

Contenido ideológico y militarismo en *M.A.S.H.*

Marcos Díaz Martín
Universidad Complutense de Madrid
marcosdiazmartin@gmail.com

Resumen: *M.A.S.H.* fue una de las primeras películas que abordó abiertamente la Guerra de Vietnam durante la duración del propio conflicto. En este artículo proponemos una visión del film desde el punto de vista de su contenido ideológico y antimilitarista, haciendo hincapié en su paralelismo con los movimientos pacifistas dados en Estados Unidos en el época y su relación con el movimiento cinematográfico del New Hollywood en que se encuadra a su director, Robert Altman.

Palabras clave: Guerra de Vietnam, Robert Altman, militarismo, *M.A.S.H.*

Abstract: *M.A.S.H.* was one of the first films that openly talked about the Vietnam War during the conflict itself. In this paper we propose a vision of the film from the point of view of its ideological and antimilitarist content, emphasizing its parallelism with peace movements in the United States and its relationship with the New Hollywood film movement which his director, Robert Altman, was part of.

Keywords: Vietnam War, Robert Altman, militarism, *M.A.S.H.*

Recibido: 27 de marzo de 2013
Aceptado con modificaciones: 4 de junio de 2013

1. Introducción

El *New Hollywood* tuvo una clara tendencia contracultural y contestataria, entendida muchas veces desde una posición de indefinición ideológica que, entre otros, tenía nexos comunes en el rechazo a la Guerra de Vietnam. En lo que nos ocupa, la guerra fue tan impopular entre la población norteamericana que por primera vez Hollywood no utilizó las películas como material propagandístico. Aún más, las referencias al conflicto durante su duración fueron muy escasas -excluyendo producciones independientes- y la mayor parte de las películas de referencia sobre este se filmaron ya mediada la década de los setenta, una vez finalizada la guerra.

Dos años antes que *M.A.S.H.* veía la luz *Boinas Verdes* (*The Green Berets*, John Wayne y Ray Kellogg, 1968), sin duda la mayor película propagandística sobre la guerra, financiada en parte por el gobierno estadounidense y radicalmente maniquea en su planteamiento del conflicto. Después de ella, y tras las referencias que encontramos, por ejemplo, en *Easy Rider* (Dennis Hopper, 1969), *M.A.S.H.* se convirtió en la principal cinta considerada antibelicista realizada durante el conflicto en el país, sin contar documentales críticos como *A Face of War* (Eugene S. Jones, 1968) o el posterior *Hearts And Minds* (Peter Davis, 1974).

A finales de la década de los setenta las películas sobre la guerra y sobre el trastorno que ocasionaba a quienes allí combatían -es el caso de *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976), *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979), *El Cazador* (*The Deer Hunter*, Michael Cimino, 1978) o *El Regreso* (*Coming Home*, Hal Ashby, 1978)- ocuparon el interés de algunos de los autores más relevantes del *New Hollywood*.

Por tanto, y concentrado el tratamiento masivo del conflicto ya en las postrimerías de los años setenta, *M.A.S.H.* pasa por ser una de las primeras películas sobre la guerra, aunando a un tiempo la crítica antibelicista más inequívoca, el género de la comedia y la particularidad de hablar de Vietnam desde un film originalmente situado en la anterior Guerra de Corea, que tuvo lugar entre 1950 y 1953.

Adaptada a partir de la novela *M.A.S.H.: A Novel About Three Army Doctors* de Richard Hooker, publicada en 1968, su impacto en el momento de su estreno fue considerable, recaudó cerca de 37 millones de dólares -fue la tercera película más vista en 1970 (Biskind, 1998: 123)- y dio lugar a una posterior serie televisiva homónima.

Es conocido que Altman quería evitar en el film las referencias concretas a ninguna guerra -presuntamente con el doble objetivo de indicar que todas las guerras son parecidas y a la vez no desvincularla de la Guerra de Vietnam, entonces en un punto álgido-, a pesar de que la novela original en que está basada esté ubicada en la de Corea. Sin embargo, la productora Fox obligó al director a incluir al inicio referencias a este país, para no relacionarla explícitamente con Vietnam ya que, como hemos señalado, los grandes estudios eran todavía reacios a tratar, fuera cual fuera el enfoque, una guerra que podía resultar todavía conflictiva para la audiencia y por tanto nociva para la recaudación en taquilla.

La filmografía de Altman da cuenta de la obra de un director especialmente interesado en la deconstrucción de las formas cinematográficas clásicas a través de dos herramientas: la ruptura de los códigos narrativos de los géneros, o la mezcla de

varios de ellos en un solo film, y la modernización formal dentro de ellos. Todo ello le acerca al concepto de autor tal y como se venía utilizando desde hacía algunos años en el contexto del cine europeo. A ello hay que sumar su postura política cercana a la izquierda y sus críticas a valores en duda a finales de la década de los sesenta: el militarismo, la familia tradicional, el racismo, el clasismo, etc.

De hecho, Altman aúna dos de los componentes que mejor definen el *New Hollywood*: en lo temático, sus películas huyen del concepto de *happy ending* y adoptan una especie de “realismo sucio” protagonizado por perdedores; en lo formal, se aleja de los convencionalismos de los géneros cinematográficos clásicos y utiliza recursos novedosos.

2. Metodología

El carácter metodológico de esta investigación es analítico y comparativo y está basado, por una parte, en el estudio de trabajos y fuentes textuales anteriormente publicados sobre la película y el *New Hollywood* y, por otra, en el análisis de la propia cinta y otras relacionadas con ella por su temática o su contemporaneidad.

En los últimos años, la evolución de las investigaciones sobre la relación entre cine e historia ha llevado a algunos autores, como Shlomo Sand o Marc Ferro, a una teoría del primero como una “historia de las mentalidades” (2004: 17-22). Ferro postula que lo que no ha sucedido, las creencias y los pensamientos del hombre son también historia y merecen ser estudiados y analizados (2008: 7).

Por tanto, conviene aclarar aquí a qué nos referimos cuando hablamos de representación. El término cuenta con un doble sentido complementario: el de imagen y el de memoria. Por ello, cuando hablamos de la validez de la película no lo hacemos desde el punto de vista de la exactitud histórica, sino desde el de una historia de las mentalidades y de la cultura popular.

Así, nuestro enfoque socio-cultural lo es, en el fondo, de las representaciones, puesto que el espectador no asiste a la propia cultura de un tiempo, sino a una representación determinada de la misma, condicionada por diferentes elementos - como el poder ideológico, la estructura industrial y económica o el poder manipulador del medio-. Por ello, para el análisis de *M.A.S.H.* nos centramos en varios aspectos:

1. La correspondencia más o menos fidedigna de la película con su contexto temporal y social, haciendo especial hincapié en su contenido ideológico y en su relación con la contracultura.
2. La definición de los personajes, que analizamos en su carácter singular, en su relación con el medio, en su rol profesional y en su sincronía con el fenómeno del individualismo.
3. El aporte que supone la película en el género bélico y su relación con otras de temática similar, así como sus particularidades como una de las primeras cintas sobre el conflicto vietnamita.

3. Contenido ideológico y contracultural

M.A.S.H. pone en liza algunos de los temas candentes en la sociedad estadounidense a finales de la década de los sesenta. Sin embargo, defendemos en este artículo la postura de que la película está, aunque en un primer lugar pueda parecer lo contrario, desprovista de ideología, en la medida en que esto es posible. O más, sea una apología de la falta de esta.

En ese sentido, consideramos la cinta una evidencia de que gran parte del arte viró en la época que nos ocupa hacia la apolitización. En el caso de *M.A.S.H.*, como en el de otras películas de la época, abandonar la política oficial (en este caso aquella según la cual las guerras en que intervenía Estados Unidos venían acompañadas de elementos de propaganda bélica en forma de film *hollywoodiense*) no supuso el acercamiento a una política opuesta, y sí más bien a un vacío de contenido político y al abrazamiento de un pragmatismo cinematográfico, en este caso focalizado en el humor.

Discrepamos pues del concepto de *M.A.S.H.* como una película izquierdista como tal. Más bien el mensaje antibelicista, a costa de ser humorístico, es a la fuerza transgresor; sumado a la personalidad de Altman, da como resultado un film histriónico y exagerado en un medio, el militar, tan tradicional. Esto no implica que el mensaje sea inocente o desintencionado, pero su voluntad parece más orientada a una crítica antibelicista generalista que a un discurso político determinado. Aún así, el contexto en que radica el film le conecta directamente con un movimiento social también indefinido pero inequívocamente pacifista.

Otro rasgo de la cinta que la ubica de pleno en el terreno de la contracultura (ya comentado el de la indeterminación ideológica y el del pragmatismo artístico) es el de la no adscripción a un género concreto. *M.A.S.H.* se inscribe en la redefinición de géneros propia del *New Hollywood* y de la contracultura, a medio camino entre la comedia de situación y el anti belicismo fílmico. *M.A.S.H.* también habla del encorsetamiento sexual y religioso y, como señala José Luis Guarner, presenta la “constante confrontación entre la realidad y la imagen que de ella transmiten los media –aquí el altavoz del campamento que continuamente lanza órdenes confusas, noticias incomprensibles, explicaciones imbéciles–” (1993: 103).

De hecho, para Guarner el film no ha envejecido bien, su mensaje resulta hoy caduco y su humor tosco y superficial, a pesar de introducir muchas de las variables identitarias del cine de Altman: personajes excéntricos, diálogos solapados, mezcla de géneros, historia deslavazada, etc. Coincidimos con él en que el humor en *M.A.S.H.* es muchas veces básico e incluso podría considerarse de mal gusto, pero si su mensaje puede considerarse caduco es porque se trata de una película especialmente unida a su contexto temporal. Ayuda a comprender la manera confusa, ideológicamente hablando pero también desde el punto de vista cinematográfico, en que en esta época de cambios se expresaron algunos autores. Para Jean-Loup Bourget “*M.A.S.H.* es la reconstrucción de América en un lejano teatro de operaciones” (1980: 7). Esa reconstrucción se hace a través de tres asuntos principalmente: el funcionamiento militar y la Guerra de Vietnam, el tratamiento público de la sexualidad y la organización social.

Slavoj Žižek cree que *M.A.S.H.* es en esencia una película conformista por cuanto se contenta con mostrar algunos clichés en dichos aspectos y no ahonda en la

complejidad del militarismo (1997: 20). Coincidimos en ese punto cuando señalamos que la película dista de ser ideológica o política, de hecho consideramos que es a costa de esa simplificación cómica como se aleja definitivamente de presentar un contenido ideológico concreto o un discurso político válido. Pero esa vacuidad crítica, insistimos, no la hace menos válida desde el punto de vista histórico, ya que representa, en cierta medida, la simplificación de ciertos ideales.

M.A.S.H. comparte con *Easy Rider* (1969) un maniqueísmo propio de ciertas películas de esta generación; la confrontación, como en la película de Hopper, se da abiertamente entre los jóvenes antibelicistas -no idealistas como en la primera, eso sí, sino impulsados por las circunstancias, prototipos de antihéroes- y los viejos militares, anticuados y conservadores. A través de ese discurso contrario a todo lo que suene a tradicional -religión, militarismo, autoridad, etc.- el de Altman deriva en uno que delimita claramente quiénes son los héroes de esa nueva era y quiénes aquellos ante los que protestar.

Santiago Andrés Gómez bautiza este discurso de Altman como realismo onírico por cuanto el director estadounidense “recrea la compleja grandeza del mundo con sagacidad [...] pero su esencia artística le da un inesperado giro personal; es una fuerza espiritual que, en virtud del fuego creativo, resulta una incursión con gesto irónico en diversos géneros” (2010: 30).

Aunque Andrés Gómez deja fuera precisamente *M.A.S.H.* de lo que define como sublime y poético en la obra de Altman, baste señalar que, si bien coincidimos en lo sobrealorado del film -seguramente por su condición, de manera similar a lo que ocurre con *Easy Rider*, de cinta emblemática e icónica de la época- sí creemos que cumple con algunas de las condiciones que el autor aún para el resto de su obra: la mezcla de géneros, el autorismo dentro de la temática realista, el personaje múltiple, ciertos rasgos autorales y técnicos, etc. Sin embargo en *M.A.S.H.* no se da ese “distanciamiento visual y, por lo tanto, mental” que asume Andrés Gómez; más bien la película que nos ocupa sea, en este punto sí, una eslabón perdido en la filmografía del realizador estadounidense, pues muestra un apego moral -acaso por la cercanía del conflicto vietnamita o por la efervescencia del *New Hollywood*- del que en posteriores películas se va desprendiendo progresivamente.

M.A.S.H. es quizá de manera mucho más que acusada que otras de sus realizaciones una película muy consciente de ser representativa de su tiempo y contexto; a pesar de mostrar un discurso antibelicista muy general, hace acopio de algunas de las faltas más características de ello: ausencia de perspectiva y un discurso parcial movido por la resistencia nacional al conflicto.

En lo temático, *M.A.S.H.* desfigura el género es que se inscribe a través de unos protagonistas anti heroicos. El contraste entre los personajes de ambas cintas se da por la voluntad y, sobre todo, por la consciencia. Mientras en la primera los protagonistas quieren participar de un mundo que parece derrumbase en su sordidez, los de la segunda son plenamente conscientes del absurdo del mundo en que se sitúan y del que no quieren tomar parte.

Altman defiende que su intención distaba de hacer una película política como tal, acercándose más bien a realizar una interpretación de su manera de ver la sociedad y el ejército. De hecho, el guión se apropia en cierto sentido de los tópicos de los

movimientos sociales de la época, tales como el antimilitarismo exacerbado, la irresponsabilidad total o, en un plano más básico, las formas de vestir; incluso se podría decir que “desprestigia” cuanto de intelectual pudiera tener la contracultura, ridiculizando a la vez que a los estamentos militares las formas de actuar del movimiento. Es decir, sustituye los tópicos de la cultura y el *mainstream* por los de la contracultura.

Con todo ello, el contenido contracultural de la película se ve limitado por lo conservador de algunos de sus aspectos, como señala Zizek. Está claro que en lo formal supone la aplicación de nuevos códigos visuales, pero en el contenido, aspectos como el papel de la mujer limitan y condicionan su función pretendidamente reivindicativa.

En ese sentido, Seymour Chatman estudia la película en comparación a la serie de televisión a la que dio lugar y la ideología supuestamente implícita en ambas. Reproducimos parte de su teoría porque sirve para apuntalar nuestra teoría de la película de Altman como anti-ideológica:

No significa en modo alguno que Hawkeye y Trapper John sean anticapitalistas. (...) 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. (...) 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 (1984: 119).

Chatman cree que en *M.A.S.H.* “a un nivel más profundo hay una crítica implícita no solo 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” (1984: 119).

En realidad, creemos, lo que hace Altman es confrontar la priorización del talento, o del éxito o de la profesionalidad, con la jerarquización propia del ejército y así defender una idea de “meritocracia”. Dicho de otra forma, opone la escala social basada en el trabajo y el talento para el mismo, según la cual cada cual que se esfuerce puede lograr alcanzar un puesto de responsabilidad y éxito social y laboral, y aquella del ejército, más firme y en el caso de la comedia prácticamente irreversible por mucho que los protagonistas lo merezcan. Es también un ataque al sentido de la comunidad ordenada y a la vez un cuestionamiento de la jerarquización arbitraria o impuesta (militar) y una defensa de otra en función de méritos.

De hecho, cuando los altos mandos del ejército conocen que los tenientes Burns y O'Houlihan se han acostado juntos, el primero es expulsado del ejército, mientras ella es mantenida en su puesto. La diferencia, creemos, estriba en su competencia profesional, él es un mal cirujano mientras ella, según afirma uno de los protagonistas, Benjamin Franklin Pierce, es una jefa de enfermeras brillante. Así, igual que se pueden apreciar en la película signos de machismo, se puede leer una defensa del trabajo en equipo, la camaradería y, sobre todo, de la prestancia profesional del individuo. De hecho, Jean-Loup Bourget ve en este aspecto una

defensa de la igualdad de la mujer, porque se la trata de igual a igual (igual de mal, llegado el caso) respecto a los hombres, siendo prioritarias la valía profesional y personal (1980: 27).

Así, aunque insistimos en nuestra visión de la cinta como un documento exento en lo posible de ideología, reconocemos en él un manifiesto a favor de la disidencia, si no de una ideología concreta, sí de la autoridad y, creemos que, más profundamente, de la incompetencia profesional y personal.

4. Individualismo y definición de los personajes

La de Altman es también una película deudora de aquella idea de individualismo heredada de la contracultura. Se opone a la idea del ejército como masa uniforme, tradicional de otras películas bélicas, aunque lo hace a través de un reparto coral, en que se muestra al grupo como un conjunto de una serie de personalidades completamente heterogéneas.

Esa individualidad se muestra en la ausencia de un objetivo común que no sea la supervivencia o el hedonismo. En ese sentido, Elaine Bapis opina que en *M.A.S.H.* “la creatividad, la flexibilidad y la autonomía son más heroicas y necesarias que la jerarquía, la lealtad y las ideas de nobleza militar” (2008: 120).

En efecto, pensamos en los personajes de la película más desde lo humano que desde lo militar; creemos que los personajes son caricaturas de lo políticamente incorrecto, pero también poseen carácter apolítico. En el fondo, siguiendo la teoría de Bapis, la película de Altman es, mucho más que un ataque a los tradicionalismos per se, un intento de redefinición del rol masculino, del concepto de virilidad reinante hasta hace poco. Robert T. Self, en esa línea, explica que “la historia de *M.A.S.H.* disocia el deseo humano de la violencia y la muerte”, es decir, habla del comportamiento humano en un contexto extremo, pero que en el fondo le es mucho más ajeno que sus propias pulsiones. También William Johnson señala que “en realidad el film no versa sobre la vida en el ejército, o sobre la rebeldía...sino acerca de la condición humana; por eso resulta una comedia tan excitante” (1970: 38).

Siguiendo la teoría de Robert Burgoyne según la cual la identidad en el cine norteamericano se construye la mayor parte de las veces a través de la oposición de contrarios -“el enlace entre la identidad nacional y la narrativa es especialmente evidente en el cine americano, en el que la ficción dominante del nacimiento de la nación es repetida bajo distintas formas: blancos contra indios, norte contra sur, la ley contra su incumplimiento” (Burgoyne, 1997)-, en *M.A.S.H.* parece claro que lo hace en base a dos conceptos muy claros: la oposición a los valores tradicionales del ejército y la jerarquía férrea, y a los valores del héroe tradicional: reflexivo, valiente y capaz.

Como en *Los Vividores* (*McCabe and Mrs. Miller*, Robert Altman, 1971), los protagonistas de *M.A.S.H.* son antihéroes que se mueven, eso sí, en la cúspide dentro de sus respectivos entornos sórdidos. Por eso esta película debe leerse más como un mural de la condición de sus personajes y de su entorno que como un film con una línea argumental explicativa por sí misma.

Bapis cree también que Altman avanza una visión amable del prototipo de hombre de los sesenta, “parte contracultural y parte escapista” (2008: 114). La realidad es que, más allá de que el carácter coral de la cinta contribuya a su mensaje antimilitarista, en *M.A.S.H.* los personajes son posibilistas, se mueven por instinto de supervivencia, en beneficio propio o por puro hedonismo.

Los personajes son además especialmente inmaduros. Su máxima preocupación es disfrutar, tienen una clara actitud nihilista, pero acompañada de una indiferencia hacia el entorno especialmente notable. De manera más acusada que en los anteriores films analizados, los personajes de Altman dan cuenta de una irresponsabilidad propia de quien ataca un modelo social pero no propone otro a cambio. Dicho de otra forma, hacen acopio de una resistencia hacia un modelo social establecido, pero no son alternativa; por eso hablamos del film como no ideológico. Con la diferencia de que en *Easy Rider* los protagonistas son puros *outsiders* y en esta son cirujanos y están en el ejército (dos cualidades estas que hubieran hecho de ellos respetables miembros de la sociedad en otro tipo de películas), comparten con aquellos el hecho de moverse por mero instinto de supervivencia y diversión.

Por ello Richard Schickel hablaba en la revista *LIFE* en 1970 de los protagonistas como “Robin Hoods del racionalismo contemporáneo”, que roban a los adinerados que promueven y manejan las guerras para dárselo a los jóvenes soldados implicados en ella, y que denigran a sus superiores y empeñan su esfuerzo en aquellos atrapados en el desastre de la guerra, y justificaba el humor de trazo grueso de la cinta por cuanto se relaciona con el despropósito de la contienda (1970: 284). Schickel afirmaba que la película resumía el espíritu de libertad (“*M.A.S.H.* is what the new freedom of the screen is all about”) asociado a las películas del *New Hollywood* –su frase incluso pasó a formar parte de los carteles promocionales de la cinta–.

En el primer caso no podemos estar de acuerdo con Schickel, puesto que, como en otras películas del *New Hollywood*, la intencionalidad no forma parte de la caracterización de los personajes, que desde luego no acuden a la guerra por placer. En cuanto a su relevancia como ejemplo de la libertad de la nueva escena americana, parece claro que lo es tanto en lo formal como en lo temático y lo generacional, pero en lo ideológico esa libertad tiene poco que ver con un proceso reflexivo sobre la situación ideológica o política del país, algo que sí ocurre, por ejemplo, con *La Jauría Humana* o *Cowboy de Medianoche*.

La aceptación de los personajes en el guión es total y por ello llamativa; su evolución a lo largo de la cinta es nula, básicamente se da por buena una actitud plenamente infantil, más propia de adolescentes que de cirujanos de alto nivel, lo que Robin Wood denomina un “devaluado existencialismo absurdo” (1986: 31) que, claro está, tiene que ver con ese fenómeno del outsider sin ideología ya comentado, pero que es más propio de comedias destinadas al consumo adolescente que de un proceso de construcción de un personaje con hondura del cine de autor.

La nula profundidad en la psique de los personajes parece fruto del interés del director por hacer una película “sobre lo público” –seguimos para esta categorización la distinción que hacen Goffredo Fofi, Paolo Petazzi y Piero Santi en *La Cultura del Novecientos: Cine Música* (1981: 141)–, por transmitir más una idea general que por hacer un verdadero análisis del efecto de la Guerra de Vietnam sobre los individuos

(un aspecto este bosquejado tan solo en el final, cuando reciben la noticia de que podrán volver a casa) antes, durante o después del conflicto.

Brian Glasser señala que el carácter de héroes de los personajes es especialmente susceptible de contradicción (2010: 68). En efecto, su carácter, mucho más allá de ser médicos, importa porque representa una caricatura del rebelde de los sesenta. Son médicos porque así lo requiere el desarrollo de la cinta, pero en realidad la película trasvasa una serie de valores propios de la época a una profesión considerada seria. En cierta medida, Altman legitima esos comportamientos de *outsider* al situarlos en el entorno de una profesión inequívocamente bien valorada. Más que hacer, como señala Glasser, heroica la figura del médico, Altman parece dignificar el discurso izquierdista al hacer a profesionales de este tipo dueños de su discurso. Según Judith M. Kass “cada personaje de Altman sirve para reconfortar al autor, renegando de la verdad que hay alrededor de él, con sus propias ideas que considera invencibles y que le ayudan a vencer cualquier obstáculo que se interponga en su camino” (1978: 30).

En ese mismo sentido, Wood cataloga al conjunto de los personajes de *M.A.S.H.* como “listillos” y “monadas” (1986: 38), siendo ejemplo de los primeros los dos protagonistas principales y de los segundos la jefa de enfermería. En cualquier caso se trata de personajes profundamente inmaduros, solo cobran sentido en el escenario en que están en la película, no tienen ubicación posible fuera de ese microcosmos creado por Altman para ellos.

Y, sin embargo, sí hay algo que les diferencia de la mayor parte de los personajes que encontramos en las cintas de la época: su nihilismo sí está acompañado de una voluntad de hacer el bien y preocuparse por los que les rodean, aunque también puede contemplarse que es una característica inseparable de su profesión. Es cierto que los personajes se mueven en una especie de individualismo romántico, alejado por completo de la realidad que les rodea; excepto cuando operan, son irremediabilmente inmaduros.

En esa línea, Self opina que “la dislocación presencial y las motivaciones psicológicas en *M.A.S.H.* demuestran un sentido moderno de hostilidad, incertidumbre y ambigüedad sobre el concepto de autoridad, autoridad que es configurada repetidamente en términos de inestabilidad sexual” (1990: 39). Con Self, pensamos que la película entera se sustenta en un concepto de ambigüedad, de incertidumbre y, sobre todo, de ligereza. Para ello es indispensable la presencia de unos personajes psíquicamente inestables. Hay una defensa implícita de la naturalidad, de lo impulsivo.

En *M.A.S.H.* el contexto que rodea a los protagonistas es absurdo, carece de sentido, todo es disparatado y excesivo. En ese entorno, parece explicar Altman, los más absurdos, los que mejor entienden el sinsentido general son los que mejor se adaptan y por tanto los que con mayor facilidad sobreviven. En otras palabras, si la guerra y el propio ejército es un sinsentido, ¿por qué no denostarlo mediante la más profunda irrespetuosidad? Bourget lo explica así: “si todo el mundo está loco, solo los locos pueden tener la sabiduría” (1980: 25).

La sensación de caos y esquizofrenia generalizada aumenta con la realización del film (conversaciones superpuestas, uso excesivo del zoom, ausencia de trama central, etc.). Como señala Jan Dawson, la mayor parte de la tensión irónica de la película se

produce entre la profesión de los protagonistas y el impulso destructivo de la guerra (1970: 161). Igualmente, añadimos, se da entre el comportamiento asociado a la profesión militar y al de los personajes, que no se sienten militares, sino ciudadanos y profesionales.

Bourget también señala un aspecto esencial de la caracterización de los personajes, y que creemos la diferencia de los de otras comedias. Haremos una comparación con las películas de los hermanos Marx. En ellas, baste como ejemplo *Sopa de Ganso* (*Duck Soup*, Leo McCarey, 1933), enmarcada como *M.A.S.H.* en un conflicto bélico, o *Una Noche en la Ópera* (*A Night at the Opera*, Sam Wood, 1935), los protagonistas sufren una especie de inconsciencia que es la base de los gags cómicos, precisamente porque se opone al comportamiento lógico, “normal”, de los demás personajes. En la película de Altman, la práctica totalidad de los personajes, siendo una comedia coral, participan de esa inconsciencia que cabría presuponer solo a los personajes principales. De hecho, los personajes que no participan en principio de esa histeria colectiva aparecen como los raros, es decir, como aquellos que no entienden el sinsentido que supone la contienda militar. Así, cuando los comandantes Burns y Houlihan se encuentran solos, parece caer su careta de formalidad y rompen aquellas reglas de rectitud y formalismo que les hacían parecer normales en comparación con el resto del reparto.

Siguiendo con la comparativa con *Sopa de Ganso*, cabe destacar que en ambas, el humor permite que el ataque sea lo más frontal posible, porque ataca al sentido mismo del ejército y a su jerarquización y humaniza a sus altos cargos (en ambas, cuando los protagonistas son nombrados con altos cargos, lo toman con sorna, y de hecho lo que más desean de sus nuevos puestos es el más fácil acceso a las mujeres).

5. Guerra de Vietnam y militarismo en *M.A.S.H.*

Fueron varios los films que incluyeron la Guerra de Vietnam en sus tramas mientras esta se daba, bien como condicionante de la personalidad y la salud mental de los combatientes -un ejemplo es *Saludos* (*Greetings*, Brian de Palma, 1968), precursora de las cintas que ya mediados los setenta incidieron en esa tendencia-, bien como causa de malestar y resistencia en películas como *Camino Recto* (*Getting Straight*, Richard Rush, 1970) o *The Edge* (Robert Kramer, 1968).

Sin embargo, casi todas ellas eran reflejo de un movimiento, mayoritariamente estudiantil, de oposición a la guerra desde Estados Unidos. *M.A.S.H.* fue pionera porque Altman quiso mostrar la guerra desde dentro, más aún, desde la parte menos noble, el campo de sanitarios que atiende a los heridos.

Antes de la película que nos ocupa ya se habían producido muchas de contenido abiertamente antimilitarista -un mero ejemplo es *Senderos de Gloria* (*Paths of Glory*, Stanley Kubrick, 1957)- pero las diferencias fundamentales entre *M.A.S.H.* y estas películas son tres: el empleo de la comedia, la ausencia de trama concreta y la inscripción en un movimiento social antibélico: las protestas contra la Guerra de Vietnam.

M.A.S.H. comparte con el cine bélico tradicional ciertos elementos comunes: muestra la crueldad de la guerra y la difícil adaptación al medio. Y sin embargo difiere de él en

un aspecto fundamental: la práctica ausencia de un componente moral por parte de los soldados; en gran parte de los films de guerra, estos pasan por un conflicto ético, ya sea generalista, hacia su naturaleza, o más concreto, sobre la necesidad de morir y matar a semejantes en el campo de batalla.

En *M.A.S.H.* ese dilema moral que lleve al cuestionamiento ético de la guerra por parte del espectador se produce a través del absurdo. En ella salen mal parados tanto el belicismo en sí como la lógica interna del propio ejército. En un mensaje muy acorde con los tiempos, los militares aparecen retratados no solo lejos de toda épica, sino que son antiguos, rígidos, como elementos propios de un viejo orden con el que poco tiene que ver la nueva ola contestataria y liberal.

Por ello creemos que el principal logro antibelicista de Altman es desvincular la guerra de todo contenido heroico situando toda la acción en la retaguardia de la contienda; mostrar sus consecuencias más inmediatas (más tarde, *Taxi Driver* o *El Regreso* lo harían sobre aquellas a largo plazo) contribuye a su desmitificación. La ausencia de enemigo extranjero en la película -nunca vemos a ningún coreano que dispare a aquellos heridos que llegan al hospital- es en sí mismo un mensaje antibelicista. Casi podemos asumir que los norteamericanos se hacen daño a sí mismos por el hecho de estar allí. Self cree que “los caracteres no convencionales y rebeldes de los personajes de la película llaman más la atención que la resolución del conflicto bélico, y la cinta investiga a estos personajes con una superioridad sexual y moral y profesional, no respecto a un enemigo extranjero, sino nacional” (2002: 31.).

Siguiendo la teoría de la construcción del ideario cinematográfico estadounidense por oposición, lo más significativo de esta reflexión de Self nos parece precisamente la identificación del enemigo. En efecto, la clave en el análisis de *M.A.S.H.* es saber que, en oposición a otros films de guerra, el enemigo no es el vietnamita sino que son dos: el propio estadounidense -en la figura de los altos mandos como metáfora del conformismo y el inmovilismo político pro-bélico- que jerarquiza la sociedad en función de conceptos morales y méritos discutibles y obsoletos y, de forma más amplia, el absurdo de la guerra, no solo la de Vietnam.

El propio Altman asume que su film sí es antimilitarista y justifica la comedia en una entrevista con Aljean Harmetz en 1971 señalando que “hay gente que necesita ver a niños quemándose para entender que una película es contraria a la guerra” (David Sterritt, 2000: 9).

Siendo más sangrienta que otras películas de temática bélica de la época, como *Patton* (Franklin J. Schaffner, 1970), Altman sitúa toda la acción en el territorio más ingrato de cualquier guerra, el hospital, lejos del campo de batalla donde en otras se muestra la gloria del vencedor o la épica del vencido. La elección del escenario no es casual; mostrar la peor parte del escenario de guerra ayuda a que el espectador tome la parte por el todo y extraiga una visión conjunta del tema. Así, como señala Bapis, “la libertad está disociada de la idea de la guerra y el deber de la acción” (2008: 116). Ese distanciamiento acerca la cinta a los movimientos pacifistas y a la población que no estuvo allí, y la aleja de la afinidad bélica para acercarse a un estado de conciencia.

A diferencia de otros films de temática bélica, que muestran batallas, o biografías de héroes militares (es el caso de *Patton*), *M.A.S.H.* muestra un aspecto muy concreto de la contienda, el de la relación o la manera de enfrentarse del soldado ante la guerra,

especialmente cuando no la siente como suya. Y, sin embargo, como en la película de Schaffner, la estrategia filmica es similar: no mostrar el campo de batalla.

La guerra es, en el caso de esta última, un acontecimiento muy cercano y deseado por el protagonista, pero resulta interesante distinguir por qué, aun en el caso de unos protagonistas tan rematadamente antagónicos respecto a los de *M.A.S.H.*, el campo de batalla queda también fuera de cuadro. Es algo que no ocurre con la mayor parte de los films que tratan la Guerra de Vietnam en la década de los setenta y ochenta, donde la batalla sí es importante en sí misma.

Cabe relacionarlo con la mentalidad y sensibilidad de la sociedad estadounidense de la época, que sí recibía las imágenes reales de la guerra a través del televisor. Se suele hablar de la Guerra de Vietnam como la primera contienda televisada en los hogares estadounidenses en tiempo real; quizá por ese motivo los directores, incluso tan distantes en cuanto a realización y postura ideológica como Schaffner y Altman, decidieran que resultaba más interesante, por cuanto complementaba las imágenes ya conocidas de la guerra, mostrar las bambalinas de la contienda, ya fuera desde el punto de vista del militar convencido (Patton podría convertirse, pasado por el tamiz del humor grueso de Altman, en uno de los hieráticos superiores de los protagonistas de *M.A.S.H.*) como del obligado.

Si la guerra, como señala Jean Baudrillard, se perdió por exceso de información (Largo, 2002: 41), *M.A.S.H.* no pudo contribuir menos que las imágenes de los informativos, por cuanto mostraba la imagen menos noble de la contienda, desposeyendo a la guerra del componente épico o heroico que pudiera aparecer en imágenes de la propia batalla¹.

Aun con la propia declaración del director sobre su carácter antimilitarista, Lawrence H. Suid cree que *M.A.S.H.* no es de hecho una película antibelicista, sino que es más bien “un retrato de un grupo de personas interactuando en un entorno burocrático que resulta ser un hospital militar” (2002: 278). Aunque coincidimos en la conceptualización de la película más como un alegato contra la jerarquización, la imposición de leyes y la dificultad de la escala social, extraer de ella por completo su carácter militarista no nos parece adecuado, pues es precisamente en ese contexto donde alcanza su mensaje pleno.

Aunque, en efecto, como señala Suid, *M.A.S.H.* podría tener lugar en cualquier otro conflicto bélico, no podría hacerlo en otro lugar que no fuera un hospital militar. De tal forma disentimos de Suid: sí podría tomar lugar en otra guerra pero no en otro contexto no bélico, lo que debe significar es que su crítica es más antimilitarista que concreta de las guerras de Corea o Vietnam, pero está claro de intentar disociarla por completo de ello carece de sentido.

Suid justifica esa afirmación aludiendo a que el conflicto en sí ocupa poco lugar no solo en la acción, sino también en los propios diálogos. Sin embargo, pensamos, la propia existencia de la guerra y su atmósfera impregna la cinta por completo, y el

¹ En 1968, dos años antes del estreno de *M.A.S.H.*, Estados Unidos había sufrido ya 200.000 bajas en la guerra, 30.000 muertes entre ellas. Ese mismo año, coincidiendo con la ofensiva de Tet, la oposición se magnificó (Jones, 1996: 550). Considerar que la película de Altman es ajena a ese movimiento antimilitarista y contrario a la guerra de Vietnam no parece cierto, más cuando director y movimiento cinematográfico están tan unidos a su contexto social y temporal.

hecho de que sea una comedia no significa que el espectador no sea consciente de que la existencia del hospital militar y de los heridos y mutilados que hasta allí llegan no tiene sentido si no es en un conflicto armado, sea este visible o no.

Con todo, sí coincidimos con Suid en que *M.A.S.H.* es más reveladora en cuanto a su estudio de la interacción de las personas con la guerra, y creemos importante el análisis en cuanto al choque de las distintas sensibilidades ante esta. En *M.A.S.H.* aparece, como no había aparecido en cintas bélicas anteriores, el conflicto entre aquellos que no cuestionan o aprueban la naturaleza de la guerra y aquellos que consideran que aquello no tiene sentido, y que simplemente hacen lo posible para cumplir con su trabajo y volver a casa lo antes posible. Lo cual, más allá de la comedia, es obvio que articula un mensaje acorde al de una opinión pública posicionada masivamente en contra de la guerra.

El ejército constituye uno de los pilares más reconocidos del ideario de identidad estadounidense; por ello algunos autores señalan que con la reconfiguración del género bélico Altman pondría en solfa no solo el género sino la institución en sí. El déficit que encontramos a esta teoría es que *M.A.S.H.* es más una comedia situada en un escenario bélico que una reformulación real del cine de guerra, es decir, es más una mezcla de géneros, en principio contrapuestos, que una regeneración profunda del cine bélico.

Altman socaba en *M.A.S.H.* un principio indisociable del militarismo, la jerarquía férrea. Los protagonistas no hacen distinción en el uso del lenguaje que usan con superiores ni inferiores. Además de un ataque frontal a la tradición militar, en general supone una defensa del igualitarismo social.

En cualquier caso, *M.A.S.H.* incide en la presentación del antihéroe involuntario pero sus personajes son absolutamente planos, sin rasgos de emoción ninguna. En la ficción están plenamente al servicio de la medicina, de la curación de los enfermos, no tienen fondo emocional ni ideológico. Solo muestran cierta emoción al final, cuando se plantea la posibilidad de volver a casa. Altman parece señalar que en la guerra la personalidad se diluye, aparece el soldado, el médico o el cura, pero solo es fuera de ella cuando las personas pueden ser ellas mismas y recobrar su personalidad.

6. Conclusiones

Al contrario que la coetánea *Boinas Verdes* -según Amaya Muruzábal, “el canto de cisne del mensaje bélico sobre Vietnam en la pantalla grande” (2009: 130), tanto por temática e ideología como por su estructura narrativa similar a la de las películas posteriores a la II Guerra Mundial- pero en línea con la mayor parte de los posteriores films específicamente encuadrados en el país asiático, los protagonistas de *M.A.S.H.* aparecen, según la terminología de José María Caparrós, como hombres víctimas de la guerra (1998: 107). Como en la posterior *Apocalypse Now*, los personajes hacen gala de una dualidad moral inescrutable. Aunque mostrada por caminos muy diferentes, como espectadores entendemos que, como señala Coppola, nada es bueno ni malo definitivamente (1998: 107). En *M.A.S.H.* los protagonistas son anárquicos e irrespetuosos, pero salvan vidas y trabajan incansable y profesionalmente por hacerlo.

Así, la película de Altman, aunque anterior a las películas referentes de la guerra de Vietnam, se inscribe sin dificultad en aquellas, pues comparten una visión de los protagonistas que definimos como “ciudadanos inmersos en la guerra”, una especie de soldados accidentales, no profesionales y no motivados. Comparte también con aquellas ese concepto de ambigüedad moral del que también habla Caparrós al analizar la película de Coppola.

También como aquella la película de Altman adapta un texto anterior (*M.A.S.H.* original estaba inspirado en la Guerra de Corea, *El Corazón de las Tinieblas* en la experiencia de Joseph Conrad en África) al conflicto vietnamita². Esto otorga a ambos relatos, creemos, un carácter universal en cuanto a su crítica antibelicista, como si todas las guerras fueran en el fondo parecidas, al menos en cuanto al relato corto, a la experiencia de los soldados a pie de campo.

Refrenda esa teoría el género paralelo instaurado en los films de temática vietnamita sobre el ex combatiente, su vuelta a casa y su difícil reintegración en la sociedad. Como hemos señalado, *El Regreso*, *Taxi Driver* o *Nacido el Cuatro de Julio* hablan, como no se había hablado antes, de las consecuencias de la Guerra de la Vietnam para los soldados americanos. Sin embargo, ya terminada en el estreno de todas ellas la guerra, pensamos en ellas más como alegatos antibelicistas –precisamente a partir de una premisa nueva, la del excombatiente herido física o mentalmente- que como testimonios exclusivos de Vietnam. Esto es, pensamos, consecuencia directa de un nuevo pacifismo, el de la década de los sesenta, que dejó como resultado un nuevo concepto de la justificación de la guerra en los Estados Unidos.

Es por eso que consideramos este film también un relato social de ciudadanía norteamericana mucho más que un documento bélico, aunque también lo sea, por cuanto muestra más una realidad estadounidense que vietnamita, o coreana llegado el caso. Habla más del desencanto con un valor, el militar, tan difícilmente puesto en cuestionamiento anteriormente, que del propio conflicto. Sin embargo, su principal cualidad es que ese conflicto actúa como desencadenante de ese sentimiento de no identificación, de individualismo exacerbado y desobediencia feroz.

Caparrós habla de algunas de estas cintas bajo el concepto de “ambigüedad ideológica” (1998: 114), que nosotros compartimos y adjudicamos también a *M.A.S.H.*, aumentado por varios factores: el propio hecho de tratarse de una comedia alocada, el hecho de no contar con una trama definida y constituirse a base de gags casi independientes y quizá lo más importante: realizarse bajo el influjo de su propio tiempo y el desarrollo del propio conflicto y su propia apariencia de intrascendencia.

M.A.S.H. comparte otro rasgo con las películas a las que hacemos referencia: un tratamiento obscuro y brutal de la sexualidad que veladamente parece conectar la guerra y la participación en ella con un concepto de vuelta a lo primitivo y de alejamiento de la realidad y la civilización.

En cierta manera *M.A.S.H.* enlaza las películas bélicas tradicionales con aquel género del que venimos hablando, casi idiosincrásico de la Guerra de Vietnam, en que vemos al soldado después del conflicto. La película de Altman muestra el ahora y el después

² También *Trampa 22* (*Catch-22*, Mike Nichols, 1970), estrenada en el mismo año que la película de Altman y de temática y tono humorístico similar a *M.A.S.H.*, se ubica en una guerra que no es Vietnam, en este caso en la Segunda Guerra Mundial.

más inmediato. Su falta de hondura dramática reside precisamente en que ese después tan inmediato no deja tiempo a un análisis psicológico de lo que supone para los soldados la guerra, solo de las consecuencias inmediatas, esto es, físicas.

M.A.S.H. transmite una sensación de estancamiento, la trama y la acción no avanza y se detiene en una serie de gags sin progresión dramática aparente; en el momento de su estreno, y tras cinco años de conflicto, esa era la opinión de gran parte de los estadounidenses³.

M.A.S.H. no es sino el reflejo de ese estado de consciencia, aún poco definido pero entusiasta y decidido, en contra de la guerra, la avanzadilla de una posición antibélica que posteriormente, en manos de directores también relacionados con el *New Hollywood* como Coppola o Scorsese, tomaría un empaque ideológico y psicológico del que *M.A.S.H.* carece tanto por falta de interés como por ausencia de perspectiva histórica.

Cuando decimos que no es una película ideológica, nos referimos a que no aborda en ningún momento las causas últimas del conflicto, no pone en cuestión la necesidad o no de empezar una guerra de difícil resolución en pos de atajar el avance comunista, y en cambio sí defendemos su naturaleza antibélica, aunque somos partidarios también de una lectura generalista del conflicto armado, más cercana al pacifismo que a una reflexión concreta sobre Vietnam.

Esa visión generalista de la cinta sobre la guerra, más que sobre el conflicto vietnamita, coincide con la tesis de Muruzábal, que afirma que “el cine de guerra estadounidense no es fruto de las guerras que el país ha vivido a lo largo del siglo XX sino, más bien, del proceso de militarización que hunde sus raíces en el siglo XIX y que culminó con la II Guerra Mundial y el revés que supuso Vietnam en la estrategia internacional de Estados Unidos” (2009: 130).

Coincidimos con Muruzábal, que con esta afirmación hace referencia a una historia de las mentalidades más que de las realidades. También Shlomo Sand cree que la película de Altman “retrata la división que existía entre el imaginario y la memoria colectiva de los norteamericanos, plagados ambos, después de la Segunda Guerra Mundial, de representaciones de heroísmo y sacrificio de los soldados” (2004: 464).

Añadimos que, en nuestra perspectiva, si la opinión pública se mostró contraria a la Guerra de Vietnam fue más por el hecho de ser televisada que por el de ser perdida; esto es, la visión realista de una guerra, y no la idealizada precisamente presente en las películas bélicas anteriores a *M.A.S.H.*, influyó en la generación de un movimiento pacifista más que el hecho de ser una contienda de la que Estados Unidos no lograba resultar victorioso. El hecho de que continuamente oigamos un altavoz en el centro médico que, como hemos señalado, vertebra en cierta medida la trama, hace referencia a una guerra radiada y televisada como de hecho fue la de Vietnam.

³ Si años antes, en 1967, la mayor parte de la sociedad norteamericana era partidaria de la guerra y de la detención del comunismo que se invocó como causa del conflicto, ya iniciada la década de los setenta (tan solo meses después de la celebración en octubre de 1969 del *Moratorium Day*, la marcha pacifista más numerosa en contra de la guerra de Vietnam hasta ese momento), el alargamiento del conflicto y el tipo de guerra había dado lugar a una sensación de sinsentido; esas dos variantes, el estancamiento y el sinsentido de la guerra son los dos puntos en los que Altman encuentra la medida del conflicto y del film.

Muruzábal apuesta así por una visión del cine bélico desde la doble perspectiva de su naturaleza histórica y de estudio de la naturaleza humana y su expresión en situaciones excepcionales. Así refrendamos nuestra teoría de que *M.A.S.H.* tiene que ver más con una expresión de indolencia sobre la guerra, casi diríamos sobre cualquiera, que con un análisis histórico concreto, pues de hecho se sitúa concretamente en Corea pero damos por hecho que su “localización moral” es Vietnam.

Por otro lado, la concepción de *M.A.S.H.* como un microcosmos de la sociedad estadounidense (y en ello quizá resida el aporte fundamental de la cinta, pues se diferencia muy claramente entre los militares y los civiles, aquellos que forman parte de la guerra por pura obligación o casualidad: los ciudadanos de uniforme) es obviamente insuficiente, pero no desdeñable.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRÉS GÓMEZ, Santiago (2010): *El cine en busca de sentido. Robert Altman. ¿De qué hablamos cuando hablamos de cine?*, Medellín, Editorial Universidad de Antioquía.
- BAPIS, Elaine M. (2008): *Camera and action: American film as agent of social change, 1965-1975*, Carolina del Norte, McFarland & Company.
- BISKIND, Peter (2004): *Moteros tranquilos, toros salvajes. La generación que cambió Hollywood*, Anagrama, Barcelona,
- BOURGET, Jean-Loup (1980): *Robert Altman*, París, Edilio.
- BURGOYNE, Robert (1997): *Film nation: Hollywood looks at U.S. history*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- CAPARRÓS LERA, José M^a (1998): *La Guerra de Vietnam, entre la historia y el cine*, Barcelona, Ariel Practicum.
- CHATMAN, Seymour (1984): “MASH: un caso de adulteración ideológica”, en *Anàlisi* n^o 9, 1984, pp. 115-130.
- DAWSON, Jan (1970): “M.A.S.H.”, en *Sight and Sound* vol. 39, n^o 3, 1970, pp. 161-62.
- FERRO, Marc (2008): *El cine, una visión de la historia*. Madrid, Akal.
- FOFI, Goffredo, PETAZZI, Paolo y SANTI, Piero (1981): *La Cultura Del Novecientos: Cine Música*, Méjico DF, Siglo XXI Editores.
- GLASSER, Brian (2010): *Medicinema: doctors in films*, Abingdon, Radcliffe Publishing.
- JOHNSON, William (1970): “M.A.S.H.”, en *Film Quartely* n^o 23, 1970, p. 38.
- JONES, Maldwyn A. (1996): *Historia de Estados Unidos, 1607-1992*, Madrid, Cátedra.
- KASS, Judith (1978): *M. Robert Altman: American Innovator*, Nueva York, Leonard Maltin, Popular Library.

- LARGO, María Teresa (2002): *La Guerra del Vietnam*, Madrid, Akal.
- LEVY, Emanuel (1999): *Cinema of Outsiders: The Rise of American Independent Film*, New York University Press.
- MURUZÁBAL, Amaya (2009): “Las rupturas de la historia en la evolución del cine de guerra estadounidense”, en FERNÁNDEZ TOLEDO, Piedad: *Rompiendo moldes. Discurso, géneros e hibridación en el siglo XXI*, Sevilla, Comunicación Social Ediciones y Publicaciones, pp. 112-137.
- MUSCIO, Giuliana (2012): “¡Hollywood va a la guerra!”, en PIERO BRUNETTA, Gian: *Historia mundial del cine I: Estados Unidos*, Madrid, Akal, pp. 857-888.
- PLECKI, Gerard (1985): *Robert Altman*, Barcelona, Lerna.
- SCHICKEL, Richard (1970): “War humor in perfect taste: bad”, en *LIFE*, 1970, pp. 12.
- SAND, Shlomo (2004): *El siglo XX en pantalla. Cien años a través del cine*, Barcelona, Ediciones Crítica.
- SELF, Robert T. (2005): “Robert Altman”, en *Senses of cinema*, 2005. Disponible en Internet (18.02.2013): <<http://sensesofcinema.com/2005/great-directors/altman/#8>>
- SELF, Robert T. (1990): “The sounds of M.A.S.H.”, en LEHMAN, Peter (ed.): *Close viewings: an anthology of new film criticism*, University Presses of Florida, pp. 141-157.
- SELF, Robert T. (2002): *Robert Altman's Subliminal Reality*, University of Minnesota Press.
- STERRITT, David (2000): *Robert Altman: interviews*, University Press of Mississippi.
- SUID, Lawrence H. (2002): *Guts & Glory: The Making of the American Military Image in Film*, University Press of Kentucky.
- TAVERNIER, Bernard y COURSDON, Jean-Pierre (1997): *50 años de cine norteamericano*, Madrid, Akal.
- WAGG, Stephen (1998): *Because I tell a joke or two: comedy, politics, and social difference*, Londres, Routledge.
- WOOD, Robin (1986): *Hollywood from Vietnam to Reagan*, Nueva York, Columbia University Press.
- ZIZEK, Slavoj (1997): *The plague of fantasies*, Londres, Verso.