

VIDAS CRUZADAS. LITERATURA Y CINE: UNA CRUZADA HISTÓRICA

MARIANELA AGUILAR MERLINO¹

RESUMEN

En el sucesivo artículo analizamos el film *Vidas Cruzadas* (1993) del director estadounidense Robert Altman, el cual es una transposición de una selección de cuentos y poemas del escritor Raymond Carver. Como ejes de análisis tomaremos la configuración de ambos cronotopos, la construcción y el cruce de los personajes y las categorías estructurantes de cada relato intentando dar cuenta de este nuevo discurso y sus aristas.

PALABRAS CLAVE:

Robert Altman- Raymond Carver- Transposición- Cronotopo- Personaje

“Durante la dirección de *Short Cuts* algunas cosas surgieron directamente de mi propia sensibilidad, que tiene sus peculiaridades, y así es como debe ser. Sé que Ray Carver habría comprendido el que tuviera que ir más allá del mero hecho de rendir tributo. Algo nuevo ocurrió en la película, y quizá sea ésta la manifestación más verdadera de respeto.”

Robert Altman, Nueva York, 1993.

El director de cine Robert Altman (1925-2006), posteriormente a la lectura de la obra del famosísimo escritor estadounidense Raymond Carver (1939-1988), realiza una selección de nueve cuentos cortos y un poema² de distintos libros³ y se lanza a la creación de una película. Es decir, produce una transposición que causa un texto nuevo a partir del texto “originario”. No obstante, es preciso considerar que será el film *Vidas cruzadas* lo que dará como resultado esta antología de los textos de Carver como obra literaria, publicada con el mismo nombre del primero. Es decir, la obra literaria recopilada como tal es una consecuencia de la elección y utilización de ésta para la película.

¹Marianela Aguilar Merlino es Licenciada, Profesora en Artes y, actualmente, cursa la carrera de Formación del actor en la EMAD. Adscripta a la materia Literatura de las Artes Combinadas II e investigadora en el grupo de investigación “Cine y Malvinas” de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Forma parte del equipo de trabajo de la curadora y crítica teatral Halima Tahan y se desempeña en el equipo “Arte y Sociedad” del Centro de Innovación y Desarrollo para la Acción Comunitaria (CIDAC). Docente en secundarios. Coordinadora y docente en Talleres de arte para adolescentes y jóvenes, y en seminarios acerca de la dimensión social del arte. Se desarrolla como crítica teatral en *Sucesos Escénicos*.

² *Vecinos* (1988); *No son tu marido*(1988); *Vitaminas*(1988); *¿Quieres hacer el favor de callarte?* (1988); *Tanta agua tan ceca de casa*(1987); *Parece una tontería*(1986); *Jerry y Molly y Sam*; *Recolectores* (1988); *Diles a las mujeres que nos vamos*(1988); *Limonada*(1990)

³ *¿Quieres hacer el favor de callarte, por favor?*, *Catedral*, *De qué hablamos cuando hablamos de amor o Si me necesitas, llámame*, *Bajo una luz marina*.

Altman escoge y crea una historia en la que se entrelazan estos cuentos y sus personajes de forma casual o bien a causa de algún acontecimiento que afecta a todos los personajes. Funda una obra nueva con características propias del lenguaje cinematográfico y con las huellas estilísticas que él mismo tiene como autor. Una estructura narrativa particular en la que los cuentos pasan a ser una gran novela de la vida norteamericana. Un esquema coral en el cual varias historias se ven enredadas en un solo argumento. “Nos hemos tomado algunas libertades con la obra de Carver –dice Altman diplomático–: los personajes han pasado de un cuento a otro; están relacionados entre sí por diversos lazos” (2012: 6).

La selección y la ulterior interpretación cinematográfica de la obra literaria son significativas ya que confirman lo que Foucault (1995) expresa acerca de que la interpretación dependerá de *quién* interpreta o *ha planeado la interpretación*. Es decir, la interpretación de la obra literaria por parte de Altman, y la creación de la película luego de la misma, da como resultado un film que responde a cierta estética característica de otras películas del director -la temática, la organización de estructuras narrativas, personajes y planos, el uso de la música-, demostrando que este film es el resultado de la visión y el bagaje del interpretante sobre el texto “original”. El creador audiovisual ya había trabajado el tema del fracaso y expresado el lado oscuro de la sanidad en *MASH* (1970), del matrimonio en *Un día de boda* (1978), de la música en *Nashville* (1975) y del mundo del cine y la política en *El juego de Hollywood* (1992). Ahora con *Vidas Cruzadas* (1993) era el turno de subrayar la *american way of life* y el sueño americano de la sociedad estadounidense. De esta forma, la transposición funciona como “(...) un comienzo que señala que lo que aparecía como origen (...), era ya a su vez un comienzo, una transposición de otros textos anteriores o simultáneos” (2001:116). Es decir, el texto literario como resultado de la selección de cuentos y poemas de Raymond Carver es ya una interpretación previa de otros textos y de la realidad. La interpretación es infinita.

Finalmente, es necesario visualizar cómo se da este traslado que implica una interpretación de un lenguaje a otro y si ésta es una transposición crítica frente a la obra literaria. Con respecto a esto, en principio, debemos explicitar que Robert Altman no desea ser fiel, sino más bien pretende crear cierta infidelidad de un lenguaje al otro. Esta certeza le permite erigir un nuevo esquema de la historia, en donde no sólo se manifiestan los principios básicos inherentes a su medio, como la composición de los planos, la angulación, el punto de vista, su puesta en escena, entre otros, sino también las características estilísticas de sí mismo como director.

ANÁLISIS DE LA TRANSPOSICIÓN:

CRONOTOPO LITERARIO - CRONOTOPO AUDIOVISUAL

Para poder dar comienzo al análisis de la transposición debemos observar cómo ha sido la disposición en cuanto a la configuración del *cronotopo* (1989) espacial y temporal en el film con respecto a la selección de cuentos y al poema de Carver.

En la selección literaria de Raymond Carver utilizada para el film encontramos que el tiempo y el espacio, por pertenecer a historias independientes, son disímiles entre los relatos. Las distintas historias parecen ser muy contemporáneas, pudiéndolas ubicar hace veinte años atrás u hoy en día. Asimismo, ellas transcurren en periodos de tiempo que pueden ser un día o pocos días (*Vecinos; Parece una tontería; ¿Quieres hacer el favor de callarte, por favor?; Tanta agua tan cerca de casa; Jerry y Molly y Sam; Vitaminas, Diles a las mujeres que nos vamos, Limonada*), a excepción de *Ellos no son tu marido* que se da en un tiempo aproximado a un mes. Con los espacios sucede algo similar. Podrían darse estas historias en diversos lugares, no obstante, el lugar es E.E.U.U y algunos relatos indican que suceden en California (*¿Quieres hacerme el favor de callarte, por favor?; Tanta agua tan cerca de casa, Jerry, Molly y Sam*).

Un lugar común de los cuentos es la configuración de los hogares de los protagonistas como espacios asfixiantes, mientras que el bar es la representación de la liberación. En este sitio, el tiempo se disuelve y no corre al mismo tiempo que lo hace en el exterior. Es el bar, y como consecuencia el alcohol, un lugar de escape, pero también de vacío.⁴ El contrapunto de estas figuras espaciales podría pensarse como una “lucha” interna entre lo público -los personajes pasan a ser anónimos y a estar libres de quiénes son y qué deberían ser- y lo privado -deben responder a una conducta y a la construcción ya hecha de su vida. Otra recurrencia es la construcción de la ciudad, en algunos relatos, como un lugar lúgubre y solitario (*Vitaminas; ¿Quieres hacer el favor de callarte, por favor?; Diles a las mujeres que nos vamos*).

El cronotopo del film guarda algunas mínimas similitudes con el de los cuentos y el poema, sin embargo son las diferencias las que priman. Altman construye un esquema de la historia en donde aborda el relato de forma coral, es decir un grupo muy heterogéneo de hombres y mujeres, con sus historias independientes, que viven en Los Ángeles -California- se cruzan y entrecruzan formando un argumento único en el que se han enlazado la acción de los personajes en paralelo o con encuentros casuales. En un transcurrir de tres días, en un largo

⁴ Carver era alcohólico, por lo que el alcohol como vía de escape y los efectos del mismo se manifiestan en algunos de sus personajes.

fin de semana cualquiera, estas historias independientes se tocan, se cruzan, ya sea por casualidad -son vecinos, trabajan alguno para el otro, son causantes de las desgracias del otro, etc.-, porque comparten lazos familiares o porque algo los está afectando a todos. Los espacios públicos- teatro, hospital y bar- son los lugares en los que suelen darse estos cruces. En contraste, las casas son los espacios en donde se guardan secretos y se dan discusiones. Donde se oculta eso que no se quiere mostrar. Finalmente, una fumigación al principio del film y un terremoto al concluir, serán dos hechos que acecharán la ciudad y que permitirán ver cómo cada uno de los desastres individuales se da en un mismo espacio y tiempo.

PERSONAJES

En cuanto al soporte literario vemos cómo los protagonistas de las distintas historias responden al trabajo hecho por Carver a lo largo de toda su carrera literaria. Sus personajes -muchos de ellos bebedores- son personas comunes, trabajadores manuales, empleados, desocupados. Representan la vida de los obreros y de las clases más desfavorecidas de la sociedad de su país que acceden a una especie de dimensión heroica -mínima y escueta- que les hace ver una nueva realidad. Ésta, más allá de ser reveladora, les produce angustia porque sienten que nada pueden hacer para cambiar sus vidas. Son personajes a la espera de la nada misma. Detestan sus vidas y no encuentran salida. Creen mantener el control de lo que les sucede y de pronto un hecho termina con ese orden y equilibrio que suponían como felicidad. La cotidianidad los ha vuelto hipócritas e indiferentes al drama ajeno. Sin embargo, a pesar de todas estas contradicciones - ser responsables de su situación y consecuencias de una historia- son mostrados con una mirada que no juzga, sino que reconoce las complejas aristas de la humanidad.

Los personajes de Altman, si bien están contruidos en base a los personajes de la selección literaria, se diferencian de los primeros en el hecho mismo de que se relacionan unos con otros por azar o parentesco entre ellos. A su vez, Altman les ha cambiado a la mayoría de los personajes sus trabajos, sus nombres, ha creado personajes nuevos y ha preponderado otros para darle mayor unidad a los cruces de estas historias. Policías, maquilladoras, conductores, cantantes de jazz, médicos, especialistas en sexo por teléfono, comentaristas de televisión, camareras y otros se van cruzando, ignorando los dramas que se dan paralelamente. De esta manera, Altman le da una especie de superficialidad a la historia que cuenta, demostrando los lados más banales de estos personajes que no logran revelarse ninguna verdad real. Continúan jugando un papel, son hipócritas a su realidad y hasta

chistosos, lo que contrasta con los personajes de Carver que son más desoladores, tristes y hasta parecen más humanos.

Resumidamente, Altman construye personajes y una historia atravesado por su tiempo. Toma los esquemas principales de los cuentos para luego agregarle su visión y sus preocupaciones actuales de la sociedad norteamericana. Arma y desarma historias y personajes a su manera y hasta se anima a cambiar los finales de algunos cuentos. El director del film con su obra crea una representación y, por lo tanto, un estudio de las relaciones humanas, sin dejar de lado una mirada cuestionadora de lo que está mostrando.

ANALISIS DEL RELATO AUDIOVISUAL

En el film *Vidas Cruzadas* podemos encontrar que hay muchos aspectos que no responden al texto de base, revelando así que es una transposición alterada. Para argumentar esto es necesario analizar el funcionamiento técnico y formal del relato filmico en relación al literario. Tomaremos las nociones dadas por Carmen Peña-Ardid (1992), y por André Gaudreault y François Jost (1995) para llevar adelante este análisis.

Las aperturas de los cuentos de Carver -narrados en primera y, mayormente, en tercera persona- comienzan con algunas descripciones de los personajes, sin hacer referencia en la abundante descripción y comentarios del ambiente, la época o el orbe en que se mueven estos - descripción propia a las novelas decimonónicas. En contraste, la película sí manipula esta figura característica de la novela. Desde el inicio se recurre a planos generales de la ciudad y movimientos de cámaras que se vuelven descriptivos del cronotopo en el cual nos ubicamos.

El primer plano podemos pensarlo como un fundido en negro junto a una música algo sombría y un sonido que hace referencia a un helicóptero. El sonido sombrío podemos denominarlo *off*, ya que el origen del mismo todavía no ha entrado en el campo, pero lo hará en segundos. No obstante, el segundo es *over* ya que parece no pertenecer a la realidad del film, sino más bien corresponderse con una música extradiegética -marca del *narrador principal* o *narrador impersonal* (1991) -. El plano siguiente es general de una noche en una ciudad iluminada tomado desde arriba y de frente. En el mismo entran los créditos titilantes, uno detrás de otro. Los sonidos acusmáticos -desconocemos su fuente- recién mencionados se vuelven más intensos, recordándonos los sonidos característicos a las películas de guerra. Más precisamente, al comienzo de la película *Apocalypse Now* (1979)⁵

⁵ Dirigida por Francis Ford Coppola.

en el cual se escuchan y se ven helicópteros. Unos segundos después el plano empieza a variar. Con la cámara en movimiento subrayando una panorámica, ésta se corre del plano de la ciudad iluminada hacia la derecha y nos muestra algo que queda oscuro. Cuando esto se ilumina, vemos un cartel que indica: “Recordar, cuarentena por la mosca de la fruta, no cosecha de verduras o frutas”. Un sonido instrumental extradiegético se suma y se percibe simultáneamente a los sonidos anteriores. A continuación, un contrapicado muestra pasar unos helicópteros que parecen largar agua, volviéndose *in* uno de esos sonidos antes mencionados. Seguidamente, se muestra otra vez el cartel iluminado hasta que se vuelve a oscurecer y la cámara comienza a moverse de nuevo panorámicamente, pero ahora hacia la izquierda para dirigirse a la ciudad iluminada. Un mínimo corte inmediatamente muestra cómo la cámara muestra extensamente la ciudad y la imagen es atravesada por varios helicópteros. Otro microscópico corte muestra cómo la cámara se traslada en un travelling en picado indicando una limosina que anda por la ruta y que la cámara sigue. En ese momento llega el título del film que parece armarse en el centro de la imagen al llegar partes de letras que se unen para luego titilar y, posteriormente, desaparecer. Es decir, durante toda esta primera parte del film recibimos no sólo información de la historia, sino también información del film como construcción, una indicación de “esto es cine”.

Subsiguientemente, con un corte la cámara se ubica como mirando al cielo y los helicópteros parecen desde lo lejos venir hacia ella. Sobre esta imagen aparecen y desaparecen los créditos que se corresponden a los nombres de los actores, los cuales aparecen en distintos colores. Los helicópteros se acercan tanto que pierden claridad en la imagen pareciendo “chocar” con la cámara y generando un corte. La cámara otra vez sigue desde arriba, lateralmente a la limosina, y se escucha una voz *off*, la cual se convertirá en *in* al entrar en el campo de visión. Rápidamente, después de un corte, la cámara se adentra en un espacio interno que se corresponde con el interior de la limusina. Vemos una pierna con un media negra junto con la de un televisor que está sintonizado en un canal de noticias. Continuamos escuchando muy bajito los sonidos tanto de los helicópteros como los extradiegéticos. La voz del periodista expresa: “Ha llegado la hora de volver a la guerra. No contra Irak, los terroristas, o la ex- Yugoslavia. Contra la mosca de la fruta, un insecto devastado que pretende instalarse en California”. Podemos suponer que esta noticia, algo irónica, es ubicada en el film no sólo para reafirmar la situación de la historia, sino en un intento de criticar a la sociedad estadounidense y su interés bélico constante. La guerra no se le declarará a ningún país, sólo a una mosca.

El próximo cuadro es un primer plano de la espalda del conductor de la limusina, quien escucha las noticias -que han pasado a ser voz en *off*- y mira al interior de la limusina. El contraplano anterior, actualizado ahora como plano, muestra a una mujer y a un hombre medios desvestidos y algo dormidos. Nuevamente, vemos la espalda del conductor que ahora toma una bebida alcohólica. Este es Earl, uno de los protagonistas de las historias. La cámara se va al exterior, al cielo, mostrando los helicópteros, pero el sonido *off* de las noticias y ese sonido instrumental siguen presentes. Ahora, el sonido que parecía de guerra ha desaparecido. Sobre este plano en movimiento casi circular siguen apareciendo y desapareciendo los créditos. Luego de un mínimo corte, casi imperceptible, la cámara desde el cielo comienza a bajar enfrente de una casa en un plano general. Se hace un zoom hasta enfocar una de las ventanas que está iluminada. Se continúa escuchando la voz *off* de las noticias desde este nuevo enfoque y la voz de alguien que está presente en esa habitación. Del plano de la ventana pasamos a un televisor dentro de una habitación que entendemos que se corresponde con aquella que desde el exterior la cámara focalizó. Los sonidos antes mencionados se han terminado, sólo se escuchan las noticias y la voz de un hombre. El cuadro del televisor se amplía y la cámara muestra a una mujer en bata que responde a esa voz masculina *off* que antes escuchamos y que ahora le podemos asignar un dueño. La cámara muestra a esa mujer con su marido en la cama, mirando las noticias. Este hombre es el conductor de las noticias que hemos estado viendo y escuchando. Es Howard Finningan, y su mujer, Ann⁶. A partir de ese momento vemos planos-contraplanos de este matrimonio mirando la tele, pasando la voz de las noticias a ser *off* o *in*. Más tarde, la cámara se va nuevamente al exterior, al cielo donde están los helicópteros, pero las noticias siguen como sonido *off* y los créditos siguen apareciendo. Antes que termine este plano, se comienza a escuchar música clásica, siendo un sonido *off* que instantáneamente entrará en plano su fuente. La película que había comenzado con un escuadrón de helicópteros que fumigan la ciudad de Los Ángeles contra la mosca mediterránea, ahora lo hacen al ritmo de *La cabalgata de las Valkyrias* -recordándonos los bombardeos de NAPALM de *Apocalypse Now* (1979) -tocada por Zoe con su violonchelo. Estas conexiones nos permiten entender que es recurrente como este film dialoga con otros textos, manifestándose la intertextualidad.

Luego de un casi imperceptible corte veremos como la imagen con un plano de situación nos permite verla a Zoe rodeada de otros músicos. El cuadro se agranda cada vez más al

⁶ Su historia está basada en el cuento *Parece una tontería*.

alejarse la cámara para visualizar las espaldas del público presente. Entre este encontraremos a dos matrimonios que se conocen en el concierto luego de descubrir que Alex Trebeck (presentador de un programa de concursos llamado *Jeopardy!*) está también entre el público. Ambos serán los protagonistas de dos historias que, a su vez, se cruzarán. Uno de los matrimonios es Ralph (doctor) y Marien (pintora), y el otro es Stuart y Claire (payasa). El primero está basado en el relato *¿Quieres hacer el favor de callarte, por favor?*, mientras que el segundo se estructura en base a *Tanta agua tan cerca de casa*. Posteriormente, la cámara sale de ese lugar y se dirige nuevamente al exterior a dónde se encuentran los helicópteros y siguen presentándose los créditos y esa música instrumental extradiegética del principio.

La cámara vuelve a bajar y a saltar hacia otra historia, la misma enfoca la inscripción de un auto *Jerry, mantenimiento de piscina*. El plano se abre y se muestra como el dueño del auto, Jerry, lo cubre con una tela. La cámara sigue a Jerry y se escuchan los helicópteros y la música antes mencionada. En el plano se lo ve a Jerry mirando para arriba, y a continuación se enfoca desde abajo los helicópteros fumigadores. La cámara vuelve a Jerry, el cuadro se abre y se lo muestra entrando a su casa. Las noticias otra vez vuelven a escucharse, otra vez vuelven a ser sonido *off*. Jerry mira la tele y se muestra en el próximo plano la televisión con el niño al lado, la voz de las noticias se vuelve *in*, pero entra otra voz a ser *off*, una voz de una mujer. Vemos a continuación que esa voz pertenece a la joven esposa de Jerry, Lois que habla por teléfono. Esta historia se basa en el cuento *Dile a las mujeres que nos vamos*. Otra vez la cámara se va al exterior con los helicópteros y los créditos siguen apareciendo y desapareciendo.

La cámara desciende y vemos que enfoca la cafetería *Johnnie's* posicionando la cámara desde arriba. Se escucha, al mismo tiempo que los helicópteros, jazz, pero se desconoce de donde viene, siendo así un sonido *off*. La cámara baja hasta ampliar la información que puede darnos el plano. Después de un corte, la cámara parece colocarse dentro de la cafetería, detrás de un vidrio, desde el cual vemos llegar la limusina de la primera historia. La cámara muestra cómo baja Earl de la limusina, entra y toca a una camarera que está de espaldas tomando un pedido. Pronto se sienta. La camarera se acerca y descubrimos que es Doreen, su mujer. Esta historia está basada en el cuento *No son tu marido* y en el caso de Doreen se cruza también con *Parece una tontería*. Luego la cámara se dirige a enfocar el exterior de la cafetería y en eso saltamos nuevamente a los helicópteros, pero ahora además del sonido *in* de los mismos, continúa esa canción jazzera cantada por una voz femenina, con la presencia de más créditos.

Un corte pequeño y la cámara baja del cielo para mostrar desde arriba una esquina que parece la de un bar. Inmediatamente, baja la cámara. Próximamente, vemos en un primer plano recortado -como sucedía con Zoe- a una mujer con un vestido blanco de noche cantando -como lo describía Ralph en el cuento *¿Quieres hacerme el favor de callarte, por favor?*-, y ese sonido *off* de la canción se vuelve *in* al visualizar de donde proviene. Esa mujer es Tess, la madre de Zoe. El plano amplía el campo de visión, entonces ahora vemos a ella y a algunas cabezas del público. Este plano y el anterior son iguales a los de Zoe. Hay un paralelismo formal para relacionar a estas mujeres. La joven y Tess, madre e hija, es una historia inventada por Altman en base a una mujer presente en un cuento y a una característica de Ralph. Esta narración audiovisual permite, a través de la música, lograr un engarce interesante de las historias. Luego la cámara visualiza a las personas que allí se encuentran. Advertimos a dos matrimonios amigos, pero ahora más jóvenes, tomando algo. Bill y Honey y otro matrimonio, los cuales pronto sabremos que son sus vecinos. Es la misma estructura formal y de organización que la del concierto. Los matrimonios hablan sobre peces, sobre cómo alimentar a los peces escorpiones que comen otros peces, y cómo deberán hacerlo Honey y Bill, quienes deberán cuidar la casa de sus vecinos que se van de vacaciones. La historia de Bill y Honey está atravesada tanto por el cuento *Vecinos* como por *Dile a las mujeres que nos vamos*.

De nuevo, saltamos a los helicópteros, pasa otro crédito y las noticias vuelven a escucharse como voz en *off*. Del sonido de éstas, rebotamos en un televisor en donde vemos a Howard hablando. La cámara comienza a trasladarse en un travelling por toda la casa, mostrándonos a unos niños, a su mamá y al perro, y cómo estos se alarman cuando comienzan a escuchar el sonido *off* de los helicópteros que se acercan. Ante esta desesperación también entra en plano el esposo de esa mujer. La cámara se va nuevamente, luego de un imperceptible corte, hacia los helicópteros que están fumigando a los cuales enfoca desde abajo. Vuelve a la casa de esta historia de Sherri y Gene, basada en el cuento *Jerry, Molly y Sam* y otra vez hacia los aéreos fumigadores y otro crédito, en este caso el del director.

Hasta en este momento ya se ha presentado a grandes rasgos las historias, sin embargo falta la de Betty y Stormy. Saltamos otra vez al concierto con Zoe tocando y, los dos matrimonios escuchando y charlando. En seguida, vamos pasando otra vez por cada una de las historias dispuestas: la casa de Jerry y Lois; Tess cantando en el bar; Bill y Honey charlando con sus vecinos y el dormitorio de Howard y Ann, junto a su hijo que se ha asustado por los helicópteros, creyendo que era un terremoto -presagio de lo que pasará al

final del film. El programa televisivo de noticias se termina. Ahora, estas últimas tres historias que han vuelto a entrar en escena se han hilvanado sin necesidad de recurrir al exterior y a los helicópteros. Todos estos sucesos están pasando simultáneamente en la noche del jueves. Es como si al momento de mostrarnos las historias los helicópteros estuvieran pasando arriba de sus casas o los lugares donde se encuentran.

Una elipsis temporal nos traslada al amanecer del viernes por la mañana con la música tocada por Zoe de fondo en un plano frontal de varios helicópteros que parecen estar llegando a una pista de aterrizaje -otra vez las reminiscencias de *Apocalypse Now*-. Los pilotos de aviones fumigadores bajan y vemos que uno de ellos va a llamar a la cabina telefónica, y que la cámara lo enfoca desde fuera de la cabina. Saltamos a otro espacio en donde suena un teléfono, la cámara muestra una puerta de la que sale un niño que atiende. Volvemos a la cabina. Estos hablan. Reconocemos que son padre e hijo. Retornamos a la casa y la cámara hace un travelling mostrando a una mujer que le saca el teléfono al niño. Hablan los adultos y la mujer cuelga. Ella es Betty y es su cumpleaños. El que llama es su ex marido, Stormy.

Saltamos a la casa de Stuart y Claire, él se prepara para ir de pesca y ella se disfraza de payasa, ese día tiene dos cumpleaños. Volvemos al hogar de Betty y descubrimos que está durmiendo con Gene, el marido de Sherry. Pasamos a un patio con una piscina en donde entra Jerry y escuchamos a Zoe tocar el violonchelo. Veremos más adelante que esa piscina es de la casa de Ann y Howard Finningan donde Tess, la vecina, quiere que él le limpie la de ella. Desde este lugar Jerry observa a Zoe. El próximo salto será hacia la casa de Bill, quien se levanta, busca a su mujer y ve como ésta está en la casa de los vecinos hablando con ellos. Harlene está fascinada con el acuario de sus vecinos.

A continuación, todas las historias se articulan unas con otras, saltando espacialmente de un lugar a otro. Altman confecciona una estructura a través de un montaje alterno, es decir en donde las acciones se dan simultáneamente en el tiempo, apenas notándose los ensamblajes de las historias. Estas en un principio fluyen de una a otra con gran facilidad, alternándose con las imágenes del exterior de los helicópteros -es como si la cámara mirara la ciudad desde estos- y confluyendo a través de la música y de las noticias. Es como si cada una de las historias pasará en el mientras tanto de la otra. Luego de este principio, éstas irán saltando una tras la otra y el cruce de los personajes será mayor. De esa manera, Altman logra una cuidada estructura narrativa y argumental. Alcanza una simultaneidad que en los cuentos no se había planteado.

Percibimos, de acuerdo a lo arriba desarrollado, que la película ha tomado la característica de la descripción y apertura del relato en base a la novela decimonónica -planos generales de la ciudad y luego de las casas para elegir un punto de atención y de protagonismo-, mientras que la estructura de los cuentos parece estar influenciada por la narración fílmica que opta por los comienzos abruptos, la presentación de actividades y situaciones ya iniciadas, los arranques a partir de primeros planos o de plano detalle. Los cuentos son iniciados -a excepción de *¿Quieres hacer el favor de callarte, por favor?* que nos cuenta quiénes son los personajes antes de situarnos en la acción principal-, sin preámbulos, generando la sensación de que el universo de los personajes preexiste a la narración y la incógnita sobre quiénes son los personajes. El uso de este recurso puede tener que ver o estar inspirado en que Carver tuvo una relación estrecha con el cine -llegó a escribir un guión sobre *Los demonios* de Dostoievski-. En cierto sentido la mayoría de los cuentos de Carver pueden ser llevados directamente a la pantalla ya que muchos están escritos casi con indicaciones literales: interior/exterior, etc.

La categoría temporal en los cuentos es de aproximadamente tres días en cada caso, con excepción de la historia *No son tu marido* que dura un mes. Algunas historias son lineales desde el presente, sin embargo, *¿Quieres hacer el favor de callarte?*, *Diles a las mujeres que nos vamos*, *Jerry*, *Molly y Sam* y *Tanta agua tan cerca de casa* nos cuentan algunos hechos del pasado para ubicarnos en la acción presente. A esto lo podríamos considerar como analepsis externas. En el film no hay anacronías en el orden temporal del relato, el punto cero de la narración es la primera imagen del film. El relato se ordena de manera de que las secuencias se vuelvan asociativas, en un principio por los helicópteros que fumigan sobre los lugares en donde todos se encuentran, y luego por el cruce entre los personajes. A su vez, el cuento como el film, utiliza tanto escenas como elipsis. En el caso de los cuentos, además de las elipsis propias a la narración, hay elipsis temporales y espaciales entre cada uno, ya que cada cuento es individual. En la apertura del texto audiovisual las elipsis suelen ser espaciales⁷. Se pasa de una historia a la otra, las cuales suceden paralelamente, mientras que inmediatamente después, cuando aterrizan los aviones, se hace una elipsis temporal y espacial. Ulteriormente, algunas elipsis son sólo espaciales y otras sólo temporales, encontrando también otras que combinan ambos saltos. Concluyentemente, expresamos que la duración de la historia con respecto al relato es mayor, ya que se cuentan alrededor de tres días en tres horas de film. Para lograr esto se

⁷ Si bien reconocemos que la elipsis se relaciona con el tiempo nos parece necesario aplicar este salto al tema del espacio.

utiliza la elipsis y la escena. Con respecto a la frecuencia, los cuentos se corresponden con el relato singulativo, lo que pasó una vez se cuenta una vez sola. En el film, más allá que las acciones a veces pasen en simultaneidad, el relato también es singulativo, ya que cada una de las historias sólo ocurrió una vez y en el relato cinematográfico se muestran por lo tanto una sola vez.

La voz narradora de los cuentos algunas veces es en tercera persona, es decir el narrador es omnisciente, sabe todo lo que ocurre desde todos los puntos de vistas posibles -desde el interior de los personajes hasta lo que ocurre en el exterior. Pero también hay cuentos en donde encontramos a los personajes contando su historia en primera persona (yo). Por ejemplo, Claire en *Tanta agua tan cerca de casa* y el señor Slater de *Recolectores*. Por otro lado, en la película, hay un *narrador principal, meganarrador, narrador impersonal* (1991) o *enunciación* que es el que se encarga de ir pasando de una historia a la otra, el que coloca sonidos extradiagéticos, el que se encarga del montaje, el que hace los zoom con la cámara -por ejemplo, la casa de los Finningang cuando se hace zoom en la ventana-, etc. No hay ningún *narrador delegado*, aunque las noticias parezcan serlo cuando escuchamos esa voz y no vemos su fuente.

El punto de vista del film no sólo es literal como en los cuentos, sino también es perceptivo, por lo que el punto de vista se divide en campo cognitivo -saber- llamado focalización, y en el campo perceptivo -ver- llamado ocularización con respecto a la imagen, y auricularización con respecto al sonido. La focalización es espectral, cero o no focalizada ya que como el narrador omnisciente en la literatura, sabemos todo lo que pasa en el film, conocemos lo que pasa en todas las historias. Tenemos conocimientos de aquellas discusiones como la de Marien y Ralph; sabemos que el que llama a Ann y Howard es el pastelero; sabemos que Gene engaña a su mujer con Betty; sabemos que Doreen al atropellar a Casey le ha causado la muerte, mientras que ella no lo sabe, y así una infinidad de cosas. La ocularización es externa o cero porque no hay ningún personaje que vea la imagen que nosotros vemos, ninguna instancia intradiagética ve la imagen, lo que vemos se corresponde al gran imaginador o también llamado enunciación. Lo hacemos a través de una cámara autónoma, ya que Altman utiliza su habitual estilo de planos largos con personajes entrando y saliendo del plano como una coreografía, rodando siempre con la cámara en movimiento y adentrándose en todos los lugares y momentos. Ejemplos de esto es cuando la cámara entra al dormitorio de Ann y Howard; o cuando Earl llega, la primera vez, al café donde trabaja Doreen; o cuando la cámara entra, por primera vez, a la casa de Sherry. Ocularización interna secundaria se da en un plano contraplano de alguien

mirando algo y luego la imagen de lo que mira. Es el caso de, por ejemplo, Earl cuando se lo muestra que mira el interior de la limusina, y al instante entra en campo, aparece lo que él acaba de mirar. La auricularización es externa, cuando oímos y vemos de donde se emite eso que acabamos de oír, y *cero* cuando aparecen sonidos extradiegéticos o ajenos a la diégesis como es ese sonido instrumental del principio o el sonido que recordaba a la guerra. Entonces, los sonidos serán tanto *in* cuando vemos de donde proviene el sonido, *off* cuando no vemos esto pero en segundos entra en cuadro la fuente, y *over* cuando el sonido es ajeno al mundo de la diégesis.

La música es otro elemento novedoso de Altman, pues ésta le imprime a la película un ritmo altisonante que sirve como narrador en *off*. El tratamiento de la música en el film será muy importante, ya que como describimos el principio, y como sucede al final del film, la música sea extradiegética, *off* o *in* logra crear un ensamblaje entre las historias y, también, transmitir las sensaciones de sus personajes en ellas. Por ejemplo, en el final del film vemos como una música jazzera que se escucha de fondo empieza a estar presente de una historia a la otra. Se empieza a escuchar cuando los matrimonios de Honey y Bill y sus amigos Jerry y Lois van a buscar las fotos y se intercambian por error las fotos de uno de los amigos de Stuart; a Claire y Earl; a Betty, su hijo y su “amigo”. Volvemos, de nuevo, con los dos jóvenes matrimonios recién mencionados que llegan a una especie de parque a pasar el día, y en donde los hombres siguen a dos chicas en bicicleta. Inmediatamente, saltamos a Ann y Finningan charlando con el pastelero, aquí la música anterior ha terminado, pero vuelve a empezar otra canción de jazz al final de esta charla. Volvemos a Betty y aquí la música pasa a transmitir la sensación de peligro cuando ésta ve que su casa ha sido destruida.

Luego del terremoto, otra vez las noticias entran al film, en este caso en la reunión de los matrimonios de Ralph-Marien y Caliere-Stuar. Stormy está en el noticiero, y la cámara se acerca al televisor para que no quede duda que es él. Prontamente, estos dos matrimonios se pondrán a tomar tequila como si nada hubiera pasado. Una canción de jazz cantada por Tess se escucha, la cámara se va en una panorámica hacia la vista de la ciudad. Rápidamente, se adentra más el plano cinematográfico en ésta, aparecen los créditos, y al no poder ver toda la ciudad en un plano aparecen mapas de California. Imágenes cartográficas se van superponiendo unas sobre otras y cada vez las imágenes del plano cartográfico están más cerca del mismo. La canción nunca deja de sonar, los créditos continúan y el film se termina cuando el tema musical acaba y todos aplauden a Tess. Esto lo deducimos por lo que escuchamos. La música ha organizado y estructurado la película

de forma magistral, manifestando la soledad, la superficialidad y la indiferencia que cada una de las historias muestra a su manera.

UNA TRANSPOSICIÓN CRUZADA

Concluyendo el trabajo, podemos reconocer que los cuentos y el poema de Raymond Carver son dramas cotidianos, mientras que si bien el film también responde al género del drama, en algunas historias hay toques de humor que vuelven graciosas las desgracias de las vidas monótonas y algo hipócritas que llevan los personajes. Los cuentos, por la propia capacidad de la literatura de poder describir lo que sienten los personajes, nos muestran historias que no pisan el humor, sino el drama constante; sin embargo, el cine se pierde de esa descripción interna. No obstante, ésta podría hacerse por monólogos internos, gestos de los personajes o la utilización de la cámara que refleje la desolación de los mismos, pero no lo hace, porque Altman ha elegido realizar una transposición que implica una interpretación crítica. Si bien el director conserva la esencia de Carver -mantuvo casi exactos los diálogos-, propone una estructura nueva para integrar nueve relatos y un poema -que no suceden literariamente en forma simultánea. Al igual que Carver, explota al máximo -en su minimalismo- el sabor de la cotidianidad monótona e insoportable de un *american way of life* letárgico, y mantiene los finales más reales en donde no hay conclusiones felices sino el mismo transcurrir de la vida. A su vez, proyecta a partir de los personajes y de los ambientes interiores, sus propias inquietudes: la espera, la soledad, el aburrimiento, la indolencia, la indecisión existencial, etc. del hombre actual. Es decir, es absolutamente fiel a su estilo, a su visión de América, de unos tiempos y de una manera de vivir, y es libre con respecto a la letra, las formas, los personajes. Altman ha dialogado con Carver, tejido y combinado historias, desplazado personajes de un cuento a otro, estructurando a su manera, pero en otro medio, y eso se nota.

El director cinematográfico con su película en donde los veintidós personajes muestran sus luces, opacidades, miserias y pequeños logros durante un mismo plano cronológico y geográfico, critica a estos seres, a esta sociedad, pero también muestra personajes que tratan de ser más reales. No son héroes sino personajes que abrazan todas las contradicciones de su vida. Altman no los juzga directamente, pero manifiesta a través de la historia las actitudes de seres que están dormidos. De ellos surge un individualismo ante el desastre del otro y una apariencia que oculta y muestra lo que más les conviene.

Finalmente, podemos retrotraernos al término *heteroglosia* de Bajtin (1989) y ver cómo Altman y Carver han manifestado distintos acentos sociales según los personajes. Esto en

el caso del film parece ser más terrible porque ante algo que pasa al mismo tiempo en esta sociedad -podría ser una novela de la vida americana- reina la indiferencia, la mentira, la violencia constante y reprimida.

Podemos concluir que mientras que el realismo de Carver es muy duro, Altman, a pesar de la fuerte crítica ideológica hacia la sociedad norteamericana, se permite reírse de las angustias y dejar que el espectador se pregunte, reflexione sobre lo que ha visto.

En definitiva, el film *Vidas Cruzadas* conserva restos diegéticos y argumentales de la obra literaria, pero haciendo hincapié en los más elementales. Del mismo modo, toma elementos adicionales y elementos de otros textos de él mismo o de otros directores. Altman escapa de la adaptación en sentido estricto y reafirma sus palabras: “Los equivalentes cinematográficos de materiales literarios se manifiestan de maneras inesperadas” Robert Altman.

BIBLIOGRAFÍA

Bakhtin, Mijail. “Formas del tiempo y del cronotopos en la novela” en *Estética y Teoría de la Novela*. Taurus, Madrid: ,1989

Burgoynne, Robert. “El narrador en el cine. Lógica y pragmática de la narración impersonal”, en *Poethique*, No.87, 1991.

Carmen Peña-Ardid. *Literatura y Cine, una aproximación comparativa*. Cátedra, Signo e Imagen, Madrid, 1992.

Foucault, Michel: *Nietzsche, Freud, Marx*. El Cielo por Asalto, Buenos Aires, 1995

Grüner, Eduardo. “La dimensión crítica de la transposición Literatura/Cine” en *El Sitio de la Mirada*. Norma, Buenos Aires, 2001.

Gaudreault, André y Francois Jost . *El Relato Cinematográfico*. Paidós, Barcelona, 1995.

Raymond Carver. *Vidas Cruzadas*. Editorial RBA: Barcelona, 1997

Filmografía

Vidas cruzadas (1993), Robert Altman