



Filmes corales:

Vidas cruza

**y la adaptación
cinematográfica
de Robert Altman**

Joel Calero

Los diferentes caminos para realizar la adaptación cinematográfica son numerosos. En este texto se da cuenta de la técnica arbórea utilizada por Altman para desmenuzar los cuentos de Raymond Carver.

Un macrorrelato con líneas narrativas autónomas que se entrecruzan con otras a partir del trabajo u ocupación de cada personaje, en algunos casos, o del puro azar, en otros. Para ello, tuvieron que modificar cada relato, permitiendo que su “ramaje” narrativo se entrecruzara con el de los otros, para dar consistencia al conjunto narrativo.

Destaquemos, en particular, el hecho de que sea el propio Altman quien se encarga de la escritura de los guiones de los filmes que él dirige. Esto, como sabemos, no es un hecho usual en Hollywood, pues es justamente en la etapa de escritura de los guiones donde la industria norteamericana deja la impronta de su narrativa uniformizante y masiva.

A juicio de muchos críticos, *Vidas cruzadas* (1993) es uno de los mejores filmes norteamericanos de la década del noventa. Es, en todo caso, la brillante adaptación que emprendieron al alimón Robert Altman y su coguionista Frank Barhydt para llevar a la pantalla grande los cuentos de Raymond Carver; pero es, sobre todo, uno de los filmes corales más importantes que se hayan realizado.

das

Robert Altman es uno de los directores fundamentales del cine norteamericano. Su popularidad la obtuvo con *M.A.S.H* (1970), una ácida sátira de la guerra de Vietnam que fue premiada en Cannes. Sin embargo, su consagración definitiva se dio entre los años setenta y ochenta, en los que realizó catorce largometrajes; entre ellos varios títulos emblemáticos como *Nashville* (1975). Sin embargo, “[...] una pelea con la Fox, productora de *Health* (1979) interrumpe este ciclo prolífico y expulsa al cineasta del sistema de distribución de las grandes compañías norteamericanas” (Cárdenas, 1995, p. 133). Acaso por eso, años después, Altman realizó *The player* (1992), un corrosivo filme en el que disecciona con escarnio el universo de Hollywood.

Altman fue un director que ejerció una gran influencia en el cine norteamericano independiente:

En el cine norteamericano [...], Altman representa un caso muy especial. Se trata de un cineasta de una terca independencia, que es a la vez su propio productor y que interviene siempre como guionista o coguionista de sus obras, las cuales son elegidas por él desde su fase como proyectos (Cárdenas, 1995, p. 13).

Técnica “arbórea”

Tess Gallagher, poeta norteamericana muy apreciada y heredera de los derechos de la obra literaria de su difunto marido Raymond Carver, había denegado sistemáticamente dichos derechos a las múltiples propuestas de adaptación fílmica que recibió. Sin embargo, cuando Altman se entrevistó con ella para solicitarle la concesión de dichos derechos, aceptó inmediatamente. La razón, dijo, es que Carver era un profundo admirador de *Nashville*, filme que, junto a ella, habían visto con devoción y disfrutado muchísimas veces.

Gallagher dio a Altman la más absoluta libertad para que procediera a la adaptación fílmica, consciente de que, en tanto lenguaje autónomo y diverso al lenguaje literario, la versión cinematográfica hallaría sus propios caminos para encarnar el espíritu carveriano. Esa libertad permitió que Altman y su coguionista Frank Barhydt eligieran nueve relatos y un poema: “Vecinos”, “No son tu marido”, “Vitaminas”, “¿Quieres hacer el favor de callarte, por favor?”, “Tanta agua tan cerca de casa”, “Parece una tonteería”, “Jerry, Molly y Sam”, “Recolectores”, “Diles a las mujeres que nos vamos” y “Limonada”. En total, tenían veintidós personajes. El reto estaba planteado.



La película cruza numerosos relatos. ◀

La primera decisión importante fue trabajar sobre los relatos como si fueran un material narrativo moldeable; es decir, un material narrativo que sufriría modificaciones diversas que implicaban decisiones radicales. Enumeremos algunas: eliminar algunos personajes de un cuento; variar algunas caracterizaciones de personajes; inventar nuevos personajes dentro de cada cuento; transferir personajes de una historia a otra, etcétera. Gallagher estuvo de acuerdo. Es más, cuando Altman y Barhydt decidieron inventar la historia de la cantante y su hija cellista, Gallagher “consideró que encajaban con los personajes de Carver e incluso parecían salidos de su cuento ‘Vitaminas’” (Altman, 1995, p. 9).

La segunda decisión importante fue fundamental: personajes de cuentos diversos deberían entrar en contacto entre sí. Eso implicó, en primer lugar, variarlos de ubicación espacial de manera que el escenario elegido permitiera estos entrecruzamientos:

Uno de los motivos por los que trasladamos la localización del noroeste del Pacífico al sur de California era que deseábamos situar la acción en un vasto contexto suburbano para que los personajes se pudieran conocer de forma fortuita. Había que tener en cuenta consideraciones de orden logístico, pero queríamos que las relaciones fueran accidentales. La acción se sitúa en un Los Ángeles sin explotar, que es también el país de Carver; no Hollywood ni Beverly Hills, sino Downey, Watts, Compton, Pomona, Glendale..., barrios americanos de las afueras, nombres que se oyen en las partes sobre el estado de las carreteras (Altman, 1995, p. 9).

Ambas decisiones los llevaron a adoptar una técnica “arbórea” para la narración de este filme que se avizoraba sumamente complejo. Decimos “arbórea” porque implicaba, en primer lugar, que cada historia avanzara paralelamente “hacia lo alto” como si se tratara de las ramas de un árbol que se dirigen todas hacia arriba y densifican así su ramaje ascendente, pero, a la vez, poseen inevitables derivaciones colaterales que permiten que algunos de sus ramajes menores se entrecrucen con los de otros ramajes-relatos formantes.

Pero, además, decimos “arbórea” porque, a similitud de estos organismos del reino vegetal, lo que les confiere vida y unidad es la savia que íntimamente la recorre. En el caso de *Vidas cruzadas*, dicha savia era, desde luego, el espíritu carveriano que su viuda creía hallar incluso en un relato que no había escrito Carver, pero que Altman y Barhydt inventaron para “tender los puentes musicales que se dan en la película, Annie con su jazz y Lori con su chelo” (Altman, 1995, p. 7).

El universo (mediocre) de Carver y el énfasis altmaniano

En uno de los filmes corales más conocidos en nuestros predios, *Amores perros* de Alejandro González Iñárritu, el fresco que terminan construyendo los tres segmentos narrativos es el de la violencia que, ubicada en la médula del seno familiar, termina disgregando las posibilidades mismas del vínculo. Esa misma isotopía temática está presente en *Vidas cruzadas*. Sin embargo, en este caso, esa impronta no procede de las obsesiones temáticas de los guionistas, sino del material de base: los cuentos de Raymond Carver, el escritor norteamericano cuya obra narrativa discurre por el cauce que forman el minimalismo y el llamado “realismo sucio”.

La obra de Carver, como señalan diversos críticos, se nutre de su propia experiencia de norteamericano de clase baja: es sabido que su padre trabajaba en un aserradero y que fue, como el propio Raymond durante un largo periodo de su vida, alcohólico. Además, su madre trabajaba como camarera y también como vendedora. No es casual, entonces, que, desde sus primeros relatos publicados en el *New Yorker* y *Esquire*, el repertorio de sus personajes esté dominado por la presencia del vasto universo humano de la clase baja norteamericana de la que él mismo procedía:

Dotado de un apreciable escepticismo y resentimiento, el estadounidense Raymond Carver (1939-1988), cuentista y poeta, mediante una técnica escueta y directa, carente de adornos estilísticos (que la crítica ha calificado como minimalista), dibuja una gama de anónimos perdedores de una sociedad que parece haberse olvidado de ellos: desempleados, alcohólicos, divorciados, seres solitarios que van hacia la deriva y que no tienen otra cosa que hacer sino mirar la televisión; esos son para mí, básicamente, los personajes de Carver: individuos que miran la televisión, evitando mirar a su propio interior y comprobar que no son más que sombras cargadas de desesperanza (Soria, en línea).

La cita anterior precisa no solo la ubicación social de sus personajes, sino, sobre todo, el sesgo de su mirada y su programa narrativo: lo que le interesa a Carver es radiografiar la dramática anodina de la vacuidad o la desesperanza de su universo de *losers*.

Ese es el universo que, de manera deliberada, asumen, desde un inicio, Robert Altman y su co-guionista Frank Barhydt en *Vidas cruzadas*. Acaso por eso, los relatos que eligen no son sólo los más “cinematográficos”, en el sentido de que sean los más fácilmente filmables por su materia narrativa, sino que, sobre todo, revelan, en suma, una concepción de mundo que –lo postulamos– subyace en todos los filmes corales. Así, *Vidas cruzadas* deviene en el mural de un cierto Los Ángeles con sus policías, choferes, camareras, pintores, médicos, locutores, músicos, telefonistas, etcétera: un universo mediocre, donde las propias mezquindades obnubilan la visión y permiten olvidarnos de los otros. Eso ocurre en la historia en la que tres pescadores prefieren atar el cadáver que han encontrado en el río y seguir pescando, durante dos días, como si no pasara nada, antes de dar parte a la policía. Pero también en las otras historias: un padre reencuentra a su hijo, locutor de televisión, después de varios años, y, pese a que este está en el hospital aturdido y preocupado porque su propio hijo está en cuidados intensivos, le cuenta, como si fuera una anécdota cualquiera, que la verdadera razón por la que se separó de su madre es que esta lo encontró acostado con su propia hermana. En otra, un policía infiel deja al perrito de sus tres pequeños –y desconsolados– hijos en otro vecindario porque cree que lo ladra como si intuyera que ha estado con su amante. En otra, un panadero, que se siente burlado porque no recogieron el pastel que le mandaron hacer, acosa telefónicamente a la familia, ignorando que no recogieron el pastel porque el niño fue atropellado y ha muerto. En otra, una mujer que trabaja como locutora sexual trata con desdén y descuidada violencia a su marido cuando éste protesta por el sexo apático que tiene con él cuando, con sus clientes, desembalsa, en cambio, un caudal de morbo y desfachatez que él ansía. En otra, un aviador, celoso de que

su exmujer salga con otros hombres, corta con una sierra eléctrica todos los muebles y toda la ropa de la casa, sin importarle que en esa casa vive también su hijo al que no le importa abandonar en su cumpleaños si así le estropea una salida a su madre. De seguir enumerando cada una de las muchas historias que conforman *Vidas cruzadas*, en todas encontraríamos la misma enumeración de mezquindades, y falta de empatía y solidaridad, que es lo que debe haber seducido a los guionistas:

Raymond Carver se identifica con el hombre (y la mujer) de la clase trabajadora y nos presenta en un estilo minimalista (que es ya en sí una forma de sublevarción literaria contra el gusto imperante hasta la fecha) a unos seres que están emocional y económicamente derrotados. Los personajes de Carver están generalmente o bien sin trabajo, o con un empleo que no les llena en absoluto; en suma, en unas relaciones humanas inconsecuentes (Soria, en línea).

Altman no se ha limitado, sin embargo, a “ilustrar” estos relatos, en el sentido de filmarlos tal cual fueron escritos. No podría haberlo hecho, además, pues se proponía hacer un filme coral apelando a lo que hemos denominado “estructura arbórea”, es decir, un macrorrelato con líneas narrativas autónomas que se entrecruzan con otras a partir del trabajo u ocupación de cada personaje, en algunos casos, o del puro azar, en otros. Para ello tuvieron que modificar cada relato, permitiendo que su “ramaje” narrativo se entrecruzara con el de los otros, para dar consistencia al conjunto narrativo.

Sin embargo, lo que hicieron Altman y su coguionista fue bastante más complejo que eso. En cada historia recurrieron a los procedimientos esenciales que para Borges constituyen el arte mismo de la fabulación: introducir elementos circunstanciales y acentuar los énfasis (Borges, 1985). Y lo hicieron con maestría incomparable porque la naturaleza del relato carveriano lo permitía:

[...] sus narraciones, ¿son relatos o fotogramas? Yo me inclino por lo segundo: en ellos no ocurre nada; nada que se salga de lo cotidiano, se entiende. Carver se introduce en el interior de un hogar medio para tomar unas fotografías y contarnos sobre la marcha qué sentimientos dominan a sus habitantes. Por tanto, no hallaremos en su estilo el trinomio planteamiento, nudo y desenlace. A él no le interesa más que el interior, el alma herida de esos seres que buscan, quizá inconscientemente, un motivo para seguir viviendo (Soria, en línea).

Los relatos carverianos, en efecto, no suelen proceder con la dinámica de la exposición, nudo y desenlace. Son, en muchos casos, el diseño de una condición o situación no dramática en términos convencionales, pero en los que anida, sin embargo, un gran potencial de impacto, tal como él mismo lo sugiere en *On writing*:

Es posible, en un poema o en una historia corta, escribir sobre objetos vulgares utilizando un lenguaje coloquial, y dotar a esos objetos (una silla, unas persianas, un tenedor, una piedra, un anillo) con un inmenso, incluso asombroso, poder. Es posible escribir una línea de un aparentemente inofensivo diálogo, y transmitir un escalofrío a lo largo de la columna vertebral del lector (el origen del placer artístico, como diría Nabokov). Ésa es la clase de la literatura que me interesa (Soria, en línea).

Por eso, Altman y Barhydt potencian, en el filme, esos elementos que producirán el “escalofrío” en los espectadores apelando a la introducción de rasgos circunstanciales para enhebrarlos con las otras historias, pero, sobre todo, apelando al mandato borgeano de acentuar los énfasis para decantar y explicitar ese universo de medianías y precariedades que es, esencialmente, el universo carveriano. Analizaremos uno solo de los relatos adaptados para mostrar en detalle este proceso.

“No son tu marido”, uno de los cinco cuentos que el filme toma de *¿Quieres hacer el favor de callarte por favor?*, es la crónica familiar de los Piggott, Earl y Doreen. En el texto carveriano el relato comienza con la escena en la que Earl va a visitar a la cafetería donde atiende su mujer. Así, es testigo de cómo unos parroquianos le miran el culo a ella y comentan que a algunos tipos “las palomitas les gustan gordas” (Carver, 1988, p. 21). En la adaptación cinematográfica ocurre lo mismo. Y tanto en el relato original como en la película, Earl, sumamente incómodo, se va ofendido, sin despedirse de su mujer.

A partir de este punto, ambas versiones se diferencian. En el cuento original, Earl espera que llegue su mujer a casa, la confronta y la incita a que adelgace. Luego, aunque no tiene dinero, compra una balanza y asume ese propósito de su mujer como un reto suyo. Aquí es donde el director de *The player* introduce cambios que no estaban en el cuento original y que, a nuestro juicio, revelan mejor las pequeñas miserias y minúsculas alegrías de los *looser* del universo carveriano. En efecto, Altman también hace que Earl confronte a su mujer, pero no para que adelgace, como ocurre en el cuento, sino que le enrostra eso que ambos saben pero fingen ignorar.

Veamos en detalle esos énfasis que el realizador ha diseminado complejizando el relato: en el filme, Earl y Doreen no tienen hijos pequeños como en el relato original. De esa forma, su vínculo no se sostiene sobre el pegamento que proveen los hijos, sino sobre su decisión compartida de juntar sus vidas (y soledades) y vivir en un barrio de remolques. A él, Altman lo hace alcohólico y chofer de una limusina que sirve de motel ambulante, mientras que ella continúa siendo camarera, como en el cuento. Luego de que Earl ha abandonado intempestivamente la cafetería, espera a su mujer en el remolque. Llega Doreen, quien, compulsivamente, lo aturde con preguntas que no son verdaderamente tales: “¿qué haces?, ¿por qué no trabajas? [...]. He traído carne, ¿quieres que te la prepare? ¿Qué tal una macedonia?” Earl —que ha estado bebiendo y ha vaceado precipitadamente su vaso al verla llegar— le replica: “¿Qué tal una minifalda, Doreen? Tan corta que se te vea el culo entero”. Ella, que sabe la razón por la cual él ha abandonado un rato antes el restaurante, replica un desdibujado “¿qué bobadas dices?”, esquivándolo y se refugia en los menesteres de la cocina.

Hemos dicho que la borgeana introducción de rasgos circunstanciales es el mecanismo al cual han apelado los guionistas de *Vidas cruzadas* para articular cada relato con los otros. Luego de haberse refugiado en la cocina Doreen sale al rato y le cuenta a Earl, compungida y asustada, que ha atropellado a un niño (situación de entrecruzamiento con otra historia familiar, la que procede del cuento “Parece una tontería”) y dice, a manera de reflexión, “nues-

tras vidas habrían cambiado”. Earl, que juguetea con un estetoscopio, replica que “ojalá hubiera algo que cambiara nuestras vidas”. Ella le pregunta a qué se refiere y él le dice de sopetón: “quizá ya me haya hartado de verte enseñar el culo”. Doreen rehúye una vez más el fondo del asunto y se limita a decirle que está borracho, que le había prometido no beber más y que se largue. Earl se incorpora y Doreen, como si quisiera retenerlo, le dice “dijiste que no mentirías, ese era el trato”. Earl no se desvía de su propósito y sigue punzándola: “no sé quién va a mirarte ese culo de vieja”. Doreen, entonces, súbitamente envalentonada, le dice que no le hable así y que no vuelva porque no lo dejará entrar más y suelta un “¡perseguir a Honey!” que no parece asunto relevante en esa discusión. Precisemos que Honey es una hija de Doreen, cuyo propio hilo narrativo se desprende de la adaptación que procede de “Diles a las mujeres que nos vamos”. Earl grita que no la ha tocado y Doreen aclara que ella solo dijo que la perseguía. En la puerta, Earl la acusa de no usar su anillo y de haber hundido su “nido de amor”. Doreen le grita: “¡vete a emborracharte!” y Earl, furioso, saca la pequeña petaca que tiene escondida en el bolsillo trasero del pantalón, la bebe y la arroja al pavimento, antes de subir a la limusina que maneja. Doreen, antes de meterse a su remolque, azuza con un “¡que tengan buenos días!” a los vecinos que han estado mirando la discusión.

Este relato familiar, en general, y esta escena en particular, es, a nuestro juicio, lo mejor de todo el filme y eso lo reconoce el propio Altman:

La primera familia que filmamos fue la de los Piggott, Earl y Doreen, que interpretan Tom Waitss y Lily Tomlin, en su parque de remolques y en Johnnie’s Broiler, una típica cafetería californiana en la que Doreen trabaja de camarera. Su interpretación fue tan espléndida que pensé que me acarrearía problemas, pero lo cierto es que todos los actores trabajaron hasta alcanzar ese nivel... (Carver, 1988, p. 8).

Earl y Doreen son dos sujetos precarios y derrotados ya por la vida, que sobreviven gracias a trabajos “menores” y que han decidido acompañarse mutuamente en sus ya entrados cincuenta años. Conocen sus respectivas flaquezas, pero fingen no verlas para poder seguir juntos. Doreen sabe perfectamente que Earl sigue bebiendo, pues, unas escenas antes se lo ha preguntado y ha aceptado su débil e inconvincente respuesta. Cuando Doreen regresa al remolque, sabe, por supuesto, que Earl está ofendido por lo que ha ocurrido en la cafetería. Por eso, de entrada, intenta cubrir el silencio con preguntas varias. Cuando Earl la encara por vestir con una minifalda que muestra demasiado, Doreen lo rehúye y prefiere, ahora sí, “darse cuenta” de que ha estado bebiendo y lo echa, pero, además, le recuerda que él ha perseguido a su hija, como si, al mostrarlo infame, pretendiera ponerlo en una posición que no lo faculta para cuestionarla a ella. Ha bastado un poco de alteración y hesitación para que ambos expongan el conocimiento que tienen de los aspectos más vergonzosos que conocen del otro y que solapan para no tener que confrontarse y poner en riesgo la viabilidad de la mutua compañía que se prodigan, ese calorillo de fracasados con que acompañan sus vejees.

En el cuento original, luego de que Earl ha conseguido que Doreen baje de peso, visita otra vez la cafetería en la que ella trabaja. Pregunta a uno de los parroquianos

qué le parece Doreen. Como el hombre no le contesta, entusiasmado, le pide a su mujer que le sirva un helado de chocolate, sabiendo que, al hacerlo, el parroquiano podrá verle el adelgazado trasero:

Doreen (...) se inclinó sobre el congelador, asomó el cuerpo hacia el interior y se puso a arañar helado con el cacillo. Earl miró al hombre y le dirigió un guiño cuando vio que la falda de Doreen empezaba a ascender por los muslos.

Esa es la patética poesía que atrapa Carver: la de un sujeto que se emociona por la recuperada figura de su mujer y que, para celebrárselo, no le importa exponerla al escrutinio sexual de un desconocido con tal de que lo reaseguren en aquello de lo que muy íntimamente debe dudar. Altman recurre a una variación de dicha escena para mostrar el entusiasmo de Earl no por la delgadez de su mujer sino por el reencuentro de ambos. Earl, luego de una feroz borrachera que lo ha dejado con una angustia que se delata por su respiración entrecortada, busca a Doreen en la cafetería. Le dice que la ha esperado en su casa, que no ha podido dormir en la cama y que ha preferido dormir a la intemperie. Se lo dice casi sollozando y Doreen le arregla el pelo, como una madre. Earl le pregunta a qué hora saldrá y le dice que la va a recoger para que se acostumbre a su “nuevo nivel de vida”. Doreen lo mira masticando su chicle y le pregunta qué quiere comer. Earl le dice que a ella sobre un plato de arroz y Doreen, complacida, lo reprende para que no bromee. Va a traerle café y Earl, entusiasmado, pregunta a un parroquiano si esa tía le parece “buena o no”. El hombre, por toda respuesta, le replica “¿qué dice?” y Earl le pregunta, feliz, si le gustaría estar casado con una mujer así. El hombre mira su taza y con resignación dice que ya lo está. Earl no escucha la ironía y el desconsuelo del parroquiano, feliz de haber reconquistado a Doreen, a quien ofrece sacarla “pronto de Downey”.

Si hiciéramos un cotejo similar de la versión filmica de cada familia con el relato en el cual se inspira encontraríamos lo mismo: invención de rasgos circunstanciales para vincular un relato con los otros. Pero, también, dentro de cada relato, el acentuamiento de los énfasis que, como un catalizador dramático, potencia la naturaleza mezquina y mediocre de los personajes carverianos. Esa es, pues, la lección que nos deja Altman, a través de su ácida misantropía, una de las marcas de estilo de su entrañable filmografía. ◻

¹ Los nueve relatos y el poema pertenecen a diversos libros. “Vecinos”, “No son tu marido”, “¿Quieres hacer el favor de callarte, por favor?”, “Jerry, Molly y Sam” y “Recolectores” pertenecen a *¿Quieres hacer el favor de callarte, por favor?*; “Vitaminas” y “Parece una tontería” pertenecen a *Catedral*; “Tanta agua tan cerca de casa” y “Diles a las mujeres que nos vamos” pertenecen a *De qué hablamos cuando hablamos de amor*; “Limonada” pertenece a *Bajo una luz marina*.

Referencias

- Altman, Robert (1995). Introducción: complicidad con Carver. En: Carver, Raymond. *Vidas cruzadas*. Barcelona: RBA Proyectos Editoriales.
- Borges, Jorge Luis (1985). *Prosa completa 1*. Barcelona: Bruguera.
- Carver, Raymond (1986). *Catedral*. Barcelona: Anagrama.
- Carver, Raymond (1987). *De qué hablamos cuando hablamos de amor*. Barcelona: Anagrama.
- Carver, Raymond (1988). *¿Quieres hacer el favor de callarte, por favor?* Barcelona: Anagrama.
- Carver, Raymond (1990). *Bajo una luz marina*. Madrid: Visor.
- Carver, Raymond (1995). *Vidas cruzadas*. Barcelona: RBA Proyectos Editoriales.
- Cárdenas, Federico de (primer semestre de 1995). Dos de Altman. *La Gran Ilusión*, 4, 132-136.
- Soria, Marusca. <http://maruska.soria.org/carver1.htm>

El filme muestra un universo mediocre en Los Ángeles.¹

