



UNIVERSIDAD
DE GRANADA

LA MADRAZA
CENTRO DE CULTURA
CONTEMPORÁNEA

SEPTIEMBRE - OCTUBRE 2025

**MAESTROS DEL CINE CONTEMPORÁNEO (XI):
ROBERT ALTMAN (Antología)
-en el centenario de su nacimiento-**



Organiza:

La Madraza. Centro de Cultura Contemporánea

CineClub Universitario UGR /Aula de Cine “Eugenio Martín”

EN

sa CAPILLA

contrarán ver-
leras obras de
e en muchos
dros, manto-
s, porcelanas,
a. Al mismo
mpo que po-
a vender cuan-
desee con la
curidad que
edara satisfecho

entenezuelas, 14

itares

SO A GRANADA.

ro, inserta en el

rio del Ejército

ado al Gobierno

comandante de

é Rodríguez Leal.

1.

Avisos

erá con un apa-

AR RAYOS X.



El Cine - Club celebró su primera sesión

* En los locales del Allatar, el Cine-Club de Granada celebró su primera sesión, en la mañana de ayer, con asistencia de numerosos aficionados. Se presentaron dos documentales: «Bajo cielos enemigos», de largo metraje y en technicolor, presentado por el Departamento de Guerra de los Estados Unidos, película dirigida por William Wyler. El documental, interesantísimo, nos mostró los esfuerzos de la aviación norteamericana en la lucha contra Alemania. Una formación de fortalezas volantes desde su despegue en el aeródromo británico hasta su regreso después de su misión bélica. Admirablemente observadas todas las incidencias, el «film» es interesantísimo. Se presentó después otro documental, «La peste alada», en el que, en forma cómica, Walt Disney hace una enseñanza magnífica de la lucha contra la malaria y los mosquitos que son los propagadores de esta fiebre.

La segunda parte es la película de largo metraje «Un asesino entre nosotros», cinta alemana en la que el principal protagonista es Peter Lorre. Sirve para poner de manifiesto la evolución de los gustos y preferencias de los espectadores, que no toman en serio lo que hace nada más que 15 años era un terrorífico drama.

Muy interesante, en resumen, esta primera sesión del Cine-Club de Granada.

imposible el de-
mero de estam-
han sido tocada
corruptos de S
cias a todos. G

Igualmente, r
muy noble y b
sús que tuvo e
en reverenciar
a todos los In-
mente a la Co-
lesianos, Teres-
gios de enseña
que no citamos
han acudido en
nuestros actos.

Rendidas gra-
granadina, a su
parroquiales; s
tísimas autorid
muy especial, s
cuelas Normales
entusiasmo, a l
veterana Asoci-
rio, tan cargad
dos

No quisiera c
mos colaborado
tiguos Alumnos
dia de este Col
ron el honor d
líquidas a nuest
lo hicieron, ple
Gracias a to
molesto si aquí
La Escuela P
Escuela Pia, un
ble recuerdo de
comunicado a n
Roma.

X, juntamen
agradecimiento,
modo especial e
Que se arraja
res esta devoci-
que estudien su
gia y, lo que e
practiquen. Est-
más que un ho-
colaborar desde
geiladora y mi-
la Santa Iglesia

Gracias a la
que han volado
que se ha pres-
nas para dar a
dre. También su-
tiene que estar
turado de recio
A todos: I M

La noticia de la primera sesión del Cineclub de Granada

Periódico “Ideal”, miércoles 2 de febrero de 1949.

El CINECLUB UNIVERSITARIO UGR

se crea el **martes 1 de febrero de 1949**

con el nombre de “Cineclub de Granada”.

Será en 1953 cuando pase a llamarse con su actual denominación.

Así pues en este curso 2025-2026, cumplimos 73 (77) años.

SEPTIEMBRE - OCTUBRE 2025

**MAESTROS DEL CINE CONTEMPORÁNEO (XI):
ROBERT ALTMAN (Antología)
-en el centenario de su nacimiento-**

SEPTEMBER - OCTOBER 2025

MASTERS OF CONTEMPORARY FILMMAKING (XI):

ROBERT ALTMAN (Anthology)

-on the centenary of his birth-

Viernes 26 septiembre / Friday, September 26th

M.A.S.H. (EE.UU., 1970) [116 min.]

(M.A.S.H.)

Martes 30 septiembre / Tuesday, September 30th

EL VOLAR ES PARA LOS PÁJAROS (EE.UU., 1970) [105 min.]

(BREWSTER McCLOUD)

Viernes 3 octubre / Friday, October 3rd

LOS VIVIDORES (EE.UU., 1971) [120 min.]

(McCABE AND MRS. MILLER)

Martes 7 octubre / Tuesday, October 7th

NASHVILLE (EE.UU., 1975) [160 min.]

(NASHVILLE)

Viernes 10 octubre* / Tuesday, October 10th*

VIDAS CRUZADAS (EE.UU., 1993) [188 min.]

(SHORT CUTS)

**Todas las proyecciones en versión original
subtituladas al español**

All screenings in original version with Spanish subtitles

**Todas las proyecciones a las 21 h
(excepto Viernes 10 octubre, a las 20 h)
en Sala Máxima del Espacio V Centenario
(Av. de Madrid)**

Entrada libre hasta completar aforo

All screenings at 9 p.m.

(except Friday, October 10 at 8 p.m.)

at the Assembly Hall in the Espacio V Centenario (Av.de Madrid).

Free admission up to full room.

Seminario “CAUTIVOS DEL CINE” no 80

Miércoles 8 / Wednesday 8th 17 h.

EL CINE DE ROBERT ALTMAN

Gabinete de Teatro & Cine del Palacio de la Madraza

Entrada libre hasta completar aforo /

Free admission up to full room

Organiza:

La Madraza. Centro de Cultura Contemporánea.

Cineclub Universitario UGR / Aula de Cine “Eugenio Martín”

EN ESTA SALA Y DURANTE LAS PROYECCIONES,
NO ESTÁ PERMITIDO COMER NI HACER USO DE DISPOSITIVOS MÓVILES.

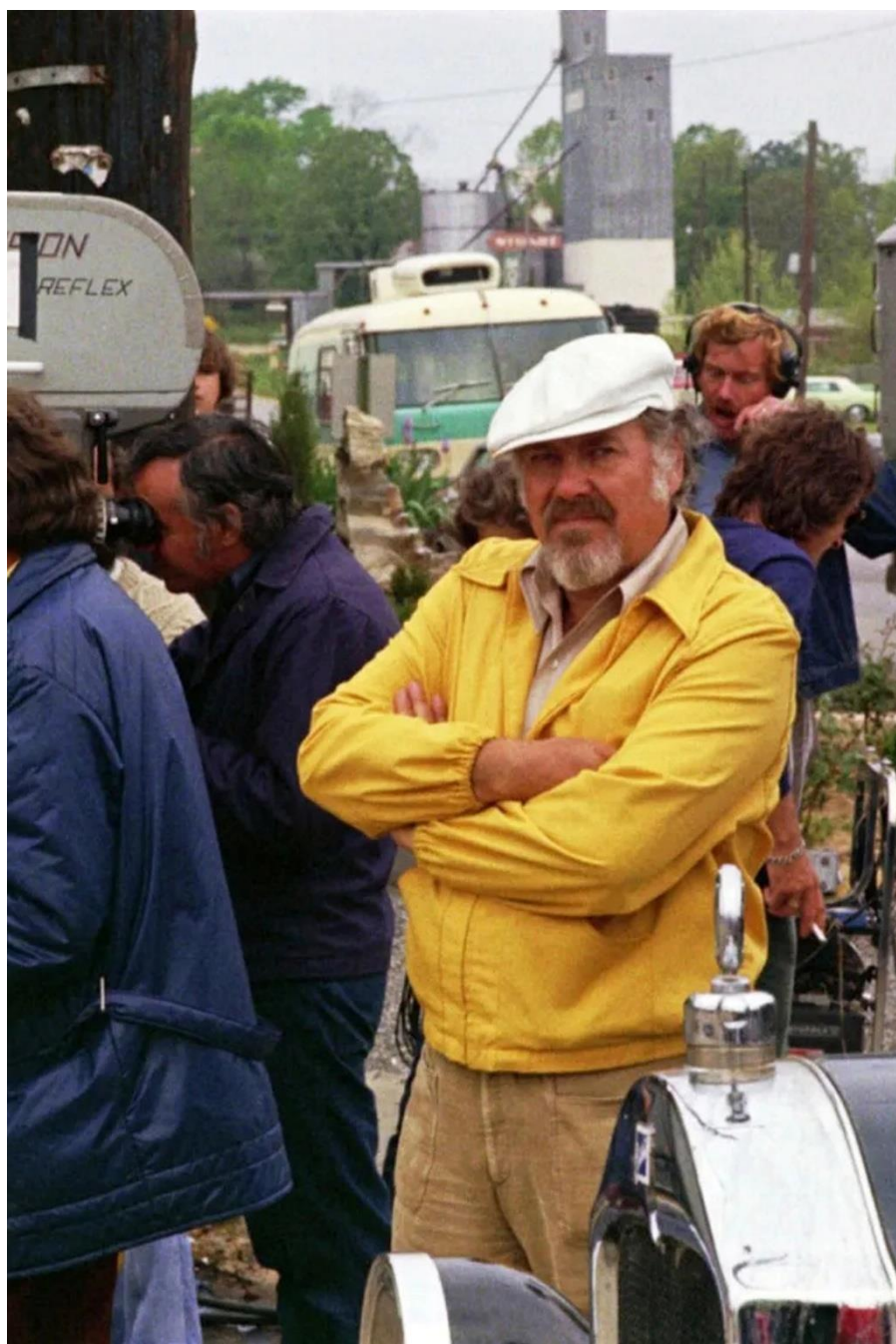
LOS ESPECTADORES PODRÁN ACCEDER A LA MISMA
30 MINUTOS ANTES DEL INICIO DE LA SESIÓN.

LES AGRADECEMOS MUCHO SU COLABORACIÓN.

EL USO DE LAS IMÁGENES DE ESTE CUADERNO
SE HACE EXCLUSIVAMENTE CON FINES DIVULGATIVOS







“No conozco a ningún otro director de cine que haya podido hacer tantos proyectos cercanos a su corazón como yo lo he hecho, porque además los he filmado como a mí se me ha ocurrido. (...) Nunca me ha sucedido en los últimos cuarenta años que se diera un momento en el que no estuviera preparando una película. Muchas veces lo que hago no tiene tanta repercusión, y en ocasiones he tenido problemas para reunir presupuestos considerables porque nunca he permitido que los estudios tomen las decisiones sobre cuál va a ser el montaje final de mis películas. Por lo tanto, siempre es difícil para mí conseguir el dinero. Pero en el ámbito de libertad creativa, nadie en Hollywood ha podido permitirse los lujos que me he permitido yo.”

“La sátira, para mí, es un buen método, para demostrar o enseñar ciertas cosas. El arte es la verdad, es ver algo y sentir la compulsión de contárselo a los demás, decirles, ‘Mira, fíjate’. En el arte no hay ironía, porque es la verdad. Cuando alguien dice que una obra determinada es irónica o satírica, se refiere a que en esa obra se dice la verdad. Lo percibimos como satírico porque no estamos acostumbrados a que se digan las verdades, es otra de las reglas del juego.”

“En las palabras no existe orgullo de autor. Hay un orgullo de autor en el film, pero las palabras son, simplemente, un añadido. No son más que algo que utilizamos. Si uno se mete en teatro o literatura, entonces las palabras se convierten en el medio. En el cine, las palabras son accesorios”.

ROBERT ALTMAN se ha convertido con el paso del tiempo en uno de los más significativos directores de cine norteamericanos, ofreciendo al espectador algunos de los frescos animados más ácidos y reveladores de la sociedad —**M.A.S.H.** (1970), **NASHVILLE** (1975), **El juego de Hollywood** (1992), **VIDAS CRUZADAS** (1993) o **Gosford Park** (2002) retratados por medio de una peculiar caligrafía fílmica. Altman puede ser considerado maestro y patriarca de ese otro cine -que algunos gustan etiquetar de independiente- que ofrece miradas alternativas a las convenciones del Hollywood estandarizado.

Esta libertad creativa caracteriza una trayectoria profesional fértil en títulos y plena de altibajos. Alterna éxitos con sonoros fracasos, momentos de popularidad y prestigio con otros de olvido o simple desprecio. Fue aclamado por la crítica de los setenta como el *enfant terrible* del cine americano, luego fue denostado en los ochenta y resucitado en los noventa por los mismos que le habían hundido.

La relación entre Altman y la realidad -social, política, cultural- es estrecha mas no dogmática. Se trata de un cineasta que huye del mensaje y adopta la sátira como principal arma para combatir lo que para él es la imposibilidad del cambio. Altman muestra como los personajes reaccionan ante situaciones que les desvelan su debilidad en el esquema de una sociedad consumista. Su posicionamiento parte del concepto de democratización del cine: perfila sus personajes pero luego deja que sean los actores quienes los construyan; interviene en la redacción de los guiones pero en el rodaje recurre a la improvisación y no duda en utilizar una idea de última hora que surge de algún detalle del escenario o por parte de algún miembro del equipo. Así se explica su peculiar puesta en escena: personajes principales y secundarios interactúan en el espacio y es la cámara, la mirada de un curioso ajeno a ese universo, la que elige quién aparece en primer término, que reacciones o incluso objetos del decorado tienen el privilegio de protagonizar la pantalla. Descubre detalles fundamentales para la narración pero también otros cuyo interés es tan solo momentáneo. Así, por medio de esta especie de documentalización de la ficción, Altman apuesta a que surja algo -en ocasiones se ha referido a ello, con cierta pedantería, como la “verdad”- aunque no siempre lo consiga o bien aparece en zonas tan periféricas del encuadre-visual o sonoro que pasan desapercibidas.

Algunos autores -la mayoría norteamericanos- aluden constantemente a la imposibilidad que el espectador tiene para identificarse con los personajes altmanianos. Esto refleja su voluntad por quebrar el sistema clásico de representación hollywoodiense apostando por un público ideal que presta atención hasta el último detalle de la escena y que (encima) muchas veces debe tener conocimiento de causa del mundo retratado. Para ello utiliza una

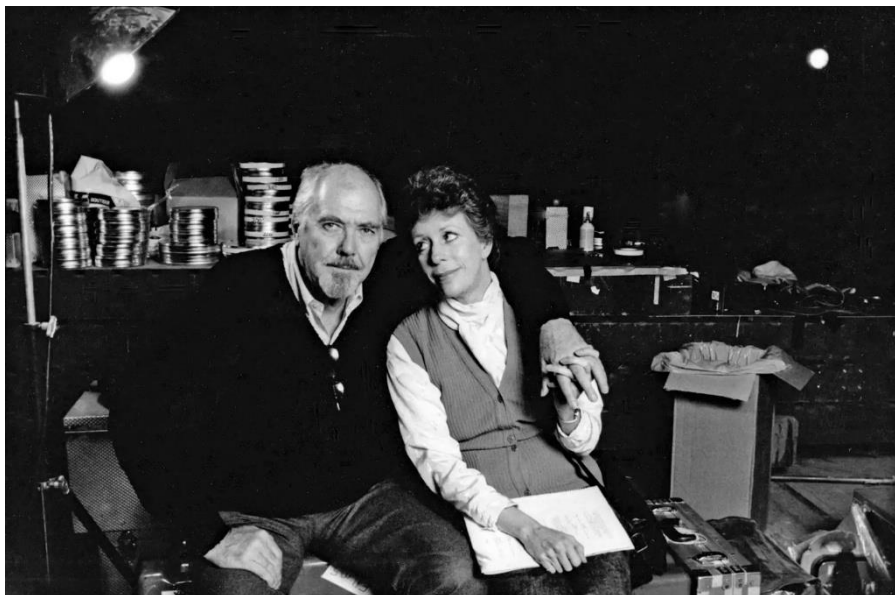
táctica distanciadora, que despoja al público de los típicos procesos de identificación. Su intención es situarle en una posición de observador de ese universo en movimiento, para que descubra como los comportamientos de esos caracteres (que pueden ser los suyos propios) y que tratan de adecuarse a lo que de ellos espera el grupo social en el que están inmersos (que puede ser el suyo propio), son absurdos vistos desde el exterior. Esta posición nos permite contemplar la vida como un espectáculo, un gran juego cuyas normas solo tienen sentido desde dentro y se advierten incoherentes desde fuera. No es de extrañar que uno de los motivos preferidos del director sea el análisis de la espectacularización de la vida norteamericana, condicionada por los medios de comunicación y la sociedad de consumo, capaces de convertir hasta los actos más sagrados en un show hortera y caricaturesco en el que el dinero se convierte en el principal mecanismo social que articula todos los actos del ciudadano medio americano.

En ocasiones Altman propone soluciones para resolver estos conflictos, soluciones que no modifican el entorno social y que solo ayudan a los personajes desde un punto de vista individual. Estos intentan destruir ese sistema desde dentro, pero su éxito, que casi siempre les conduce a la muerte, no modifica nada. La sociedad regurgita esos actos y los devuelve convertidos en un show. Como veremos en el final de **EL VOLAR ES PARA LOS PÁJAROS** (1971). Además de su proverbial pesimismo es habitual encontrar en las películas de Altman personajes alienados, aquellos que no tratan de destruir el sistema sino de integrarse en él de manera poco fructífera. En **NASHVILLE** o **VIDAS CRUZADAS** los personajes son inconscientes de la influencia social que condiciona sus vidas, ni siquiera perciben las interacciones y modificaciones que ocasionan sus acciones en el entorno.

Lo cierto es que, al existir tantos mediadores que intervienen en las películas de Altman, la primera consecuencia, no siempre positiva para la popularización de su cine, es la apariencia irregular, abierta y descompensada que tienen casi todas sus películas. Podemos observar en su filmografía tres orientaciones que dan sentido a la

misma. Estos tres grupos, en los que podemos incluir de manera más o menos forzada casi todas sus películas, comparten un elemento común, el aspecto social que se impone en todas ellas: tanto sus radiografías corales, las revisiones genéricas y sus dramas intimistas y oníricos.

Si por algo es conocido Altman es por la constante aparición a lo largo de su filmografía de microcosmos sociales, casi siempre extraídos de la realidad norteamericana: **NASHVILLE**, **Un día de boda** (1978), **Health** (1980), **VIDAS CRUZADAS**... aunque también algunos imaginarios como en el caso de **Quinteto** (1979) o **Popeye** (1980) o extranjeros como la alta sociedad británica de **Gosford Park** (2001). Todas ellas ofrecen una estructura dramática similar. Nos sumergen en un mundo en constante y frenético dinamismo, repleto de personajes que interactúan con los demás aunque pocas veces son conscientes de las consecuencias que dichos actos provocan en ellos. Estos personajes son a menudo meras caricaturas, clichés sociales que interesan a Altman por sus comportamientos y no por su psicología. Todos se hallan inmersos en una sociedad y a la vez aislados. El universo dinámico que muestra el cineasta parece imposible de controlar por unos individuos inconscientes de su significación dentro del grupo, y que muchas veces están obsesionados por integrarse en el mismo, intercambiando identidades, imitando actitudes que creen que serán aprobadas. Aquí se insertan los personajes de **NASHVILLE**, esa ciudad símbolo de la sociedad norteamericana entendida como un gran espectáculo grotesco y materialista o las familias burguesas de **Un día de boda**, que buscan la felicidad bajo la máscara de las apariencias sociales, igual máscara que cubre los rostros ajados de los personajes de **Health** donde el culto al cuerpo muestra la superficialidad de los personajes inmersos en un circo-convención sobre la salud o esos habitantes que en **VIDAS CRUZADAS** despliegan en barrios periféricos de Los Ángeles sus existencias, a veces banales, a veces patéticas, a veces grotescas. En esta línea social surge también una voluntad de discurso político. Hay que subrayar la palabra “político” ya que el cineasta incide en la importancia de la participación -como



parte fundamental del hecho democrático- y no tanto en el ideológico, algo disperso y en ocasiones incoherente. Altman se interesa por el agotamiento de la democracia que conlleva la desidia del electorado, la aparición de figuras políticas sospechosas que aprovechan tal desinterés y la constante presencia de los poderes económicos -a cuyo servicio están los medios de comunicación- como manipuladores en la sombra. (...).

(...) Una segunda tendencia en el cine altmaniano sería la revisión de los géneros hollywoodienses. Algunos autores como Robin Wood o Robert Kolker, han convertido este aspecto de su cine en el único, para ellos, relevante del mismo, como si su obra estuviera concentrada en una impulsiva y recalcitrante renovación de los códigos genéricos vislumbrados como caducos a principios de los setenta en el cine norteamericano. En realidad la posición de Altman respecto a los géneros es más accidental que voluntariamente cáustica. Intenta plantear sus historias desde perspectivas diferentes, arriesgando por ello la tabla de salvación que supone el juego con las reglas conocidas por todos y, por lo tanto, el inmediato reconocimiento

del público pautas del género familiares. Consigue este efecto mediante una operación muy sencilla: aplicar por norma en todas y cada una de sus películas un mismo método visual y narrativo. Al renunciar a los modos de representación canónicos de cada género propone sobre estos universos predecibles una mirada diferente que invita a la relectura (...).

(...) Una tercera vía argumental del cine de Altman serían los dramas oníricos con fuerte carga simbólica, muchas veces protagonizados por mujeres, en donde se plantean conflictos de identidad, cambios de roles, relaciones de dependencia psicológica. **Aquel frío día en el parque** (1968), inaugura esta tendencia que continua con **Imágenes** (1972), **Tres mujeres** (1977) y **Come Back to the Five and Dime...** En todas ellas los hombres se convierten en seres anónimos, fantasmas o caricaturas grotescas. Se trata de reflejar como su voluntad por encajar en una determinada sociedad entra en conflicto con su psique hasta llegar en ocasiones a la esquizofrenia. (...).

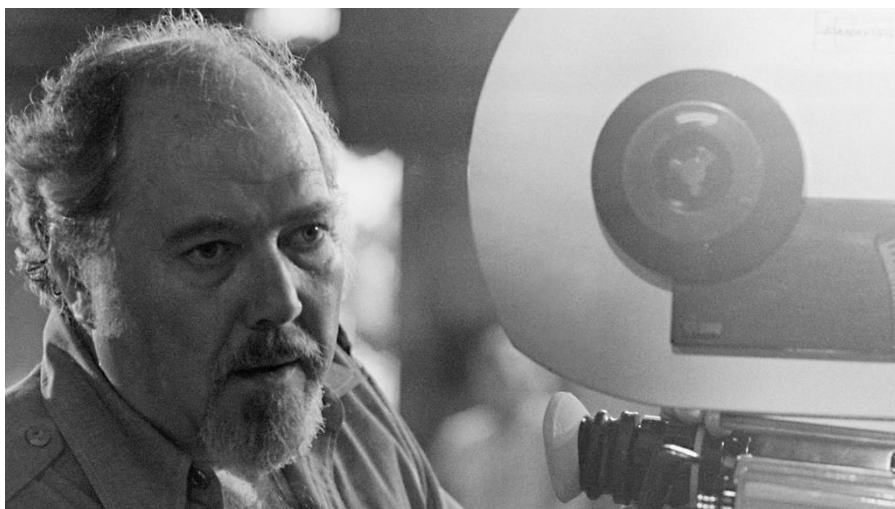
Altman ha elaborado una caligrafía personal que le diferencia de otros cineastas de su generación, sobre todo por el rigor con el que ha utilizado dicha estrategia expresiva. A este método, y utilizando una terminología lingüística, se le podría denominar “estilo indirecto”. Para Antonio Weinrichter, Altman es “*un director de periferias*” y define su caligrafía fílmica como “*un estilo líquido*”. Esta aguda definición trata de resumir la naturaleza no lineal del cine altmaniano: sus encuadres no privilegian la acción principal respecto al resto, sino que se transforman constantemente mediante el nervioso movimiento de la cámara y la repetida puntuación del zoom. Así este encuadre mutable parece navegar a través del universo diegético, encontrándose o desencontrándose respecto a esa acción principal.

Todo ello configura una estrategia que contradice los principios de jerarquía del plano que se pueden encontrar en una narrativa cinematográfica ortodoxa. Altman tiende a ocultar al protagonista detrás de objetos o personajes secundarios, devorado por el entorno, y solo privilegiado por sus propias ansias de destacar dentro del grupo. La textura sonora amplifica más si cabe este efecto. Insiste

en la solapación de los diálogos para incitar la atención del espectador y juega con las perspectivas sonoras. Así, por ejemplo, los protagonistas en el fondo del encuadre, rodeados por otros personajes pueden ser escuchados como si estuvieran en primer término o viceversa. El resultado final es imprevisible, puede ocurrir que escenas que deberían estar centralizadas por las acciones de los personajes principales terminan por ser protagonizadas por elementos secundarios, algo enriquecedor (las buenas películas de Altman se disfrutan mucho más con varios visionados, como si se trataran de un gran mural lleno de detalles) pero que van en contra de la direccionalidad de la narración.

Esta estrategia provoca una sensación de improvisación en donde la cámara divaga sobre los objetos y acciones que se sitúan frente a ella, los busca o se los encuentra de repente, incide en alguno mediante el zoom o, de repente, abre el encuadre para mostrar el entorno físico que les rodea. Hay en todo ello un ánimo de respetar la interpretación del actor y su improvisación, de jugar constantemente con las relaciones que estos establecen con el espacio y los demás personajes. Esta relación individuo-espacio se subraya también desde el montaje, donde el director plantea constantemente un juego de acciones paralelas. Esta táctica apela además a la máxima antes expuesta: aunque parezcan pertenecer a un grupo social reglado sus personajes se sienten aislados. Su estilo remite a un patrón más musical que cinematográfico, heredero de sus influencias jazzísticas. Se puede decir que el cine de Altman es un cine fundamentado en las diferentes formas de plasmar “un tema y unas variaciones”.

Existen otros dos elementos -uno narrativo, otro dramático- importantes que pertenecen al estilema del cineasta. Nos referimos al comentario utilizado como estrategia narrativa y al rito como núcleo dramático fundamental. Llamamos “comentario” a la operación que consiste en disponer en el interior del discurso un elemento de carácter simbólico y distanciador cuya presencia en segundo plano –casi siempre ignorada por los personajes- establece una línea de interpretación que introduce un aspecto crítico, irónico, satírico o que trata de sintetizar temas o ideas básicos del film. El comentario puede



adoptar la forma de un personaje dentro de la acción, que asume la condición de narrador o tiene simplemente una naturaleza alegórica (el conferenciante ornitológico en **EL VOLAR ES PARA LOS PÁJAROS**; la tercera mujer y sus grotescas pinturas en **Tres mujeres**; la anónima y muda pareja ideal de **Una pareja perfecta por computadora**; los discursos políticos desde el interior de una camioneta electoral en **NASHVILLE**), puede ser un motivo estético (el cuento mitológico que relata Susanah York en **Imágenes**; las letras de las canciones de **LOS VIVIDORES**, **NASHVILLE** o **Una pareja perfecta por computadora**); o simplemente ser una broma en apariencia grosera (el trozo de mierda que pisan los personajes de **Pret-a-Porter**, las cagadas de pájaro en **EL VOLAR ES PARA LOS PÁJAROS**). En ocasiones el comentario se confunde con el motivo principal que configura el armazón narrativo: la batalla de jazz en **Kansas City**, el juego de tablero que da título a **Quinteto**...

Muchas veces son los *mass media* los encargados de esta función. Los medios de comunicación -en especial la televisión sin olvidarnos del cine- se convierten en presencias fundamentales en el cine de Altman, ya sea en forma de presentadores o reporteros de televisión, que focalizan la narración en **Health**, **Tanner 88** o

Pret-a-Porter, la radio **-Ladrones como nosotros-** o la constante apelación a los monitores televisivos que puede apreciarse en **Secret Honor** o **VIDAS CRUZADAS**. *Mass media* a los que Altman dota de dos funciones fundamentales: ser los principales elementos mediadores entre los personajes y la realidad (y por ende, elementos de conexión entre el universo de ficción y el espectador) y su condición de mecanismos de alienación social, que perpetúan la relación sociedad-espectáculo.

Otro aspecto singular en el cine de Altman es la utilización del ritual como elemento dramático. El festival country de **NASHVILLE**, la ceremonia nupcial de **Un día de boda**, la convención de sanidad/proceso electoral de **Health**, la pasarela de moda de **Pret-a-Porter**, la cacería de **Gosford Park** se convierten en rituales civiles/religiosos en los que el contraste surgido entre el protocolo y los comportamientos contradictorios de los personajes ponen de manifiesto las carencias, insatisfacciones y mediocridad presentes en un determinado microcosmos social. El rito está presente en todas las películas de Altman aunque sea como motivo secundario: el guateque en una casa abandonada en **The Delinquents**; el suicidio público de Walt Waldowski en **M.A.S.H**; la cena entre parejas que terminan disfrazadas de payasos en **VIDAS CRUZADAS**; la fiesta de acción de gracias y la representación teatral del “Salomé” de Wilde incluida en **Cookie’s Fortune**... Incluso actos aparentemente normales se convierten en el cine de Altman en verdaderas liturgias: las confrontaciones ludópatas en **California Split** o **Quinteto**, la reunión del club de fans de James Dean en **Come Back to the Five and Dime...**, las continuas reuniones sociales a las que asiste el protagonista de **El juego de Hollywood**, o el reglado juicio militar de **The Caine-Mutiny Court Martial** se convierten en manos del director en ceremonias altamente reveladoras.

Vistas las características más acusadas de la poética altmaniana no se puede dejar de mencionar una serie de recursos técnicos singulares que Altman utiliza para lograr dichos objetivos. Se pregunta Weinrichter: “¿Es el zoom un recurso técnico intrínsecamente perverso que desautoriza a quien lo utiliza?” Esta pregunta tiene una

respuesta afirmativa cuando, como sucede casi siempre el zoom se usa en sustitución de la puesta en escena clásica, reemplazando de manera cómoda, barata y chirriante una definición del espacio dramático hecha en función del montaje, el encuadre y el movimiento de cámara. El autor plantea una cuestión decisiva para entender gran parte del cine de los años sesenta y setenta en el que se produjo una masiva utilización de este recurso que trataba de sustituir artilugios mecánicos que encarecían la producción, con la excusa de una supuesta modernización de la formas filmicas.

Sin embargo hay que destacar este recurso en el cine de Altman ya que éste ha sido uno de los cineastas que mejor ha sabido utilizarlo, erigiéndolo en un mecanismo de gran poder expresivo y en pieza maestra de su repertorio estilístico. Para Weinrichter, *“Altman aplica el zoom para disolver el espacio dramático del plano y utiliza una construcción fragmentada para diluir la resolución de las escenas y desarrollar sus temas (...) con la misma libertad y fluidez con la que un músico de jazz se enfrenta a su tema de partida. El sentido del cine de Altman está en el flujo: el deslizamiento (la licuedad más que la ambigüedad) como método de trabajo y como textura última”*.

No solo el zoom caracteriza la textura visual del cine de Altman sino también la utilización de objetivos de distancia focal larga. El teleobjetivo, protagonista indiscutible de sus películas corales, en especial **NASHVILLE** y **Buffalo Bill y los indios**, comprime las figuras al estrechar la profundidad de campo y le permite jugar constantemente con las siluetas desenfocadas de los objetos situados en primer término. A nivel de producción debe ser destacado la asiduidad con que Altman ha tratado de aplicar un plan de rodaje cronológico respecto al guion, con una clara voluntad de facilitar el trabajo de los actores y evitar posibles problemas causados por sus habituales improvisaciones. Es norma general que -por motivaciones económicas y de organización- el plan de rodaje siga un orden acronológico estructurado por un sistema de agrupación de decorados y sesiones de los actores que resulta muy funcional y lógico desde el punto de vista de producción pero incómodo para intérpretes y director. Como explicaba John Huston: *“Siempre me ha gustado*

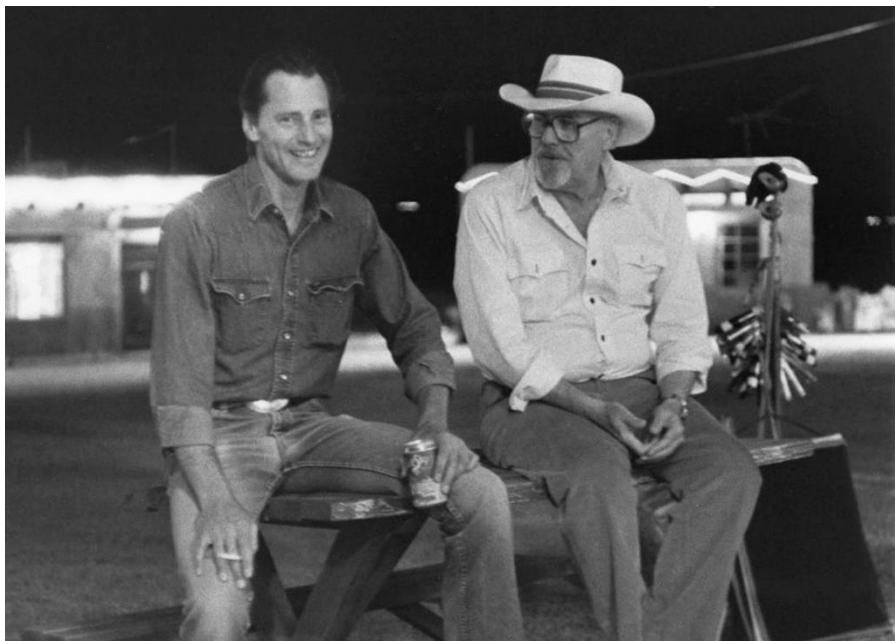
respetar la continuidad hasta donde es posible, porque ello permite tener una mayor libertad con la historia.” La posibilidad de utilizar este sistema depende, ante todo, de la voluntad del productor y el director de producción. Así, Altman no siempre ha podido aplicarlo totalmente en sus películas sobre todo en el caso de aquellas dirigidas para grandes estudios, pero en casi todas ellas lo ha intentado aplicar aunque fuera tan solo en unos pocos bloques dramáticos.

Un cuarto recurso técnico significativo sería el plano secuencia. La puesta en escena de Altman tiene como premisa principal el constante movimiento, de actores y de cámara. Pero la complejidad de los movimientos de cámara puede ser un obstáculo para la dinámica de los actores, sobre todo si se tiene en cuenta que estos están sujetos a una constante improvisación. Para resolver esto Altman estructura las secuencias en largos planos secuencia —en los que el zoom, por su facilidad, sustituye en muchas ocasiones a otros sistemas mecánicos que luego secciona en la mesa del montaje—. (...) Para conseguir esto utiliza en ocasiones la técnica de rodaje con dos cámaras. Según sus palabras la razón de esto es que *“proporciona mayor libertad, facilita el montaje y reduce el número de veces que uno ha de repetir algo, porque cada vez que uno repite una escena creo que pierde algo”*. Estas singularidades provocan que no todos los directores de fotografía estén capacitados -o les interese- trabajar con el director. Según Altman: *“A los verdaderos directores de fotografía artísticos no les gusta trabajar conmigo demasiado porque están obligados a iluminar una habitación en 270 grados, o al menos en 180.”* A principios de su carrera trabajan con Altman directores de fotografía como Laszlo Kovacs y, sobre todo, Vilmos Zsigmond, ambos curtidos en la factoría de Roger Corman, y por lo tanto acostumbrados a trabajar en condiciones difíciles. A medida que ganan prestigio y exigen mayor tiempo para asegurar la calidad de sus trabajos dejan de trabajar con el director. (...).

Pero sin duda el recurso técnico que singulariza la obra de Altman es el tratamiento técnico y creativo del sonido. El paisaje sonoro que recrea el cineasta en sus películas es uno de los más peculiares y significativos del cine contemporáneo. Altman plantea un

constante juego con las perspectivas sonoras que funcionan en un mismo nivel que los movimientos de cámara y los zooms de rastreo. Este efecto provoca una sensación de inmediatez que dota al film de una banda sonora polimórfica que es muy difícil de encontrar en las obras de otros cineastas. Tan solo algunos como Howard Hawks han utilizado en numerosas ocasiones el diálogo solapado, al igual que Luis García Berlanga, aunque a diferencia de Altman lo haga por medio del doblaje posterior en estudio o Jean-Luc Godard aunque éste con propósitos más experimentales. Alan Rudolph ha sido el director norteamericano que mejor ha entendido la técnica de Altman y la ha aplicado en su propia obra.

La inquietud del director por el sonido es constante desde los inicios de su carrera. Ya había tanteado sus posibilidades creativas tanto en sus films industriales para la Calvin Company como para sus trabajos en la televisión. A finales de los sesenta, coincidiendo con su regreso al cine, ensaya la técnica del diálogo solapado en **Cuenta atrás** que obtiene como resultado una reacción negativa del estudio. Esta distancia entre los deseos creativos del director y los recursos técnicos puestos a su disposición vuelve a plantear problemas en 1971, cuando la primera copia de **LOS VIVIDORES** resultó inaudible para público y crítica. Por fin el sistema queda perfeccionado en 1974, a partir de **California Split**, película en la que Altman y su equipo ponen en práctica un nuevo sistema de sonido, el 8-Track, que se erige en la principal aportación tecnológica de Altman al cine norteamericano contemporáneo. La técnica, desarrollada gracias a la ayuda de James Webb Jr. que trabaja con el cineasta de 1974 a 1978, Chris McLaughlin y Bob Gravenor que colabora con él a partir de **Una perfecta pareja por computadora**, posibilitaba reducir las complicaciones de los editores de sonido que, hasta ese momento, tenían graves problemas para trabajar con las diferentes capas (fuentes sonoras) que Altman utilizaba. *“No me interesa que todo se entienda -ni el sonido, ni las imágenes. Lo que intento hacer es dar al público algo que les haga trabajar un poco. Ellos tienen que poner algo de su parte. ¿Acaso en la vida real escuchas todo lo que alguien te dice? Quizás no estas escuchando realmente o estás distraído por alguna*



*cosa. Ese es el efecto que quiero. Es la forma de conseguir que el público esté inmerso y participe en la película. Pero esto no les gusta a algunas personas. Lo empecé a utilizar de verdad en **California Split**, con el sistema 8-Track. Esto ya se hacía en las grabaciones musicales. Se pone un micrófono para cada instrumento y se intenta aislarlo de los demás lo máximo posible para luego poder mezclarlos. ¿Por qué no se puede hacer esto con las voces en la banda sonora? Así que desarrollamos aparatos para cintas de ocho pistas y micrófonos individuales, lo que significa que podemos grabarlo todo y más tarde mezclarlo. Puedo disminuir o ampliar el sonido de cada personaje”.*

El 8-Track se basa en la utilización de micrófonos inalámbricos, uno para cada personaje o fuente sonora de la escena. La grabación se efectuaba en un aparato de Stevens Electronics con ocho pistas de una pulgada. Siete de ellas se utilizan para cada fuente de sonido mientras la octava sirve para funciones de sincronización. Todo ello se controla a través de una compleja consola de trabajo por el

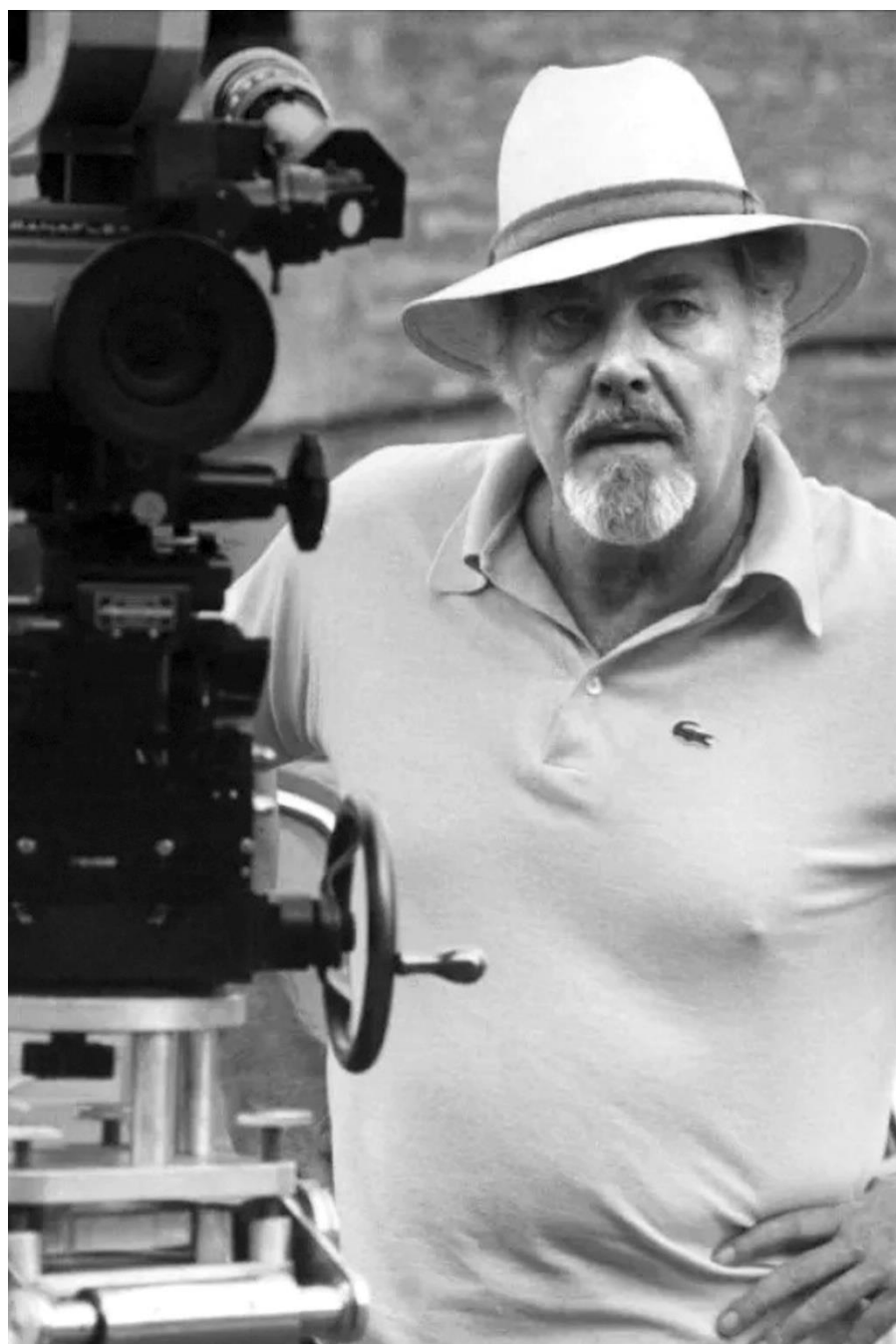
ingeniero de sonido. El resultado se pasa a película de 35 mm con tres bandas que se editan y proyectan con sistemas modificados especialmente para Altman y Lion's Gate. Una vez seleccionado el material, cada pista de sonido que interesa se pasa a una película de 35 mm de una sola banda para la mezcla final. Este sistema no solo potenció los experimentos sonoros de Altman sino también, y de nuevo constante de todas estas motivaciones técnicas, facilitó su trabajo con la cámara y los actores. En primer lugar posibilita la desaparición de las aparatosas jirafas que condicionan los encuadres del operador de cámara al utilizar pequeños micrófonos inalámbricos para cada actor. En segundo lugar multiplica las posibilidades de elección durante los post-producción: todos los intérpretes, desde los principales hasta los secundarios, tienen libertad para moverse y hablar alrededor de ese microcosmos de ficción que Altman crea para ellos. Más tarde será él mismo quien seleccione los diálogos o sonidos que más le interesen. También se aprovechan los sonidos de ambiente para reducir al mínimo la utilización de efectos de sala durante la mezcla final. (...)

(...) El sistema de ocho pistas, sumado a otras constantes técnicas del cineasta -los largos planos secuencia, la filmación con dos cámaras, el plan de rodaje en orden cronológico- son los mecanismos técnicos que conforman una peculiar sistemática de trabajo que Henry Gibson, actor partícipe en **El largo adiós** o **Nashville** denominó como el "Altmanscope". (...)

(...) Todos estos recursos están a servicio de los intereses creativos del cineasta (la creación de un verdadero universo de ficción polimórfico y dinámico) en donde el elemento más privilegiado es el actor. Los actores son los protagonistas del cine de Altman. *"Yo les digo la verdad a los actores. Les digo exactamente cuanta cantidad de dinero tengo para un papel determinado, pero les prometo trabajar de acuerdo con sus agendas. Concibo los rodajes como si fuera un director de teatro. Los actores adoran este tipo de aporte creativo. El ochenta por ciento de mi contribución creativa finaliza una vez seleccionado el casting. Les observo vagar a través de la niebla y solo les guio si de verdad veo que están en problemas".*

También en este apartado su sistemática de trabajo es peculiar: el director renuncia a la clásica construcción de personajes (motivaciones psicológicas y demás parafernalia), ofreciendo a sus intérpretes únicamente una guía de actuación que luego deberán completar. En ocasiones el guion será reescrito de nuevo por ellos para acomodarlo a sus propuestas. Para reforzar todavía más esto Altman deja que los actores asistan a las proyecciones de lo rodado en el día. (...).





(...) Una de las peculiaridades más sorprendentes al analizar la obra de ROBERT ALTMAN es su tardía incorporación a la industria cinematográfica. En realidad -y obviando sus dos films facturados en los años cincuenta- no se puede hablar con propiedad del inicio de una filmografía propia hasta el año 1967. Esto quiere decir que el cineasta debuta en el cine con más de cuarenta años, algo inusual en la industria del cine. Todavía es más sorprendente la dilatada filmografía que logra realizar en sus 39 años de carrera. El período que abarca entre su fecha de nacimiento y la mitad de los años sesenta supone un período tan extenso como desconocido, repleto de sucesos de gran importancia personal y también profesional.

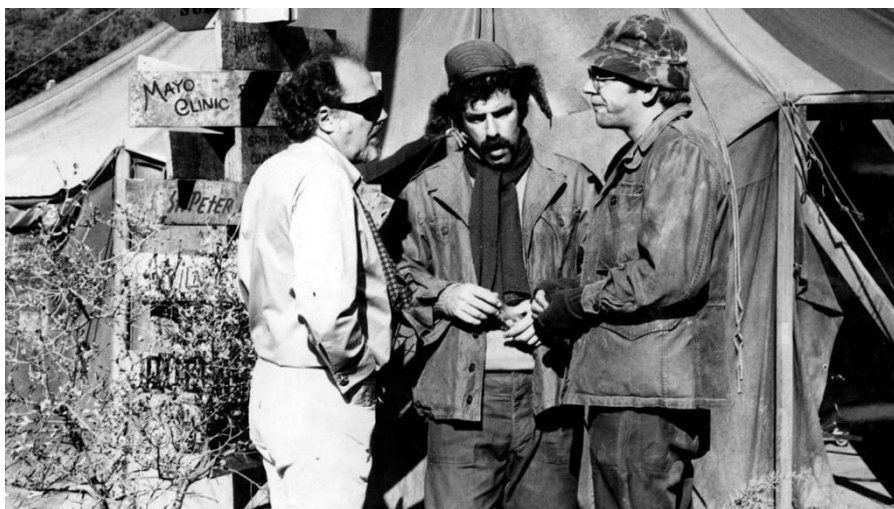
La familia Altman tiene orígenes germanos. El primero de sus integrantes que llega a los Estados Unidos a mediados del S.XIX será el bisabuelo del director, Clement Altmann, que todavía mantenía la ortografía original de su apellido (...). Hay que resaltar la nula importancia que los orígenes germánicos de su familia tienen en la educación del director. En conversaciones privadas suele mencionar este dato biográfico como una mera anécdota sin interés. (...) También Altman le ha dado siempre poca importancia a sus raíces católicas: *“en el caso de Coppola y Scorsese, son más italianos que católicos, se trata más de una cultura propia. Algo que forma parte de una familia y una comunidad cultural más que de la etnia católica como algo global. Para mí en cambio solo se trataba de algo particular de mi familia y de la escuela a lo que no le prestaba mucha atención. (...) Según una historia familiar la primera vez que fui a la escuela –debía tener tres años- se trataba de una escuela para señoritas dirigida por unas monjas francesas. Ellas aceptaban también a niños en edad preescolar. La primera vez que fui me llevaron con todos los nuevos estudiantes, vinieron hacia mí y me preguntaron, ‘¿Eres católico?’, y yo les contesté: ‘Soy americano’. Eso causó un gran alboroto. Llamaron a mi madre pensando que quizás no era católico (...) El catolicismo para mí era la escuela, eran restricciones, eran cosas que debías hacer. Eran mis padres, la misa del domingo, y el pescado del viernes. Y cuando conseguí librarme de eso entré en el ejército y la cosa era igual: necesitabas un pase para salir, debías llevar un tipo*

de ropa determinado, y tenías que decirles en todo que sí. Estaba envuelto en todo eso. Y cuando vuelves del ejército, igual. (...) Todo es tipo de cosas... nunca fui un revolucionario, estas son simplemente cosas que tienes que hacer en tu vida”.

Pese a estas confesiones algunos autores han querido ver en la obra de Altman signos de su herencia religiosa. (...) Discutible. El catolicismo en Altman es más decorativo que otra cosa. Las supuestas redenciones en el cine altmaniano (las muertes casi rituales que sirven de final a los protagonistas en películas como **EL VOLAR ES PARA LOS PÁJAROS** o **LOS VIVIDORES**), tienen mucho más que ver con un concepto de libertad individual que con el complejo de culpa caso del cine de Scorsese. En cuanto a las mujeres los personajes femeninos de Altman pueden llegar a ser tan caricaturescos como los masculinos y sus evasiones emocionales están condicionadas por imposiciones sociales más que religiosas (...).

Al margen del origen germano y el catolicismo, hay otros aspectos interesantes en los primeros años de infancia y juventud. Hay que destacar dos de ellos: el carácter comunal que encontramos en todas sus películas y que constituye también parte importante de sus peculiares métodos de trabajo y la fascinación del cineasta por París. El primero de ellos surge por el ambiente que experimenta en el seno de una familia numerosa y con una vida social intensa. El segundo se explica por las íntimas relaciones de sus cuatro tías y su abuela con la capital francesa, en la que viven durante gran parte de los años veinte debido al trabajo de una de ellas en el mundo de la ópera. París será un icono importante en la filmografía altmaniana (...).

(...) Pero si hay que escoger los dos aspectos biográficos más influyentes en la obra de Altman no se puede dejar de mencionar su pasión por la música, en especial el jazz, y el poderoso influjo que tendría la magnética personalidad de su padre, B.C, en su formas de comportamiento. Altman describe con estas palabras su primer contacto con el jazz: *“Teníamos un ama de llaves negra que fue la mujer que realmente me crio llamada Glendora Majors. Un día me hizo sentar delante de la radio. Todavía hoy recuerdo perfectamente cómo y dónde estaba sentado. Me dijo: ‘Escucha esto. Es ‘Solitude’*



de Duke Ellington'. Es la mejor música que se haya hecho jamás. Recuerdo haberme sentado ahí a escuchar la canción. Y esa es la primera canción de la que tengo memoria. (...)"

La figura paterna aparece en muchas de las películas de Altman voluntariamente caricaturizada. (...) Pero es difícil ver en estos retratos más que una nueva manifestación de la rebeldía del cineasta respecto a todo lo que huele a autoritarismo acartonado. (...) Altman ha imitado de su padre dos actitudes: su pasión por el juego y su fama de mujeriego: *"aprendí mucho sobre cómo perder gracias a él: que ser un perdedor es parte de una identidad: que puedes ser tanto un buen perdedor como un mal ganador: que nada de ello -el juego, el dinero, ganar o perder- tiene un valor real: que el valor que tú puedas pensar que tiene el poder ganar un día 10.000 dólares no existe; que es simplemente una forma de matar el tiempo, como los crucigramas."* El juego, el alcohol, y, a partir de mediados de los sesenta, la marihuana, serán parte inseparable de Altman durante mucho tiempo (...).

(...) En 1945 Altman es llamado a filas. Durante tres meses se traslada a un campamento en las cercanías de Los Ángeles donde se le instruye como copiloto de un bombardero B-24. A la ciudad californiana le acompañan sus padres y hermanas. Allí, tan cerca de

Hollywood, Altman empieza a sentirse fascinado por el glamour del mundo del cine. (...) La experiencia bélica de Altman es poco traumática. Más cercana al individualismo y a la anarquía retratada en **M.A.S.H.** (...)

A la vuelta y con poca fortuna, intenta hallar un campo de trabajo donde pudiera desarrollar sus habilidades en las relaciones interpersonales, el mundo de los negocios y sus inclinaciones artísticas. Esta inquietud provoca que centre su interés en el mundo del cine. (...) Su interés por el cine le venía de lejos, desde la infancia - una vez llegó a ver cuatro sesiones seguidas de **¡Viva Villa!** (1934) de Jack Conway, una de las películas más famosas de Wallace Beary, antes de ser castigado por sus padres-, pero nunca había sido consciente que, más allá de la fascinación que desprende una imagen cinematográfica hubiera todo un mundo profesional, artístico e industrial a su disposición. El visionado de películas como **Breve encuentro** (David Lean, 1945) y **Ladrón de bicicletas** (Vittorio de Sica, 1948) fueron parte importante para despertar la conciencia del joven. Algo a lo que no estaba ajeno el hecho de que ahora, en lugar de vivir en una ciudad de provincias, estuviera a pocos pasos del centro neurálgico de la industria cinematográfica norteamericana. Lo irónico es que en estos primeros momentos Altman se ve tentado por la profesión actuarial. Su ya atractivo para el sexo femenino le hacía acreedor de cierta apostura que le hizo creer en la posibilidad de conseguir llegar al éxito a partir de la vía interpretativa, más aun cuando algunos encontraban en él parecidos con el actor Robert Hutton. (...) Pronto queda demostrado que las esperanzas de Altman eran vanas y sus deseos por convertirse en actor apenas le conducen a aparecer como extra no acreditado en una breve escena en la película **La vida secreta de Walter Mitty** (1947) dirigida por Norman Z. McLeod e interpretada por el cómico Danny Kaye. (...)

De nuevo será el azar quien proporcione un nuevo impulso a la carrera de Altman. Los padres del cineasta se habían trasladado a una casa en Malibú, población costera cercana a Los Ángeles. Para sufragar los gastos alquilan una de las habitaciones a George W. George, personaje que se convertirá en una de las figuras más

importantes para Robert Altman en estos años de indefinición. George era hijo del dibujante del “New Yorker” Rube Goldberg y sobrino del director Edwin L. Marin (1899-1951), un modesto artesano de Hollywood que coqueteó con todos los géneros cinematográficos posibles. (...) Cinco años mayor que Altman, George se convierte en su hermano mayor y ambos inician una colaboración conjunta que origina dos historias pensadas para la gran pantalla y varias colaboraciones en largometrajes extendidas en el tiempo. (...) Pese a estas primeras experiencias el futuro a corto plazo de Altman no pasaba por el cine. Durante el año 48 el director se embarca en una de sus más descabelladas ideas: una empresa que él, su padre y un inversor llamado H. Graham Connar, forman para desarrollar un nuevo invento, un revolucionario proceso para tatuar en los perros un número de identificación. Se habla incluso de que Altman y Connar llegaron a tatuar a la mascota del presidente de los Estados Unidos por aquellos tiempos, Harry Truman. Como era de esperar, y pese a la promoción nacional que le dieron a tal descubrimiento, la empresa quebró y Altman se encontró de nuevo en la calle (...).

(...) Los años que Altman va a pasar trabajando para la Calvin Company serán capitales para su formación como director de cine. No se puede llegar a ser un buen cineasta sin conocer en profundidad los entresijos del lenguaje cinematográfico, el conocimiento de los recursos expresivos que lo componen y su función, los efectos que provocan, la sintaxis básica, las técnicas del sonido y el montaje, la organización del proceso de producción... En una época en la que todavía no existían escuelas de cine y en la que Altman no podía acceder a ninguno de los grandes estudios de Hollywood, la Calvin Company es para él un sensacional campo de adiestramiento. La Calvin Company había sido fundada en 1931 por el matrimonio compuesto por F.O. Calvin y Betty Calvin, que habían intuido las posibilidades del uso del formato de 16 mm. para realizar películas industriales, informativas, educativas, gubernamentales, etc. Durante la Segunda Guerra Mundial habían consolidado el negocio gracias a sus producciones de colaboración con la Marina con el objetivo de adiestrar a los soldados. Tras el fin de la contienda la compañía se ex



-tiende y poco a poco se convierte en una de las productoras de cine industrial más potentes del país y que perdura hasta principios de la década de los ochenta. (...) Era, por lo tanto, una gran empresa, bien organizada y con gran actividad. Altman aprende con rapidez y pronto se hace un importante hueco gracias a su impetuosa personalidad. Es aquí cuando empieza a investigar las posibilidades del movimiento de cámara. También empieza a experimentar las posibilidades del sonido, sobre todo con los diálogos solapados y el poder expresivo de los encuadres. (...)

Tras cinco años de trabajo en la Calvin, es en 1955 y con 30 años de edad cuando Altman realiza por fin su primer largometraje, **The Delinquents**, culminación natural de un proceso personal iniciado a finales de los cuarenta y desarrollado más tarde en más de sesenta trabajos en el cine industrial y publicitario. Pero, como ocurre con su siguiente trabajo, el documental **La historia de James Dean**, no consolida la incipiente carrera del cineasta, que no se reanuda hasta 1967, lo que convierte a esas dos obras en dos títulos-isla en la filmografía de Altman.

The Delinquents es una obra de limitado interés. Es un discurso moralista, maniqueo, cinematográficamente acartonado, alejado de las radicales propuestas narrativas de Altman de décadas posteriores. Pese a ello no es un producto alimenticio realizado con desgana (...). **La historia de James Dean** es la segunda incursión del cineasta en el cine comercial antes de la interrupción temporal de su carrera cinematográfica. Se trata de un documental oportunista que aprovecha el impacto por la temprana muerte de la joven estrella de cine James Dean, fallecido el 30 de septiembre de 1955 en un accidente de tráfico. El film comparte los mismos defectos y virtudes que su antecesora: Altman – y su codirector, George W. George – demuestran la habilidad técnica lograda tras los años de experiencia en el cine industrial –aquí mucho más evidentes que en la primera– pero la película se resiente por el pretencioso tono elegíaco de su discurso, que difumina los pálidos intentos del dúo de directores por humanizar la figura del mito (...).

(...) Poco después del rodaje de **La historia de James Dean**, Altman conoce a Alfred Hitchcock. El contacto viene precedido por el interés que –según algunos autores– despertó **The Delinquents** en el cineasta británico. Lo cierto es que Altman es recomendado por Hitchcock a su ayudante de toda la vida, Joan Harrison, para que dirija varios episodios –en principio cuatro– de la tercera etapa de su serie de televisión, **Alfred Hitchcock Presenta** (*Alfred Hitchcock presents*, 1955-1965). Este es el inicio de un largo período, entre 1957 y 1966, en el que el cineasta desarrolla su carrera en la televisión, medio que también será la plataforma de lanzamiento de otros importantes directores cinematográficos contemporáneos a él como Sidney Lumet, Robert Mulligan, John Frankenheimer o Alan J. Pakula. De todos ellos Altman será quien elabore una filmografía televisiva más amplia y heterogénea, aunque, en su detrimento, también será el que más tarde ingrese (o, mejor dicho, retorne) al medio cinematográfico (...).

“No creo que estas películas fueran importantes, pero sí tuvieron importancia, sin duda, en la mecánica, en la técnica de

aprender a trabajar deprisa, en aprender cómo disfrazar ciertas cosas... sobre todo en aprender cuáles son las herramientas que hemos de utilizar. Hay que conocer toda mecánica, todo elemento auxiliar, toda herramienta que se disponga, y uno ha de conocerse a sí mismo, pues de lo contrario no podrá saber qué es lo que debe hacer.”

Este período televisivo no ha sido nunca muy querido por el cineasta que en varias ocasiones ha incidido en su mera condición de proceso de aprendizaje donde aprendió *“la técnica de guerrillas: estaba haciendo películas bajo un sistema e intentando colar mis propios y personales mensajes detrás de lo aparente. (...) En televisión aprendí a decir cosas sin decirlas”*. Antes de entrar a trabajar en **Bonanza** y **Combat**, sus trabajos más importantes durante estos años, Altman interviene como director en múltiples producciones. (...). La siguiente serie en la que interviene será **The Whirlybirds**, para la que trabaja durante varios años. Esta modesta producción contaba las aventuras de dos pilotos de helicópteros que patrullaban los cielos californianos. (...) Tras ésta, Altman entra a trabajar en otra serie muy popular en aquellos años, **The Millionaire** (1955-1960). La excusa narrativa centraba su atención en un invisible millonario que, con ayuda de su secretario, elegía cada semana a un afortunado al que se le donaba un millón de dólares. La serie era de talante moralista, que predicaba el “happy end” como elemento fundamental del sueño americano. (...)

Entre 1959 y 1961 dirige varios episodios de series como **Sugarfoot** (1957-1961), **Hawaiian Eye** (1959-1963), **Lawman** (1958-1962), **Surfside 6** (1960-1962), **Peter Gunn** (1958-1961) y **Maverik** (1957-1962), aunque para Altman su trabajo más destacado serían los diez capítulos que rodaría de **The Roaring 20's** (1960-1962), ambientada en los años de la ley seca. (...) No será hasta su segunda temporada cuando Altman se incorpore a los rodajes de una serie de gran éxito, **Bonanza**, creación de David Dortort para la NBC que renovó el western televisivo con el aditamento del color y las tramas de corte melodramático. (...) Altman aportó su gran experiencia anterior, su interés desmedido y contagioso por rehuir de los monótonos arquetipos de puesta en escena del medio además de



interpretaciones personales (no solo en esta serie sino durante toda la carrera televisiva de Altman sería proverbial su obsesión por modificar los finales de los guiones) que enriquecieron los argumentos y el perfil de los personajes principales. Los capítulos dirigidos por Altman se diferencian ante todo por la potenciación de los aspectos más extremos de las historias (en especial los elementos violentos, los dilemas morales de los personajes, la crueldad implícita de algunas secuencias) y su inclinación por el humor y la ironía. También es significativo que la mayoría de los episodios dirigidos por él mostraban una abierta simpatía hacia *Hoss*, el personaje de su amigo Dan Blocker. (...)

(...) A partir de 1962 Altman inicia su colaboración en la serie **Combat** (1962-1967), el trabajo televisivo más importante del cineasta. En primer lugar porque es el punto de inicio de una línea temática que atraviesa gran parte de su filmografía: desde **M.A.S.H.**

hasta **The Caine-Moutiny Court Martial**, aunque aquí la irreverencia y la crítica a los estamentos militares cede su lugar a un tratamiento más violento, realista aunque, eso sí, incluyendo un toque veladamente antimilitarista (...).

(...) Es en torno a 1964 cuando Altman empieza a estar cansado de su trabajo en la televisión y se concentra en relanzar su carrera en el cine. Contará para ello con la inestimable ayuda de un nuevo agente, George Litto, que contacta con el director gracias a Ray Wagner, uno de los productores de la Universal durante la época de las series de la Kraft. Litto será una de las personas más importantes para la trayectoria profesional de Altman durante la década de los 70. El agente tenía además una especial predilección por lo casos difíciles ya que en su lista de clientes se encontraban algunos de los nombres más polémicos de la industria desde el exiliado Joseph Losey hasta guionistas marginados durante la caza de brujas como Dalton Trumbo, Waldo Salt o Ring Lardner Jr., futuro guionista del primer gran éxito de Altman, **M.A.S.H.**

(...) Tras arduos años de espera, le llegará a Altman la posibilidad de reiniciar su estancada carrera cinematográfica. **Cuenta atrás** inaugura el segundo capítulo de una filmografía que hasta entonces solo contaba con dos títulos tan irregulares como impersonales. (...) El argumento de **Cuenta atrás**, una adaptación de la novela de Hank Searls titulada “The Pilgrim Project”, giraba en torno a la carrera espacial que americanos y soviéticos mantenían para llevar al hombre a la luna en plena guerra fría. Era, pues, un interesante punto de partida que anticipaba en apenas dos años uno de los grandes hitos de la Historia. (...) El film no fue ni un éxito ni un fracaso comercial. Para Warner no fue más que una película de serie B sin demasiado riesgo (...).

(...) Altman había adquirido en 1967 una opción de compra de los derechos de “That cold day in the park”, una novela de Richard Miles con una fuerte carga erótica y sadomadoquista. (...) El film plantea la historia de una obsesión posesiva, en donde la satisfacción surge no solo del encuentro carnal sino del control total de otro

individuo, convirtiendo al amante en una mascota encerrada en una jaula. En ese sentido, el film podría ser considerado como la “versión femenina” de **El coleccionista** (William Wyler, 1965). (...) **Aquel frío día en el parque** es la primera demostración del interés de Altman por los retratos femeninos complejos y debe ser entendida como la primera experiencia cinematográfica significativa de Altman por cuanto experimenta con elementos dramáticos y estrategias de puesta en escena que en el futuro aplicará con mayor acierto (...).

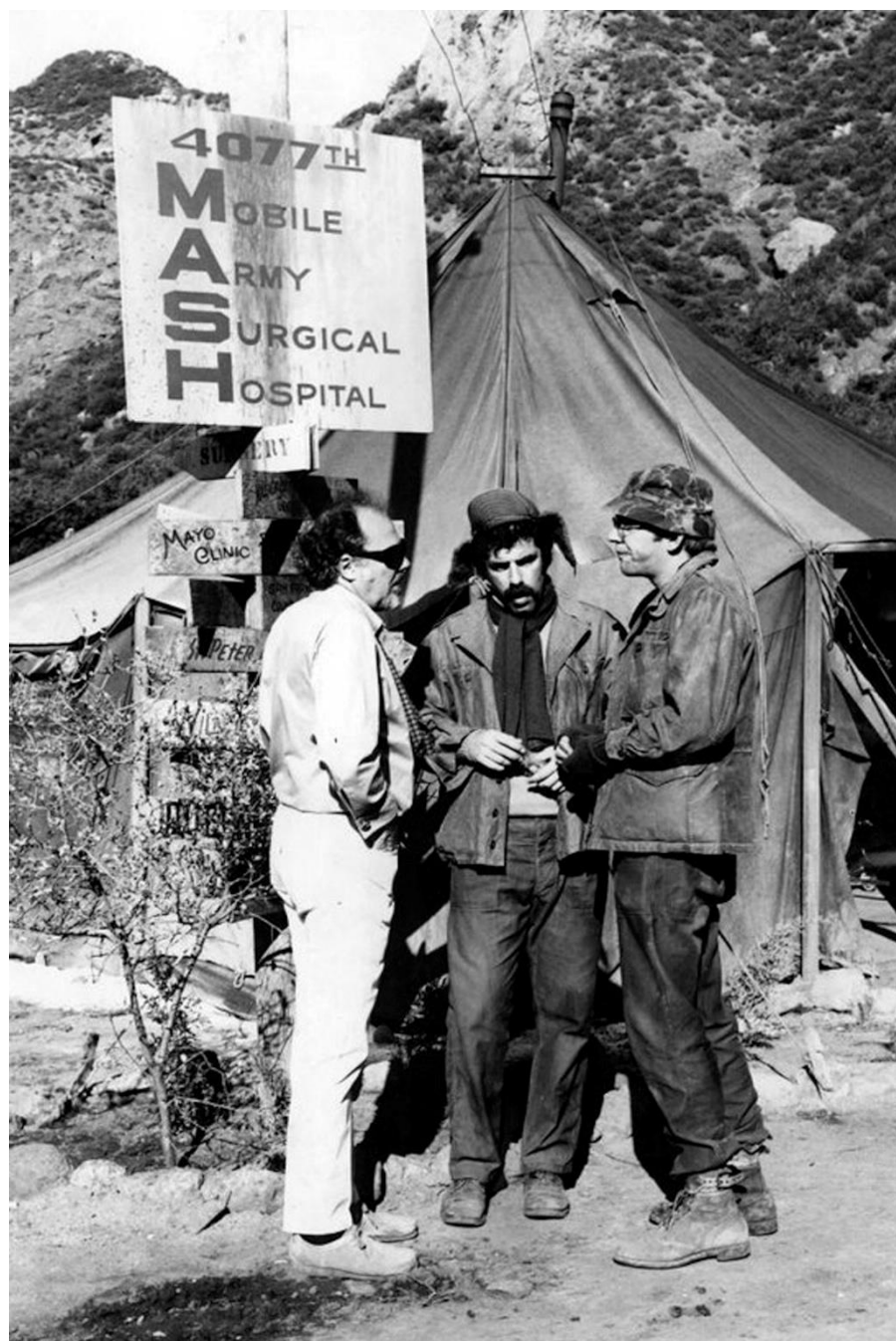
Texto (extractos):

José Manuel & Francisco Javier González-Fierro Santos,
Robert Altman, el independiente de Hollywood,
Arkadin Ed., 2006









Viernes 26 septiembre 21 h
Sala Máxima del Espacio V Centenario
Entrada libre hasta completar aforo

M.A.S.H. • 1970 • EE.UU. • 116'



Williamson (Oliver Jones), Mihael Murphy ("Me Lay" Marston), John Schuck ("Painless" Waldowski). **Estreno.-** (EE.UU.) marzo 1970 / (Francia) agosto 1970 / (España) octubre 1976. **versión original en inglés con subtítulos en español**

Película nº 5 de la filmografía de Robert Altman (de 38 largometrajes)

1 Óscar: Guion adaptado

*4 candidaturas: Película, Actriz de reparto (Sally Kellerman), Director y Montaje
Festival de Cannes: Palma de Oro*

Música de sala:

La música de John Mandel (recopilatorio)

**"M.A.S.H. / Quiero vivir / La americanización de Emily / Castillos de arena
¡Que vienen los rusos!"**

Título orig.- M.A.S.H. **Director.-** Robert Altman. **Argumento.-** La novela "M.A.S.H.: a novel of three army doctors" (1968) de "Richard Hooker" (H. Richard Hornberger). **Guion.-** Ring Lardner Jr. **Fotografía.-** Harold E. Stine (2.35:1 Panavision – DeLuxe). **Montaje.-** Danford B. Greene. **Música.-** John Mandel. **CanCIÓN.-** "Suicide is painless" de Mike Altman (l) y John Mandel (m), cantada por The Ron Hicklin Singers y por Ken Prymus. **Productor.-** Ingo Preminger y Leon Ericksen. **Producción.-** Aspen Productions / Ingo Preminger Productions para 20th Century Fox. **Intérpretes.-** Donald Sutherland ("Hawkeye" Pierce), Elliott Gould ("Trapper" John McIntyre), Tom Skerritt ("Duke" Forrest), Sally Kellerman (Margaret "Morritos calientes" O'Houlihan), Robert Duvall (Frank Burns), Roger Bowen (Henry Blake), Rene Auberjonois (padre John Mulcahy), David Arkin (Vollmer), Jo Ann Pflug (Dish), Gary Burghoff ("Radar" O'Reilly), Fred



(...) Ni **Cuenta atrás** ni **Aquel frío día en el parque** consolidan la carrera cinematográfica de Altman. El cineasta necesitaba un título de impacto que fuera acorde con sus intereses y en el que pudiera poner en práctica su estilo personal. Eso iba a suceder en 1970, y de una forma más bien casual, ya que el proyecto no surgió de él mismo, aunque acabará convirtiéndose en una de sus películas más populares y que le catapultará a la fama. En 1969 un editor de Nueva York le pide al veterano guionista Ring Lardner Jr. que escriba un tratamiento sobre la base de una novela, escrita, bajo el seudónimo de Richard Hooker, por H. Richard Hornberger, un médico del ejército que narraba sus experiencias durante la guerra de Corea. Lardner, cuya carrera como guionista se había estancado tras ser uno de los afectados por el McCarthysmo, vio en la novela la base para una buena película y elaboró un tratamiento. (...) El proyecto se presenta a Richard Zanuck y David Brown, que formaban el equipo directivo de la Fox. Estos también encuentran interesante la idea y coinciden en conseguir para ella a un director de fama reconocida. George Litto se entera del proyecto, ya que era el actual agente de Lardner, y recomienda a

Altman que se lea el guion aunque sin pensar que tuviera la menor posibilidad. Pero un conjunto de casualidades cambiarán todo eso. Cada importante director de Hollywood rechazó el proyecto. Quizás el guion era poco convencional en aquella época ya que la mayor parte de las veces las películas tenían un principio, un desarrollo y un final, y esta era solo una serie de viñetas. Hasta un total de 17 directores llegan a rechazar el guion por una u otra razón, entre ellos gente de la talla de Arthur Penn (involucrado ya en el rodaje de Pequeño gran hombre); Mike Nichols, ocupado también con **Trampa 22** o Stanley Kubrick, que comenzaba la producción de **La naranja mecánica** (1971), además de un largo etcétera que engloba a nombres como Bob Rafelson, Franklin J. Schaffner, Sidney Lumet... También había diferentes puntos de vista. En un principio se pensó en la posibilidad de trasladar la historia a la guerra del Vietnam, pero las tensiones internas que provocaba el conflicto no aconsejaban un tratamiento tan abiertamente satírico. Había también discrepancias a la hora de la elección de actores. Zanuck y Brown llegan a sugerir a Walter Matthau y Jack Lemmon, por considerar que el producto podría ser una comedia muy en la línea de los dos veteranos actores. No sin cierta ironía, Lardner replicó que, con una escena de fútbol americano al final del film, las estrellas deberían ser *“hombres jóvenes y viriles”*. Estas diferencias de criterio entre unos y otros parecían augurar la muerte del proyecto. En cambio Altman, que no estaba incluido en ninguna lista, estaba encantado con el guion (...). La Fox no estaba convencida de contar con Altman esto debido a que su nombre les era prácticamente desconocido. (...) El estudio intentó sabotear su candidatura, con una humillante oferta de sueldo, pero Altman al final aceptó. Por un lado el proyecto era demasiado importante para discutir, y por otro se sintió herido en su orgullo al ver la desconfianza de los productores lo que le impulsó a continuar adelante para demostrar su valía.

La siguiente confrontación fue la elección del casting. Todos llegaron al acuerdo de escoger a actores no muy conocidos, según el director: *“Primero nos pusimos de acuerdo en que no queríamos estrellas de cine sino encontrar la personalidad del grupo entero”*.

Pero el pacto fue rápidamente violado convirtiendo la elección de los nombres de los intérpretes en una gran lucha entre la producción y Altman. (...) El principal aporte de Altman al casting fue en el de los secundarios. A través de entrevistas en Chicago, Nueva York y San Francisco y en colaboración con el American Theatre Ensemble se escogió a un grupo de actores desconocidos con los que más tarde volvería a repetir en muchas ocasiones. De hecho para más de la mitad de los treinta personajes principales constituyó su debut en el cine (...).

Fue en **M.A.S.H.** donde empezó a forjarse el mito de Altman como director respetado y admirado por los actores. Aunque en el guion la mayoría de los papeles eran escasos y sin mucha importancia, él prometió a todos tener su momento especial en la película, al margen de lo que estuviera escrito y animó a todos ellos a hacer sus propias contribuciones: *“Les dije que allí no iban a ser estrellas de cine. Les hablé de mi filosofía de la improvisación, y tuvieron una pequeña decepción cuando vieron lo que estaba sucediendo”*. El rodaje fue un tiempo de diversión para todos, especialmente para los actores secundarios. Todo el equipo vivió en tiendas de campaña que se levantaron en un solar situado en la parte posterior de los estudios, donde se construyó el escenario principal, y el contacto continuo generó que se crearan muchos lazos de amistad. El gran set de rodaje al aire libre daba la sensación general de un campamento de verano. Más allá de los micrófonos y las cámaras, aquellos que no estaban involucrados en las escenas jugaban al fútbol, al póquer, chapoteaban en el arroyo, o recogían flores en las soleadas laderas. (...).

Tanto crítica como público se muestra entusiasmado ante una película tan original y controvertida. Eso sí, no se libró en un primer momento de recibir la calificación X, acusada de utilizar lenguaje obsceno, el exceso de sangre en las escenas del hospital, la explicitud en los chistes sexuales, las parodias de la religión, y la amoralidad de la cinta en general, que en un principio resultó difícil de aceptar en la fuertemente conservadora sociedad americana. Esta situación provocó que la Fox dude del futuro comercial de la película e incluso su éxito posterior les coge a todos por sorpresa. La primera proyección es recibida con aplausos. La extrañeza de los directivos del estudio es tal



que alguno llega a sospechar que el cine ha sido llenado con amigos y familiares de Altman. La clasificación moral es levantada y Altman consigue un pequeño éxito personal ya que gracias a la buena acogida evitó la intención de la Fox de modificar el montaje original. Salvo alguna reticencia puritana la crítica norteamericana es calurosa, sentimiento liderado por Pauline Kael (que a partir de entonces se convierte en habitual defensora y entusiasta del trabajo de Altman). Sin embargo hasta los críticos más favorables pusieron en duda la verdadera autoría del film. Para muchos la fuerza de **M.A.S.H.** estaba en los diálogos que contrastaban con el humor bufo de los gags visuales. Por consecuencia cayeron en la tentación de otorgar todo lo positivo de la película a Ring Lardner y todo lo negativo a Robert Altman. Lo cierto es que guionista y director mantuvieron una relación muy tensa a lo largo del rodaje, y en entrevistas posteriores Altman siempre ha reducido a la mínima expresión la importancia del trabajo



de Lardner: *“Si yo hubiera hecho su guion, la película hubiera sido un desastre... Mi principal contribución a **M.A.S.H.** fue el concepto básico, la filosofía, el estilo, el casting, y después hacer que todas esas cosas trabajaran juntas. Más todos los chistes, por supuesto... Aunque de no haber sido por el guion de Lardner jamás me hubiera interesado por semejante engendro de libro, pero el tratamiento de Lardner posibilitaba un buen film, y me permitía realizar una especie de sátira, que hacía tiempo tenía ganas de hacer.”* Si se lee el guion original se puede llegar a la conclusión que se trata de un excelente instrumento de trabajo pero no un texto cerrado a la interpretación del director. La rescritura de Altman y la libertad de improvisación de los actores son fundamentales para el resultado final. (...)

Pero la guerra de autoría Lardner vs. Altman es más sencilla de resolver. Hornberger ofreció el marco general: un conjunto desestructurado de anécdotas más o menos divertidas de sus experiencias en la guerra sin ninguna carga crítica. El guion de Lardner

dio forma a esa estructura y supo ver el lado “oscuro” de una novela convencional que Altman supo rodar de manera adecuada añadiendo a su vez elementos de transición a una estructura aún muy esquematizada. Sin duda la aportación más importante de Altman al guion fue el personaje del “altavoz” cuyos mensajes conectan con el lado surrealista de la película: mensajes del cuartel general que nadie escucha, órdenes que se contradicen, chistes y situaciones ilógicas, música pop japonesa para animar a los soldados, propaganda del alto mando, y los anuncios de las proyecciones cinematográficas de películas bélicas (incluida la propia **M.A.S.H.**) (recordatorio de que lo que estamos viendo es eso, una película). Fue un recurso que Altman ideó durante el rodaje, filmando diferentes tomas de éste para posteriormente utilizarlo en el montaje. La polémica que salpicaba la sociedad norteamericano respecto a la guerra de Vietnam acentuó el éxito de la película.

En 1971, Gene Reynolds y Larry Gelbart se apropiaron del marco argumental de la película para crear una serie de televisión homónima que será con el tiempo una de las más famosas de la historia de la pequeña pantalla en los Estados Unidos. Las similitudes entre película y serie de TV son sin embargo escasas. El trasfondo era el mismo, y el mensaje antibelicista era un tema de fondo de la serie. Sin embargo, el humor negro fue suavizado, y los personajes protagonistas no eran tan crueles, solo traviesos. Estos cambios parecen ilustrar las diferencias de actitud entre los años 70 y los 80, y la necesidad de la televisión de que los personajes vistos en pantalla en las casas semanalmente sean más humanos y menos radicales que sus homónimos filmicos. La serie dio aún más beneficios a la Fox que la propia película, pero ni un centavo a Altman. Irónicamente ganó más dinero con ella su hijo, Mike Altman (un adolescente de 14 años en esa época), autor de la famosa canción que abría los créditos de ambas obras (en la versión televisiva la letra de la canción fue censurada por ser considerada excesivamente negativa). Mike vendió la letra al productor pidiendo a cambio una guitarra nueva, pero éste, acertadamente, le hizo un contrato legal y eso le reportó los derechos de la canción a través de los años. Altman no ha dudado en afirmar en

varias ocasiones que gracias a eso su hijo ha ganado mucho más dinero por **M.A.S.H.** que él con la mayor parte de sus películas. Este comentario es además una muestra de la animadversión que siempre ha sentido Altman por la versión televisiva de la serie: *“No apruebo la serie de **M.A.S.H.** Hizo un billón de dólares para la Fox, y no es un error ni una exageración. Básicamente salvó al estudio, fuera quien fuera quien lo tuviera por entonces. Pero para mí era criticable. No era la intención de la película **M.A.S.H.** poner todos los domingos en nuestras casas una guerra en Asia, en la cual, no importan las trivialidades que los personajes dijeran, el chico de piel morena era todavía el enemigo. Fue el peor comercialismo, todo centrado en la propaganda. Realmente, un asunto racista. No me gustaba la serie, y de todas maneras nunca vi ninguno de los episodios”*.

(...) La secuencia de créditos es uno de los elementos más reconocibles de M.A.S.H., principalmente porque esa secuencia sería prácticamente mimetizada en la posterior versión televisiva. El título de la película se funde con una imagen lejana de un helicóptero al que la imagen se acerca mediante un zoom, hasta que vemos escrito en uno de sus costados el logotipo del grupo del ejército que titula la película, M.A.S.H. (Mobile Army Surgical Hospital). El tono melancólico de la canción, el uso de zooms muy acompasados, la fotografía difusa... poco hace ver en esta escena que estamos en una guerra, no hay indicios sonoros de combate (no se usa sonido directo), se juega con la confusión, pero bajo el tono aparentemente poético y bucólico de la escena, la letra de la canción es expresamente pesimista y cuando los helicópteros llegan al campamento no hay ningún atisbo de poesía, solo vemos a gente que corre mientras lleva en camillas a los soldados heridos. Ya aquí se juega con la ironía entre la supuesta dulzura de la música y las imágenes que contrastan con la crueldad de la guerra. Cuando **M.A.S.H.** se estrenó una de las cosas que más impactaron al público fue la crudeza de la película cada vez que la guerra hacía acto de presencia, casi siempre de forma indirecta, sin entrar en cuestiones políticas sino mostrando sus consecuencias: los heridos. (...) La guerra rara vez aparece en escena. Entra despreocupadamente en la historia,



y sigue habiendo una dicotomía entre la visión heroica y patriótica que se debe ver en el hogar y la verdad de la propia guerra. (...).

(...) Altman nos presenta a uno de los protagonistas, *Hawkeye* (Donald Sutherland), con ironía: camina desde el fondo del encuadre llevando un montón de bultos con torpeza acompañado por una marcha militar. La composición del plano sitúa a la derecha al personaje y a la izquierda unas palabras sobre impresionadas: “*Y aquello era...Corea...*”, a los que acompaña una cita del general MacArthur, de tono heroico, que contrasta vivamente con la imagen anti-heroica e irreverente de *Hawkeye*: “*Acabo de dejar a vuestros hijos luchando en Corea. Han hecho lo mejor que podían allí y me cabe informar que se han comportado espléndidamente en todos los sentidos. Ahora cierro mi carrera militar y me retiro como un viejo soldado que intentó cumplir con su deber a la luz que Dios le dio a entender. Adiós.*”. Y otra del presidente Dwight D. Eisenhower: “*Iré a Corea.*” Estas dos sobreimpresiones fueron añadidos de Altman. En el guion la referencia temporal a la guerra de Corea se hacía justo al comenzar la secuencia de créditos de los helicópteros. Altman en cambio la inserta en este momento para reforzar la descontextualización de la crítica al militarismo, ampliándola a cualquier otro conflicto: “*Es un rasgo satírico contra todas las gue-*



-rras que comienzan por una cita heroica. Además la Fox quería que se nombrara a la guerra de Corea, mientras que yo pretendía hacer que nunca se situara la película para dejar que los jóvenes la identificaran con la guerra del Vietnam". (...)

Ya con la secuencia inicial se establece el perfil de los dos protagonistas: irreverentes, descarados, alérgicos a la autoridad, mujeriegos... Dos adolescentes, a la vez veteranos de la guerra, conocedores de la jerarquía militar, de las formas, y por ello mismo actúan contra ellas a modo de protección, como única manera de anteponer su libertad individual para sobrevivir en ese entorno alienante. (...) Tras los preliminares la película asume su estructura capitular. De forma atemporal asistimos a una serie de cuadros que van desde pequeñas anécdotas hasta historias más desarrolladas. Aunque la película sea coral serán *Hawkeye* y su amistad con otro recién llegado, *Trapper John* (Elliott Gould), los principales focos de atención. Como principales viñetas destacan la llegada de la

comandante *Margaret O'Houlihan* al campamento; su romance con *Burns* y la ridiculización que de ello hace el resto del campamento; el suicidio ritual de *Painless Waldowski*; la broma de la ducha a la comandante; el viaje a Tokio de *Trapper John* y *Hawkeye*; y finalmente el partido de fútbol americano contra un campamento rival. Altman acentúa los ritos cotidianos del grupo: las partidas de cartas, las duchas diarias -primero los hombres, después el cura, luego las enfermeras- las operaciones... Cada uno se protege de la realidad como puede, algunos mediante el cinismo (*Hawkeye*, *Trapper John*, *Duke...*), otros mediante el seguimiento estricto de las reglas (*O'Houlihan...*), otros con el pasotismo (el coronel *Blake*, que rehúye siempre su propia autoridad y se pasea en ropa de casa por el campamento). Esta fragmentación de la narración encaja perfectamente con la forma de dirigir de Altman. El juego con las perspectivas sonoras y el distanciamiento de los personajes, conseguido a base del escaso uso del primer plano tratan, ante todo, de conseguir un discurso que potencia lo coral sobre lo individual. Gran parte del film se dedica al enfrentamiento entre *Hawkeye*, *Duke* y *Trapper John* (que se gana rápidamente la amistad de los otros dos al quejarse tras su llegada por no tener aceitunas en el martini que le han preparado) y *O'Houlihan* y *Burns*. *O'Houlihan* es el perfecto animal del ejército (“*me gusta pensar que he nacido en el ejército*”), aunque tras su pasión por el orden esconde su inseguridad: al sentirse nueva en el grupo trata de encajar a través del cumplimiento exagerado de las reglas del juego. Tras varias humillaciones, conseguirá la integración. *Burns* es el reflejo de la sociedad más hipócrita y moralista americana. Tiene a su servicio a un joven coreano, *Ha-Jan* (Kim Atwood) al que enseña a leer inglés algo que *Hawkeye* y *Duke Forrest* ven como paternalismo occidental. (...).

El enfrentamiento a lo militar por medio de la irreverencia, que *Hawkeye* simboliza en extremo como resumen de las actitudes de gran parte del grupo, se ve cuando éste tiene su primera conversación con *O'Houlihan*. (...). El enfrentamiento entre los grupos *O'Houlihan-Burns* y el resto del campamento tiene como colofón la escena romántica entre los dos primeros que va a ser usada para ridiculizarles.

O'Houlihan y *Burns* ocultan hipócritamente su atracción a la vez que critican la promiscuidad de sus compañeros. Los dos se entregan entusiasmados a sus deseos, que realmente nada tienen de románticos, y el resto aprovecha la situación para meter el micrófono del altavoz del campamento en la tienda radiando en directo su relación. A partir de aquí *Margaret O'Houlihan* será apodada "Hot Lips" (Labios calientes). (...) La escena de la broma a *Margaret O'Houlihan* tiene una significación muy parecida. La enfermera jefe va a ducharse al barracón, todos aprovechan para dejarla sola y se reúnen alrededor para cumplir con una puesta: descubrir si la mujer está o no teñida. Los protagonistas tiran abajo las paredes de la construcción para dejarla desnuda ante los aplausos de todo el campamento. También es una escena que suele ser considerada como machista pero lo cierto es que en la broma se implican tanto los hombres del campamento como todas y cada una de las enfermeras. Hay que recordar que un **M.A.S.H.** era la única unidad militar que en aquella época tanto hombres como mujeres compartían, no solo un puesto en el frente, sino también la igualdad (siempre con matices) en las jerarquías. La escena actúa como novatada, es un acto totalmente adolescente, a modo de ritual de integración. A diferencia de *Burns*, *O'Houlihan* logra tras esto una cierta vinculación al grupo.

Una de las viñetas más importantes es sin duda la del suicidio de *Painless Waldowski*. El dentista del campamento es uno de esos personajes que siempre está en el segundo plano de la acción, y que hasta entonces no aparece más que en una pequeña viñeta de humor grueso para subrayar el gran tamaño de sus atributos masculinos. Esta virilidad parece estar en entredicho, *Waldowski* está deprimido porque ha fallado con una de las enfermeras y cree que ha comenzado a sentir otro tipo de deseos de índole homosexual como le confiesa a *Hawkeye*. La escena, rodada plano-contraplano, con gravedad, es uno de los diálogos más largos y más contenidos que hay en toda la película, pero es justo esa gravedad y lo ridículo de la situación la que le confiere gran comicidad. La expresión de *Hawkeye* está entre el nerviosismo por tener una conversación tan íntima, la risa que le da todo el asunto, y la preocupación por su compañero. La acción salta a la tienda de los



tres protagonistas, desde un primer plano de las manos de dos personas que fríen en un cubo comida pinchada en los extremos de unas perchas. *Trapper John* cuenta a los compañeros una anécdota sobre un caballo que al morir resultó ser una “yegua desviada”. Evidentemente es una broma respecto a *Waldowski*. Reunidos en torno al fuego, como en un camping, entre las risas contenidas hay una sensación de camarería, a pesar del ridículo deciden ayudar al compañero. Éste se presenta en la tienda, es parte del grupo y sabe que inevitablemente se ríen de él, lo acepta, forma parte de las reglas... y les confiesa su intención de suicidarse. No hay nunca primeros planos de los personajes, reforzando así su papel de comunidad. A *Duke Forrest* lo intuimos en una esquina, a *Hawkeye* lo vemos de lejos... *Waldowski* entra en la tienda justo en el centro del círculo... De *Trapper John* solo vemos un pie, justo en el centro apuntando a *Waldowski*, es una especie de juicio, una parodia de “comité de ancianos”. Estos siguen la corriente al futuro suicida, uno de ellos le pide el tocadiscos cuando se muera, y



Hawkeye se interesa por la parte teórica del asunto con sarcasmo, “¿Cómo piensas hacerlo?, ¿Con un tiro entre ceja y ceja?”... Lejos de sentirse ridiculizado Waldowski acepta la lógica absurda de la situación: “Soy nuevo en este juego, ¿hay algún método infalible que podáis recomendarme?” Una vez más la referencia al juego (referencia que de nuevo no está en el guion de Lardner). “La cápsula negra...”, es la solución que aporta *Trapper John*, todos se dan cuenta del juego y le apoyan, la trama está urdida, el juego declarado. “¿Es buena?”, pregunta Waldowski con inocencia... “Dio buen resultado con Hitler y Eva Braun”..., responde *Trapper John*.

Llega la noche del suicidio. A través de la tela de una tienda e iluminada por unas bombillas vemos a *Hawkeye* discutiendo con el padre *Mulcahy*, éste le cuesta tener que dar una absolución a alguien que no va a morir, pero acaba prestándose al juego. En esta toma Altman vuelve a jugar con interiores y exteriores, filma a los dos desde

fuera, y no importa si no se ve bien a los dos personajes, la tela de la tienda crea una extraña textura que refuerza el ambiente de la situación. Un rápido zoom va desde ese detalle de la tienda hasta que vemos un plano general de la misma, y el absurdo se hace más evidente. El padre *Mulcahy* no solo se presta a hacer una absolución simulada, sino que todos en la tienda están colocados a imagen y semejanza del cuadro de “La última cena” de Da Vinci, parodiando la última cena de Jesucristo y sus apóstoles. Una neblina fantasmal rodea el escenario, que es justo eso, el escenario de una interpretación, y para aun hacerlo más evidente, fuera de ella a un costado uno de los enfermeros toca el violín, una marcha fúnebre militar. El escenario, los actores, y la orquesta. El zoom se acerca poco a poco, hasta que todos los personajes se colocan al igual que en el cuadro. *Waldowski* en el lugar de Jesucristo, *Trapper John* hablándole al oído. La música se termina y el cuadro se completa, y el siguiente plano es el de un padre *Mulcahy* que observa todo desde el otro lado de la puerta con nerviosismo. Todo está en silencio y todos visten con sus ropas blancas de operar. *Hawkeye* comienza a hablar y dar su discurso, y ahí se rompe la composición del cuadro. Después realizan la parodia de la última cena y por segunda vez en la película vuelve a sonar la canción principal, esta vez cantada con una guitarra.

La atmósfera es de paródica gravedad. *Painless Waldowski* se mete en el ataúd que hay frente a la mesa, un suave zoom se fija en él mientras bebe un vaso de vino y los demás se ponen de pie en actitud de respeto. Poco a poco todos van pasando en fila junto a él dedicándole palabras de respeto y alguno dejándole objetos para llevar a su otra vida: un preservativo, una baraja de cartas, una botella de vino, una revista erótica... La seriedad fingida del evento la rompe un poco con su inocencia “*Radar*” *O'Reilly*, que no duda en decir: “*Ha sido una fiesta muy bonita, gracias por invitarme*”. Con el final de la música, *Painless* se queda medio dormido y todos lo llevan como fantasmas de blanco a una tienda. *Hawkeye* se queda a un lado y recibe a la teniente *Dish*, que se marcha al día siguiente. Al final el plan se nos revela, *Hawkeye* quiere que ella vaya a la tienda de *Painless* y reviva la virilidad perdida del dentista: “*Vas a tener el raro privilegio*

del que gozan en escasas ocasiones los jefes de estado, el privilegio de devolver a la vida a un ser humano". La convence y ella se queda aún más convencida al levantar la sábana y ver "aquello" por lo que *Painless* se ha hecho famoso. La música se convierte en apoteósica, y una toma desde el exterior de la tienda cierra de forma muy humorística una de las escenas más características de la película. (...).

(...) El partido de fútbol americano es un *sketch* bastante flojo, tal vez el peor del film. Se basa de nuevo en la picardía de los protagonistas (interesados en ganar dinero con las apuestas) y no dudan en pedir un nuevo neurocirujano para la base que no es otro que el capitán *Oliver Jones*, "superatleta" (Fred Williamson), un famoso ex-jugador de fútbol americano. (...) Se tardó una semana en filmar el partido, y el equipo fue movilizado en un área del Griffith Park. Se contrató a toda una selección de jugadores reales para rodarla. (...) El partido de fútbol es el ritual que reúne a todos los miembros del microcosmos y a su vez lo clausura. Tras este acto la resolución asume el tono de anticlímax, el final de los buenos y viejos tiempos. (...)

Al final, el espectáculo del cine entra dentro de la narración y el altavoz, como buen narrador, recitará la ficha artística del film (...).





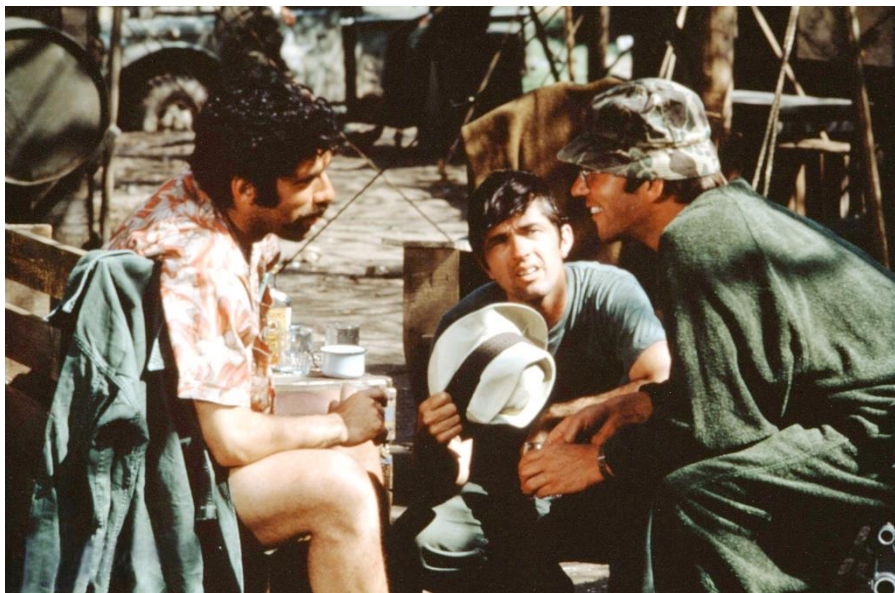
(...) En España, el contenido antimilitarista y antibelicista de **M.A.S.H.** provocó que fuera prohibida durante 6 años. Finalmente logra estrenarse el 4 de septiembre de 1976, cuando ya eran conocidas en nuestro país obras posteriores de Altman como **El volar es para los pájaros**, **Los vividores** o incluso **Nashville**. Las reacciones críticas son variadas pero predomina la decepción, ampliada más si cabe por las controversias que había planteado su triunfo en Cannes y las expectativas creadas en torno a una película prohibida. En general se destaca negativamente el humor burdo que utiliza el director y su estructura fragmentada, en detrimento de otros aspectos más logrados. (...).

Crítica aparecida en la revista “Dirigido por”
(noviembre de 1976), tres meses después de su (¡por fin!)
estreno en España, y ¡seis años después! de su estreno en el
resto del mundo.

(...) El éxito de **M.A.S.H.** sirvió de trampolín a un veterano y oscuro realizador llamado Robert Altman. Atendiendo a un estricto orden cronológico debíamos situar al director de **California Split** dentro del paquete de la nefasta y dubitativa generación de la televisión (John Frankenheimer, Martin Ritt, Arthur Penn, Sidney Lumet, Delbert Mann). Debuta en 1955, casi paralelamente a la mayoría de los citados, pero la escasa audiencia de sus dos primeros largos le remite al grupo de oscuros “artesanos” (Tom Gries, Arthur Hiller, Andrew McLaglen), que deben trabajar en infinidad de encargos televisivos para subsistir.

El refrendo público de **M.A.S.H.** le permitió alcanzar un *status* que hasta el momento se ha prolongado a ocho películas en seis años, récord nada despreciable. Tal vez sea ésta la causa por la que siempre se le hace un sitio a Altman entre las rutilantes nuevas catas del cine americano de los setenta: Dennis Hopper, Bob Rafelson, Peter Bogdanovich, Michael Ritchie, Paul Mazursky... que empiezan a dirigir por aquellos años.

El desconocimiento casi total de sus primeras cintas permite a sus “trovadores” hacer caso omiso de su primera etapa y así a Altman se le considera y respeta a partir de esta distorsionante parodia sobre la guerra y sus horrores. **M.A.S.H.** tiene su antecedente en una novela de Richard Hook que adapta para la pantalla un conocido “black-listed”, Ring Lardner Jr. En la cinta ya son patentes dos de las constantes más perniciosas de su producción fílmica: el aspecto festivo del entorno (un hospital en Corea, el astrónomo de Houston en **El volar es para los pájaros**, el histerismo documental de una ciudad en **Nashville**) y el trazado caricaturesco de algunos personajes frente a la proverbial simpatía de sus protagonistas: Gould y Sutherland en **M.A.S.H.** y Bud Cort en **El volar es para los pájaros**. Frente a estas obras que convierten la pantalla en una entrañable verbena,



Altman también ha practicado con menor fortuna crematística la obra intimista o de autor, una rutinaria y poco imaginativa adaptación de Raymond Chandler (**El largo adiós**) o un pueril suspense psicológico (**Imágenes**).

En su momento **M.A.S.H.**, como más tarde **Trampa 22** de Mike Nichols, se presentaron en el mercado con la etiqueta de farsas revulsivas en oposición al cine épico “yanqui”: los soldados ya no son aquellos abnegados chicos del tío Sam que colocaban su bandera en el montículo más alto sino unos ingeniosos y simpáticos médicos de campaña que aprovechan el tiempo en destartalar la ducha de una rígida enfermera, en organizar un banquete bufo con reminiscencias de **Viridiana** —planos aligerados en la versión española— para celebrar el suicidio de un capitán que tiene problemas con su virilidad, en colocar micros debajo de la cama de un alto mando mientras éste satisface sus deseos carnales con la asistente de la ducha, y para rematar su “show”, improvisan un partido de rugby contra otro equipo militar.

Este tratamiento banal de la figura del héroe ha sido explotado en gran cantidad de films que en mayor o menor medida han dado una visión jocosa de las tropas en contienda. **¿Qué hiciste en la guerra, papi?**, de Blake Edwards, **Como gané la guerra**, de Richard Lester. La oposición del anti-héroe es un simple reajuste que consiste en ofrecer una serie de espejos deformantes en relación con una mitología prefabricada: abnegación, sacrificio, obediencia, protagonismo heroico. **M.A.S.H.** se apoya en la estructura de la mala comedia americana, aquella que consiste en acumular multitud de personajes y situaciones en un mismo plano desentendiéndose de dotar a la acción de una fluida continuidad. Para servir a esta empresa el guion intenta dotar a la representación absurda e iconoclasta de un hospital en Corea de una bifurcación concreta y actual: Vietnam.

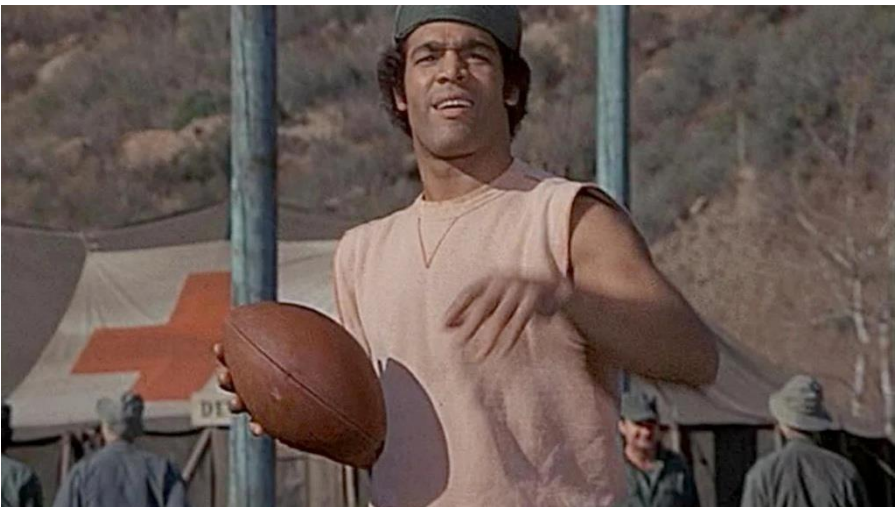
Este paralelismo es a menudo destacado por Altman en gran cantidad de entrevistas –las revistas francesas se llevan la palma– ello explicitado en la gran cantidad de cómplices guiños que se intenta establecer entre público y film. A diferencia de Mike Nichols, Altman no juega tanto la carta del absurdo –recurso siempre temible en el cine norteamericano– y prefiere que su crítica no sobrepase un estanco elemental y digerible. Altman, como el vulgar Mel Brooks, parece haberse propuesto poner al descubierto la carga mitológica que detectan toda una serie de géneros: **M.A.S.H.** (los films bélicos), **Los vividores** (el western), **El largo adiós** (el thriller). El alcance de los resultados no deja lugar a dudas que nos encontramos ante un cualificado timador de imágenes (...).

Texto (extractos):

José Manuel & Francisco Javier González-Fierro Santos,
Robert Altman, el independiente de Hollywood,

Arkadin Ed., 2006

Carlos Balagué, “M.A.S.H.”, sección “Críticas”, Dirigido por,
noviembre 1976







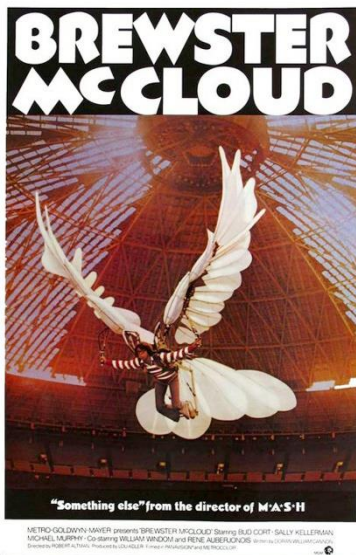


Martes 30 septiembre 21 h

Sala Máxima del Espacio V Centenario

Entrada libre hasta completar aforo

EL VOLAR ES PARA LOS PÁJAROS • 1970 • EE.UU. • 105'



Título orig.- Brewster McCloud.

Director.- Robert Altman. **Guion.-** Doran William Cannon. **Fotografía.-** Jordan Cronenweth & Lamar Boren (2.35:1 Panavision – Metrocolor).

Montaje.- Lou Lombardo. **Música.-** Gene Page. **Canción.-** Francis Scott Key. **Productor.-** John Phillips, Lou Adler y James Margellos.

Producción.- Lion's Gate Films para M.G.M. **Intérpretes.-** Bud Cort (*Brewster McCloud*), Sally Kellerman (*Louise*), Michael Murphy (*Shaft*), William Windom (*Weeks*), Shelley Duvall (*Suzanne*), Rene Auberjonois (*El profesor*), Stacy Keach (*Abraham Wright*), John Schuck (*Johnson*), Margaret Hamilton (*Daphne Heap*), Jennifer Salt (*Hope*), Corey Fisher (*Hines*).

Estreno.- (EE.UU.) diciembre 1970 / (Francia) agosto 1971 / (España) mayo 1972.

versión original en inglés con subtítulos en español

*Película nº 6 de la filmografía de Robert Altman
(de 38 largometrajes)*

Música de sala:

El volar es para los pájaros (Brewster McCloud, Robert Altman, 1970)

Banda sonora original compuesta por **Gene Page**



“Creo que, de todas mis películas, es y no es al mismo tiempo la mejor. Pienso que con ella di el mayor de los saltos; debía estar chalado cuando la hice. Si me hubiera parado a pensar, me habría dicho que no podía hacerlo. (...) No diría que es mi mejor film. Tiene defectos, no está tan acabada como otras cosas que hice después, pero es mi preferida, porque es en la que corrí más riesgos. Es mi obra más atrevida y de lejos la más ambiciosa. (...) Negué al espectador toda posibilidad de identificación con el héroe. No digo nada sobre él. Vosotros no sentís jamás quien es él. Hubiera sido un fracaso que el público sintiera algo de afecto por él”

Se podría afirmar que **EL VOLAR ES PARA LOS PÁJAROS** es la primera película de Altman. Al menos la primera que puede ser entendida como enteramente personal. Los dos largometrajes que dirige en los cincuenta apenas tienen puntos de comparación con su filmografía posterior. La televisión supone un excelente campo de entrenamiento pero el medio no favorece más que pequeñas ráfagas de creación personal. Sus tres siguientes películas suponen primeros pasos que apuntan formas y temas del futuro creativo del cineasta —en



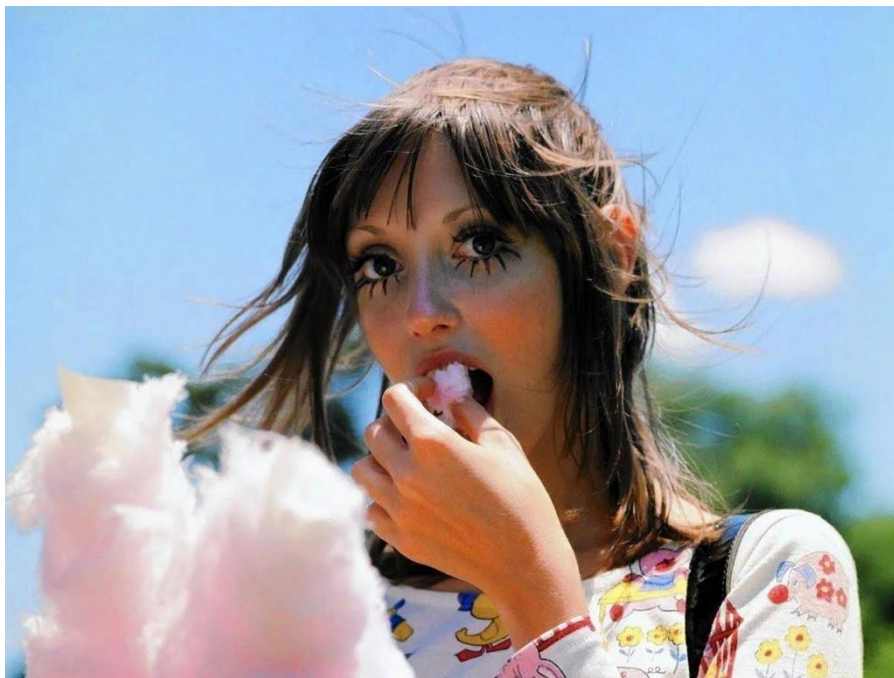
especial **M.A.S.H.**- pero no dejan de ser de origen ajeno. En cambio este es su primer trabajo en donde cuenta con libertad creativa casi absoluta. En ella hallamos elementos firmes de lo que será su cine posterior. Temáticamente se adentra en la reflexión sobre el desarrollo de la libertad individual en una sociedad represora y en un nuevo muestreo de las costumbres e ítems de la cultura norteamericana. Formalmente consolida el estilo altmaniano desarrollado en **M.A.S.H.**: fragmentación del discurso, juego con las estructuras narrativas, descentralización dramática del protagonista, pluralidad de puntos de vista, diálogos solapados, etc.

La película es un provocador ataque a los estamentos conservadores de la sociedad norteamericana. Se propone una visión de unos Estados Unidos mediatizados por los grandes medios de comunicación de masas que perpetúan los mitos culturales. Un catálogo de todos los defectos de una sociedad de la que el antihéroe



Brewster McCloud intenta escapar y en la que los pájaros ejercen de metáfora de la libertad. *Brewster* se convierte en personaje emblemático y precursor de la filmografía altmaniana. Este *Ícaro* moderno ostenta unos valores infranqueables que impiden su socialización

Paradójicamente el origen del film vuelve a ser un guion ajeno. El texto de Doran William Cannon, “*Brewster McCloud’s (Sexy) Flying Machine*”, había circulado desde 1967 por casi todos los grandes estudios de Hollywood, pero su autor había rechazado varios intentos de adaptación porque ambicionaba ser el director de proyecto. Su guion estaba en la línea de la comedia erótico-delirante que empezaba a tener gran aceptación en la época con títulos como **Beyond the Valley of the Dolls** (1970). (...) Las diferencias entre el guion de Cannon y el resultado final son gigantescas. El texto original contaba la historia de un joven asesino desagradable que, entre



numerosas aventuras sexuales muy poco originales, estrangula a toda clase de víctimas, entabla monólogos sobre la aerodinámica, rememora recuerdos de su infancia, y finalmente trata de huir de la policía estrenando un par de alas sobre el techo de la TWA en Nueva York. Es Altman quien aporta elementos esenciales de la historia: la ambientación en el Astrodome de Houston en lugar de Nueva York, la potenciación del personaje del policía *Frank Shaft*, la supeditación del discurso sobre la libertad individual respecto a los ingredientes eróticos, sadomasoquistas y violentos, la inclusión del conferenciante de ornitología etc. El argumento sufre diversas transformaciones durante el rodaje, gracias a las aportaciones de los actores o repentinos cambios de idea del director. En realidad, y según Altman “*El guion por el que nos guiamos fue algo que en realidad nadie llegó a ver*”. Algunos de los asistentes al rodaje llega a afirmar que los únicos elementos del guion que se conservaron intactos en el film fueron el nombre del protagonista y una idea, la de “*el niño volando*”. (...)



Shelley Duvall debutó en el cine gracias a esta película. Esa joven vendedora de cosméticos tejana se convertirá a lo largo de la década de los setenta en la intérprete fetiche de Altman. (...) **EL VOLAR ES PARA LOS PÁJAROS** se rueda en Houston, Texas. Se trata de uno de los rodajes más míticos de Altman, ya que en él se dieron lugar todas las características de su peculiar sistema y ritmo de trabajo: libertad de improvisación y trabajo en equipo, además de continuas fiestas con drogas y alcohol a raudales. La impronta que este rodaje dejó en todos sus miembros fue manifiesta. (...) La película es acogida con frialdad. Tras una desastrosa -y fastuosa- *premiere* en el mismo Astrodrome de Houston, se estrena en Nueva York, el 23 de Diciembre de 1970, a petición del director, que creía que el apoyo de los críticos de la costa este sería decisivo para su carrera comercial. Parte del fracaso comercial lo tiene la desconfianza de la MGM. (...).

(...) En España se estrena con mucho retraso como casi todas las películas de Altman el 8 de mayo de 1972 solo un mes después que **Los vividores**.

(...) La secuencia de créditos propone una estructura y una metáfora que viene a ser un antecedente directo de la obertura que veremos en **Nashville**. El conocido logotipo del león de la MGM no ruge. De fondo escuchamos una voz acompañada por unas risas. “*Se me ha olvidado el principio*”. Estamos en el aula de lo que podría ser un instituto. La cámara nos sitúa en la posición de los alumnos, con la



pizarra al frente. La sala está decorada con numerosas aves disecadas. Aparece *el profesor* (Rene Auberjonois), que se dispone a dar su conferencia de ornitología. Este narrador actúa en la película a modo de comentario. Altman lo utiliza -ya sea por medio de la voz en *off* o volviendo de forma intermitente a la clase- como mecanismo distanciador que introduce el apunte satírico. No es el único comentario que Altman utilizará en una producción repleta de ellos como veremos (el cuervo, las defecaciones de pájaro, los parlamentos de un locutor de radio). El conferenciante inicia una serie de descripciones y comportamientos de los pájaros que el cineasta relaciona por medio de la imagen con los personajes de la película, con lo que consigue equiparar sus acciones con dichos arquetipos. Poco a poco los modos de hablar y el aspecto físico del conferenciante inician un proceso de metamorfosis que culmina con la transformación del narrador en un ave, justo al mismo tiempo en el que *Brewster* termina sus alas y se lanza al vacío en el interior del estadio. En esta primera aparición sus palabras tratan de demostrar lo que será tesis principal de la película: “*Vuelo de los pájaros, vuelo del hombre. Semejanza del*



hombre con el pájaro, semejanza del pájaro con el hombre. Este es el tema de hoy que nos ocupará durante una hora y del cual espero que no sacarán conclusiones. Pues de otro modo el tema dejaría de fascinarnos. Sería otro sueño que se desvanecería, y ya quedan tan pocos". El discurso continua con una cita a Goethe sobre el deseo del hombre a volar que incita a una reflexión: *"¿Ha logrado el hombre realizar efectivamente su sueño? Para contestar a esto tendremos antes que concretar el sueño. ¿Consistía este en conseguir la habilidad de volar, o perseguía el sueño la libertad que en sí mismo el vuelo parecía ofrecer al hombre?"*. Este primer segmento de discurso finaliza con un toque de atención por los maltratos que las aves han recibido de los hombres. La voz aparece ahora en *off* ya que la imagen muestra una estampa de Houston. Una panorámica a la izquierda finaliza en la fachada del Astrodrome, el estadio de béisbol que se convertirá en espacio dramático fundamental de la película. Es la "gran pajarera" donde habita *Brewster*, un hombre que desea ser pájaro. Por lo tanto este prólogo, igual que sucederá en **Nashville** con la camioneta electoral que propone una asimilación de la política a los negocios, explicita el tema central de la película: los pájaros conside-



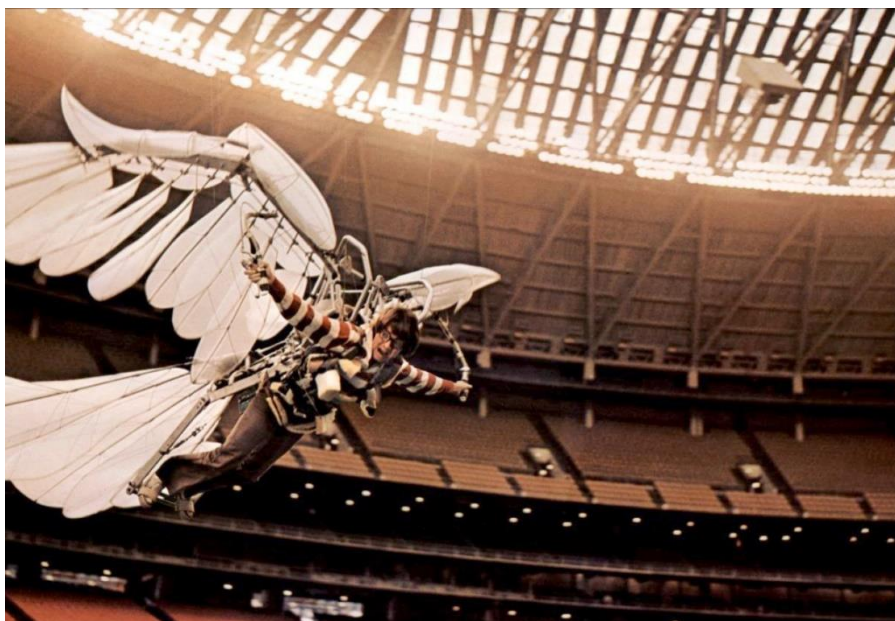
-rados como metáfora de la libertad que *Brewster* desea conseguir a toda costa (...).

(...) La película se estructura a partir de dos tramas paralelas que terminan por converger. Por un lado tenemos a *Brewster McCloud* el héroe de la película, y por otro al “superpolicía” *Frank Shaft* (Michael Murphy). Entremedias están los extraños asesinatos acaecidos en Houston y en los que *Brewster* siempre tiene algo que ver. (...) El contraste entre *Brewster* y *Shaft*, que configura la estructura central de la película, está basado en el conflicto entre la fantasía y la racionalidad (...). Resulta muy interesante como el director apunta en numerosas ocasiones la función en segundo plano de las gentes de color, a las que no se les trata como ciudadanos con todos sus derechos (...).

Altman opta por el montaje paralelo como principal recurso expresivo, que combina con una estructura en la que juega con las confusiones temporales. Movimientos de cámara y zooms vuelven a ser parte fundamental de su repertorio pero aquí no se aplican de manera tan indiscriminada como en otros films. (...) Una cita del vicepresidente norteamericano Spyro Agnew, que afirma: “*la sociedad debería deshacerse de algunas gentes de los Estados Unidos*” (...). Esta frase reaccionaria, Altman la hace suya y la reinter-



-preta en el film. Las salpicaduras de mierda -elemento escatológico que el cineasta volverá a utilizar en **Pret-a-Porter**- se convierte en señal que anuncia cada nueva víctima a lo largo de la película. Lo irónico del caso es que el primer plano del cuervo -y su defecación- aparecen justo al mismo tiempo que el nombre de Altman en los créditos. Algo que no parece casual sino que expone la voluntad del cineasta de subrayar su papel dentro de la historia. Mientras que *Brewster* simboliza la inocencia a todos los niveles, todas las víctimas son seres despreciables que asumen los comportamientos más deleznable de la sociedad norteamericana: el patriotismo ciego, el autoritarismo, la avaricia, la violencia, el racismo, el materialismo, etc. Y es el cineasta, como demiurgo que observa a sus personajes desde las alturas quien selecciona las víctimas. Esto explica que la caracterización de esos personajes negativos sea caricaturesca -aunque esta práctica sea extensible a todos los personajes- ya que son arquetipos (la utilización de los colores de la bandera norteamericana en el vestuario es sistemática en la película). La caricaturización se activa no solo en las interpretaciones; sino también en niveles más simples como el nombre de los personajes, todos ellos simbólicos: *McCloud* / De las nubes; *Abraham Right* / que es en la película, además



de un viejo avaro, hermano de los hermanos Wright; *Hope* / Esperanza... (...)

(...) La condición del protagonista, sobre todo en las primeras secuencias en las que guarda silencio, nos recuerdan enseguida al *monsieur Hulot* de Jacques Tati. Esta similitud es muy patente en una breve secuencia posterior, aquella en la que *Brewster* es perseguido por un gordinflón guardia de seguridad del estadio, un breve inserto cómico que no solo remite al cine del francés sino también al *slapstick*. Cine mudo cuya influencia es patente en esta película como en otras de Altman (...).

(...) El desenlace ilustra el brutal pesimismo de Altman. Hasta ahora la película ha jugado con el sentimiento idealista de *Brewster*. A partir de aquí el tremendo escepticismo de Altman hace acto de aparición. El intento de *Brewster* para volar es un acto de libertad pero está condenado al fracaso. La techumbre enrejada del Astrodrome sirve para materializar esta frustrante verdad: *Brewster* vive encerrado en una jaula y sus esfuerzos para huir son en vano. La intención es la que le diferencia de los demás seres humanos -en especial sus víctimas

y las personalidades alienadas de *Hope* y *Suzanne*- pero -sin la ayuda de su ángel de la guarda, *Louise*-, humanizado por las relaciones sexuales que acaba de experimentar por primera vez, *Brewster* sucumbe, no puede mantener durante mucho tiempo el aleteo y se precipita al vacío, dándose un tortazo en toda regla que acaba con su vida. Pero la película no acaba aquí. Altman riza el rizo y propone un epílogo felliniano que pone de manifiesto, aún más, su escepticismo. Estamos ante uno de los finales más brutales y escépticos del cine altmaniano. Esta secuencia pone al descubierto lo artificial de una sociedad mediada al desvelar los modos de representación en vez de ocultarlos (similar a la broma con el logotipo de la Metro, la repetición de los créditos o las referencias a **El mago de Oz**). En este gran teatro que es América hasta el gesto de libertad de elección individual de *Brewster* se banaliza y convierte en un show. *Brewster* es el único que intenta escapar y, por lo tanto, el único que muere al final del film. Desde esta distancia la realidad es cruda. *Brewster* ya no es *Ícaro*, sino un adolescente ingenuo, un loco estafalario que muere de manera ridícula. El motivo era preparar al espectador para éste final, “*la idea era hacer de este el personaje más irreal, el más extraño (en mundo repleto de caricaturas), para confrontarle en el final, cuando se muere, con las únicas personas reales de un universo desolador, los policías que le persiguen cuando está solo, abandonado por todos aquellos que se habían ocupado de él.*”

EL VOLAR PARA LOS PÁJAROS no es ni mucho menos una película redonda, aunque de su imperfección surgen sus virtudes; es la vulgaridad misma de algunos elementos, como el recurso sistemático a la mierda de pájaro, los que dan a **EL VOLAR ES PARA LOS PÁJAROS** esa truculencia, su lado casi picaresco, su saludable irreverencia (...).

Texto (extractos):

José Manuel & Francisco Javier González-Fierro Santos,
Robert Altman, el independiente de Hollywood, Arkadin Ed.,
2006

BREWSTER McCLOUD



**A different kind of film
from the director of M*A*S*H**



PANAVISION® and METROCOLOR



RESTRICTED
Under 17 requires accompanying
parent or guardian
©1989







Viernes 3 octubre 21 h

Sala Máxima del Espacio V Centenario

Entrada libre hasta completar aforo

LOS VIVIDORES • 1971 • EE.UU. • 120'



Título orig.- McCabe & Mrs. Miller.

Director.- Robert Altman.

Argumento.- La novela “McCabe” (1958) de Edmund Naughton. **Guion.-** Robert Altman y Brian McKay (y Robert Towne y Joseph Calvelli).

Fotografía.- Vilmos Zsigmond (2.39:1 Panavision – Technicolor).

Montaje.- Lou Lombardo.

Música y canciones.- Leonard Cohen.

Productor.- Mitchell Brower, David Foster y Robert Eggenweiler.

Producción.- David Foster Productions para Warner Bros.

Intérpretes.- Warren Beatty (*John McCabe*), Julie Christie (*Constance Miller*), Rene Auberjonois (*Sheehan*), William Devane (*El abogado*), John Schuck (*Smalley*), Corey Fisher (sr. Elliott), Bert Remsen (*Bart Coyle*), Shelley Duvall (*Ida Coyle*), Michael Murphy (*Sears*), Anthony Holland (*Hollander*),

Hugh Millais (*Butler*). **Estreno.-** (EE.UU.) junio 1971 / (Francia) diciembre 1971 / (España) abril 1972.

versión original en inglés con subtítulos en español

Película nº 7 de la filmografía de Robert Altman (de 38 largometrajes)

1 candidatura a los Óscars: Actriz principal

Música de sala:

“The Essential songs”

Leonard Cohen



“Abordamos **LOS VIVIDORES** como si nunca hubiéramos visto un western, y a la vez realizamos muchas investigaciones sobre ese periodo. Por lo tanto el film tiene todos los elementos de un western tradicional pero tratados desde un ángulo diferente (...). Les dije a cada uno de los actores: ‘*Olvidad todo lo que habéis visto en un film, (...) podéis ir al guardarropía y elegir unas ropas. Disponer de unos pantalones, de un par de camisas, de una chaqueta y después una chaqueta más gruesa, no me importa lo que sea*’. Y todos fueron y compraron sus ropas, (...) prendas agujereadas y de aspecto roto y desastrado. Les dije: ‘*Estupendo. Ahora os buscáis una aguja e hilo y coséis todo eso, porque os vais a morir de frío*’. Y así todos tuvieron que remendarse sus ropas, y les dejé buscar entre los accesorios las cosas que querían llevar, por ejemplo un cuchillo. A algunos les permití llevar revólveres. Los revólveres eran objetos preciados. Y dije: ‘*Ahora tendréis que olvidar unas cuantas cosas. Olvidad que la*



*electricidad es posible. Os mostrareis muy apegados al prejuicio de que los chinos son como perros. Os pueden gustar, podéis mostraros afectuosos con ellos y comentar que son muy simpáticos, pero no los considerareis a vuestro mismo nivel. Por lo demás vuestros sentimientos y vuestra conducta son prácticamente los mismos que serían hoy'. Quiero decir que no cambiamos tanto en setenta años, y **LOS VIVIDORES** transcurría en 1901. Y así fue como enfoqué el asunto”.*

(...) Altman preparó en 1970 dos proyectos aunque solo el primero fructificó. Se trataba de una adaptación de la poco conocida novela de Edmund Naughton, “McCabe” (1959). Era una historia del oeste que había despertado anteriormente el interés de la industria de cine con varios guiones que terminaron en la papelera de las productoras. Finalmente David Foster se apropia de los derechos y contacta con George Litto. Altman, ocupado con los preparativos de **El volar es para los pájaros**, se interesa por la historia y encarga a su amigo Brian McKay un primer borrador que el guionista titula



“The Presbyterian Church Wager”. Esta versión contaba la historia de *John Quincy 'Pugdy' McCabe*, que puso una casa de prostitución en la pequeña ciudad del noroeste llamada Presbyterian Church. Cuando su negocio se hace próspero, es muerto a tiros por el dueño de saloon, *Sheehan*. *Sheehan*, con una banda de pistoleros a sueldo, controla la ciudad. El cadáver de *McCabe* es conservado, y exhibido y fotografiado como prueba indiscutible de la autoridad de *Sheehan* en Presbyterian Church. El guion indicaba luego una elipsis para representar la transición de Presbyterian Church, desde comienzos del siglo XX hasta el estupendo desarrollo residencial de la década de 1970. Lo cierto es que, atendiendo a lo escrito por otros investigadores, este guion inicial, salvo algunos apuntes críticos, proponía un western tradicional. El propio Altman consideraba el mismo como un simple instrumento para conseguir financiación (...).

(...) Será Altman quien aporte en su revisión los elementos más significativos de **LOS VIVIDORES**: el punto de vista realista y desmitificador; la radiografía de una pequeña comunidad minera; la crítica a los grandes monopolios empresariales norteamericanos que protagonizaron el desarrollo económico del país, etc. Altman pretende



alejarse del tópico: *“Traté de recrearlo de un modo diferente. Tal como creía que probablemente era. Todas las ciudades del oeste parecían viejas, porque así lo son ahora. Pero no eran viejas cuando fueron construidas, por lo que dije que toda la madera ha de ser flamante y que todo ha de tener el mismo aspecto. Todos los edificios proceden del mismo plan de construcción... no hay diferentes tipos de edificios. Si descubrían un edificio adecuado, construían otro exactamente igual, porque no tenían arquitectos”*.

Durante el rodaje, el guion se altera con las aportaciones del guionista Joseph Calvelli, las de los propios intérpretes, en especial de Warren Beatty y Julie Christie, y las de otros miembros del equipo como la script Joan Tewkesbury. Este desapego de Altman por el guion refleja su concepto “abierto” de la función como director.

(...) Warren Beatty y Julie Christie eran por aquella época grandes estrellas y su participación en la película aseguraba el éxito comercial del producto. Esto confería al actor una situación de privilegio de la que se aprovechaba, lo que provocó numerosos con-



-flictos con el director, sobre todo por su peculiar forma de trabajar. Tommy Thompson, ayudante de dirección, explicaba que *“Warren y Bob tenían modos completamente diferentes de rodar. Warren no empezaba a calentarse hasta la toma veinte o treinta. A Bob en cambio le podía valer solo con una. Recuerdo una escena donde Warren está solo en su habitación con una botella (...) Llevábamos unas veinte tomas y Warren dijo ‘Me gustaría otra más’. Bob le contestó ‘Te diré lo que vamos a hacer. Ya no puedo ver la diferencia que hay con otras tomas. Ya tengo lo que quería pero tú, obviamente, no estas satisfecho. Me voy a marchar porque estoy cansado y mañana me espera un día muy duro. Voy a dejar a Tommy aquí y tú te puedes quedar hasta que estés satisfecho y cierras el pico’. Y así fue: Altman dejó plantado a la gran estrella quien no se quedó satisfecho hasta rodar otras veinte tomas”*. (...).

LOS VIVIDORES supuso el primer contacto de Altman con el director de fotografía Vilmos Zsigmond, quien pone en práctica una técnica innovadora. Altman había comprobado, mientras fotografiaba las localizaciones con una Polaroid, que al hacer dobles exposiciones se conseguía una gama de colores velados que despertaron su interés. Según Tommy Thompson, el director insistió a Zsigmond para que utilizara esa técnica pese a las reticencias de éste. El iluminador tiene



en cambio otra versión: “yo tenía un libro de Andrew Wyeth que había comprado en Vancouver. Se lo lleve a Bob Altman y le dije: ‘¿Qué te parece este tipo de imágenes pastel, desvaídas y suaves?’. Le gustaron. Seguidamente me llevé el libro al laboratorio y les expliqué que eso era lo que buscábamos”. Fuera quien fuera quien propusiera el sistema lo cierto es que iba en contra del concepto de iluminación cinematográfica convencional. Según Zsigmond “ningún laboratorio de Hollywood quería velarnos la película. Los laboratorios decían: ‘¿Para qué queréis hacer eso? Estáis locos, vais a echar a perder la película’. Tuvimos que encontrar un laboratorio en Vancouver que ni siquiera tenía positivadoras en 35 mm. Pero Altman les dijo que íbamos a revelar toda la película con ellos, 100.000 metros de película, así que invirtieron el dinero en la compra de positivadoras y realizaron un excelente trabajo velando la película. En Hollywood hicieron falta otros dos años para que se aceptara la técnica del velado”. Zsigmond volvería a utilizar el velado y otras técnicas de difusión en otros trabajos, en especial en **La puerta del cielo** (Michael Cimino, 1980). Los resultados son excepcionales en **LOS VIVIDORES**, que se convierte en una de las experiencias visuales más revolucionarias de la década. Algunos incluso llegan a considerar que el logro ocultaba los defectos del film.



Tras finalizar el rodaje, y durante una breve estancia en París, Altman decide utilizar para la película tres de las canciones incluidas en el álbum “The Leonard Cohen Songs” –“The Stranger”, “Winter Lady” y “Sisters of Mercy” -, el primer trabajo discográfico del cantautor canadiense Leonard Cohen, que el director había descubierto durante el rodaje de **Aquel frío día en el parque**. Igual que sucedía en **El volar es para los pájaros**, el director pretendía que las letras de las canciones sirvieran de contrapunto, a veces contradictorio, con la imagen. Una técnica que utilizará posteriormente en **Nashville**, **Una pareja perfecta... por computadora** o **Vidas cruzadas**. La idea fue discutida por algunos críticos, aunque todavía fue más polémica la experimentación con el sonido que intentó Altman: Lou Lombardo -que viajaba para editar los *rushes* diarios al mismo tiempo que se encargaba del montaje de **El volar es para los pájaros**- se quejó al director de los problemas del sonido debido a que los diálogos solapados eran difícilmente audibles. (...) El problema se agrava durante la *premiere* de la película, tan desastrosa o más que la de **El volar es para los pájaros**. Las prisas provocaron que las cuatro primeras copias fueran reveladas en el laboratorio canadiense sin supervisión. El resultado fueron unas copias con los colores desvirtuados y un sonido de mala

calidad. El pre-estreno simultáneo en Nueva York y Los Ángeles, el 22 de Junio de 1971, fue catastrófico, solo algunos críticos, como la incondicional Pauline Kael, alabaron el trabajo del director. Muchos de los críticos deberán rectificar sus críticas tras volver a ver la película -esta vez bien positivada- en su estreno comercial en Estados Unidos, en julio de ese mismo año. Un prestigio al que contribuye la nominación de Julie Christie al Óscar a la mejor actriz (...).

(...) **LOS VIVIDORES** será la primera película de Altman que se estrena oficialmente en España –aunque con grandes recortes-, un 24 de abril de 1972, apenas un mes antes del estreno de **El volar es para los pájaros**. Un ejemplo de la forma fragmentada y acronológica en la que la filmografía de Altman se estrenó en nuestro país en los años de la censura y la dictadura (...).





Según Antonio Weinrichter *“las películas de Altman suelen contener lo mejor en la parte preliminar o expositiva, llena de maravillosos detalles laterales de observación a lo Tati, y tienden a detener su flujo en momento o lugar ‘arbitrarios’, que no necesariamente clausuran o cierran el sentido de todo lo que antecede”*. Esto es aplicable en parte a **LOS VIVIDORES** porque, a diferencia de **M.A.S.H.** y **El volar es para los pájaros**, su estructura narrativa es más consistente al estar centralizada en solos dos personajes, *McCabe*, en primer lugar, y *mrs. Miller* en un segundo plano.

La llegada de *McCabe* a Presbyterian Church está compuesta por una serie de panorámicas que acompañan al protagonista montado a lomos de su caballo y embozado en un gran abrigo de piel. La música se encarga de definir al personaje. Esta primera canción, “The Stranger Song”, alude a un arquetipo clásico del western, el del forastero, idea



que transmite una planificación muy similar a la llegada de otros “forasteros” en el cine de Altman (**Quinteto, Popeye...**). La fotografía y el tono de la música apoyan esta lectura entre romántica y nostálgica que, sin embargo, veremos cómo es contradicha en los minutos siguientes. Según Altman, el protagonismo de Warren Beatty favorece una rápida introducción del espectador en el film y le permite, de paso, jugar con los estereotipos: *“el público cree que McCabe será un héroe porque lo interpreta Warren Beatty; los hombres del pueblo le tienen por un hombre fuerte: esto me permite que tanto la gente de ese pueblo como el espectador de la sala se identifiquen más pronto y así crear más tarde la misma impresión de sorpresa para los dos”*. Y es que McCabe no corresponde al arquetipo del héroe del western tradicional. Un gesto, tomado en primer plano, se encamina en esta dirección: el hombre desmonta de su caballo y se quita el abrigo de piel. Primera decepción: el extraño no va uniformado como el clásico héroe del western sino que lleva un elegante traje negro y un sombrero. Entre dientes masculla, *“Maldita sea. ¡Vamos allá!, ¡Ya estoy preparado!”*. Palabras de ánimo que muestran el carácter inseguro del personaje. Se sube de nuevo al caballo y penetra en la ciudad embarrada y de aspecto mísero, a medio construir. Mientras atraviesa



la calle observa con el rabillo del ojo a los habitantes y en una ocasión gira la cabeza al oír un ruido sospechoso. A su alrededor los habitantes del pueblo, sombras ataviadas con chubasqueros, deambulan con lentitud por el camino u observan al extraño desde los edificios. *McCabe* tiene miedo, está nervioso por su llegada a un lugar desconocido. De nuevo se redefinen las normas genéricas. *McCabe* no es más que un mediocre e inculto jugador de póquer que busca una ciudad con posibilidades de crecimiento donde asentarse y convertirse en un pequeño empresario. *McCabe* entra en una taberna. De nuevo los aspectos iconográficos no coinciden con las expectativas del espectador: la iluminación es escasa y la decoración muy pobre. En esta secuencia de interiores se utilizan recursos expresivos que serán habituales en todo el film: con una intención más descriptiva que narrativa se ofrecen numerosos insertos que ofrecen al espectador pequeñas acciones secundarias que amplifican la sensación de verosimilitud del film -véase la conversación que un cliente mantiene con otro sobre si debe o no afeitarse la barba- sobre todo a base de innumerables primeros planos; sensación semi-documental apoyada por la utilización de la técnica de diálogos superpuestos, aquí más



confusa de lo habitual por los ya mencionados problemas con el sonido. Tantos primeros planos, unidos a un constante movimiento de cámara, producen a veces cierta confusión espacial, y en muchas ocasiones se necesita más de un visionado para apreciar las dimensiones de los decorados y la posición exacta de los personajes.

Esta primera secuencia tiene como motivación la de caracterizar a *McCabe* y su relación con la ciudad. El personaje entra en el local ante la curiosidad de sus clientes -uno de ellos, redundando en la desmitificación del género llega a decir, “¿Por qué lleva un revolver?” a lo que el otro les responde, “no lo sé”. Las armas no son parte intrínseca de la vida de ese pueblo, en claro contraste con la idealizada imagen del salvaje oeste promocionada por el cine de Hollywood. (...)

McCabe se define ante el espectador: “Soy un hombre de negocios. Un hombre de negocios”. Esta es la clave para comprender el resto de la película: la condición de empresario de *McCabe* es lo que



diferencia a éste del resto de héroes del western. Esta condición le hace comprar en un pueblo vecino y traer a tres prostitutas al pueblo para formar una pequeña empresa floreciente: un prostíbulo. Es importante subrayar el lenguaje comercial que *McCabe* y el vendedor utilizan al hablar de las mujeres: “¿80 dólares por una furcia? ¡Un caballo vale 50!”. Este desprecio -similar al que todos los personajes tienen por los chinos en la película- refleja el escaso valor de la vida humana en un momento y entorno como aquel y vuelve a contrastar con los códigos morales del western clásico. En otro nivel enmascara también la inseguridad del protagonista como negociante y en sus relaciones con el sexo opuesto, como veremos cuando se produzca el encuentro con *mrs. Miller*. Este dilema está tratado por Altman por medio de las miradas. Tanto en la secuencia de la venta como en el traslado, el montaje juega constantemente con primeros planos de los rostros demacrados de las mujeres, tristeza que subraya la canción, “*Sisters of*



Mercy”, que las acompaña y las estampas melancólicas que Zsigmond ofrece del paisaje. Cuando *McCabe* observa a las tres mujeres -en especial a la niña- ya dentro de la semi-construida edificación que pretende ser un burdel, su rostro refleja inquietud ante las mujeres, tal vez arrepentido por la arenga que ha exclamado ante sus hombres: “¿Que os pasa? ¿Nunca habíais visto una mujer? (...) Nadie las tocará hasta que el negocio esté en marcha. (...) Y nada de caras largas, que lo vais a pasar muy bien idiotas. Hacedos a la idea de que si queréis divertirlos lo haréis. Porque las chicas de ahí arriba saben más trucos que un mono de feria”. Una de las miradas, provocada por las quejas de un dolor de estómago de la joven prostituta, se puntúa con un violento zoom hacia el rostro de *McCabe* que delata su desconocimiento del sexo femenino y del negocio de la prostitución: “no sabe lo que hace, *McCabe*, no tiene experiencia”, le dice una y otra vez el comerciante que le vende las mujeres.



La secuencia que ilustra la llegada de las tres mujeres a la ciudad, parece reafirmar otro elemento clásico del western: el extrañamiento del elemento femenino en medio de un microcosmos puramente masculino. El western prepondera la aparición del personaje masculino al femenino: tradicionalmente, las mujeres son intrusos en el Oeste, ya sea si llegan en una diligencia, o un tren desde el Este, o descienden al saloon desde sus ocultos cuarteles al final de las escaleras. Los planos que ilustran las miradas de los mineros hacia las prostitutas juegan con esta idea, pero siempre desde la voluntad realista de Altman, solo hay que observar la radical diferencia entre esta llegada y la histérica -y divertida- aparición de otro grupo de prostitutas en **La leyenda de la ciudad sin nombre** (*Paint Your Wagon*, 1969) de Joshua Logan (...).

LOS VIVIDORES trata, entre otras cosas, de mostrar a un pequeño empresario que trata de defender su libertad al proteger su negocio. El enemigo será el monopolio, tanto el que le ofrece *Sheehan* como el que luego se enfrenta a *McCabe*. Naturalmente la posición de *McCabe* es débil y no puede detener un proceso que protagoniza el desarrollo económico de los Estados Unidos. Aquí encontramos una diferencia fundamental entre Altman y otro cineasta que trata de mostrar un mirada diferente del western por la misma época, Sam



Peckinpah. Pese a las similitudes entre **LOS VIVIDORES** y **La balada de Cable Hogue**, una de las obras maestras del segundo, Peckinpah construye sus westerns bajo la dialéctica tradición-progreso. Son obras crepusculares que reflexionan sobre el conflicto entre el viejo oeste, aquel que representan los protagonistas de **Duelo en la alta sierra** (1961), y la revolución industrial y económica que experimenta el país. La anarquía y el idealismo, la fraternidad entre los viejos cuatreros y la libertad de las grandes praderas se enfrentan a las frías estructuras del brutal capitalismo. En cambio, Altman propone en **LOS VIVIDORES** una visión menos lírica: *McCabe* y *mrs. Miller* se enamoran, pero su relación siempre vendrá mediada por sus compromisos económicos; el progreso es inevitable y a ese crecimiento de la ciudad contribuyen los dos proxenetas. (...) El romance entre *McCabe* y *mrs. Miller* tiene de todo menos romanticismo, pese a que al final sea precisamente esa aparente frialdad, la que preste a la misma una rara verosimilitud. (...) Altman habla también sobre la libertad individual, pero aporta de paso un comentario de índole económico al mostrar la lucha de un individuo ante los grandes e impersonales monopolios: “*Vine aquí huyendo de las sociedades*”, le dice *McCabe* a *Sheehan* (...).

(...) La llegada del pistolero al pueblo, *Doug Bucler* (Hugh Millais), vuelve a tener como núcleo dramático la interrupción de un acto comunal, en este caso un baile nocturno. La música se detiene y la reunión se dispersa al aparecer el extraño. El forastero, un gigantón



montado a caballo con un gran abrigo de pieles, gira su montura para que la cámara se centre en la escopeta que lleva colgada en uno de los lomos del caballo. Es la primera vez en toda la película en la que un arma aparece en imagen. Algo significativo ya que con ella *Doug Butler* matará a *McCabe*. (...) Para Altman la muerte de *McCabe* no será tan importante: “*su muerte es anecdótica y no tiene importancia, ya que después de todo McCabe ha ganado su batalla, ha matado a los tres tipos así que, ¿por qué no vamos a decir que ha triunfado?*”. La forma en la que es mostrada la muerte de *McCabe* respeta de nuevo el deseo del director por mostrar un final anti-heroico, coherente con lo que ha sido hasta ahora el discurso de la película. (...) Altman nos

ha mostrado una relación de pareja temporal y perecedera. Finalmente el discurso sobre el poder de los monopolios cede su lugar al romance entre *McCabe* y *mrs. Miller*.

LOS VIVIDORES es, por un lado, un resumen del capitalismo y sus contradicciones y por el otro la historia de una mujer fuerte que se destruye y de un hombre débil que se construye (...).

Texto (extractos):

José Manuel & Francisco Javier González-Fierro Santos,
Robert Altman, el independiente de Hollywood, Arkadin Ed.,
2006









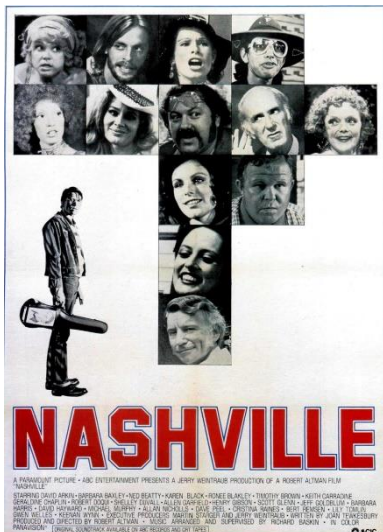
Martes 7 octubre

21 h

Sala Máxima del Espacio V Centenario

Entrada libre hasta completar aforo

NASHVILLE • 1997 • EE.UU. • 160'



Título orig.- Nashville. **Director.-** Robert Altman. **Guion.-** Joan Tewkesbury. **Fotografía.-** Paul Lohmann (2.35:1 Panavision – Metrocolor). **Montaje.-** Dennis M. Hill y Sidney Levin. **Música y canciones.-** Joe Raposo, Arlene & Jonnie Barnett, Karen Black, Ronee Blakley, Gary Busey y Dave Peel. **Productor.-** Robert Altman, Scott Bushnell, Robert Eggenweiler y Jerry Weintraub. **Producción.-** ABC - Paramount. **Intérpretes.-** David Arkin (*Norman*), Barbara Baxley (*lady Pearl*), Ned Beatty (*Delbert Reese*), Karen Black (*Connie White*), Ronee Blakley (*Barbara Jean*), Timothy Brown (*Tommy Brown*), Keith Carradine (*Tom Frank*), Geraldine Chaplin (*Opal*), Robert DoQui (*Wade*), Shelley

Duvall (*L.A. Joan*), Allen Garfield (*Barnett*), Henry Gibson (*Haven Hamilton*), Barbara Harris (*Albuquerque*), Michael Murphy (*John Triplette*), Keenan Wynn (sr. *Green*). **Estreno.-** (EE.UU.) julio 1975 / (Francia) noviembre 1975 / (España) junio 1976.

versión original en inglés con subtítulos en español

Película nº 12 de la filmografía de Robert Altman (de 38 largometrajes)

1 Óscar: Canción “I’m easy” de Keith Carradine
4 candidaturas: Película, Director y Actrices de reparto
(Ronne Blakley y Lily Tomlin)

Música de sala:

Nashville (*Nashville*, Robert Altman, 1975)

Varios autores e intérpretes



“Esto no me importa / Esto no me importa / Podrás decir que no soy libre / Esto no me importa ... El precio del pan inquieta a algunos / Esto no me importa / Igual nunca bajan los impuestos / Esto no me importa / La economía anda mal... / Estoy más animada que nunca / Podrás decir que no, pero somos gente de paz, / Aunque quede solo un suelo manchado de lejía y unos plásticos cubiertos de manchas rojas / no quedará mucho al final / Solo nosotros y un mantón de polvo / Esto no me importa / Esto no me importa”

Letra de “It Don’t Worry Me” de Keith Carradine,
cantada por Barbara Harris

(...) Tras cinco años de intenso trabajo, Altman ha conseguido dar continuidad a su carrera con apoyo de buena parte de la crítica norteamericana y europea pero sigue sin poder igualar el éxito económico y la repercusión popular logrados con **M.A.S.H.** Esto sucederá en 1975 con **NASHVILLE**, obra clave del cine norteamericano de los setenta. Un éxito creativo y profesional que coincide con una noticia traumática: la muerte de su madre Helen (...).



Nashville es una ciudad sureña que algunos (con bastante mal gusto o con fino sentido del humor) han denominado la “Atenas del Sur”. Capital del estado de Tennessee y con más de medio millón de habitantes es el centro neurálgico de la música country en todas sus variantes, desde el *blue grass* al country & western. Cuenta con innumerables estudios de grabación, la mayor parte de ellos agolpados en la calle Music Row. Su retrato cinematográfico no trata de ser una descripción documental sino un *tour de force* cinematográfico en forma de mural pictórico y una ácida radiografía de la cultura norteamericana condicionada por el feroz materialismo. Nashville resume como ninguna otra de sus películas las características más acusadas del cine altmaniano, su sistemática de rodaje y puesta en escena, sus inquietudes intelectuales y políticas e incluso supone una nueva reinterpretación de los géneros clásicos de Hollywood. En esta ocasión el musical.

Se pueden mencionar dos fuentes, más o menos pertinentes, que sirven de origen a Nashville. La primera, y menos significativa,



sería “Ruby Reed”, una novela de William Price Fox que, según algunos autores y los dubitativos comentarios del propio Altman, podría haber inspirado algunos de los personajes de la película, en especial el de *Bárbara Jean*, una gran estrella country con problemas emocionales. El segundo referente es mucho más creíble. Se trata de “The Great Southerner Amusement Company” y, un guión escrito por el cantante galés Tom Jones acerca del ambiente de la música country (...). Altman rechaza este guion pero queda interesado en la idea, que coincidía con una vieja intención de plasmar las interconexiones inconscientes de un grupo de personajes insertos en un mismo espacio dramático. Dicha estructura narrativa aparecía en un proyecto gestado a mediados de los sesenta titulado “Chicago”: *“Trataba sobre cuatro extraños, dos hombres y dos mujeres, que tomaban clases de yoga. La película seguiría cada una de aquellas vidas por separado fuera de la clase y cruzándose entre ellas. Como el elemento básico del yoga es llegar a conocerse a sí mismo y no a las personas que están a tu alrededor, ninguno se llegaría a encontrar. Al final del film tendrías*



la sensación de que si se hubieran conocido entre ellos hubieran podido resolver sus problemas”.

Aunque “Chicago” nunca vio la luz, Altman seguía fascinado con la idea ya apuntada con timidez en la mayor parte de sus películas anteriores. Alentado por este deseo, y mientras continua trabajando en la post producción de **California Split**, contrata de nuevo a Joan Tewkesbury para que trabaje en el guion. Altman envía a su colaboradora a la capital de Tennessee para que capte la atmósfera real del lugar ya que Altman apenas conocía Nashville salvo por alguna que otra visita esporádica: *“Lo que hizo ella fue llevar un diario, de lo que ocurrió. Cuando salió del avión se metió en un coche que conducía un curioso chofer; había un accidente en la autopista, un camión había volcado, y se quedaron atascados en aquella autopista durante tres horas. La gente se apeaba de los coches y paseaba por allí, y ella lo escribió. Y escribió una fantasía acerca de sí misma. Había ido a un club nocturno y un negro se sentó junto a ella y le contó su vida: el hombre se llamaba James Broadway. Era un ex-convicto que tras 28 años en prisión apenas dormía 15 minutos al día para así poder recuperar el tiempo perdido. En él está basado el personaje de Wade (Robert DoQui), un negro que trata de evitar que Sueleen haga el ridículo cantando, que borracho insulta a Tommy*



Brown y que se sienta al lado de Linnea Reese cuando esta escucha oír cantar a Tom 'I'm Easy', secuencia que sin duda remite a esa experiencia real de Tewkesbury. Y así surgió todo, y ella se limitó a escribir todas esas cosas. Empezamos a darles el carácter de ficción, diciendo: 'Que esa persona haga esto, metamos a ese conjunto que es de fuera de la ciudad... un conjunto de rock, no unos cantante country'. Y así conseguimos el terceto. Y experimentamos la necesidad de un personaje, y esta fue en aumento. Queríamos a Haven Hamilton, queríamos meter a uno que perteneciera al viejo country & western, uno de aquellos tipos a la antigua. Y así fue cómo surgió todo".

Tras las reformas, los personajes que aparecían en esta versión se amplían hasta los definitivos veinticuatro que, según Altman: "(...) corresponden a un arquetipo. Escogimos estos arquetipos con mucho cuidado, para que representasen un segmento de nuestra sociedad puesta en relieve por la industria musical y por el nacionalismo -o el regionalismo- profundo de una ciudad como Nashville. Cuando uno pronuncia el nombre de Nashville, a uno le sugiere de inmediato la imagen de una gran riqueza y éxito instantáneo". Altman quería utilizar la imagen de la ciudad como metáfora de la sociedad de consumo americana y sustituta del viejo Hollywood: "Gracias al country, Nashville ocupa una situación excepcional en los Estados



Unidos. Eso es lo que me interesaba, es un centro neurálgico, una especie de arena cultural. Nashville representa hoy en día lo que era Hollywood hace cuarenta años. Allí se reúnen los mismos nuevos ricos sin educación y son ellos quienes imponen sus gustos o, mejor dicho, su mal gusto extravagante. Allí todo comenzó con los pobres blancos, los llamados Hillbillys. Ellos han cumplido el rol que en Hollywood tuvieron ciertos inmigrantes judíos de Europa, que poco a poco conformaron la base de toda la industria cinematográfica. Una dictadura del dinero y la vulgaridad”.

Entre los personajes añadidos al guion destacan el cantante de country negro *Tommy Thompson* que refleja una contradicción (la música tradicional blanca frente a la herencia musical negra) y el coordinador electoral *John Triplette*, cuyas manipulaciones a favor del político *Hal Phillip Walker* sirven para concentrar las líneas de fuga de la historia. El “Partido del Cambio” (*Replacement Party*), al que ambos representan, es el mecanismo introductor del discurso político en el film, materializado en los mensajes electorales que *Walker* emite desde una camioneta que surca las calles de la ciudad y las propuestas con que *Triplette* tienta a las estrellas country con la intención de aprovecharse de su popularidad. Las inquietudes políticas de Altman se concentran en tres aspectos que definen la relación entre la sociedad



norteamericana y sus estructuras de poder: la pasividad y apatía del electorado (la mayoría de los personajes afirma no querer saber nada de la política, antes de caer tentados por el dinero, la fama o el poder), la confusión política-negocios que lleva a calificar al país de una “gran empresa” (así es como *Walker* la describe en una de sus pláticas), y, ya como inquietud personal como simpatizante demócrata, la frustración que embarga al cineasta tras el escándalo “Watergate”. Según Tewkesbury *“parte de **NASHVILLE** surge porque Altman odiaba lo que Richard Nixon estaba haciendo en el país”*.

Altman imagina en **NASHVILLE** la aparición de un tercer partido, ese “Partido del Cambio” que aprovecha el descontento (y desconcierto) del electorado con propuestas populistas que bajo su apariencia liberal esconden un espíritu pragmático (y aprovechado): se propone recortar el subsidio de los agricultores, gravar con impuestos las iglesias, cambiar el himno nacional, echar a los abogados del Congreso... (*“¡hay que ganar como sea a costa de la coherencia política!”*). En realidad *Walker* no hace más que predecir candidatos reales como Ross Perot (el personaje de *Walker* tenía cierto parecido, también) con Baker, el gobernador por aquellos tiempos de Tennessee), además de alinearse en una corriente de personajes de ficción que van desde el “*Lonesome*” Rhodes de **Un rostro en la multitud** (1957) de Elia Kazan hasta el *Bob Roberts* de **Ciuda-**



-dano Bob Roberts (1992) de Tim Robbins. *“Le dije a Phillips que inventara a un candidato. El único requerimiento que le di fue que este fuera un candidato de un tercer partido. No quería ni a un demócrata ni a un republicano. Solo le dije que inventara a un hombre al que él le gustara ver elegido y que pensara que podría ser elegido”*. La reconstrucción de esta campaña ficticia será tan verosímil que mucha gente en Nashville llegará a creerse que Walker es un candidato real: miembros del equipo, entre ellos el propio Altman y su esposa Kathryn, llevaban pegatinas del “Partido del Cambio” en sus ropas y automóviles, lo que potenciaba el desconcierto de la gente. Hay que señalar, no obstante, que todos los *speechs* que se le lanzan desde la furgoneta electoral fueron incluidos posteriormente en la banda sonora, y no fueron emitidos realmente en las calles de la capital sureña.

La segunda línea de actuación era subrayar el paralelismo entre la política y la industria discográfica country, que simboliza los valores



tradicionales del país. Así los discursos de *Walker*, imprecisos y demagógicos, fundamentados en una serie de tópicos maniqueos que tocan la fibra sensible del americano medio se equiparan a las letras de las canciones country, que perpetúan una serie de ideales reaccionarios profundamente arraigados en la comunidad blanca y protestante norteamericana. La equiparación entre ambos mundos era evidente para Altman: *“Nosotros nunca escuchamos las palabras. Las palabras de una canción country son tan predecibles como las de un discurso político. Cuando el presidente Ford anuncia durante el Estado de la Nación que estamos resolviendo los problemas del Medio Este, en realidad no escuchamos. No leemos ni prestamos atención a lo que él dice. Todo se convierte en ritmo y música y no en palabras con sentido. Nadie podría citar una sola cosa que Ford haya dicho desde que está en el cargo”*.

(...) Durante el rodaje Altman pone en práctica sus peculiares métodos de trabajo. Aunque algunas de las canciones ya estaban com-



-puestas años antes (como las de Keith Carradine “I’m Easy” -la mejor de todas y que recibe justamente el Óscar de ese año- “It Don’t worry Me” y “Honey”) o algunas de Ronee Blakley (cinco canciones suyas están incluidas en la película), la mayoría deben convertirse en letristas ocasionales con la ayuda del músico Richard Baskin y de Allan Nichols. De Henry Gibson son “200 Years” y “Keep A-Goin”; Lily Tomlin compone el *gospel* del inicio del film. También escriben canciones Dave Peel (nativo de Nashville), Karen Black y Gary Busey (aunque al final sería sustituido por Keith Carradine). El mismo Altman compone “The day I looked Jesus in the eye”. Varios de los intérpretes rescriben diálogos o se inventan historias que conforman el *background* de sus personajes (...). Algunas de las escenas son totalmente improvisadas por los actores -como el monólogo de *Lady Pearl* (Bárbara Baxley) sobre el asesinato de Kennedy, que originalmente duraba más de veinte minutos- y otras muchas serán eliminadas del montaje final.



Altman aplica en esta película como en ninguna otra su personal estilo de rodaje: en lugar de realizar la clásica planificación plano master-planos medios-primeros planos, utiliza planos secuencia rodados casi siempre con teleobjetivo. Para filmar una secuencia concreta realiza tres o cuatro tomas en las que la cámara adopta posiciones y angulaciones diferentes (muchas veces se utilizan tres cámaras colocadas en batería, influencia de los orígenes televisivos del director). El resultado engloba varios planos master de una misma secuencia que guardan entre sí numerosas diferencias, tanto cambios en el diálogo como en los movimientos escénicos de los intérpretes. Esta técnica y la incontenencia creativa de Altman acumulan un ingente material de casi ¡70 horas de filmación! Si a esto añadimos las múltiples posibilidades de selección que le proporciona el sistema de sonido de 8 pistas, podemos comprender el monumental trabajo que **NASHVILLE** tuvo en el proceso de montaje, a cargo de Altman, Sid Levin y Dennis Hill (...).

La polémica entre los críticos sirve de promoción para la película y, **NASHVILLE** es un éxito comercial. Aun así Altman se quejó constantemente del poco interés de la Paramount por comercializar en condiciones la película. (...) Con el tiempo **NASHVILLE** se ha convertido en una de las obras claves del cine norteamericano de los setenta. Años después, Altman, cuya carrera queda definitivamente marcada por esta película, decide hacer un nuevo montaje como miniserie para la televisión, pero los intereses



económicos frustran la idea. Quince años más tarde surge la intención de una secuela pero el proyecto va poco a poco complicándose hasta perderse en los cajones de los Estudios (...)

(...) Las caricaturas de los actores aparecen enmarcadas en la cubierta de un disco al mismo tiempo que la voz de un exaltado locutor exclama sus nombres como si se trataran de verdaderas estrellas de la música country. Según Rick Altman: *“El musical folk trata de inyectar valores y experiencias populares en un mundo gobernado por los mass media. Para conseguir este fin el musical folk debe disfrazar su identidad comercial como producto de los mass media. **NASHVILLE**, al contrario, juega con la naturaleza manufacturada del musical folk. En lugar de disfrazar los créditos bajo una presentación directa y convencional, los de **NASHVILLE** son vendidos al espectador como grabaciones baratas de un programa de televisión nocturno”*. Altman logra con este inicio reforzar el tono de farsa que tendrá la película y

su idea de mostrar América como un gran espectáculo. La música, la política, incluso las relaciones sociales se convierten en moneda de cambio en un contexto en el que lo único importante será el dinero.

La furgoneta electoral que recita las bondades del político *Walker* se erige en elemento simbólico cuya presencia subraya con ironía las acciones y opiniones de los personajes a la vez que sirve de nexo de unión entre ellos. El trasfondo político de la película tiene en este elemento su máxima representación. La primera frase del discurso es significativa: *“Amigos contribuyentes y accionistas de América. El primer martes de Noviembre debemos tomar decisiones sobre nuestra gestión...”* Dichas palabras remarcan la profunda relación existente entre la política y los negocios en Estados Unidos y como la primera termina por confundirse con la segunda. Otras constantes reiteradas por la camioneta electoral a lo largo de la película serán la idea de la importancia del voto -haciendo referencia a la apatía política americana- y el nivel de compromiso de los electores: *“Todos estamos involucrados, lo sepamos o no, nos guste o no”*, que desvela el esqueleto narrativo de la película: el “Partido del Cambio” llega a Nashville con el propósito de utilizar la popularidad de sus estrellas del country en lugar de las cinematográficas. Lo que el film pone de manifiesto, es que la política y la música están regidas por las mismas leyes. El éxito, en uno y otro caso, depende de la popularidad y la popularidad se puede conseguir con una adecuada campaña publicitaria.

“Algo debemos estar haciendo algo correcto para durar doscientos años”. La frase alude al marco temporal de la película: la próxima celebración del segundo centenario de la fundación de los Estados Unidos de América. Patriotismo orgulloso y empalagoso pero en el fondo superficial. Que la acción interna de esta canción se divida en dos espacios (*Haven* canta encerrado en su cabina, y frente a él sus músicos y espectadores) subraya su distanciamiento respecto al público y sus propios trabajadores. (...)

Altman estructura **NASHVILLE** en agrupaciones de secuencias dramáticas -casi siempre dos, en casos aislados tres o cuatro- relacionadas entre sí a partir del montaje paralelo y que con-



-forman entre ellas capítulos diferenciados. El paso de una a otra historia unida al conocido estilo descentrado del cineasta y el uso de las perspectivas sonoras provoca una sensación de caos y desconcierto que exigen al espectador un gran nivel de concentración (...) Lo más interesante y loable de **NASHVILLE** está en la precisión y eficacia con que están dirigidos -y vaya si lo están, aunque no se hayan dado cuenta ni ellos mismos, aunque el espectador llegue a creer que improvisan espontáneamente- sus intérpretes, la habilidad con que se ha permitido Altman mezclar y combinar diferentes personajes -con sus correspondientes tramas colaterales- sin que ello haga perder el hilo. Es muy posible que este rigor no sea reconocido como tal, ya que los medios de que Altman se ha valido son muy diferentes de los empleados antaño por los directores clásicos americanos, pero la misma sensación de “frescor”, “espontaneidad” “improvisación”, “vitalidad” o “aleatoriedad” que da la película demuestra, indirectamente, el grado de elaboración y estilización que preside su realización y el éxito logrado por Altman (...).

(...) Hay que destacar el papel de narrador interno que cumple el personaje de *Opal* en la película, al igual que sucederá con *Kitry*, la presentadora de televisión de **Pret-a-Porter**. Según Altman: “*La razón de meter a Opal en Nashville, la razón de que crease este per-*



-sonaje para Geraldine Chaplin, era decirle al público: *‘Yo no sé más que ella acerca de Nashville. Ella soy yo’* (...) Conoció a Geraldine en Cannes antes de rodarla, y me preguntó cuáles eran mis instrucciones. Y yo le contesté: *‘Todas las tonterías que me veas hacer, las puedes copiar y las puedes hacer tú. Límitate a observarme y todo lo que me veas hacer, lo haces tú también’*. Pero hay que tener en cuenta que esta equiparación personaje-director debe ser entendida como un mero instrumento funcional y no como un medio para interpretar o manipular omniscientemente la ficción. En realidad, *Opal* hace gala en toda la película de una proverbial incapacidad para comunicarse o comprender el entorno.

(...) En el aeropuerto se desarrollan una serie de encuentros y desencuentros vitales para entender el resto del film. En primer lugar hay que destacar el predominio absoluto de los colores blanco, rojo y azul. El cromatismo de la bandera norteamericana será una constante icónica del film. Es meritorio como Altman se sirve de él sin quebrar (en apariencia) la verosimilitud de la escenografía. Es interesante como Altman estructura de nuevo este capítulo en dos ámbitos: uno exterior (la pista de aterrizaje) y otro interior (el hall del aeropuerto y la cafetería), que a su vez responde a la confrontación entre los personajes ajenos a la ciudad y los nativos. En este sentido, y junto a la ya mencionada *Opal*, dos personajes ajenos destacan sobre el resto:



Triplette, que llega con la misión de contratar a los músicos para que actúen en un mitin que *Walker* ofrecerá en el Panteón del Centennial Park, y el grupo de *Tom, Bill y Mary*, músicos de *redneck* rock que contrastan con el gusto por el country de la ciudad. Tampoco ellos se salvan de la crítica pese a su apariencia contestataria.

Si el aeropuerto sirve como lugar de presentación de los personajes, la siguiente escena, rodada en la autopista entre Knoxville-Nashville (un accidente múltiple de coches que reúne a todos los personajes en un monumental atasco) sirve para demostrar la incapacidad de todos ellos para establecer conexiones duraderas y que no tengan que ver con la música y el comercio. Así se cruzan entre todas conversaciones superficiales o hipócritas que suelen interrumpirse en el momento en las que estas parecen iniciar una verdadera comunicación mientras a su alrededor la maquinaria comercial se pone en funcionamiento cuando se aprovecha este suceso para montar un mercadillo improvisado (...).

(...) La parte central del film viene condicionada por una serie de actuaciones que se desarrollan en varios lugares (“Opryland”, “King of the Road”, etc.) que ralentizan en exceso el ritmo de la película. En torno a ellas, con la excusa de la asistencia de los personajes a estos actos Altman explica las causas por las que todos

acabarán estando presentes en el acto del Centennial Park y apunta breves peripecias personales aunque ninguna tendrá conclusión al final del film.

El “Grand Ole Opry” es el show más célebre de Nashville, nacido en los años veinte como espectáculo radiofónico. Altman aprovecha este medio de comunicación -al que honrará en su epitafio cinematográfico, **A Prairie Home Companion**- para introducir de nuevo el tema de la música ligada a los negocios, cuando, entre actuación y actuación, los presentadores del evento realizan cuñas publicitarias como la de la chocolatina “Googoo”. Cuatro son las canciones que se interpretan en el Opry: el cantante negro *Tommy Brown* entona “Bluebird”; *Haven Hamilton* canta la conservadora “Por amor a los hijos”, con una letra que apuesta por la unidad familiar frente al adulterio y que desvela el espíritu hipócrita de éste (cuya amante, *Lady Pearl*, le observa sentada junto a su hijo *Bud*). Hamilton vuelve a la carga con “Keep A-Goin”. Al mismo tiempo *Triplette* se burla con la sumisa complicidad de *Del*, de la baja estatura de la estrella del country y de su vestimenta (“*parece que lleva la galaxia en la espalda*”), al igual que de *Connie White* (“*no veía un vestido así desde el instituto*”). De nuevo *Triplette* demuestra su desprecio (como elemento ajeno llegado a la ciudad) de ese circo de las apariencias que únicamente trata de aprovechar con fines publicitarios.

(...) *Tom* ha citado a *Linnea* a un local donde también se reúnen *Bill Mary*, *L.A. Joan* y *Opal*. El joven canta “I’m Easy”, una confesión de amor dedicada a una mujer casada. Altman juega durante la secuencia con las miradas arrobadas de las cuatro mujeres que se han acostado con *Tom* a lo largo de la película. Cada una cree que es a ella a quien se refiere la canción. Finalmente el juego de miradas les hace entender que en realidad es *Linnea* la destinataria final de la canción. Este momento romántico tiene en cambio dos contrapuntos, uno amargo y otro irónico. (...)

(...) La secuencia final constituye el momento más polémico de toda la película. Desde los inicios de la producción Altman había insistido que la película debía finalizar con un asesinato. Esto iba en contra del primigenio final del guion de *Tewkesbury*: el suicidio de



Sueleen Gray y un plano final que mostraba al hombre del triciclomotor saliendo de la ciudad tal como vino. Pero Altman se sale con la suya. Lo que causó gran sorpresa y numerosas batallas dialécticas fue la víctima elegida. Si toda la película parece preparar un atentado contra *Hal Phillip Walker* en realidad será *Bárbara Jean* quien muera. El “Centennial Park” es el escenario elegido para este epílogo. Se trata de uno de los monumentos más venerados de Nashville, una réplica a escala real del Partenón ateniense, levantado en 1897 en madera y más tarde restaurado en 1920 con motivo del centenario del estado de Tennessee. Su elección, aunque fuera una decisión tomada a última hora por Altman, resulta más que apropiada ya que el lugar se convierte en la materialización de esa simbiosis música-política que sobrevuela la película. Llegados a este punto hay que señalar que este asesinato no es tan arbitrario como en un principio parece. A lo largo de todo el filme se han hecho multitud de referencias



a los asesinatos de los hermanos Kennedy y, sobre todo, la relación de estos con el estado de Tennessee. Hay que recordar a este respecto que en el monólogo que *Lady Pearl* entona en el “The King of The Road” acerca de estos dos magnicidios se incide en un curioso hecho histórico: Tennessee fue el único estado en el que John F. Kennedy no ganó.

Precisamente este epílogo se inicia con la imagen de Howard K. Smith, famoso comentarista político televisivo de los Estados Unidos, que alude a este hecho: “*ganar en este estado sería muy importante... en cincuenta años Tennessee solo se ha equivocado en una ocasión...*” Una vez consumado el atentado (*Kenny*, el extraño joven que se alojaba con *mr. Green*, dispara a *Bárbara* cuando esta termina una canción dedicada a sus padres), *Haven Hamilton* intenta calmar al público con estas palabras: “*¡Tranquilos, esto es Nashville, no estamos en Dallas. Demostrad de qué estamos hechos. Esto no puede ocurrir aquí!*”. Naturalmente la primera solución que se le ocurre es ordenar a todos que canten. “*¡Cantad! ¡Vamos! ¡Cantad!*” *Albuquerque*, que hasta entonces ha aparecido siempre en un segundo plano en la mayoría de las actuaciones (en una ocasión llega a cantar en una carrera automovilística aunque nadie la ha podido escuchar por el ruido de los motores) coge el micrófono y se pone a cantar “*It Don’t Worry Me*”. La letra de la canción es reveladora: “*Esto no me importa / Esto no me Importa / Puedes decir que no soy libre pero / Esto no me importa*”. La reacción, del público ante este acto sin sentido es tratar



de olvidarlo rápidamente por mediante de la música. Cantante y público se unen progresivamente en una especie de trance hipnótico. Todos siguen como autómatas el ritmo mientras dirigen su mirada al escenario y la gran bandera de los Estados Unidos que lo preside. Mientras tanto y casi a escondidas se llevan el cuerpo de *Bárbara Jean* y *Triplette* se aleja de ese mundo absurdo para él. La música se convierte aquí en principal instrumento de la alienación del pueblo. Al igual que ocurrió tras los asesinatos de los Kennedy, los mismos que lloraron su muerte fueron los responsables con sus votos de elegir a gente como Nixon.

El hecho de que los políticos americanos utilicen la demagogia para conseguir su cargo es fruto de la apatía de un electorado al que “*no le importa nada*”. El country transmite una serie de valores tradicionales que fascinan a la audiencia pero que no tienen su refrendo en la realidad: *Hamilton* canta a la familia pero se pasea con su amante por toda la ciudad; la ingenuidad de *Bárbara Jean* esconde una mujer-niña con graves problemas emocionales; el romántico *Tom* pasa de una mujer a otra sin pestañear; *Tommy Brown*, el “*negro más blanco de la ciudad*” como le define *Wade*, asume un género musical tradicional de todos aquellos sureños blancos a los que les gustarla volver a la época de los esclavos y terratenientes ... y *Opal*, la europea, regresará a su país con un retrato sesgado y lleno de ideas preconcebidas sobre Nashville. No sabremos si *Walker* ha conseguido llegar a la presidencia pero, como veremos en **O.C. y Stiggs**, Altman retomará



al personaje para volver a burlarse de ese tipo de políticos populistas que no hacen más que aprovecharse del espíritu reaccionario de gran parte de la comunidad norteamericana (...)

(...) **NASHVILLE** se salva de la mezquindad precisamente porque Altman ha sabido ver y respetar lo que de auténtico y valioso tiene un tipo de canciones que, con frecuencia, sirve de vehículo de expresión a las posturas más patriotas y reaccionarias que caben. En la medida en que Altman ha cedido a la tentación, siempre acechante, de la fácil parodia -como el personaje de Opal- **NASHVILLE** pierde fuerza y sentido, se hace superficial e insignificante, como todo esfuerzo “creador” que se consagra a ridiculizar lo que, según su propio autor, es “*despreciable*”; cuando, por el contrario, Altman se muestra más generoso y tolerante, y no pretende señalar con el dedo lo que es obvio, sino se limita a dejar ver, por ejemplo, el afectado sentimentalismo y la postura moralizante y conservadora en que descansa una canción atractiva y bien interpretada como “Por amor a los hijos” o “200 Years” (interpretadas por Henry Gibson) o “My Idaho Home” (cantada por Ronee Blakley), o abandona su marcada tendencia a la caricatura (como ocurre con los personajes de Lily Tomlin, Ronee Blakley, Karen Black, Barbara Baxley -en su monólogo sobre el asesinato de los hermanos Kennedy-, Keith

Carradine -cuando canta “I’m Easy”-, Gwen Welles -cuando se ve forzada a hacer striptease-, Barbara Harris, el propio Henry Gibson o Keenan Wynn), **NASHVILLE** se convierte en la gran película americana que estuvo a punto de ser (...).

NASHVILLE es un ejercicio de estilo, brillante e irregular, pero ante todo es un mural cinematográfico imprescindible para comprender a una generación de norteamericanos que en los sesenta creyeron que iban a cambiar la sociedad y en los setenta descubrieron en la apatía y el cinismo la forma de aislarse de un mundo alejado del idealismo. Por ello asume su condición de documento ambiguo, confundido, descentrado... el reflejo de una sociedad que trata (sin conseguirlo) buscar un sentido a la realidad (...).

Texto (extractos):

José Manuel & Francisco Javier González-Fierro Santos,
Robert Altman, el independiente de Hollywood,

Arkadin Ed., 2006

Miguel Marías, “Nashville”, sección “Críticas”,

Dirigido por, julio 1976







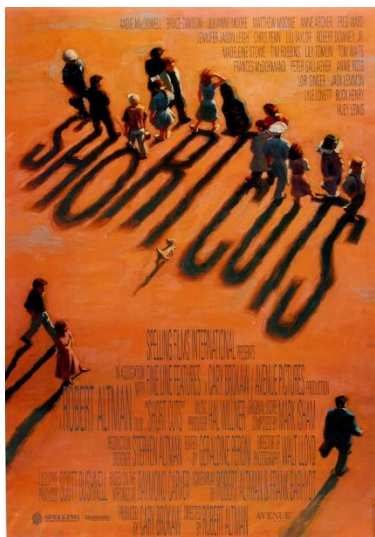


Viernes 10 octubre 20 h

Sala Máxima del Espacio V Centenario

Entrada libre hasta completar aforo

VIDAS CRUZADAS • 1993 • EE.UU. • 188'



Título orig.- Short cuts. **Director.-** Robert Altman. **Argumento.-** Relatos de Raymond Carver. **Guion.-** Robert Altman & Frank Barhydt. **Fotografía.-** Walt Lloyd (2.35:1 Panavision – DeLuxe). **Montaje.-** Geraldine Peroni y Suzy Elmiger. **Música.-** Mark Isham. **Productor.-** Cary Brokaw, Scott Bushnell, Mike Kaplan y David Levy. **Producción.-** Fine Line Features – Spelling Films International – Avenue Pictures. **Interpretes.-** Andie MacDowell (*Ann Finnigan*), Bruce Davison (*Howard Finnigan*), Jack Lemmon (*Paul Finnigan*), Zane Cassidy (*Casey Finnigan*), Julianne Moore (*Marian Wyman*), Matthew Modine (*dr. Ralph Wyman*), Anne Archer (*Claire Kane*), Fred Ward (*Stuart Kane*), Jennifer Jason Leigh (*Lois Kaiser*), Chris Penn (*Jerry Kaiser*), Lili Taylor (*Honey Bush*), Robert Downey Jr. (*Bill Bush*), Tim Robbins (*Gene Shepard*), Lily Tomlin (*Doreen Piggot*), Tom Waits (*Earl Piggot*), Frances McDormand (*Betty Weathers*), Peter Gallagher (*Stormy Weathers*), Lori Singer (*Zoe Trainer*), Lyle Lovett (*Andy Bitkower*), Buck Henry (*Gordon Johnson*), Huey Lewis (*Vern Miller*). **Estreno.-** (EE.UU.) octubre 1993 / (Francia) enero 1994 / (España) mayo 1994. **versión original en inglés con subtítulos en español**

Película nº 29 de la filmografía de Robert Altman (de 38 largometrajes)

1 candidatura: Director

Festival de Venecia: Leon de Oro, Premio Pasinetti, Copa Volpi a todo el elenco y Premio FIPRESCI

Música de sala:

La música de Mark Isham (recopilatorio)

“Vidas cruzadas / La bestia de la guerra / Warrior / Cuestión de honor / The Majestic / El contable”



*“Raymond Carver hacía de lo prosaico poesía. Un crítico dijo de él que revelaba lo extraño que se oculta tras lo banal, pero lo que hacía en realidad era captar las maravillosas idiosincrasias del comportamiento humano, esas idiosincrasias que se dan dentro de lo azaroso de las experiencias de la vida. Y el comportamiento humano, cargado de todo su misterio e inspiración, me ha fascinado siempre. (...) La primera vez que hablé con la poeta Tess Gallagher, viuda de Carver, acerca del proyecto de esta película, le advertí que no tenía la intención de ser literal en mi enfoque y que las historias aparecerían mezcladas. Tess lo aceptó sin pensárselo dos veces y me alentó, confesándome que Ray era un admirador de **Nashville**, que le gustaba el desamparo de aquellos personajes y su capacidad para salir adelante a pesar de los pesares. (...) Es posible que alguien tilde de sombría la visión que Raymond Carver -e incluso yo- tenía del mundo. Nos unen actitudes similares frente a la naturaleza arbitraria de la suerte en la conformación de las cosas (...) A alguien le toca la lotería. El mismo día, la hermana de esa persona muere en Seattle al caerle encima un ladrillo de un edificio. Ambas cosas son lo mismo, la lotería ha tocado en los dos sentidos. Las probabilidades son en*

ambos casos muy remotas y, sin embargo, se dan. Una persona muere y otra se hace rica: se trata de la misma acción”.

(...) Los orígenes de **VIDAS CRUZADAS** se remontan a febrero de 1989 y se sitúan en el aeropuerto de Roma, desde donde Robert Altman se disponía a regresar a Los Ángeles, tras haber sido despedido del rodaje de **Rossini, Rossini** en Cinecitta por discrepancias con los productores. Como ya le había sucedido a Orson Welles, las confrontaciones creativas con la industria habían perseguido al realizador de **Un día de boda** hasta Europa pero, en este caso, Altman conseguiría volver a ser profeta en su propia tierra gracias a una serie de afortunadas coincidencias. La primera fue que su secretaria se presentase con una antología de relatos de Raymond Carver cuando el realizador le solicitó que le comprase alguna lectura para el largo viaje en avión. Altman devoró esos cuentos del escritor norteamericano y, tras adquirir sus derechos, se puso a trabajar con Frank Barhydt en confección de un guion que englobase las piezas de ese mosaico. Sin embargo, tuvo que producirse una nueva coincidencia antes de que los productores dieran luz verde a ese proyecto ya que, por las mismas razones que **El juego de Hollywood** denuncia, solo pudo rodar **VIDAS CRUZADAS** después del inesperado éxito de público de aquel film.

Quizá podría volverse a hablar de azar -un término, por otra parte, muy apropiado para analizar la obra de Altman- cuando la poetisa Tess Gallagher -viuda de Carver- se confesó una entusiasta admiradora de **Nashville**. De haber sido una celosa albacea de la herencia de su marido, jamás podría haber aceptado la propuesta de trabajo del cineasta, pero a la luz del conocimiento de su obra, ella *“era consciente también de que los artistas de campos diversos tienen que emplear su propia técnica y enfoque a la hora de llevar a cabo su obra. Los equivalentes cinematográficos de materiales literarios se manifiestan de maneras inesperadas”*. Así lo entendió también Robert Altman cuando, tras haber leído los numerosos cuentos cortos que componen la obra de Raymond Carver, seleccionó nueve relatos y un poema de los que, a su vez, extrajo otras tantas situaciones

protagonizadas por una veintena de personajes. No obstante, un análisis pormenorizado de cada uno de esos segmentos dramáticos, que con sus respectivas interconexiones componen **VIDAS CRUZADAS** como un retablo de la vida norteamericana contemporánea, muestra las verdaderas dimensiones del trabajo de adaptación realizado por el cineasta.

La pareja formada por la camarera de un bar (Lily Tomlin) y el chófer de una limousina (Tom Waits) que tiene celos de los clientes procede del relato “No son tu marido” pero en este el protagonista es un vendedor sin empleo y ella es sometida a una dieta obsesiva para que mejore su figura. En cambio, Altman utiliza ese personaje femenino no solo como madre de Lili Taylor -que, junto a Robert Downey Jr. -aquí convertido en un maníaco técnico de efectos especiales, protagoniza una libre versión del relato “Vecinos”- sino como la responsable del desgraciado accidente en el que atropella al hijo de Andie McDowell y de Bruce Davison, sosías de los protagonistas del relato “Una pequeña cosa buena”, quizás el adaptado con mayor fidelidad. Altman, sin embargo, le incorpora el personaje del padre del protagonista para brindar así a Jack Lemmon un excelente monólogo evocativo que no solo conecta con el poema “Lemmonade” -por su evocación de la accidental muerte de un niño- sino que, como ha detectado el crítico Jean-Pierre Coursodon procedería -apócrifamente- del relato “Sacks”, incluido en la antología “De qué hablamos cuando hablamos de amor”.

Los celos que el personaje de Matthew Modine siente por su mujer, Julianne Moore, están descritos en “¿Quieres hacer el favor de callarte?” pero es fruto de la aportación de Altman que él sea el neurocirujano que atiende al niño atropellado y ella sea hermana de Madeleine Stowe, la sufrida esposa del infiel Tim Robbins, en el film un policía machista y en el cuento “Jerry y Molly y Sam” un empleado de una compañía aérea con problemas laborales que decide abandonar a la perra de sus hijos. Su amante, en la película, es Frances McDormand, la esposa separada del celoso Peter Gallagher, ascendido por Altman a piloto de helicópteros respecto a su breve papel literario



en el relato “Recolectores” como protagonista de la demostración gratuita de un vendedor de aspiradoras.

A su vez, Fred Ward, el pescador que desayuna en la cafetería de Lily Tomlin junto a sus compañeros (Buck Henry y Huey Lewis) antes de encontrar un cadáver de mujer ahogada en el río –tal como describe Carver en “Tanta agua tan cerca de casa”- y su mujer Anne Archer -con cuyo disfraz de payaso para fiestas infantiles, coincide con Jack Lemmon y Andie McDowell y es interrogada por Tim Robbins- comparten una velada doméstica con Matthew Modine y su esposa tras haberse conocido casualmente en un concierto donde Lori Singer toca el violoncelo. Tess Gallagher ha relacionado a esta muchacha y a su madre, cantante de jazz en un club nocturno, con personajes lejanamente inspirados en el relato “Vitaminas”. Pero, en el film, Altman vincula la escena de la discusión en un pub presente en este cuento a la pareja formada por Downey Jr. y Taylor y a la de sus amigos Chris Penn -un especialista en depuración de piscinas- y Jennifer Jason-Leigh, una madre de familia que gana su sobresueldo atendiendo llamadas de contenido erótico, que posteriormente

protagonizarán la trágica escena de la seducción de dos ciclistas, que Carver había descrito en “Diles a las mujeres que ya vamos”.

Una vez más, y Altman es el primero en advertirlo a los carverianos fundamentalistas en el citado prólogo a la antología de cuentos adaptados por el film, **VIDAS CRUZADAS** demuestra que cine y literatura hablan lenguajes distintos. La libertad de la que hace gala el realizador es total, pero la diferencia que separa los relatos minimalistas de Carver del film no procede tanto de sus numerosas infidelidades dramáticas ni del trasplante del marco geográfico desde el noroeste americano a los alrededores de Los Ángeles, sino de un criterio global que, en palabras de Coursodon, ha movido al cineasta a *“pasar de la miniatura al fresco, de la música de cámara a la sinfonía”*.

La presencia de un prólogo y un epílogo, rigurosamente inéditos en los relatos de Carver, dota a **VIDAS CRUZADAS** de una estructura operística que pretende universalizar las anécdotas individuales que componen el resto del discurso. En las primeras imágenes, unos helicópteros que sobrevuelan espectacularmente un barrio de Los Ángeles evocan el pasaje de **Apocalypse Now** musicalmente ilustrado con “La cabalgata de las Walkirias”. Pero el hecho de que su armamento sea insecticida y su objetivo consista en erradicar una epidemia de mosca mediterránea pone en evidencia su carácter paródico, de falsa amenaza para unos personajes agobiados por problemas personales mucho más trascendentes. Al final, un terremoto vuelve a sacudir colectivamente la vida cotidiana de esos mismos personajes, transformando un asesinato en un accidente y entreabriendo las puertas del apocalipsis. Pero, una vez más, la calma que sigue a la tempestad les devuelve a su mediocre dimensión individual y cotidiana. Este criterio, que Buck Henry -notable guionista y ocasional actor- ilustra al definir **VIDAS CRUZADAS** *“como muchos films de Altman, donde gente corriente y decente comete actos extraordinariamente insensatos y donde lo banal y lo fantástico se cabalgan mutuamente de forma constante”*, también es válido para el núcleo central de la película.



Individualmente, los personajes de Carver son breves esbozos dotados de la mínima psicología necesaria para justificar la paradoja final con la que suelen concluir sus relatos. Robert Altman, en cambio, enriquece sus psicologías, especifica sus profesiones con la intención de definir un marco social y prolonga las paradojas individuales hacia una dimensión que aspira a ser colectiva. Bajo la omnipresente influencia de la televisión, única supra-estructura aceptada individual y colectivamente, los protagonistas de **VIDAS CRUZADAS** son las figuras de un paisaje social en el que no faltan médicos, artistas, policías, camareras, conductores de limousinas o técnicos de efectos especiales, donde la alegría de vivir o la reconciliación se conjugan con la venganza, la tragedia o la exteriorización de diversas frustraciones y en el que la música -como en otros films de Altman- delimita los dos polos extremos de la confrontación.

Pero en este caso la cantante de jazz y la violoncelista no solo imponen dos ritmos contrapuestos sino que su falta de armonía desencadena el suicidio de la segunda. Altman lo anticipa cuando Lori Singer finge ahogarse en la piscina ante la mirada de Chris Penn, pero ésta no es sino una más de las numerosas aportaciones que **VIDAS**

CRUZADAS realiza a la concepción que Altman tiene del cine como arte de la representación y las apariencias. La profesión de Robert Downey Jr., especialista de maquillajes cinematográficos, o la de Anne Archer, un payaso en fiestas infantiles que consigue romper las gélidas máscaras de la hipocresía de sus ocasionales amigos, son algo más que simples aportaciones de guardarropía. Estas correspondencias presentes en un guion milimétricamente ajustado a las necesidades individuales de cada personaje y a las exigencias del conjunto también se producen en los brillantes *raccords* visuales que unen las diversas secuencias.

Algunos son inmediatos -como el efectuado entre el vaso de leche sobre la mesilla de noche del niño atropellado y el anuncio sobre accidentes domésticos que Tom Waits contempla en su televisor-, pero otros adquieren categoría de verdaderos *leitmotiv* de la película. Como en otros films de Altman, el agua tiene una importancia decisiva en **VIDAS CRUZADAS** y los peces -y no un gato, como en el relato de Carver- son el pretexto de que Robert Downey Jr. y Lili Taylor entren en casa de sus vecinos para hacerse cargo de un acuario, de la confrontación con un cadáver por parte de Fred Ward y sus amigos pescadores o del replanteamiento que éste se hará de su matrimonio cuando regrese junto a su mujer. Pero esos mismos peces, asados en la barbacoa de Matthew Modine en un ambiente aparentemente distendido, retoman a la idea de la muerte cuando el humo de las brasas tiene su *raccord* en el gas con el que se ha suicidado Lori Singer.

Maestro de la aplicación cinematográfica de las leyes de la combinatoria (**Nashville, Quinteto, Una pareja perfecta por computadora**) y retratista de los trapos sucios de la sociedad norteamericana (**M.A.S.H., Streamers, Secret Honor**), Altman ha conseguido unir ambas características definitorias de su obra en un film que culmina brillantemente esta trayectoria. *Soap opera* de la lucidez, **VIDAS CRUZADAS** abre nuevos horizontes cinematográficos en un momento en el que ya no resulta posible prescindir de las influencias de los seriales televisivos. Pero, al mismo tiempo, también se erige en el retablo definitivo de una época en el que los desesperados personajes de Carver han conseguido contagiarse de



los matices irónicos de Altman o compartir las actitudes desesperadas de los retratos de Francis Bacon.

Desde esa riquísima pluralidad de significados que el film sugiere, la traducción literal de “Short Cuts” podría ser “atajos” o “piezas cortas”. Pero los distribuidores franceses han prescindido de tales sutilezas y lo han rebautizado con un término definitivo y a la vez excluyente –“Los americanos”- que quizá supere la modestia de las intenciones de Altman pero define el film en toda su grandeza. Durante muchos años no ha habido, ni habrá, otro film de ambiciones tan universales ni resultados tan concluyentes (...).

Texto (extractos):

Esteve Riambau, “Vidas cruzadas: el juego de América”,
Dirigido por, marzo 1994



(...) El estilo conciso y realista de Carver y su interés por el análisis del comportamiento humano seducirán rápidamente a Altman. La posibilidad de reunir en una misma película diferentes historias de Carver le ofrecía la posibilidad de sofisticar más si cabe sus experimentos de combinatoria dramática. En esta ocasión, al contrario de **Nashville** o **Health** el interés de Altman no se centra en la superficialidad de una sociedad que tiende a convertir cualquiera de sus manifestaciones en términos de bienes de mercado, sino en cómo la forma en la que esta sociedad está organizada termina por afectar a sus integrantes que, acosados por la obligación del éxito, cultivan en su interior la frustración de una vida anodina. Altman, asesorado por la viuda del escritor, Tess Gallagher, redacta el guión con la ayuda de su viejo amigo Frank Barhydt Jr. El proyecto asume el nombre de “L.A. Shortcuts”. A partir de aquí se inicia una dura búsqueda para lograr la financiación. Casi con todo el casting apalabrado Altman verá como en 1991 la Paramount paraliza el inminente rodaje que no podrá ser reanudado hasta poco después del estreno de **El juego de Hollywood**. No es extraño que de aquella película aproveche a

muchos de los actores para **VIDAS CRUZADAS**: Tim Robbins, Andie McDowell, Jack Lemmon, Fred Ward, Peter Gallagher, Lyle Lovett o Lily Tomlin. A los que se les unen el cantante Tom Waits, Bruce Davison, Matthew Modine, Julianne Moore, Chris Penn, Robert Downey Jr. o Lili Taylor, entre otros. Tal vez su encuentro más significativo será con Jennifer Jason-Leigh, la hija de sus viejos amigos Vic Morrow y Barbara Turner.

Inmediatamente después de su estreno **VIDAS CRUZADAS** obtiene el reconocimiento unánime de la crítica que rápidamente la califica como una de las obras maestras de la filmografía altmaniana. La película recibe el prestigioso León de Oro del Festival de Venecia, evento que también otorga la Copa Volpi al conjunto de actores de la película por su excepcional interpretación. Además de una nominación al óscar como mejor director, la película recibe dos Independent Spirit (los óscars del cine independiente norteamericano): los correspondientes a la mejor película de año y el mejor guion. Pero este cálido recibimiento no viene acompañado por un éxito comercial equiparable al logrado por **El juego de Hollywood**. Su larga duración (más de tres horas) y sus formas cinematográficas no captan la atención del gran público norteamericano o europeo. Un ejemplo más de como los resultados económicos no premian en su justa medida esfuerzos tan sobresalientes. Con suerte, y con el tiempo, la película ha ido acumulando el suficiente prestigio para que ahora aparezca como la obra maestra más absoluta de su autor, y una de las mejores películas de la década de los 90, cuya influencia se ha extendido además a numerosos títulos posteriores que han imitado su peculiar narrativa coral.

Si algo destaca de **VIDAS CRUZADAS** es el complejo trabajo de Robert Altman y Frank Barhydt Jr. a la hora de ensamblar las historias de Carver. Se utilizan nueve relatos cortos y un poema seleccionados de cuatro antologías del escritor. De “¿Quieres hacer el favor de callarte?” (*Will You Please be quiet?*, 1976), se escogen los cuentos “Vecinos” (*Neighbors*), “No son tu marido” (*They’re Not your Husband*) , “Jerry y Molly y Sam” (*Jerry and Molly and Sam*), “Recolectores” (*Collectors*) y el cuento homónimo que titula el

volumen. De la segunda, “De qué hablamos cuando hablamos de amor” (*What We Talk About Love*, 1981), son seleccionados “Tanta agua cerca de casa” (*So much Water So Close to Home*) y “Diles a las mujeres que nos vamos” (*Tell the Women We're Going*). De la tercera, “Catedral” (*Cathedral*, 1983), se escogen los cuentos “Vitaminas” (*Vitamins*) y “Parece una tontería” (*A Small, Good thing*). Por último se selecciona también el poema “Limonada” (*Lemonade*) extraído del volumen de poesía “Bajo una luz marina” (*A New Path to the Waterfall*, 1988).

El proceso de adaptación parte de la unificación espacial de las historias. En los relatos de Carver los personajes viven en diferentes ciudades, aunque todas muy parecidas entre si, sin más significado que el de dejar constancia de la existencia nómada de los personajes. Altman opta por hacer que todos ellos convivan en un mismo lugar, Los Ángeles, en concreto en los poco conocidos barrios del extrarradio, no Hollywood ni Beverly Hills, sino Downey, Watts, Compton, Pomona, Glendale... , barrios americanos de las afueras, nombres que se oyen en los partes sobre el estado de las carreteras. Esto permitía a los personajes relacionarse e interactuar entre ellos así como reforzar el concepto global de la película más allá de las tramas particulares.

En segundo lugar se trata de acomodar las historias, intentando respetar el espíritu de los originales, para lograr extraer de su fusión un conjunto coherente. Altman argumenta que: “*Leí todos los escritos de Ray, filtrándolo siempre a través de mi manera de ver las cosas. La película está hecha a base de pequeños fragmentos de su obra, que a su vez conforman otros de escenas y personajes que parten de los elementos más básicos de las creaciones de Ray... nuevos pero no nuevos*”. Se puede intentar desentrañar las fuentes en las que bebe el guion definitivo -o un pálido reflejo de él ya que el texto será luego cambiado y ampliado por los actores durante el rodaje (por ejemplo el monólogo de Jennifer Jasan-Leigh sobre la realidad virtual o la propuesta de Tim Robbins para que su personaje coja un megáfono durante el terremoto final). Podemos dividir las historias en familias,



tal como haría Altman tanto para la adaptación como para la organización del rodaje. (...)

Vagamente inspirado en el poema “Limonada”, el soberbio monólogo de Lemmon -uno de los momentos interpretativos más intensos del film- plantea un tema también fundamental en la obra de Carver (viene a la memoria su cuento “El compartimento”): como la ausencia del sentido de la responsabilidad y la debilidad de carácter terminan por deteriorar la comunicación entre padre e hijo (...).

(...) Una de las pautas de **VIDAS CRUZADAS** es la catarsis como vía de escape de las tensiones emocionales. La mayoría de los personajes retienen en su interior una profunda frustración por la mediocridad de sus existencias, casi todas ellas marcadas por trabajos extraños que no responden a las expectativas que debieron tener en el pasado (vendedor, limpiadores de piscinas, payasos, pasteleros, telefonistas de una línea eróticas, chóferes de limusinas...) e incluso aquellos que han tenido éxito (el presentador de televisión) sufren golpe de lo inesperado, de la tragedia. (...) Como apunta el crítico Esteve Rimbau, *“individualmente, los personajes de Carver son breves esbozos dotados de la mínima psicología necesaria para justificar la paradoja final con la que suelen concluir sus relatos. Roben Altman, en cambio, enriquece sus psicologías, especifica sus*

profesiones con la intención de definir un marco social y prolonga las paradojas individuales hacia una dimensión que aspira a ser colectiva". Este es precisamente el acierto de la adaptación de Altman y Barhydt, enriquecida todavía más por la puesta en escena. El director consigue materializar el universo de Carver de una manera irreproachable, incluso para los más acérrimos defensores del escritor, a la vez que propone un discurso cinematográfico independiente del referente literario.

Los textos de Carver ofrecen al cineasta un punto de partida muy superior a los esbozos dramáticos que configuraban las situaciones de **Nashville**, **Un día de boda** o **Health**, además de proporcionarle una galería de personajes susceptibles de dejar de ser arquetipos para pasar a ser seres humanos creíbles. Al mismo tiempo el habilidoso montaje final confiere una fluidez musical a la transición de historia en historia que se aleja de aquellas estructuras abruptas y capitulares de obras anteriores, lo que termina por afinar y pulir un resultado final que, pese a su ajustado acabado, ofrece el mismo efecto de espontaneidad, de estructura abierta, que caracterizan su cine.

A la hora de materializar este ingente material dramático Altman utiliza varios recursos propios de su particular gramática. En primer lugar destacan las hábiles transiciones que conducen al espectador de un personaje a otro. Los encuentros y desencuentros entre los personajes, muchos de ellos centrados en cuatro escenarios principales (la pastelería de *Bitkower*; el local de jazz donde canta *Tess Trainer*; el restaurante donde trabaja *Doreen*; el par de chalets adosados donde viven *Ann* y *Howard*, *Tess* y su hija *Zoe*, donde limpia las piscinas *Jerry*...) se muestran siempre verosímiles, nunca forzados por imposición del guion. Las transiciones pueden ser visuales (la más evidente sería ese rápido movimiento de cámara hacia el vaso de leche en la cómoda junto a la cama donde *Casey* yace desmayado en brazos de su madre que corta rápidamente a la imagen televisiva de otro vaso de leche cayendo al suelo en casa de *Earl* y *Doreen*, causante del atropello), sonoras (Altman suele mantener la música de una escena anterior varios segundos después de haberse trasladado a otra de las historias) o ideas que se repiten una y otra vez (como ocurría en **Tres**



mujeres el agua se convierte en un elemento simbólico de primer orden como cuando Zoe se tira desnuda a la piscina, imagen que Altman relaciona con el cadáver de la joven flotando en el río, anticipando el futuro suicidio de la concertista).

A parte de este tratamiento visual Altman vuelve a recurrir a una serie de comentarios insertos en la narración que le ayudan a ensamblar las piezas del puzzle. Aquí son tres (dejando a un lado las constantes apelaciones a los monitores de televisión), todos ellos ausente en los textos de Carver: la plaga de moscas del mediterráneo, la historia (musical) de *Tess* y *Zoe Trainer* y el terremoto que clausura el film. Estos elementos cumplen dentro del relato una función importante: la de conectar en un nivel más general las relaciones entre los personajes, que a nivel individual son casi inconscientes.

Aunque la invasión de la mosca mediterránea sea objeto de conversación común a todos los personajes a lo largo de la película, la idea cobra especial importancia visual y narrativa en la escena que abre la película. En esta secuencia de créditos tres son los temas sobre los que se apoya Altman: los helicópteros, el editorial sobre la mosca



mediterránea que lee Howard Finnigan y la música diegética: el tema al contrabajo de Lori Singer y, sobre todo, la canción “I’m a Prisoner of Life” (*“soy una prisionera de la vida”*) de Annie Ross. Los helicópteros son el instrumento que permite a Altman una fácil traslación espacial para presentar a los personajes a la vez que ayuda a dejar claro desde el principio que todos ellos viven en un mismo núcleo urbano. El uso y la combinación de los otros dos elementos de enlace -la locución sobre las moscas y la canción- permiten la sensación de fluidez que hay en el paso de una a otra historia. Altman consigue en apenas unos minutos presentar a todos los personajes que protagonizarán la película -e incluso señalar ya algunos elementos dramáticos de cada una de sus historias- en un verdadero alarde de puesta en escena y montaje. En esta secuencia resulta curioso el contenido del editorial que Howard lee acerca de las moscas: *“Ha llegado el momento de librar otra batalla. No se trata de Irak, ni del*

terrorismo, ni de la ex-Yugoslavia sino de la mosca mediterránea. Es un insecto devastador que ha decidido convertir California en su nuevo hogar". El mensaje tiene un tono político en clara referencia a otros mensajes que apelan a la acción política presentes en la filmografía altmaniana. (...) Sobre todo nos recuerda de inmediato a aquella camioneta electoral que surcaba las calles de Nashville. El mensaje adopta un tono casi paródico ya que el componente político tan caro al cineasta está ausente en **VIDAS CRUZADAS**, aunque si se vislumbra su visión burlesca del modo de vida californiano. (...)

(...) La letra de la primera canción de *Tess* que abre la película, "I'm a Prisoner of Life", resume el concepto global del film: *"Si buscas un arco iris, primero deberá llover / un momento eres feliz, al otro solo queda dolor / cuando eres prisionera, y yo soy prisionera / soy prisionera de la vida / hoy tu hombre está aquí, mañana se habrá ido para siempre / pero pase lo que pase, hay que seguir adelante / cuando eres prisionera, y yo soy prisionera / soy prisionera de la vida / la vida es buena, es mala, está entre los dos / pero lo inesperado y la inseguridad nos hacen seguir / ya sabes lo que digo/ ayer eras la dueña del mundo, al siguiente el mundo se adueñó de ti / un día todo es mentira, al otro juras que todo es verdad/ cuando eres prisionera, y yo soy prisionera/ soy prisionera de la vida"*. (...) El azar y el collage se convierten por lo tanto en las pautas de una estructura que, sin embargo es cualquier cosa menos caprichosa.

(...) El tercer y último comentario de la película es el terremoto. Si todas las historias individuales de los personajes se clausuran con una reacción catártica, el terremoto ejerce una misma función pero en este caso respecto al concepto global de la película, al unir a todos los personajes, durante unos breves instantes, gracias a los temblores de tierra. Se trata además de una metáfora que alude a un fenómeno local: la constante amenaza que se cierne sobre la ciudad de Los Ángeles, la posibilidad de ese "gran terremoto" destructor que transformará las (frustrantes) vidas de sus habitantes. Este fenómeno simboliza pues la temporalidad, la naturaleza accidental y arbitraria que gobierna la existencia de los personajes de **VIDAS CRUZADAS**.

VIDAS CRUZADAS una de las películas más brillantes de la filmografía de su director y que materializa como ninguna de ellas una de las máximas más singulares del cine de Altman, que podría ser resumida, como recitaba la camioneta electoral que surcaba las calles de Nashville: *“todos estamos involucrados, lo sepamos o no, lo queramos o no”*.

Texto (extractos):

José Manuel & Francisco Javier González-Fierro Santos,
Robert Altman, el independiente de Hollywood,
Arkadin Ed., 2006





ROBERT ALTMAN

Robert Bernard Altman

Kansas City, Missouri, EE.UU., 20 de febrero de 1925
Los Ángeles, California, EE.UU., 20 de noviembre de 2006

*FILMOGRAFÍA (como director)*¹

- 1951 Modern football** [documental industrial para Calvin Company].
- 1952 King Basketball / The sound of bells**
[documentales industriales para Calvin Company].
- 1953 How to run a filling station / The last mile**
[documentales industriales para Calvin Company].
- 1954 The builders / The dirty look / Better football**
[documentales industriales para Calvin Company].
- 1955 The perfect crime / The magic bond**
[documentales industriales para Calvin Company].
The delinquents
- 1956 The James Dean Story** [documental]
- 1957 The Young one** [serie TV **Alfred Hitchcock presents**].
- 1958 Together** [serie TV **Alfred Hitchcock presents**].
The Pete Hopper story [serie TV **The millionaire**].

1 José Manuel & Francisco Javier Gonzalez-Fierro Santos,
ROBERT ALTMAN, EL INDEPENDIENTE DE HOLLYWOOD,
Arkadin Ed., 2006

- 1959** **Millionaire Alicia Osante / Millionaire Henry Banning / Millionaire Lorraine Daggett / Millionaire Andrew C. Cooley / Millionaire Jackson Greene** [serie TV *The millionaire*]
Three tickets to Lani [serie TV *Hawaiian eye*].
In ways mysterious / Sitting duck / Two of a kind / The black Maria / The perfect crime / The midnight show / The unknow soldier / A matter of trust / Guilty of old age / Experiment X-74 / The challenge / The big lie [serie TV *Whirlybirds*].
Apollo with the gun / The highbinder [serie TV *Sugarfoot*].
R.I.P. [serie TV *U.S. Marshall*].
- 1960** **The Triple cross** [serie TV *U.S. Marshall*].
It's magic [serie TV *The Gale Storm show*].
The sound of murder [serie TV *Westinghouse Desilu Playhouse*].
Bolt from the blue [serie TV *Maverick*].
The Prairie flower / Brother's keeper / White Carnation [serie TV *The Roaring 20's*].
Silent thunder [serie TV *Bonanza*].
- 1961** **Dance maratón / Two a day / Right off the boat / Royal Tour / Standing room only** [serie TV *The Roaring 20's*].
Bank run / The duke / The rival / The secret / The dream riders / Sam Hill / The many faces of Gideon Flinch [serie TV *Bonanza*].
Thieves among honor [serie TV *Surfside 6*].
The robbery [serie TV *Lawman*].
Some of the people, some of the time [serie TV *Route 66*].
The covering darkness / Portrait of heroe / Accessory by consent / A lion walks among [serie TV *Bus stop*].
- 1962** **Summer lightning / Door without a key / County general** [serie TV *Bus Stop*].
In close pursuit [serie TV *Kraft Mystery Theater*].

Piloto [serie TV **The gallant men**].

Forgotten front / Rear Echelon comandos / Any second now / Escape to nowhere / Cat and mouse / I swear by Apollo / The prisoner [serie TV **Combat!**].

1963 The volunteer / Off limits / Survival [serie TV **Combat!**].
The long, lost life of Edward Smalley / The hunt
[serie TV **Kraft Suspense Theater**].

1964 Once upon a savage knight
[serie TV **Kraft Suspense Theater**].
Nightmare in Chicago [telefilm].

1965 The Long hot summer [serie TV **The long hot summer**]

1968 Walk in the sky [serie TV **Premiere**]
Cuenta atrás (*Countdown*)

1969 Aquel frío día en el parque (*That cold day in the park*)

1970 M.A.S.H.
EL VOLAR ES PARA LOS PÁJAROS
(*Brewster McCloud*)

1971 LOS VIVIDORES (*McCabe & Mrs. Miller*)

1972 Imágenes (*Images*).

1973 El largo adiós (*The long goodbye*).

1974 Ladrones como nosotros (*Thieve like us*).
California split

1975 NASHVILLE

- 1976** **Buffalo Bill y los indios** (*Buffalo Bill and the indians or Sitting Bull's History Lesson*)
- 1977** **Tres mujeres** (*Three women*)
- 1978** **Un día de boda** (*A wedding*).
- 1979** **Quinteto** (*Quintet*).
 Una pareja perfecta...por computadora
 (*A perfect couple*).
- 1980** **Health**
 Popeye
- 1982** **Come back to the five and dime, Jimmy Dean, Jimmy Dean**
 Rattlesnake in a cooler [telefilm].
 Precious blood [telefilm].
- 1983** **Desechos** (*Streamers*)
- 1984** **Secret honor**
- 1985** **Locos de amor** (*Fool for love*)
 The laundromat [telefilm].
- 1987** **O.C. y Stiggs**
 Tres en un diván (*Beyond therapy*)
 Ária [segmento "Les boréades"]
 The room / The dumb waiter [serie TV **Basements**]
- 1988** **The Caine mutiny court-martial** [telefilm].
 Tanner '88 [mini serie TV]
- 1990** **Vincent & Theo**

- 1992** **El juego de Hollywood** (*The player*)
McTeague [telefilm].
- 1993** **VIDAS CRUZADAS** (*Short cuts*)
The Real McTeague [telefilm].
Black and blue [telefilm].
- 1994** **Pret-a-porter**
- 1996** **Jazz '34** [documental].
Kansas City
- 1997** **Gunn** [telefilm].
- 1998** **Conflicto de intereses** (*The gingerbread man*)
- 1999** **Cookie's fortune**
- 2000** **El doctor T y las mujeres** (*Dr. T and the women*)
- 2001** **Gosford Park**
- 2003** **The company**
- 2004** **Tanner on Tanner** [mini serie TV]
- 2006** **A prairie home companion**



Selección y montaje de textos e imágenes:
Juan de Dios Salas. Cineclub Universitario UGR / Aula de Cine
“Eugenio Martín”. 2025

Agradecimientos:
Ramón Reina / Manderley
Imprenta Del Arco
Área de Medios Técnicos Espacio V Centenario
(Antonio Ángel Ruiz Cabrera)
Área de Recursos Gráficos y de Edición UGR
(Patricia Garzón, Patricia Vega & Esperanza Gallardo)
Área de Recursos Audiovisuales UGR (Raquel Botubol)
Oficina de Gestión de la Comunicación (Ángel Rodríguez Valverde)
Redes Sociales (Isabel Rueda)
M^a José Sánchez Carrascosa

In Memoriam
Miguel Sebastián, Miguel Mateos,
Alfonso Alcalá, Juan Carlos Rodríguez,
José Linares, Francisco Fernández,
Mariano Maresca & Eugenio Martín

**En anteriores ediciones del ciclo
MAESTROS DEL CINE CONTEMPORÁNEO
han sido proyectadas**

(I) MARTIN SCORSESE (enero 2009)

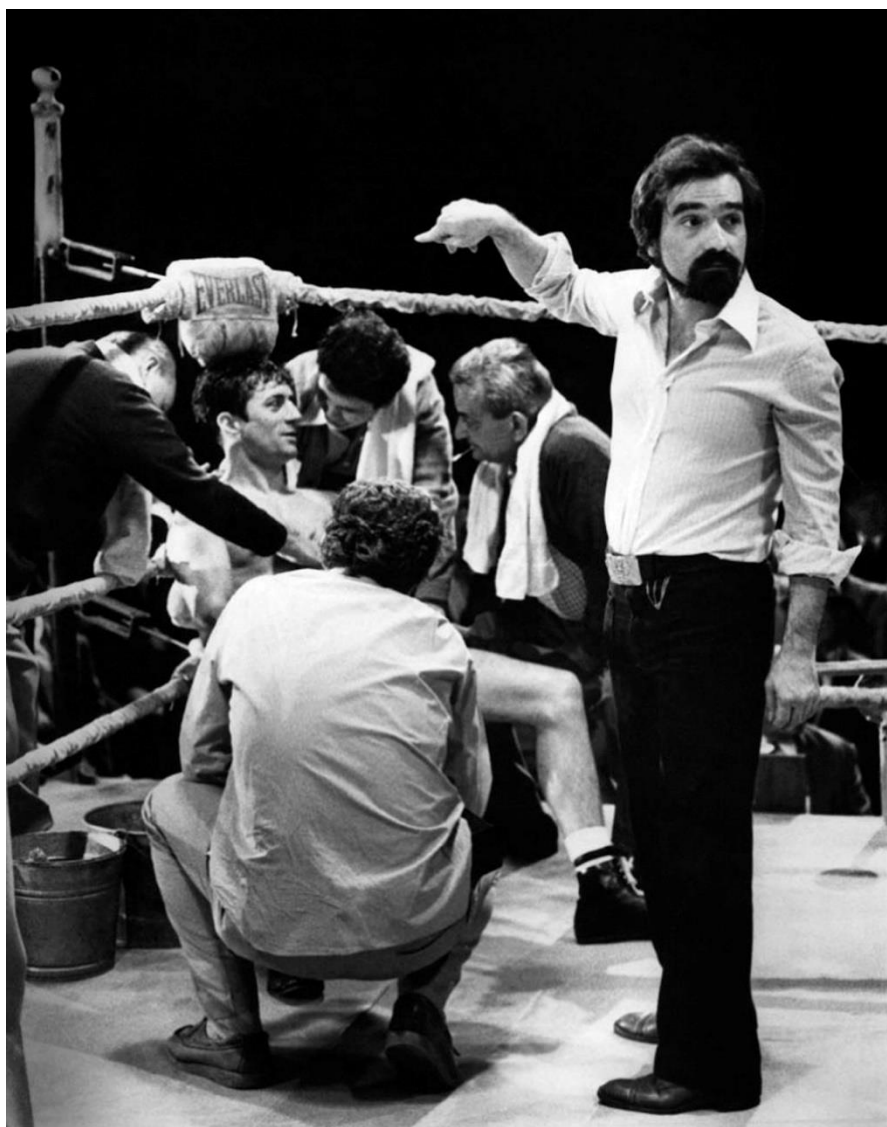
Taxi driver (*Taxi driver*, 1976)

El último vals (*The last waltz*, 1978)

Toro salvaje (*Raging bull*, 1980)

El color del dinero (*The color of money*, 1986)

La edad de la inocencia (*The age of innocence*, 1993)



(II) JOEL & ETHAN COEN (enero & febrero 2010)

Sangre fácil (*Blood simple*, 1984)

Muerte entre las flores (*Miller's crossing*, 1990)

Barton Fink (1991)

El gran salto (*The Hudsucker proxy*, 1994)

Fargo (1995)

El gran Lebowski (*The big Lebowski*, 1997)

El hombre que nunca estuvo allí (*The man who wasn't there*, 2001)



(III) WOODY ALLEN (octubre, noviembre & diciembre 2010)

Toma el dinero y corre (*Take the money and run*, 1969)

Annie Hall (1977)

Manhattan (1979)

Zelig (1983)

Broadway Danny Rose (1984)

La Rosa Purpura de El Cairo (*The Purple Rose of Cairo*, 1985)

Hannah y sus hermanas (*Hannah and her sisters*, 1986)

Días de radio (*Radio days*, 1987)

Otra mujer (*Another woman*, 1988)

Delitos y faltas (*Crimes and misdemeanors*, 1989)

Balas sobre Broadway (*Bullets over Broadway*, 1994)

Poderosa Afrodita (*Mighty Aphrodite*, 1995)

Desmontando a Harry (*Deconstructing Harry*, 1997)

Todo lo demás (*Anything else*, 2003)



(IV) MICHAEL HANEKE (noviembre 2013)

Funny games (*Funny games*, 1997)

La pianista (*La pianiste*, 2001)

El tiempo del lobo (*Le temps du loup*, 2003)

Escondido (*Caché*, 2005)

La cinta blanca

(*Das Weisse band*, *Eine Deutsche kindergeschichte*, 2009)

Amor (*Amour*, 2012)



(V) **WONG KAR-WAI** (noviembre & diciembre 2014)

Cuando pasen las lágrimas (*Wangiiiao kamen*, 1988)

Días salvajes (*A fei zhengzhuan*, 1991)

Las cenizas del tiempo (*Dongxie xidu*, 1994-2008)

Chungking Express (*Chongqing senlin*, 1994)

Ángeles caídos (*Duoluo tianshi*, 1995)

Happy together (*Chunguang zhaxie*, 1997)

Deseando amar (*Huayang nianhua*, 2000)

2046 (*2046*, 2004)

Eros (*Eros*, 2004)

Michelangelo Antonioni, Wong Kar-Wai y Steven Soderberg

My blueberry nights (*My blueberry nights*, 2007)



(VI) CLINT EASTWOOD

(noviembre & diciembre 2015 / marzo 2017 / abril 2018)

Escalofrío en la noche (*Play Misty for me*, 1971)

Infierno de cobardes (*High plains drifter*, 1973)

El fuera de la ley (*The outlaw Josey Wales*, 1976)

Ruta suicida (*The gauntlet*, 1977)

El aventurero de medianoche (*Honkytonk man*, 1982)

El jinete pálido (*Pale rider*, 1985)

Bird (1988)

Cazador blanco, corazón negro (*White hunter, black heart*, 1990)

Sin perdón (*Unforgiven*, 1992)

Un mundo perfecto (*A perfect world*, 1993)

Los puentes de Madison (*The bridges of Madison County*, 1995)

Poder absoluto (*Absolute power*, 1997)

Medianoche en el jardín del bien y del mal

(*Midnight in the garden of good and evil*, 1997)

Space cowboys (2000)

Mystic river (2003)

Million dollar baby (2004)

Banderas de nuestros padres (*Flags of our fathers*, 2006)

Cartas desde Iwo Jima (*Letters from Iwo Jima*, 2006)

Gran Torino (2008)

Más allá de la vida (*Hereafter*, 2010)

Jersey boys (2014)

El francotirador (*American sniper*, 2014)

Sully (2016)



(VII) STEVEN SPIELBERG

(marzo & octubre & noviembre 2016 / marzo 2017 /
marzo 2018 / enero 2019)

El diablo sobre ruedas (*Duel*, 1971)

Loca evasión (*The Sugarland express*, 1974)

Tiburón (*Jaws*, 1975)

Encuentros en la tercera fase

(*Close encounters of the third kind*, 1977/1980)

1941 (*1941*, 1979)

En busca del Arca Perdida (*Raiders of the Lost Ark*, 1981)

E.T. (*E.T. The extra-terrestrial*, 1982)

Indiana Jones y el Templo Maldito

(*Indiana Jones and the Temple of Doom*, 1984)

El color púrpura (*The color purple*, 1985)

El imperio del sol (*Empire of the sun*, 1987)

Indiana Jones y la Última Cruzada

(*Indiana Jones and the Last Crusade*, 1989)

Para siempre (*Always*, 1989)

Hook (1991)

Parque Jurásico (*Jurassic Park*, 1993)

La lista de Schindler (*Schindler's list*, 1993)

Amistad (1997)

Salvar al soldado Ryan (*Saving private Ryan*, 1998)

Inteligencia Artificial (*Artificial Intelligence, A.I.*, 2001)

Minority Report (2002)

Atrápame si puedes (*Catch me if you can*, 2002)

La terminal (*The terminal*, 2004)

La guerra de los mundos (*War of the worlds*, 2005)

Munich (*Munich*, 2005)

Indiana Jones y el Reino de la Calavera de Cristal

(*Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull*, 2008)

Las aventuras de Tintín (*The adventures of Tintin*, 2011)

Caballo de batalla (*War horse*, 2011)

Lincoln (2012)

El puente de los espías (*Bridge of spies*, 2015)

Mi amigo el gigante (*The BFG*, 2016)

Los archivos del Pentágono (*The Post*, 2017)



(VIII) **PETER WEIR** (noviembre & diciembre 2017)

Picnic en Hanging Rock (*Picnic at Hanging Rock*, 1975)

La última ola (*The last wave*, 1977)

Gallipoli (*Gallipoli*, 1981)

El año que vivimos peligrosamente

(*The year of living dangerously*, 1982)

Único testigo (*Witness*, 1985)

La costa de los mosquitos (*The Mosquito coast*, 1986)

El club de los poetas muertos (*Dead Poet society*, 1989)

El show de Truman (*The Truman show*, 1998)

Master and Commander: Al otro lado del mundo

(*Master and Commander: The far side of the world*, 2003)

Camino a la libertad (*The way back*, 2010)



(IX) WERNER HERZOG

(marzo 2019 / enero 2020 / marzo 2024 / marzo 2025)



Heracles (*Herakles*, 1962)

Últimas palabras (*Letzte Worte*, 1968)

Signos de vida (*Lebenszeichen*, 1968)

También los enanos empezaron pequeños

(*Auch Zwerge haben klein angefangen*, 1970)

Los médicos voladores de África Oriental

(*Die fliegenden Ärzte von Ostafrika*, 1970)

Fata Morgana (1971)

El país del silencio y la oscuridad

(*Land des Schweigens und der Dunkelheit*, 1971)

Futuro limitado (*Behinderte Zukunft*, 1971)

Aguirre, la cólera de Dios (*Aguirre, des Zorn Gottes*, 1972)

El gran éxtasis del escultor Steiner

(*Die grosse Ekstase des Bildschnitzers Steiner*, 1974)

El enigma de Gaspar Hauser

(*Jeder für sich und Gott gegen alle*, 1974)

Cuánta madera podría roer una marmota...

(How much Wood would a Woodchuck chuck... -

Beobachtungen zu einer neuen Sprache, 1976)

Corazón de cristal *(Herz aus Glas, 1976)*

Stroszek (1977)

La Soufrière –

Warten auf eine unausweichliche Katastrophe (1977)

Nosferatu, vampiro de la noche

(Nosferatu: Phantom der Nacht, 1979)

Woyzeck (1979)

Fitzcarraldo *(Fitzcarraldo, 1982)*

Donde sueñan las verdes hormigas

(Wo die grünen Ameisen träumen, 1984)

La balada del pequeño soldado

(Ballade vom kleinen Soldaten, 1984)

Cobra Verde *(Cobra Verde, 1987)*

Ecos de un reino oscuro *(Echos aus einem düsteren Reich, 1990)*

Campanas desde lo profundo: fe y superstición en Rusia

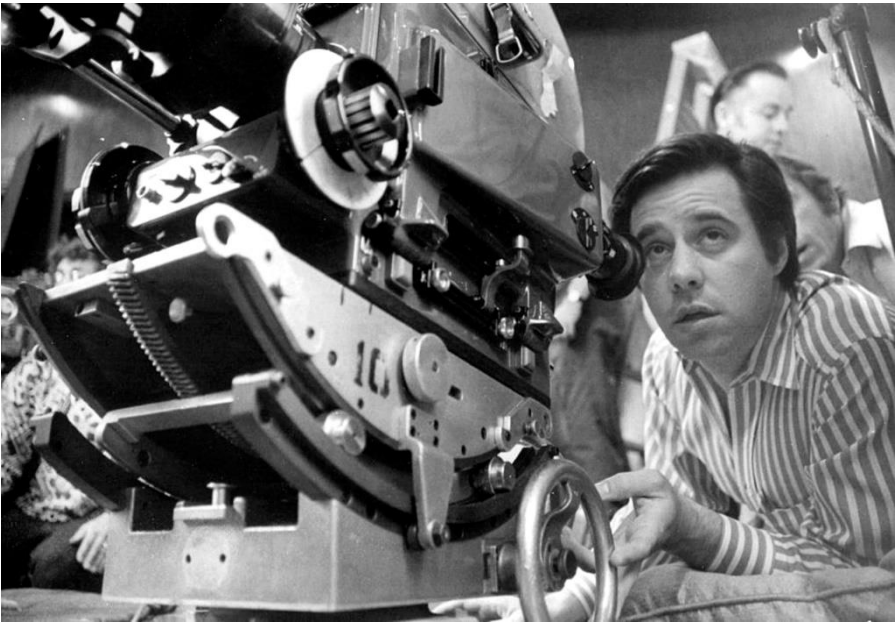
(Glocken aus der Tiefe – Glaube und Aberglaube in Russland)

Lecciones de oscuridad *(Lektionen in Finsternis, 1992)*

El pequeño Dieter necesita volar *(Little Dieter needs to fly, 1997)*

Mi enemigo íntimo *(Mein liebster Feind – Klaus Kinski, 1999)*

(X) PETER BOGDANOVICH (octubre 2022 / noviembre 2023)



El héroe anda suelto (*Targets*, 1968)

La última película (*The last picture show*, 1971)

Dirigido por John Ford (*Directed by John Ford*, 1971-2006)

¿Qué me pasa, doctor? (*What's up, doc?*, 1972)

Luna de papel (*Paper moon*, 1973)

Una señorita rebelde (*Daisy Miller*, 1974)

Por fin, el gran amor (*At long last love*, 1975)

Nickleodeon (*Nickleodeon*, 1976)

Saint Jack, el rey de Singapur (*Saint Jack*, 1979)

(XI) ROBERT ALTMAN (antología) (septiembre & octubre 2025)



M.A.S.H. (M.A.S.H., 1970)

El volar es para los pájaros (Brewster McCloud, 1970)

Los vividores (McCabe & Mrs. Miller, 1971)

Nashville (Nashville, 1975)

Vidas cruzadas (Short cuts, 1993)

Organiza:



UNIVERSIDAD
DE GRANADA

LA MADRAZA
CENTRO DE CULTURA
CONTEMPORÁNEA

CineClub Universitario UGR / Aula de Cine “Eugenio Martín.”

Síguenos en Facebook, Tik Tok e Instagram

LAMADRAZA.UGR.ES