PASTICHE Y VISIÓN ESQUIZOIDE EN EL CINE DE LOS HERMANOS COEN: ANÁLISIS DE *"RAISING ARIZONA"* (1987) Y *"THE BIG LEBOWSKI"* (1998)

Tesis para optar al grado de Licenciatura en Cine

Alumno: Rodrigo Andrés Márquez Barrueto

Profesor Guía: Marcelo Novoa

1- INTRODUCCIÓN

Durante el inicio de la investigación acerca de la temática del *"pastiche"* pude francamente recordar acerca de mi pura niñez: hijo único con padres sobre – protectores y que en gran parte del día pasaba dentro de mi casa con una televisión por cable. Y esto de cierta forma, en una época en la que Internet no estaba al alcance de todos, significó una "golosina visual" (tal como lo describe Ignacio Ramonet): devoraba horas de información en las que una parrilla de programas de variedad, publicidad, dibujos animados, series de televisión, películas hollywoodense acechaba mis sentidos a tan temprana edad. Alguna vez habré visto incluso *"Fahrenheit 451"* (F. Truffaut, 1966) y *"Por un puñado de dólares"* (S. Leone, 1964) y cine B en los inicios del Canal Warner en su señal latinoamericana, con filmes de John Waters como *"Polyester"* (1981), *"The hand"* (Oliver Stone, 1981), las célebres obras de Roger Corman protagonizadas por Vincent Price, etc. El *"mix"* de gran diversidad provoca entonces un choque intercultural que termina por decidir la característica primordial de lo que finalmente significa vivir en una época *"Posmoderna"*. La experiencia de digerir desde todos lugares distintos tipos de información en forma masiva y su demanda correspondiente terminan por crearnos una sensibilidad muy diferente a las de otras generaciones: cada vez que vemos una imagen, nos sentimos aludidos a nuestro pasado, a una memoria no sólo a nivel emotivo, sino que además, podemos incluso asociativa. El escándalo de otras eras desaparece como si las pinturas de Picasso o la música de The Ramones estuviesen comprendidas como parte de nosotros apenas nos conciben. ¿No deberíamos sentir algo de pudor que sea? ¿Alguna herida en nuestra sensibilidad?

La *posmodernidad* llama mi atención por una identificación profunda respecto de una cultura de masas en la que me encontré inmerso siendo muy pequeño y terminó ahora determinando incluso parte de mi futuro, ligado a formar parte del sustento de un método de comunicación masivo al que la crisis de dicha época se acentúa con el *intertexto*, con poder comunicar una cantidad de

discursos de dichos formatos y disciplinas en uno solo, como si fuese una navaja suiza o una mesa multiusos.

La característica a la cual quiero llevar a cabo esta tesis es la capacidad de generar un discurso narrativo, como es el caso del cine, por medio de una serie de referencias genéricas y citas de otras áreas o las mismas incluso, pero aún así, a pesar de existir precedentes, lograr diferenciarse con un estilo único. ¿Cómo es que se puede lograr esto si nos basamos en otros ya existentes y, peor aún, utilizados con anterioridad? Estudiando para esta tesis la respuesta más evidente y que cada vez me convence e incita a tomar partido al respecto, es que sencillamente, se trata de la *posmodernidad.*

El caso del séptimo arte tiene un lugar especial en medio de dicha característica sobretodo considerando su juventud respecto de otros medios y la cantidad de artes y mass medias que logran converger y generar una obra de gran magnitud y/o valor, además de ser lugar común de diferentes artistas de esta época que se atreven a incursionar en este medio por su familiaridad de formato, por sentirse influenciados por el estilo de este método. Y en el caso de los propios cineastas "puros", aquellos que se dedican únicamente al cine, podemos entonces encontrar una mayor carga de influencia, de compromiso específico con este arte. Y dentro de este costal, encuentro un sin número de autores, pero en especial, el caso de Joel y Ethan Coen, es sencillamente un caso a tomar en cuenta y analizar a fondo.

El *pastiche*, alusión de un estilo en particular descontextualizado a niveles tanto formales como históricos cuya finalidad es la imitación en postura neutral, consiste en el modo de mayor integración de la mencionada *intertextualidad* que encontramos a nivel cinematográfico hoy por hoy, constituyendo constantemente referencias de otros estilos, géneros, filmes en particular, incluso publicidad, animaciones, novelas, música, etc., apoyados en la fuerte influencia que ejercieron sobre los propios realizadores y, yendo más allá de lo que Frederic Jameson entrega como *pastiche* que evoca a una neutralidad, sus propios gustos y su carga

emotiva al respecto, posicionándonos inmediatamente en un lado para nada neutro, sino más bien homenajeando, y no ridiculizando, distinguiéndose respecto de lo que sería la parodia.

¿Por qué los hermanos Coen? Porque su filmografía se encuentra plagada de pastiches, construyendo un discurso cinematográfico de alta calidad con una base, técnicas o elementos descontextualizados desde la propia publicidad, los dibujos animados desde Walt Disney a Tex Avery, e incluso pasando por filmes serie B y de géneros (sobretodo géneros) como el cine negro. Si bien cineastas como Tarantino, Tim Burton, utilizan las mismas influencias, la mayor gracia de los hermanos Coen es su sutileza y su medio mucho más implícito respecto que muchos otros autores, considerando el descaro de Tarantino con el cine de Leone, Suzuki, Bruce Lee, etc., como lo explícito que resulta Burton respecto de Roger Corman, los monstruos de la Universal, incluso colocando a Vincent Price dentro del reparto, más aún, haciendo una película biográfica de Ed Wood. Las referencias pasan entonces de ser meros guiños, a una galería estética de sus intenciones evocadoras. El caso de los Coen, requiere un análisis mucho más profundo de la reconstrucción de sus influencias y por lo demás, se maquillan dentro de la magnificencia de lo que consideramos un estilo único, una forma auténtica de llevar a cabo sus obras por medio de dicha característica, siendo considerados de por si, *autores*. Vale decir, se genera una especie de **"cultura coeniana"** en base a la construcción de historias basadas además en elementos externos e internos de por sí al cine, o al menos no cien por ciento original por parte de estos. Productos originales reciclados y reutilizados para generar un nuevo sentido, un nuevo estilo, una nueva "originalidad".

Mi tema entonces es el estudio de la construcción de una narración cinematográfica en las películas de los hermanos Coen, basado en el uso del pastiche, específicamente desde su ópera prima, *"Blood Simple"* (1984) hasta *"The Big Lebowski"* (2000). Período en que no sólo dichas películas terminaron por posicionarlos dentro del sitial mayor como realizadores contemporáneos, sino que por lo demás, evocan a un etapa mucho menos seria, de mayor experimentación, del inicio de su maduración que tomaría un vuelco bastante interesante con *"The*

man who wasn't there" (2001) y que completarían con la ganadora del OSCAR®, *"No country for old men"*. Por lo demás, en los casos ya mencionados a estudiar, considero que los Coen tienen un mayor apego a la carga de intertextualidad y pastiche a analizar respecto de su filmografía posterior, con un mayor significado por lo demás.
En otras palabras, creo que los Coen en dicha parte de su filmografía expresan totalmente su característica de cineastas posmodernos.

Pero otra de los rasgos principales que Frederic Jameson menciona a raíz de la posmodernidad es la *"esquizofrenia"*. Término con el que se refiere a la experiencia estética de perderse dentro de una reproducción de imágenes fragmentadas y aisladas sin poder encontrar un referente capaz de reorientar al sujeto o hablante en un sentido lógico y temporal debido al quiebre del significante y por tanto la construcción de su significado también se perderá. De esta forma, el sujeto pierde su identificación tanto con su entorno y si mismo, pierde su trascendencia en el tiempo, su pasado y su futuro, quedando atrapado en un presente continuo.
Debo decirlo: es esta misma sensación la que pasó por mi ser cuando visioné por primera vez *"Barton Fink"* (y no tengo dicha enfermedad psiquiátrica por suerte), pero es inevitable salir de una película como aquella, e incluso otras de los mismos autores, con una ansiedad por analizar y discutir sobre lo que acabamos de ver; sobre la propia realidad o irrealidad de la obra.
Aquella ruptura de "realidad / irrealidad" sobre la cual el cine de los Coen se sustenta en muchas ocasiones, aquellos que parecieran ser sueños, o hechos subconscientes, o sencillamente alguna epifanía, se transforman en un quiebre en la actitud de un espectador que disfruta de un filme que nos saca de las casillas inexplicablemente, que de un plano a otro no sabemos realmente si los personajes viven dichas situaciones, o son meramente sueños, o producto de la imaginación de ellos. Una total característica del arte posmoderno.

Entonces, podemos realmente afirmar que el cine de los hermanos Coen obedece de manera consciente o subconsciente (simpatizo con esta última más bien, sería demasiado macabro la primera alternativa) con una obra dentro de los estatutos y características fundamentales expresadas por Frederic Jameson sobre la posmodernidad: el pastiche y la esquizofrenia; "el cine posmodernista".

Mi tesis, entonces, tiene como objetivos:

Objetivos Generales:

- Analizar el enlace que existe entre la Posmodernidad, tanto en sus rasgos culturales, sociales y artísticos, y la propia creación cinematográfica en nuestros días y en cineastas de alta reputación.

Objetivos Específicos:

- Estudiar la problemática de la posmodernidad según Frederic Jameson en el cine de los hermanos Coen desde *"Blood Simple"* hasta *"The Big Lebowski?"* como modelos explicativos.

- Mostrar énfasis en el análisis de dos filmes pertenecientes a ese período cuya corriente genérica es la comedia como son *"Raising Arizona"* y *"The Big Lebowski"*, cuyos códigos, a pesar de pertenecer a dicho estilo muestran una evolución en su tratamiento cinematográfico mediante el uso de referentes de pastiche mucho más serios y además, el cambio del uso del mecanismo de visión esquizoide como una forma narrativa totalmente contraria: de pasar de un personaje a su exterior, al personaje interno.

- Crear una conciencia en el medio nacional y al lector en general, respecto de lo que significa la época en que nos situamos, la posmodernidad, en la creación artística a nivel cinematográfico y cómo sus aspectos principales

(el pastiche y la esquizofrenia) encuentran lugar en la construcción de la narrativa audiovisual de dos cineastas considerados en la elite mundial del cine: los hermanos Coen. De la manera en que podemos condensar la información que nos ataca día a día en una obra de calidad y de manera coherente.

2.- INTRODUCCIÓN A LA POSMODERNIDAD

Es propio del ser humano, es propio de la historia, de una sociedad completa, el responder constantemente al contexto histórico por el que atravesamos. Es prácticamente inherente la reacción a lo actual que vivimos, a una época, a una era, a un momento en el que el hombre se ve inserto en una situación que al parecer ya le ha aburrido o considera que comienza a ser obsoleta. En este sentido, el arte cumple un rol fundamental en la famosa definición propia por la que se vive, y claramente, se debe a las huellas de dichos cambios, a su registro sociológico, político y evidentemente artístico de la vida en aquellos períodos de revoluciones y por qué no incluso, podemos atribuirle a la propia disciplina el carácter de revolucionaria, de la generadora de dichos cambios (el Renacimiento, la Ilustración, etc.) De todas maneras, quedamos conformes en su participación activa en estos procesos. Y hoy por hoy, estamos ya dentro del cuestionado y controvertido desarrollo de la *Posmodernidad*.

Justamente este título asignado al concepto – período nos entrega la clave a la que responde: el después de la modernidad. Es precisamente por esto, que es necesario introducir brevemente el concepto de "Modernidad" sobre el cual se basa el movimiento mencionado anteriormente para dar contrapartida.

2.1- Breves anotaciones sobre la Modernidad

Su definición por si propia se integra a la concepción de calificativo para mencionar situaciones, vanguardias, obras, artistas, autores, entre otros, que involucren el sentido y asombro a la novedad. Sin embargo, la definición propia a su vez se diferencia en tres conceptos básicos para la comprensión de por sí de este fenómeno: "edad moderna", "moderno" y "modernidad".

La "edad moderna" confiere una etapa histórica a niveles universales que comienza con la caída de Constantinopla, capital del Imperio Romano Bizantino

por parte de los turcos otomanos de 1453, que además coincidiría con la creación de tecnologías como la imprenta que llevó al desarrollo de por sí de movimientos importantes en la historia de la humanidad racional, como son el Renacimiento y el Humanismo. También se ha propuesto como punto de partida el descubrimiento de América por parte de Cristóbal Colón (1492) y la Reforma Protestante iniciada por Martín Lutero ya hacia el siglo XVI en sus inicios.

Este proceso "nuevo" en iniciarse (o más bien en explotar pues hace bastante tiempo que se apreciaba en desarrollo) introduce dos características o rasgos claves para poder analizar y comprender su sociedad, siempre teniendo como base y consigna la idea de ejecutar cambios o transformaciones de las estructuras económicas, sociales, políticas e ideológicas propias de la Edad Media, algo por supuesto ad - hoc al advenimiento de una era que inaugura su predominio, principalmente en países de avanzada cultura, tecnología y poder en Europa Occidental, y más tarde sería parte de dicho proceso Estados Unidos. Los dos atributos antes mencionados serían:

- *"Su carácter global y acumulativo (desarrollo de técnicas, conocimientos, instrumentos, clases, ideologías, instituciones, etc.) […]producto de un desarrollo interno, la nueva clase burguesa se fue constituyendo y consolidando junto con el proceso global de acumulación, en medio de luchas y enfrentamientos -que se libraron en todos los ámbitos de la praxis social- contra la nobleza y el sistema feudal, situación que confirió a esta clase un papel activo y revolucionario."*[1]

De cierta forma, se trata de explicar el inicio de una batalla de clases por la que el sistema feudal termina por caer, dando origen al nuevo Estado, al inicio de las

[1] ANDREA REVUELTAS, *"Modernidad y Mundialidad"* (en línea). [http://biblioteca.itam.mx/estudios/estudio/letras23/notas/sec_2.html] Consultado en Octubre de 2008.

monarquías y su futuro declive, hasta llegar al sistema globalizado conocido como capitalismo, y es aquí el segundo rasgo:

- *"Su carácter expansivo (proceso que se origina en Europa occidental y luego se propaga como forma imperialista por todo el mundo). […]El advenimiento del capitalismo significa el momento de ruptura y negación, en el que se privilegia el valor de cambio (mercantil) en detrimento del valor de uso, y la uniformización homogeneizante en menoscabo de la diversidad cultural. Con él surge un cambio del eje de actividades, de sociedades fundamentalmente agrarias a sociedades urbanas; el producto elaborado, al transformarse en mercancía, adquiere una significación abstracta, al mismo tiempo que pierde su condición de objeto durable y variado."*[2]

En este sentido, el imperialismo ejercido acaba por globalizar completamente este sistema socio – económico por un proceso de dominación que buscó la inclusión de las culturas conquistadas sobre las cuales era prácticamente imposible la "autosustentabilidad" teniendo en cuenta el método de represión violenta en la que incluyó una economía desconocida por un "nuevo mundo" y a cuya población se obligó a asumir de manera pasiva dicho modelo, sea de manera incompleta además. Todo bajo el afán de la conexión con nuevos mercados y la explotación de materias primas como el caso del oro en América.

Es ahora donde se enlazan los términos de "Modernidad" y "Moderno". Modernidad corresponde a la ideología propiamente tal de dicha época, un perfil de valores y consignas filosóficas desarrolladas a partir del contexto histórico experimentado. Principalmente se debe destacar que en esta época ocurrió una serie de cambios de "mentalidad" y concepción sobre su propia sociedad, filosofía y estilo de vida, principalmente provocados no sólo por la imposición de un nuevo sistema de mercado, sino que por lo demás por el avance tecnológico (destacar nuevamente la imprenta, la cual ya fue anteriormente citada), el fin de los grandes imperios clásicos (la caída del Imperio Romano Bizantino o de Oriente), y por

[2] A. REVUELTAS, *"Modernidad y Mundialidad"…* op. cit..

supuesto, las nuevas políticas expansionistas que aportaron el descubrimiento de nuevas civilizaciones y un nuevo mundo, entre otros.

"La modernidad puede entenderse como un plexo de valores que se organiza a partir del Renacimiento <<entre los siglos XIII y XV>> y se refuerza con la Ilustración (en el siglo XVIII)" (10:24) Entre esos valores, se afianzó en la racionalidad y la libertad con base en la ciencia y la técnica construida por el ser humano. En Europa, durante la época del Renacimiento, se manifestó en una nueva estructura social con grandes cambios científicos, políticos y técnicos. Sin embargo, en el último cuarto del siglo XVIII, ya revelaba su decadencia y anunciaba su fin."[3] Además se menciona como causas de este fenómeno a las revoluciones francesas, las ideas de la ilustración, la racionalidad de los enciclopedistas y de la fe en la razón y el hombre, capaces de provocar revoluciones y mutaciones en la estructura social.[4]

Por otro lado, el término "moderno" sería atribuido precisamente al hombre ideal en dicho proceso, a aquel que prevalece la razón y el hombre por sobre todo, por la búsqueda de un universo de conocimiento (la universidad tomó una parte importante en este período), el espíritu aventurero de descubrimiento, y una contradicción bastante interesante: el deseo de la globalización, concepto que se afirma con el expansionismo y el capitalismo como sistema económico, pero por lo demás, prevalece un ímpetu por el individualismo. Esto a la larga se transforma en la crisis posmodernista: la transformación social respecto del pensamiento único o más bien colectivo; del fin de privilegios exclusivos (no eliminados del todo) para llegar al alcance de todos. Dicha antítesis será tratada más adelante.

2.2 – Introducción a la Posmodernidad.

Para comenzar a tratar la "Posmodernidad" se precisa introducir que aún existe controversia por dicho concepto, existiendo una serie de posturas al

[3] R. PINEDA REYES, *"Postmodernidad. Retrato en blanco y negro"*. (En línea) [http://www.monografias.com/trabajos10/pomo/pomo.shtml#que] Consultado en Octubre de 2008
[4] Ibídem.

respecto provocadas básicamente porque seguimos al parecer viviendo en este período específico, en la contemporaneidad.
Vale decir, al estar insertos en dicho proceso, constantemente experimentamos los cambios a niveles sociales, culturales, económicos, políticos, tecnológicos, etc., que impiden fijar una teoría concreta respecto de la definición misma sobre la nueva era, aportando por lo demás cada vez más datos significativos sobre las características y mutaciones de una sociedad a su vez sumergida en contradicciones varias de una posmodernidad cada vez más ambigua en su significado, considerando que hechos como la caída del muro de Berlín (1989), los ataques del 11 de Septiembre del 2001 en Estados Unidos a las Torres Gemelas y al Pentágono, la guerra contra el terrorismo en Medio Oriente, la aparición de la moneda del Euro y el reciente debacle económico que apenas está comenzando, provocaron y provocarán una transformación en las bases establecidas sociológica, filosófica y económicamente en las conductas correspondientes al estudio del ya mencionado tema.

El estudio que realizo se sustenta en la teoría de Frederic Jameson más que todo por tratarse de un punto de vista marxista considerando como punto base para la comprensión de este fenómeno al modelo económico predominante: el capitalismo. Un concepto aparentemente estable durante siglos, y que nada más ha mutado en conjunto a la desaparición de las colonias, las nuevas necesidades de mercado, la tecnología y el pensamiento social contemporáneo. Pero a pesar de esto sigue sobreviviendo como el modelo predominante a nivel mundial (incluso a guerras ideológicas como la vivida entre Estados Unidos y la Unión Soviética en la llamada “Guerra Fría”). Entendamos al capitalismo bajo otros dos parámetros principales y de mayor influencia en la formación de esta nueva era:
En primer lugar, es necesario tomar en cuenta que el sistema económico se construye sobre bienes de capital de tipo industrial pero primordialmente basado en lo misma propiedad privada.

Por otro lado, su estructura se sostiene según la operabilidad de los medios de producción en función del beneficio y al mismo tiempo, los intereses se racionalizan en base a la inversión de capital, y por ende en la competencia propia del mercado de consumo y su relación con la mano de obra. Esto quiere decir, que el orden económico tiene predominancia absoluta en la cantidad de material o dinero que se impone por sobre el trabajo en su sentido de acumulación y creación de riqueza como eje central de la economía.

Volvamos al movimiento de la posmodernidad. ¿Cómo se puede relacionar el modelo económico actual con respecto al arte? La respuesta la encuentra el mencionado Jameson mediante su alcance, el acceso a este.

En períodos históricos anteriores, el arte era sencillamente una forma de elite social. Vale recordar a los mecenas, a las figuras que se retratan en los cuadros barrocos, impresionistas, etc. Son muy pocos aquellos artistas cuyas obras no fueron financiadas por gente de la alta sociedad. Y en específico, Jameson menciona a la era moderna como la elitista a derrocar en este proceso actual. De hecho, Jameson declara que la propia posmodernidad se trata de sencillamente *"reacciones específicas contra las formas establecidas del modernismo superior, contra este o aquel modernismo superior dominante que conquistó la universalidad, el museo, la red de galerías de arte y las fundaciones."*[5]
Entonces se predispone a dar cuenta que el proceso del posmodernismo no encuentra un sentido en sí mismo, sino más bien en el propio modernismo contra el que "lucha".
Para dar cuenta de ello, el propio autor menciona que la época de hoy ante todo ha destruído al individualismo, "estilo personal", antes mencionado, fijando dos posturas críticas respecto de esto:

[5] F. JAMESON, *"Posmodernismo y sociedad de consumo"* en H. FOSTER, (compilador), *"La posmodernidad"*, Editorial Cairos, 2006. Barcelona, p. 166

> *"La primera se contenta con decir que sí, que en otro tiempo, en la era clásica del capitalismo competitivo, en el apogeo de la familia nuclear y la emergencia de la burguesía como base social hegemónica, existía el individualismo, así como sujetos individuales. Pero hoy en la era del capitalismo […] ese individuo burgués más antiguo ya no existe.*
>
> *Hay luego una segunda postura, la más radical de las dos, que podríamos llamar la posición postestructuralista, la cual añade: no solo el sujeto burgués es cosa del pasado, sino que también es un mito"*[6]

Jameson señala que sencillamente dicha "vía filosófica" se sustenta en que en primer lugar, jamás han existido personajes autónomos y únicamente consistía en un método para persuadir a la población de que existían sujetos individuales con una identidad única. Seguidamente, y he aquí lo que va al caso, es que de alguna u otra forma, los artistas que causaron controversia, pudor, histeria, y se convirtieron en parte de la elite universal, ya han perdido su "poder" primordialmente, porque no existe el mundo al que atacaban ni "estilos únicos" que exponer.

Con esto deduce entonces que dicha reacción genera lo que se conoce como *"cultura popular o de masas"*[7] o sociedad de consumo. Consecuencia insigne y una de las principales características de la contemporaneidad. El autor no se debe extrañar por entrar a algún supermercado y encontrar en el pasillo anterior al de artículos de aseo algún cuadro de Frida Kahlo a módico precio para colgar en el living de la casa.

[6] F. JAMESON, *"Posmodernismo y sociedad…"* Op. cit., pp. 170 – 171.
[7] Ibídem, p. 166

A esto me refiero con que el arte se ha convertido finalmente en otro producto de consumo, ha caído en el juego de la economía como tal y se ha transformado en una fabricación en serie al bajo costo para obtener mayores beneficios.

Walter Benjamin consigue concluir sobre el debacle del capitalismo por sobre el arte definiendo el cambio radical en el que consiste el acceso de elite a este respecto de la popularidad:

> *"La reproductibilidad técnica de la obra artística modifica la relación de la masa para con el arte. De retrógrada, frente a un Picasso por ejemplo, se transforma en progresiva, por ejemplo cara a un Chaplin. Este comportamiento progresivo se caracteriza porque el gusto por mirar y por vivir se vincula en él e íntima e inmediatamente con la actitud del que opina como perito […] cuanto más disminuye la importancia social de un arte, tanto más se disocian en el público la actitud crítica y la fruitiva."*[8]

Quizás tendrá su lado positivo: al menos ahora todos pueden tener acceso a una obra de arte. Pero al precio de su propia devaluación, de su carácter más bien de ornamento por sobre su expresividad, de entretención por encima de la reflexión. El arte sigue siendo, a mi parecer, un asunto elitista al menos en su intelectualidad, en su comprensión. Al respecto Jameson señala su disgusto frente a esta cultura de masas por su aspecto perturbador dada su vulgaridad y su sobrecarga, lo kitsch, reflejado esto sobretodo en los medios de comunicación masivos como la televisión, incluso menciona el *"Reader's Digest"*[9] que genera hábitos de lectura totalmente repulsivos e insulsos.

---

[8] W. BENJAMIN, *"La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica"* en W. Benjamin, "*Discursos Interrumpidos I".* Editorial Taurus, 1989. Buenos Aires.

[9] Consiste en una publicación en la que textos diversos, como novelas, artículos, teorías, etc., aparecen resumidos destacando sus citas más importantes, anécdotas, símbolos, explicaciones, etc., sea en un formato escrito como también en audio. También hace colecciones de chistes, historias cómicas, etc.

Creo que esto evidencia cada vez más un carácter en pro de las necesidades que tiene el capitalismo, de generar facilidades o soluciones expeditas, simples y con su precio colgando de una etiqueta, que gusten a la masa consumista. Y he aquí otro de los grandes contrapuntos respecto de la posmodernidad: la sobrecarga de elementos e información.

La competencia generada por la gran cantidad de empresas que generan productos de consumo masivo o la venta de estos mismos ha abierto en el mercado una batalla corporativa en la que el cliente (la masa) debe elegir por aquella que le parezca mucho más atractiva. Se abre paso entonces a un planeta publicitario, un mundo en el que la información nos "ataca" constantemente; en el que la iconografía, el sentido de las imágenes, su composición, su poder emocional, intelectual, se encuentran de manera sobrecargada en nuestro "ecosistema" de la vida moderna, o mejor dicho, vida *posmoderna*. Es cada vez más difícil que una persona común y corriente no vea publicidad o al menos una iconografía en un día, ni siquiera encerrado en una habitación pues lo más probable es que exista algo que tenga una etiqueta y su rostro, la marca del producto como tal. Hemos llegado al momento en que todo se identifica con las necesidades de mercado, con lo que consumimos.

Esto último lo menciono en especial por uno de los objetos de estudio a lo largo de la tesis. De cierta manera creo que el "**pastiche"** viene a decirnos lo que un autor consume visualmente, sean caricaturas, sean programas de TV, un estilo de películas, comics, literatura, publicidad, etc. Es posible identificar fácilmente que autores como Tim Burton por ejemplo, van inclinados a un tipo de cine más de la serie B, de ciencia ficción al estilo de Roger Corman y protagonizadas por Vincent Price. Así Tarantino es un amante de filmes serie B de acción o terror como el caso de Russ Meyer, Hill, Fulci, etc. En los Coen, mi tema a elección, su digestión se basa en un cine mucho más diverso, que van desde la época dorada de Hollywood, el film noir, la publicidad, caricaturas desde Walt Disney a Tex Avery, musicales de Broadway, la serie B por supuesto, etc. Insisto: hoy en día, uno se define por lo que consume.

Por otro lado, tal sobrecarga conlleva una confusión en términos lingüísticos de lo que realmente intenta comprenderse. Tal es la cantidad de información que es posible que el individuo se sienta alienado en la sociedad actual. El por qué, yace preferiblemente en la búsqueda por un todo coherente que sencillamente no se encuentra. Cuando encontramos que existe una competencia en el mundo capitalista, la batalla por el dominio, por generar una nueva necesidad en el consumidor, concibe a una persona desorientada frente a la constante dinámica que tienen los géneros, estilos, el cambio frecuente de imágenes que no permite la comprensión ni su reconocimiento, por lo que la experiencia de la visualidad se transforma en algo completamente novedoso, intenso y superficial puesto que no se encuentra un precedente al que pueda recurrirse. Esta experiencia es desarrollada por Jameson al punto de situarse entre una de las grandes características de la posmodernidad: la **"esquizofrenia"**.

3. – Marco Conceptual

Para definir de alguna manera la investigación o, más bien, el trabajo de análisis que se realizará respecto al tema de la posmodernidad en el cine de los hermanos Coen, se han catalogado cuatro conceptos en base a lo mencionado. Estos serían: "Intertextualidad", "Pastiche", "Visión esquizoide" y "Contracultura".

3.1 – Intertextualidad

El concepto de intertextualidad es bastante contemporáneo para empezar, de tal manera que es necesario remitirnos a esta "crisis de posmodernidad" sobre la que ningún discurso es exclusivo; la existencia de una homogeneidad en los conceptos de manera que podamos relacionarlos entre sí desde incluso su propia definición debido a la ambigüedad actual de encontrar un criterio de clasificación a los diferentes tipos de ciencia, arte o filosofía.

Los orígenes de este concepto van hacia el término usado por Bahktin, "**dialogismo**", sobre el cual se refiere a *"la relación necesaria de cualquier expresión con otras expresiones"*[10], de manera que podemos anticipar que esta mezcla existente entre los diferentes lenguajes o formas de este es de por sí algo natural. Al menos en esta época. Es decir, se sugiere que todo texto tiene de una u otra manera rasgos en común, o mejor dicho, una confluencia de otras superficies textuales, como dice el texto, *"[…] el dialogismo intertextual se refiere a las posibilidad infinitas y siempre abiertas generadas por todas las prácticas discursivas de una cultura […] no sólo a través de influencias reconocibles sino también a través de un sutil proceso de diseminación."* Es decir, en nuestra contemporaneidad podemos apreciar un sin número de combinaciones varias entre todos los tipos de discursos existentes, incluso "transculturales", cada vez más patentes y además, fomenta de esta manera una globalización más allá del

[10] M. BAKHTIN, *"The dialogical imagination"* citado en R. STAM, R. BURGOYNE y S. FLITTERMAN – LEWIS, *"Nuevos conceptos de la teoría del cine"*. Editorial Paidós, 1999. Barcelona, p. 232.

nivel económico como tal (que de todas maneras corresponde a una de sus causas), sino que dentro de las formas artísticas, culturales y científicas que puedan existir al punto de encasillarlas en dos o más conceptos. Ejemplo: las adaptaciones de un cómic o novela gráfica al cine, en los que vemos los planos del filme con plena fidelidad a la obra del dibujo. No sabemos realmente si esta corresponde a una novela en su tipo o al storyboard de la película. El caso de *"300"* (2006, Frank Miller) es emblemático en este sentido pues es prácticamente estar viendo las viñetas de la novela gráfica en movimiento.

Kristeva utilizó a este concepto de dialogismo para describirlo dentro de un marco sobre el cual podemos adaptarlo a la situación contractual, pero siguiendo la línea impuesta por Bakhtin sobre la combinación de textos entre sí. Dichas mención hace posible que defina a la intertextualidad como: *"la transposición de uno o más sistemas de signos a otro, acompañada por una nueva articulación de la posición enunciativa y denotativa"*[11]. Dicha interpretación nos genera inmediatamente a niveles cinematográficos algo similar a la idea de "fuentes de inspiración" o influencias que tenga un autor, y que va bastante al caso considerando el tipo de tesis sobre los hermanos Coen. Pero por otro lado, se plantea (posición que comparto) que mucho tiene relación con otra crisis posmodernista, aquella que narra sobre lo imposible que es realizar algo diferente y único hoy por hoy dado a que todo ha sido creado. Con esto se sentencia que todo texto cinematográfico nace de la base de otro (vayamos más allá y situemos al arte en general), y tal como el propio texto de *"Las nuevas teorías…"* termina citando además a Michael Riffaterre, incluso el propio lector (espectador) puede atar cabos mediante la relación de una obra con respecto a otras anteriores, sea por las imágenes, por sus personajes (arquetipos en general), el tipo de género, incluso en su caso extremo se puede conectar a los propios actores con otros

[11] J. KRISTEVA, *"La révolution du langage poétique"* citado en R. STAM, R. BURGOYNE y S. FLITTERMAN – LEWIS, *"Nuevos conceptos…"* op. cit, p. 233.

filmes del mismo género o de su filmografía en sí[12]. La génesis ya está realizada y partir de esta nada será diferente.

Bajo esta premisa, Umberto Eco señala que existen "**marcos intertextuales**" de los que el lector comienza a involucrar la serie de conceptos exhibidos dentro de sus referencias para poder comprender a la obra en sí y completar él mismo el proceso. *"La intertextualidad es un valioso concepto teórico en la medida en que principalmente conecta el texto individual con otros sistemas de representación […] Incluso para discutir la relación de una obra con sus circunstancias históricas estamos obligados a situar el texto en el interior de su intertexto y después relacionar a ambos, texto e intertexto, con los otros "sistemas" y "series" que forman su contexto."*[13]

Por ello es que el autor cinematográfico se encarga de cierta forma en unir aquellos conceptos dentro de una misma obra generado precisamente por una serie de otros tipos de expresiones o mensajes de manera que se comprenda una misma coherencia al respecto. *"La originalidad de la película reside, paradójicamente, en la audacia de su imitación, cita y absorción de otros textos, su hibridización irónica de discursos tradicionalmente opuestos."*[14]

Dentro de la concepción "bakhtiniana" y además "kristeviana", Gérard Genette, en su texto *"Palimpsestos"*, define el concepto de "**transtextualidad**" como otra de las referencias propias de parte del concepto de intertextualidad pero mucho más definido en un sentido propio, inclusivo, de manera de ejecutar un estudio característico de este y diferenciarlo entre sus propios subtextos.

De hecho, Genette menciona a la transtextualidad como el concepto "madre", por así decirlo, al explicarlo como *"todo lo que pone a un texto en relación, bien manifiesta o secreta, con otros textos."*[15]

---

[12] Se da el caso de Jack Nicholson en *"The Shining"* sobre la que se dice que cae en el género de "Películas de Jack Nicholson".

[13] R. STAM, R. BURGOYNE y S. FLITTERMAN – LEWIS, *"Nuevos conceptos…"* op. cit, p. 233

[14] Ibídem, pp. 234 – 235.

[15] G. GENETTE, *"Palimpsestos"*, citado en R. STAM, R. BURGOYNE y S. FLITTERMAN – LEWIS, *"Nuevos conceptos…"* op. cit, p. 235.

Básicamente, considera así que la transtextualidad se conforma al menos de cinco categorías, y una de las cuales se refiere a la intertextualidad como *"<<co – presencia efectiva de dos textos>> bajo la forma de cita, plagio y alusión."*[16]
En esta situación, se entiende que la "**cita**" podría ser una "literalidad" pura de una forma en una obra ajena reconociendo a la dicha como algo no original. Por otro lado, el "**plagio**" forma parte de un robo de identidad de acreditación de una obra o algún extracto de este desconociendo su origen. Aquella que llama más la atención es la "**alusión**", dentro de la que se entiende como *"la forma de una evocación verbal o visual de otra película, con la intención de ser un medio expresivo para hacer observaciones sobre el mundo ficcional de la película aludida."*[17] Por lo que podemos entonces comprender que dicha alusión refiere a la utilización de la cita de manera constructiva y audaz de parte del autor. A la calidad de la originalidad respecto a esto (algo mencionado en el párrafo anterior) en base a su uso respecto a la obra que se quiere alcanzar.

La "**paratextualidad**" es el otro tipo de transtextualidad referida por Genette, sobre la que se explica en su relación con la literatura entre el propio texto en si y su paratexto. Es decir, todo lo que lo conforme, sea su propio título, subtítulo, prefacio, introducción, conclusiones, epígrafes, dedicatorias, fotografías o ilustraciones mismas, su portada, etc.

La "**metatextualidad**" es el tercer tipo de paratextualidad referida por Genette sobre la que se genera una relación crítica entre un texto y otro sea de manera implícita o explícita su cita. Como es el caso de Tarantino con *"Kill Bill"* sobre la que constantemente alude al género chambara de los años 70's en su primera entrega, utilizando su mismo mecanismo, su propio género y estilo, a una historia de mayor nivel cinematográfico que la serie B sobre la que se sostiene el original.

[16] Ibídem, pp. 235.
[17] Ibídem, p. 235

El caso de la "**architextualidad**" merece a la posición de aceptación o rechazo por parte de un texto a autodesignarse en su propio título a sí mismo o no. Vale decir, a confundir al espectador o a la propia obra en base a esto por errores de género y estilo, a evocar a algún personaje presente o no en la obra, a algún lugar existente, a una situación o contexto histórico, etc.

"**Hipertextualidad**" es el último tipo que señala Genette sobre transtextualidad, basándose en la relación del texto o "hipertexto" con algún texto anterior o "hipotexto" en donde existen mutaciones de parte del primero respecto de sus citas o alusiones a este último, sea por su adaptación en cuanto a forma, al propio lenguaje artístico (cuando se adaptan libros al cine por ejemplo), que ejecutan una comprensión muy distinta a nivel de "hipertexto" pero sigue siendo exactamente el mismo "hipotexto". La propia interpretación del espectador de una obra realiza el mismo acto.

3.2 – Pastiche

Como menciona Jameson, existen dos grandes rasgos de la Posmodernidad: el pastiche y la esquizofrenia.

En las formas artísticas e intelectuales de la posmodernidad surge un problema causado por el fenómeno de la *"paraliteratura"*[18], definido por el pensador base de este análisis, como una situación en la que *"Ya no <<citan>> tales <<textos>> como podrían haber hecho Joyce o un Mahler; los incorporan, hasta el punto donde parece cada vez más difícil trazar la línea entre el arte superior y las formas comerciales."*[19] La paraliteratura conlleva a la cultura propiamente tal de una especie de "copia" o de traspaso de una disciplina artística – intelectual de manera de "destruir" a toda costa un límite entre uno de estos conceptos específicos con otro. Me explicaré a mayor detalle: Estas mezclas

[18] F. JAMESON, *"Posmodernismo y…"* op. cit., p. 167
[19] F. JAMESON, *"Posmodernismo y…"* op. cit., p. 167

típicas del movimiento actual carecen de una definición específica, por significar una mezcla de especialidades sin acatar una única estructura canónica o específica al momento de postular teorías, filosofías, incluso en el propio arte.

Probablemente esto se comprueba cada vez más con el constante traspaso de otras artes como la literatura o la propia filosofía tal vez, el cómic, la música misma, a otras de las disciplinas mismas, sobretodo al cine (el arte posmoderno por excelencia). No solo esto ocurre por tipo de formas, sino de los propios autores: personajes como Frank Miller, creador de cómics como *"Sin City"* y *"300"* dirige filmes de sus mismas creaciones. El caso de Paul Auster, autor de la Nueva Literatura Norteamericana, escribe guiones y ha dirigido un par de películas también, y no es casualidad por lo demás si tomamos en cuenta que al leer sus libros, así como varios otros de su generación e incluso anteriores como Truman Capote, parecieran describir una obra cinematográfica. Estas son las pruebas definitivas que vivimos en una nueva era sin una definición exacta y con una mezcolanza de ideas y formas diversas que terminan por mutar a las redes canónicas en algo definitivamente obsoleto, no posmoderno. No es posible de por sí atenuarse a una característica específica; es toda una combinación sin orden jerárquico e inmersa en el caos propio: *"Falta el acuerdo general sobre una palabra más importante que las restantes y que sirva de guía […] no está en cuestión un salto de fronteras acusado ni tampoco una estrategia de reintegración más o menos ordenada. Nuestro panorama cultural se caracteriza más bien por la inexistencia de fronteras o, cuando menos, la debilidad de su asentamiento y la indiferencia ante su trasgresión."*[20].

Dicha libertad de fronteras es la que caracteriza en mayor medida a la era estudiada. El intercambio de los distintos medios generadores de discurso lleva a descontextualizar en forma masiva los argumentos varios en cuanto a sus estilos, caracteres formales, etc., con la finalidad de construir otro semejante totalmente

[20] V. SÁNCHEZ-BIOSCA, *"La cita en la cultura de masas: entre la parodia y el pastiche"*, extracto sacado de *"Una cultura de la fragmentación: pastiche, relato y cuerpo en el cine y la televisión"*.

nuevo en base justamente a sus precedentes. Pero esta vez, en lugar de tener una actitud reaccionaria contraria, se hace con fines de homenaje, de alabanza.
Y en el caso de los hermanos Coen, podemos notar de manera evidente que existe un vínculo entre distintas disciplinas audiovisuales, utilizando al pastiche como un elemento para la construcción de relatos cinematográficos, reciclando obras ajenas en pro de una visión de mundo auténtica y "personal" de dichos autores.

Para comenzar, es necesario distinguir que hoy en día, la cita aparece como un hecho natural y descarado. Tal como lo describe Jameson en su texto, podemos apreciar que el tener la sutileza para poder "citar" ahora más bien es robar sin vergüenza alguna, y nadie siente escrúpulos del asunto, sino hasta incluso, la que podría ser considerada como "víctima" de seguro se siente halagada. Es parte de lo que conocemos como *"posmodernidad"* y sencillamente está inserta como característica primordial en el mundo dominado por los medios de comunicación y la cultura de consumo y masas. Dentro de la cita, Vicente Sánchez – Biosca destaca *"dos figuras que han sido recurrentemente llamadas a representar los fenómenos de deshistorización, reciclaje y distancia crítica u homenaje en los últimos tiempos. Nos referimos a la parodia y el pastiche."*[21]
Para entender pastiche, se utilizará la definición realizada por Frederic Jameson: *"El pastiche, como la parodia, es la imitación de un estilo peculiar o único, es decir, idiosincrático, como ponerse una máscara estilística o hablar en un lenguaje muerto. Pero es una práctica neutral de esa mímica, sin el motivo ulterior de la parodia, amputando el impulso satírico, desprovisto de risa y de la convicción de que, junto a la lengua anormal que se ha tomado prestada, todavía existe alguna sana normalidad estilística. El pastiche es, por lo tanto, parodia neutra, una estatua con las cuencas de sus ojos vacías"*[22]*.* Sin embargo, me gustaría guiarme por una interpretación de esta definición citada por Vicente Sánchez – Biosca de parte de Gerard Genette, el que dice que *"es característico del pastiche oscilar*

[21] V: SÁNCHEZ – BIOSCA, *"La cita en la cultura…"* op. cit., p. 11
[22] F. JAMESON, *"Posmodernismo y…"* op. cit., p. 170

entre la burla y la referencia admirativa: lo cual contradice, al menos en ciertas manifestaciones extremas, la neutralidad que se le suponía."[23] De esta manera, puedo tomar a la obra de los hermanos Coen, y tal como lo aparenta ser, de manera partidista, como un homenaje a sus influencias, sin rozar siquiera la burla o la crítica. Su método de ejecutar pastiche será analizado más a fondo en otro capítulo.

El pastiche además, vendría a convertirse en la prueba más evidente respecto de lo que llama *"la <<muerte del sujeto>>"*[24]. Corrobora en referencia al fin del individualismo y el estilo personal. Al llamar a la mimesis de uno de un género, forma, etc., nos hallamos en la presencia de un acto significativo que sentencia la inexistencia de la originalidad propiamente tal. Se transforma entonces en una operación prácticamente matemática en la que sólo un limitado número de combinaciones de estilos es posible, pues el resto ya han sido inventados. Como señala el autor, *"en un mundo en el que la innovación estilística ya no es posible, todo lo que queda es imitar estilos muertos […] Pero esto significa que el arte contemporáneo o posmodernista va a ser arte de una nueva manera; aún más, significa que uno de sus mensajes esenciales implicará el necesario fracaso del arte y la estética, el fracaso de lo nuevo, el encarcelamiento en el pasado."*[25]

Particularmente, Jameson menciona al pastiche como un método posmodernista más bien cinematográfico, denotando en mayor cantidad de casos provenientes del séptimo arte. En este sentido, los rasgos propios ejemplificados por el propio Jameson sobre algunas formas de reconocer pastiche son:

- Moda Retro: Cuando se alude a obras sobre el pasado y aspectos generacionales concretos de este. Más bien es una revisita a la experiencia completa de aquellas épocas.

[23] Citado en V. SÁNCHEZ – BIOSCA, *"La cita en la cultura…"* op. cit., p. 11.
[24] F. JAMESON, *"Posmodernismo y…"* o.p. cit., p. 170
[25] F. JAMESON, *"Posmodernismo y…"* op. cit., p. 172

- Plagio Alusivo: Se da de acuerdo a la copia de tramas anteriores, elementos en general de una obra pasada reinsertadas en otra. Acá podríamos perfectamente citar a Tarantino, quien utiliza la estética de películas serie B, elementos como trajes, peinados, automóviles, frases, etc., y las adapta a sus filmes contemporáneos.

- Metonimia: Es similar a la Moda Retro pero con una finalidad mucho más afectiva. El autor intenta explicar que una obra de esta especie busca reinventar el sentido corporal de un período anterior provocando nostalgia o alguna sensación asociada con los objetos rememorados. Coloca de ejemplo a la saga de *"Star Wars"* (iniciada en 1977) la que intenta recordar aquellas seriales de ciencia ficción emitidas entre 1930 y 1950. Evita parodiar pues no tiene sentido (debido a que ya no existen), sino que homenajea para satisfacer la experiencia de revivirlas.

Bajo mis propios parámetros de "análisis", me gustaría mencionar otras categorías no descritas por el autor pero a tomar en cuenta muy necesariamente, sobretodo en cuanto se trate de pastiche cinematográfico:

- Adaptaciones: Clásico del cine sobretodo en adaptar obras de otras artes al celuloide. Desde un inicio la literatura ha sido parte importante en este sentido empezando por la estructura del guión cinematográfico hasta fuente de inspiración de muchos filmes. Pero hoy en día, dada la crisis de originalidad, cada vez más es frecuente que las obras literarias se hagan reconocidas a nivel mundial no por sus ediciones, sino más bien por su adaptación a la pantalla grande. Y el "boom" más reciente lo compone el comic, cuyos éxitos en la taquilla han sido prueba suficiente para la industria siga mutándolos del papel al cine.

- Re – invención: Acá estarían encasillados sobretodo los “remake”, nuevas versiones de películas anteriores, con la misma trama, generalmente mismos personajes, etc. Últimamente un recurso hollywoodense bastante potente, que viene a demostrar la decadencia creativa de una generación a la que cada vez más recurren al pasado para no solamente encontrar inspiración, sino a repetir el éxito de otros. Recientemente el fenómeno ha abarcado sobretodo al género de terror.

  En la música, ocurre algo similar conocido como “cover”. Una nueva versión de una pieza musical pasada, a la cual se adapta un estilo diferente. Por ejemplo, el tema musical *“What a wonderful World”* de Louis Armstrong (1968) tiene un cover en el estilo punk realizada por Joey Ramone (editado en el 2002).

3.3 – Visión Esquizoide.

Jameson comienza inmediatamente guardando distancia del concepto respecto de su referente psiquiátrico reconocido, señalando que no intenta dar un diagnóstico de la sociedad posmoderna, ni tampoco de tratar de esquizofrénicos a los artistas que componen a la cultura artística de dicho proceso, y de inmediato sitúa a Jacques Lacan, psiquiatra y psicoanalista francés, como la base para su teoría de dicho rasgo de la posmodernidad.

Se menciona en un inicio que Lacan corresponde el mérito de asociar la esquizofrenia como un desorden del lenguaje al punto de sentenciar que *“la esquizofrenia surge del fracaso del niño para acceder plenamente al reino del habla y el lenguaje”*[26].

El modelo de Lacan es de tipo estructuralista, estableciendo que un signo lingüístico posee tres componentes: por un lado, tiene un significante (signo, palabra, texto) y un significado (sentido). Considera al tercer componente al

[26] F. JAMESON, *“Posmodernismo y…”* op. cit., p. 176

"referente", que vendría siendo el objeto concretamente en el mundo concreto. Vale decir, sensorial completamente. Basado en esto, debemos suponer por lo demás que significado y significante se correlacionan directamente, por lo tanto, se entiende a *"la esquizofrenia como la quiebra de la relación entre significantes"*[27]. Es decir, el esquizofrénico no tiene concepción ni comprensión de sus experiencias pues no es capaz de relacionar lo que son los objetos que le rodean.

Pero además, Lacan también manifiesta que la persistencia de la identidad personal en el tiempo también es un efecto del lenguaje, asociado a que el mismo lenguaje tiene un pasado y futuro, y que las palabras tienen una dinámica en el tiempo, lo que corresponde a una experiencia temporal vivida. Sin embargo, *"dado a que el esquizofrénico no conoce la articulación del lenguaje de ese modo, carece de nuestra experiencia de la continuidad temporal y está condenado a vivir en un presente perpetuo con el que los diversos momentos de su pasado tienen escasa conexión y para el que no hay ningún futuro concebible en el horizonte"*[28]
Entonces, se deduce que la esquizofrenia corresponde a una experiencia de un lenguaje cuyos componentes se encuentran descontextualizados y aislados, de manera que es imposible encontrar coherencia en el mensaje. No existe una persistencia de identidad, por lo tanto, no es posible encontrar un referente familiar para conseguir reconocimiento alguno.

Justamente respecto a esto, la esquizofrenia se enlaza con el tema a tratar por una suerte de constantes cambios estéticos y a un flujo intermitente de información que permite que el individuo se pierda dentro del mensaje sin lograr encontrar referencias ni elementos que contextualicen dicha información. Sin embargo, es imposible no caer en el asombro de la experiencia "nueva" como tal, disfrutando incluso del aislamiento que sufre respecto de su continuidad lógica y coherente.

---

[27] F. JAMESON, *"Posmodernismo y…"* op. cit., p 177.
[28] Ibídem, p. 177

Entonces Jameson logra definir a este concepto como parte de la vivencia de un caos logrado por la sobrecarga de información descontextualizada y fragmentada de manera que no puede leerse racionalmente, impidiendo a su vez la construcción de un lenguaje completo pues se pierde el significante material y su significado. La decodificación entonces queda estancada en el ya mencionado, presente continuo.

Dentro de los ejemplos Jameson menciona al compositor contemporáneo John Cage, al que traduce como una experiencia de *"frustración y desesperación; la audición de un solo acorde o nota seguido de un silencio tan largo que la memoria no puede retener lo que iba antes, un silencio que pasa luego al olvido por medio de un nuevo y extraño presente sonoro que también desaparece."*[29]. Incluso Cage tiene obras en las que mezcla música docta con folklore y cuya interpretación está sujeta a cambios en cada región en la que se presenta, adaptándose a la cultura propia de la zona. Es la misma obra, o al menos intenta aparentar serlo. Pero cada vez que va a un lugar distinto, escucharemos una composición completamente distinta. Experimentamos así, una nueva vivencia, de alta intensidad, de pérdida de referente, de cambios de sentido, de significantes, de significado.[30]

[29] F. JAMESON, *"Posmodernismo y…"* op. cit., p. 180.
[30] Se trata de un espectáculo reciente que estuvo en Chile, "Musicircus".

4. – Pastiche y Esquizofrenia en el Cine de los Hermanos Coen

Me gustaría empezar por mencionar algo de lo que me he podido dar cuenta a través de la investigación para la tesis: los hermanos Coen son por excelencia cineastas posmodernistas bajo el concepto de Frederic Jameson, sea de manera inconsciente (como es lo más probable) o bajo su propio conocimiento. Y es que esto llega a tal punto en el que rechazan al arte de elite posicionándose en un cine no sólo de carácter comercial, sino que además sobre la gente común. Tal como sus personajes, tal como lo dice Barton Fink sobre sus motivaciones en el filme homónimo; que habla por el hombre común. Y es que todos sus personajes protagónicos, o al menos en su gran mayoría, son personas ordinarias en circunstancias extraordinarias. Y la burguesía, las clases elititas en las películas de dichos cineastas, se muestran meramente como personas ordinarias también, pero con dinero. No son ni más intelectuales (incluso podrían llegar a ser menos que el hombre común) ni tampoco son extraordinarios en otros sentidos.

He aquí dos ejemplos magníficos de dos películas significativas a la hora de estudiar el posmodernismo en su filmografía: por una parte, se encuentra el personaje de Leo (interpretado por Albert Finney) en *"Miller's Crossing"* (1990), el capo de la mafia dominante en aquella ciudad universal en que se desarrolla el film. Una posición más que respetada considerando que es, casi literalmente, el dueño de dicha urbe, el más alto mando de la mafia más respetada, temido por muchos. Pero por más que su reputación sea de dicho estatus, no logra ser una persona del todo inteligente, y eso queda demostrado en un inicio con la escena en la que su "rival", Johnny Caspar (Jon Polito), le pide comprensión por sus intenciones de asesinar a un corredor de apuestas, Bernie Bernbaum (John Turturro). Tras dicha declaración, en la oficina de Leo se declara una guerra de mafias, algo que traerá pesados costos al capo más poderoso, al punto de perder su poder, y todo esto, por amor. Por mantener una relación semi – formal con Verna (Marcia Gay Harden), hermana de Bernie, quien además le engaña con su propio consejero y protagonista de la historia, Tom Reagan (Gabriel Byrne), el que

advierte que traerá una guerra que le costará bastante. Un hombre poderoso pero no con mucho cerebro.

Por otro lado, creo que *"The Big Lebowski"* (1998) intenta dar en el clavo por sobre cualquier otra película en este sentido. Para empezar, su protagonista es un vagabundo del quien propio narrador lo postula al premio del tipo más vagabundo sobre la Tierra. Un personaje dedicado exclusivamente al consumo de marihuana, al bowling y a hacer nada. Creo que hasta le da cierta flojera mencionar su propio nombre, para la cual prefiere apodarse "The Dude" (interpretado por Jeff Bridges) Hasta que finalmente es confundido con otro Lebowski (David Huddleston), un aparente millonario veterano de la guerra de Corea, cuya joven esposa (Tara Reid) debe una gran suma de dinero a un productor de películas pornográficas, Jackie Treehorn (Ben Gazzara). Acá el hilo comienza por el gran Lebowski, el anciano aparentemente millonario. Aparentemente pues su dinero provenía de las empresas manejadas por su esposa difunta, que termina dejándole su mansión y su hija Maude Lebowski (Julianne Moore) le paga un sueldo bastante digno por encargarse de unas pocas cosas de la fundación que tiene la familia. Es todo un mundo superficial el que define a este personaje, quien además intenta planificar el "crimen perfecto" pero es atrapado por una persona que no ha hecho jamás algo por su vida, por un vagabundo al cual menosprecia. Así de sencillo.

Retomando el punto del cine comercial, además, los Coen confirman que en Hollywood sí aparecen de vez en cuando un par de realizadores de peso, al punto de lograr un perfecto equilibrio entre un cine comercial en base a géneros, un star system, altos presupuestos, grandes estudios, etc., y un cine más bien de autoría. La obra de los Coen es única. Única gracias a haber encontrado la perfecta combinatoria de influencias. Y es justamente sobre estas, acerca del pastiche en su cine, que se tratará a continuación.

4.1 – El Pastiche en la filmografía de los Coen

La verdad es que Joel e Ethan Coen tienen rasgos bastante marcados de lo que realmente se considera "pastiche". No es casualidad por lo demás que su obra llegue a ser de autoría plena, pues su puesta en escena deja en evidencia una fuerte influencia de parte de grandes directores, de una etapa llamativa a niveles artísticos y comerciales que terminan por convencerlos a ejercer una combinatoria perfecta de dichos guiños y su propia ideología.
Me guiaré a través de las características mencionadas con anterioridad respecto del pastiche como método de organización y descubrimiento de este.

4.1.1 – Moda Retro

Para comenzar, la gran mayoría de los filmes de los hermanos Coen están basados en épocas no contemporáneas, dando un fuerte énfasis a las décadas de 1930, 1940 y 1950. Estas tres décadas, conocidas como la época dorada de Hollywood. La fascinación por estos años llega al punto en que gran parte de la filmografía a estudiar está dedicada a dichos años (5 de un total de 9):

- *"Miller's Crossing"*: 1930, durante la prohibición.
- *"Barton Fink"*: 1942, inicio de la II Guerra Mundial para Estados Unidos.
- *"The Hudsucker Proxy"*: Basada en los años 50's.
- *"O' Brother, Where art Thou?"*: Post crisis del Jueves negro, 1929 – 1930.
- *"The Man who Wasn't There"*: 1949, apogeo era nuclear.

La constante revisión de la época mencionada se debe a las influencias de los filmes de dicha época en la filmografía de los hermanos Coen, sobretodo considerando que estos mismos aluden a los géneros cinematográficos, y en especial el cine negro, cuyo nacimiento se encuentra justamente en aquellos tiempos.

El resto de su filmografía se encuentra en un punto más o menos contemporáneo, pero que sin embargo, se evoca a una a - temporalidad de ciertos elementos de la puesta en escena:

- *"Blood Simple"*: Decoración muy hitchcockiana, digna de la década del 50'. Por lo demás, la historia se basa en un pueblo bastante lejano de Texas, donde pareciera un portal dimensional. No parecen los 80's, se escucha música de tres décadas previas. Los automóviles, la atmósfera de los moteles, el bar, etc.

- *"Raising Arizona"*: Ocurre exactamente una partida muy similar a su primer filme, pero concuerdan en una mezcla de los años 50's dado la base caricaturesca a lo Tex Avery y de Chuck Jones (en especial "*Roadrunner"*) que maneja la puesta en escena. Por otro lado, también cita al cine de serie B de los años 70's, incluso al filme *"Mad Max"* (1979, dirigido por George Miller) sobretodo con el personaje del "Motociclista del Apocalipsis", Leonard Smalls (Randall "Tex" Cobb).

- *"Fargo"*: Este film es quizás la excepción válida debido a que está basada en hechos reales, por lo que su descontextualización temporal básicamente es nula. Nada más al parecer la película está basada en la década de los 80's, finales más o menos. Por lo que no es mucha la diferencia tomando en cuenta que el film se realizó en 1996.

- *"The Big Lebowski"*: Se basa en el inicio de la I Guerra del Golfo (1990). Sin embargo, sus personajes parecen vivir 20 años antes: "The Dude" parece un hippie de los 60's. 70's. Walter está totalmente obsesionado con Vietnam, Donny no vive en su tiempo, pasa prácticamente desapercibido como si estuviese en otra dimensión; el Extranjero (el cowboy) es sacado de las películas de los 50's, 60's, incluso su música de leit motiv. A excepción de esta última pieza mencionada, se escucha

música de los 60's y 70's como The Eagles, Kenny Rogers, Bob Dylan, entre otros. El auto de "The Dude" es un Ford Torino de 1973, el propio auto de Bunny, la esposa del gran Lebowski, tiene un convertible rojo clásico de los años 60's.

4.1.2 – Plagio Alusivo.

En su debut cinematográfico con *"Blood Simple"* hacen referencias constantes a todo lo que es el cine de Hitchcock con una puesta en escena al más puro estilo suspense de dicho cineasta, con implicación del público con un nivel de conocimiento superior al de los personajes (sabemos que existe un asesino en el otro edificio. Ray pide a Abby apagar la luz pero ella no hace caso; este es un presentimiento pero no una certeza); así como la temática del "inocente perseguido" (Abby cree que Ray desea asesinarla)[31]. También se alude al característico personaje de los filmes *"slashers"* o incluso al *"giallo"*[32] por el tratamiento de Abby en el film, teniendo cercanía al arquetipo de la *"final girl": "Dicho concepto, el de final girl, es un hallazgo de las películas slasher. En el slasher, mucho más patética que la idea de que las víctimas sean asesinadas sistemáticamente, resulta la de la final girl, la superviviente terminal, la sufrida heroína encargada de ir encontrando y enumerando los cuerpos mutilados de sus amigos. Desde este punto de vista, es evidente que la "maldad" de Abby en el film, es más fruto de la casualidad que de un evidente poder de persuasión-perversión hacia Ray"*[33].

Así como en el segundo film de los hermanos Coen, *"Raising Arizona"* (1987) utilizan constantes referencias a las caricaturas realizadas por Tex Avery (dentro de las más conocidas se encuentra el perro *"Droopy"* de 1943), no solamente en cuanto a una cita a la animación, sino además respecto al uso de un montaje

[31] F: ASTRUC, *"El cine de los hermanos Coen".* Editorial Paidós, 2003. Barcelona, pp. 254 – 255.
[32] Las películas "*slashers"* generadas desde los años setentas con un asesino en serie cuyas víctimas solían ser adolescentes que caían sistemáticamente uno tras otro. Caso similar del del *"giallo"* italiano de los años sesenta y precedente claro, inspirado en el cine de Hitchcock.
[33] F. DE FELIPE, citado en A. G. CALVO, *"Sangre fácil: el hombre que no estaba muerto"*. Artículo de la revista online Miradas, 2002. Revisado en Junio del 2008.
[http://www.miradas.net/0204/estudios/2002/05_jcoen/sangre.html]

acelerado, de *travellings* largos y veloces (que llevaron al director de fotografía, Barry Sonnenfeld, diseñar un *dolly* especial para realizar esos movimientos imposibles en el mundo humano, naturales en la animación[34]).

El caso de *"Miller's Crossing"* (1990) es particularmente un enorme y complejo homenaje al cine negro de los años treinta, cuarenta y cincuentas, destacando directores como Howard Hawks, John Houston, Elia Kazan, etc. Como apreciación personal, considero que *"Miller's Crossing"* es de por sí un "templo referencial" del film noir, tomando en cuenta que en la extensión de la película sus recursos como género y como narrativa constituyen una guía de la perfección en su estudio; definitivamente los Coen introducen una atmósfera depresiva clásica de una época a la que siempre recurrirán (además de esta, encontramos *"The Hudsucker Proxy"* ambientada en los cincuentas, a *"Barton Fink"* antes de la entrada de Estados Unidos en la II Guerra Mundial entre 1941, 1942 y *"O' Brother, where art thou"* en la depresión de los años 29, década de los treintas) con absolutamente todos los códigos correspondientes a su género y más incluso, a la violencia plástica ejercida por cineastas de oriente desde Kurosawa hasta Kitano. En este sentido, me refiero a que existe una estética de la "bella violencia", en la cual sus encuadres, la fotografía propia de la sangre, la caída de los cuerpos, gritos, el sonido de las armas, la actuación del victimario y la víctima se transforman en un placer visual, en una pintura de colores que impacta no por la acción, sino por su sentido audiovisual de arte, y que en definitiva, transforma a la obra de los Coen no solo en un altar de las películas de Hollywood, sino que sutilmente logra acomodarse en una mezcla de estilos transculturales.

Su siguiente film, *"Barton Fink"* (1991) es sin dudas uno de sus más completas y grandes obras. El pastiche en esta película es de gran significado considerando que su base temática es del doloroso proceso creativo que tiene Barton Fink en comparación, nada más ni nada menos, con la dura vida de ser un ciervo llamado *"Bambi"* (1942). Y es que las referencias al respecto quizás no sean sólo coincidencias: en el inicio de *"Bambi"* notamos los créditos en un fondo de flores y plantas en tonalidades verdes, quizás demasiado similar al inicio de Barton Fink

[34] F. ASTRUC, *"El cine de los hermanos Coen"*… op. cit., pp. 232 - 233

en donde vemos una imagen idéntica con excepción de un *dolly in* y un *travelling* decendente. A esto le sumamos el papel tapiz de la pieza del protagonista de los autores tan citados; se trata de un bosque: verde, húmedo, árboles dibujados, etc., tal como el hábitat de Bambi. Y si no fuese suficiente, hablando del espacio, debemos recordar que en el final de la cinta de Disney, el bosque en donde vive Bambi es quemado; tal como ocurre además, en el hotel en el que habita Barton antes del inicio de la II Guerra Mundial para Estados Unidos; justamente, en la misma época en la que *"Bambi"* fue estrenada.[35] ¿Es demasiado poco referencial? Entonces existe una segunda parte: el hotel *Earle* parece tener vida propia. Tiene habitantes que jamás observamos, un sirviente que asciende desde el infierno, o como le llaman ahí, el sótano (si sirviese tragos sería incluso mejor ejemplo), y le sumamos por lo demás extraños ruidos, extrañas muertes, y a un escritor que busca inspirarse en ese panorama. Me gustaría insistir en que describo al hotel *Earle*, el mismo del film de los cineastas a analizar, pero es imposible no pensar en, justamente, aquel lugar en las montañas conocido como el *Overlook*, en el que Jack Torrance desea encontrar la inspiración para escribir su ansiada novela, pero los habitantes fantasmagóricos del lugar se lo impiden, y un sirviente muy demoníaco le invita a demasiadas rondas a cambio de su alma; lamentable que no limpie los zapatos y pueda ser así de "literal".[36] *"The Shining"* de Stanley Kubrick tiene una serie de "coincidencias" forzadas por parte de los Coen para poder afirmar que existe una relación de pastiche entre la de estos realizadores respecto de la obra del ya fallecido Kubrick.

Como ya se mencionó, existe además una coincidencia a niveles de personajes, sobretodo en el protagonista mismo de la historia: Jack Torrance es un hombre común al que le contratan para ser el cuidador de un hotel en un frío y nevado invierno en las montañas. Durante su estadía en dicho hotel, junto con su familia, su afán consiste en escribir una novela sobre la cual al parecer ha tratado de trabajar durante mucho tiempo, y el lugar pareciera ser preciso para terminar dicha tarea. Pero extrañamente el lugar comienza a tormentar a Jack Torrance, teniendo

[35] F. ASTRUC, *"El cine de los hermanos Coen"*… op. cit., pp. 227 – 228.
[36] F. DE FELIPE, *"Joel y Ethan Coen. Barton Fink, Estudio crítico de Fernando de Felipe"*. Editorial Paidós, 1999. Barcelona, pp. 102 – 103.

alucinaciones constantes con gente que no existe (materialmente) en el hotel; su psicosis crece cada vez más al punto de desear la muerte de su propia familia y en cuanto al texto, al parecer no le importa tanto ya. Por otro lado, Barton Fink es un hombre de la elite intelectual que escribe obras de teatro sobre el hombre común (hombres como Jack Torrance) el que es contratado por un estudio de Hollywood para escribir el guión de una película sobre lucha libre. Al llegar a Los Angeles, California, es enviado al hotel Earle para quedarse el tiempo estipulado para la creación del guión encargado. Pero la crisis creativa, al igual que la que tuvo Jack Torrance, logra que este comience a interactuar con su vecino (imaginario según diversas teorías próximas a explicar), y que le afecte una psicosis por su bloqueo mental, al punto de inventar sucesos extravagantes que ocurrirán en el propio hotel como el incendio de este mismo, crímenes, asesinos, etc.

También se mencionó al "barman" de *"The Shining"* como otro plagio alusivo en Barton Fink. Dicho sirviente aparece como una clara alusión a un ser infernal, que perfectamente podría haber sido el mismo "príncipe de las tinieblas" o algo por el estilo. En el hotel Earle no tenemos un "barman", pero si existe el botones de dicho lugar, Chet (Steve Buscemi) sale desde una puerta en el suelo para recepcionar al protagonista recién llegado a la ciudad de Los Angeles (además el nombre de la ciudad, en todo su sentido literal, se presta de por sí para el desarrollo de una teoría religiosa sobre los Coen de orígenes judíos y cuyos personajes al parecer también lo son). Incluso el propio edificio del hotel estaba constantemente bajo temperaturas elevadas (propias además de la ciudad de Los Angeles) y que provocaba el despegue del papel tapiz de las paredes producto de aquel calor. Y a esto se suma los constantes ruidos extravagantes de gemidos y sufrimientos al parecer por parte de los vecinos de Barton, los que son oídos por las tuberías. Y por supuesto, ¿cómo olvidar ese clímax tan majestuoso y de gran parafernalia, en el que Charlie Medows, o mejor dicho Karl Mundt, aparece en uno de los pasillos del hotel y comienza a disparar a quemar al hotel por completo a medida que camina por este, transformando la malsana atmósfera del hotel en un literal infierno, algo muy similar a lo ocurrido con el Overlook en *"The Shining"*, en

el que en esta vez, eran los personajes y fantasmas los que hacían parecer el sentido literal de estar inserto en un infierno. Además, cabe destacar otro personaje en *"Barton Fink"* que tiene cabida a un estilo de cita particular: me refiero al vecino del protagonista, Charlie Meadows, también conocido como Karl Mundt. Un personaje asesino serial sacado de temáticas de Serie B o de novelas pulp, que prácticamente fue adaptado para no solo ser un personaje de las lagunas mentales de Barton Fink, sino que además es quizás la representación religiosa misma del diablo, o por lo menos, una especie de criatura del infierno que vive un calvario por sí mismo y debe responder por sus pecados. Jack Torrance por otro lado, era enviado por seres malignos para el exterminio de su familia. Ambos personajes podrían ser entonces considerados como seres del más allá (en aquellos estados) y de cierta manera ser categorizados como "ángeles exterminadores".

Hay más en *"Barton Fink"* en relación a su personaje central. Como ya se ha mencionado anteriormente, es sabido que los hermanos Coen son realmente atraídos bajo una pasión muy particular por la época clásica de Hollywood, e incluso se sabe sobre su alto conocimiento sobre el cine y la realización de películas durante la década del 30 y los años 40's. En dicho período existió un guionista de origen judío muy similar a Barton Fink que va más allá de su tendencia religiosa, sino que además en cuanto a la historia desarrollada en el mismo filme, así como su obra, tendencia política, e incluso en un parecido físico monumental a John Turturro en la película. Dicho dramaturgo y guionista es Clifford Odets (1906 – 1963).

Los Coen basaron casi en su totalidad la personalidad de Barton Fink en este individuo que perteneció a las filas del "Group Theatre", fundado por Lee Strasberg, Harold Clurman y Cheryl Crawford, quienes serían los pioneros de la compañía de actuación "Method" (inspirado en el modelo de Stanislavski), que más tarde crearía el Actor's Studio. Odets vivió desde pequeño en New York City, En la década de 1930, se convirtió en un exponente bastante importante del teatro proletariado en Estados Unidos, mostrando un fuerte contenido casi propagandístico sociopolítico de extrema izquierda sobre temáticas a favor del

poder colectivo de la gente de bajos estratos sociales. Una de sus obras más famosas fue *"Waiting for Lefty"* de 1935 en la que se muestra la crónica de una huelga en la que muchos trabajadores salieron asesinados debido a los intentos de boicot por parte del jefe de estos. A finales de esta década incluso comenzaron a salir sus primeras adaptaciones desde el teatro hacia el cine por parte de sus libretos, dentro de los que destacaron *"Golden Boy"* (1939, Rouben Mamoulian), *"The Country Girl"* (ya en 1954, dirigido por George Seaton) y *"The Big Knife"* (1955, Robert Aldrich).

Su talento y fama ya adquirida hicieron que en la década de los 40's fuese trasladado a Hollywood, seducido por el dinero, para empezar a la dedicación de la escritura de guiones en cine, participando con Alfred Hitchcock en *"Notorious"* (1946), *"Humoresque"* (1946, Jean Negulesco), *"Clash by Night"* (1952, Fritz Lang), *"Bigger Than Life"* (1956, Nicholas Ray) y *"Sweet Smell of Success"* (1957, Alexander Mackedrick). Y en su estancia en Hollywood, el poder y la fama adquirida llevaron a que este tuviese una vida de excesos, terminando en una mansión con muchos servidores y con una gran cantidad de mujeres en su vida por haber, incluso destacando a Frances Farmer y Fay Wray.[37]

Barton por otra parte, es un personaje con las mismas características en cuanto a su carrera teatral sobretodo realizada también en New York City, que fue llevado a Hollywood para la realización de guiones de filmes, pero que a diferencia de su par en la vida real, se mantendría de alguna manera alejado de los vicios y la corrupción de Los Angeles para intentar de manera severa y esperanzadora, quedarse con sus principios ya bastante egocéntricos y sus propias creencias. Al punto de prácticamente quedarse a como de lugar encerrado en el hotel Earle y así alejarse de aquella sociedad que sería capaz de persuadirlo de alejarse de sus ideales. Incluso Barton tampoco fue mujeriego en el filme y nada más tuvo algo con Audrey Taylor (Judy Davis), la secretaria y amante de su ídolo literario W. P. Mayhew (John Mahoney), otro personaje sacado de la vida real a través de William Faulkner. Escritor de los últimos modernistas norteamericanos atacado

[37] Datos biográficos sacados de: http://www.imdb.com/name/nm0644048/bio. http://www.biografiasyvidas.com/biografia/o/odets.htm.

públicamente por su fuerte alcoholismo, y cuya jugarreta por parte de los realizadores fue darle un extraño giro y plantearlo prácticamente como un fraude, al punto que es su propia secretaria, Audrey, quien escribe las novelas que le han hecho tan famoso.[38]

El plagio alusivo de la animación no se detiene y en *"Fargo"* (1996), se postula que los personajes están basados en *"Blanca Nieves y los siete enanitos"* (1937). En el texto ya citado con anterioridad de Frédéric Astruc, podemos apreciar que el propio autor logra conectar a la obra de Walt Disney con la estructura de personajes de la película de los Coen.
Astruc menciona que el film de 1996 tiene una referencia bastante implícita respecto del primer largometraje de animación realizado por Disney, pero que tiene medidas de indicios que perfectamente pueden llegar a conectarse entre sí, sobretodo si es sabido por medio de los propios hermanos, que Disney es una influencia importante en sus vidas. Entonces el autor del texto comienza a justificar personaje a personaje su tesis sobre la relación directa de pastiche entre *"Fargo"* y el film de Disney:

- Feliz: Corresponde a una serie de características físicas y de comportamiento realizado por personajes totalmente secundarios según el autor, tratándose de la cajera del supermercado y del encargado del estacionamiento. *"[…] atienden a sus clientes con una sonrisa espléndida que tiene bastante de risa muda; la cabeza se balancea mientras sus enormes bocas y ojos permanecen abiertos".*[39]

- Gruñón: Astruc atribuye el pastiche de este enano a Grimsrud (Peter Stormare) y a Carl Showalter (Steve Buscemi), los secuestradores de Jean, cuyos comportamientos, al menos el del primero, siempre fueron de un carácter bastante agresivo de por sí. *"La única cosa que*

[38] Datos biográficos sacados de: http://es.wikipedia.org/wiki/William_Faulkner.
[39] F. ASTRUC, *"El cine de los hermanos Coen"*… op. cit., pp. 228 – 229.

tranquilizaba a Gruñón en el primer largometraje de Disney era el beso que le daba Blancanieves en la frente. En Fargo son las call – girls […]"[40]. También se dice que el padre de Jean, Wade, es otro potencial "Gruñón" en la historia debido a su temperamento de furia e impaciencia. Recordar incluso que muere por tratar de intervenir en el rescate de Jean incluso ideando un plan para poder salir con el dinero y con su hija asesinando al secuestrador.

- Mudo: Se hace referencia acá al acompañante de Marge en la escena del crimen, Lou. *"Su conversación, irresistiblemente divertida gracias a sus onomatopeyas y a sus más que discutibles deducciones, demuestra sus limitaciones intelectuales pero también su voluntad bienhechora. Además, su cabeza parece embutida dentro de una gorra orejera que o bien no es de su talla o que no sabe llevar, al igual que le sucede a Mudito con su gorro e incluso su ropa".*[41]

- Dormilón: Es sin duda alguna uno de los más explícitos casos de pastiche de Blancanieves en toda esta teoría. Se trata evidentemente de Norm, el esposo de Marge, el que tiene una buena cantidad de escenas en la propia cama matrimonial, incluso en un par está durmiendo. Si no está acostado, su tono de voz, su rostro tan cansado, parece como si estuviese sonámbulo, además de su inactividad física. Generalmente siempre está en descanso y sus actividades son solo bajo diálogos, no son mostradas al espectador.

- Tímido: El caso de este personaje se remite a Mike Yanagita, el ex compañero de secundaria de Marge con el que se reúne en un restaurante para ponerse al tanto de la vida, y este comienza a contarle una falsa vida con las intenciones de lograr emparejarse con Marge por

[40] F. ASTRUC, *"El cine de los hermanos Coen"*… op. cit., p. 229
[41] Ibídem, p. 229

lástima. Más tarde, por una conversación telefónica de la oficial de policía con otra ex compañera de secundaria, se enteraría que efectivamente Mike le mintió sobre todo lo que había mencionado respecto de una vida de viudo y soledad por ello, para coronar con problemas psicológicos de Mike.

- Sabio: Es también obvia la alternativa que la única persona realmente inteligente durante el filme, además de un perfecto instinto para poder resolver el crimen con completa tranquilidad debido a su superioridad psicológica e intelectual por sobre el resto de los personajes, es Marge la persona quien, por excelencia, representaría perfectamente a este enano. *"Al mismo tiempo es generosa y racional, sabe utilizar su sutil influencia con fines altruistas […] Los atributos exteriores que convertían a Sabio en un erudito y un líder, es decir, su barba, su obesidad y sus gafas, aparecen también en el aspecto de esta sheriff tanto a causa de sus inseparables gorro y parka como de su redondez, propia de una mujer embarazada"*[42].

Los hermanos Coen son individuos a los que se consideran como manipuladores de la información establecida, por lo que podríamos convocar que, pese a la existencia de pastiches, unos más evidentes que otros, en el cine de dichos directores, es posible afirmar que estos están alterados de acuerdo a las necesidades propias de la obra, así como los caprichos de los autores, tal como ocurre según Astruc respecto al siguiente enano en la lista y el último que falta para completar al clan del filme de Disney: Mocoso. Y la verdad es que encuentra un buen punto a razonar para entender la "broma" que tiende a justificar dicha ausencia no como un error en la tesis proclamada en el texto, sino como una de las perturbaciones de caracteres que provocan un quiebre del clasicismo dentro de un homenaje a este mismo, y hace que el cine de los Coen parezca aún más interesante producto de una nueva visión sobre este esquema tradicional.

[42] F. ASTRUC, *"El cine de los hermanos Coen"*… op. cit., p. 230.

Además, resulta gracioso considerar que no aparezca "Mocoso" en un clima de ambiente frío como es el de *"Fargo"*.

Justamente a esto último remite a quien correspondería encarnar al personaje central de la obra de Disney, Blancanieves. *"Blancanieves sería ese manto blanco que recubre Fargo, esas inmensas extensiones inmaculadas que protegen a las poblaciones de las amenazas exteriores […] La nieve sería el personaje clave del filme la causa del suceso, aquel que lo genera sin querer […]"*[43].

Pero también es necesario mencionar que Blancanives en el cuento come un fruto prohibido correspondiente a una manzana roja envenenada sobre la cual cae en inconsciencia hasta la aparición del príncipe. En *"Fargo",* apreciamos que Showalter clava una pala de color rojo en el lugar exacto donde sepulta el maletín con el dinero robado del rescate de Jean en el que salió muerto Wade. El propio Showalter terminará triturado por una máquina para fabricar aserrín y su sangre salpicada en grandes cantidades sobre la nieve, y además, es el derramamiento de la misma sangre la que comienza el conflicto a grandes rasgos en las tierras de Fargo, Minnesota.

La película sigue con referencias de la animación norteamericana, incluso llegan hasta detalles como la estatua de las afueras de la ciudad de Fargo, correspondiente a un clásico estereotipo de leñador y que parece ser sacada de animaciones de los Looney Toones o a alguna otra sátira. Pero va mucho más allá de eso. Los Coen también tienen una fuerte conexión con las raíces norteamericanas, en especial con respecto a la cultura propiamente tal de mitos y modelos, al folclore. En este caso, un icono popular de la zona centro – oeste de Estados Unidos es Paul Bunyan, quien es precisamente a quien se refiere la estatua caricaturesca (por su tono tan cliché y estereotipada) que se encuentra en las afueras de Fargo. Bunyan constituye una leyenda entre leñadores norteamericanos, personaje probablemente de origen ficticio el que fue descubierto y lanzado a la fama por un reportero a principios del siglo pasado y que es el leñador ideal por excelencia por su capacidad de talar árboles, de su

[43] F. ASTRUC, *"El cine de los hermanos Coen"*… op. cit., pp. 230 – 231.

carácter lleno de valentía y su gran fuerza ejemplar para todo hombre. Fue usado constantemente por lo demás como personaje publicitario.

Volviendo a las caricaturas, incluso la pereza de parte de los personajes en la película nos hace recordar nuevamente a *"Droopy",* acentuado por los gorros con orejas que imitan a las propias del perro. Incluso si tratamos al personaje de Frances McDormand, la policía Marge Gunderson, resuelve misterios y se sale con la suya sin siquiera hacer esfuerzo alguno, tal como lo hace el personaje creado por Tex Avery. Y no solo eso, sino que además le hace ver como un sabueso, el perro por excelencia detectivesco y cuya labor por parte de Marge le hace un homenaje claro a esta raza: es bastante tranquila, tiene incluso un rostro bastante cansado, recordar el detalle de las orejas caídas.

Dada la clave del género de cine negro o thriller al que corresponde en gran medida el film, los Coen también sitúan una referencia al maestro de dicho género, Alfred Hitchcock en otra alteración más a los códigos genéricos. La referencia es a la película *"Psycho"* (1960) y el momento es cuando Jean Lundegaard sale desde la ducha con un cuchillo o algo similar para dañar a uno de sus secuestradores (al revés de lo que ocurre en el film de Hitchcock) y el cual resulta ser un plan frustrado por el que finalmente Jean sale hacia las escaleras de la casa de las que se cae y queda inconsciente, dejando todo a disposición de sus secuestradores.

4.1.3 – Metonimia.

Es interesante como en general el nivel de autoría de los hermanos Coen proponen de por sí una factibilidad de semejanza totalmente intencionada respecto de diferentes aspectos. Lo que me atrae (y creo que a nivel global) de la metonimia en estos cineastas, así como en muchos otros, es que refleja de manera directa un ámbito personal de ellos; es fiel en su plenitud a lo que podríamos llamar como "referencias" o "influencias" en el cine directamente. Me referiré a este término más bien inclinado a la "digestión visual" que tenían estos

personajes al momento de su infancia, adolescencia, juventud e incluso en su adultez; a la larga simbolizan de forma casi explícita sus inspiraciones para seguir una carrera como cineastas. No es algo único y exclusivo pues podemos apreciarlo en prácticamente todos los cineastas contemporáneos que inevitablemente recurren a estas en sus obras.[44]

Parecerá repetitivo en cierta manera, pero los hermanos Coen usan como base referencial máxima al punto de parecer una obsesión, la época dorada de Hollywood, compuesta en especial entre principios de los 30's, la década de los 40's y los propios 50's. En este sentido, los realizadores viajan en el tiempo con sus propias historias situándolas en dichos contextos en general (revisamos anteriormente que 5 de sus 9 películas puestas en análisis ocupan sitial en las épocas mencionadas), sino, descontextualizan a sus personajes o a la puesta en escena para dar "aires" alusivos en su completo sentido a filmes y géneros que descubrieron su auge en aquellos tiempos.

He aquí un punto sobre el cual el propio Jameson defiende en el texto base que he ocupado para esta tesis y al cual me apego por una certeza en la apreciación del concepto mismo de la "Posmodernidad". Jameson escribe sobre la evidente muestra de inexactitud o de poca aceptación que puede llegar a tener ya la muy criticada Posmodernidad si consideramos además que la misma "era" artística y social es la actual que vivimos día a día. Por lo tanto, el hecho de poder observar desde dentro un fenómeno histórico es blanco de constantes negaciones por parte de una serie de estetas y filósofos (que ya sabemos bien que se han transformado en una mezcla de ciencias y que no podemos categorizar los con exactitud. Pero la defensa del autor va en que estos rasgos siempre han existido y mucho más aún, en el propio modernismo, y para ello es necesario recordar que Jameson lo define como "Modernismo Superior". De este carácter último es donde

[44] Ejemplos sobran: Tarantino es lejos uno de los casos más recurrentes en los últimos tiempos debido a su descaro en citar y utilizar el pastiche en sus películas, todo casi calcado. Sean de películas de la serie exploitation, cine chambara, filmes de artes marciales, etc. Otro caso es Tim Burton, el cual se destaca por sus ambientes góticos similares a las películas de horror de la Universal en los 30's, la Casa Hammer y, mucho más evidente, las producciones de Roger Corman (al punto de usar a Vincent Price dentro de su elenco) y la serie B de ciencia ficción en general.

reside la diferencia de período en general, al que perfectamente puede situarse como un cambio radical de los propios conceptos en cuanto a jerarquía o, mejor dicho, como eje central del nuevo estilo.

> *"Debo limitarme a sugerir que las rupturas radicales entre períodos no suelen conllevar cambios completos de contenido, sino más bien la reestructuración de cierto número de elementos ya dados: rasgos que en un período o sistema anterior estaban subordinados, se vuelven ahora dominantes, y rasgos que habrían sido dominantes, se hacen de nuevo secundarios. En este sentido, todo lo que hemos descrito aquí puede encontrarse en períodos anteriores […] Sostengo que hasta la actualidad esos elementos han sido rasgos secundarios o menores del arte modernista, marginal más que central, y que tenemos algo nuevo cuando se transforman en los rasgos centrales de la producción cultural."*[45]

Dichas características que proponen que vivimos una época diferente es por sobretodo, la producción masiva de arte para la popularidad. Por lo que aquel "Modernismo Superior" que hablaba de una elite cultural – intelectual para la comprensión de obras y cuya clase media aborrecía, se convierte ahora en un gusto popular, el buen gusto a niveles generales. E incluso es cosa de analizar la buena acogida en taquilla que tienen las propias películas de los hermanos Coen, al menos para superar en creces la inversión realizada:

- *"Raising Arizona"*: Cuyo costo fue de u$6.000.000 aproximadamente, se estrenó primeramente de manera limitada (en su sentido literal pues apenas fue una sala logró uu$36,240 el fin de semana del 13 de Marzo de 1987. En su estreno abierto, 17 de Abril del mismo año, con 696

[45] F. JAMESON, *"Posmodernismo y sociedad…"* Op. cit., p. 183

copias se adjudicó el octavo lugar de la taquilla con u$2,451,750. El primer lugar de aquel fin de semana, *"The Secret of my Sucess"* (de Herbert Ross) se estrenó en 1336 salas y reacudó u$7,412,160.[46]

- *"Fargo"*: Presupuesto de u$ 7.000.000; En cines, desde el 8 de Marzo de 1996, hasta el 25 de Agosto del mismo año, recaudó u$24,611,975, mientras en el extranjero obtuvo u$36,000,000 aproximadamente, teniendo un total de u$60,611,975 a nivel mundial. Considerando además que en su primera semana logró la cifra de u$730,265 en tan solo 36 salas, y en su estreno a mayor escala con 716 copias logró establecerse en el sexto lugar de la taquilla con u$2,536,491. Y debemos además tener en cuenta que el filme que logró el primer lugar en aquella semana, *"Primal Fear"* (de Gregory Hoblit) se estrenó en más de 1983 salas y recaudó u$9,871,222.[47]

- *"The Big Lebowski"*: Con u$15.000.000 de inversión estimada, la película apenas alcanzó a recuperar la inversión. Pero en su primera semana en cartelera, con 1,207 copias (la mayor cantidad para una película de los Coen hasta aquella fecha) logró el sexto lugar con u$5,533,844, siendo vencida por *"Titanic"* (de James Cameron), la película más rentable de la historia del cine. Las cifras totales a nivel doméstico para este filme de los Coen logró ser de más de 17 millones de dólares. [48]

- A la fecha, la película más rentable de los hermanos Coen ha sido *"No Country for Old Men"*, estrenada el 9 de Noviembre del 2007, logrando

[46] Box Office Mojo, (En línea)
http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=raisingarizona.htm
http://www.boxofficemojo.com/weekend/chart/?yr=1987&wknd=16&p=.htm
[47] Ibidem, (En línea)
http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=fargo.htm
http://www.boxofficemojo.com/weekend/chart/?yr=1996&wknd=14&p=.htm
[48] Box Office Mojo, (En línea)
http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=biglebowski.htm
http://www.boxofficemojo.com/weekend/chart/?yr=1998&wknd=10&p=.htm

en la taquilla mundial más de 162 millones de dólares. El único primer lugar en el box office norteamericano que han tenido a la fecha ha sido su último film, *"Burn After Reading"*, estrenado el 12 de Septiembre del 2008, recaudando 19 millones de dólares y hasta el momento ha reunido 154 millones a nivel mundial.[49]

Admito que estos datos no tienen realmente una validez en la temática de la metonimia, pero si son soportes para poder demostrar la cercanía de público masivo que tiene la obra de los Coen, en su cine de autor (algo completamente considerado de elite en el "Modernismo Superior"), y de esta manera aprobar la idea de Jameson sobre como un rasgo totalmente repudiado por un período anterior (como el arte masivo en este caso) pasa a ser parte de un carácter importante en el siguiente. La posmodernidad necesita del fenómeno de masas para poder ser comprendida puesto que depende por sobretodo de la llegada al hombre común de sus obras. Así como ellos tal cual lo fueron alguna vez y pudieron digerir la cantidad de películas, series de televisión, entre otros formatos visuales, que se han convertido en las mayores influencias de su trabajo.

¿Por qué he remitido esta idea para poder explicar la metonimia? Porque el hecho de realizar cine de género calza completamente sobre las bases del propio pastiche, con el uso de códigos ya establecidos hace décadas atrás con la primera serie de filmes realizada por la industria sobre los diversos estilos de película. Y a esto además puede sumarse el propio "star system"[50], del que los hermanos Coen no participan del todo en sus filmes (a excepción de un par de actores como George Clooney, o el casting completo de la última película que realizaron), pero

[49] Ibidem, (En línea)
http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=nocountryforoldmen.htm
http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=burnafterreading.htm
http://www.boxofficemojo.com/weekend/chart/?yr=2008&wknd=37&p=.htm

[50] Sistema ejecutado por Hollywood para realzar la figura de un actor o actriz de cine, mitificándola hacia el público para que logre un seguimiento de parte de la popularidad y asegurar de esa manera el éxito en taquilla de los filmes realizados por algún estudio. Generalmente existían estrellas para un tipo de género de acuerdo a sus características físicas y en cuanto al estilo de actuación del actor de turno.

si intentan rememorar con las cualidades físicas y su similitud con las estrellas del pasado.

Pero hay que admitirlo: a diferencia de directores como Brian de Palma, Quentin Tarantino, Tim Burton, etcétera; los Coen utilizan un pastiche mucho más implícito al respecto de los códigos en general para el reconocimiento de las partes que conforman a la idea. De acuerdo a dicha razón es que los actores utilizados para rememorar estrellas o dibujos animados, y por sobretodo la realización de géneros, son sustancias que los realizadores continúan explorando a un nivel encubierto, como si fuesen más guiños que citas. Por esto mismo es que los tópicos desarrollados por ellos, en vez de utilizarlos como clichés para el desarrollo de la norma de los diversos géneros, son usados primordialmente para lograr una atmósfera en cierto sentido familiar, reconocible por parte del espectador y que al mismo tiempo son manipulados por dichos cineastas a un punto en el que dichos elementos se alteran, como estereotipos físicamente distintos (como Julian Marty - Dan Hedaya - en su ópera prima a ya mencionar, *"Blood Simple",* un tipo que supuestamente debiese ser de temer, mucho más fuerte que su rival si pensamos que representa de cierta manera a un villano – por más extrañas y criminales que puedan ser las aspiraciones de sus protagonistas – y que resulta ser un tipo decadente, patético, de muy menor estatura en comparación del protagonista, y que termina dando lástima en vez de sustos. Incluso si consideramos que un propio empleado de él mismo se transforma en el amante de su esposa y al cual no puede, ni siquiera como jefe, imponer respeto). Entonces suponemos que el cine de los Coen se plaga de ciertos acercamientos o guiños en los que el género se convierte en un cómplice más que en la base de creación en sus historias, y es por lo que se acaba de mencionar, que existe una mezcla bastante particular de estas mismas características estilísticas a lo largo de sus películas, generalmente todas con toques de comedia o el misterio.

Retomemos a la primera películas dirigida por los Coen (acreditado únicamente Joel Coen en el cargo de dirección). *"Blood Simple"* es una obra del género suspense, incluso se dirige hacia el thriller, y hasta chispazos de film noir

(una vez más, notamos la mezcla de discursos tan propia del posmodernismo. Para variar incluso, el thriller es un género que nació con la mezcla del cine de misterio o suspense con el terror). Géneros que por lo demás comenzaron a gestionarse con fuerza a partir de los años 30's y cuyo auge fue alcanzado con Hitchcock, cuya filmografía más famosa está ambientada en la década de los 50's. Precisamente, ese toque de rebeldía en un personaje como el de Ray recuerda al clásico "rebelde sin causa" al más puro estilo de James Dean o Marlon Brando en una actitud despreocupada, confiada y de ímpetu físico frente a todo. Pero hay algo en él que encaja de otra forma y que enlaza otro discurso en la película: su vestimenta similar a la de un cowboy, además de tomar en cuenta que la historia está forjada en Texas, el estado por excelencia del folclore norteamericano. Y exactamente, en la década de los 50's fue cuando John Wayne realizó al menos tres obras de las más importantes no solo en su carrera, sino que además para la historia del cine, como son *"Río Grande"* (1950, John Ford), *"Río Bravo"* (1959, Howard Hawks) y *"The Searchers"* (1956, John Ford). Esta última citada como referencia directa de filmes legendarios como son *"Star Wars"* (1977), *"Taxi Driver"* (1976), *"Lawrence of Arabia"* (1962), *"Once upon a time in west"*, entre otras. Por lo que la referencia directa en los hermanos Coen al personaje de Ray como un "cowboy sin causa" logra perfilarse como una presencia nostálgica (incluso en su físico) a dichos actores y por ende, una regresión a la misma época en la que se establecieron e incluso, una alusión al estereotipo que intentan reflejar.

El caso de *"Miller's Crossing"* se transforma a grandes rasgos en el más honorable ejemplo perfecto de nostalgia frente a una era, un género, una obra.
La tercera película de los hermanos Coen estrenada en 1990 narra la historia sobre una guerra de mafias de distintas colonias (irlandesa e italiana) por el control de una ciudad en base a las acciones de un tipo que resulta ser el "cuñado" del "capo" de la "familia" irlandesa más poderosa de la ciudad. Bajo esta consigna, *"Miller's Crossing"* utiliza la ambientación de una ciudad clásica norteamericana de la década de 1930, en la que es bastante sencillo confundir a simple vista con alguna de las urbes legendarias por sus problemas del hampa y

crimen en el período, en especial la costa este de Estados Unidos donde podría nombrarse a Chicago, New York City o Boston. Y a pesar que no es demostrativa la arquitectura de la ciudad innombrable, en donde se desarrolla la acción de la película, es posible advertir sobre la metrópolis, va meramente por una asociación de experiencias cinematográficas previas en la que los oscuros colores, las calles, el bosque, la mafia misma, hacen posible que la recreación y el visionado del filme se complete. Insisto: nosotros sabemos de alguna manera que está ligado a una gran metrópolis, pero jamás vemos una avenida principal que lo amerite, jamás vemos un edificio lo suficientemente alto que lo confirme, y de hecho, rara vez vemos exteriores urbanos en la película. Por lo tanto de cierta manera se apela a que la credibilidad en cuanto al funcionamiento de aquella ciudad se sostenga a las experiencias previas que ha mantenido el espectador. Y en este sentido, aquellas vivencias a las cuales se evoca para completar el film, son explícitas y en perfecta recreación:

En primer lugar, *"Miller's Crossing"* constituye un verdadero homenaje al cine de gángster de, una vez más, la época dorada de Hollywood, con películas como *"Little Caesar"* (1931, Mervin LeRoy), *"Fury"* (1936, Fritz Lang), y en especial *"Scarface"* (1932, Howard Hawks y Richard Rosson; con la cual tiene mucho en común a través de su forma, la violencia mezclada con los toques de comedia). E incluso traspasa dicha barrera y utiliza una escena de inicio que nos recuerda a la realizada por Francis Ford Coppola para *"The Godfather"* (1972) y hasta su escena final remite a *"Il Conformista"* (1970, Bernardo Bertolucci) con el funeral en el bosque. No solo esto: el cine gángster por historia también ha estado ligado bastante al film noir. Parte de ello es que el cruce de diferentes códigos, conceptos, incluso estética, resulten tan coincidentes y al mismo tiempo, sean tan bien ocupados por los Coen en la película ya mencionada.

Para comenzar, el film noir utiliza como punto detonante de la narración a la acción incluso pasiva (como es en este caso) de uno de los personajes de la película ya considerado arquetipo por su figura, destreza y patrones que se cumplen a lo largo de las obras de dichos géneros; me refiero con esto a la

“femme fatale”. Personaje femenino, generalmente de cabellos oscuros, en cuyo rol corrompe al “héroe” (otro arquetipo a tomar en cuenta a continuación) a través de su sensualidad y sexualidad además, y sin escrúpulos. *“The Maltese Falcon”* (1941, John Houston) una mujer contrata a un detective privado para seguir el paradero de su hermana que al parecer está acompañado por un hombre de cuestionada reputación, y termina siendo finalmente asesinado su compañero de trabajo y llevándolo a una verdadera pesadilla de mentiras para conseguir una famosa estatuilla invaluable. En *“Chinatown”* (1974, Roman Polanski) Evelyn Cross Mulwray (Faye Dunaway) contrata a Jake Gittes para seguir a su esposo e investigar supuestos actos de infidelidad. Pero este termina siendo asesinado y la mujer conduce a Gittes a una trama de mentiras y engaños por la apropiación de terrenos. Y en *“Miller’s Crossing”*, aquel personaje que es signo de arrastrar al mal camino está encarnado por Verna (Marcia Gay Harden), quien por ella se constituye la guerra de gángsteres que viene a desolar a la ciudad; y todo por los problemas que ha tenido su hermano Bernie (John Turturro), un corredor de apuestas, con el capo de la familia italiana más importante de la zona, Johnny Caspar (Jon Polito). Vemos entonces que la película inicia con una escena en la que Johnny Caspar le informa al que en ese entonces era el máximo representante de la mafia y hombre más poderoso de la ciudad, Leo (sin apellido para bajar su importancia quizás, interpretado por Albert Finney) sobre sus, para nada buenas, intenciones que está preparando para Bernie. A pesar de que este es culpable de los actos que se le acusa y por ende se desea venganza, Leo rechaza la futura acción y protege al estafador, desatando así una guerra de “pandillas” que tendrá una gran cantidad de costos y únicamente, por un solo hombre. La importancia sobre la que radica este individuo, es que es – como se mencionó anteriormente – el hermano de la novia de Leo, Verna. Tras lo cual un muy enamorado Leo jamás podrá negarle, sean los costos que sean, algún favor o acto que sea para su bien (me recuerda también a Helena de Troya en cierto sentido).

Por otro lado, Verna también se encarga de corromper al “héroe” de la historia, Tom Reagan (nombre similar a Tom Hagen, el consigliere de los Corleone en *“The*

Godfather". Justamente, Tom es el consejero – es mafia irlandesa – de la organización sea cual sea el nombre que tenga, de Leo). Cabe mencionar que la denominación de "héroe" en un personaje de Tom o incluso aún más global, en la filmografía de los hermanos Coen, resulta realmente novedoso. Y es que Tom es uno de los pocos protagonistas realmente inteligentes y con un código ético fijo sobre el que actúa constantemente, que tiene la obra de estos cineastas. Y a decir verdad, el afán de Tom durante todo el metraje de *"Miller's Crossing"* es servir de la mejor manera a su jefe para evitar que salga perjudicado en esta guerra de mafias; ¿y qué tiene que ver acá la femme fatale? Es exactamente ese el punto débil del código ético de Tom: mantiene una relación de amantes con Verna a espaldas de Leo; al momento de confesarlo, este mantiene una pelea memorable en las dependencias de su oficina y es expulsado de la organización, tras lo cual Tom intentará cooperar con su eterno líder por medio de una infiltración en la mafia rival, la familia de Johnny Caspar, siguiendo su código de ética. Pero aún así, al continuar su relación con Verna, peligra su plan al momento de ser encargado para asesinar precisamente a Bernie, y tras lo cual termina disparando al aire en medio del bosque de Miller's Crossing y obligando al corredor de apuestas a abandonar la ciudad para siempre. Algo que desobedece en todos los sentidos e incluso termina chantajeando a Tom. Y todo por mantener la relación con Verna.

Otra característica más del personaje de la mujer fatal es su calidad de insertarse en un mundo totalmente dirigido por hombres y aún así salir airosa, ser independiente. El caso de la Señora O'Shaugnessy en *"The Maltese Falcon"* refleja dicha capacidad al seguir por varias partes del mundo las pistas que llevasen a la estatuilla, además de ganarse el respeto de los otros individuos que se encontraban en busca de esta. Incluso sin sospechar la capacidad de acción que la propia mujer tendría. En *"Miller's Crossing"*, Verna es el único personaje femenino en toda la película que tiene más de dos escenas. En diversas ocasiones es asediada incluso por tipos de mal carácter como el Danés, y aún así tiene agresividad y se defiende a toda costa de ello. Prueba de su "masculinidad" o fortaleza se muestra en la escena en el tocador de damas del casino de Leo, en

el que Tom ingresa expulsando a todas las mujeres que se encontraban en él para discutir con Verna. Durante este pleito, Verna golpea a Tom, y en vez de ser una cachetada como de costumbre, es un golpe de puño directo al rostro. Además, es una mujer que carga un arma propia y cargada, lo cual es otro signo de preparación para defensa personal e independiente. Esta es una de las alteraciones al género utilizadas por los Coen en el desarrollo del mismo. Algo mencionado con anterioridad y que refuerzan la idea de un "declive" del clasicismo hollywoodense para pasar a una nueva lectura de los diversos códigos del cine de estatus tradicional.

Me parece que la metonimia más importante a niveles personales y afectivos para los hermanos Coen proviene de su siguiente película, *"Barton Fink"* (1991), principalmente por todo su significado sobre metacine, por el evidente parecido físico del protagonista, el homónimo Barton Fink (interpretado por un actor fetiche de los Coen, John Turturro), respecto de los propios realizadores. Además de la anécdota misma sobre la creación del propio guión pues fue creado exactamente en un momento de sequía de ideas para finalizar el guión de *"Miller's Crossing"*, y bueno, *"Barton Fink"* justamente trata de un guionista con falta de ideas para realizar un guión de serie B acerca del mundo de la lucha.

La gracia de este filme es encontrarse en que, de acuerdo a este parecido del personaje central con los hermanos Coen, es posible relacionar la perfecta situación del "sueño hecho realidad": los creadores viviendo en la década que tanto aluden de Hollywood. Y es que la película se debería estar desarrollando en 1942, precisamente afirmado por la II Guerra Mundial y la entrada de Estados Unidos en ella, recordada al final del film cuando Jack Lipnick, el productor del estudio, le dice a Barton que ha fracasado en su trabajo como guionista y que es tiempo de que el propio Lipnick le sirva al país para luchar en la guerra.

En este sentido, la dupla de realizadores comienzan a embarcarse en una obra cuyo contexto además le integra el privilegio de generar una atmósfera muy similar a la de *"Miller's Crossing",* pero en la costa Oeste y en los interiores de un hotel en el que extrañas cosas ocurren en verdad. Además que se vive un momento muy

particular a nivel histórico de Estados Unidos, e incluso, en la propia producción de Hollywood que intenta evadir a cualquier costo la temática bélica. De ahí que toma auge el western incluso, la necesidad de resaltar héroes. Al inicio de la película se habla de un problema social en la obra teatral que el protagonista del filme escribió y dirigió; una pieza al parecer maestra que lo catapultó a ser tomado en cuenta por los estudios de Hollywood para la escritura de películas de bajo presupuesto. La temática del teatro escrita por Barton nos sitúa inmediatamente en la depresión de 1929, y toda una idea sobre la "cuestión social". Anteriormente se mencionó que los hermanos Coen tenían una especie de cine muy posmodernista en especial por la idea del hombre común: sus (anti) – héroes son personajes normales, sin una referencia extraordinaria, de clases bajas, miembros de la masa popular. Barton Fink, como personaje, se encarga de escribir justamente obras sobre el "hombre común", mencionado por él mismo incluso en varios diálogos conversados con Charlie Medows. Lo que a la larga se encierra en una categoría de autor de tendencias izquierdistas. Pero hay que ser honestos: de esta misma manera Barton Fink se expresa como un individuo muchas veces poco consecuente en su discurso, sobretodo por sus afanes de realizar obras sobre el pueblo, sobre el ordinario del hombre de clases bajas, pero es el propio protagonista quien no escucha a los hombres ordinarios, en este caso su vecino de habitación. Y, como escribí al principio del tema de este film, podemos tomar en consideración una comparación directa con los Coen en relación al personaje de Barton, un judío que físicamente posee las características de ambos hermanos, que se dedican a escribir filmes de hombres comunes ante las adversidades de la vida. Evidentemente el protagonista de la película considera que aquellas situaciones son propias de la realidad social en la que están inmersos los personajes. El caso de los Coen, y he aquí otro punto muy interesante a tomar en consideración para el desarrollo de la metonimia en el cine de estos personajes, nos encontramos ante la situación máxima de unos directores dedicados en extremo al homenaje de dos tipos de cine muy ligados uno del otro: el género fantástico y el cine de serie B.

"Barton Fink" debe ser de aquellas películas de la filmografía de Joel y Ethan Coen que evidencian en mayor medida explícita las bases genéricas de influencia que ambos personajes tuvieron en una infancia y adolescencia, confirmada por estos mismos, en cuyos tiempos revisaban películas a grandes proporciones y de tipos que van desde la elite europea y hollywoodense, hasta filmes u obras de cultura popular como animaciones de Tex Avery; películas de Sergio Leone, Alfred Hitchcock, Stanley Kubrick, Roman Polanski; y por supuesto, filmes de medianoche.

En el filme de los Coen del que señalo, podemos apreciar las referencias claras al género fantástico por sobretodo, teniendo como prueba consistente el extraño lugar en que se desarrolla la mayor parte de la historia, una locación que parece tener vida propia y en donde cosas extravagantes y de muchas dudas suceden constantemente. Por ello es importante señalar además aquella lectura clásica que existe respecto de la creación mental de Barton Fink sobre los hechos que van pasando durante su estadía en aquel hotel (algo a señalar con mayor detalle más adelante). Principalmente porque es el recurso de justificación para la explicación, de cierta manera lógica, que los sucesos que van teniendo acción en el hotel Earle. Evidentemente no intento decir que en la película esto último es el pretexto forzado para la inclusión del elemento fantástico, sino más bien es la base argumental de la película, pero no podemos excluir el hecho que hace posible la credibilidad y a la misma sustancia de este género en su incursión en esta obra, pues el carácter tan peculiar del propio edificio es algo que despierta en todo su esplendor ya bastante avanzado el filme, cuando Barton despierta luego de haber tenido relaciones sexuales con Audrey Taylor (Judy Davis) y la encuentra muerta, ensangrentada al máximo a su lado en la cama. Y de hecho, aquellos toques de cine B, del gore con sangre excesiva logra su gloria y majestuosidad en el film cuando Barton descubre que todo el tiempo ha tenido la cabeza de Audrey en una caja encargada a su cuidado por el propio Charlie Meadows, más conocido como Karl Mundt.

Pero toda esta atmósfera malsana que haga que una película sobre un bloqueo mental – creativo por parte de un escritor para poder terminar un guión de serie B

sobre lucha libre pueda tener un esplendoroso final de la manera en que la tiene, con un asesino en serie que quema el hotel de manera sobrenatural, de un escritor superviviente ante una masacre afuera de su habitación y cuyo vecino y asesino serial al cual subestimaba tanto le perdona la vida y no solo eso, sino que tiene una charla para lograr cuestionarle una serie de acciones realizadas por el protagonista a lo largo de su relación, en presencia y ausencia, con Meadows / Mundt; llegan a una verosimilitud con lo que un espectador estaba dispuesto a ver en la película de acuerdo a una serie de códigos impuestos y guiños hacia obras del género del horror, y del fantástico mismo obviamente.

Y en este caso, es necesario recordar la similitud precisa que existe por parte de *"Barton Fink"* con la obra de Stanley Kubrick, *"The Shining"* (1980) y *"The Tenant"* (*"Le Locataire",* 1976) de Roman Polanski, en especial de la primera mencionada de acuerdo a una serie de coincidencias no solo como citas, sino además como parte de lo cinematográfico de por sí como los travellings con steadycam en los pasillos del hotel para dar la sensación de ingresar una vez más en la psicosis del imaginario de Barton Fink, por ejemplo. Incluso el propio Mundt lo dice en uno de sus parlamentos en la escena del clímax del film con su llegada e incendio del hotel: *"I'll show you the life of the mind"* (traducción: "te mostraré la vida de la mente")[51].

Es interesante también señalar que el motivo por el que este personaje tiene un nombre alemán tiene relación con el hecho sobre el que se sitúa la historia: inicios de la II Guerra Mundial para Estados Unidos. Por lo que Mundt viene a representar en una medida bastante implícita y que no se llevó más allá, pero no deja de ser un dato a tomar en consideración.

"Fargo" se encuentra en una especie de encrucijada bastante particular en cuanto a este tópico, principalmente por motivos más bien serios. Es, para comenzar, es la única película de los hermanos Coen antes de *"No Country for old*

[51] Subtítulo original de la versión DVD de *"Barton Fink"* lanzada por la 20th Century Fox el 20 de Mayo del 2003. Información sacada del sitio amazon.com http://www.amazon.com/Barton-Fink-John-Turturro/dp/B00008RH3J/ref=sr_1_1?ie=UTF8&s=dvd&qid=1236022090&sr=1-1

men" que no contiene elementos de género fantástico. Si se tratase de integrar una relativa continuidad sobre la que no puede traicionarse este punto, podemos entonces llegar a decir que uno de los pocos momentos que tiene para jactarse de ello es cuando un Showalter mutilado a hachazos es introducido por en la máquina para fabricar aserrín por parte de su compañero de "trabajo", Grimsrud, momento en el que Marge lo descubre y acaba en gran parte con el caso.

Me gustaría sin embargo recalcar un hecho bastante peculiar respecto a un mensaje que los directores colocaron al inicio de la película el que menciona textualmente: *"Los hechos representados en este filme ocurrieron en Minnesota en 1987. A pedido de los sobrevivientes, los nombres han sido modificados. Por respeto a los fallecidos, el resto ha sido contado exactamente como ocurrió"*[52]. Dicho mensaje nos remonta a obras anteriormente ya clasificadas dentro de la categoría de "películas basadas en una historia real"; un criterio bastante amplio a decir verdad. Sin embargo, he aquí el juego que los Coen intentan armar a decir verdad. El mensaje escrito nos predispone a rememorar específicamente que lo que estamos por ver es algo verídico, por lo que la verosimilitud de los hechos es bastante fiel a la realidad, y de antemano logra que este thriller tenga un peso mucho mayor respecto de cualquier otro ejercicio por el solo hecho de no estar viendo algo ficticio, sino prácticamente real. Es mucho más chocante para el espectador puesto que ocurrió realmente, puesto que estas cosas pasan en el mundo en el que vivimos, y si lo dice la película, entonces debemos creerle.

Sin embargo, está incluso aceptado por los propios directores que en verdad, la película no está basada realmente en una historia verdadera.[53]

Por otro lado, también cabe mencionar que los recursos varios del filme nos rememora hacia un paisaje totalmente desolador dentro de un thriller, a una película muy fría, a un "western" a la inversa. Creo que la desolación lograda por los Coen por medio de la nieve consiste sobretodo en algo peor que el vacío, sino

---

[52] Subtítulo original de la versión en DVD de *"Fargo"* en edición especial, estrenada por MGM Video & DVD el 30 de Septiembre del 2003. Información sacada del sitio amazon.com http://www.amazon.com/Fargo-Special-William-H-Macy/dp/B00009W5CA/ref=sr_1_1?ie=UTF8&s=dvd&qid=1236040483&sr=1-1

[53] imdb.com, (En línea). http://www.imdb.com/title/tt0116282/trivia

que incluso lo desconocido. En los western logramos ver todo nuestro entorno incluso con detalle gracias a ese clima desértico y soleado que denota absolutamente el total de lo que nos rodea. Pero en *"Fargo"*, la situación contrasta con desesperación, realzado por la infinita nieve que cubre definitivamente el conjunto del paisaje, sin poder saber lo que existe más allá, y a esto se le suma la niebla que de pronto aparece y nos da una sensación de irrealidad, de estar en ensoñación.

4.1.4 – Adaptaciones

Principalmente los Coen han basado sus películas de acuerdo a personajes, atmósferas, puestas en escena, temáticas y, por sobretodo, géneros, respecto de otras películas principalmente. De esta manera, no podemos realmente afirmar que son adaptaciones pues se trata de "cine en el cine" y no de un arte a otro.

Pero estos realizadores si tienen al menos dos puntos claves y constantes respecto de su inspiración sobretodo a niveles literarios. Claro que se debe advertir que la dupla de hermanos no realizan adaptaciones fieles a los autores y / o textos a mencionar, sino más bien, son liberales. Nada más toman la estructura como la base en la realización de guiones para poder asimilarse a la forma en la que se construyen los relatos. Y la tendencia estilística a la cual suelen recurrir es la de la "novela negra", y por sobretodo, el conocido "hard boiled". Con esto me refiero, a géneros detectivescos, casi incluso rozando el pulp, sobre los que el clásico detective se alejaba del estereotipo de Sherlock Holmes para verse sobrepasado por su intuición y observación, para tener que salir al submundo de la delincuencia urbana y así necesitar de informantes, de uso de excesiva violencia para sacar información, y de cómo intentan manipular diversas situaciones para tener evidencias o el momento preciso respecto del momento del aprensión a la fuerza maligna.

Las atmósferas malsanas, personajes del submundo, las dosis de misterio, los pasos de un antihéroe como protagonista dispuesto a resolver el caso encargado,

son las claves utilizadas por los hermanos Coen para el desarrollo de sus guiones partiendo como bases las novelas negras, en especial de dos autores: Dashiell Hammett, pionero en este género y el autor de textos como *"El Halcón Maltés"*, más reconocido por su película. Y también está Raymond Chandler, de quien si podemos afirmar que los realizadores filmaron una adaptación libre de una de sus novelas. Se trata de *"The Big Lebowski"* (1998), la cual según los propios hermanos está basada en la estructura de guión (o de narratividad en este caso) de la novela *"The Big Sleep"*.[54]

Fuera ya del objeto de análisis de este trabajo, *"O' Brother, Where art Thou?"* (2000) es considerada y afirmada como una libre adaptación del clásico poema épico de Homero, *"La Odisea"*. Los hermanos Coen utilizan las aventuras de Ulises para embarcar a tres reos dados a la fuga los que intentan llegar a una casa dentro de un bosque y que contiene millones de dólares enterrados, pero que está pronto por desaparecer debido a la construcción de una represa en cosa de días.

4.1.5 – Re – Invención

No existen remakes en la obra de los Coen a excepción de uno que se encuentra fuera del objeto de estudio, y se trata de *"The Ladykillers"* (2004) protagonizada por Tom Hanks, y es sin dudas la película más débil en la filmografía de estos cineastas. El uso de aislamientos espacio – temporales por parte de los directores sobre las actitudes, la música, la ambientación y los personajes, se demuestran como una película interesante en ese sentido: tipos como el profesor G. H. Dorr (Hanks) se viste como si fuesen los años 40's, 50's. Algo similar a lo que sucede con la "abuelita" del lugar donde construyen el tunel para asaltar a un casino, cuya avanzada edad permite que la señora de dulce

[54] Reconocido por Ethan Coen en los extras de *"The Big Lebowski. Widescreen Collector's Edition"* lanzada por Universal el 18 de Octubre del 2005. Información sacada de amazon.com. http://www.amazon.com/Big-Lebowski-Widescreen-Collectors/dp/B000A7DVR2/ref=sr_1_5?ie=UTF8&s=dvd&qid=1236063361&sr=1-5.

apariencia viva aún en las mismas décadas que el profesor Dorr al parecer estaría.
El resto de los personajes a decir verdad, no tienen un desarrollo de personaje a niveles temporales, por lo que caen en una ambigüedad bastante particular: no se sabe si son del nuevo siglo, o quizás década anterior, o realmente están revisitando (algunos por primera vez) un tiempo al parecer dorado.

4.2 – Visión Esquizoide.

Todo espectador construye la realidad de un film mediante la percepción de imágenes cinematográficas aisladas y que mentalmente son posicionadas en una narrativa proporcional a la realidad "extracinematográfica" del espectador. Sabemos además que el espectador es capaz de encontrar ciertos elementos cuyas relaciones espaciales de unos con otros le permiten a este inferir sobre una narración coherente. Es decir, a través de esa matriz de espacio y tiempo, el espectador coloca el mundo fabricado en la obra junto con el suyo para poder sentir una verosimilitud y cercanía entonces con la creación, y de esta manera hace que los cineastas se adhieran en mayor medida a una unidad familiar de espacio / tiempo. Pero en el caso de los Coen, usualmente realizan lo opuesto para crear una disrupción en el mismo sentido: la realidad se pierde y el espectador entra en una crisis espacio – temporal debido a elementos familiares que esta vez le resultan desconocidos por su poca coherencia con la realidad del mundo que este percibe. De cierta forma es así la visión esquizoide, la experiencia de estar viendo constantemente un choque de imágenes que provocan un caos en la recepción sensorial pues todo tiene un nuevo sentido.

Como autores, los hermanos Coen han utilizado constantemente choques entre una realidad propia de los personajes y la mente de estos mismos, principalmente por un asunto de ensoñaciones, y lo hacen incluso de manera abrupta, sin dar anticipos casi de lo que realmente está sucediendo, si dejando pistas.

Mis casos a analizar al respecto serán los de *"Raising Arizona"*, los que por su género y pastiche al cine fantástico, dichos elementos resultan tan familiares que un espectador común puede ni siquiera llegar a cuestionarse sobre la realidad de lo que está viendo o si todo está en la cabeza de H. I.
Y por otro lado, el caso totalmente contrario correspondiente a *"The Big Lebowski"*. Película en el que si bien las situaciones que ocurren con el protagonista, The Dude, llegan al límite de lo absurdo o fantástico, es posible establecer de lo que estamos viendo es en definitiva algo real, pero al mismo tiempo, distorsionado muchas veces por el consumo de marihuana al que el mismo protagonista constantemente recurre, y es por ello que incluso podemos ver dos notables secuencias en las que The Dude es golpeado o dopado y mantiene alucinaciones bastante extrañas que remiten a los hechos que ocurren en su vida luego de que su alfombra fuese orinada por los dos matones de Jackie Treehorn.
Pero antes de ello, creo que es necesario demostrar que el dispositivo de los Coen para poner en jaque la coherencia narrativa de un espectador en términos de realidad / ficción, es en definitiva una marca constante en su filmografía, al menos en la que se toma como análisis en este documento.

Desde su primera película, *"Blood Simple"*, podemos apreciar que dichos realizadores intentan abruptamente transportar al público entre la realidad y la irrealidad. Al final de la película, Abby se encuentra acostada para intentar dormir luego de intenta digerir y comprender la escena bastante bizarra de la que ha sido testigo en la parte trasera del bar de su (ex) esposo. Entonces la vemos despertarse, entrar al baño, se lava el rostro y de pronto escuchamos el sonido de un vidrio quebrándose, seguido de unos pasos al interior de la casa. Abby se dirige al dormitorio, abre la puerta y se encuentra con Julian Marty, su (ex) esposo, sentado en la cama a pesar que anteriormente hayamos visto que el amante de Abby, Ray, acababa de enterrar vivo a su ex jefe. Entonces como espectadores caemos realmente en un shock incluso más fuerte que el de la mujer protagonista, puesto que a diferencia de nosotros, no tiene el "privilegio" de conocer sobre lo que ha sucedido con Julian, y aquella falta de duda de irrealidad de Abby, ya que

no sabe que lo más lógico es que él esté muerto, nos aleja más todavía de un soporte al que nos podamos aferrar para poder afirmar que esto no es real. Sin embargo, ellos intercambian unas frases de amor bastante incómodas y absurdas con una Abby que simplemente le complace por intentar seguir el juego por lástima y una mezcla de temor aún por la presencia tan tosca de Marty. Incluso este último no solo le dice que lo que está diciendo es algo estúpido, sino además que le reafirma a su (ex) esposa que le responde únicamente por un asunto de temor hacia él. Entonces es cuando Julian se coloca de pie, y vomita una cantidad bastante exagerada de sangre, digna de un homenaje al cine B de gore, y es sólo ahí, en el que comprendemos que todo ha sido un sueño: cuando el plano que le sigue a los litros de sangre que ha vomitado Julian Marty, trata sobre una Abby que despierta sudada completamente, muy nerviosa y con temor. Por medio del montaje que une este plano de Abby despertando con el anterior de la sangre, podemos darnos cuenta rápidamente que aquella secuencia fue todo producto de una pesadilla. Pero antes de ese plano, no tenemos realmente motivos para dudar de que, lo que estamos viendo, es efectivamente real. Incluso podemos llegar a recordar que jamás vemos morir a Marty, sino que sólo está siendo enterrado con vida, y ha pasado un buen metraje de película, aproximadamente 20 minutos; un par de días en el espacio temporal del film, desde que Ray había ejecutado aquello. Y sólo después de ver, precisamente como se ha mencionado con anterioridad, a Abby despertar, el espectador logra sintetizar mediante la aplicación de su lógica de espacio / tiempo que aquella secuencia anterior ha sido comprendida como un sueño.

"Miller's Crossing" es un filme en el que prácticamente es necesario detenerse para comprender la totalidad del personaje de Tom Reagan como la cabeza pensante del film. Al igual que ocurre con Barton Fink, Tom entonces posee una conexión pura de característica esencial como individuo, por lo tanto existen mayores pretextos para poder deducir que en ciertas escenas definitivamente existe algo extraño a la coherencia realidad / ficción y que coloca en el espectador ciertas dudas respecto a diversas situaciones que ocurren en la

película. Y debemos ser claros en algo: los créditos del film incluso tienen un significado bastante interesante y provienen justamente de un sueño.
Luego de la primera escena en la que Johnny Caspar le informa a Leo que se ha decidido por asesinar a Bernie Bernbaum, Tom mantiene un altercado con su jefe específicamente por la decisión tomada por este de proteger a Bernie únicamente debido a la familiaridad directa, hermano, de su novia Verna. Tom entonces se dirige a un bar para apostar, y entre medio vemos la secuencia de créditos, en los que al inicio observamos una serie de árboles siendo observados en contrapicado, como si fuesen una cámara subjetiva de una persona que va caminando (se le suma evidentemente con aquella descripción un travelling que provoca el efecto de alguien que camina). Siguiente plano, vemos a ras de suelo como el viento lleva al centro del cuadro un sombrero de hombre, bastante similar al que usaba Tom en la escena anterior, al igual que para Eddie Dane, y al parecer también para todos los varones, principalmente integrantes de la mafia en aquel período. Luego de un tiempo, el sombrero es lanzado lejos a la profundidad de campo del cuadro por el propio viento.
En el siguiente plano vemos como Tom es golpeado por el barman para que despierte luego de haberse dormido (o desvanecido mejor dicho) por estado de ebriedad. En ese instante Tom pregunta qué tal le fue en las apuestas, tras lo cual la respuesta irónica del hombre de turno en el bar le comprueba que definitivamente tuvo otra vez una mala noche. Y es ahí donde Tom pregunta por su sombrero, tras lo cual le mencionan que lo apostó, y la persona quien con quien se lo quedó es Verna, la novia de su jefe, Leo; y además, su amante.
Es interesante en verdad el elemento del sombrero en la obra de los Coen toma forma importante a nivel genérico, teniendo un significado sobre la virilidad de los personajes, principalmente hombres.

> *"Tom posee un sombrero de fieltro del cual no se separa nunca, por más que lo lleve poco encima de la cabeza […] Esta aparece ya en los títulos genéricos, <<caído>> en el bosque antes de salir volando y de perderse de vista. La*

escena, como se sabrá más tarde, no es otra que la del sueño que Tom le contará a Verna […]"[55]

Pero la escena es más que eso: podemos no solo además apreciarla en su valor posterior, sino además por el significado mismo del sombrero: Verna termina convirtiendo a Tom en otro Leo más: su decisión de no asesinar a Bernie es totalmente en base a su relación con la mujer. Además, es quien le quita su hombría, algo que ya fue mencionado anteriormente cuando mantiene una pelea en el baño del casino de Leo, en el que los papeles se invierten completamente y Verna termina dejando casi en el suelo a un disminuido Tom.

¿Por qué además el sueño con los árboles? Los árboles se repiten en la escena en Miller's Crossing cuando el Danés comienza a dudar de la ejecución de Bernie (en la historia ocurre un giro cuando Tom le confiesa a Leo que se ha estado acostando con Verna. Leo lo expulsa de su "organización" y, para enmendar las cosas, se une a la mafia de Johnny Caspar para intentar destruirla desde adentro) y obliga a Tom a que le muestre el lugar exacto en donde está el cadáver. Una plegaria en verdad a Dios porque pueda salvarse de aquella mentira en la cual se ve inmiscuido. Podemos entonces apreciar que Tom una vez más se ve disminuido por su fallida tarea y vemos su anticipo a lo que sería, por otra ocasión, su pérdida de honor (incluso lo vemos vomitar, lo que sería como desechar ese hombre atrapado en las redes de una mujer sobre la cual sus acciones en torno a ella le han dejado finalmente con todos sus problemas. Y he ahí el por qué posterior a eso vemos el sombrero volar en los créditos de *"Miller's Crossing"*, que en esta ocasión es quitado por su archirival Eddie Dane. Pero Tom anda con mucha suerte y recibe una última oportunidad, al encontrarse un cuerpo muy similar al de Bernie con el rostro podrido por una bala que le habría llegado en el lugar, y además con una vestimenta igual a la que llevaba Bernie. Tom, tras salvarse ya de manera fantasiosa, que decide no enredar las cosas otra vez y de ahí es que comienza su plan maestro para resolver la guerra de bandas y volver a la fidelidad de su antiguo jefe, Leo.

[55] F. ASTRUC, *"El cine de los hermanos Coen"*… op. cit., p. 286.

Hay que recalcar que, a decir verdad, el lugar de Miller's Crossing, aquella zona forestal, podría considerarse también como un lugar fantasioso e irreal a grandes rasgos. Existen diversas pistas para ser consideradas como el hecho que está alejado de la ciudad y es el único lugar natural que se muestra en toda la película, y cuyo único valor prácticamente se reduce a ser el sector por excelencia de las diversas ejecuciones que la mafia realiza. En parte puede ser que sea una parte de índole mucho más espiritual. Podríamos decir de hecho que momentos de encuentro personal bastante importantes que ocurren en la película es en ese lugar. Empezando incluso por el momento en que Tom es enviado a asesinar a Bernie, y este último termina actuando como si fuese el interior del que podría llamarse novio de su hermana: *"[…] Bernie en Muerte entre las flores, quien, al igual que Pepito Grillo en Pinocho, aparece como si se tratara de la conciencia de Tom. Su monólogo, en el momento en que éste se prepara para ejecutarlo, resulta particularmente elocuente: <<Tommy, tú no eres como estos animales salvajes. Sabes que está mal, Tom. No pueden obligarnos a hacer esto. Se equivocan con nosotros […]>>*[56]

Por otro lado, el milagro ya mencionado del hallazgo de un cuerpo que representara que Tom había realizado su trabajo no es sencillamente un hecho gratuito, sino que obedece a algo mucho más extraño. Que se haya encontrado en el mismo lugar, con la misma vestimenta y afortunadamente con la cara desfigurada y que más aún haya salido en el momento preciso antes de que disparen (algo que igual homenajea quizás al género por parte de los Coen) y luego de haberse humillado al punto de vomitar patéticamente por saber que era el lugar y hora de su muerte.

Como punto final del portal conocido como Miller's Crossing, es ahí donde al final del film, Tom y Leo se arreglan y vuelven de una u otra manera a no tener negocios pendientes entre ellos. Es el lugar donde Tom logra limpiar su karma.

[56] [56] F. ASTRUC, *"El cine de los hermanos Coen"*… op. cit., p. 303

"Barton Fink" es quizás la película que con mayor expectativa genera un quiebre rotundo en lo que es realidad y ficción, al punto de realmente dudar de los diversos sucesos que ocurren a nuestro protagonista en su estancia en el hotel Earle. Nótese que es este lugar el que en definitiva logra salir como un portal entre el exterior de la vida de Barton, y el interior de su mente. Es una película que trata sobre esta última misma, e inicialmente, quizás la manera más accesible de comprender el film está en que Barton está perdiendo o ha perdido ya la razón; que el Hotel Earle es su infierno interior y que Charlie Meadows, también conocido como Karl "Madman"[57] Mundt, el vecino de habitación que representa al "hombre común" sobre el que el propio Fink escribe sus obras, es la manifestación psíquica del abismo de su estado psicológico. A diferencia de lo que se analizará posteriormente con *"Arizona Baby"*, podemos decir que en *"Barton Fink"* existe una homogeneidad total entre los dos mundos: el real y el irreal.

Por una parte, tenemos la idea de lo que está ocurriendo realmente en la estadía de Barton Fink en el hotel Earle luego de ser contratado por Jack Lipnick para la escritura del guión de una película de lucha libre. Es necesario entonces recordar el momento en el que Barton llega al hotel y se encuentra con Chet, el botones del lugar, saliendo desde una puerta en el suelo. Y recuerdo dicho elemento porque es necesario comprender lo extravagante que resulta la vida del propio hotel.

Por otro lado resulta fascinante comprender que los momentos en que Barton conversa con su vecino de habitación, Charlie, se den en momentos en los que el propio escritor esté a punto de inspirarse o en plena relajación. Sin embargo, existen pistas para poder entender realmente el origen en el que Charlie aparece en la vida de Barton, y comienzan incluso desde el mismo inicio de su presentación:

Barton termina de ver a Lipnick y se va al hotel para comenzar a escribir partes del guión y mostrárselo al director del estudio en unos días. De pronto Barton comienza a escuchar sonidos a través de las paredes. Decide inspeccionar en el pasillo y estas son risas que provienen de la habitación adjunta a la de él. Llama, aparentemente, a Chet para avisar que hay excesos de ruidos y que le perturban

[57] "Madman" es en inglés "Hombre loco"

para su trabajo. En ese instante escucha el llamado que realiza el botones a su vecino hasta ahora desconocido. Este se extraña por la llamada, sale de la habitación y golpea la puerta de Barton. Este se para de la cama y se dirige a abrir la puerta. En ese preciso instante, apenas Barton la abre, podemos escuchar un sonido muy similar al viento, el que se acentúa por su agudo tono, lo que serían ráfagas rápidas, y que termina con un choque bastante particular al final como si fuese una puerta metálica a una distancia considerablemente amplia. En ese momento, Barton conoce a su vecino, Charlie Meadows.[58]

> *"Las risas que se filtran a través de las paredes son sin duda anunciadoras de un invisible deslizamiento hacia otra dimensión. Puesto que no siente el menor interés por la lucha libre […] Barton se inventa (o se habría inventado) una historia que le sirve (o podría servirle) al mismo tiempo tanto para distraerse como para inspirarse. Por otra parte, cuando uno se entera que los hermanos Coen escribieron Barton Fink porque estaban bloqueados con el guión de Muerte entre las flores no puede más que adherirse a esta hipótesis".*[59]

Sin embargo, es necesario esperar definitivamente hasta muy avanzada la película para percatarse de lo extraño que es la presencia de Charlie, y en verdad, la caótica existencia de Fink en el hotel, empezando por la extraña y sangrienta muerte de Audrey Taylor mientras ambos dormían en la cama, y bueno, el punto más bizarro correspondería al momento en que la policía visita al protagonista para informarle que Charlie Meadows en verdad es Karl Mundt. Y bueno,

[58] En el diálogo original se puede escuchar pedir disculpas a Barton por sus ruidos diciendo: *"Well, I'm just apologize like hell"*, cuya traducción podría considerarse como: *"Bueno, yo solo me disculpo como el infierno"*. Una expresión común norteamericana y que acá toma impulso considerando los sucesos extraños que ocurren en el Hotel Earle y la teoría de ser un infierno.
[59] F. ASTRUC, *"El cine de los hermanos Coen"*… op. cit., pp. 272 – 273.

evidentemente el final en definitiva logra por afirmarnos que Charlie o Karl es un personaje irreal.

Es importante destacar también el sonido utilizado para acentuar la visita de Charlie y las diversas situaciones en el hotel que provocan un quiebre entre realidad y ficción:

> *"Por tanto, es a través del sonido como se efectúa la entrada en el género fantástico. Ahora bien, no puede hablarse propiamente de sonidos característicos del fantástico (en un <<espacio distinto de representación>> podremos ver cómo por medio de la descontextualización se produce lo fantástico), de ahí la efectiva ambigüedad entre sueño / realidad"*[60]

[60] F. ASTRUC, *"El cine de los hermanos Coen"*… op. cit., p. 273.

5. – Casos de Análisis.

Los casos elegidos para el análisis específico de ciertas escenas (y no de un todo en general como se ha escrito con anterioridad) son en realidad dos comedias que contienen un tratamiento diferente por cuanto al pastiche al que tratan de aludir, y al mismo tiempo, por tener una estructura muy diferente en cuanto a realidad o algo similar. Me explico agregando los títulos de ambas obras que se tomarán: *"Raising Arizona"* (1987) y *"The Big Lebowski"* (1998).

La primera consiste en la segunda película como directores de ambos hermanos. Y su forma como tal es bastante independiente aún (bajo presupuesto) y contiene un grado de madurez muy distinta al de la segunda. Esto va más allá incluso de la experiencia que ambos puedan haber alcanzado entre una película y la otra (hay cuatro largometrajes entre una y otra), sino que alude incluso a lo que corresponde como pastiches. En este sentido, la elección de tratamiento tomada por los Coen en *"Raising Arizona"*, totalmente basada en lo que es el cartoon, los dibujos animados de Chuck Jones, Tex Avery, entre otros, le agrega una frescura bastante juvenil a la película, teniendo una comedia muy inocente y de valor explosivo, de gags espontáneos e inesperados como lo son los dibujos animados, que incluso rondan lo absurdo.

Pero el absurdo de *"The Big Lebowski"* no va hacia el tratamiento como tal, hacia la incoherencia que puedan existir entre acciones y / o hechos que sus personajes sufren, sino más bien se difiere en un sentido mucho más maduro y más crudo, pues el tratamiento y estructura de guión del filme está basado en novelas negras, en películas detectivescas por sobre dibujos animados, y más aún, en la sátira pura hacia una sociedad norteamericana y sus valores más que de ética y moral, a sus emblemas de folclore cultural a través de personajes totalmente clásicos de la vida real, miembros de la "fauna" urbana de Los Angeles, lugar en el que ocurre la película. Entonces, a pesar que pertenezcan al mismo género ambas (comedia primordialmente, y de hecho son las primeras dos realizadas por los hermanos, por lo que el valor tiene otro sentido tomando en cuenta la evolución o cambio entre un ejercicio y otro del mismo tipo), el humor y las referencias se distinguen al

menos en una gran proporción. Pero esto no quiere decir que los dos filmes no tienen factores en común al respecto, sino que en ambos casos la estética de las obras les hace tener un peso completamente diferente entre dichos elementos. Y es por ello que me parece interesante el contraste algo común entre las dos películas siendo de igual género: por el cambio de método o forma en que se ejecuta el pastiche y la visión esquizoide.

5.1 – *"Raising Arizona"*.

Sinopsis.

Constituye el segundo largometraje realizado por la dupla de hermanos, luego de la buena recepción crítica que tuvo *"Blood Simple"*, su ópera prima.
En esta situación, quisieron dar un vuelco prácticamente completo para pasar del thriller y el suspenso a una comedia familiar en la que Nicolas Cage encarna a H.I. McDunnough, un reincidente ladrón de minimarkets quien en aquellas visitas a la comisaría para ser fichado en su expediente conoce a Edwina, alias Ed (Holly Hunter), una policía a la que inmediatamente comienza a cortejarla sin resultados mayores. Hasta que en una de sus "caídas" ve lo triste que se encuentra Ed porque su prometido la ha dejado y es el momento en el que H.I. se luce y defiende el honor y belleza de la oficial. Así, en la siguiente visita por reincidencia logra conquistar en definitiva a Ed para pedirle matrimonio luego de salir una vez más bajo libertad condicional. Sus deseos se hacen realidad y H.I. termina casándose con la oficial de policía y se aleja de la vida criminal. Todo iba de maravillas hasta que Ed decide que quiere tener hijos, tras lo cual comienzan a intentar la concepción. Pero no contaban con que Ed era estéril y, dado el amplio expediente criminal que tiene H.I., la adopción les es negada, sus vidas se ven casi derrumbadas. Hasta que ven por televisión la noticia del nacimiento de unos quintillizos provenientes de la familia Arizona, un núcleo muy adinerado cuyo patriarca, Nathan Arizona, es el famoso dueño de la tienda más grande de muebles sin pintar y artículos de baño de todo el suroeste de Estados Unidos.

Entonces es la propia Ed, en una paradoja y quiebre de creencias e ideologías personales con tal de tener un hijo, idea un plan para poder robar a uno de los niños Arizona. El plan obtiene resultados y finalmente la familia McDunnough tiene a su hijo. Pero no contaban con que precisamente en ese mismo día, los hermanos Gale y Evans Snoats, ex compañeros de H.I. en la prisión logran escapar de esta y se dirigen al trailer de su amigo para poder esconderse mientras siguen prófugos. Y una vez que se dan cuenta que el hijo de los McDunnough es nada más ni nada menos que el bebé más buscado de Norteamérica, no dudan en querer cobrar una recompensa por él. Y si los problemas se complican, de los sueños de H.I. emerge el "Motociclista Solitario del Apocalipsis", también conocido como Leonard Smalls. Un verdadero rebelde y peligro para la sociedad que va en busca de H.I. para recuperar al bebé Arizona y devolverlo a su familia original.

Ficha Técnica.

Título Original: *"Raising Arizona".*
Título en Español: *"Educando a Arizona"* o *"Arizona Baby".*
Año: 1987
País: Estados Unidos.
Director: Joel Coen, Ethan Coen (No acreditado).
Guión: Joel Coen, Ethan Coen.
Producción: Ethan Coen, Joel Coen (No acreditado).
Dirección de Fotografía: Barry Sonnenfeld.
Montaje: Michael R. Miller.
Dirección de Arte: Harold Thrasher.
Música: Carter Burwell.
Reparto:
Nicolas Cage ..... H.I. McDunnough
Holly Hunter ..... Edwin "Ed" McDunnough
Trey Wilson ..... Nathan Arizona
John Goodman ..... Gale Snoats

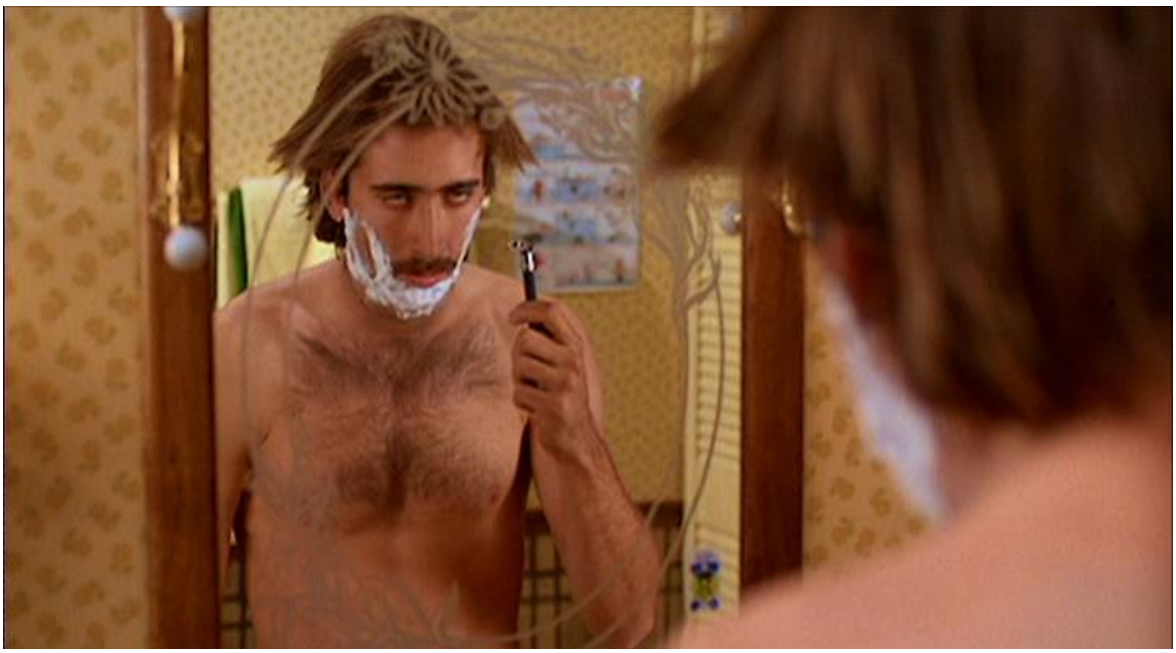
William Forsythe ..... Evelle Snoats
Sam McMurray ..... Glen
Frances McDormand ..... Dot
Randall “Tex” Cobb ..... Leonard Smalls

5.1.1 – Pastiche.

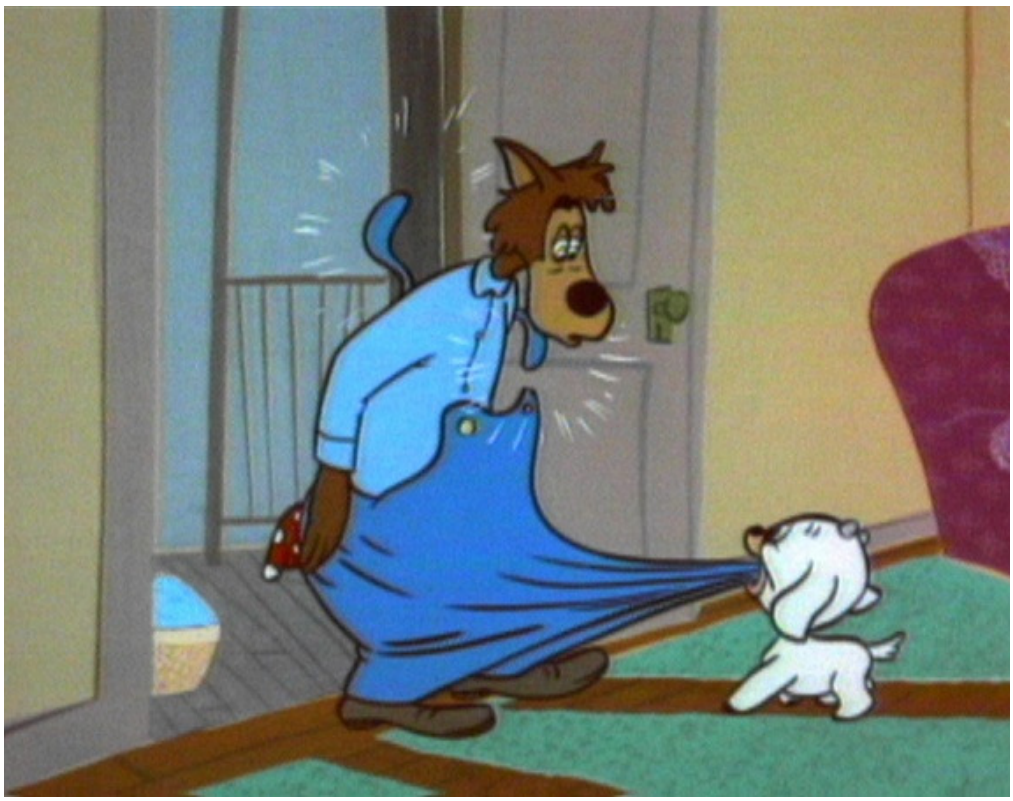
“Raising Arizona” es un caso fundamental de la filmografía de los Coen para ser analizada en pastiche debido a lo prácticamente explícito sobre lo que está hecho el género al cual alude, y lo más asombroso incluso viene mucho más allá de lo que es la comedia, sino que se trata principalmente de la animación. Por lo que el desafío de colocar una película con personajes humanos, actores de “carne y hueso”, bajo parámetros de animación es sin dudas un ejercicio posmodernista de acuerdo a la unión de dos discursos completamente de elites distintas para generar un producto de doble lectura, tanto para un espectador común, como para quien busca una obra intelectual.

Un inicio práctico en este sentido es mencionar inmediatamente la base sobre la animación atribuida a la cita y homenaje en el filme de los Coen, y que recae sin duda alguna en la animación de Tex Avery. Creador de animaciones como “Bugs Bunny”, “Daffy Duck” (conocido al español como el “Pato Lucas”), “Droopy”, “Chilly Willy”, entre otros. Su importancia principalmente radica en haber llevado al sin límites a la animación y romper con el realismo que le había otogado Disney, con tal que en sus película existiesen elementos completamente imposibles de realizar con actores reales. Esta es la consigna que han usado los Coen para realizar *“Raising Arizona”* y es con esto tras lo cual podemos identificar lo absurdo e imposible de diferentes situaciones en las que se delata la obra de Avery, comenzando con la finalidad misma incluso: tanto en la animación del autor ya mencionado y en *“Raising Arizona”* se intenta a como de lugar provocar situaciones cómicas sin detenimiento. Y por ello es que los propios personajes físicamente son bastante caricaturizados, empezando por el propio H.I., quien

tiene un perfil físico bastante similar al personaje de “El Lobo” de Tex Avery: ojos caídos, pelo revuelto, también las hace de criminal alguna vez, es de incluso clase social baja al igual que H.I.



Similitudes físicas entre H.I. (arriba) y “EL Lobo” (abajo) creado por Tex Avery.



Además, psicológicamente El Lobo tiene una doble vida, al igual que nuestro protagonista del film de los Coen: por una parte, en muchas ocasiones vive situaciones de alta adrenalina sobretodo en lo que se refiere en sus capítulos como criminal o rival, así como en otros sencillamente trata de resolver algún problema a niveles personales. Pero cualquiera que sea el caso, tanto el dibujo animado de Tex Avery, como el personaje creado por la dupla de hermanos, son bastante calmados y somnolientos. De hecho uno piensa que es relativamente imposible ver a H.I. o a El Lobo explotando en ira, incluso se muestra bastante tranquilo en el enfrentamiento final con su peor pesadilla, Leonard Smalls, más conocido como el Solitario Motociclista del Apocalipsis.

Por su parte, el propio Leonard Smalls también parece ser un individuo sacado de una caricatura de Avery, y creo que el más acertado de los personajes para serlo, de acuerdo a su comportamiento, es Spike, el perro. Esto específicamente pues siempre ha sido la fuerza opositora en las caricaturas del autor ya mencionado, sobretodo cuando se trata de Droopy. El caso de Leonard Smalls es el mismo: es el rival a derrotar por H.I. Es quien viene única y exclusivamente a arruinar los planes de paternidad de los McDonnough. Además, sus atributos físicos de un tipo grande, agresivo, fuerte, temido, logran una semejanza mucho más completa.

El perro Spike preparándose para luchar con Droopy. Muestra su agresividad como personaje. Incluso tiene una barba rasurada como la tiene también Leonard Smalls.
Pág. 76, Foto Superior: Leonard Smalls.

¿Pero de dónde entonces es toda esa vestimenta a trapos, la estética de un personaje sucio y destructivo, y por supuesto la motocicleta? Y es muy posible que dicha similitud sea tomada de parte de una película de origen serie B que con el tiempo ha pasado ya a parte del culto popular de la cinefilia: se trata de *"Mad Max"* (1979, George Miller), en la que se ambienta una Australia casi apocalíptica en la que la ley ya no es respetada y la anarquía se establece como una fuerte vía para lograr el poder, que ya está en manos de violentas pandillas que han transformado a las carreteras del país en verdaderos campos de batalla. En la película, Max (Mel Gibson en el papel que lo lanzó a la fama mundial) es un policía cuya familia es asesinada por una banda de motociclistas, y entonces decide vengarse de la muerte de sus seres queridos por medio de la justicia en sus propias manos.

A la izquierda: fotografía de Mel Gibson promocional para el film *"Mad Max".* Muestra su parecido físico y vestuario muy similar al de Leonard Smalls.
A la derecha: fotograma de la película en una de las batallas en la carretera. Motocicletas similares a las de Smalls, además de una locación idéntica a la de Arizona.

El concepto mencionado de anarquía es el que a un tono muy particular y temible termina dándole carácter al personaje de Leonard Smalls, y que le potencia además por constituir el alterego de H.I. Y si el personaje de Max no manipulaba una motocicleta, entonces está totalmente justificada por ser el símbolo de la rebeldía, por lo que su vehículo le sigue potenciando aquellas cualidades de tipo rudo.

Un punto interesante a mencionar es la denominación que H.I. le entrega apenas aparece en su sueño: “El solitario motociclista del Apocalipsis”. Algo que nos rememora por sobretodo a las lecturas religiosas de, lo que sería justamente, el Apocalipsis, en relación a los personajes de “los cuatro jinetes del Apocalipsis”, quienes vendrían para el juicio final. Y no es sólo una coincidencia por nombre y por el hecho de estar relacionados con un asunto de transporte, sino que se agrega el hecho que Leonard Smalls ha aparecido en el panorama de H.I. única y exclusivamente para hacerle pagar por el secuestro y robo del bebé Arizona.

Por otro lado, la moda retro es un punto muy especial a decir verdad en esta obra, principalmente por su “atemporalidad” o aislamiento de las partes, considerando que existe una extraña mezcla de los años 50’s dada por la cita (casi adaptación) caricaturesca de su referente por excelencia, Tex Avery. y además de sumarle a Chuck Jones en el manejo de una puesta en escena bastante extravagante diferenciada por puntos particulares de la decoración y el arte en general, comenzando por el uso de automóviles de los años 70’s, así como el ambiente del trailer en el que viven Ed y H.I., bastante acorde a la atmósfera de los años 50’s y 60’s, marcados por colores sobrios como la propia madera, verdes opacos, colores cremas, no existe una revitalización de los propios tonos, sino más bien es todo neutral. Los mismos muebles de baja tecnología (el televisor pertenece claramente a los primeros modelos a color de los años 60’s, sino de 1970.

La misma música también juega bastante a favor de lo que es el pasado, sacando todo lo existente del glam rock, el heavy metal, el pop melódico, entre tantas variedades que salieron en la década de los 80’s (el film es de 1987) para dar

finalmente paso a tonalidades del estilo country. Estilo que nace en los años 20's y que inmediatamente formó parte del folclore norteamericano. Incluso en instantes en los que la lógica mantendría un sonido mucho más estridente, como las apariciones de Leonard Smalls, se mantienen bajo un sonido muy suave, mezclando banjos, con órganos e incluso cantos de ópera muy sutiles.

El vestuario y peinados de los personajes también muestran un retroceso de época bastante drástico: para comenzar, H.I. no es el prototipo de hombre de los 80 que use un traje, camisa y corbata. Incluso él mismo lo afirma cuando está en su automóvil al final de la escena de la gran persecución por el robo de los pañales. Además, a eso podemos agregar los anticuados vestidos que en ocasiones luce Ed como en la oficina de adopción; lo mismo ocurre con el traje de Leonard Smalls y su afro del más puro estilo de los 70's. También es llamativo el vestuario de los penitenciarios, muy del estilo de los 50's con una combinación completa de mezclilla. E incluso los peinados de los hermanos Snoats que incluye gomina en grandes cantidades y patillas largas, como si fuesen sacados de *"Grease"*.

El vestuario de Gale y Evelle Snoats en la penitenciaría. Se le suma el peinado al estilo Elvis Presley

Uno de los rasgos representativos del pastiche es la metonimia. En este caso podríamos realmente afirmar el film de los Coen trata de rememorar en definitiva lo que son los dibujos animados, tal como se ha mencionado anteriormente.

Existen varios planos en la película, por ejemplo, cuyas imágenes están aceleradas a una velocidad bastante considerable, siendo uno de los más exagerados en esto, aquel de la señora Arizona cuando descubre que uno de sus hijos ha sido robado (o secuestrado). La exageración como tal viene dada por el gran recorrido que tiene la cámara para llegar a ese primer plano: empieza a ras de suelo, salta unos triciclos botados en el suelo para posteriormente hacer lo mismo con un automóvil por encima de su techo, sigue en la tierra, salta una fuente o pileta, encuentra una escalera la cual sube, ingresa por la ventana y se encuentra con la mujer de pie al lado de la cuna de sus hijos, gritando, encontrando final prácticamente en la boca de la mujer. *"La velocidad vertiginosa es una de las características del estilo de Tex Avery. Es la que utiliza el perro Droopy, su personaje más conocido, ofreciendo un contrapunto sorprendente, por su inverosimilitud, a su legendaria indolencia. Droopy es hasta tal punto rápido que nos resulta imposible verlo moverse, lo cual es algo que sólo las técnicas de animación pueden conseguir (y desde no hace mucho también el cine tradicional, gracias a las imágenes generadas por ordenador).".*[61]

Astruc continúa explicando las técnicas con que los hermanos Coen logran este parecido singular del tratamiento del film respecto del cartoon, atribuyendo dicho hecho no a un montaje acelerado o de cualquier tecnología, sino que acredita a Barry Sonnenfeld, director de fotografía de la obra, el que diseñó un dolly incapaz de pegarse contra las paredes de un pasillo, y a filmar a ras de suelo.

Estos movimientos acelerados se encuentran en grandes proporciones en *"Raising Arizona"*, sobretodo en una de las escenas más recordadas del film y ya mencionada, la persecución que se genera tras el intento del robo de H.I. al minimarket por un paquete de pañales y el abandono de Ed con el vehículo de la

[61] [61] F. ASTRUC, *"El cine de los hermanos Coen"*… op. cit., p. 232.

escena por su pesar de decepción sobre su marido al reincidir en el crimen. En dicha secuencia podemos apreciar la clásica estructura de Tex Avery sobre las persecuciones mismas constantes entre personajes y movimientos casi absurdos en velocidad. Y para seguir con el tratamiento tan similar, el resto del film (a grandes rasgos) tiene una dinámica de constantes cambios rítmicos entre escena y escena: *"las secuencias fulgurantes suceden a otras de un planteamiento en general más extenso, un poco como sucedía en los dibujos animados de Droopy, por lo tanto".*[62]

El dominio del gag en dichas secuencias y en varias del film también nos remonta a los dibujos animados. En la misma secuencia de la persecución, la gran cantidad de diversidad de acciones, desde la huída del lugar de Ed dejando en solitario a H.I., los disparos efectuados por un joven adolescente que atendía el minimarket asaltado y su persecución a H.I., la llegada de la policía y los constantes balazos que le son esquivos propinados por la policía, la aparición de los perros que también persiguen al protagonista, la entrada de H.I. a una camioneta y la petición al conductor de jamás detenerse y bueno, este último da todo el esfuerzo posible para ello al punto en que H.I. llega a salir literalmente disparado por el parabrisas, la entrada a diversas locaciones como las propias calles, los patios de casas, el interior de varias casas, la llegada al supermercado, el caos total clásico del cartoon en sus momentos de mayor "tensión". Incluso la música country coopera con el ambiente de dicho estilo, considerando que la clásica banda sonora de una cacería es bajo el sonido del banjo. Y esto tiene además un doble sentido por la calidad western del film, al combinar el paisaje natural del desierto con actitudes de sus personajes, como Leonard acampando frente al fuego, así como su forma de encender cigarrillos al mismo estilo de Clint Eastwood en los spaghetti western de Sergio Leone, e incluso cuando Gayle y Evelle asaltan el banco visten con chaquetas largas de la misma clase que aparecen en las películas del género.

[62] F. ASTRUC, *"El cine de los hermanos Coen"*… op. cit., p. 233.

También se destacan otros tradicionales gags como el choque con la palmera que tiene Glen mientras huye de H.I. luego de insinuarle realizar un intercambio de esposas. El primero comienza a huir gritando hacia atrás diversos diálogos sobre lo loco que está el protagonista del film, hasta el punto en el que, sin darse cuenta, se encuentra frente a una palmera con la que choca.

Otro "chiste" bastante común además es de la expresividad de la maldad de Leonard Smalls la primera vez que lo vemos en la película. Una exageración al máximo del miedo y anarquía que puede irradiar el personaje, que roza lo cliché pero que esta vez tiene un acierto debido a su hipérbole extrema con lo que provoca carcajadas más que enojo del espectador por lo obvio de la comicidad. Para empezar, este motociclista sale desde unas llamas bastante fuertes y tras lo cual vemos su sombra. Luego de eso notamos que aparece ya en su gloria y majestad Leonard Smalls dejando una línea de fuego a su paso por el pavimento. Apreciamos además su tatuaje que expresa que no era el hijo querido por su madre, para pasar posteriormente a su primera acción del día: le lanza una granada a un conejo para que este la confunda con comida y explote. Luego de ello, saca una de sus escopetas y le dispara a una lagartija que posaba hacia el sol sobre una roca. Para colmos, su paso cercano a una flor hace que esta se prenda en fuego. Por supuesto todo de manera tan exagerada que esto no provoca temor en el espectador, si en H.I. que pertenece a un mundo en el que aquello al parecer puede resultar verídico, o quizás por su conexión mental con Smalls que provoca inmediatamente arrepentimiento por sus acciones.

Arriba, de izquierda a derecha: Fotogramas de la huída de Glen luego de las amenazas de H.I. y su posterior choque con la palmera.
Pág. 82, de izquierda a derecha: Fotogramas de la presentación exagerada de Leonard Smalls.

5.1.2 – Visión Esquizoide.

Este concepto se aplica en *"Raising Arizona",* y como ya se había escrito anteriormente, a la relación de personajes entre nuestro protagonista, H.I. y el misterioso Motociclista Solitario del Apocalipsis, Leonard Smalls.

Todo sucede posterior a la llegada del bebé Arizona al hogar que intentan establecer Ed y H.I. Este último entonces sueña inmediatamente con la aparición de este motociclista e, inmediatamente, algo que nos llama la atención como

espectadores, es que al parecer H.I. sabe absolutamente todo sobre él, e incluso lo cuestiona, dirigiéndose a una posible creación suya de los sueños.

> *"El Motorista del Apocalipsis (que tiene por misión atrapar a los secuestradores de niños) surge quizás de la toma de conciencia de Hi – padre ilícito – de haber cometido un acto criminal – un rapto -, tratándose por lo tanto de una especie de autocastigo impuesto por mala conducta […]"*.[63]

De cierta manera esta clave nos entrega la representatividad del Motociclista como un ente bastante ambiguo, que por un lado representaría todo lo que vendría a ser el mal (y he ahí lo gracioso del inicio), así como también debería personificar el propio bien, el justiciero y el castigador.

H.I. está completamente vinculado a la creación de este personaje, incluso lo dice él mismo, alegando que no sabía si era realmente un sueño o una visión, pero temía que él fuese quien lo haya liberado. Entonces podemos decir que se produce una vez más la subordinación de personajes, en este caso la de el Motociclista, a las preocupaciones psicológicas y metafísicas del protagonista del film. Pero estas llegan a sobrepasar al propio H.I., y esto provoca a su vez que Leonard Smalls escape del control de su creador y que incluso hace que sea visible para el resto de los personajes (en la secuencia del clímax, Ed maneja el vehículo y le pregunta a H.I. qué es esa explosión que aparece en el horizonte, que simbolizaba la llegada del Motociclista. H.I. se asombra porque también puede verlo). Esto provoca la obligación de la reivindicación de H.I. para hacer desaparecer a la maldad de dicho individuo, y es por ello que sólo logra destruirlo luego que decidiera devolver al bebé Arizona donde sus padres. Así, el Motorista sería el demonio de la angustia que siente Hi.

Un rasgo demostrativo de que ambos personajes pueden llegar a tener un mismo origen son sus tatuajes del Pájaro Loco, "Woody Woodpacker", *"como una marca*

[63] F. ASTRUC, *"El cine de los hermanos Coen"*… op. cit., p. 267.

de nacimiento que estableciera su separación en dos, por un lado el cuerpo (el ser vivo en el sentido físico del término) y por otro el alma (el ser psíquico)".[64]

Al igual que Barton Fink, H.I. es otro personaje protagonista en la filmografía de los Coen que da vida a otros personajes.

Izquierda: El tatuaje de el "Pájaro Loco" que posee H.I. Derecha: El mismo tatuaje que posee Smalls.

5.2 – *"The Big Lebowski"*

Sinopsis.

La historia de este film de los Coen es realmente una suerte de jugarretas de un hombre completamente común, un perfecto vagabundo que quedó estancado en una etapa hippie de su vida para dedicarse a tiempo completo a ella en la ciudad de Los Angeles, California bajo el nombre de Jeffrey Lebowski, pero que por su estilo de vida se autodesigna como "The Dude".

recibe la visita de perfectos desconocidos que ingresan a su casa por error reclamando un dinero que la esposa de un millonario que tiene el mismo nombre que The Dude le debe a un tal Jackie Treehorn, y dejando caos en el hogar de nuestro protagonista, bautizado como Jeffrey Lebowski (como mencioné, al igual que el aparentemente millonario) pero autoproclamado como "The Dude" y cuyo verdadero malestar de sus sorpresivos huéspedes se origina porque uno de ellos

[64] F. ASTRUC, *"El cine de los hermanos Coen"*… op. cit., p. 269.

orina en la alfombra que adornaba su living. Convencido por su mejor amigo, Walter Sobchak (interpretado por John Goodman) se dirige a la casa de su tocayo para pedirle un reembolso por su alfombra. Y finalmente, viene el giro completo en la historia de un ser humano quien, de únicamente dedicarse a jugar bowling y fumar marihuana, a pasar a formar parte de una red de engaños, mentiras y misterios tras ser contratado precisamente por el otro Jeffrey Lebowski para recuperar a su esposa, Bunny, que al parecer ha sido secuestrada y se cree que habrían sido los mismos tipos que orinaron sobre su alfombra.

Pero la aventura de recuperar a la esposa de este aparente millonario se complica cada vez más por la obsesión de su amigo Walter respecto de Vietnam y sus planes para resolver la misión encargada, la que fracasa finalmente por la intervención del veterano de guerra. Y para colmo de males, el dinero asignado para el rescate es robado junto con el automóvil de The Dude. Por lo que no solo ahora tiene problemas con los secuestradores, sino que además con el propio Jeffrey Lebowski y el resto de los personajes que buscan el dinero como la hija del gran Lebowski, Maude (quien cree que Bunny se "autosecuestró") y el propio Jackie Treehorn quien continúa a la caza de su deuda.

Ficha Técnica.

Título Original: *"The Big Lebowski"*.
Título en Español: *"El Gran Lebowski"*.
Año: 1998
País: Estados Unidos
Director: Joel Coen, Ethan Coen (No acreditado)
Guión: Joel Coen e Ethan Coen.
Producción: Ethan Coen, Joel Coen (No Acreditado)
Dirección de Fotografía: Roger Deakins
Montaje: Roderick Jaynes (Nombre ficticio puesto para la dupla de hermanos cuando se encargan del montaje de sus filmes), Tricia Cooke.
Dirección de Arte: John Dexter

Música: Carter Burwell.
Reparto:
Jeff Bridges ……..…….. . Jeffrey, “The Dude”, Lebowski
John Goodman ..... Walter Sobchak
Steve Buscemi ..... Theodore “Donny” Kerabastos
Julianne Moore ..... Maude Lebowski
David Huddleston ..... Jeffrey (The Big) Lebowski
Philip Seymour Hoffman ..... Brandt
Tara Reid ..... Bunny Lebowski
John Turturro ……. Jesús Quintana
Peter Stormare …….. Nihilista, Kart Hungus
Sam Elliot ……..,. El Extraño

5.2.1 – Pastiche.

“The Big Lebowski” es un filme en el que se debe colocar una atención especial, pues sale de los caracteres mencionados antes del cine fantástico (a excepción de un par de escenas pero bien justificadas en su afán de mostrarse) y para entrar en una atmósfera meramente contemporánea, sobre la que destacan una serie de clásicos destinados a la propia culturización norteamericana sea historia antigua o lo nuevo.
Por la gran cantidad de referencias para encontrar en esta magnífica película, me remitiré en especial a dos secuencias gloriosas que sin duda han dejado una gran impresión en los espectadores, y tiene relación con los “sueños” o las caídas inconscientes que sufre nuestro protagonista, The Dude, y que no solo muestra una gran cantidad de pastiche de por si, sino que además deja en claro que son también los momentos precisos en los que nace esta visión esquizoide, un quiebre completo entre realidad y ficción que evidentemente lo entendemos por sus planos anteriores los cuales explican que nada de lo que estamos viendo es real. Pero dentro de todo ello, lo que si marca diferencias en ese sentido, es que no es una modificación en la comprensión del espectador, sino más bien dentro del mismo

personaje, momentos en los que él no da cuenta de que están por ocurrir consecuencias, a diferencia de los ejemplos mencionados con anterioridad.

Para partir con el pastiche, es necesario reclamar que existe una metodología retro en un acercamiento total a lo que sería el movimiento hippie, y es lógico considerando que nuestro protagonista pertenece a aquella "rama social" de finales de los 60's y principios de los 70's.

El film se contextualiza en el inicio de la primera guerra del Golfo, 1990. La vestimenta completa de The Dude se basa en los modelos hippies de los años 60's, incluso su cabello y su estilo de vida. Pero llega a existir una verdadera ironía al respecto, pues mientras en los 60's el movimiento hippie luchaba contra la guerra de Vietnam, a The Dude prácticamente no le interesa lo que esté ocurriendo en el Golfo Pérsico y ni siquiera intenta comentar la acción militar estadounidense, ni mucho menos tramar algún acto de protesta para rendirle honores a aquellos personajes que hicieron especial los años ya mencionados; y no solo eso, sino que además es algo poco consecuente pues su mejor amigo es un acérrimo defensor de la Guerra de Vietnam (si es que no es el mensaje de los Coen para decir que realmente aquel tema está más que olvidado). Podría decirse entonces que The Dude en cierto sentido es un tipo no adaptado a la era en la que vive, ni tampoco está en un estilo que le hace aunque sea pertenecer de manera firme a ello. No es un tipo de muchas opiniones, pero al parecer si es un hombre inteligente, al menos.

La película contiene una banda sonora con temas de Bob Dylan, Kenny Rogers, Santana, Elvis Costello, Gipsy Kinas y The Eagles, el grupo que odia The Dude y con el que incluso los Coen realizan una jugada interesante al colocar al tema insigne del grupo, *"Hotel California"* en una versión hispánica para la introducción del archirival del protagonista en el bowling, Jesús Quintana (de origen latino evidentemente), con el solo hecho de irritar aún más a The Dude. Pero la importancia de la música radica por sobretodo en las características ambientales, vale decir, la onda retro que apela al movimiento hippie protestante.

También está dentro de sus personajes a aquel veterano de guerra que no se detiene nunca en rememorar las batallas y los motivos por los que Estados Unidos fue a combatir a Vietnam. En ese drama es donde Walter recuerda constantemente aquella guerra y su desolación, por lo que es parte al menos del recuerdo y lo retro de la película.

Por otro lado, dentro de todos sus referentes se debe mencionar que *"The Big Lebowski"* trabaja con estereotipos de la fauna cultural de Los Angeles. Vale decir, cada personaje encarna un grupo social en específico y los Coen, en tono de comedia, lo representan de manera que el público pueda identificarlos por medio de clichés y compartir de la sátira social a la cual se están refiriendo:

- Hippie: Tomado totalmente del protagonista, The Dude. Una vida de relajos y marihuana. No trabaja, quizás ni siquiera se ducha.

- Veterano de Guerra: Representado por Walter Sobchak. Aquel individuo que no deja de ligar todas las cosas que suceden a su alrededor con Vietnam. No deja de creer que está en la razón por el solo hecho de haber luchado y sobrevivido a una guerra tan sangrienta e innecesaria como aquella.

- Millonario del Oeste: Por su acento, por su parecido al coronel Sanders de Kentucky Fried Chicken, y por su estilo dominante casi digno de republicano, representado por Jeffrey, el gran, Lebowski. Por lo demás su acento sureño exagerado, que es un clásico elemento de parte de los Coen como medio satírico para abordar como crítica al patriotismo extremo que se expresa en estados como Texas y Arizona, lugares donde los Coen realizaron sus primeras películas.

- Productor de cine: Vive en una mansión y tiene contactos por toda la ciudad como muestra de su poder. Así es el cine en L.A., así es para Jackie Treehorn (Ben Gazzara), productor de pornografía cuya soberanía alcanza a la policía de Malibu, si es que su propia banda de matones no pueden ejecutar ciertos trabajos.

- La esposa trofeo: Se le denomina así por el propio Dude durante la película. Consiste, al parecer, en mujeres jóvenes y bellas que se casan con personas mayores a ellas por asuntos de dinero, y estos están dispuestos a seguir manteniéndolas. En este caso, está interpretado por Tara Reid en el papel de Bunny Lebowski. Quizás se pueda establecer una analogía con Anna Nicole Smith, puesto que ambas eran mujeres provenientes del mundo del porno y que terminaron por casarse con personas mucho mayores a ellas (Anna Nicole Smith se casó en 1994 con James Howard Marshall, un magnate que tenía 89 años contra 27 de Anna).

- Artistas Conceptuales: Por una parte, la clásica artista feminista de cabellos cortos en el personaje de Maude Lebowski, hija del gran Lebowski. Otro de los artistas conceptuales es el amigo de Maude, aquel que se encuentra en su departamento en una de las visitas de The Dude, Knox Harrington, proclamado videoartista y cuyo parecido físico a John Waters[65] es sorprendente.

- Jugadores de Bowling: Generalmente personas con sobrepeso o con nulos atractivos físicos a decir verdad. Pareciera como si en el lugar cayeran todos aquellos que no pudieron entrar a una discoteque. Uso de

[65] John Waters es un director de cine creador del movimiento trash. Cine del extremo mal gusto, sexo explícito, travestismo, homosexualidad, incesto, etc. Sentido de provocar al público.

camisas especiales, zapatos especiales, todo exclusivo de un deporte poco comprendido, pero que significa una vida para muchos.

- Artistas Casuales: En este grupo calzan el casero de The Dude, quien le invita a ver un ejercicio de danza, el que además de parecer mediocre, está siendo estrenado en un lugar completamente vacío. También podemos citar en este selecto grupo a los nihilistas, quienes incursionaron en la música y en la pornografía, sin obtener buenos resultados. Generalmente se refiere a personas que intentan vivir el sueño americano en una ciudad dedicada principalmente a la industria del entretenimiento.

  Punto aparte merecen los nihilistas, quienes también conforman parte de un reconocimiento a supuestos nazis (incluso al parecer son de origen alemán).

- Población Latina: Agresivos, incluso tratados de depravados sexuales, incluso de dudosa tendencia sexual. Esta categoría recae sobre Jesús Quintana. En un flashback de corta duración vemos el barrio donde vive en Hollywood, de manera de poder identificar un estilo de vida aparente en el que fuera del bowling es un ser disminuido por una sociedad casi xenofóbica, además de sumarle su condición de pederasta. Por otro lado, también existen detalles como el uso de colores chillones en su vestimenta de bowling, acentuando aún más el cliché de los latinos que visten de mal gusto. Además del uso de una malla en su cabellera como si fuese un accesorio de trabajo clásico obtenido por inmigrantes en Estados Unidos, como en locales de comida rápida por ejemplo.

Dentro del análisis del plagio alusivo, me gustaría tomar en cuenta dos secuencias bastante llamativas en esto, como se escribió anteriormente: aquellos dos sueños o alucinaciones que tiene The Dude; uno al ser golpeado para extraerle su alfombra robada de la mansión del gran Lebowski, y otra en la que es dopado por Jackie Treehorn y dejado a la deriva en las calles de Malibu. Ambas

secuencias significan un quiebre narrativo en la estructura de la historia, puesto que son los únicos momentos que traen a la luz el mecanismo de los Coen de mezclar realidad con irrealidad, aunque sean totalmente justificadas debido a que son provocadas por terceros y cuyas ideas no tienen grandes (sino nulas) repercusiones en el exterior. De hecho son lecturas internas de los estados de ánimos provocados en The Dude respecto de las situaciones diversas a los que está siendo colocado a prueba.

El primer sueño consiste en un acercamiento directo a la década de los 60's, 70's, comenzando por tomar en cuenta que está musicalizada completamente por una canción de Bob Dylan, ícono del folk – rock y la protesta hippie que surgió en Estados Unidos a finales de los 50's y alcanzó su auge total en los años mencionados anteriormente. El tema es *"The man in me"* del disco *"New Morning"* publicado en 1970. En la secuencia se pueden identificar diferentes parámetros a mencionar a continuación:

Para empezar, vemos a The Dude sobrevolar la iluminada ciudad de Los Angeles, California con los ojos perfectamente dilatados (drogado) mientras se conduce así mismo con el movimiento de sus brazos. En estas circunstancias, observamos que frente a nuestro protagonista se encuentra una mujer posada sobre una alfombra que vuela, al igual que él, la ciudad. Se trata además de la alfombra que robó a su tocayo, Jeffrey Lebowski; dicho objeto flotando por los aires nos recuerda a las viejas leyendas árabes en las que supuestamente príncipes volaban alfombras mágicas. Pero más aún, si conocemos la influencia que Disney ha tenido en la vida de los hermanos Coen, nos remontaremos a la animación como uno de los principales referentes en esta situación. Se alude entonces a *"Aladdin"* (1992, Ron Clements, John Musker). Pero la animación continúa inmediatamente con situaciones absurdas e inverosímiles muy características del cartoon.

Plagio alusivo directo de *"Aladdin"* (a la izquierda). Una vez más los Coen se inspiran en Disney.

Cuando The Dude se dispone a acercarse a la alfombra, de la nada aparece inserta ya en sus dedos una bola de bowling y dado su peso, el personaje cae rápidamente a pique contra la ciudad, interrumpiendo su pasivo y relajante vuelo. Dicho episodio puede perfectamente situarse al lado de caricaturas como *"The Road Runner"* (conocido como *"El Correcaminos",* perteneciente a *"The Road Runner Show"* de 1966 a 1973, creado por Chuck Jones), aquel animal que escapaba constantemente de las acciones infinitas de un coyote llamado Wile E, un supuesto genio que busca, durante lo que parecen ser siglos, atrapar al Road Runner para comérselo. Por supuesto, todas sus acciones pasan a ser fracasos notables. Si bien el referente no necesariamente toma una bola de bowling para caer a precipicio, el uso de elementos de mayor peso, como yunques, rocas, bombas, etc., es un componente de gag bastante común en la animación cartoon en general, sobretodo para devolver a la realidad a los personajes afectados por dichos accidentes. Con The Dude, ocurre exactamente lo mismo.

En la siguiente escena, notamos que The Dude está en miniatura sobre uno de los rieles en los que llegan las bolas de bowling una vez que son devueltas después de su lanzamiento. En esta situación vemos como un elemento pequeño en la realidad se vuelve exageradamente gigante y, justamente, cómo una persona de gran altura como lo es The Dude se ve extremadamente pequeño ante esta irrealidad de objeto. Esto de por sí ya es un elemento clásico de las caricaturas. Y en este hecho, The Dude encuentra su manera de salvación antes de ser aplastado, ingresando en uno de los orificios estructurales que contienen las bolas de bowling.

Una vez dentro de aquella bola, esta es lanzada y observamos, en un plano secuencia magistral, una cámara subjetiva de The Dude siendo lanzado y rodando cada vez más rápido a través de la bola. Un hecho bastante caricaturesco de por sí.

La otra secuencia mencionada antes pertenece a una referencia marcada al género musical, incluso a la parafernalia misma del espectáculo como tal al más puro estilo de Broadway. Se trata de la recreación al parecer de una película pornográfica producida por Jackie Treehorn en que nuevamente los bolos están presentes. Incluso más todavía a raíz de una especie de "autopastiche". Vale decir, una secuencia aislada del "mundo real" (recordemos que son alucinaciones inconscientes) en los que son citados el productor pornográfico, los bolos, Sadam Hussein e incluso se hace pastiche a la película protagonizada por Karl Hungus (el nihilista interpretado por Peter Stormare) y la problemática Bunny (Tara Reid) titulada "*Logjammin'"* (subtitulada como *"Troncos Duros"*), por medio de la vestimenta del propio Karl, quien usaba un traje color blanco sin mangas y con varias herramientas en un cinturón; misma ropa viste ahora The Dude en su sueño.

Arriba: El personaje de The Dude en su alucinación.
Abajo: La película de Karl Hungus con Bunny. Notar el mismo traje de The Dude en la alucinación.

Podemos además notar otras características de los cartoons como el infinito estante de los zapatos de bowling del cual Sadam Hussein saca unos dorados para entregárselo a The Dude. También apreciamos otras exageraciones como las escaleras del plano posterior a ese, en el que The Dude, a medida que las baja, enciende las luces laterales como si fuese todo ello un espectáculo de Broadway, y de cierta forma pertenece al género musical.

En el siguiente plano vemos como un ballet de mujeres con sombreros de pinos de bowling comienza a danzar sincronizadamente e introducen desde el centro a

una mujer vestida con traje de vikingo, incluida las trenzas, y cuya persona tras el disfraz sería Maude Lebowski. Y dado el espectáculo visual entregado, perfectamente puede ser atribuido a una especie de pastiche al mundo de la ópera germánica como *"El Anillo de los Nibelungos"* de Wagner o alguna similar.

A la izquierda: el personaje de vestimentas germánicas que tiene Maude Lebowski en la alucinación pornográfica de The Dude.
A la derecha: fotografía de una actriz de *"El Anillo de los Nibelungos"* de Wagner. Notar su parecido en vestimentas.

Luego de esta introducción de personaje y una muy llamativa y magistral coreografía acentuada con un plano cenital, aparece nuestro protagonista cortejando a aquella mujer de la mejor manera que puede hacerlo: enseñándole a como lanzar una bola de bowling.

Simultáneamente, el ballet comienza, sin perder el carácter de coreografía, a pasar por el carril sobre el que se lanzará la ya mencionada bola. La cámara sólo muestra las piernas de las mujeres miembros del grupo, pasar una a una y luego abrir sus piernas simultáneamente como provocando la sensación de un túnel sobre el que pasará la bola, y la imagen del plano cita al musical *"42th Street"* (1933, dirigido por Lloyd Bacon), incluso muy similar al afiche de la propia película.

Arriba: El afiche del film *"42nd Street"* en el que sale a lugar el plano de las piernas usando la ilusión de túnel..
Abajo: La alucinación de The Dude en la cual se cita este momento.

De hecho, he aquí un momento muy especial pues es la única vez en toda la película en que vemos a The Dude lanzar una bola de bowling, y lo más paradójico resulta ser que aquella imagen es irreal. Es toda una alucinación

producto de las drogas que fueron colocadas en el ruso blanco (el trago predilecto del personaje) que fue servido por Jackie Treehorn.
Una vez que la bola es expulsada ni siquiera la vemos rodar por los carriles, sino que ahora es reemplazada por el propio The Dude que pasa por debajo de las bailarinas, e incluso se da el lujo de mirarles la entrepierna. Pero de tanto placer llega el momento en el que choca con los pinos del fondo del carril, rememorando la alucinación anterior en el momento en que la bola de bowling le quita su don de volar.
A continuación vuelve la pesadilla de los nihilistas con trajes rojos de latex muy parecidos a la portada de su disco, un estilo electrónico y post punk de grupos como Devo, bastante ad – hoc a la estética de los 80's. Pero en este caso se les agrega un elemento muy extravagante e hipérbole que vendrían siendo las tijeras gigantes que buscan castrar a The Dude, de acuerdo a la amenaza entregada por Uli cuando este le sorprende mientras se daba un baño de tina en su casa.

Los Coen admiten en una entrevista ya antes mencionada, que *"The Big Lebowski"* fue siempre planificada como una película que tenga como base estructural a nivel narrativo al género de la novela negra, y en específico, como una libre adaptación de la obra de Raymond Chandler, *"The Big Sleep"* (1939). Texto en el que el detective privado Philip Marlowe es contratado por un viejo millonario para que investigue sobre un chantajista que dice tener fotos bastante comprometedoras de la hija de este. Y a pesar de lo sencillo que parezca el caso, a medida que avanza la historia se descubren más secretos, existiendo un cruce bastante amplio de personajes y la rudeza del estilo "hard boiled", en la que se refuerza por el recorrido del detective por las calles utilizando métodos cuestionables para obtener información o para forzar un acontecimiento que le beneficie. Y *"The Big Lebowski"* es algo muy similar si tomamos en cuenta la gran cantidad de cruces de personajes que existen, además de la gran cantidad de misterios y complots que van saliendo, al punto en que las víctimas en un inicio terminan siendo los villanos de la historia (Bunny nunca fue secuestrada, el gran Lebowski jamás tuvo dinero para pagar el rescate de su mujer).

Otra forma de rememorar a las secuencias analizadas anteriormente en *"The Big Lebowski"* es el formato del video clip: una serie de acciones sin mucho sentido coherente bajo el compás de la música, incluso quedando perfectamente sincronizados con el ritmo de la música de la banda sonora. Sobretodo en lo que corresponde a la segunda alucinación, aquella de la película pornográfica. Sobretodo por su estética musical y las constantes miradas a cámara del personaje de The Dude.

Un último punto de pastiche interesante a mencionar: al inicio de la película escuchamos una canción de ritmo muy similar al inicio del country. Vemos un suelo natural recubierto de tierra bastante árida y de pronto, la aparición de una bola de paja. Es una cita exacta a lo que consideramos como códigos (y bastantes clichés) del género western. Precisamente, la bola de paja avanza en conjunto con la voz en off de un acento también proveniente del suroreste de Estados Unidos, por lo que asumimos que el personaje debiese ser un texano o alguien de Arizona. La bola de paja se descontextualiza y ya forma parte de The Dude cuando esta se personifica y se transforma en el personaje de "The Stranger" ("El Extraño), quien cumple la tarea de narrar la historia, quizás por todo lo que significa *"The Big Lebowski"* como análisis de la sociedad norteamericana. Y es que el cowboy logra potenciar aún más la idea de encerrar la locura que significa la aventura de The Dude como algo que sólo ocurre en una enfermiza población como lo es Estados Unidos.

5.2.2 – Visión Esquizoide

El tratamiento en esta ocasión de la visión esquizoide es bastante particular, puesto que no existen grandes repercusiones sobre personajes que crean a otros y sobrepasan sus límites, o incluso distracciones al espectador sobre lo que realmente está ocurriendo o no. Y la verdad es que el cambio de los hermanos Coen es radical, puesto que su estrategia para esta película está

completamente esforzada hacia el personaje de The Dude como la víctima global de la esquizofrenia.
En este sentido, podemos nosotros notar en las mismas dos secuencias analizadas con anterioridad en base al pastiche, los motivos sobre la existencia de una visión esquizoide muy particular, incluso clarividente y metafórica en lo que a The Dude corresponde. Y además, podemos sumarle un tercer elemento de realidad – irrealidad que podría incluso ser más complejo que los anteriores por el sencillo hecho de pertenecer al narrador del film, a la voz omnipresente que, si bien pocas veces habla, desde un inicio conocemos, de acuerdo con sus propias palabras, que esta historia la conoce.

Se trata de un cowboy, como expliqué anteriormente, porque es quien representa el máximo icono de la sociedad norteamericana. Por otro lado, es importante mencionar que en su presencia es sólo vista por The Dude y el espectador, y es eso quizás lo más extravagante que posee. Pues su nombre no es lo único que le acredita el poder de ser el "Extraño" en todo este asunto, sino además es por su diferencia en personalidad, su leit motiv musical, su vestir, su físico, le hacen ser un desconocido no solo a Los Angeles de principios de los años 90, pues también es para el film.
El espectador ya lo conoció, y The Dude al parecer también lo identifica al verlo, aunque con una voz bastante dudosa. No se desarrolla del todo como lo hace con sus amigos. Pero es posible identificar que, si sólo aparece con la soledad que tiene el protagonista de esta película, es un personaje completamente perteneciente al estado de The Dude.
En su primera representación física nos enseña su existencia "tangible" en la barra del salón de bowling. Único lugar en el cual lo veremos en el film. El momento en el que surge dicho personaje mantiene relación con la amenaza de los nihilista a The Dude, quienes le dicen que, de no entregar el dinero del rescate, el millón de dólares que exigieron, lo castrarán.
Previo al encuentro con el cowboy, The Dude comenta lo sucedido a Walter (con la presencia de Donny) mostrando una gran preocupación con respecto a la

posibilidad de perder su órgano viril. En esta incertidumbre consigue el enojo de Walter quien, junto con Donny, abandonan la barra y le dejan en soledad. Instante en el que comienza a sonar la música del inicio del film, y con esto, aparece finalmente el "Extraño". Es interesante unir la aparición de un personaje que representa la hombría pura de un norteamericano (o al menos es lo que intenta interpretar de acuerdo a las tradiciones folclóricas y culturales de dicha nación) junto con el tema de la castración que ha aparecido como uno de los tantos problemas, y sin dudas el más complejo para The Dude, como algo no del todo gratuito. Es posible distinguir tomando en consideración las características culturales (mitológicas por así decirlo) y físicas del cowboy una conexión con la hombría misma de The Dude que "sale al rescate".

Pero creo que el método más acertado para el análisis de la relación entre Cowboy – Dude es la comparación contrastante entre un personaje con otro. Y es que el vaquero simboliza todo lo contrario al espíritu rebelde del que si es parte la contienda de ser hippie (aunque The Dude no sea tan consecuente en su causa por serlo, pero tampoco se reconoce como tal en ningún momento de la película): es muy varonil, caballero, moral y políticamente correcto. Por lo que podría decirse que el cowboy es un alterego de The Dude, con una clara diferencia a formar parte de un ser positivo, que aparece en los momentos en que realmente The Dude necesita calma, como es el caso del primer encuentro, en el que estaba bastante angustiado por la amenaza de la castración. Y es ahí, en ese instante, cuando el "Extraño" le da un proverbio oriental para darle la lección del día. Algo muy particular en la relación entre ambos es que, a pesar de que sean polos totalmente opuestos, ambos se agradan bastante, incluso por sus estilos.

Algo importante para mencionar: si bien Cowboy si logra sociabilizar con el público de manera directa, no lo hace con ningún otro personaje en la película más que con The Dude. Incluso nunca el barman le habla, y si este debe entregarle un trago o algo por el estilo, no vemos jamás al hombre de la barra ni tampoco le escuchamos.

La primera escena de alucinación proviene del golpe efectuado por un amigo de Maude Lebowski y cuya finalidad, en un primer momento, consistía en recuperar la alfombra que esta le había regalado a su madre.

En dicha alucinación, vemos como Maude se comporta como la próxima mujer deseada por The Dude, empezando por el hecho que aparece en la alfombra voladora, al igual que Jasmine en *"Aladdin".* Pero por supuesto, The Dude no la conoce aún y, por lo tanto, su acercamiento es bastante esquivo y Maude (desconocida aún) le dará la espalda todo el tiempo y se alejará, mientras The Dude cae estrepitosamente hacia la ciudad por tener una bola de bowling en la mano.

Luego de eso, está el momento en que una bola de bowling lo va a aplastar, producto de la gran cantidad de problemas que se acercarán a él y tratarán de destruirlo. Pero The Dude sabe como salir de esos problemas y por ello que conoce como entrar en los agujeros que poseen las bolas de bowling. Pero una vez que la bola es lanzada, entonces sabemos que la historia de The Dude tendrá muchos giros por ocurrir.

En la segunda manifestación de alucinaciones, aquella de la película pornográfica, es muy posible que tenga lugar de acuerdo a los avances específicamente con Maude Lebowski. Para empezar, se trata de una introducción sobre una película pornográfica en la que The Dude es el protagonista. Además, podemos decir que The Dude se encuentra en un estado completamente de éxtasis (sus pupilas están muy delatadas, probablemente porque está drogado), y dicho hecho provoca que más se luzca a la hora de conquistar a Maude, y por supuesto, logra su objetivo completamente (aunque es bastante implícito porque jamás lo menciona y / o demuestra tampoco). El hecho de que le haya enseñado a lanzar la bola de bowling ya está considerado como algo muy de avanzada para el cortejo, diciendo que lo más problable es que ya sea una dama conquistada, sino, lo será. Y más aún cuando es The Dude quien recorre flotando el carril, flotando y viviendo el éxtasis completo. Pero viene el choque para bajarlo a la realidad, para decirle que en verdad tiene un problema mucho más serio que es imposible de rechazar: las amenazas por parte de Uli y los nihilistas de castrar a Jeffrey Lebowski.

6 – Conclusión

Creo que hoy en día, en una época a la cual podríamos considerar como posmodernidad, el papel del cine como un arte, por naturaleza de masas, toma una tarea esencial para el surgimiento de una cultura popular. Principalmente porque se trata de un método de gran expansión a nivel mundial y en el que acceder a sus salas no es algo complejo en lo absoluto. Ya no se trata de un arte elitista ni tampoco vanguardista por excelencia, sino de un producto híbrido entre lo que podría conocerse como popular debido a la llegada e identificación que tiene un espectador común con una película, en estos días. Y por otra parte, como lo intelectual que significa ver una obra en la que sus mensajes, su análisis, se encuentran de manera tan implícita para encontrar un punto de equilibrio en un arte masivo y al mismo tiempo de la elite. Y es posible que el cine sea una de los pocas artes capaces de fusionar ambas partes.

Los hermanos Coen caen en dicha instalación debido primordialmente a su capacidad de comprensión acerca de un cine que resulta una meca de entretenimiento, pero que además también es entendido como un arma audiovisual de gran poder, por lo que en sus películas uno acostumbra a observar una doble lectura interesante sobre una historia plagada de homenajes correspondientes a otras películas, además de lo que ya íntegramente forma parte de un mensaje crítico sobre la sociedad norteamericana en general y de la participación del hombre común en el desarrollo de esta.

Los Coen han entrado en una industria para poder llevar el mensaje del hombre común, no del personaje elitista e intelectual que es capaz de sacar reflexiones sobre lo que pasa a su alrededor, sino que el pensamiento que ambos cineastas tienen sobre los Estados Unidos, están puestos en las acciones ridículas y las relaciones entre personajes que sufren durante el metraje de uno de sus films.

Pero la gracia principal que tienen ambos cineastas es su capacidad de utilizar una serie de referentes de la cultura popular estadounidense de preferencia para poder realizar sus películas, de manera que el espectador promedio sienta una

atmósfera bastante familiar cuando vea algunos de sus filmes, y de esta manera logra generar nostalgia. El pastiche en el cine de los Coen se transforma en una estrategia importante a la hora de construir una película puesto que forma parte de las características de un cine ad – hoc a las necesidades mundiales en que vivimos. A la idea de que la originalidad alcanzada por la dupla de hermanos radica fundamentalmente en el uso de otros códigos y citas que corresponden a otras películas, en la obra que plasmarán y como dicha readaptación se transforma en una película completamente nueva.
Y por otro lado, el uso de un mecanismo bastante arriesgado por parte de los realizadores para construir relatos sobre los que la realidad y ficción se encuentran en una delgada línea en la que los personajes "coenianos" llevan situaciones que los sobrepasan como individuos normales, generando quiebres a niveles espacio – temporales por la creación de personajes que escapan del control de sus creadores para pasar a una vida concreta en la que el afectado ya no es únicamente el protagonista, sino además personajes que le rodean constantemente.

Por medio de la tesis se realizó un estudio sobre el cine que se mezcla con el propio cine, con otras artes y espectáculos audiovisuales debido a una necesidad en la época en que vivimos por lograr establecer parámetros referenciales conocidos y de cierta manera lograr una identificación mucho más afectiva en cualquier sentido, provocado principalmente por la nostalgia. Y al mismo tiempo, como es que la actual generación de cineastas importantes de la industria tiene una base pedagógica basada en la cinefilia y en el bombardeo mismo de la sobrecarga de información, al punto de concentrar una gran cantidad de mensajes e imágenes en sus obras.

Por otro lado, se abordó una temática de importante trascendencia a nivel cinematográfico como es el pastiche, la esquizofrenia, y sobretodo, el posmodernismo, sobre el que existe muy pocos estudios y cuya importancia ha sido subvalorada.

7 – Bibliografía

- F. JAMESON, *"Posmodernismo y sociedad de consumo"* en H. FOSTER, (compilador), *"La posmodernidad"*, Editorial Cairos, 2006. Barcelona.

- W. BENJAMIN, *"La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica"* en W. Benjamin, "*Discursos Interrumpidos I".* Editorial Taurus, 1989. Buenos Aires.

- M. BAKHTIN, *"The dialogical imagination"* citado en R. STAM, R. BURGOYNE y S. FLITTERMAN – LEWIS, *"Nuevos conceptos de la teoría del cine"*. Editorial Paidós, 1999. Barcelona

- V. SÁNCHEZ-BIOSCA, *"La cita en la cultura de masas: entre la parodia y el pastiche"*, extracto sacado de *"Una cultura de la fragmentación: pastiche, relato y cuerpo en el cine y la televisión"*

- F: ASTRUC, *"El cine de los hermanos Coen"*. Editorial Paidós, 2003. Barcelona

- F. DE FELIPE, *"Joel y Ethan Coen. Barton Fink, Estudio crítico de Fernando de Felipe"*. Editorial Paidós, 1999. Barcelona

- H. ECO, *"Cómo se hace una tesis"*. Gedisa, 1989, Bacelona.

- F. CASETTI y F. DI CHIO, *"Cómo analizar un film"*. Editorial Paidós Ibérica y Paidós SAICF, 1991. Barcelona y Buenos Aires.

8 – Índice

1. - **Introducción** …….. 2
2. - **Introducción a la Posmodernidad** …….. 8
   2.1 - Breves anotaciones de la modernidad……. 8
   2.2 - Introducción a la posmodernidad ……. 11
3. – **Marco Conceptual** …….. 18
   3.1 – Intertextualidad …… 18
   3.2 – Pastiche …… 22
   3.3 – Visión Esquizoide …… 27
4. – **Pastiche y Esquizofrenia en el cine de los hermanos Coen** …….. 30
   4.1 – Pastiche en la filmografía de los Coen ……... 32
      4.1.1 – Moda Retro ……. 32
      4.1.2 – Plagio Alusivo …….. 34
      4.1.3 – Metonimia …… 44
      4.1.4 – Adaptaciones ……. 59
      4.1.5 – Re – Invenciones …….. 60
   4.2 – Visión Esquizoide …… 61
5. – **Casos de Análisis** ……... 70
   5.1 – *"Raising Arizona"* ……. 71
      5.1.1 – Pastiche ……... 73
      5.1.2 – Visión Esquizoide ……. 82
   5.2 – *"The Big Lebowski"* 84
      5.2.1 – Pastiche 86
      5.2.2 – Visión Esquizoide 98
6. – **Conclusión** …… 102
7. – **Bibliografía** …… 104