

Vidas contadas, un crisol de identidades

Efrén CUEVAS ÁLVAREZ

Vidas contadas (*Thirteen Conversations about One Thing*) constituye una magnífica muestra de relato cinematográfico que sabe combinar la narración popular con la exploración de temas de calado, como son siempre aquellos que pivotan en torno a la construcción de la identidad personal. La película, estrenada en 2002 (en España en 2003), está dirigida por Jill Sprecher y coescrita por ella y su hermana Karen. La historia se sitúa en el Nueva York contemporáneo y narra diversos fragmentos de la vida de ocho personajes, que de un modo u otro se mostrarán conectados a lo largo del relato. En este retrato coral, la película explora las identidades en crisis de personajes maduros, recorriendo una gama diversa de situaciones: personajes estables, que entran en crisis y que terminan recuperando parte de esa estabilidad, con un aprendizaje inherente al proceso, como es el caso de Beatrice o de Troy; personajes como el del profesor, que parte de una cierta crisis que se agudiza y que no es capaz de resolver; o personajes como el de Gene, que ha ido sufriendo diversas crisis que han mermado su capacidad de afrontar el futuro con esperanza.

Por el estilo, este filme se puede etiquetar como cine independiente norteamericano, en la medida en que se aleja del cine de género más típicamente hollywoodiense y propone un relato de ritmo diferente, con una estructura sin un orden cronológico claro, con escaso interés por construir un relato cerrado, y con unos personajes a los que se les permite «divagar»

narrativamente¹. En este contexto, cabe afirmar que la película combina momentos muy explícitos o literales con otros muy sugerentes y de fuerte carga simbólica, logrando una mezcla de singular atractivo. Además se aprecia un cuidado por la construcción de los personajes y sus diálogos, que abundan en esta historia, pues como el mismo título dice, se trata de «conversaciones» entre gentes diversas. Sin embargo, ese carácter «hablador» de las escenas está sabiamente compensado por una variada gama de detalles cotidianos que enriquecen las diversas tramas, dotándolas de una hondura particular.

El análisis que se plantea a continuación arranca con un somero examen narratológico de la temporalidad y la focalización; después se realiza un estudio de los principales personajes y los temas que encarnan; y finalmente se concluye con un análisis del tema dominante que subyace a todas las tramas, que gira en torno a la visión providencialista de la vida, en su contraste con una comprensión fatalista. Como se desprende de este esquema, el enfoque planteado responde a un análisis textual del filme, que va de lo narrativo a lo temático, apoyándose en nociones básicas de construcción de personajes, y que aborda los temas filosóficos o antropológicos presentes en la historia en función de su valor interpretativo del propio relato.

TEMPORALIDAD Y FOCALIZACIÓN²

La característica que más llama la atención en un primer visionado de *Vidas contadas* es su peculiar estructura temporal

1. En una reciente tesis doctoral, todavía inédita, aunque accesible en Internet, David C. Simmons propone el término de «dysphoric style» para este tipo de películas que se suelen encuadrar como cine independiente estadounidense. Simmons caracteriza este tipo de películas no por su presupuesto o por su rechazo a Hollywood, sino por tres rasgos básicos: una estructura narrativa sin una causalidad cerrada, una temporalidad ambigua y una fragmentación del espacio. Cfr. SIMMONS, David C., *The Dysphoric Style in Contemporary American Independent Cinema*, The Florida State University, tesis doctoral inédita.

2. Para este epígrafe, recurriré de un modo muy genérico a las categorías de análisis narratológico planteadas por GENETTE, Gérard en *Figuras III*

(reconstruida gráficamente en el cuadro que se adjunta al final del capítulo, al que acompaña un desglose por segmentos de la película³). Las hermanas Sprecher han construido un relato dividido en trece capítulos, pero desordenado desde el punto de vista de la temporalidad narrativa, pues las diferentes tramas se despliegan sin seguir un criterio cronológico estricto en la ordenación entre ellas. Además, el ámbito temporal que cubren es diferente, pues la trama de Gene (el jefe de la empresa de seguros) abarca más de un año, con una primera parte (5 y 8) situada en torno al despido de Bowman, y con una continuación un año después, a partir de su encuentro en la calle con Bowman (12c). Las demás tramas se sitúan en un marco temporal más reducido, que coincide vagamente con el del segundo tramo de Gene y Bowman.

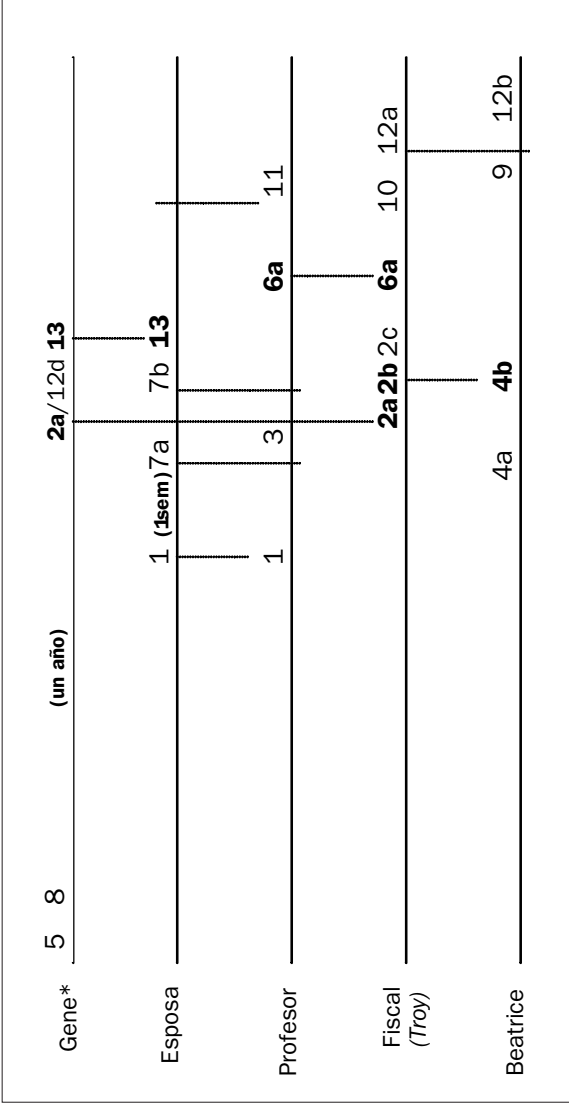
La película se construye sobre una estructura de tramas cruzadas, aunque no se preocupa especialmente de situar las coordenadas temporales de cada secuencia en relación con las demás. Además de las evidentes referencias cruzadas en las tramas del profesor y de su esposa (7a, 7b, 11), las coincidencias explícitas entre las diversas tramas son más escasas de lo que en un principio se podría pensar (en el gráfico que se adjunta se señalan en negrita).

y *Nuevo discurso del relato*. Dichas categorías han sido trasladadas al cine por autores como André Gaudreault y François Jost. En relación con los asuntos aquí estudiados, cabe precisar que el análisis genettiano de la temporalidad ha sido aceptado con un amplio consenso en la comunidad científica, también en el ámbito cinematográfico. Pero no ha ocurrido así con el estudio de la focalización, de más difícil traslación al ámbito audiovisual. Para este último asunto, cfr., entre otros, mi artículo «Focalización en los relatos audiovisuales», *Trípodos*, n.º 11, 2001, 123-136.

3. Dicho cuadro se ha elaborado para facilitar la comprensión de la estructura narrativa. Por este motivo, se han elegido sólo las tramas de los protagonistas principales, omitiendo la de Ronnie, el hijo de Gene, y dando por incluidas las tramas de Dick, Mickey y Wade Bowman en la de Gene. Los números corresponden a los capítulos que la película establece a través de la inclusión de los rótulos en negro con frases de los personajes. Y la subdivisión con letras responde a un criterio práctico, pues una división en trece capítulos resultaba excesivamente genérica. En el análisis se utilizará esta división en segmentos para indicar el momento de la película que se está analizando.

Vidas contadas

Temporalidad



En negrita, las escenas en las que las tramas se encuentran fortuitamente.

Se omite la trama secundaria de Ronnie, el hijo de Gene.

*Las tramas de Dick, Mickey y Wade Bowman se entienden incluidas en la de Gene.

Desglose por segmentos

1. 0'40". Profesor (Walker) y esposa. Cena con ojo morado.
2. (2'30") MUESTRÁME A UN HOMBRE FELIZ
- 2a. Troy en el bar, charla con Gene (12d).
- 2b. Con amigo en coche. Atropella a Bea y se va. En casa.
- 2c. Trabajo. Jefe le encarga un caso de un ladrón cuya víctima murió al caer al suelo.
3. (14'35") PARECES MUY SERIO
- 3a. Matemático en clase. Entropía. «Irreversible».
- 3b. En habitación con profesora amante.
4. (19') LA IGNORANCIA ES LA FELICIDAD
- 4a. Bea y amiga, limpiando piso de rico. En su apartamento. Historia de pequeña.
- 4b. Atropello (2b).
5. (28'34") UNA VEZ CONOCÍ A UN HOMBRE FELIZ. SU FELICIDAD FUE UNA MALDICIÓN
- 5a. Oficina de seguros. Gene. «Dick». Bowman. Mickey. Reunión de jefes.
- 5b. Hijo (Ronnie) en la cárcel. Cafetería con Dick. En casa.
- 5c. Gene despide a Bowman.
6. (42'30") A LA MIERDA LA CULPABILIDAD
- 6a. Troy vende coche a profesor.
- 6b. Ronnie roba y se chuta.
7. (45') PREGÚNTATE SI ERES FELIZ
- 7a. Esposa del profesor, sola en el piso. Vecina que le ayuda.
- 7b. Encadenado sonoro a piso vaciándose y ella que se va del piso.
8. (49') LA FORTUNA SONRÍE A ALGUNOS Y SE RÍE DE OTROS
- 8a. Gene en la oficina. Piso de Ronnie. En bar con Bowman. Gene discute con Mickey.
- 8b. Gene con Del, el marido de su ex mujer. Consigue un trabajo para Bowman.
- 8c. Juicio a Ronnie.
- 8d. A Mickey le toca la lotería.
9. (62') LA SABIDURÍA LLEGA DE REPENTE
- 9a. Bea en hospital. Vuelve con su madre.
- 9b. Arquitecto. Reloj desaparecido...
- 9c. Bea con su amiga en casa de su madre. «Life is unfair».
10. (69') JAMÁS PODRÉ RETROCEDER
- 10a. Troy. Habla con el acusado de su nuevo caso en locutorio de cárcel.
- 10b. Troy se abre la herida de nuevo.
11. (74') CADA MENTE ES UN MUNDO
- 11a. Profesor va al médico.
- 11b. Un alumno le pide ayuda.
- 11c. Profesor en médico de nuevo. Antes, satisfecho...
- 11d. Fin del *affaire* con profesora. En clase borra «irreversible». Alumno se suicida.
12. (81') ESTOY DISPUESTO A RENDIRME
- 12a. Troy en el hospital. Con amigo. La chica atropellada vive...
- 12b. Bea y Dorrie se encuentran. Historia de cómo recuperó la esperanza.
- 12c. Bowman se encuentra a Gene en la calle. Lleva ya un año en su nuevo trabajo.
- 12d. Gene y Dick en el bar. Gene, al paro (arranca la música que pone Troy en 2a). Juicio de la suegra a Mickey, cancelado. Historia de cuando no se despidió de su mujer.
13. (93') 45 CM DE ESPACIO PERSONAL
- Gene en el metro. En el vagón, esposa del profesor, tras dejar vacío el piso (tras 7b). Gene sale del vagón y saluda a la mujer, que le responde con otro saludo.

El entrecruzamiento más llamativo se produce en las tramas de Gene y Troy (el fiscal). Ambos se encuentran casualmente en un bar (2a) y ese mismo encuentro se vuelve a repetir hacia el final del filme (12d), mostrado desde otro punto de vista –con la música que pone Troy como vínculo sonoro– y abarcando una extensión temporal mayor que en la primera ocasión. Esta coincidencia de los dos personajes en el bar funciona como marco de todo el relato –sobre el que las autoras añadieron un prólogo (1) y un epílogo (13)⁴– y sirve además para mostrar el contraste entre Gene y Troy, con sus diferentes maneras de enfocar la vida.

Otro cruce de tramas relevante tiene lugar en la escena del atropello, que lleva a que las vidas de Troy y Beatrice se encuentren trágicamente. Se trata además de un nuevo ejemplo de frecuencia repetitiva, pues primero se ve desde el punto de vista de Troy (2b) y más tarde se volverá a ver desde el de Beatrice (4b). Este cruce de historias tendrá una importancia fundamental para cada uno por separado, con una continuación indirecta en las peripecias del fiscal y en su posterior conocimiento de que Beatrice todavía vive (12a).

Otras dos escenas más, de menor trascendencia narrativa, recogen nuevos puntos de encuentro entre los diferentes personajes: la compra del coche de Troy por parte del profesor (6a), de escasa repercusión en la trama; y el encuentro fortuito del final entre Gene y la esposa del profesor, en el metro (13), con una significación potencialmente densa, como analizaremos más adelante. A estas escenas cabría añadir el posible encuentro entre Beatrice y Wade Bowman en la calle, apuntado por el relato de la chica (12b) y la repentina presencia de Bowman en el siguiente plano por corte (12c).

4. Así lo explica de hecho Jill Sprecher en una entrevista en DVDTalk, al tiempo que reconoce los reparos que les pusieron los productores a ese planteamiento, partidarios de quitar la primera escena: «We held on and fought for it, because it so perfectly sets the tone for the movie. I think they thought the movie had two opening scenes. My response was “So What?”. Who said there was to be just one!» (<http://www.dvdtalk.com/13conversationsinterview.html>).

La división de la película en trece capítulos no parece responder a una estrategia interpretativa evidente, pues las autoras han optado por entrelazar tramas y capítulos de modo relativamente aleatorio. Aun así, predomina la equiparación de capítulos con tramas concretas: los capítulos 2 y 10 están centrados en torno a Troy; el 1, 3 y 11, en el profesor; el 7, en su esposa; el 4 y 9, en Beatrice; y el 5 y 8, en Gene. Quedarían los capítulos 6, 12 (y en cierto modo el 13) como contenedores misceláneos, algo muy patente en el penúltimo capítulo, en el que se incluyen tramas de Troy, Beatrice y Gene. Sin embargo, esta estructuración en capítulos sí añade un nuevo elemento de análisis, al titular cada uno de ellos con una frase que pertenece a los diálogos de los personajes, que ya se ha escuchado o se escuchará en breve. Esta repetición explícita de las palabras, a través de diferentes soportes (diálogo y texto), plantea un interrogante inmediato acerca de su intencionalidad. El análisis detallado de cada capítulo no apunta a una relación inmediata entre título y contenido del mismo, comenzando porque en ocasiones resultan tan genéricos que valdrían para varios episodios, como ocurre con «Pareces muy serio», «Pregúntate si eres feliz» o «Cada mente es un mundo». Más bien cabe interpretarlos como una nueva capa expresiva que el espectador debe poner en diálogo con el conjunto del filme, pues en ese marco general las doce frases (el primer capítulo no tiene «título») plantean una relación fecunda con las tramas y los temas de la película.

La focalización de *Vidas contadas* pivota, como es propio de un relato coral, sobre diferentes personajes, que en este caso se pueden reducir a cinco: Gene, Troy, Beatrice, el profesor y su esposa. Los demás personajes siempre se presentan en relación con alguno de éstos, aunque en el caso de Wade Bowman y Dick (y en menor medida Mickey) tengan un importante peso específico en el conjunto del relato. Estaríamos, por tanto, ante un caso claro de focalización interna variable, pero matizada o completada por situaciones de focalización interna múltiple que merecen un comentario específico, por su importancia na-

rrativa. Los ejemplos más claros de focalización interna múltiple coinciden con los dos casos de frecuencia repetitiva, pues en ambos la repetición busca completar la narración con un nuevo punto de vista. Así ocurre con el atropello de Beatrice, cuyos antecedentes son diferentes en 2b y en 4b, al cambiar el canal de la información del fiscal a la chica. Algo similar ocurre con 2a y 12d, pues en el primer caso vemos la escena del bar desde la celebración de Troy con sus amigos, y en el segundo, desde Gene (y Dick). En la medida en que ambas escenas repiten parte del mismo fragmento temporal pero con diferentes focos, se logra una combinación narrativa más sugerente. En este contexto cabría hablar también de focalización interna múltiple, en un sentido más amplio, al analizar todas las secuencias de la oficina de Gene, pues los acontecimientos que allí ocurren o se comentan son objeto de continua revisión por los diferentes protagonistas, con Gene y Bowman ocupando las posiciones más antitéticas⁵.

Esta combinación de tramas y temporalidades produce un efecto mosaico muy sugerente, en el que los diferentes personajes y situaciones dialogan entre sí, se complementan o contrastan, produciendo un efecto global de carácter transversal que va más allá de los retratos individuales, como estudiaremos también en el tercer epígrafe. Curiosamente, ese efecto está logrado mediante una estructuración más simbólica que lógica, pues las diferentes tramas podrían funcionar de modo independiente, dando lugar a un filme episódico con bloques independientes. En su lugar, las hermanas Sprecher han de-

5. Esos efectos de combinación de puntos de vista y tramas narrativas, junto con la estructura en trece capítulos, parecen apuntar al poema de Wallace Steven «Thirteen Ways of Looking at a Blackbird» como elemento de inspiración, como han señalado críticos norteamericanos como Kauffman o Scott, en relación obviamente con el título y la estructura de la película, pero también con el enfoque general, por su común intento de mostrar los matices que introducen diferentes miradas sobre la misma realidad. Cfr. KAUFFMAN, Stanley, «Out of the Ordinary», *New Republic*, 17 junio 2002; y SCOTT, A.O., «Tangled Up in the Laws of the Universe, if There Are Any», *The New York Times*, 24 mayo 2002.

cidido vincular esas tramas en tres momentos clave –el bar, el atropello, el vagón del metro–, sin respetar además un estricto despliegue cronológico, consiguiendo así un efecto intensificador en su retrato coral de la vida contemporánea en una gran urbe occidental.

TRAMAS Y PERSONAJES

Vidas contadas se construye a partir de cuatro personajes básicos –Gene, Troy, Beatrice y el profesor–, a los que acompañan una serie de personajes ayudantes de diferente importancia: junto a Gene se encuentran Dick, Wade Bowman y Mickey; con Beatrice, su amiga Dorrie (y brevemente su madre y el arquitecto); con el profesor, su esposa, su amante y el joven alumno con problemas; y en el caso de Troy, su joven colega Owen. La caracterización de los personajes principales del filme presenta un fuerte carácter temático, más diluido en el caso de Gene, que permite un análisis de cada uno en función del tema que encarnan en el relato. A continuación, realizamos un breve análisis de esos personajes, al que se ha añadido el de Wade Bowman, por su contraste con Gene y sus similitudes con la visión del mundo de Beatrice.

El profesor de matemáticas, Walker, interpretado por John Turturro, se presenta como un personaje arrinconado por sus contradicciones. De entrada, su vida se fundamenta en una visión cientifista, en la que todo está previsto, en donde toda causa tiene un efecto ineludible, como le refiere a su alumno con problemas (11b), o donde todo efecto tiene una causa que lo explica, como se desprende de la explicación del imprevisto arco iris que se refleja en la habitación en la que está con su amante (3b). Como en las ciencias experimentales, parece asumir que la vida tiene el mismo carácter «irreversible» que caracteriza los efectos entrópicos que él explica en su clase (3a).

Sin embargo, en su vida cotidiana se encuentra insatisfecho y esa sensación le conduce a la frustración. En plena madurez,

se rebela a su manera contra la vida que ha construido y para ello coloca la novedad como criterio para encontrar su paraíso perdido. Por eso envidia a sus alumnos, porque se pueden sorprender ante lo nuevo que aprenden (11a). Y por eso tiene una relación extramarital con una profesora de su universidad, que utiliza como refugio idealizado, como se observa cuando declara a su amante que le ha liberado, al sacarle de su rutina (3b). Algo que contrasta con el propio modo de vivir esa relación, como se pone en evidencia de un modo quizá demasiado explícito, cuando tras referirse a su «liberación», queda con su amante para el jueves a la misma hora, haciendo patente el carácter rutinario de su nueva relación.

El problema de Walker reside en que ha desvirtuado el uso de la libertad, al desligarla del compromiso, convirtiéndose así en personaje tipo de un fenómeno cada vez más extendido en la sociedad contemporánea. Walker rechaza la capacidad que tiene la libertad humana para construir el futuro, al poder planificarlo por adelantado gracias a nuestra capacidad para comprometernos con proyectos duraderos, como bien explica Hannah Arendt en *La condición humana*⁶. Rechaza esa capacidad porque la entiende como una trampa que le impide ser feliz, pues tiende a identificar felicidad con ausencia de compromiso. Por eso cuando su amante le sitúa ante un compromiso de carácter definitivo, enmudece, como paralizado ante la perspectiva de ver su libertad de nuevo atenazada (11d). Al final Walker se queda solo. Sentado en la habitación, se da cuenta de que el reflejo de las gafas sobre la mesa ya no produce un arco iris, sino una anodina luz blanca (11d), en un reflejo simbólico del decurso de su vida.

La soledad final de Walker es mostrada como una derrota. Su personaje resultará el más gris de todos los que protagonizan *Vidas contadas*, el prototipo más claro de personaje perdedor de entre los que participan en el relato. Una derrota que es

6. Cfr. ARENDT, Hannah, *La condición humana*, Paidós, Barcelona, 1993, pp. 264 ss.

consecuencia de no querer usar su libertad para construir proyectos duraderos y que tiene como efecto más visible su soledad final. Una trayectoria que dramáticamente se expresa en la ausencia de un arco de transformación en el personaje, quien permanece casi inmutable ante los acontecimientos que se despliegan en torno a él, atenazado por una mezcla de miedo a sí mismo y perplejidad ante las encrucijadas de la vida. Un personaje, en definitiva, que se podría calificar como «monótono», en cuanto que no se ha arriesgado a componer ninguna sinfonía con su libertad y ha dejado su partitura en blanco.

El fiscal, Troy, interpretado por Matthew McConaughey, se presenta como el joven profesional con una carrera ascendente y muy seguro de sí mismo. Su seguridad proviene de su confianza en la justicia como valor de referencia, encarnada en el sistema legal para el que él trabaja: quien comete el mal debe ser castigado. El aparente asesinato que comete al atropellar a Beatrice produce un cataclismo interior en su vida, del que no se puede librar y que le pone al borde de la muerte por una septicemia provocada. Las hermanas Sprecher saben articular este drama con acierto, a pesar de que no evitan del todo un cierto didactismo en el despliegue del conflicto. La presentación del personaje en el bar resulta brillante (2a), a través de su encuentro casual con Gene y del diálogo con sus amigos que cierra la secuencia:

AMIGO (refiriéndose a Gene).— ¿Estaba intentando que te sintieras culpable por pasar un buen rato?

TROY.— No, en absoluto. ¿Sabéis lo que os digo? A la mierda la culpa.

La culpa es, de hecho, el tema central en este personaje. Antes del accidente, era el motor de su vida: «Esto es lo bonito de nuestro trabajo: perseguimos al culpable y le hacemos responsable de sus actos» (2b). Tras atropellar a Beatrice y darla por muerta, no se atreve a asumir su responsabilidad, consciente de que arruinaría su vida y su carrera, y huye. Pero la

culpa, no en su dimensión legal, sino estrictamente moral, sigue pesando sobre su conciencia. Y la directora nos lo muestra de un modo visual, primero con la sangre de la herida, que cae sobre el papel en el trabajo (2c), y luego con la obsesión de Troy por esa herida, a la que no deja cicatrizar, como símbolo de su culpa. La propia interpretación de McConaughey refleja con acierto el peso de esa carga interior a través del gesto apesadumbrado y de la voz derrotada, que ocasionalmente verbaliza su conflicto interior, como cuando se refiere al nuevo caso en el que trabaja: «Quitó una vida humana. Debe ser castigado» (10a).

El caso de Troy muestra coincidencias interesantes con el del profesor. Ambos personajes evitan enfrentarse con su propia vida, con las repercusiones de sus propios actos. No obstante, en la trayectoria del fiscal, el conflicto presenta un carácter más agudo, al atacar directamente los pilares de su vida y de su trabajo, a lo que se añade el hecho de que la resolución de su conflicto identitario es positiva. El relato efectivamente termina redimiendo al personaje de Troy, tomando su sufrimiento y su confesión final como mérito suficiente para hacerle merecedor de una segunda oportunidad. La culpa no ha tenido la última palabra, porque Troy ha asumido el peso de su carga, ha confesado su delito y ha intentado reparar el daño.

Resulta interesante observar cómo el clímax y resolución de esta trama no se muestra en su tiempo presente, sino que se accede a ellas *a posteriori*, a partir de conversaciones que tienen lugar entre los personajes; una estrategia que las hermanas Sprecher volverán a utilizar con la trama de Beatrice y en parte con la de Gene. En este caso concreto, accedemos a la información relevante gracias a que Owen recibe una carta de Troy, a modo de testamento, en la que confiesa su culpa y lega todos sus bienes a la familia de Beatrice. Owen se entera entonces de que la chica sigue viva y acude al hospital a comunicárselo a su amigo, que también ha sobrevivido a la septicemia (12a). Con esta estrategia narrativa, Jill Sprecher relega la posible tensión dramática del clímax en favor de una resolución más reflexiva,

más apoyada en el recuerdo verbal de los hechos, con los personajes habiendo asumido los efectos más primarios del desenlace. No obstante, esa dependencia de las «conversaciones» para narrar los desenlaces no desvirtúa la fuerza de los conflictos, e incluso los hace más comprensibles, al filtrar el impacto sentimental más inmediato y mostrarnos en su lugar el poso dejado en la biografía psicológica del personaje.

El personaje de Wade Bowman, interpretado por William Wise, tiene cierto paralelo con el de Beatrice, al menos en su presentación inicial, pues ambos se enfrentan a la vida con optimismo. En el caso de Bowman, se le presenta como prototipo de personaje inasequible al desaliento, y así se caracteriza en todas las situaciones que protagoniza en la oficina –en donde es apodado el Sonrisas–, incluyendo su propio despido. Bowman siempre es capaz de encontrar el lado positivo de las cosas y aunque su caracterización está construida buscando el estereotipo, tanto la interpretación de Wise como los pequeños detalles de su personaje hacen que supere con creces al típico personaje plano de contraste y adquiera una dimensión propia. Su presencia impregna la vida de todos sus colegas, incluso cuando no está presente, como ocurre en las diversas conversaciones entre Gene y Dick, tanto en la oficina como en la cafetería. Su optimismo parece fruto de su marcado carácter, pero la conversación final entre Gene y Dick apuntan también a la fe como fundamento de ese optimismo, cuando Gene confirma que nunca le ha dicho nada sobre cómo le ayudó para encontrar trabajo ni se lo va a decir, y para reafirmar su posición concluye: «Él cree en milagros y yo no le voy a aguar la fiesta» (12d).

La energía desbordante de Bowman, que le lleva a emprender cada acción con renovado entusiasmo, contrasta con la atonía de Walker, el profesor, y su perplejidad inmovilizante. Ambos personajes comparten una ausencia de transformación significativa a lo largo del relato, cristalizando en cierto modo como extremos del arco de personajes que pueblan *Vidas contadas*, Walker como el personaje derrotado y Bowman como el tipo ganador.

Frente a ese personaje tipo, el de Beatrice, interpretado por Clea DuVall, muestra más variaciones, en la medida en que recorre las etapas convencionales de un personaje cinematográfico de ficción: de la estabilidad a la crisis y a la recuperación de una nueva estabilidad. Curiosamente la mayoría de esa evolución no es mostrada visualmente, sino que es narrada por la propia Beatrice a su amiga Dorrie. Pero de nuevo la magnífica combinación de una gran actriz y unas situaciones cotidianas llenas de detalles cargados de significación hace que el evidente carácter «hablador» de las escenas no resulte empobrecedor, sino más bien mágico.

Beatrice es un personaje con fe, y eso constituye un auténtico motor de su existencia y le otorga una visión abierta y optimista de la vida. Su fe resulta explícita por su presencia en el coro y en la celebración religiosa (4a). Pero más allá de esa referencia explícita, el modo de entenderse y de explicar su vida reflejan una existencia construida sobre la fe. Las hermanas Sprecher articulan dramáticamente esa dimensión a través de la narración de Beatrice, que cuenta cómo de pequeña, a punto de ahogarse, tuvo una visión y se dio cuenta de que se había salvado por una razón. Ese sentido de misión, que toda vocación lleva inserto, da a este personaje una visión esperanzada de la vida, mucho más matizada que el optimismo de Bowman y a su vez más eficaz ante la amarga queja de su amiga Dorrie, que ve la vida como injusta. Y de nuevo un símbolo visual apoya la caracterización del personaje, en este caso la cabeza de la muñeca que sobrevivió a la caída en el agua, pero que desde entonces guiña su ojo izquierdo, como un gesto cómplice que acompaña a Beatrice y que materializa de algún modo su enigmático relato de la visión que tuvo.

Esta situación de partida sufre una doble crisis que hará tambalearse el mundo interior de Beatrice: en primer lugar, el atropello que la deja al borde de la muerte (2b, 4b), y más tarde, el desengaño respecto al arquitecto al que limpiaba la casa, que había sospechado que Beatrice podía haberse llevado el reloj (9b). Esta segunda crisis, de mucha menor entidad,

sirve en el relato como gota que colma el vaso, en un personaje muy frágil tras el accidente que ha sufrido. «Mis ojos se han abierto», afirma Beatrice (9c), en una metáfora que ya se nos había adelantado visualmente al mostrar en casa de la madre a la muñeca sin guiñar el ojo izquierdo, sino mirando cual autómata con ambos ojos abiertos (9a). Quizá ese segundo acontecimiento puede resultar algo exagerado como catalizador de una crisis que aboca al suicidio a este personaje, pero en cierto modo encaja con su carácter sensible y delicado, que sufre un doble desengaño, pues se desmorona la relación amorosa que parecía implícita, al tiempo que se descubre como sujeto de una acusación injusta, sin fundamento.

Beatrice se cierra entonces sobre sí misma, abrumada por la injusticia de la vida y el egoísmo de la gente. Su horizonte se ennegrece y llega a plantearse si realmente no tenía que haber muerto en el accidente. En una esquina de Manhattan, en hora punta, se plantea qué fácil sería acabar con su vida. Y pide una prueba. Elige a un hombre al azar al otro lado de la calle y espera su respuesta no solicitada... Ese hombre le sonríe y de repente se rompe el hechizo, despierta de la pesadilla, recupera la esperanza de vivir. En otra de las muchas sorpresas de *Vidas contadas*, esta historia tan fundamental en el itinerario de un personaje central del relato no se ve, sino que se escucha, contada por Beatrice a Dorrie en un momento ya posterior. Y sin embargo, la narración, en lugar de resultar anodina, se impregna de todo un mundo de sugerencias, gracias a la magia de Clea DuVall, completada con la sorprendente aparición en el siguiente plano de Wade Bowman, sonriendo...

El personaje de Gene, el jefe de negociado, interpretado por Alan Arkin, no permite ser tematizado de un modo tan claro como el de Walker, Troy o Bowman, pues en cierto modo es el personaje más complejo, con una función que intuitivamente podríamos calificar como bisagra o gozne, en torno al cual parecen desplegarse las demás tramas, a pesar de que su historia transcurre básicamente antes de que arranquen las de los demás, como ya se mostró en el análisis temporal. En cierto

sentido él y Dick –su segundo de a bordo en la oficina (interpretado por Frankie Faison)– se presentan con una función cercana a la del coro griego, contemplando –literal o figuradamente– los avatares de los demás personajes, desde su posición biográfica cargada de experiencia y sabiduría popular. Sin embargo, así como Dick cumple con más claridad ese papel de coro, que observa con distancia y comenta con tino, en el caso de Gene el relato va más allá, adentrándose con destreza en los vericuetos de su pasado y su presente, dándole una entidad propia que lo va convirtiendo en el personaje con mayor protagonismo relativo, el que más permanece en la retina del espectador al concluir la película. De hecho, *Vidas contadas* tiene su origen como guión en su trama, la primera que fue escrita, y en función de la cual se escribieron las demás, según cuenta Jill Sprecher en una entrevista a *Reel.com*⁷.

El rasgo más característico de Gene English es su desencanto. En la vida se ha equivocado demasiadas veces –con su esposa; con su hijo, actualmente drogadicto– y carece de la esperanza que le permita recomenzar con energías. La experiencia le pesa demasiado como para poder descargarse de esa tristeza vital que trasluce su rostro (encarnado magistralmente por Alan Arkin). Así las cosas, se refugia en el trabajo, en donde Bowman, *el Sonrisas*, sin pretenderlo, le muestra continuamente por contraste el fracaso de su vida. Precisamente será en el lugar de trabajo donde experimente una de sus últimas derrotas, pues no logra un ascenso a vicepresidente que esperaba y en su lugar ponen a un joven ejecutivo al que él achaca los males de la empresa, para terminar incluso despedido un año después (en un tiempo narrativo próximo a la escena del bar).

Pero ese retrato, que parece subrayar sus rasgos negativos, se ve completado por acciones y matices que muestran su hondura de hombre de bien, en una representación que busca reflejar una gama de registros más trabajada que en el resto de

7. GRADY, Pam, «And One More Thing», *Reel.com.*, <http://www.reel.com/reel.asp?node=features/interviews/sprecher>:

los personajes del filme. Entre los rasgos positivos, destaca especialmente el hecho de que tras despedir a Bowman –presionado por sus jefes pero empujado también por su dificultad para soportar tal carga de optimismo vital junto a él– acuda a la empresa del marido de su ex mujer para pedirle que le contrate, consciente de que, a su edad, Bowman tendrá serias dificultades para encontrar un nuevo trabajo (8b).

La conversación final que Gene mantiene con Dick en el bar (12d) resulta muy reveladora de su hondura moral, pues en unas pocas frases nos muestra momentos y actitudes personales que iluminan al personaje de un modo incisivo. Jill Sprecher vuelve a hacer un alarde de sencillez en su apuesta por una planificación austera, que no tiene miedo a recuperar momentos clave del pasado a través de palabras y gestos cotidianos, apoyada por las persuasivas interpretaciones de Alan Arkin y Frankie Faison. Descubrimos así a un Gene English que se examina sin engaños ante su amigo, que envidia la fe de Bowman y que lamenta no haber estado más cerca de su ex mujer cuando las cosas todavía tenían arreglo.

La escena final –que ocupa el decimotercer capítulo– nos muestra a Gene volviendo en metro a su casa. En el mismo vagón también va la esposa del profesor (interpretada por Amy Irving), que acaba de terminar con la mudanza de su piso (7b). Dos personajes que viajan solos y a los que nadie espera en su lugar de destino. Significativamente el capítulo se titula «45 centímetros de espacio personal», una frase que pronunció la esposa del profesor en su casa, conversando con una vecina, al referirse a la soledad de las multitudes en las grandes ciudades:

Estaba pensando, a la vuelta del trabajo, lo extraño que es vivir en una ciudad tan llena de gente, todos esforzándose en no mirarse unos a otros. (...) Leí una vez en un estudio que los seres humanos necesitan cuarenta y cinco centímetros de espacio personal. (7a).

El metro constituye, de hecho, uno de los espacios más simbólicos de la situación ahí descrita, y por eso el título resulta

tan amplificador del sentido de una escena que en otros filmes podría funcionar como mera transición. En este caso no ocurre así, pues la escena nos muestra el último encuentro fortuito de las tramas de *Vidas contadas*, sin duda el más singular de todos los presenciados, por su mezcla de levedad y densidad⁸. No pasa apenas nada en la escena: dos personajes solitarios en un vagón de metro; unos chavales que tropiezan con la maleta de la mujer y siguen sin pedir disculpas; Gene que deja el vagón en la siguiente parada y que desde fuera, sin ningún motivo, saluda con la mano a esa mujer con el rostro ensimismado; la mujer que le devuelve el saludo y que esboza una ligera sonrisa. Sin embargo, ese gesto final y su respuesta están cargados de esperanza. No sólo rompen el aislamiento opresor que la esposa del profesor denunciaba, sino que también traen un inesperado momento de consuelo para una mujer que ha sido abandonada y que parece sin rumbo en su nueva etapa. Además, resitúan al personaje de Gene, abriendo una pequeña portezuela de esperanza en su devenir más bien gris. Aquel gesto que escatimó a su esposa en un momento de crisis lo ofrece ahora gratuitamente a esa mujer solitaria, materializando quizá una nueva actitud, expresando en ese gesto su intento de construir un presente en el que no se repitan los mismos fallos del pasado. Gene parece haber aprendido la lección que Dick, con su sabiduría popular tan característica, acaba de darle en el bar (12d): «La vida sólo tiene sentido cuando se mira hacia atrás. Es una pena que vivamos hacia delante».

Esta última escena de *Vidas contadas* supone también una última lección de una de las estrategias narrativas más sugerentes de la película: su capacidad para contar mucho con poco, de hablar de grandes temas con pequeños gestos o acciones. El sa-

8. Resulta significativo el comentario de la directora a esta escena final, en la entrevista ya mencionada en *Reel.com*: «We always had this end scene in mind and tried to—once we had our basic storylines figured out—figure out a way to get that ending, which is a very minimalist, mundane event and make it seem dramatic and fulfilling enough for an ending, because it is very small».

ludo de Gene es quizá el ejemplo más evidente. Pero los demás personajes están llenos de momentos similares, aunque de menos repercusión narrativa. Así se puede observar en los productos caseros que Bowman regala a sus compañeros –sus tomates, sus galletas– como rasgo caracterizador de un estilo de vida (5a, 5c). O en la presencia de las velas encendidas como otro elemento que amplifica al personaje de Beatrice (4a), y que no en vano se apagan cuando vuelve del hospital a casa de su madre (9a). O en la imprevista función de las gafas como prisma de la luz, en la habitación alquilada que ocupa el profesor (3b, 11d).

UN TEMA TRANSVERSAL: DESTINO FRENTE A PROVIDENCIA

El análisis de los personajes principales de *Vidas contadas* va mostrando un tema de fondo, que recorre transversalmente las peripecias de esos protagonistas, un tema que se podría enunciar como la contraposición entre el destino y la providencia, entre una visión de corte determinista y otra de corte providencialista como explicaciones del sentido de la vida.

El primer enfoque, asociado a ese concepto de destino como fatalidad, como fuerza ineludible o necesidad ciega, encuentra su primer signo en un acontecimiento repentino que conmociona al espectador: el atropello de Beatrice (2b, 4b). Un golpe de viento que hace volar una camisa, un intento de cogerla, un coche que pasa en ese momento... y la vida de dos personas cambia radicalmente, sin aparente razón. Se trata de un acontecimiento que se escapa a nuestra comprensión y que en una primera explicación nos remite al azar o la casualidad. Tras la sorpresa o la conmoción que produce ese suceso, más tarde llegará la oscuridad para Beatrice, que está tentada de entender el suceso azaroso como signo de un destino inescapable y se pregunta si no estaría destinada a morir en aquel momento. La película de las hermanas Sprecher indaga así en ese enfoque de la vida más determinista en el que los seres humanos se suelen refugiar o rendir, en momentos en que el sen-

tido parece obturado y el mal parece triunfar. Así se observa de un modo aún más explícito en el encuentro en la cárcel entre Troy y el detenido por homicidio (10a). Aquel joven latino con antecedentes penales se dirigía a una entrevista de trabajo, pero era un día lluvioso y no había manera de coger el metro. Al darse cuenta de que llegaba tarde a la cita, renunció y volvió a las andadas: intentó robar una cámara a un turista, con la mala fortuna de que en el forcejeo el turista se cayó y se mató. «Si no hubiera llovido...», se repite una y otra vez el joven detenido. El capítulo se titula precisamente «Jamás podré retroceder», subrayando ese determinismo que parece bloquear la capacidad humana para decidir el camino a tomar. La frase ha sido pronunciada en la escena anterior precisamente por Beatrice (9c), cuando se halla en el momento más bajo de su vida, en la que ya no encuentra sentido a nada, hasta el punto de coincidir con su amiga Dorrie sobre la injusticia de la vida: «He pensado una y otra vez por qué fui atropellada por aquel coche y por qué estaba allí de pie en aquella esquina en aquel momento, por qué la camisa se me escapó de las manos. Y me he dado cuenta que no hay ninguna razón. (...) Mis ojos se han abierto. Jamás podré volver atrás».

Frente a esa visión fatalista del devenir, *Vidas contadas* presenta la visión providencialista de la vida como la más completa, como la que aporta esa auténtica felicidad buscada en el inicio de la película por el profesor y de un modo más o menos evidente por el resto de los personajes. No obstante, las hermanas Sprecher no explicitan esta visión de modo literal a través de los diálogos, ni la sitúan en el contexto religioso cristiano en el que se suele situar. Su manera de mostrar la providencia como la auténtica explicación del orden de los acontecimientos se desprende de la caracterización de los personajes «ganadores» –Bowman, Beatrice y, de modo muy tenue, el propio Gene– y de la propia estructura narrativa del filme, que encuentra aquí una justificación a su peculiar estructura temporal.

Wade Bowman ofrece una primera versión, más bien plana y básica, de esa visión providencialista. Su optimismo surge de

la convicción de que todo tiene un sentido, de que todo se puede mirar desde el lado positivo: incluso su despido le facilitará poder dedicar más tiempo a sus hijos (5c). No deja de ser interesante el hecho de que su trabajo consista en tasar catástrofes y accidentes, los acontecimientos aparentemente más difíciles de explicar según un orden providente. Su nueva contratación supone una prueba más de que las cosas tienen un sentido. Como le dice a Gene cuando se lo encuentra un año después, «las cosas no pudieron salir mejor (...) y no sé por qué me lo merezco» (12c). El hecho de que fuera Gene quien le consiguiera el trabajo no desfigura esa visión providente, pues la colaboración de los hombres como instrumentos o causas segundas siempre ha sido vista como parte del designio providente.

El caso de Beatrice es más complejo, al recoger su evolución desde una visión confiada, pasando por la crisis hasta llegar a la recuperación. Beatrice afirma en las primeras escenas (4a) que, cuando fue salvada del mar de pequeña, tuvo una visión y supo que todo iba a ir bien, que había sido salvada por una razón. Esta afirmación, que parte de una persona creyente, pues justo antes se le ha visto en el coro y en el servicio religioso, apunta directamente a la providencia en sentido cristiano. Su seguridad interior procede de saberse cuidada por un Dios providente, que nos ha creado y cuida de nosotros, que nos da una vocación y una misión. Sin embargo, como ya se ha mencionado, el atropello y el desengaño con el arquitecto surgen en una fuerte crisis a Beatrice, que se llega a plantear la posibilidad del suicidio o al menos el sentido de su existencia en clave fatalista, como si su supervivencia al atropello hubiese sido un error. Pero de nuevo sale de su oscuridad gracias a la vívida experiencia de que existe un designio providente que la guía. Cuando pide una prueba, de un modo absolutamente inexplicable la persona que elige en la concurrida calle de Manhattan le responde con una sonrisa, un gesto que le devuelve la confianza en la vida, en el sentido de su existencia.

La visión providencialista de la vida se concreta además o al mismo tiempo en el recurso a las tramas cruzadas, que se en-

lazan en el relato según una estructura no previsible, y cuyos entrecruzamientos ayudarán a la configuración de un sentido global que trasciende el significado inmediato percibido por sus protagonistas. De este modo, la decisión de las hermanas Sprecher resulta muy coherente con el sentido global del relato, lejos de las modas que están produciendo películas con una estructura temporal alambicada pero sin una justificación interna a la historia. La coherencia de la estructura temporal se llega a explicar desde los propios diálogos, cuando la vecina charla con la esposa del profesor y afirma: «En el fondo, quizá todos queremos las mismas cosas, quizá estamos más conectados de lo que pensamos» (7a). Esa conexión, que muchas veces escapa a nuestra comprensión, es expresada en *Vidas contadas* a través del despliegue intermitente de las diversas tramas y de los encuentros fortuitos que se producen entre ellas, recursos que logran expresar narrativamente la existencia de un orden y un sentido que trasciende a los personajes, pero que es percibido por los espectadores como tal.

Muy al comienzo de la película se nos muestra la primera de esas coincidencias fortuitas que se producen entre las tramas, en concreto entre Gene y Troy en el bar (2a). Su encuentro no provocará ningún suceso particular, pero servirá para poner en diálogo dos visiones de la vida, una en un momento tardío y otra en uno más inicial, tanto en el ámbito de la historia que se cuenta como en cierto modo en su propio marco biográfico. El siguiente cruce fortuito sí que tendrá una fuerte carga dramático-identitaria: el atropello de Troy a Beatrice (2b, 4b). En ambos casos provocará una fuerte crisis de identidad, como ya se ha explicado, cuestionando abiertamente la visión providencialista de la vida. Sin embargo, al final ese suceso tendrá una función especialmente relevante para una comprensión providencialista del sentido de la vida, pues servirá para explicar cómo el mal no anula la fe en un Dios providente, pues aunque Dios no quiere el mal, lo permite y saca de él mayores bienes. Así se observa en la evolución posterior de Beatrice, que tras la crisis sale reafirmada en su visión de la vida; y aún más radi-

calmente en el caso de Troy, que al admitir su culpa e intentar redimirla se presenta finalmente como un personaje que ha abandonado el individualismo inicial que le caracterizaba y se ha humanizado, ha madurado a través del sufrimiento.

La parte final del filme incluye dos detalles ya analizados que subrayan esta visión providencialista y confirman la brillantez de *Vidas contadas* cuando se propone decir las cosas sin decirlos. El primero es esa sutil sugerencia de que la sonrisa que salvó a Beatrice provenía de Bowman. No hay manera de saberlo, pues los diálogos de los personajes ni siquiera lo apuntan y el montaje da paso a una escena con Bowman y Gene claramente anterior en el tiempo. Pero el contexto del filme y la repentina aparición de Bowman sonriendo en el siguiente plano activa en el espectador la intuición de que él ha sido en este caso el instrumento humano para ejecutar el plan providente de Dios. Sería un nuevo cruce de tramas que la película deja sugerido, como un último guiño narrativo-providencial, que las hermanas Sprecher han sabido sembrar en el relato. El segundo detalle lo constituye el saludo final de Gene, que introduce un rayo de luz en la vida de la esposa del profesor. Quizá ese saludo sirva como catalizador para que ella recobre la esperanza, porque ningún gesto resulta indiferente, parece decir la película y parece haber aprendido el propio Gene. La película se acaba y nunca podremos saber a ciencia cierta la repercusión de ese gesto. Pero la leve sonrisa final de la esposa del profesor deja en el aire la certeza subjetiva de que efectivamente las cosas no ocurren por casualidad, sino por providencia, aunque no siempre las entendamos o no siempre seamos conscientes del alcance real de nuestros actos.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

ARENDRT, Hannah, *La condición humana*, Paidós, Barcelona, 1993.

CUEVAS ÁLVAREZ, Efrén, «Focalización en los relatos audiovisuales», *Trípodos*, n.º 11, 2001, 123-136.

- GAUDREAU, André y JOST, François, *El relato cinematográfico. Cine y narratología*, Paidós, Barcelona, 1995.
- GENETTE, Gérard, *Nuevo discurso del relato*, Cátedra, Madrid, 1998.
- , «Discurso del relato», *Figuras III*, Lumen, Barcelona, 1989.
- GRADY, Pam, «And One More Thing», *Reel.com.*, <http://www.reel.com/reel.asp?node=features/interviews/sprecher>.
- HOLM, D.K., «DVDTalk Interview: Jill Sprecher, *Thirteen Conversations About One Thing*», *DVDTalk*, <http://www.dvdtalk.com/13conversationsinterview.html>.
- KAUFFMAN, Stanley, «Out of the Ordinary», *New Republic*, 17 junio 2002.
- SCOTT, A.O., «Tangled Up in the Laws of the Universe, if There Are Any», *The New York Times*, 24 mayo 2002.
- SIMMONS, David C., *The Dysphoric Style in Contemporary American Independent Cinema*, The Florida State University, tesis doctoral inédita.

Ficha técnica
VIDAS CONTADAS

Título original: *Thirteen Conversations about one thing*

Año: 2002

País: Estados Unidos

Dirección: Jill Sprecher

Producción: Heidi Crane (productor ejecutivo); James Burke (productor ejecutivo); Peter Wetherell (productor ejecutivo); Andrew Spawlding (productor ejecutivo); Doug Mankoff (productor ejecutivo); Sandy Stern (productor ejecutivo); Michael Stipe (productor ejecutivo); Gina Resnick; Beni Atoori

Intérpretes: Matthew McConaughey (Troy); David Connolly (Owen); Joseph Siravo (jefe de despacho); A.D. Miles (compañero de trabajo); Sig Libowitz (ayudante del fiscal); James Yaegashi (ayudante legal); Dion Graham (abogado defensor); Brian Smiar (juez); Paul Austin (camarero); Allie Woods Jr. (taxista); John Turturro (Walker); Amy Irving (Patricia); Barbara Sukowa (Helen); Rob McElhenney (Chris Hammond)

Guión: Karen Sprecher; Jill Sprecher

Fotografía: Dick Pope

Música: Alex Wurman

Montaje: Stephen Mirrione

Estreno: 2003

Duración: 104 min