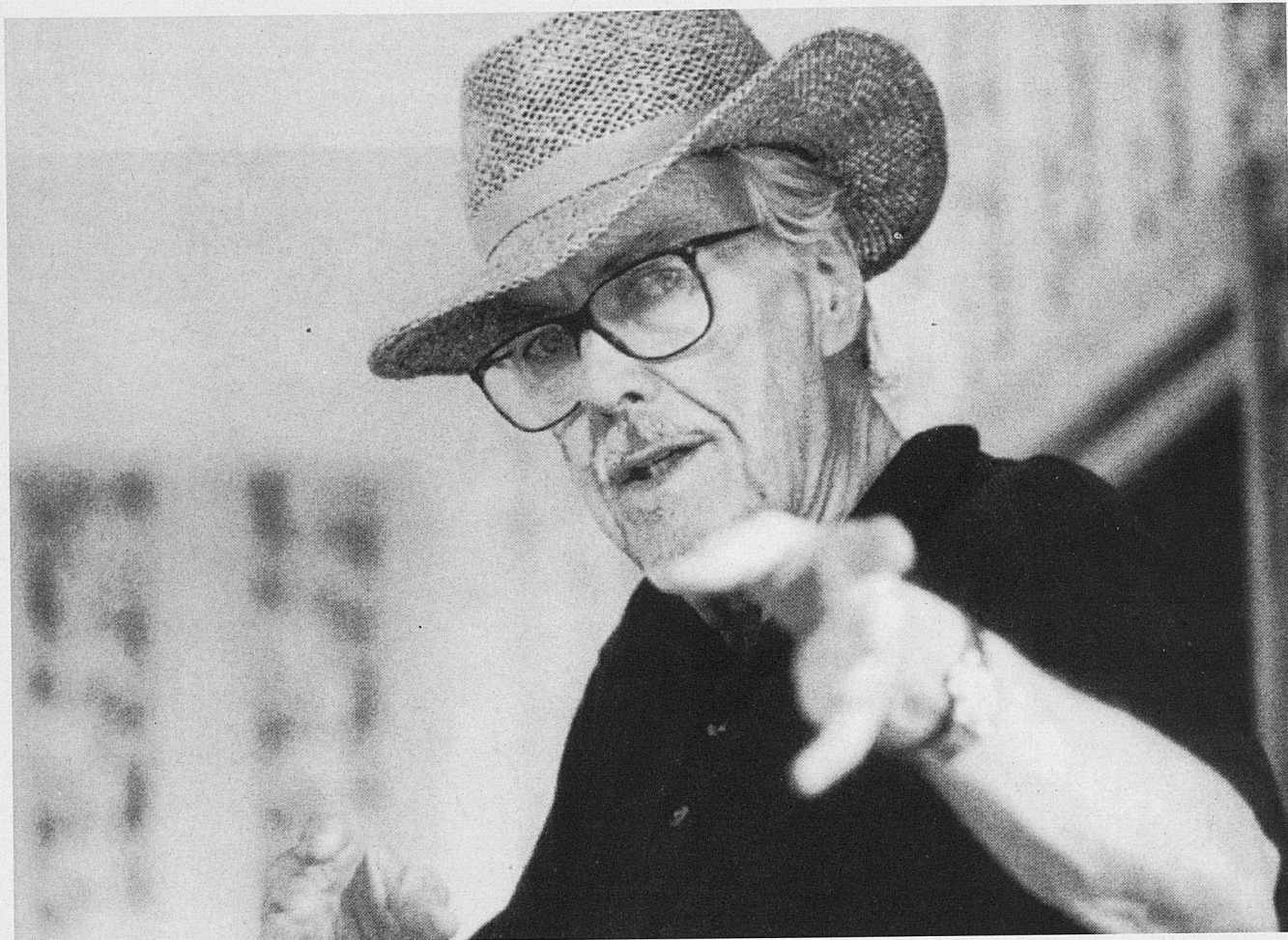


Robert Altman, insubstituïble, irregular, irreverent, inolvidable...

Xavier Jiménez



Robert Altman

Robert Altman ha mort, i amb ell, una de les carreres més originals i desconcertants de la història de Hollywood, un lloc del qual sempre se'n va mantenir al marge, però on anava i en tornava en continus viatges professionals fets al llarg de quaranta-nou anys com a director, des del seu debut ja llunyà el 1957 amb el títol *The delinquents*. Altman va conèixer l'èxit absolut a la televisió molt abans que al cinema, i després de dirigir el film citat anteriorment, va entrar a una primera espiral que no s'acabaria fins a l'any 1968, quan va dirigir un dels seus millors treballs a *Countdown* (*La cuenta atrás*, Robert Altman; 1968), un títol que retratava un dels punts àlgids de l'etapa coneguda com a Guerra Freda, i que va ser la lluita per la carrera espacial que mantenien les dues potències mundials d'aquella etapa com eren els EUA i l'URSS, amb especial incidència sobre el futur amaratge damunt el satèl·lit lunar. El film estava interpretat per dues futures estrelles de la pantalla gran com Robert Duvall i James Caan', ambdós estrelles televisives abans que cinematogràfiques, igual que Altman.

Durant el període que comprèn la seva *opera prima*, i que podríem denominar com el *primer retorn*

d'Altman, varen transcórrer onze anys que suposaren per al director nascut a Kansas l'any 1925 un aprenentatge accelerat dins del també competitiu món de la televisió, que, per aquelles dates, rivalitzava amb el cinema com a mitjà d'entreteniment i d'indústria econòmica, participant a un elevat nombre de sèries televisives en què podem destacar mítics títols com *The Alfred Hitchcock present* (*Alfred Hitchcock presenta*, 1955-1962) o *Bonanza* (1959-1973), i altres com *Maverick* (1957-1962), protagonitzada per James Garner o *Combat* (1962-1967), sèrie original de László Benedek que retratava diversos capítols de la Segona Guerra Mundial, un tema, el bel·licisme, que atrauria Altman en més d'una ocasió, com veurem més endavant.

Com hem assenyalat anteriorment, l'any 1968 marca un retorn a la direcció cinematogràfica, del que, si exceptuem la seva participació a la sèrie protagonitzada per Billy Dee Williams² anomenada *Premiere* del mateix any, on va dirigir només un capítol, Altman va encetar una sèrie de films que el varen portar a primera línia, i que el varen convertir en una de les icones modernistes de l'època, on va reflectir temes políticament incorrectes amants amb tocs

d'irreverència i rebel·lia que possiblement el condemnaren amb el pas del temps. Al llarg d'aquest anys, en què Altman dirigeix exclusivament projectes cinematogràfics, destaquen títols com *That cold day in the park* (*Aquel frío día en el parque*) del 1969, *The long goodbye* (*El largo adiós*, 1973) o *California split* de 1974. Hem obviat els dos títols claus de la seva carrera, com són *M.A.S.H* i *Nashville*, que mereixen un comentari més exhaustiu.

M.A.S.H (1970), es va convertir en el seu primer èxit rotund, de taquilla i crítica, i a més va arribar a provocar l'adaptació de la història a una sèrie de televisió del mateix títol amb igual o major triomf. A una de les etapes més polèmiques del mandat de Nixon, Altman recreava al seu film la passada Guerra de Corea³, en un intencionat moviment de comparar aquest conflicte amb la guerra que mantenien els EUA en aquells moments, del Vietnam, i que el 1970, ja es trobava en una situació insostenible, en part pel posicionament contrari de l'opinió pública. El perfil antibel·licista de *M.A.S.H* va desencadenar alhora la popularitat d'Altman i la seva relació d'amor i odi amb el món cinematogràfic nord-americà, que, des d'aquell moment, el va intentar fer de costat.

Gràcies a *M.A.S.H* (1970), Altman va iniciar la seva faceta com a productor amb la fundació de la companyia Lion's Gate, que finançarà posteriors films tant d'Altman mateix com d'altres que varen ser apadrinats sota la seva ombra com Robert Benton, Robert M. Young o Alan Rudolph, especialment a la dècada dels setanta, encara que la relació amb Rudolph l'any 2000 a *Trixie*.

Per la seva banda, *Nashville* (1975) servia igualment com a vehicle de crítica, però camuflat a través d'un retrat musical, en aquest cas l'estil *country* emplaçat a una de les ciutats bressol d'aquest corrent aparegut als anys vint als EUA. Una de les característiques fonamentals de *Nashville*, que Altman ja havia posat de manifest a *M.A.S.H*, era el repartiment coral i la successió de diferents històries i personatges lligats entre si mateix, un estil amb el qual treballaria novament en repetides ocasions a la dècada dels noranta. El resultat va ser una mirada de desolació i de desil·lusió per part dels personatges sobre Nord-amèrica, aquest plantejament⁴ i els seus pensaments mescla de cinisme i crítica, varen suposar un dels cims del cinema de Robert Altman, i la consolidació de la seva figura com a director, una situació que no va tenir temps de consolidar-se perquè es va rompre massa aviat, concretament un any després.

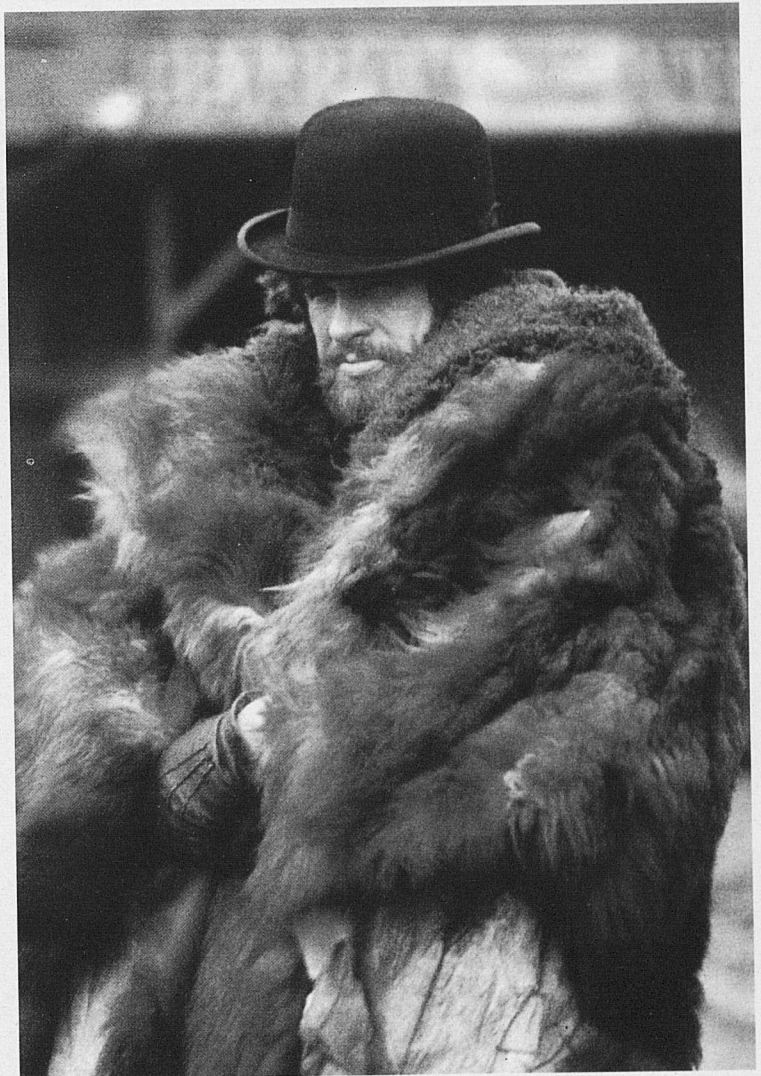
Després de triomfar a mitjan dels setanta, començarà un període sense frenada, on va alternar cinema i televisió sense l'aplicació aparent de cap tipus de criteri —si exceptuem la condició innata d'experimentació present durant tota la seva filmografia—, i entre 1976 i 1992, se succeeix un llarg camí de setze anys, en què Altman passa a convertir-se en un director de segona fila i que deixa de gaudir del favor de productores⁵ i fama, convertint-se amb el pas del temps en un director oblidat, que retornarà com un au fènix gràcies a *The player* (*El*

juego de Hollywood, 1992), film que iniciarà la seva tercera i darrera etapa.

En relació a l'any 1976, aquest comença amb una producció protagonitzada pel famós personatge de Buffalo Bill⁶, encarnat per l'estrella Paul Newman, que va resultar un gran frau. Ni tan sols Newman, que es trobava en el seu moment de glòria, va poder enlairar el film que provocaria l'entrada d'Altman dins d'un fosc túnel, iniciant així una carrera que el portaria a treballar a mitges entre la televisió —*Rattlesnake in a Cooler* (1982), *The Laundromat* (1985), *Basements* (1987) o *McTeague* (1992), i el cinema amb títols com *A wedding* (1978), *Popeye* (1980) o, el més destacat, *Streamers* (*Atrapados*, 1983), on denunciava novament el sense sentit de la guerra del Vietnam⁷, focalitzant l'acció en una sèrie de joves que esperen el seu torn per entrar en combat, .

La carrera de Robert Altman va caure en l'oblit col·lectiu, provocada en part per la pròpia personalitat del director, més interessat sempre pel projecte, per la idea que no en el resultat final o la possible crítica que pogués rebre. La condició d'irreverent, d'heterodox, d'intentar sempre ser original i fidel a un mateix el va portar per un sender

Los vivos



ple d'obstacles, del qual va sortir-ne, com hem assenyalat anteriorment, amb una pel·lícula de 1992 titulada *The player*, i protagonitzada per Tim Robbins, que acabava de gaudir d'un gran èxit a circuits independents amb la seva *opera prima*, *Bob Roberts* (*Ciudadano Bob Roberts*), una sàtira del món de la política nord-americana, propera en intencions als grans treballs d'Altman de principis dels setanta. Aquesta reunió va provocar, per una banda, l'eclosió de Tim Robbins com a actor i com a consciència crítica amb veu pròpia dins Hollywood, com s'ha comprovat amb el pas del temps, i l'altre que ens ocupa, el segon gran retorn d'Altman després de molt de temps amagat a la televisió, considerada en part a EUA una mena de cementiri per a velles glòries del cinema en què mostren les seves darreres gotes de mestria, i a la qual Robert Altman havia ingressat massa aviat.

The player (*El juego de Hollywood*, 1992) va ser un dels títols revelacions de l'any, en què es mostrava una cara del Hollywood que el gran públic no percep, mescla d'hipocresia i interessos, i què gràcies a aquest èxit, Altman va posar en marxa el que és el seu gran títol de la dècada dels noranta, *Short Cuts* (*Vidas cruzadas*, 1993). Encara que no deixarà de treballar a la televisió, durant aquest període, que el portarà fins al 2006, el concepte primordial serà el cinema. *Short Cuts* era novament un film co-

ral, ambientat en aquesta ocasió a Los Angeles⁸, i que se centrava en el retrat d'una sèrie de famílies i personatges en el dia a dia, històries basades en els relats de l'escriptor nord-americà Raymond Carver, que va triomfar al festival de Venècia i que va catapultar la figura d'Altman a primera línia de combat.

Però en una repetició massa semblant als seus inicis, el projecte que va continuar a *Short Cuts* va ser un dels grans fracassos de la darrera part de la seva filmografia, un simbolisme entre el que va succeir amb *Nashville* (1975) i *Buffalo Bill* (1976). *Pret-a-Porter*, la mirada del món de la moda des d'un punt de vista dels mateixos professionals, i una trama sobre un assassinat que no connectava amb el tema principal de l'argument, va provocar un retorn de l'Altman més intimista i proper a les seves arrels tant artístiques com de naixement. Va rodar un parell d'anys després *Kansas City* (1996), un film on tornava a posar de manifest l'admiració pròpia del món de la música, que en aquest va ser el jazz, i el microcosmos que habitava la ciutat de Kansas a la dècada dels trenta del passat segle. El film va passar desapercebut, i a més va precedir a un dels títols més decebedors d'Altman, com va ser l'adaptació de la novel·la de John Grisham *The gingerbread man* (*Conflicto de intereses*, 1998), en un intent semblant al que Francis Ford Coppola ha-

El juego de Hollywood



via realitzat a l'any 1997, quan va estrenar *The rainmaker* (*Legítima defensa*), títol basat en una novel·la del mateix autor, ambdues produccions encaminades a aconseguir i assegurar uns bons resultats a taquilla per poder afrontar d'aquesta manera projectes més personals i arriscats.

Cookie's fortune (*La fortuna de Cookie*, 1999) va ser el títol que va tancar la dècada dels noranta per part d'Altman, una notable comèdia negra que va rebre en general bones crítiques i que tornava a girar sobre la trama d'un cas d'assassinat, una de les premisses argumentals més emprades en aquesta darrera part de la seva obra. La dècada del 2000 s'iniciava amb el rotund fracàs del *Dr. T and the women* (*El Dr. T y las mujeres*, 2000), que tornava a posar de manifest la incapacitat d'Altman de triomfar si hi formava part un actor qualificable d'estrella, en aquest cas Richard Gere, o un personatge protagonista predominant al capdavant del seu repartiment d'actors, demostrant la seva capacitat coral, reconeguda per part tant de crítics com d'espectadors, la seva obra mestra dels darrers quinze anys —amb el permís de *Short cuts* (*Vidas cruzadas*, 1993)— com és *Gosford park* (2001), una mena de trencaclosques que mescla l'estil de les novel·les d'Agatha Christie i el joc clàssic Cluedo, en què els protagonistes han d'esbrinar, durant el desenvolupament d'un sopar, qui ha comès un assassinat entre tots els convidats a una festa de l'alta societat anglesa. La crítica al concepte estamental i la diferència de classes és un dels seus punts forts, a més del moment històric en què s'emmarca l'acció, 1930 aproximadament, que serveix al director per posar de manifest la crisi d'Anglaterra respecte de la seva política colonial, la monarquia, entre d'altres; a més es va convertir en una brillant versió d'un dels clàssics del cinema com és *La règle du jeu* (*Las reglas del juego*, 1939) de Jean Renoir.

L'any 2003 es va estrenar *The company*, la darrera gran excentricitat d'Altman, en què va compondre un nou retrat d'un petit món que engloba un grup de persones, en aquest cas una companyia de dansa de la qual formen part els joves actors Neve Campbell i James Franco, acompanyats per un

dels mites maleïts de la història del cinema, que no és un altre que Malcolm McDowell, el protagonista de *Caligula* (Tinto Brass, 1979) i *A clockwork orange* (*La naranja mecánica*, Stanley Kubrick; 1971), que interpretava el director de l'espectacle. El concepte d'autor tornava a aparèixer en un dels treballs més personals i arriscats d'Altman, si hi afegim les seves circumstàncies personals i l'escàs ressò de què va gaudir després de la seva estrena.

I arribem al final del camí, que encara manté un secret per descobrir com és la seva darrera creació traduïda paradoxalment com *El último show*, i que en el seu idioma original du per títol *A prairie home companion* (2006), nom homònim d'un serial radiofònic que s'emet des de la dècada dels setanta, i en què hi tenen cabuda tot tipus de personatges i situacions, igual que a la filmografia d'Altman, i que ha rebut a Nord-americà comentaris i crítiques positives, especialment si comparem la rebuda que han patit els seus anteriors llargmetratges. Va ser estrenada a l'estiu passat a EUA, i en un principi arribarà a les nostres pantalles entorn del març del 2007. De nou Altman tornava a exercir el paper de pare dels seus personatges, que tracta com peces dels seus gegants mosaics humans, i que, com escriu el crític Antonio Weinrichter: "pero en realidad lo que Altman desprecia es la noción tradicional de personaje. En cambio le encanta trabajar con los actores, y

a ellos con él, como lo demuestra el reparto multiestelar —y en papeles no necesariamente de gran lucimiento— de sus películas colectivas"¹⁰.

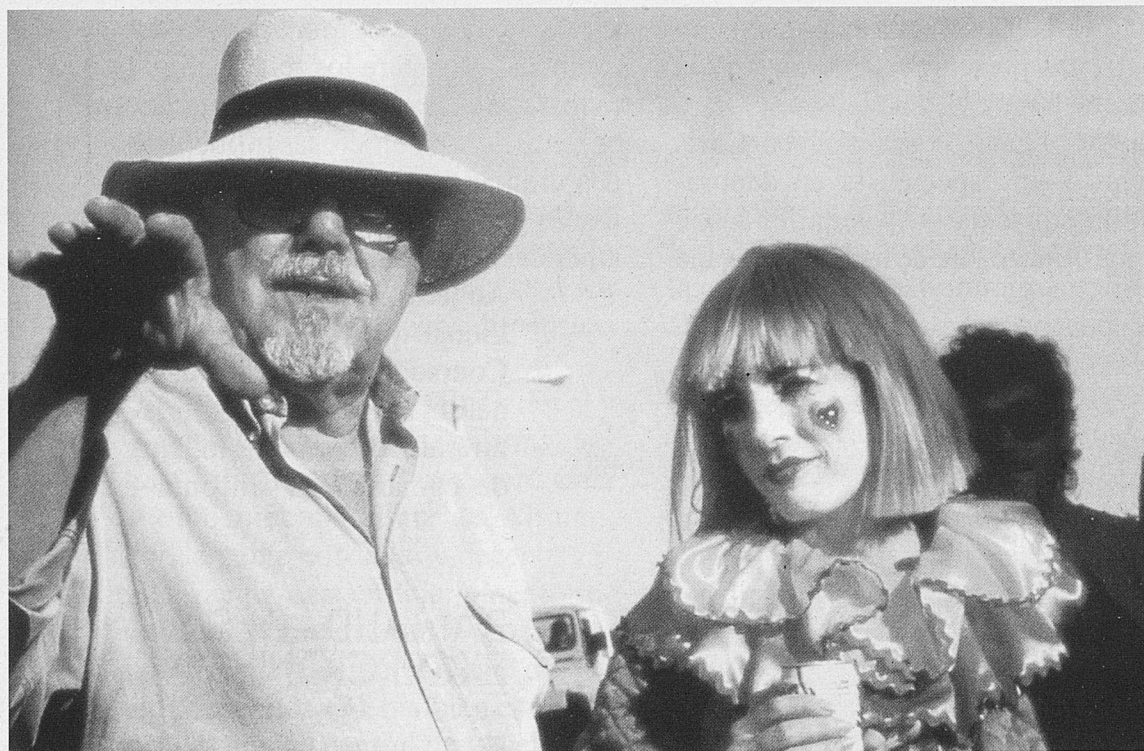
Fins aquí la trajectòria de Robert Altman, un director que va rompre barreres quan

Vidas cruzadas





Altman dirigint
Vidas cruzadas



a Hollywood s'imposava un estil correcte i servicial, buit de crítica social i política i destinat al consum massiu. Pare intel·lectual i artístic de la gran generació de cineastes que varen irrompre a Hollywood a la dècada dels setanta, trencant el seu sistema d'estudis i imposant pràcticament per la força el concepte d'autor que Altman ja havia començat a construir un temps enrere, fruit dels corrents euro-

peus dels nous cinemes que s'establiren amb especial força a França i Anglaterra, en què la seva obra ha estat venerada i aplaudida, en un cas idèntic al de Woody Allen o Stanley Kubrick.

Mescla de Godard en relació a l'aparent improvisació del seu cinema, en què les històries se succeeixen de forma natural sense un aparent establiment de formes i estructures prefixades, i rebel i



individual com altres directors coetanis com Sam Peckinpah o John Schlesinger. Gran defensor del zoom com a eina del llenguatge cinematogràfic, mestre de les línies argumentals en què els protagonistes es relacionen i transcorren paral·lelament al llarg de la història⁽¹⁾ i pare simbòlic del denominat cinema independent, un concepte utilitzat massa vegades de forma gratuïta, sense tenir en compte el seu vertader significat, conformat en gran part per la figura d'Altman mateix.

Va arriscar-se en tot tipus de gèneres, o més correctament, va rodar infinites i diverses històries sempre al voltant de la comèdia, a vegades negra, a vegades irònica, propera a l'humor més clàssic; un factor que possiblement va afectar la seva identificació com a cineasta, encara que ell mateix tampoc va deixar mai veure's relacionat amb una temàtica o corrent específic. Pretenia plasmar una idea, i ho aconseguia, amb encerts i amb errors, però amb una tenacitat i capacitat de mimetització que només ha pogut interrompre una malaltia als 81 anys. ■

(1) La carrera de tots dos actors es pot dir que es va iniciar de la mà d'Altman i es va consolidar gràcies a Coppola al llargmetratge *The rain people* (*Llueve sobre mi corazón*) rodada el 1969. Abans, l'any 1962, Robert Duvall havia participat testimonialment —apareixia 5 minuts— a un breu paper, però d'enorme transcendència al film *To kill a mockingbird* (*Matar a un ruiseñor*, Robert Mulligan; 1962).

(2) Actor que encarnaria posteriorment el personatge Lando Calrissian

a la primera saga de *Star Wars* (1977-1983), el seu paper més destacat de la seva carrera professional.

(3) La guerra de Corea va esclatar el 25 de juny del 1950 i va finalitzar el 27 de juliol del 1953, i es va convertir en el primer conflicte internacional dut a terme per les dues grans potències resultants de la fi de la II Guerra Mundial, EUA i URSS, encara que amagades darrera de Corea del Nord (comunista) i Corea del Sud (capitalista).

(4) La crítica "encoberta" a la societat nord-americana ha estat àmpliament reflectida a diferents títols al llarg de la història, que poden anar des de comèdies juvenils com *The breakfast club* (*El club de los cinco*, John Hughes; 1984), *American beauty* (Sam Mendes; 1999) o la trilogia de Lars Von Trier que va començar amb *Dogville* (2003).

(5) Després del fracàs de *Buffalo Bill*, la Warner Bros. lleva el seu suport a projectes com *The yip epoxy* o Dino de Laurentiis, quan el productor italià li lleva la direcció quan pretén rodar *Ragtime* (1981) —posteriorment se'n farà càrrec Milos Forman— en un format de cinc hores i dues parts. A *Dirigido por...* núm. 224, maig de 1994. p. 43.

(6) *Buffalo Bill* és el malnom de William Frederick Cody, (1845-1917), relacionat amb l'espectacle, soldat i domador, que ha vist traslladada la seva vida en nombroses ocasions al cinema;

(7) Possiblement ha estat el fet històric traslladat de forma més crítica al cinema, amb un clar missatge de denúncia per part de nombrosos directors —que concentraren la seva irrupció durant la dècada dels setanta i principis dels vuitanta— com poden ser Coppola, De Palma, Cimino, Scorsese, Ashby, Kotcheff o Stone.

(8) Lawrence Kasdan, el director de *Body heat* (*Fuego en el cuerpo*, 1982) o *The accidental tourist* (*El turista accidental*, 1987), va estrenar un títol a destacar, i bastant semblant en argument i desenvolupament com era *Gran Canyon*, de caire molt més dramàtic, però que curiosament va coincidir en època i estil amb *Short cuts*.

(9) Aquest aspecte va succeir amb Paul Newman, Robin Williams a *Popeye* (1980), entre d'altres.

(10) A *Dirigido por...* núm. 224, maig de 1994. Pàg. 49.

(11)