

## **L. A. is my lady: Lectura de Altman a través de la visión de Carver**

**Lorena Gómez Méndez**

Establecer los cauces por los que transitan las relaciones entre cine y literatura, o mejor, deslindar los límites de ambos discursos supone asumir, desde el principio, una óptica de ambigüedad. Acudir a lo distintivo delinea, paradójicamente, las afinidades: tanto la materia que conforma ambas artes como el modo de manifestarse ponen de relieve un cúmulo de similares diferencias. Si bien parece evidente la imposibilidad de efectuar una traducción o correspondencia literal entre ambos códigos semióticos el intento de sistematizar paralelismos, relaciones e incluso la convivencia del trasvase cine-literatura presenta dificultades dada la tendencia a establecer precarios y poco rigurosos juicios de valor sobre la naturaleza del producto. Siguiendo este planteamiento, la prioridad cronológica de la literatura sobre el cine negaría a aquella la posibilidad de conversar y ofrecer libremente planteamientos y situaciones absolutamente cinematográficas que configurarían la esencia de la novela contemporánea.

Desde los inicios del cinematógrafo, la polémica de las llamadas adaptaciones ha perseguido a la relación cine-literatura con un énfasis semejante al purismo exigido a los traductores. La opinión más extendida es la consideración del cine casi como un elemento transgresor o vulgarizador del hecho literario, "competidor", por supuesto en desventaja, y supeditado jerárquicamente a la literatura. Carmen Peña-Ardid se pregunta en qué debe basarse la "fidelidad" que ha de asumir el cine para equipararse con el hecho literario previo: al "espíritu a la estructura, ritmo interno" (1990: pág.26). Estableceríamos, por tanto, una jerarquía acerca de las obras literarias que pueden asumir todas las prerrogativas de su

transcodificación. Ante esta postura cabe preguntarse qué obras y bajo qué criterios pueden ser llevadas al cine asumiendo ese rigor, esa transliteración sin riesgo a la pérdida de "esencialidad literaria". El diálogo entre estos dos códigos diferentes ha hecho presuponer siempre la letra escrita como origen de toda recreación, por lo que al cine le otorgamos la difícil tarea de armonizar la sorpresa y lo esperado, la magia y la realidad. El lector-espectador competente, que asume la plena realización de ambos códigos, sabe suspender en su ánimo espectador las expectativas que proceden de la lectura tradicional.

Gianfranco Bettetini (Peña-Ardid 1990: 28-29) apunta en este sentido: "La traslación (el paso de la literatura al cine) debe ocuparse no sólo del universo semántico sino también de sus componentes pragmáticos". Es decir, de ese espacio a medio camino entre ambas realizaciones artísticas, susceptible de ser recorrido o "llenado" por vías diferentes: "La traducción se convierte en un trabajo de reescritura selectiva y recreadora lo que no impide una reelaboración analógica del proyecto originario, transformándolo y reinventándolo, dotándolo de una nueva textualidad" (ibidem: 93). Las posibilidades del tránsito biunívoco del discurso fílmico le ofrecen a éste la posibilidad de "ser" literatura. Cabe pensar en el éxito de ventas de colecciones del tipo "Cine para leer", en los que un texto fílmico es "reconvertido" en novela, o la proliferación de la publicación de guiones cinematográficos.

Sin duda el soporte más exitoso en este difícil tránsito ha sido la novela. La elección del modo novelístico para mostrar acciones yuxtapuestas y la asunción, por parte de los espectadores, del código de convenciones referente a la temporalidad, privilegia la elección de esta forma narrativa. Del diálogo entre varios textos del mismo autor, Raymond Carver, surge *Short Cuts* (Vidas cruzadas). La génesis de la película es relatada por el propio Altman en su artículo "Complicidad con Carver". A la vuelta de un viaje en el que se malogró el proyecto de una película pide algo para leer a su secretaria. Descubrió tras la lectura de aquellos relatos cortos una película. Comenzó trabajar en la trabazón de las historias por asociación: los personajes de los diferentes relatos entran en contacto entre ellos de forma fortuita, se dan la espalda en otros, pero compartirán espacio y tiempo. La película diseña una compleja red de relaciones ofre-

ciendo un fresco humano que podía filmicamente haber sido concebido como un *travelling*. El director, en el artículo antes citado, hace referencia a las claves que, a su juicio, le llevaron a mantener lo fundamental de la obra de Carver, su espíritu, su "esencialidad literaria".

Altman consideró la obra como una única historia en la que la trivial y anodina tragedia cotidiana se convierte en el eje fundamental de la narración. Para Altman, Carver hacía "de lo prosaico poesía" (ibidem, p.11) y eso implicaba asumir, visualmente, la poética crudeza de las normas que gobiernan su mundo literario: la fatalidad, el humor negro, las diferentes fórmulas del comportamiento humano.

La película actúa con una libertad muy consciente: los espectadores vemos a través de las paredes de las casas que conforman ese mosaico y apreciamos el retoque al que han sido sometidas algunas situaciones; incluye la incorporación de personajes e incluso alguna de las historias narradas, enunciadas oralmente y que no se muestran, son recreación o paráfrasis de otras. Altman define la vinculación entre creación literaria y creación filmica como "actos de descubrimiento". La película resultante no puede considerarse individualmente sino como producto de una mutua relación fructífera entre los textos previos, la relación establecida entre los mismos, el "medio camino", y el resultado final. Intrínsecamente Altman ofrece su lectura pero también un "pre-texto" filmico, el esbozo de una narración articulada a partir de fragmentos de la totalidad de su propia obra.

La presentación de los personajes se somete en *Short Cuts* a una polarización: los personajes aparecen dos a dos, parejas, padres, hijos: Un policía malhumorado y su indiferente esposa, una camarera que convive con un alcohólico conductor de limousinas, una actriz payasa de espectáculos infantiles y su marido, vendedor en paro, unos padres vocacionalmente protectores, una madre cantante de jazz con su hija violoncellista. André Gaudreault y François Jost retoman la opinión de Eisenstein sobre el cine mudo: "hablaba de escribir una película como si fuese una partitura, utilizando un montaje polifónico por el que cada plano era ligado al siguiente no sólo por una simple indicación, un movimiento, una diferencia de tono, una etapa de la evolución del sujeto o cualquier cosa de ésta índole, sino por la progresión simultánea de una serie múltiple de líneas, cada una de las cuales conlleva un orden de construcción independiente,

pese a ser inseparable del orden general de la composición de la totalidad de la secuencia" (Gaudreault, Jost , 1978: pág.37).

No escapa a la organización interna de todo este entramado un rasgo recurrente en la filmografía de Altman: el uso de grandes actores para personajes mínimos o secundarios. En películas como *The Player* (El juego de Hollywood) la suspensión del efecto ficticio se consigue gracias a la inserción de actores famosos interpretándose, o parodiándose, a sí mismos. En la citada película Julia Roberts y Bruce Willis interpretaban la típica escena de "héroe rescatando a chica" que ironizaba sobre los tópicos de las películas que han llevado a la fama a estos dos actores. El actor-personaje, al integrarse en un contexto más amplio, se secundariza, pasa a segundo plano, a desmarcar su individualidad e integrarse en el colectivo de personajes. El proceso contrario también puede producirse. En *Short Cuts* personajes secundarios que se engrandecen debido a los actores que los encarnan. Seymour Chatman (1990: 125) hace un divertido comentario referido a las expectativas del espectador y la selección de actores para interpretar un determinado papel. En su opinión hay algo de fastidioso en las visualizaciones forzadas de personajes famosos en las películas. Los actores reconocibles (Jennifer Jones haciendo de Emma Bovary o Laurence Olivier como Heathcliff son los ejemplos ofrecidos) parecen limitar excesivamente al personaje a pesar de lo brillante de su actuación. Los prejuicios de los lectores a la hora de visionar la película obligan a priorizar la imagen primera, la imaginada, la hilvanada en la imaginación del lector. Parece que el lector-espectador "iconiza" una idea y la superposición de ambas imágenes, la previa, mental, y la "obtenida", material, casi siempre privilegia la primera. En un ejemplo más cercano y conversando con muchos lectores de Camilo José Cela, comentaban que les había resultado especialmente "fiel" a sus expectativas María Luisa Ponte en el papel de Doña Rosa, de tal modo que si volvían a leer *La Colmena* visualizaban instantáneamente a la actriz. En *Short Cuts* observar a Tom Waits completamente borracho en una escena de tugurio no parece romper excesivamente nuestras expectativas con respecto al comportamiento del actor-personaje. En la película de Altman el juego entre personajes-actores añade un efecto más. Una de las primeras escenas de la película, cuando están todavía terminando de emitirse los títulos de crédito, la cámara pasea por un concierto de música clásica, deteniéndose en dos

parejas del público. Los actores-personajes reconocen entre ellos al presentador del popular concurso de la televisión norteamericana "Jeopardy", lo cual es el punto de partida de la relación que establecerán. El personaje real, que no es actor, actúa ante los actores.

Otra de las escenas iniciales muestra una visión nocturna de Los Angeles. La voz en "off" de un periodista nos informa de la epidemia que asola la ciudad, la mosca de la fruta, recomendando permanecer en casa ante tal invasión. El ruido de los helicópteros es casi ensordecedor hasta que la "voz" se personifica en un periodista del canal 9. Este inicio, tan propio de documental apocalíptico, es una de las máscaras empleadas para encubrir la "mostración", lo enseñado. No hay narración sin alguien que cuente, sin un relator organizador de ese material mostrable por diversas vías. En el momento en el que este personaje, partícipe de la ficción, se conforma ante nosotros, asume el papel de narrador explícito. En una de las escenas siguientes aparece enmarcado en su medio natural: la pantalla de televisión en un rincón de la sala de estar. Su voz se va desvaneciendo, va dando paso a la de los personajes que hablan, conversan y sobre todo discuten y pelean. Laffay (Gaudreault y Jost, 1995: 34) ha hablado de un "gran imaginador" o instancia suprema en el lenguaje cinematográfico, que, "es un personaje ficticio e invisible que, a nuestras espaldas gira para nosotros las páginas del libro, dirige nuestra atención con su discreto índice". En el fragmento mencionado hemos asistido a un relato doble: el "mostrado" y el "enunciado". Para Lotman (ibidem pág.53) "suponiendo por un lado a un espectador que desconoce totalmente el lenguaje cinematográfico, y por otro, a un espectador formado por la historia del cine, para el primero sólo hay lenguaje a partir del momento en que un elemento está marcado, es decir, es diferente de lo que esperaba, mientras que, para el segundo, lo que da sentido al proceso es la oposición misma entre lo marcado y lo no marcado; el informado reconoce el lenguaje sólo si un elemento está marcado, es decir, es diferente de lo que espera de él."

La tendencia natural del cine es a privilegiar, pero también a delegar. La "mostración" cede terreno a la "narración" o, en palabras de Gaudreault y Jost (ibidem: 57) a la subnarración. Los momentos en que un personaje toma la palabra convirtiéndose en primera instancia narrativa comprenden implicaciones diferentes en el lenguaje narrativo y cinematográfico. En la escritura se utiliza un mismo vehículo semiótico: la pala-

bra escrita. En cine, es difícil la invisibilidad de ese meganarrador: la cantante de jazz, a través de su canción desgarrada que flota en el ambiente tibio de humo de un tugurio de la ciudad, nos está contando la historia de una decadencia, la suya propia, que tantas veces ha contado a su hija y a cuyo relato asistimos los espectadores. El monólogo hace efectiva esa doble jerarquización. El monólogo del abuelo del pequeño Casey, que a sus ocho años permanece en coma. Su presencia hace que su abuelo se explique por primera vez en tantos años: es la historia de su adulterio, su desamparo, su silencio. Se convierte en subnarrador, pero la instancia superior nos lo sigue mostrando en una realidad determinada de espacio y tiempo.

En otros casos, la convivencia de todas las historias provocan una suspensión a la que asiste el espectador como una disociación informativa entre lo visto y lo narrado: la polarización verdad-mentira narrado-visto incurre en una contradicción desde su formulación. Hay un elevado número de escenas, que por medio de su articulación narrativa, conceden al relato una característica subversiva, haciendo desestimar progresivamente la visión previa: el policía adúltero ofrece a su esposa unas inconsistentes excusas sobre redadas, el peligro de Los Angeles nocturno o las historias sobre niños adictos al crack que colisionan con la información obtenida antes, cuando lo hemos visto quedarse dormido en brazos de su amante. Otro buen ejemplo es el de la madre empleada en un teléfono erótico, incorporando a su fingimiento telefónico los ruidos producidos al dar el biberón o entretener a su bebé al que tiene en brazos, mientras conversa. En la película hay también señales de premonición que son diseminadas a lo largo de la misma casi como las fichas de un *puzzle* que los espectadores deben recomponer. La chica violoncelista nada en su piscina y juega a "hacerse la muerta". Tiene dos espectadores: su madre, fastidiada por el espectáculo y casi borracha, y el limpiador de piscinas, horrorizado pero impasible. Tras unos segundos la madre, desde el balcón del apartamento, arroja hielo sobre la cabeza de la chica diciendo que ya ha acabado el juego, ante la sorpresa y estupor del otro testigo mudo de la escena. La imagen de la mujer desnuda, sin vida, se recupera en el curso de la película en el cadáver de la joven violada y abandonada en el río encontrada por los pescadores. Se convierte, por otra parte, en la premonición del cambio sufrido por el limpiador de piscinas cuando asesina a una joven en

el curso de un ataque de enajenación mental.

Existen otros modos de caracterización de los personajes que no hacen referencia a ese binomio verdad-mentira. La narración lineal puede insertar otras entidades que modifiquen la experiencia desde una postura de absoluta superioridad. Esa suerte de figura autorial funciona en esta película con algunos guiños del director. Tras el panegírico realizado por el policía sobre la ley y el orden, la cámara enfoca la televisión en donde un héroe de dibujos animados, el capitán Planeta, exclama: "si hay algo que me guste más que ser malvado es ser traidor". El concepto maniqueo del bien y el mal aparecen aquí vinculados a esa secuencialidad: por si el espectador tenía alguna duda sobre quien manda aquí, el personaje es ahora un muñeco. En realidad lo que se está produciendo es una suspensión del sentido de parodia, en el modo formulado por Jameson (1983:114-115). Se trata de un pastiche o *blank parody*, la forma neutra de imitación de la peculiaridad.

La pregunta que cabe hacerse al final es: por qué Los Angeles. Altman manifestó (ibidem p. 8 ) su deseo de circunscribirse a un medio urbano que le permitiese tejer la complicada tela de araña que relaciona a los personajes entre sí. Pero este Los Angeles no tiene nada del glamour hollywoodiense, de palmeras o famosos tostándose al sol. Es una ciudad desdibujada en suburbios que bien podrían ser cualquier otra ciudad de los Estados Unidos: Pomona, Glendale y, por supuesto, Downey, lugar maldito en toda la película de donde el alcohólico conductor encarnado por Tom Waits quiere salir cuanto antes: "Te sacaré de Downey, nena" es una de las frases con las que pretende iluminar su incierto futuro de habitante de caravana. La impersonalidad de la gran urbe de América del Norte hace que sea también el lugar mágico y único donde las películas de temática coral tienen su marco más apropiado. Desde *Boyz in the Hood* hasta *Grand Canyon* el espacio desmesurado parece propiciar la diversidad y la heterogeneidad el "melting pot" emblemático del espíritu americano. Pero Altman tampoco ha podido resistirse a uno de los tópicos favoritos que sobre la ciudad existen: el terremoto final que llega en los momentos más críticos de las relaciones y que es acogido con indiferencia e incluso alivio por parte de los personajes .

La mirada de Altman se detiene en este punto pero podría haber continuado sin remisión *ad infinitum*. Tras casi tres horas el espectador

comienza a revolverse en su butaca un tanto cansado. Pero todavía, tras los títulos de crédito, encontramos un último guiño: aquellos están proyectándose sobre un mapa de carreteras de la ciudad del que casi no distinguimos nombres, avenidas ni nada en concreto. Son solamente una sucesión de líneas paralelas que representan calles, en las calles habrá casas y en ellas habitarán estos seres que la cámara descendiente-condescendiente nos ha mostrado. Y es que como respondía Humpty-Dumpty a Alicia en *A través del espejo*, lo que importa, finalmente, es el que manda y eso es todo.

### BIBLIOGRAFÍA EMPLEADA

- Altman, Robert, (1994) "Complicidad con Carver", Introducción a *Short Cuts* (Vidas cruzadas), Barcelona: Anagrama, págs. 7-12.
- Carver, Raymond, (1994) *Short Cuts* (Vidas cruzadas) Barcelona: Anagrama.
- Chatman, Seymour, (1990) *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Madrid: Taurus.
- Jameson, Fredric, (1983) "Postmodernism and consumer society", en *The AntiAesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Seattle: Bay Press, págs. 111-125.
- Gaudreault, André, y Jost, Francois, (1995) *El relato cinematográfico*. Barcelona: Paidós.
- Pena-Ardid, Carmen, (1992) *Literatura y cine. Una aproximación comparativa*. Madrid: Cátedra.