pasarlas a papel) y a una simetría compleja entre realidad y mimesis.

En el ejercicio de la autocontemplación a través de su repre-



Clementine (Kate Winslet) y Joel (Jim Carrey): el amor como déjà vu.

sentación literal –los personajes de los guiones de Kaufman atisban sus propios cerebros y los cantantes de los videos de Gondry conviven con sus múltiples yoés–, ambos cineastas sugieren la correspondencia entre el retrato del artista trazado en la obra y la marca de la obra como aquello que define al artista. Esto sin exagerar: su fábula amorosa sobre el (re)conocimiento de uno en el otro, y sobre la contundencia de la ficción y la subjetividad como escenarios posibles –y preferibles– de habitar, alude al cine como espacio de prueba y corrección de vivencias, de otra manera vetadas al hombre por la tiranía de su existencia lineal. –

– FERNANDA SOLÓRZANO

Dvorák: El Canto de Bohemia

Admirado por Franz Liszt y Johannes Brahms en su tiempo, Antonin Dvorák cumple cien años de haber fallecido. Este texto es un breve recorrido por la vida y la obra del siempre querido compositor de Bohemia.

Este año celebramos el centenario de la muerte de uno de los compositores más distinguidos de todos los tiempos, el inigualable Antonin Dvorák. Nació en Nelahozeves, Bohemia, el 8 de septiembre de 1841, y murió en Praga el 1º de mayo de 1904. Siendo niño disfrutaba más con las canciones folclóricas que tocaba su padre en la cítara para solaz de los campesinos que con temas “aburridos” como la lectura, la escritura y las matemáticas. Naturalmente enfurecía al maestro del pueblo. No pasó mucho tiempo para que Antonin tomara su violín y tocara el bello repertorio paterno antes de aplicarse a los estudios en serio. Insistió con sus padres para que le permitieran estudiar en la escuela de organistas en Praga. Sufrió penurias, incluyendo el hambre, mientras estudiaba, y su único ingreso venía de actuaciones esporádicas en una pequeña banda.

El día de su graduación en 1860 fue importante. Un decreto imperial levantó el yugo austriaco del cuello de Bohemia, y Bedrich Smetana acababa de regresar a Praga desde Götheborg llevando en su alma la llama creativa para una escuela nacional de música. Dvorák se unió de inmediato a la causa. Obtuvo empleo en la orquesta del teatro para mantenerse. Contrajo pronto el “sarampión” wagneriano y compuso la ópera *Alfred* y una ópera cómica *Rey y Minero*, que resultaron simples destilaciones de Wagner.

Borró las malas vibraciones de estos desastres con la cantata *Hymnus* y el emotivo himno patriótico *Los Herederos de las Montañas Blancas*. Renunció a su puesto en el teatro prefiriendo la labor de organista que le daba tiempo para la composición. En 1875 el Ministerio de Cultura Austriaco, a instancias de Johannes Brahms, le otorgó un estipendio anual como reconocimiento a sus *Duetos de Moravia*.

Con varios años de casado, la trágica muerte de su pequeña hija lo inspiró para escribir el *Trío para Piano en sol menor* y un *Stabat Mater*.

Meses después de los exquisitos *Duetos de Moravia*, de franca confección folclórica, nacieron las *Rapsodias Eslavas* y las *Danzas Eslavas*, que adquirieron gran popularidad en Alemania así como en Bohemia, y de la noche a la mañana Dvorák se volvió famoso. Franz Liszt y Johannes Brahms lo ayudaron y alabaron,

y los editores se disputaban la publicación de sus obras. Cuando estaba en la penuria conoció la generosidad y el apoyo de Brahms, un hecho que nunca se divulgó.

Una invitación para ir a Inglaterra para dirigir su *Stabat Mater* resultó una bendición a medias. Le comisionaron muchos oratorios, pero en este terreno Dvorák no se hacía justicia. Las obras se entregaron a tiempo, pero son pesadas y encierran cierta prepotencia que no se identifica con este músico. Basta

escuchar las *Danzas Eslavas*, las *Canciones que me enseñó mi madre* y la *Sinfonía del Nuevo Mundo* para darnos cuenta que valen más que una tonelada de oratorios.

La Sinfonía del Nuevo Mundo (Nº 9) fue compuesta durante el tiempo en que Dvorák era director del Conservatorio Nacional de Nueva York (1892-1895). Durante sus viajes había descubierto un pueblo de bohemios inmigrantes, Spillville, Iowa, y fue allí a componer su Sinfonía y aliviar la nostalgia que sentía por su tierra natal. Muchos temas de la Sinfonía incorporan los “espirituales” que Dvorák aprendió en la voz de un alumno negro, Harry

Burleigh, y esto provocó que los estadounidenses abrazaran de inmediato la obra como si fuera suya.

Cuando izó las velas para regresar a casa en 1895, dio señales de alivio. Su casa en el sur de Bohemia le emocionaba más que las cataratas del Niágara, Longfellow, las canciones de los negros, o sus alumnos en América. A todos amaba intensamente, pero su corazón era bohemio. Se convirtió en director del Conservatorio de Praga y durante sus años finales acumuló muchos honores, doctorados y medallas, siendo el primer músico honrado con una silla en la Casa de Distinciones Austriacas.

La vida era amable y dulce cuando murió repentinamente de apoplejía a los 63 años. Dvorák se caracterizó como un músico de lenguaje sencillo y directo, belleza en el sonido y perfección en la forma. Nunca hemos escuchado una composición suya que no nos haya gustado. Está colocado al lado de Smetana en el afecto del pueblo checo, y el resto del mundo lo conserva en un lugar de honor. Dvorák respira felicidad y bienestar en una serie de expresiones musicales de gran variedad. —

— RICARDO RONDÓN

