

MASH: UN CASO DE ADULTERACIÓN IDEOLÓGICA

Seymour Chatman

En este artículo pretendo estudiar las series con más detalle que las continuaciones; para ser exactos, lo que la televisión norteamericana llama «*the movie spin off series*»¹. En cambio una continuación se podría definir (para nuestros propósitos) como una película normal de dos horas de duración, realizada para la distribución comercial, continuando las aventuras de la original. La forma de hacerlo es darle el título original seguido de un número romano o dos —*Rocky II y III, Superman II y III, The French Connection II*, etcétera. Por el contrario «*a movie spin off*» es una serie de obras para televisión, normalmente de unos veinte minutos de duración (para adaptarse, junto con la publicidad, al formato estándar de media hora, destinada a aparecer en pantalla semanalmente en la primera exhibición; en las reposiciones suelen emitirse todas las noches). La serie basada en la película de Altman *MASH* ha sido la de más larga emisión en la historia de la televisión.

Dentro de las series se puede además diferenciar entre las que tienen una continuidad (*Dallas, Soap operas*)², en las que cada capítulo requiere su propia resolución argumental, y las que son episódicas individualmente. En las episódicas la conclusión ocurre en cada capítulo, pero proporcionando cada una de ellas un ejemplo representativo de lo que se supone ofrecerá la historia en el resto de los episodios.

En cambio, en las enlazadas (a menudo llamadas «*sitcoms*» o «*sitdra-*

⁰ Traducción del inglés: Elisa Sanz.

¹ Una película alargada en capítulos para adaptarla a televisión [Trad.]

² Seriales radiofónicos o televisivos de baja calidad. [Trad.]

mas», «sit» utilizado como abreviatura de «situación») los directores presuponen que las audiencias que ven las películas *The Old Couple*, *9 to 5* y *Private Benjamin* encuentran tan sumamente atractivo el mundo que reflejan que desean volver a verlo cada semana.

El problema en ambas, continuaciones y series, es, según Bruce Kawin «abrir una historia que parecía haber acabado», pero con diferentes fines. Las continuaciones más o menos pretenden concluir definitivamente la película que, de modo sorprendente, se ha vuelto a poner en escena, como si no se hubiera reparado en la inconclusividad de la anterior. Parte del encanto (si ésta es la palabra adecuada) radica en el descubrimiento por parte del espectador de esa inadvertencia. Como Kawin afirma, *Rocky III* parece cerrar definitivamente el ciclo, por lo que puede correctamente denominarse trilogía.

Las «*spin off series*» pretenden, por el contrario, mantener la historia abierta el mayor tiempo posible. Intentan atraer a la audiencia y hacerle creer que la cantidad de incidentes fascinantes que pueden surgir en ese mundo de ficción —el apartamento de *The Old Couple*, la oficina de *9 to 5*, el campamento médico de Corea llamado *MASH*— es interminable. El único final de estas series es el de cada episodio, pero como la firme promesa de que seguirán ofreciendo más capítulos de parecida naturaleza. Aunque las aventuras de los personajes no estén conectadas como en las series tipo *Dallas*, que tienen continuidad, no por eso son menos extensas o interminables. Evidentemente las «*spin off series*» dependen de una película original en la que el mundo que se evoca es tan rico virtualmente en implicaciones, que se pueden inventar un sinnúmero de historias cortas completas. Este mundo tiene que ser un mundo animado, lleno de emoción y ofrecer posibilidades narrativas.

Por lo tanto, la adaptación de la película original a la serie de televisión depende de la perspectiva de nuevos acontecimientos y de la perdurabilidad de los personajes. Desde los dos puntos de vista *MASH* ha demostrado ser una excelente elección, aunque inverosímil porque se trata de una comedia negra; una horrible a la vez que divertida visión de la guerra que pocos norteamericanos han entendido.

El director Robert Altman y el guionista Ring Lardner Jr. crearon un texto sumamente antibelicista, a pesar de que paradójicamente fue este texto el que originó esta popular serie que «encubrió» (en más de un sentido) la guerra del Vietnam, que para mucha gente fue una repetición de la de Corea, otro conflicto exótico en que los intereses norteamericanos eran difíciles de justificar.

Quizá la longevidad de la serie de televisión se deba al hecho de que las implicaciones ideológicas de la película original fueron virtualmente invertidas. Mientras que el original revelaba la locura de la participación americana

(como la locura de la guerra en general) la serie poco a poco fue evolucionando hacia una racionalización (por implicación solamente) de la necesidad de luchar y morir en Corea (así como en Vietnam), dosificada en raciones fáciles de digerir una vez a la semana.

Por lo tanto, la serie merece no sólo ser estudiada por narratólogos sino también por sociólogos.

Lo que voy a exponer representa una muestra de un estudio que realicé sobre series exhibidas recientemente, ya que las primeras series de este estilo surgidas de películas se mantenían más cerca del espíritu de la original.

Si comparamos la serie de televisión con la película se puede apreciar fácilmente como la ideología disidente se ve reprimida y difuminada por la industria del espectáculo de masas, una industria *comme les autres* comprometida y en el fondo incapaz de transmitir cualquier cosa que no sea la ideología dominante, incluso en esas raras ocasiones en que parece que debería intentarlo. Tal como Noam Chomsky y otros han demostrado, es una ideología tan dominante y expandida, que para la mayoría de los norteamericanos sus presuposiciones son automáticas, constituye todo lo que pueden pensar y la única forma en que saben hacerlo. No es que rechacen otras ideologías, y en especial las más radicales, sino que no se permiten a sí mismos ni siquiera concebirlas. El término «ideología» se considera o bien una palabra malsonante (para los más cultos) o incomprendible (para los menos instruidos). Y éste es el caso de los que patrocinan los programas de televisión y de los que la ven con asiduidad, respectivamente.

A diferencia de los cineastas los equipos de televisión están en constante contacto con la audiencia, y la inmediatez de la respuesta es implacable. En la industria del cine siempre ha habido un poco más de espacio para la innovación creativa y para esporádicos ataques sutiles contra la forma dominante de pensar siempre y cuando estén convenientemente disimulados. De ahí la posibilidad del *MASH* original. Pero los programas de televisión se controlan mediante un elaborado sistema de valoración, de forma que se pueden introducir cambios que respondan a la opinión pública. Todos los cambios que ocurrieron en la serie *MASH* reflejan lo que el público deseaba ver y nada que les pudieran «colar» y que no guardara una relación directa con su respuesta. Pero antes de tratar el tema con detalle merece la pena pararse a analizar la estructura de *MASH* para ver por qué se prestaba con tanta facilidad a la serialización.

La película es sumamente episódica, o para usar un término literario, picaresca. Esto quiere decir que consiste en una secuencia desconectada, de episodios cortos centrados en torno a las aventuras de dos protagonistas, dos pícaros encarnados en los absurdos personajes de dos cirujanos jóvenes, Hawkeye Pierce interpretado por Donald Sutherland y con Elliot Gould como Trapper John McIntyre.

Las partes de la película están marcadas mediante una separación que consiste en la reaparición en la pantalla del altavoz del campamento en el que suena un jazz pasado de moda, de estilo japonés, transmitido desde una emisora de Tokio o mensajes absurdos y desenfadados del locutor del campamento. Este formato claramente episódico hacía a la película apta para la serialización.

El procedimiento de ampliación del material original a un extenso rodaje de cientos de horas, sin duda adoptó formas diversas, pero tres son las más destacables. En primer lugar, el detalle más insignificante de la película se exprimió proporcionando por sí solo, a veces, un programa entero. Por ejemplo, en la película Trapper John aparece vestido con un abrigo de cuello de piel: esta sencilla sugerencia de frío se convierte en el fundamento de un capítulo entero de televisión sobre el rigor de los inviernos coreanos, incluyendo la aplicación médica a los pacientes. Otra de las fuentes que originó la proliferación de incidentes fue el variado reparto. Cada uno de los personajes que aparecían en la película se convierten en la serie en una especie de institución independiente de la televisión. La idiosincrasia de todos los personajes estaba bien especificada y podía dar lugar a una indefinida serie de variaciones. Y como si no hubiera suficiente número de excéntricos en el original, en la serie se añaden otros diferentes, como Klinger, un recluta completamente normal que intenta escabullirse del ejército haciéndose pasar por travestido. Estas añadiduras, sin embargo, como las otras, no son nunca serias o importantes en el sentido ideológico; todas contribuyen a causar la sensación de que el campamento, a pesar de ser un lugar un tanto estrafalario, está siempre controlado; no es nunca anárquico como ocurría en el original. La tercera fuente para la creación de nuevos episodios proviene del paso constante de forasteros: soldados heridos, oficiales de paso, cantantes del USO, etcétera. Este tipo de personajes funciona como centros pasajeros de interés, pero también contribuyen a producir la impresión de que el campamento es un lugar acogedor en el que no se está tan mal y, después de todo, vivir allí causa envidia a muchos de estos transeúntes que no les importaría quedarse, aunque siempre tienen que marcharse. Éstas son las reglas del juego y sólo al reparto fijo y a la audiencia les está permitido disfrutar de su mutua compañía cada semana.

Esta deformación puede considerarse la más importante de la película, porque su efecto es que el público asume la «inevitabilidad» de las guerras cruentas en lugares alejados. El sangriento campamento médico se convierte en una especie de campamento de vacaciones en el que siempre están ocurriendo cosas divertidas. Las bromas de Hawkeye y Trapper John, que en el original parecen una forma de alejar de sus mentes los horrores que les rodean, quedan en la serie como *meras y alegres bromas* de dos jóvenes

optimistas, insensatos y locos. Una vez eliminado el ingrediente cruento —que prácticamente desaparece de la pantalla— el humor se desintegra en un abuso del *gag* que suele darse en muchos otros programas de televisión. Es verdad que hay referencias piadosas a la guerra, pero siempre son meramente verbales, nunca tienen la fuerza de la impresión gráfica del original, que Altman consigue literalmente empapar en sangre y vísceras.

Parte de la diversión de la película original —pero de la diversión que es subversiva con respecto a los valores convencionales hasta un nivel que resulta sorprendente para Hollywood— es que a la profesión considerada más honrosa e incluso santificada en Norteamérica se le consiente un comportamiento alocado. Se podría decir que casi es más que atolondrado: a un nivel más profundo hay una crítica implícita no sólo de las fuerzas armadas, sino también de los estamentos políticos y económicos de Norteamérica. La crítica tiene éxito porque da de lleno en el punto que Norteamérica entiende mejor, la realidad económica, y en particular la escasez. El ejército necesitaba urgentemente cirujanos debido a la gravedad de las víctimas de la guerra de Corea. Por supuesto, no podía esperarse que los médicos abandonaran unas prácticas lucrativas en la pacífica New England o en Beverly Hills para marcharse por propia iniciativa a una Corea cruenta; por lo tanto tuvieron que reclutarlos, especialmente entre jóvenes solteros. Naturalmente, estos valiosos jóvenes se resintieron por la interrupción de sus carreras y sus vidas; por consiguiente, su entusiasmo por engrosar las filas del ejército no era tal. Además, la película aclara un tema que nunca habían tratado, a mi entender, las series de televisión, el tema de la profesionalidad. En la sociedad capitalista la competencia profesional suele ir pareja con una mejor remuneración, es decir, cuanto mejor es un médico más elevados son sus honorarios. La película ilustra lo que todo el mundo sabe pero nadie se atreve a decir, que los médicos que se alistaron voluntariamente lo hicieron a menudo porque no podían competir en la medicina civil; eran ineptos y perdían a sus pacientes (el ejemplo en la película es el Mayor Burns interpretado brillantemente por Robert Duvall). No es sólo optimismo sino indignación profesional lo que incita a Pierce y McIntyre a atacar a Burns con tanta furia que le hacen acabar dentro de una camisa de fuerza.

Es por lo tanto evidente que la mayoría están allí por motivos de utilidad, aunque también por su tensión con la ética profesional. Esta tensión se plantea de forma interesante (una forma totalmente opuesta a la del doctor Rieux en *La peste* de Camus. Su profesionalidad al menos no se cuestiona). No significa en modo alguno que Hawkeye y Trapper John sean anticapitalistas. Por el contrario, se muestran ávidos en lo que al dinero se refiere; arreglan un partido de fútbol, por ejemplo, para beneficiarse con las apuestas. Están también obsesionados con el golf, el deporte capitalista por

excelencia. Más bien se podría decir que utilizan el capitalismo, desde su propia escasez económica, de forma negativa y anárquica contra un ejército comprometido en defenderlo del comunismo. Tratan de obtener ventajas y afirman su propio sentido de la jerarquía profesional contra la jerarquía militar que les considera insignificantes. Después de todo, para un congresista norteamericano, ¿quién es más importante, un capitán que puede salvar la vida a su hijo soldado o un simple general que sólo puede darle órdenes o arrestarle en caso de que no las cumpla? Se advierte pues una competitividad destructiva entre dos aspectos diferentes de la sociedad capitalista, el médico y el militar; el médico vence no sólo porque sea económicamente más escaso, sino también porque es más inteligente. La película demuestra con suficiente claridad que el ejército no puede ganar este tipo de batalla no solamente porque se trata de una burocracia ineficaz, sino porque su jerarquización es opuesta a la ideología norteamericana, —que en teoría es democrática en el aspecto político aunque no en el económico. Todos en la película, excepto unos pocos oficiales rigurosos, detestan el ejército. Sólo fueron precisos dos cirujanos jóvenes y brillantes conscientes de su poder económico (incluso ya antes de que los reclutaran debido a su experiencia en hospitales civiles) para movilizar a todo el campamento en un ataque general contra la disciplina del ejército. En cierto modo, Hawkeye y Trapper John se asemejan a los intelectuales populistas de Frank Capra —abogados de una ciudad pequeña interpretados por Jimmy Stewart o Gary Cooper o al terco periodista interpretado por Clark Gable— que disfrutaban desacreditando a los «hombres fuertes» del capitalismo americano.

De hecho se podía decir que estos cirujanos son más bien artistas temperamentales que chiflados graciosos que no soportan ni pueden aguantar ningún tipo de incompetencia. Su completa formación, su autodisciplina y sus servicios son tan necesarios que en realidad son más libres e independientes que cualquier general del ejército. Altman exhibe maravillosamente su arte —en medio de terribles circunstancias— reduciendo el sonido, dejando que las imágenes hablen por sí solas; por ejemplo en las escenas, que son muchas, en que los cirujanos aparecen con los brazos metidos hasta dentro de las vísceras de los pacientes, nos presenta una cruda realidad que no se puede minimizar ni justificar.

Su autodisciplina es tan rígida que no pueden tolerar otras disciplinas diferentes: de ahí su satisfacción particular en hacer gala de su autoridad militar. Llamen a su comandante en jefe por su nombre de pila, se ríen en su cara cuando amenaza con arrestarles, entran sin permiso en hospitales vestidos con estrafalarios trajes de golf, y expresan su anárquica libertad de cualquier forma que se les ocurre. Su actitud, considerada en general, parece correcta y humana: el ejército se dedica a destruir vidas y ellos a salvarlas.

Son los helicópteros del ejército los que traen una cantidad interminable de cuerpos mutilados. Los «enemigos» coreanos no se ven nunca y la cuestión parece que siempre queda implícita. ¿Quién es el responsable de esta carnicería en último término?, lo que significa lo mismo que preguntaba Norman Mailer refiriéndose al Vietnam «¿Por qué estamos en Corea?»

La crítica que en la película se hace del ejército puede dar la falsa impresión de ser simplemente humorística, del tipo de Mary Brothers o Three Stooges o incluso más floja, del estilo de la película *Road* de Bing Crosby y Bob Hope (Hawkeye y Trapper John se parecen a Crosby y Hope cuando llegan a Tokio ataviados con trajes de golf). La serie tergiversa los hechos —fue elegida precisamente porque se prestaba a engaño—, de forma que en *MASH* las payasadas parecen convertirse en lo único importante de la película. Al tratar a los cirujanos simplemente como «doctores chalados» (lo que quiera que esto signifique) la televisión elige su anarquía y los «naturaliza» en el sentido levi-straussiano, suaviza su crudeza. La película da permanente cabida a la disidencia, aunque se refleje únicamente en el mudo testimonio de las imágenes. (Altman preserva su integridad artística y política manifestando su oposición sólo a través del poder visual del medio.) Por el contrario, en la serie, al eliminar la visión de la sangre y las vísceras, la crítica ideológica del original queda anulada.

En la película los objetivos principales de los pícaros cirujanos son el Mayor Burns, cuya competencia profesional es tan cuestionable como su beatería, y la enfermera Houlihan, bajo cuyo bien almidonado uniforme hierve una caldera desbordante de sexo. Su hipocresía les hace caer en la típica moderación. Mientras están escribiendo una carta para denunciar a Hawkeye y Trapper John, se ven de pronto desnudándose mutuamente y murmurando frases como ésta: «Esto no ha ocurrido por casualidad. Dios los quería así y su voluntad debía cumplirse...» Radar, el sargento encargado de las comunicaciones, los descubre y conecta sus voces al sistema de megafonía, quedando así atrapados en su propia trampa moralista (quizá la trampa era sólo de Burns, en todo caso nunca he estado seguro de quién la puso). Mientras jadean oyen sorprendidos sus propias voces. La enfermera Houlihan suplica a Burn que la bese: «Mis labios están calientes: Besa mis labios ardientes». Por supuesto desde ese momento pasa a ser conocida como «Labios Ardientes». Y es precisamente sintomático que este apodo sea eliminado de la serie y vuelve a llamarse simplemente Margaret.

La serie de televisión suaviza la crítica de los cirujanos al ejército, haciendo que parezca en cierta forma un ataque tonto e incluso fútil. Quizá el cambio más insidioso fue reemplazar al comandante en jefe del campamento. En el original era un tal coronel Blake, un administrador bastante corrupto que no sabe ni le interesa demasiado lo que ocurre y cuyos principales intereses son la pesca y la enfermera con la que se acuesta.

Se deja intimidar fácilmente por Hawkeye y Trapper John, y Radar le engaña haciéndose pasar por agente suyo. De hecho Radar llega incluso a extraerle un cuarto de litro de sangre mientras duerme porque se les ha terminado la del quirófano. En la serie, Blake es sustituido por el coronel Potter, un viejo caballero de amable pero firme disposición, la perfecta figura del padre que es capaz de controlar todo, aunque la situación en un momento determinado se vuelva ingobernable. Cuando se refiere a los cirujanos o a los reclutas lo hace usando el término «hijo» o si lo hace colectivamente «gente», y es muy dado a hacer frases como «animémonos» o «sienta la cabeza»; y lo peor de todo es que lo hacen. En ninguno de los siete capítulos que he estudiado nadie le desafía; es tan eficaz como un consejero-tutor de un campamento de verano. Un ejemplo ilustrativo es que en uno de los episodios Potter decide que los oficiales van muy desaliñados, que deben arreglarse y ponerse los uniformes para cuidar la moral del campamento. (Frase impensable en la película original.) A la respuesta grosera de Hawkeye (en televisión interpretado por Robert Alda, que es responsable de parte del contenido de la serie), Potter le grita «Hazlo. Es una orden». Y Alda se pone a hacerlo dócilmente. Potter se presta con facilidad a dar consejos sobre problemas personales. Resulta terrible para los que admiran la dureza del coronel de la película verlo, por ejemplo, aconsejando a Margaret (ex Labios Ardientes) sobre el fracaso de su matrimonio. La frase que le dice es inolvidable: «Haz lo que te pida el cuerpo. Es lo mejor». La influencia omnipresente de Potter sin duda refleja la respuesta obtenida de la audiencia. Norteamérica necesita que las series de televisión compensen la vacilante autoridad de otras instituciones de la sociedad. Por consiguiente, la disciplina se restablece en el campamento, no sólo por las objeciones que hizo el ejército de Estados Unidos respecto a la mala imagen que pudiera producir, sino porque el público en general no puede tolerar un constante ataque contra sus más apreciados aunque minados valores-comunidad. La anarquía menoscaba la comunidad, acabando de destruir el ya muy deteriorado sentido de la comunicación social que afecta a mis compatriotas en todas las áreas de la vida: en la familia, en el lugar de trabajo, en el bar del barrio o en las calles vacías de la ciudad. Éste es el motivo por el cual lo que es orgiástico y bacanaliano en la película original se convierte, en la serie, en limpio y reconfortante. Tomemos como ejemplo las fiestas: en la serie el papel de las fiestas tiene que cambiar. Mientras que en el original se organiza una fiesta de despedida para el coronel Blake, la figura autoritaria en teoría, en la serie es Potter quien tiene que autorizar la celebración de una fiesta para consolar a Hawkeye que está harto del ejército y no puede soportar el color verde —color de los uniformes y del equipo— y sólo con su consentimiento el campamento entero, Potter incluido, se tiñe el pelo y las ropas de rojo. (Desgraciadamen-



MASH

te, el color rojo no tiene ningún significado en absoluto, podría haber sido amarillo o azul.) La otra cara de la moneda del desahogo es la resignación. Hawkeye aliviado por la comunidad puede resignarse con su difícil situación, y el mensaje que llega a toda Norteamérica es «conformaos con lo inevitable de estas pequeñas guerras horribles en el extranjero».

Antes de dejar el tema de la disidencia hay que mencionar otro aspecto más, el referente a la técnica de la película y en particular a cómo el estilo visual de Altman contribuye a dar una absoluta sensación de caos. Es aficionado al aplanamiento de los objetos que produce el uso de teleobjetivos, en especial para algunas connotaciones (en *Nashville* por ejemplo, la utilización de la multitud sin un propósito determinado). En *MASH* usa el teleobjetivo para realzar la desagradable sensación y la confusión que produce el espectáculo de los heridos cuando son recogidos junto a los cojinetes del helicóptero y trasladados al quirófano. El desorden es total —órganos, miembros, sábanas, las manos de las enfermeras y de los cirujanos, el instrumental médico, todo ensangrentado— y crea una confusión general. El aplanamiento de las imágenes nos enfrenta gráficamente con la crudeza y la locura irracional de la guerra y los esfuerzos sobrehumanos que se necesitan para salvar las vidas de cuerpos totalmente destrozados por ella. Altman utiliza también el sonido con la misma finalidad. Como ocurre en las películas de Orson Wells, el diálogo envuelve, y a veces resulta difícil entender exactamente lo que se está diciendo. Pero no importa: el aumento de realismo hace que merezca la pena, en especial porque Altman deja que sus imágenes hablen con firmeza por sí solas. Es fácil recordar, por ejemplo, la modulación de las voces de los actores durante las escenas en el quirófano. El efecto de silencio da la sensación de una organización trabajando en perfecta armonía; en un trabajo válido de verdad, el de salvar vidas. En este caso la comunidad no plantea problemas por lo tanto la anarquía disidente no es necesaria. No es preciso decir que la serie no tiene las mismas características de producción. Las imágenes son triviales y a menudo consisten en tomas del reparto completo de pie en un semicírculo mirando a la cámara. Sin duda estas escenas pretenden ostentar comunidad, «espíritu colectivo» a pesar de todas las miserias que sabemos de la guerra. La «colectividad» no es sólo temática sino práctica para la serie: quiere que tengamos presentes a todos los personajes del reparto para que en caso de que tengamos un favorito lo estemos viendo constantemente.

La televisión suprime las escenas de sangre de la película y, como ya hemos demostrado, esto reduce el realismo y las protestas que pudiera acarrear. Lo más que se atreve a mostrar son las batas manchadas de sangre después de la operación y aun en este caso la cámara enfoca la mesa de operaciones desde abajo con el fin de evitar la vista de cuerpos abiertos. Se tuvieron que idear varias formas para procurar que la sangre no se viera. En

una secuencia, por ejemplo, el problema es la congelación. Los soldados toman baños de agua caliente, con lo cual el problema persiste porque puede originar un paro cardíaco, pero en este caso la sangre no aparece. Se hace una limpieza general de las imágenes. No se considera necesario exhibir escenas de matadero ante un público demasiado sensible. Pero —a uno le dan ganas de gritar— fueron más honestos en la película, a lo que televisión respondería con una pregunta: «¿Quién ha hablado de honestidad?» Por eso a veces el campamento parece más bien un puesto de primeros auxilios donde llegan generales para que les venden los tobillos torcidos y poder volver al frente. Quizá lo peor de todo es la sensación de relajación completamente opuesta al espíritu de la película: tres o cuatro cirujanos pueden permitirse el lujo de estar contando chistes junto a un paciente mientras lo curan, y lo más probable es que éste responda (comunidad otra vez). En cambio, en la película no habla ninguno de los heridos: están demasiado mal para poder hacerlo. La única respuesta posible de un soldado de combate es sangrar. Éste es un claro ejemplo de cómo se sustituyeron las imágenes por diálogos en la serie y cómo consecuentemente se traicionó la intención de la película.

En la película tanto la sangre como la muerte es una cuestión de circunstancias. No se sugiere en ningún momento que los cirujanos sean héroes y salven a todo el mundo, sino que lo hacen lo mejor que pueden. Esta casualidad alcanza también el tema de las canciones. La melodía es pegadiza, esto también ocurre religiosamente en la serie; en la película la letra se puede oír, sin duda debido a lo extraño del tema. La canción es una alabanza del suicidio.

Cito unas cuantas líneas:

El suicidio no es doloroso
trae muchos cambios
y puedo tomarlo o dejarlo si lo deseo...
y tú puedes hacer lo mismo si quieres...

La canción se deja oír expresamente en un simulado velatorio del dentista oficial, el capitán Wildasky, que ha ido a pedirles «una píldora de la muerte» porque cree que ha perdido su potencia sexual y se ha vuelto homosexual. Los cirujanos le dan un placebo y lo «resucitan» mediante la presencia de una enfermera que confirma su virilidad. Aquí tenemos otra parodia típica de Hollywood: la música aumenta mientras le dicen a la enfermera «sólo tienes que mirar» el cuerpo de Wildasky. Pero la música está más relacionada con el tamaño del miembro de Wildasky que con la calidad de su amor. Esta escena es honesta, pero lo que deja más perplejo es el hecho de que la canción se oye también como música de fondo en las escenas en

que el equipo médico se apresura a recoger a los heridos. ¿Qué es lo que entendemos con esto? La respuesta apropiada es —o al menos una— ¿estar en esta guerra equivale al suicidio?

Se puede apreciar también un profundo cambio de actitud con respecto a la religión y a su papel en la guerra. Tanto en la película como en la serie aparece el mismo sacerdote, pero en la serie ha sufrido un cambio enorme. En la película es el típico hazmerreír. El padre Mulchahy es irlandés, pero le llaman con una especie de intolerancia afectuosa, «Dago Red» (Italiano Rosso), una broma de mal gusto admisible dentro del ejército, y que él acepta «porque estamos todos juntos en esto». En realidad el hecho de que se le dé este nombre demuestra, no sólo la comprensión de Altman de la indiferencia general por la religión, sino la falsedad de los sacerdotes al intentar proyectar un sentido de comunidad. La réplica de los soldados es «No estamos» todos juntos en este porque «nosotros» queramos, sino porque «no tenemos» otra alternativa. Además la equiparación de irlandeses e italianos simplemente porque ambos suelen ser católicos refleja la misma actitud que la tendencia a agrupar a todos los asiáticos bajo la denominación «gook». La ironía es deliciosa: mientras los americanos están luchando para defender algunas diferencias de poca importancia entre las dos facciones asiáticas en lucha, en su propio país confunden distinciones étnicas substanciales.

El padre Mulchahy se nos presenta como un personaje torpe e inepto. Es dado, por ejemplo, a que se le enreden las manos en el rosario cuando va a sacar la mano para saludar a alguien. Muestra una ingenuidad increíble y en especial en lo que a cuestiones sexuales se refiere. Mientras el campamento escucha divertido las tonterías amorosas de Burns y Labios Ardientes a través del sistema de megafonía, la primera reacción del padre Mulchahy es agradable porque cree que se trata de «*bickersons*» (un popular programa de radio y televisión sobre un matrimonio que siempre se está peleando), pero su ineptitud alcanza cuestiones profesionales más serias. A veces llega incluso a violar los votos sacerdotales permitiendo que otros no creyentes decidan por él, sin ser consciente de lo que esto implica. Cuando, por ejemplo, está impartiendo la extremaunción a un soldado que acaba de morir, le dicen que se olvide de los muertos y ayude a los vivos: «Dago, este hombre está vivo y el otro muerto, y ésa es la realidad». Quizá lo peor de todo es que le engañan y le hacen participar en una bufonada del ritual católico para hacer creer a Wildasky que va a morir y ¡suicidándose!, y aun cuando Dago Red expresa cierta aprensión, Hawkeye consigue que se le disipe. Así que le da la absolución a un hombre que se está suicidando, y todo porque quiere ser considerado como uno más del grupo. (Cosas como ésta se pueden permitir por la comunidad desde el punto de vista de Altman y Lardner). Y para acabar de rematar la sátira, Altman organiza la escena

final en forma de Última Cena (con Dago como participante prominente). A Wildasky, sentado en el centro, en el lugar de Jesucristo, le dicen que va a cumplir su última misión. «Descubrir lo desconocido porque eso es lo que significa ser soldado». Entonces se vuelve a oír la letra de la canción:

A través de la niebla de la mañana veo
visiones de cosas que sucederán...

(Wildasky se quita el chicle de la boca para tomarse la píldora de la muerte)

El juego de la vida es difícil de jugar;
voy a perderlo de todas formas...

y el estribillo

El suicidio no es doloroso
Trae muchos cambios...

etcétera. Uno se pregunta en qué seminario aprendió Mulchahy que ésta era la forma de ayudar a los soldados en el frente.

Por supuesto, en la serie de televisión todo esto es diferente. La Iglesia buscó a los productores y consiguió convencerles de los errores de Altman. Por lo cual en la serie Mulchahy *nunca* es Dago Red, y su torpeza se ha mudado en mera simpatía. Ahora es el típico despistado como suele serlo un catedrático, pero para «las cosas serias» es siempre muy juicioso. Nunca comete un error doctrinal, aunque a menudo le piden que lo haga en el calor de la batalla. Constantemente confiesa a los creyentes, residentes o a los que pasan por el campamento y siempre les ayuda a resolver sus crisis morales. Este hecho se convierte en una rica fuente de material extra para la serie, en una especie de ala moral del Hospital General Militar. Por ejemplo, un día llega un soldado del campo de batalla, cuyo nombre según la placa de identificación es Levin —un nombre manifiestamente judío— que quiere ver al sacerdote y confesarse con él. Mulchahy se queda un poco desconcertado. Es imposible confesarlo de verdad a menos que sea católico, pero el padre está deseoso de escucharlo aunque sea de manera informal porque «a muchos no católicos la confesión también les alivia». Luego, resulta que «Levin» se llama en realidad Mullen (irlandés también aunque de *aspecto* italiano). Su compañía había sido totalmente aniquilada por los norcoreanos incluyendo a su mejor amigo Levin; y como éste iba a ser licenciado muy pronto, Mullen había usurpado la identidad del muerto, y ahora le pide a Mulchahy que le absuelva por este acto. Pero como el Mulchahy de televisión tiene más carácter que el de la película se niega amable pero taxativamente, diciéndole que es imposible absolver a alguien

de un pecado. A lo que Mullen responde con una pregunta: «¿Es pecado no querer matar a nadie?» Mulchahy le previene de que sufrirá una crisis de identidad, no podrá ser ni Mullen ni Levin. Luego le enseña unas cartas de los padres de Levin: ¿Cómo podrá hacer frente a eso? ¿Ignorará su existencia sabiendo que ellos creen que su hijo está vivo? etcétera. El Mulchahy de la televisión sólo es torpe en apariencia porque en el fondo es tan astuto como un jesuita. Su continua presencia en el quirófano intenta demostrar que no existe conflicto, sugerido en la película, entre ciencia y religión. Mulchahy está allí porque es el lugar en el que tiene que estar si desea quedar bien. Se une al equipo médico y lejos de ser confundido con un observador en un velatorio sacrilego se le pide que bendiga el ponche que han preparado para la «fiesta del verde al rojo» en honor a Hawkeye y él lo hace gustoso. La comunidad prevalece: el campamento prospera bajo sus dos padres, el secular y el espiritual. De forma que la televisión vuelve a confirmar para la satisfacción de Norteamérica que «no hay ateos en los hoyos de protección».

Esto nos lleva al último tema de la adaptación, el sexo. En la película el sexo es una función natural tratada con normalidad, como cualquiera podría esperar de una relación entre médicos reales en una situación de guerra. Hay poca represión sexual e incluso los lazos matrimoniales no significan demasiado en este alejado lugar. De hecho la fidelidad se considera algo excepcional e incluso un signo de neurosis (con respecto a su abstinencia Hawkeye le pregunta a Burns si ha perdido el control de sí mismo allí o si ya lo había perdido antes).

En Norteamérica el personal del cuerpo médico tiene fama de tener unas costumbres sexuales muy relajadas, que se justifican a menudo alegando que su necesidad proviene de las tensiones de su trabajo y de su contacto continuo con las funciones básicas del cuerpo. Cualquiera que sea la realidad, el mito prevalece. Y las enfermeras, especialmente antes, que las mujeres tenían menos libertad sexual, tenían fama de ser «mujeres fáciles».

Pero aparte de este estereotipo, todavía hay algo más en la película que irrita a las feministas. Aunque el sexo no presente obstáculo y resulte fácil de conseguir (al menos para los oficiales), está dominado totalmente por los hombres. Los médicos son todos hombres y las enfermeras mujeres, y los líos sexuales se arreglan en términos de jerarquía médica. A su llegada al campamento Hawkeye informa al coronel Blake de sus necesidades, tanto profesionales como sexuales, y de la misma forma en que podría ocurrir en un hospital estatal, el coronel Blake le contesta «Sí, eso se puede arreglar». Los posibles engaños amorosos se evitan por medio de Radar, el sargento de comunicaciones, que como un sirviente astuto en una obra de Shakespeare hace de alcahuete. Lo que demuestra que en el ejército la élite médica disfruta de sus «*droits de seigneur*» incluso más que en la vida civil.

Por muy parecida que pueda ser esta situación con respecto a la realidad, la forma en que se trata el sexo debe dar que pensar a las audiencias modernas, cualquiera que sea su nivel de instrucción. La película en sí misma, e incluso también el autor, parece sentirse bastante cómodo con este tipo de relaciones sexuales como centro de la comedia. Él —por supuesto debe ser un hombre— no ridiculiza las actitudes manipuladoras sexuales de sus protagonistas, sino que más bien parece estar de acuerdo con ellas. Las bromas son siempre a costa de las enfermeras. Ahora bien una cosa es ver al doctor Davids reprendiendo al ejército de Goliat y otra muy diferente verlos hablar con la enfermera sobre «la forma de devolverle la vida al capitán Wildasky». Y es mucho más difícil reírse cuando se nos dice que ella acepta hacerlo por el excepcional tamaño de su pene. (Es sorprendente lo rápidamente que este estilo de humor sexista se ha pasado de moda y es incluso impensable en Noreamérica.) En la película el implícito auto se rinde al mito y es este sentido la película original, no sólo incluye las formas dominantes de pensar, sino que además tiende a explicarlas. Ésta es la razón por la que nos resulta difícil responder, es decir, que es difícil que la audiencia real coincida con la audiencia requerida, como yo la denomino. Podríamos, por supuesto, pensar que la jerarquización sexual y el dominio masculino son tratados de forma crítica, pero esto no sólo parece falso sino confuso: Hawkeye y Trapper John son en todos los sentidos los personajes con que más nos identificamos. Se supone que ellos son los que crean el humor, pero de ninguna manera que ellos mismos sean el blanco de sus propias burlas inconscientemente.

A pesar de que las confusiones en la película al menos son reales, y reflejan la auténtica confusión que afectaba a los hombres de la generación de Altman a finales de los años sesenta. Además, un director que ha realizado películas como *Three Women* y *Come back to the Five and Dime, Jimmy Dean, Jimmy Dean* no puede ser rechazado como un mero sexista. De hecho, de entre todos los directores de Hollywood, sólo él parece mostrar la sensibilidad de Antonioni o Bergman con respecto a la situación de la mujer. De cualquier forma, el tratamiento que se hace del sexo en el original, aunque existan distorsiones debido a los estándares modernos, parecen honestos comparados con la serie televisiva. Como a menudo ocurre con la cultura pop norteamericana, el sexo está al mismo tiempo en todas partes y en ninguna. De entre todos los temas importantes de la vida, el sexo surge muy a menudo pero nunca es tratado con naturalidad. Ronda bajo un halo grasiento y persiste como un mal sabor. En la película, aunque la situación era deplorable al menos era clara, mientras que en la serie es sólo vaga y tonta. La fidelidad se convierte en algo completamente normal en lugar de inaudito. El coronel Potter representa un pilar de la virtud de la familia. Lo vemos a veces contemplando larga y detenidamente un álbum de

fotos viejo y murmurando frases como «No importa lo pobre que pueda ser un hombre; si tiene una familia es rico». Una expresión típica de la ideología dominante. El principio moral es el dinero, pero el verdadero valor moral es la comunidad, que nos puede proteger y consolar. Y como si esto no bastara para asegurar el mensaje de forma definitiva se introduce un personaje diferente para sustituir al brillante y provocador Trapper John. El nuevo compañero de Hawkeye es un tal B.J. Honeycutt, que se pasa la mayor parte del tiempo leyendo cartas de su mujer y hablando de sus hijos, o cuando no, se dedica a hacer de padre de los niños coreanos cuyos padres verdaderos están enfermos, muertos o han desaparecido. Labios Ardientes ha mitigado su energía sexual casándose y viviendo obsesionada por su marido ausente.

La película original tiene una cierta fama de obscena que la televisión debe mantener para atraer a los telespectadores: por lo tanto el sexo no desaparece del todo aunque personajes como Hawkeye se vuelven increíblemente castos. Pero el sexo queda relegado al nivel verbal, de nuevo «enclaustrado» en los seguros precintos del *gag*, en donde a la clase media norteamericana le resulta menos molesto. Por ejemplo, Radar colecciona abejas en su tiempo libre y le permite a Hawkeye que mire y contemple como su abeja reina Isabella se aparee. Una serie de comentarios jocosos acompañan esta escena: «Mira, le está soplando a la oreja». «¿Qué están haciendo ahora?» «Ya han acabado, ahora ella se está fumando un cigarro».

Así pues, una vez desvanecido el sexo y la sangre, y suprimida la anarquía, no le queda mucho a *MASH*, excepto una estupidez sin sentido. Una vez más podemos contemplar el espectáculo del «tratamiento» que da la televisión a material considerado provocativo y problemático en potencia, aunque se puedan obtener millones con ello.

Los guionistas de televisión son creadores de mitos de tercera clase, que consideran su tarea satisfactoria porque consiguen conciliar curiosidades e inquietudes conflictivas. En este caso la curiosidad inquieta era sobre las guerras en lugares lejanos y en especial sobre las relaciones sexuales de médicos y enfermeras, sobre cómo podía ser que hubiera discrepancia entre dos instituciones aparentemente autoritarias, el hospital y el ejército.

La pócima de las brujas, avivada por Lardner y Altman vuelve a surgir del mezclador de televisión, pero como el más suave de los consomés, merecedor de una de las latas que con tanto esmero pinta Andy Warhol.