

El classicisme cinematogràfic dels germans Coen

Xavier Jiménez

Màxims exponents del corrent renovadora al cinema —muntatge, llenguatge narratiu i escenografia— dels vuitanta, i creadors durant els anys posteriors de petites peces mestres com *Barton Fink* (1991) o *Fargo* (1996), Joel i Ethan Coen representen la modernitat més independent i excèntrica en el cinema del nostre temps; posseïdors d'un llenguatge cinematogràfic propi i d'un concepte artístic que aporta una veu i estil reconeixible a cadascuna de les seves pel·lícules. Tots aquests factors els allunyen del gruix comercial de Hollywood, i els situen, juntament amb Tim Burton, David Cronenberg o David Lynch, en una de les posicions de privilegi del denominat —i ja antic— cinema d'autor com a creadors originals d'històries, d'atmosferes i de personatges únics que poblen la fantasia d'aquests directors, on prima, per damunt d'altres posicionaments, la plasmació a la pantalla de les seves insòlites i singulars idees.

No country for old men (*No es país para viejos*, 2007), una història que adapta la novel·la d'èxit de Cormac McCarthy, és fins ara el darrer llargmetratge estrenat de la filmografia d'aquests germans nascuts a Minneapolis (Minnesota), i com la immensa majoria de la resta de la seva obra, l'essència i l'aroma dels vells clàssics, la reinvençió dels gèneres i els homenatges explícits a directors o



Fargo

films, habiten les imatges d'un cinema mescla de deliri i genialitat, que el pas del temps comença a establir com una de les referències fonamentals dins l'evolució cinematogràfica de les darreres dues dècades.

1. El cinema negre

La història dels germans Coen comença a l'any 1985, quan estrenen la seva òpera prima, *Blood simple* (*Sangre fácil*). Amb clares reminiscències de les novel·les dels mestres de la literatura negra dels



Blood simple



trenta i quaranta (Cain, Chandler...), Joel i Ethan Coen confeccionaven una trama plena de trampes on l'espectador assistia com un personatge omniscient d'un argument enrevessat, no tant per la quantitat de personatges protagonistes (només quatre), sinó més pels continus girs que se succeeixen des de la història inicial. Frances McDormand donava vida a una *femme fatale* allunyada dels cànons clàssics —els seus sentiments i accions són emocionalment vertaders—, enamorada d'un treballador del seu marit, que planeja una revenja sobre la parella una vegada s'assabenta de la infidelitat del personatge d'Abby, l'autèntic motor de la història per on es desencadenen tots els esdeveniments. El destí desgraciat que envaïa i esperava els protagonistes, per exemple de *Double indemnity* (*Perdició*, Billy Wilder; 1944), paradigma del *film noir*, apareix igualment a *Blood simple*, però presentat sota les constants que caracteritzen els arguments i el desenvolupament del cinema dels Coen: la mala sort, la casualitat, l'absurd, personatges grotescs, els càstig físic i moral que reben els protagonistes, l'aparició de plantejaments i idees desbaratades..., unes característiques allunyades del classicisme d'èpoques passades, però que varen suposar una renovació temàtica coneguda com a *neo-noir*, una tendència on hi tenen cabuda títols que van des de *Carlito's way* (*Atrapado por su pasado*, Brian de Palma; 1993), *The usual suspects* (*Sospechosos habituales*, Brian Singer; 1995), o *L.A. Confidential* (Curtis Hanson, 1997).

Miller's crossing (*Muerte entre las flores*, 1990), es convertirà en el segon encontre dels Coen amb el cinema negre, enfocat en aquest cap a una òptica més propera a la tradició de gàngsters, més arrelada a la línia de la trilogia de *The godfather* (*El padrino*, Francis Ford Coppola; 1972-1990), un títol homenatjat en l'escena amb què s'inicia el film. En aquesta ocasió, *Miller's crossing* sí que

posseeix un ampli ventall de personatges envoltats de complexes relacions, on les traïcions, les mentides i els interessos personals són el principal *modus operandi* d'una història ambientada als anys vint, i que va representar pels directors el primer reconeixement unànim per part de la crítica. A destacar el muntatge, algunes escenes com l'intent d'assassinat del personatge que interpreta Albert Finney o l'aparició d'un John Turturro jueu i homosexual, factors que en el seu conjunt representaren la creació d'un film de tall clàssic —si parlem de qüestions estètiques—, però adaptat a la tendència contemporània del moment quant a guió o desenvolupament de la història; i que a més finalitzava, del mateix mode que l'obertura, amb el record a una altra obra mestra com *The third man* (*El tercer hombre*, Carol Reed; 1949).

Amb *The man who wasn't there* (*El hombre que nunca estuvo allí*, 2001), Joel i Ethan Coen tanquen la seva trilogia dedicada a aquest corrent/gènere cinematogràfic, mitjançant un llargmetratge que novament impressionava pel seu revisionisme i per la seva originalitat. Rodada en color i processada en blanc i negre per a la projecció, el film es basava en els *flash backs* —un recurs fonamental dins la tradició més negra del cinema— del personatge protagonista, un Billy Bob Thornton fastiguejat del món que l'envolta i que interpreta un barber que veu com la seva vida es capgira de sobte per un llamp del destí. Relatada en primera persona —la veu en *off* és un recurs emprat en nombroses ocasions pels Coen—, l'antiheroi Thornton és una de les composicions més aconseguides de l'absurd i desgraciat univers que dibuixen al seu cinema; a mesura que avança, el film deriva cap a una sensació surrealista, en què els Coen traslladaven evocacions del passat presents a títols com *The woman in the window* (*La mujer del cuadro*, 1944) o *Scarlet street* (*Perversidad*, 1945), ambdues de Fritz Lang,

i ambientades a un microcosmos de personatges més rurals o provincians, en què els instints humans més primitius eren retratats d'una manera salvatge i violenta, confrontant així una artificial i suposada tranquil·litat contra unes reaccions impulsives a què els protagonistes es poden veure abocats davant la pressió que la societat i l'atmosfera diària pot exercir sobre el seu comportament.

2. La comèdia

En un sentit global, el gènere de la comèdia ha estat el més treballat al llarg de la filmografia dels germans Coen, encara que amb notables diferències en els tractaments de la història i els personatges, o dit amb altres termes, en la posada en escena i el guió; i on han configurat tot un seguit d'estranyes universos que han poblat la pantalla des de *Raising Arizona* (*Arizona baby*, 1987), passant per *The big Lebowski* (*El gran Lebowski*, 1998) o fins *O brother, where art thou?* (2000), que completen possiblement, el trio de comèdies més "pures" de la seva carrera.

Raising Arizona serà el primer film dels Coen, que a més del seu valor cinematogràfic, mostri un rerefons crític i directe cap a la societat nord-americana,² en aquest cas dirigit al concepte de família, on el perdedor Hi (un dels millors papers de Nicolas Cage), roba un nadó per poder complir el somni de la seva esposa, que es fonamenta en formar una família convencional, tal i com s'entén dins de la societat actual. Aquesta satírica premissa argumental, està envoltada d'una sèrie de personatges i d'una estètica propera al còmic i als dibuixos animats, on les formes reiteratives, la repetició d'escenes i els excessos són permanentment

presentes a la pel·lícula, que exposa a l'espectador a una realitat on tenen cabuda lluites pròpies del *western*, les *road-movies* i els tocs més àcids dels primers treballs dels Coen; tots aquests elements presentats a un ritme trepidant que no arriba als 90 minuts, i on s'exposen la majoria de postulats presentats ja a *Blood simple*, i que a *Raising Arizona* eren explotats amb una dosis extra d'espectacularitat i de color.

El concepte *freak*, tan de moda en els darrers anys, i que ja va gaudir d'un ús cinematogràfic amb Tod Browning i la seva pel·lícula de 1932, es desplega per tot el metratge juntament amb una dosi d'irreverència i transgressió, que durant aquesta etapa, encetada a finals dels vuitanta, es trobava en una línia a l'alça on podem trobar autors com John Waters o Tim Burton, franc tiradors de *l'American way life* i agitadors d'una contracultura dirigida cap a l'assassinat dels convencionalismes i formalismes presents en el dia a dia. Gràcies a aquest títol, el cinema dels Coen començarà a ser rebut amb un entusiasme generalitzat per part de la crítica i el públic europeu, considerant-los uns autors independents i generadors d'un cinema ple de recursos i àmplia cinefilia, una sensació proporcionalment contrària a la rebuda als EUA.

The big Lebowski (*El gran Lebowski*), estrenada l'any 1998, es convertirà en un dels intents més arriscats de la seva filmografia, ja que els límits de la caricatura, els elements absurds i la presentació d'uns personatges dins d'una història plena de figuracions i somnis, era la base de tot el film, massa reiteratiu en aquest sentit. La trama es movia entre dos aigües³ clarament diferenciades: els *thrillers* convencionals i les comèdies d'equívocs, dins d'un context de sàtira on el maniqueisme dels personat-



*The big
Lebowski*

ges i la crítica social aportada, fabricaven un producte singular que per moments funcionava com un retre homenatge a tota la seva anterior obra. Des d'un punt de vista social, *The big Lebowski* va significar un punt i a part en quant a la proliferació de seguidors del seu cinema, sorgint des d'aquell moment tota una colònia de fidels seguidors entusiasmats per aquesta nova direcció presa pels Coen, marcada cap al surrealisme, o inclòs en direcció a una certa aura de nihilisme que va impregnar a personatges com El nota, Jesús Quintana o el veterà del Vietnam Walter Sobchak, interpretat per un fabulós John Goodman.

Dos anys després, amb *O brother, where art thou?* (2000), els Coen tancaven l'etapa de comèdia, adaptant lliurement el mite del viatge d'Ulises relatat per Homer al seu poema *L' Odissea*. L'acció se situava a una Ítaca reflectida a l'Amèrica més profunda com un territori oníric, on els protagonistes continuen endinsats en un microcosmos de perdedors i perduts, maltractats per un destí esquiu. Es pot qualificar com un conte moral on els pobres son exposats com a homes senzills i amb esperit positiu, que un cop del destí els premia pels ensurts de la seva desgraciada vida. Ni la participació d'una estrella com George Clooney, ni la sorpresa de la vessant musical varen impulsar la carrera d'aquest film, que encetava la pitjor època que han conegut els Coen, una crisi artística que va arribar pràcticament fins el 2008.

3. Deutores directes de mestres del passat: Capra, Hawks i MacKendrick

Quan més a prop dels mestres, i més descartada és la seva influència, pitjors són els resultats obtinguts pels Coen, o almenys és el que sembla des d'una òptica allunyada. El pretès homenatge als herois de Frank Capra, o al mateix *Tucker, the man and his dream* (1988) de F. F. Coppola, a *The hudsucker proxy* (*El gran salto*, 1994), va obtenir un dels resultats més desoladors de la filmografia dels Coen, viciada des d'un primer moment ja que darrera la producció es trobava Joel Silver,⁴ un dels *gurus* responsables d'alguns mega èxits a la taquilla dels últims anys, un factor que no va ser ben rebut per part dels incondicionals dels Coen, acusats de vendre's al cinema més comercial encara que el film mantingui una distància més que evident amb qualsevol plantejament o història enfocada al públic de masses.

La comèdia americana dels trenta i quaranta del Hollywood més daurat, és analitzada i desconstruïda per part dels Coen, on novament ens mostraven les misèries de la gent a través de la innocència i l'avarícia de la parella protagonista: Tim Robbins i Paul Newman. Les influències més evidents ens re-trauen a Capra⁵ i Preston Sturges, però no ens hem d'oblidar del concepte d'ascens i escalada laboral-social, i la conseqüent diferenciació que aquesta

postura provoca, mostrat al cinema en nombroses ocasions a exemples tan heterogenis que poden anar des de *Metropolis* (Fritz Lang, 1927), fins el *Brazil* (1985) de Terry Gilliam.

Intolerable cruelty (*Crueldad intolerable*, 2003), és l'aportació a la universal batalla de sexes que varen immortalitzar al cinema mites com Katherine Hepburn o Spencer Tracy, i que serà la base de l'argument del film, on recuperaven l'antic concepte de comèdia *screwball* sota una atmosfera de cinisme i humor negre que es va estavellar en el seu intent d'homenatge als clàssics d'antany.

The ladykillers (2004). El primer *remake* oficial dels Coen, i també el títol on varen aparèixer plegats per primera vegada com a directors; es pot qualificar fins el moment com el seu gran desastre, tant des del punt de vista del públic com de la crítica. El clàssic d'Alexander MacKendrick de l'any 1955, a més de comptar amb la presència de Sir Alec Guinness com a catalitzador de la història, es basava en un humor negre emmarcat dins la tradició més anglesa del concepte, i que va resultar impossible d'adaptar al temps actuals.

4. Peces mestres —quasi— originals

Barton Fink, (1991). El primer que crida l'atenció de *Barton Fink*, que cronològicament és el quart llargmetratge, és l'aparent abandó de la relectura de gèneres i històries que han practicat al llarg de la seva carrera, convertir-se en el seu moment en el títol més autòcton del seu propi territori. La proposta del guionista d'èxit acorralat perquè escrigui una història comercial, quan ell pretén continuar amb la seva línia més secundària o de sèrie B és magistral, en part gràcies a la interpretació de John Turturro, l'actor fetitxe dels Coen juntament amb John Goodman. El seu pensament d'autor pressionat perquè trepitgi l'avern del cinema (figura que representen cruelment entre Nova York, positiva i Hollywood, el descens), encara que ell vol conservar la seva integritat artística, és un paral·lelisme malvat que bé podria ser un homenatge autobiogràfic una vegada Joel i Ethal Coen varen triomfar amb *Miller's crossing*. Les similituds amb *Le meppris* (*El desprecio*, 1963) de Jean-Luc Godard, són més que evidents, i d'aquesta manera ofereixen una nova versió de la integritat personal i dels valors morals en una història on per obtenir el triomf és necessari claudicar davant la temptació.

Considerada per gran part de la crítica com la seva vertadera obra mestre, *Fargo* (1996) és un mosaic de personatges anònims en un món oblidat, on William H. Macy és un venedor de cotxes que per dur a terme el seu somni, idea un pla macabre que provocarà una sèrie de fatals conseqüències, i on una vegada més, la monotonia és presentada com un dels íntims enemics de la condició humana.

Els punts de vista dels personatges és un dels aspectes més aconseguits del film, on cadascú es mou per uns interessos determinats sense que els directors entrin a valorar l'alçada moral de les se-

ves actuacions i comportaments. És un mosaic de personalitats que executen sistemàticament uns papers socials determinats, ja siguin segrestadors, agents de policia o assassins.

Encara que siguin menors, i sense que formin part essencial de la trama, podem trobar dos homenatges plens de cinefília com són els de *Detour* (Edgar G. Ulmer, 1945), una petita joia del cinema negre quan l'esposa es tanca en el bany i estiren el cable del telèfon com succeïa amb Tom Steal, un personatge Coen per antonomàsia, i el canvi d'acte a través d'un pla zenital com succeïa a *Vertigo* (1958) o *North by northwest* (*Con la muerte en los talones*, 1959), obres d'Alfred Hitchcock.

I ara, transcorreguts quasi 25 anys des del seu debut, els Coen estrenen *No country for old men* (*No es país para viejos*, 2008), un títol que recupera l'essència més original del seu cinema, després de les temptatives fallides dels darrers cinc anys. Novament l'atzar i la casualitat —algunes de les seves constants preferides— formen part essencial de la trama, que a més del seu aroma inequívocament coenià, és un exemple més a afegir a la col·lecció de pròlegs i títols de crèdit que es difuminen a través de les imatges del mateix film, per norma general presentats sobre els paisatges que funcionen com a decorats, i que, com hem apuntat anteriorment, juguen un paper cabdal dins el desenvolupament de la trama. Els bruscs contrastos dels seus films, que es mouen entre paratges nevats, deserts inhòspits, camps misteriosos o pobles desdibuixats, conformen una de les característiques més distintives de la seva carrera, i que en aquest darrer treball, recupera una força relativament oblidada, així com la creació d'Anton Chigurh, la composició més aterradorada d'un assassí que s'ha vist a la pantalla en els darrers temps, amb un portentós Javier Bardem al capdavant.

A través d'aquest recorregut per la filmografia dels Coen, hem intentat desxifrar la mentalitat d'aquest director bicèfal, que ha marcat un estil propi mitjançant el retrat i l'apropament cap a uns personatges i unes històries que amaguen en el seu interior la dualitat inherent a la nostra condició humana: maldat-bondat / innocència-perversió, i que d'alguna manera es troben latents i emmagatzemades a l'interior, i que han estat mostrades mitjançant una potència visual basada en una presentació crua de la realitat, i en el tractament d'uns codis formals que coneixen a la perfecció, adaptant-los als temps contemporanis i aconseguint —amb una elegància narrativa fora de qualsevol dubte— l'actualització de relats o plantejaments de tall clàssic, que els Coen han modelat i il·luminat com a purs artesans, a vegades, sense assistir a una explicació lògica, a vegades, simplement basant-se en la força que les imatges transmeten a l'espectador. ■

Notes

(1) Barbara Stanwick (*Double indemnity*, Billy Wilder; 1944), Ava Gardner (*The killers*, Robert Siodmak; 1946) o Rita Hayworth (*The lady from Shanghai*, Orson Welles; 1947), representen algunes de les *femme fatales* més conegudes de la història del cinema, i que, segons els codis establerts, actuaven sempre en benefici propi mitjançant mentides i enganys.

(2) A l'estudi Joel y Ethan Coen. *El cine siamés*, l'autor Fernando de Felipe aporta una extensa panoràmica entorn a aquest plantejament. Editorial Glénat, Barcelona (1999). Pàgs. 45-49.

(3) Antonio Weinrichter, "Filosofía de bolera", en *Dirigido por...*, núm. 267, abril de 1998. Pàg.

(4) *Lethal weapon* (Arma letal, Richard Donner; 1987), *Die hard* (La jungla de cristal, John McTiernan; 1988) o *Demolition Man* (Marco Brambilla; 1993).

(5) *You can't take it with you* (Vive como quieras) o *Meet John doe* (Juan Nadie, 1941) de Capra, o *Christmas in july* (Navidades en julio, 1940), de Preston Sturges, són algunes de les influències més directes.



Barton Fink