

SHORT CUTS: DOS MODOS DIFERENTES DE APROXIMACIÓN

Luis López García

Universidad de Zaragoza

En este trabajo se hace un análisis comparativo entre un conjunto de relatos breves del escritor Raymond Carver (1994), publicados desde principios de los años setenta, y su correspondiente versión cinematográfica en un argumento unificado por el director Robert Altman bajo el título *Short Cuts* (1992)¹. A la luz de este ejemplo, se examinan aspectos relativos a las diferencias en la técnica narrativa entre literatura y cine, así como los modos de aproximación a la realidad social y psicológica de los personajes practicados por ambos medios.

Carver introduce su relato «Tanta agua tan cerca de casa» con los mudos reproches que Stuart, un aficionado a la pesca, recibe de su mujer, Claire, como resulta de su comportamiento: él y sus amigos han

¹ Con Andie MacDowell, Bruce Davidson, Anne Archer, Chris Penn, Fred Ward, Madeleine Stowe y Tim Robbins en los papeles principales. *Short cuts*, Robert Altman, edición paper back en Vintage Books, 1992.

demorado durante tres días la denuncia a la policía del hallazgo de un cadáver en el río por no querer privarse de un fin de semana de pesca. Los tres hombres han acampado durante este tiempo junto al río, mientras el cadáver de una mujer flotaba, apresado entre juncos, a pocos metros de distancia. Carver narra lo sucedido por boca de la mujer de Stuart en su acostumbrado estilo conciso, concentrando el máximo de información en el menor espacio posible². Acciones como ésta utilizan en la película secuencias de duración diversa que, en general, alargan el tiempo narrativo de la escena. Por otro lado, el hecho de ir presentando un suceso a lo largo de planos intercalados refleja mejor el transcurso del tiempo real pasado por los hombres en el río, detalle perdido en parte para el lector con las escuetas referencias literarias del tipo «a la mañana siguiente».

El hallazgo de la mujer muerta es tratado en el film con una cotidianidad absoluta, crítica de Altman al grado de violencia al que se ha llegado en la sociedad norteamericana, de modo que se asiste más o menos impasiblemente al asesinato anónimo. No será el único ejemplo. Asimismo, en otro relato un niño negro recibe un navajazo en el transcurso de una reyerta, a la cual sólo asistía en calidad de espectador. Como sucede en otras ocasiones, la versión cinematográfica sube en varios tonos con respecto a la literaria: en el film alguien dispara al muchacho mientras éste conduce su coche por la autopista. Un acto tan brutal en su irracionalidad sólo recibe, por parte de uno de los personajes, un simple comentario: «¡A dónde vamos a llegar!».

La narración queda superada por la agilidad de la escena filmica. Mientras en el relato se ha de repetir «la chica» en varias ocasiones, Altman crea el mismo efecto con una sola toma del cadáver flotante, sujeto elíptico que el espectador tendrá en su imaginación al tiempo que los pescadores, en sus discusiones, la mencionan únicamente mediante los pronombres «ella» o «la». Cuando leemos «Por la noche hicieron pescado, asaron patatas, tomaron café, bebieron whisky. Luego cogieron cacharros y platos y cubiertos y bajaron al río y los limpiaron cerca de donde estaba la chica»³, imaginamos estas acciones en la misma secuencia en que son descritas, en especial por el reiterativo empleo de la conjunción «y». En el film varias de las tareas

² R. Carver (1994: 88). Los relatos que inspiran la producción de Altman fueron agrupados y publicados de nuevo en un volumen único, cuya versión en español será la fuente por la que citamos.

³ R. Carver (1994: 88-89).

son realizadas simultáneamente por personajes distintos, lo que presta al conjunto un acento de mayor verosimilitud⁴.

La lucha de los individuos con su conciencia y la responsabilidad contraída por sus actos constituye la esencia del relato, de modo que éste adquiere una dimensión ética, componente conservado en el film como uno de los elementos vertebradores de las diversas historias que se entrecruzan. Altman articula su obra como una continua danza de la vida y la muerte, en la que sus actores, movidos únicamente por impulsos que podríamos calificar como materialistas, evolucionan por un estrecho escenario sin poder evitar rozarse mutuamente. Tal y como reconoce uno de los pescadores, si la corriente arrastra a la chica, desaparece el problema. El mismo desapasionamiento muestra otro personaje cuando su mujer le relata el atropello que acaba de cometer, a él sólo le preocupa ser denunciado, nada le importa el estado del niño accidentado. Los perdedores y los más desfavorecidos, condenados a ser una parte infinitesimal del enorme y anónimo entramado social, sustituibles por cualquier otro de análoga escasa importancia, son conscientes de su nulo «valor de cambio» en ese continuo mercado en el que se ha transformado la vida humana. No importa un niño más o menos, una o diez chicas. Todos saben que a cada minuto desaparece un gran número de vidas humanas, las cuales se ven sustituidas inmediatamente por nuevos nacimientos. Lo desconocido les acecha también a ellos, a la vuelta de la esquina, por lo que parece más sensato disfrutar de esos instantes placenteros en lo que, a priori, parece un refugio casi inaccesible al caos: un buen fin de semana de pesca.

En el film se pone de manifiesto lo que acontece en el subconsciente de los individuos de modos diversos, característicos de la técnica cinematográfica. Los reproches que Stuart recibe de su mujer por su comportamiento en el río tienen lugar delante de otros personajes, como sucede en su visita a la casa de otro matrimonio, Ralph y Marion, protagonistas de «¿Quieres hacer el favor de callarte, por favor?». Al principio Altman sigue bastante fielmente el relato, la forma concisa en que la mujer formula siempre el mismo interrogante: «¿pero por qué lo hicisteis?». No obstante, los continuos saltos a otras escenas y situaciones en el film provocan que el espectador llegue a olvidar por un momento la tensión existente entre Stuart y Claire, verdadero núcleo de la trama en el relato literario. Aparentemente, el desasosiego ha queda-

⁴ Confirmando la flexibilidad temporal que S. Kracauer (1996: 294) atribuía al medio filmico.

do olvidado, pero no tarda en revelarse al espectador que, en realidad, sus cerebros no piensan en otra cosa, como se pone de manifiesto en la extraña pregunta de Stuart a Ralph, un cirujano, durante la velada en casa del segundo: «debes tocar muchos cadáveres como médico, ¿verdad?» (no olvidemos que Stuart fue el encargado de amarrar la muñeca de la muchacha asesinada para evitar que fuera arrastrada por la corriente). De modo análogo, se recuerda al espectador que tampoco Ralph es capaz de dejar de pensar en la infidelidad de su mujer Marian, confesada por ésta recientemente. Ello queda explícito mediante las observaciones mordaces dirigidas a su mujer en el transcurso de la velada: «Sí, ¿qué clase de mujer eres, Marian?» o «No, Marian, la tramposa eres tú». Mientras, aparentemente juegan, beben y se divierten, una corriente subterránea, formada por las violentas emociones sentidas por estos seres humanos, atraviesa la reunión y aflora a la superficie en aquellos momentos en los que el reproche se hace irresistible, percibiéndolo entonces el espectador. Ambos matrimonios continúan con sus mutuas reconvenciones en un diálogo sordo que subyace a la acción exterior.

Altman da a conocer por boca de sus personajes las costumbres sexuales de éstos. El sexo se hace tan cotidiano que pierde su carácter tabú, penetrando la cámara en los momentos íntimos de las parejas —siempre a cámara fija— y registrando sus actos y evoluciones con un desinterés que acaba por contagiar al espectador. El director —tal y como sucede en Carver— desea caracterizar su modo de ofrecer los hechos con un acento marcadamente impersonal, enfocando la toma desde la cabecera de la cama y mostrando sólo los pies de los personajes⁵.

Carver secciona un pequeño fragmento de la cinta de la vida de sus hombres y mujeres, el que le interesa en el momento para su historia, sin preocuparse del resto. Hay pocas diferencias entre estas personas de clase media baja descritas por el escritor, en sus viviendas, en sus automóviles, en sus preocupaciones vitales. Altman divide a sus parejas en tres grupos de estatus diverso, lo que finalmente va a marcar la diferencia en todos los ámbitos y situaciones. Estas diferencias se manifiestan, primeramente, en el entorno arquitectónico que los rodea. Al estilo de los barrios periféricos de Los Ángeles, las casas son todas

⁵ Efecto de distanciamiento estético en la tradición del *ostranenie* de Victor Shklovsky, el *Verfremdungseffekt* de Bertolt Brecht y la cámara estática de Andy Warhol (D. Bordwell, 1995: 76).

adosadas o unifamiliares, de una sola planta la mayoría de ellas, de al menos dos las pertenecientes a los propietarios de mayor fortuna. Tan sólo una de las parejas habita en un remolque en el que un televisor encendido gran parte del tiempo pone la nota común con los hogares de los restantes protagonistas. La pantalla, encendida desde primeras horas de la mañana por los más pequeños, asegura la necesaria uniformización cultural de la inmensa clase media norteamericana, cuyos hijos, sin apenas excepciones, se someten así al necesario proceso de socialización desde la infancia⁶.

La cámara se introduce en el hogar de Ralph y Marion mostrando una hermosa panorámica a vista de pájaro, filtrada tras las enormes cristaleras que proporcionan luz suficiente para que ésta, pintora aficionada, componga sus cuadros. La casa está situada, hay que deducir, sobre un privilegiado lugar elevado. Ha de ser, además, espaciosa, pues las cristaleras se han enfocado desde la pared opuesta de la habitación, mediando un gran espacio entre ambas. Nunca se ofrece una vista exterior del edificio que permita abarcarlo en su totalidad y aproximar sus dimensiones reales. Cuando la pareja recibe a sus invitados, Marian se encarga de enseñar la casa a Claire decidiendo «empezar por arriba». La sensación de amplitud y orden acompaña a Ralph, mientras se introduce en la pantalla por la derecha *bajando* por unas escaleras que se hacen visibles también cuando abandona la habitación por otro lugar diferente del primero por el que ha accedido a la estancia. El espacio arquitectónico es así sugerido por el movimiento del personaje, de modo que determinados elementos contribuyen a completar el espacio sin mostrarlo⁷.

El elemento del *orden* es muy importante en el espacio filmico. Altman juega con este factor a la hora de fijar los caracteres de los personajes. Frente a las viviendas de los otros, más pequeñas, atestadas de objetos y juguetes diseminados por todas partes, lo que refuerza la sensación de caos (detalle no mencionado en ningún pasaje del relato literario), contrapone el orden reinante en los hogares de los socialmente mejor situados, asociándose implícitamente una idea de pulcritud y limpieza conseguida por un servicio doméstico acorde con el nivel económico de los propietarios. Una de las parejas protagonistas irá desordenando progresivamente el apartamento cuya custodia les ha

⁶ Cf. H. M. Enzensberger (2000: 560).

⁷ Para un análisis detallado de un ejemplo de aplicación de este recurso, cf. S. Vila (1997: 23 y ss.).

sido confiada, otro personaje persigue una cucaracha que se desliza por la mesa mientras su mujer relata una historia lasciva a un cliente desde el auricular de su teléfono erótico⁸. La figura del desorden constituye, en la recreación cinematográfica propuesta por Altman, una metáfora filmica apoyada en la correspondiente metonimia por proximidad, tal y como Metz definió este concepto para la teoría del cine⁹.

Otra característica diferenciadora reside en la capacidad de autocontrol, es decir el grado de civilización y educación. Carver provoca a sus personajes hasta que éstos abandonan el lugar perdiendo el control de sí mismos, camino de emborracharse o del domicilio de su amante. Altman mantiene este comportamiento en sus papeles más groseros, modificándolo en el caso de los más cultivados. Por ello, es totalmente diferente la respuesta de Ralph al confirmarle su mujer, Marian, la infidelidad de que ha sido objeto. Sí, se entabla una discusión también, pero el desenlace es más apacible, como demanda la educación que han recibido. Igualmente, otro de los protagonistas del film asiste a la muerte de su hijo de un modo mucho más comedido, más frío, manteniendo la serenidad aún en los peores momentos. La secuencia ha sido liberada de gran parte de su carga emotiva al omitirse un detalle esencial, desgarrador en el relato literario ya que al niño, leemos, tras abrir los ojos en un corto instante de aparente recuperación, «se le cerraron los ojos y gritó hasta que no le quedó aire en los pulmones», expirando segundos después¹⁰. El abatido padre tiene un acceso de llanto en el mismo hospital, que se repite una vez en su casa. Por su parte, el dolor de la madre es tan profundo, tan intenso, que en el relato apenas da muestras externas de aflicción, siendo ella la que trata de consolar a su marido. Altman invierte los papeles, haciendo que, externamente, sea ella la más afectada por tan terrible infortunio. Carver ya había dejado presentir su cariño y amor maternal a lo largo de varios apuntes, especialmente con una tierna reflexión que ella se hace cuando encarga una tarta para el cumpleaños de su hijo: «Ella era madre, tenía treinta y tres años y le parecía que todo el mundo, sobre todo un hombre de la edad del pastelero, lo bastante mayor para ser su padre, debería haber tenido niños y conocer ese momento tan especial de las tartas y las fiestas de cumpleaños»¹¹. Nada de esto se nos puede transmitir en la película si

⁸ Recursos que configuran la «tonalidad moral» de cada espacio, según S. Zunzunegui (1996: 100).

⁹ Cf. C. Metz (1979: 170).

¹⁰ Cf. R. Carver (1994: 121).

¹¹ Cf. R. Carver (1994: 98).

no tenemos acceso directo al mundo de la conciencia y autorreflexión del personaje.

Éste resulta un aspecto mucho más difícil de perfeccionar cinematográficamente. En consecuencia, el director se encarga de confeccionar una respuesta clara al comportamiento más extraordinario de todos, el de Jerry en «Diles a las mujeres que nos vamos». Los procedimientos para definir su personalidad difieren bastante en el tratamiento literario y en el fílmico. Carver finaliza una escapada de dos hombres jóvenes a la búsqueda de mujeres con un desenlace brutal que deja al lector absolutamente conmocionado, tanto por lo inesperado del mismo como por el modo brevísimo de narrarlo¹². Ello impulsa a releer detenidamente el relato a la búsqueda de indicios que puedan explicar el espeso subconsciente oculto en ese individuo.

Altman ofrece un desenlace muy similar, si bien no sorprende tanto al espectador puesto que, desde el principio, se ha ido proporcionando una respuesta con las conversaciones eróticas escuchadas diariamente por Jerry de labios de su mujer, que trabaja en una línea de teléfono erótico desde su domicilio privado, así como en los retazos de conversaciones mantenidas con su amigo Jim, que también habla continuamente de sexo. Altman sabe que el espectador no puede «releer», como en el caso del relato, por lo que en su tratamiento del tema trata de hacer comprensible a la mayoría lo que Carver deja a las preocupadas elucubraciones de un lector angustiado por la violencia inesperada que puede provenir de cualquiera de los que le rodean. La explicación del director es mucho más cómoda, más cotidiana: el extraordinario comportamiento hunde sus raíces en una sexualidad perturbada. De este modo, se ha venido conformando la psicología del personaje durante el film para que, cuando los impulsos más profundos afloran en un determinado instante, el espectador halle un fundamento convincente a los mismos. Esto, a diferencia de la pantalla, resulta más sencillo de realizar mediante el lenguaje literario, con la ayuda de recursos como monólogos en primera persona, reflexiones íntimas de los personajes o explicaciones del narrador en tercera persona.

El caso de Jim, el policía de «Jerry y Molly y Sam», ofrece otro buen ejemplo de lo que venimos analizando. Carver aclara a la perfección la idiosincrasia del personaje en una serie de pinceladas: «Al

¹² Cuando acaba de comenzar el juego de la seducción, repentinamente, Jerry golpea salvajemente con una piedra a las dos mujeres (R. Carver, 1994: 174).

nunca podía acostumbrarse al hecho de mentir. Además, odiaba tener que utilizar la pequeña parcela de reserva que pudiera tener con Betty para decirle una mentira acerca de algo distinto de lo que ella sospechaba. Una mentira, por así decir, malgastada»; «Salió precipitadamente de casa, y al oír que sus hijos se acercaban se ocultó entre los matorrales»; «Se maldijo por no ser más que un veleta, siempre cambiando de opinión; ahora esto, un segundo después lo otro»¹³.

Jim es un hombre débil, mentiroso, voluble, incapaz de enfrentarse a los problemas cotidianos con el aplomo que proporciona la fortaleza de carácter y una formación sólida. Esta caracterización se elabora en la película con varias escenas entre él y su mujer en las que Jim trata de disculpar sus aventuras extramatrimoniales con explicaciones poco convincentes, a las cuales su cónyuge no concede el menor crédito. Ésta, además, al confiarse a su hermana y explicar el proceder de su marido, completa el cuadro esbozado. El recurso cinematográfico de la explicación a una tercera persona es utilizado en más de una ocasión por Altman para definir el interior de sus personajes.

Las mujeres son caracterizadas por el director con una mayor desinhibición en sus conductas sexuales. Los papeles se invierten, incluso en la discusión entre Ralph y Marian: mientras en el relato literario ésta prorrumpió en sollozos tras confesar a su marido su infidelidad, en el film mantiene un tono airado y desafiante, reconociendo no importarle demasiado su devaneo. Éste es un punto que Altman desarrolla de forma totalmente nueva en su obra. El sexo está presente en Carver de continuo, como algo cotidiano y monótono, pero sin diferenciar entre hombres y mujeres. En la versión filmada, los hombres son todavía mucho más conservadores que las mujeres en cuestiones de sexo, más reprimidos, todavía bajo el influjo de tabúes tradicionales. Algunas mujeres de Altman convierten el sexo en un pasatiempo o un negocio, algo prácticamente al margen de cualquier tipo de consideración ética con respecto a su pareja.

La figura de Marian, la mujer de Ralph, contiene una cierta dosis de erotismo en las dos versiones. Carver la caracteriza como una atractiva mujer de pelo largo y ojos grandes, dotada con generosas formas, cuerpo flexible y estrechas caderas, la cual sabe, además, sacar partido de sus encantos adoptando posturas provocativas¹⁴. En concreto,

¹³ Cf. R. Carver (1994: 136, 149, 152).

¹⁴ Cf. R. Carver (1994: 57, 58, 60).

en el momento álgido de la discusión con su marido, un detalle expresa perfectamente los sentimientos contrapuestos que pugnan en el interior del obcecado Ralph: «Notó un extraño deseo de Marian que le aleteaba en la entrepierna»¹⁵. Altman intenta situar por un momento al espectador en el lugar de Ralph, haciendo que la atractiva actriz, desnuda de cintura para abajo, intente justificarse delante de la cámara dirigiéndose directamente a aquel¹⁶.

Los hombres y mujeres de Carver, seres encaminados al sufrimiento por oscuras fuerzas que presienten cercanas, aun en sus momentos de mayor felicidad¹⁷, sólo consiguen romper verdaderamente su aislamiento cuando comparten su dolor con el de sus semejantes. Altman parece indicarnos, en su modo de enlazar unas historias con otras, una visión personal: esas pretendidas fuerzas ciegas no son, en realidad, sino las trayectorias de otras personas como ellos, sus acciones individuales. El *Los Ángeles* del director hace las veces de volumen abstracto en donde las vidas de innumerables seres, cual moléculas de un gas, chocan entre sí, se desplazan mutuamente entrando en conflicto, impulsados todos y cada uno de ellos por sus respectivas voluntades.

Jim, el policía, es un individuo que engaña a su mujer, eludiendo su responsabilidad a base de mentiras, de modo semejante a Jerry o Bill. Son personajes que, una vez en su papel, parecen dejarse arrastrar por la inercia de una situación que se les va escapando de las manos una vez desencadenada, a la cual se ven incapaces de dominar. Unas compañeras no respetadas y unos hijos pequeños que resultan una carga no parecen contribuir a mejorar la situación. Son los débiles y los perdedores en un sistema que no perdona. En otros casos, como el de Ralph, una superior formación tampoco protege de los golpes del azar, si bien él ha de esforzarse por encajarlos con mayor dignidad. Y aquí parece entrar en juego, como ya se ha sugerido, el papel corrector de las instituciones sociales, cuyo último cometido sería el de evitar un estallido de las fuerzas disolventes que amenazan el orden sobre el que se asienta la comunidad¹⁸. Escritor y director no se muestran optimistas

¹⁵ Cf. R. Carver (1994: 67).

¹⁶ Altman reúne así, en una secuencia de plano único, las facetas femenina y masculina de lo erótico. En B. Nichols (1997: 269) se desarrolla esta cuestión.

¹⁷ Así reflexiona uno de ellos: «Hasta el momento se había librado de la desgracia, de aquellas fuerzas cuya existencia conocía y que podía incapacitar o destruir a un hombre si la mala suerte se presentaba o si las cosas se ponían mal de repente» (R. Carver, 1994: 100-101).

¹⁸ Tema recurrente en Altman desde *Nashville* (1975) (T. Sennett, 1986: 25).

a este respecto. Una ocupación laboral, una familia, un enraizamiento en el cuerpo social no evitan conductas asociales, la corrupción empieza por aquellos encargados de mantener el conjunto de acuerdos y pactos cerrados por la mayoría en busca de su supervivencia.

Altman vuelve a subir de tono en su crítica, a través de muy veladas sugerencias, como acontece en la conversación entre las mujeres de Jerry y Jim en el apartamento cuya custodia ha sido encargada a la pareja. Allí nos enteramos de que un obispo satisface deseos inconfesables por medio del teléfono erótico, una de las protagonistas parece haber sufrido el acoso sexual de un progenitor con graves problemas de alcoholismo. La sociedad esbozada por ambos estadounidenses parece estar irremediablemente invadida por esos turbios impulsos subconscientes denunciados por S. Freud hace ya un siglo en *El malestar en la cultura*.

Los menos protegidos por esta cultura, parecen decírnos Carver y Altman, los miles de seres desvalidos que en todo el mundo engrosan las filas de *los miserables*, son los primeros en sucumbir al acoso de lo irreprimible.

Referencias bibliográficas

- BORDWELL, David (1989). *El significado del filme*. J. Cerdán y E. Iriarte (trad. del inglés). Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós.
- CARVER, Raymond (1994). *Short Cuts*. Barcelona: Anagrama.
- ENZENSBERGER, Hans Magnus (2000). «Constituents of a Theory of the Media». En *Film and Theory. An Anthology*, R. Stam, T. Miller (ed.), 552-64. Malden (Massachusetts), Oxford: Blackwell Publishers.
- KRACAUER, Siegfried (1960). *Teoría del cine*. J. Hornero (trad. del inglés). Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós.
- METZ, Christian (1977). *Psicoanálisis y cine*. J. Elías (trad. del francés). Barcelona: Gustavo Gili.
- NICHOLS, Bill (1991). *La representación de la realidad*. J. Cerdán, E Iriarte (trad. del inglés). Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós, 1997.
- SENNET, Ted (1986). *Great Movie Directors*. New York: Harry N. Abrams.
- VILA, Santiago (1997). *La escenografía. Cine y arquitectura*. Madrid: Cátedra.
- ZUNZUNEGUI, Santos (1996). *La mirada cercana. Microanálisis filmico*. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós.