

LO GROTESCO Y LO FANTÁSTICO POSMODERNOS COMO ELEMENTOS TRANSVERSALES EN LA OBRA FÍLMICA DE JOEL Y ÉTHAN COEN

Francisco Javier Ruiz del Olmo*
Antonio Cantos Ceballos**

RESUMEN. Esta investigación analiza los elementos fantásticos, oníricos y paródicos del cine de los hermanos Coen desde la óptica de la posmodernidad, a menudo no suficientemente valorados por los estudiosos de su filmografía. Utilizando un análisis crítico e interpretativo puede concluirse que los referentes fantásticos están presentes desde los inicios de su creación fílmica, a través de diferentes formas de representación, y serán una constante en sus obras a través de una visualidad y una puesta en escena que utiliza lo fantástico y lo onírico como forma de alterar y retorcer el paradigma narrativo cinematográfico clásico y la realidad misma, y contra la que el personaje protagonista, como el mismo espectador, se muestra a menudo impotente y desconcertado.

PALABRAS CLAVE. Hermanos Coen; posmodernidad; onirismo; parodia; fantasía.

* Catedrático de la Universidad de Málaga, España. Su labor docente e investigadora se desarrolla en las Facultades de Ciencias de la Comunicación, donde también ejerció como Vicedecano de Investigación, y Bellas Artes. Correo electrónico: fjruiz@uma.es

** Profesor en la Facultad de Comunicación de la Universidad de Málaga, España. Correo electrónico: cantos@uma.es

THE GROTESQUE AND THE FANTASTIC IN POSTMODERNISM AS TRANSVERSAL ELEMENTS IN THE FILM WORK OF JOEL AND ETHAN COEN

ABSTRACT. This research analyzes the fantastic, dreamlike, and parodic elements in the films of the Coen brothers from a postmodern perspective, elements often undervalued by scholars of their filmography. Using a critical and interpretive analysis, it can be concluded that fantastical references are present from the very beginning of their filmmaking, through different forms of representation, and remain a constant in their work. This is achieved through a visual style and *mise-en-scène* that employs the fantastic and the dreamlike to alter and distort the classical cinematic narrative paradigm and reality itself, against which the protagonist, like the viewer, is often shown to be powerless and bewildered.

KEY WORDS. Coen brothers; postmodernism; dreamlike imagery; parody; fantasy.

INTRODUCCIÓN: ENTRE EL HIPERREALISMO PARÓDICO, LA FANTASÍA Y EL ARQUETIPO DE GÉNERO

La ya extensa obra cinematográfica de los hermanos Joel y Ethan Coen puede encuadrarse de forma general en la producción asociada al cine de autor contemporáneo estadounidense. Sus obras denotan, en una primera revisión, un conocimiento exhaustivo de la historia del cine y de otras formas de representación audiovisual, y también de las políticas de género y las estructuras narrativas fílmicas. Ciertamente sus películas se inspiran tanto visual como temáticamente en numerosas fuentes de diferentes medios visuales, reinterpretándolas de forma contemporánea como sustrato deconstruido sobre el que tejer de una manera muy peculiar sus propias historias.

Joel y Ethan Coen nacieron en Minneapolis en 1954 y 1957, respectivamente; sus padres, profesores universitarios, inculcaron a los dos hermanos

un conocimiento enciclopédico, multidisciplinar y artístico: su padre, Edward formaba parte del departamento de economía de la Universidad de Minnesota, y su madre, Rena, les ayudó en su formación sobre cultura visual, como profesora de Bellas Artes en la Universidad St. Cloud State; estas influencias multidisciplinares no son ajenas a su obra cinematográfica. A menudo sus películas han sido estudiadas como críticas sobre momentos clave del contexto histórico y político estadounidense, con interpretación y construcción posmodernas de la historia (Conard, 2009); sin embargo, los Coen mezclan estos mensajes con otros más simbólicos y oscuros, ocultos en capas de ironía y comicidad, de subversión, de parodia grotesca y de fantasía, elementos sin duda menos destacados por los teóricos y críticos que han estudiado sus trabajos.

Justamente por ello, esta investigación tiene como objetivo identificar, describir y analizar los discursos paródicos, oníricos y fantásticos en la obra de estos cineastas norteamericanos, buscando de qué forma han sido transversales y constitutivos en su obra. Los hermanos Coen, como ocurre con otros creadores con fuerte estilema autorial, han sido capaces de encontrar una articulación visual propia dentro del cine de autor contemporáneo, a partir del desarrollo de una estética singular fundamentada en la recreación posmoderna de narrativas y personajes. La mayoría de los estudiosos del cine de los hermanos Coen (como Buccheri, 1999; Bergan, 2000; Palmer, 2004, Chesire y Ashbrook, 2005; Rowell, 2007 o Conard, 2009, entre otros) subrayan la dificultad que supone, dada su filosofía estética, establecer unas pautas homogéneas para su puesta en escena, puesto que cada proyecto aparentemente no guarda relación con el anterior, salvo, si acaso, un modelo binario caracterizado por la alternancia entre el género negro y la comedia. Por ello a menudo también los críticos (Körte y Seesslen, 1999) han reducido de forma simplista el extenso catálogo fílmico de estos cineastas en esas dos categorías generales: películas que siguen rasgos estilísticos generales del género del cine negro, a las que se refieren como *Coen noir*, y las denominadas comedias *screwball*, un subgénero de la comedia romántica que reinterpreta de forma satírica las historias amorosas. Los estudiosos del cine de estos creadores han utilizado también diversos entramados teóricos para explicar los procesos culturales que habitan sus películas, junto con otros autores del cine de autor contemporáneo. Entre ellos, se han referi-

do a la posmodernidad como operación cultural y no como un proceso meramente cronológico, sino según Stam (2001, p. 344) aplicada al cine como una determinada organización discursiva y conceptual, un estilo o estética específica, una sensibilidad singular que propicia un cambio en los paradigmas de la construcción de relatos fílmicos. Para Fredric Jameson los textos se nos presentan y los aprehendemos a través de capas sedimentadas de interpretaciones anteriores, y también a través de los hábitos y categorías de lectura consolidados, que se derivan de tradiciones interpretativas heredadas (Jameson, 2002, p. 9-10).

En el cine de los Coen se evidencian todas esas técnicas de apropiación e intermediación, transformadas y mostradas como un producto cultural nuevo; los directores de Minnesota desarrollan situaciones narrativas que alteran las nociones de género y estilo, utilizan una puesta en escena onírica y fantástica, junto con personajes extravagantes cuya representación y reacciones están lejos de la verosimilitud, de la realidad.

METODOLOGÍA

Para dar respuesta al objetivo general de buscar, identificar y definir lo onírico, paródico y fantástico de forma transversal en la obra fílmica de los hermanos Coen, se ha elegido y aplicado un método que se encuadra en el paradigma cualitativo, a través de una metodología basada en el estudio de caso, mediante la aplicación de análisis de contenido, de naturaleza exploratoria primero, y descriptiva y analítica después. El análisis visual como metodología busca la interpretación de las imágenes (Prosser, 2007) de modo que las películas analizadas se consideran documentos que se articulan en relatos o discursos audiovisuales, sobre los que se identifican de forma interpretativa y cualitativa rasgos de la puesta en escena específicos de los autores estadounidenses. Particularmente se identifican no sólo la situación y el sentido narrativo en determinadas escenas, sino que se relacionan en el contexto de la historia del género en el cine, para observar los procesos de intertextualidad e intermediación propuestos.

La aplicación de esta metodología opera en varias fases. En una primera fase se hizo una selección significativa y representativa de una serie de obras donde lo fantástico y paródico destacan en la narración y en la puesta en

escena; después se acotó asimismo en determinadas secuencias singulares. En una segunda fase se procedió a un análisis de contenido fílmico, identificando y describiendo elementos, y en una tercera fase se analizaron los estilemas de autor de lo onírico, paródico y fantástico para entender cómo operan en el contexto cinematográfico y de la puesta en escena específicos de los hermanos Coen.

Aunque el estudio de caso está focalizado en las obras fílmicas, también se han utilizado otros materiales de investigación como entrevistas a los autores en monografías relevantes, o también el material adicional en las ediciones internacionales de los discos DVD de las películas analizadas, puesto que en algún caso incluyen aportaciones de los autores que clarifican el sentido de sus obras.

En cuanto al rango temporal empleado, y dada la extensión cronológica de su filmografía, después de un primer análisis exploratorio se optó por analizar las obras que se extienden desde los inicios de su carrera hasta los inicios del siglo XXI. Aunque las narraciones que incluyen la fantasía, la parodia y lo onírico se mantienen con mayor o menor vigor hasta sus últimas producciones, se observó que principalmente en los años 90 es cuando estos directores forjaron este estilo tan singular.

Para los propósitos de este estudio, resulta especialmente relevante la aportación de dos líneas de análisis cultural. De una parte, la que se desprende de la crítica cultural canadiense Linda Hutcheon, que destaca cómo la cultura posmoderna está imbuida por una perspicaz conciencia histórica y política; esta especialidad del posmodernismo es la denomina “metaficción historiográfica” (Hutcheon, 1988, p. 13), que es una forma de entender el pasado y reconstruirlo en el presente a través de rastros textuales y de lenguaje, de modo que las operaciones culturales posmodernas (la parodia, por ejemplo) sería una forma de subversión de la ideología del liberalismo burgués. Así, en el cine de los hermanos Coen, el pasado es reconstruido y parodiado de forma fantástica para apelar al espectador y a su conocimiento de esas estructuras culturales, para ser finalmente reconstruidas y repensadas. Hutcheon afirma en ese sentido que la parodia incorpora y desafía a la vez aquello que parodia, y también obliga a “reconsiderar la idea de originalidad de los supuestos humanistas liberales” (1987, p. 251).

Por su parte, los estudios de Bolter y Grusin (2000), desarrollan la idea de cómo en nuestra esfera cultural un medio de representación como el cine no funciona de forma aislada, sino que se forman relaciones entre los medios, de modo que ni siquiera podemos entender la forma de representación de un medio si no es con referencia a otros: ofrecen así una teoría de la mediación en los nuevos medios visuales, que alcanzan su importancia cultural precisamente reapropiándose y transformando discursos y formas de otros medios. Adicionalmente, también se aplican en este trabajo las aportaciones de Weishaar (2012), que en su valiosa contribución al estudio del cine estadounidense contemporáneo concluye que la nuestra es una época cinematográfica madura para lo grotesco; lo grotesco forma parte de la construcción y de la constitución de narraciones fílmicas actuales, y está presente en rasgos autoriales del cine de autor, por ejemplo, en la obra de autores como los hermanos Coen, David Lynch, etc.

LOS ORÍGENES DE LO FANTÁSTICO EN LA OBRA DE LOS HERMANOS COEN

La relación con lo fantástico de los autores estadounidenses se inicia incluso en la infancia, en la que los Coen solían ver numerosas películas de serie B por televisión. Y desde muy jóvenes accedieron a la realización, provistos de una cámara *Vivitar* de Super 8, elaborando versiones de películas o *remakes*, donde ya se adivinaba su gusto por el pastiche, el simulacro y la experimentación; por ejemplo, en obras como una adaptación de *Tempestad sobre Washington* (*Advise and Consent*, Otto Preminger, 1962). Más adelante, cuando Joel se instala en Nueva York para estudiar en el *Institute Film of Television*, conoce al director Sam Raimi, y se incorpora como ayudante de montaje de la película fantástica y de terror *Posesión infernal* (*The Evil Dead*, 1982). Con Raimi traban una profunda amistad que resultará decisiva para su aprendizaje del género: Joel y Ethan colaboran también en la escritura del guion *Ola de crímenes, ola de risas* (*Crimewave*, Sam Raimi, 1985) y aquí se aprecian ya signos denotativos del universo fantástico de los Coen (Levine, 2000, p. 6-7). A partir de entonces, parodia y fantástico se convierten en estilemas esenciales de la estética coeniana, sabiamente diluidos en la estructura profunda de la representación.

La época dorada de Hollywood, dominada por la política de géneros es el punto de referencia de la mayoría de las creaciones de los hermanos Coen a lo largo de su carrera, aunque vistos en su conjunto sus referentes son eclécticos, bizarros y heterogéneos: las películas protagonizadas por Jerry Lewis, Bob Hope, Doris Day, los filmes de Tarzán, las películas históricas (del subgénero *péplum*) o los primeros largometrajes de Walt Disney son algunas de las primeras influencias de estos creadores. Además, puede añadirse otro referente singular como el ofrecido por el director Jacques Tourneur, especialmente en su célebre trilogía para la compañía RKO compuesta por *La mujer pantera*, *El hombre leopardo* y *Yo anduve con un zombie* (*Cat People*, 1942; *The Leopard Man*, 1943; *I Walked with a Zombie*, 1943).

Bajo esos parámetros e influjos se infiere cómo, junto a la comedia, el thriller y el cine negro del Hollywood clásico, los Coen desarrollen esa otra influencia determinante: lo fantástico, lo grotesco y lo onírico, que también tiene referentes literarios; por ejemplo, en la figura recurrente del personaje errante. Los personajes errantes coenianos tienen el misterio y el aspecto grotesco del gótico, y a menudo se revisten de comicidad o de humor negro (Assouly, 2018, p. 17).

RESULTADOS. LO EXTRAÑO Y LA DECONSTRUCCIÓN DEL CINE DE GÉNERO

En conexión con lo fantástico y lo psicológico se encuentra también su profunda admiración por la obra de Alfred Hitchcock, como el propio Joel Coen confiesa a Nicolas Saada: “Lo que nos gusta de Alfred Hitchcock es su manera de yuxtaponer momentos terribles con momentos divertidos” (1996, p. 46). Además, se advierten influencias de dos cineastas clásicos de los setenta, como Stanley Kubrick y Roman Polanski, y toda una pléyade de cineastas clásicos y del *New Hollywood* contrastados: Frank Capra, Busby Berkeley, Preston Sturges, Orson Welles, Jean Renoir, Federico Fellini, Robert Altman, Robert Aldrich o Sergio Leone.

La forma que tienen los hermanos Coen de entender la puesta en escena y el relato cinematográfico, muy en consonancia con la filosofía de Welles (Tavernier y Coursodon, 1995), consiste en construir un entramado fílmico que alude directamente al pasado para, aplicando a fondo su profundo

sentido iconoclasta, dinamitar sus figuras prototípicas y las estructuras narrativas, recomponiendo y moviendo la historia, trabajando con estilemas ajenos y extradiegéticos (voz en *off*, disposición narrativa en *flashback*, ruptura de arquetipos, etc.), y, en definitiva, retorciendo desde dentro las narraciones e historias clásicas, que cobran así un nuevo sentido; para todo ello, los Coen asumen también el papel de montadores de sus películas, bajo el alias de Roderick Jaynes.

Un claro ejemplo de esta forma de construir el relato cinematográfico se encuentra ya en su primer largometraje, *Sangre Fácil* (*Blood Simple*, 1984), un film desconcertante que mezcla la comedia, el cine negro, el cine fantástico y el de terror, y donde podemos apreciar una secuencia final en la que los cineastas de Minnesota recrean a su manera la emblemática escena de la ducha de Janet Leigh en *Psycho* (Alfred Hitchcock, 1960): abriendo con un plano cenital a la manera del realizador británico; el personaje protagonista de dicha escena, Abby (Frances McDormand), ni siquiera está dentro de la bañera y tampoco será la víctima como le ocurre a Janet Leigh, sino que será ella quien mate al detective Visser (M. Emmett Walsh) igual que hace Norman Bates (Anthony Perkins) con el investigador privado Milton Arbogast (Martin Balsam) cuando va a interrogarlo.

Igualmente, en el caso de la película *El hombre que nunca estuvo allí* (*The Man Who Wasn't There*, 2001) otra incursión en el cine negro contemporáneo o *neo noir* donde destruyen de forma extraña el referente clásico en el que se inspira, *Pacto de sangre* (*Double Indemnity*, Billy Wilder, 1944); aquí el film de los Coen rompe los límites del clasicismo con una trama que incluye elementos ajenos al género mezclados de forma singular: infidelidades, chantaje, homosexualidad, falsos culpables y una peculiar Lolita. Desde el punto de vista de este estudio no es sólo importante cómo muestran la relación entre el agente de seguros Walter Neff y su jefe, el por otra parte turbio empresario de la limpieza en seco Creighton Tolliver (Jon Polito), o las referencias intertextuales irónicas a la imagen de la muerte del empresario homosexual que nos remite a la obra *La noche del cazador* (*Night of the Hunter*, Charles Laughton, 1955); sobre todo, resulta relevante destacar el acercamiento fantástico que tiene la cinta de los hermanos Coen al principio de incertidumbre, mostrándose en numerosas ocasiones en la trama de la película, de forma onírica a veces, absurda otras, la improba-

bilidad del conocimiento certero y la imposibilidad de observar algo sin alterarlo mediante nuestra propia participación observadora.

En el cine de los hermanos Coen a menudo es difícil separar lo fantástico de lo onírico y de lo grotesco; Schuy R. Weishaar (2012) ha establecido lo grotesco como marco teórico para estudiar el cine de autor estadounidense contemporáneo, aplicable para el análisis desde este punto de vista a las obras fílmicas de Tim Burton, Terry Gilliam, David Lynch y los mismos hermanos Coen. Weishaar se basa en parte en la construcción teórica y las definiciones de Mijaíl Bajtin sobre lo carnavalesco y lo grotesco como una estética de la degradación que hace visible así lo abstracto y lo espiritual; ello conecta con la categorización de Wolfgang Kayser (2015) de lo grotesco como un principio estructural integral de las obras culturales y artísticas. Weishaar identifica y define un rasgo expresivo transversal y común en la obra de estos cineastas y en el caso de los hermanos Coen, lo grotesco queda subsumido generalmente en lo fantástico y lo onírico. Esta apuesta programática les fuerza a trabajar las abundantes citas cinematográficas que caracterizan sus películas con el fin de dotarlas de un nuevo sentido onírico, en conjunción con el espectador. Por ejemplo, todo esto constituye ya todo un hecho en su citado primer trabajo, *Sangre Fácil* (*Blood Simple*, 1984) que parte de un sólido guion inspirado en la narrativa de James M. Cain y Dashiell Hammett y sus adaptaciones cinematográficas: *Perdición* (*Double Indemnity*, Billy Wilder, 1944) o *El cartero siempre llama dos veces* (*The Postman Always Rings Twice*, Tay Garnett, 1946).

Se evidencia aquí cómo se producen varias importantes transgresiones en relación con estas fuentes cinematográficas citadas que alteran de forma intencionada los sólidos modelos del cine negro. Entre ellas, en primer lugar, se observa que en la película de los Coen no es la pareja adúltera quien planea cometer el asesinato de su marido (cuestión que ocurre en *El cartero siempre llama dos veces*), sino que es el propio marido (Marty/Dan Hedaya) quien ordena la muerte de Abby (Frances McDormand) y Ray (John Getz). Y, en segundo lugar, el detective de *Sangre Fácil* (1984), Loren Visser (M. Emmet Walsh), no es quien investiga el supuesto crimen (como ocurre con el investigador de la empresa de seguros Barton Keyes/Edward G. Robinson en *Perdición*), sino quien es contratado para cometerlo antes de que él mismo asesine a quien lo contrata (Marty). Y en todos los casos los

personajes parecen luchar contra el propio relato, alterándolo, retorciéndolo, convirtiendo la trama en irreal por momentos. De este modo, con el marido convertido en potencial asesino de los adúlteros (y no al contrario) y con el investigador privado (Visser) traicionando a su cliente, y transgrediendo la ley, podemos afirmar que el contenido conceptual y temático del cine negro clásico ha sido liquidado (Oubiña, 2000, p. 107-108). La elección sonora colabora igualmente con ello; en esta obra se produce la descontextualización y recontextualización de las grabaciones de audio de los años sesenta de las representaciones de *kecbak* balineses, cuyas voces y sonidos, tal y como se inscriben en las grabaciones sonoras, han sido separados de sus fuentes originales y resituados en un contexto totalmente ajeno, lo que permita a los cineastas evocar lo extraño, lo grotesco y lo siniestro (Bakan, 2009). O en el filme *Muerte entre las flores* (*Miller's Crossing*, 1990), el primer ruido del universo diegético que escuchamos es el de unos cubitos de hielo que resueñan al caer sobre un vaso vacío de whisky. En este caso, con este subrayado por medio del sonido, los Coen buscan interpelar al espectador despertando sus resonancias cinéfilas: el sonido evoca el cine negro cuyos orígenes se remontan a los primeros años de la Ley Seca (Astruc, 2003, p. 88).

Los hermanos Coen anuncian el espectáculo y lo denuncian, casi de manera sincrónica, con una filosofía estética de la puesta en escena plagada de estilemas que conducen inequívocamente hacia la modernidad fílmica: “narradores incapaces de encauzar el relato y de secuencias oníricas que contaminan la linealidad y el realismo de la trama” (De Felipe, 1999, p. 542). Además, los propios autores utilizan a veces, para explicar sus digresiones fantásticas, el término “pausa Kafka”, que fue mencionado por los hermanos en varias ocasiones: en una entrevista incluida en el comentario de la edición en DVD de *El gran Lebowski* (1998), afirman que se produce en la escena de la alucinación del *Nota*, o también se menciona en el comentario del DVD de *El hombre que nunca estuvo allí* (*The Man Who Wasn't There*, 2001), como recoge Lewit (2016, p. 258).

Otra de las distintas aristas de lo fantástico y grotesco en la obra de los cineastas norteamericanos sería la que vincula lo fantástico con el *burlesque*. Sobre este concepto es destacable aquí la noción propuesta por Margaret Rose, especialmente descrito en su obra *Parody: Ancient, Modern, and Post-Modern* (1995). Rose asocia e identifica el *burlesque* como una

parodia, a menudo exagerada, en forma cómica, en los que se imita la composición y el estilo característico y los temas de un autor o género en particular, que son satirizados a través de una interpretación inapropiada, improbable, o exagerada para buscar el efecto cómico o fantástico. Esta definición de burlesque nos ofrece también claves para entender muchas otras claves del cine de los hermanos Coen: utilizan una remediación indirecta donde los cineastas obtienen referencias de diversas fuentes, pero las alteran o reimaginan para adaptarlas a los fines de la historia que se cuenta en caso, potenciando de esta forma lo paródico, fantástico, extraño, onírico o cómico. Es ese sentido, otro ejemplo emblemático de estas operaciones culturales fílmicas de la fantasía y la descontextualización de los directores estadounidenses lo encontramos en el caso del filme *El gran Lebowski* (*The Big Lebowski*, 1998), donde los Coen plantean una operación radicalmente desmitificadora del relato clásico propuesto por la conocida película *El sueño eterno* (*The Big Sleep*, Howard Hawks, 1946), desmontando fantástica y paródicamente la imagen mítica del héroe americano a través de una historia carente de referentes narrativos, reglas de conducta o héroes a la vieja usanza y, además, realizando toda una denuncia contra el *impasse* intelectual en el que se hallaba el cine del Hollywood clásico, condenado a repetir una y otra vez los mismos esquemas y a vivir instalado entre pastiches, *remakes* y cine retro (Dahan, 1998, p. 14). La imagen de Marlowe en *El largo adiós* la reencarna Jeff Bridges en *El gran Lebowski* (1998) a través la historia de *El Nota*: un personaje que no trabaja, que se dedica tan sólo a fumar marihuana y jugar a los bolos y que, en definitiva, no es un detective. En ese contexto narcótico en la vida del *Nota*, la fantasía emerge asociada a la alucinatoria cultura psicodélica, que se asocia geográficamente con el sur de California y la ciudad de San Francisco (Allen, 2006, p. 104).

En consonancia con este proceso de degradación moral del protagonista, tampoco queda nada de la compostura de la figura del General Sternwood en el retrato del *El Gran Lebowski* (David Huddleston), (Körte y Seesslen, 1999). Aunque este relato pueda ser leído en clave irónica (Rothman, 2011), en todo caso la extrañeza de *El Nota* ante los acontecimientos que le superan se ve acompañada con sus recurrentes sueños y alucinaciones paródicas, que pueden incluir materiales tan eclécticos como el musical clásico americano o incluso referencias a la industria del cine pornográfico.

LA PUESTA EN ESCENA Y LOS ESTILEMAS DE LO FANTÁSTICO

La visualización de toda este complejo universo se lleva a cabo a través de una narrativa encarnada en una puesta en escena singular, que bascula entre el hiperrealismo y lo extraño, absurdo, cómico o paródico; un tema recurrente en las películas de los Coen es la dificultad de escapar o la fuga imposible, algo que se traduce en un encuadre de líneas verticales que se prolongan hasta el horizonte en una línea de fuga y que funciona como un estilema habitual en el arranque de sus filmes: carreteras, pasillos caminos, mesas de juntas, pistas de boleras que conducen a ninguna parte, provocando la pérdida de la lógica, de la razón y sugiriendo un universo ininteligible, onírico.

A esta dificultad para escapar se añade la imposibilidad de descifrar y diferenciar la realidad de la fantasía por parte de unos protagonistas (y junto a ellos los espectadores), que no son conscientes de estar viviendo dentro de una pesadilla. Las historias de los Coen no tienen un centro, sino que, como advierte Oubiña (2000, p. 111), muestran siempre una fragmentación o una dislocación que las acerca a la irrealidad. No en vano, el estilo de los Coen en la escritura del guion los lleva, a menudo, a privilegiar las imágenes sobre la escritura considerando la puesta en escena desde la propia génesis de la historia (Jousse y Saada, 1991, p. 38), y, consecuentemente, anotando detalladamente soluciones de dirección. El resultado es un guion construido sobre una estructura supeditada a las necesidades narrativas cambiantes; los cineastas de Minnesota suelen introducir breves digresiones, fragmentos extraños que no aportan nada relevante al desarrollo dramático y narrativo de la intriga, pero en las que vuelcan todo su talento visual con el objetivo de jugar con el espectador, destruir su horizonte de expectativas y obligarlo a situarse dentro y fuera del relato al mismo tiempo.

El personaje protagonista coeniano es un antihéroe, un individuo gris y anodino que intenta escapar de la mediocridad en la que vive y que fracasa en su empeño, porque es incapaz de diferenciar lo verdadero de lo falso, sometido a un devenir fantástico y extraño, desprendido de la realidad de la imagen idealizada de América, y que vaga en un mundo tan hiperreal como absurdo. Pareciera que los directores disfruten con ellos enfrentándolos en sus filmes con sus demonios mediante una continua *mise en abyme*: un amante no celoso obligado a asesinar al marido de su amante sin motivo personal (Ray

en *Sangre Fácil*); la mujer policía casada con un expresidiario que ansía tener un hijo con él (Ed en *Arizona Baby*), el escritor ambicioso obligado a escribir un guion sobre lucha libre (Barton en *Barton Fink*); o el indiferente obligado a aceptar responsabilidades (El Nota en *El gran Lebowski*).

En *Barton Fink* (1991) proponen una narración que se desarrolla casi por completo en interiores y que potencia una estética que tiende hacia la abstracción y lo fantástico, creando todo un sistema conceptual y estético siempre marcado por la presencia de la muerte y los trampantojos visuales. Los cineastas convierten al hotel Earle en un hotel antropomorfo y orgánico, imagen metafórica del interior de una corteza cerebral, donde la pesadilla del guionista se confunde con la del espectador (De Felipe 1999, p. 51). La sexta planta, por ejemplo, tiene el aspecto de un interminable y angustioso pasillo sin salidas al exterior, decorado con lúgubres apliques imitando formas vegetales, una desgastada moqueta verde hierba, y un mortecino papel en la pared estampado con palmeras amarillas. En dicha planta, se encuentra la habitación del protagonista, Barton (John Turturro), un habitáculo deprimente y asfixiante, como un sueño alojado en la mente del protagonista (Rowell, 2007, p. 104). Éste se aloja en una habitación anodina, y donde la vista de cada ventana es un muro; de este modo, el único consuelo, la única ventana al exterior es un cuadro colgado en la pared cuyo protagonista es una solitaria mujer que está sentada de espaldas en una playa y que mira al mar, otra representación fantástica y simbólica. Toda esta puesta en escena concebida por los Coen para el hotel Earle constituye, en suma, una emanación de la mente de Charlie Meadows (John Goodman). El sonido es también un elemento esencial dentro de la narración; Carter Burwell escribió una banda sonora minimalista cuyo tema principal evocaba una especie de reiterativa e inocente melodía infantil. Burdwell, junto con el diseñador de sonido Skip Lievinsay, desarrollaron una atmósfera obsesiva en la que la siniestra melodía acabase entremezclándose con toda suerte de efectos sonoros, texturas y filtros, resultando una atmósfera onírica y perversa. Conard (2009) entiende *Barton Fink* como una forma de representación fantástica y a la vez particularmente crítica de la obra filosófica de Heidegger y por extensión de tradición de la metafísica occidental; así el solipsista y caótico mundo onírico de la mente de Fink, que representa para Conard (2009, p. 191) las fatídicas consecuencias de aislar radicalmente al sujeto cartesiano dado que el personaje de Barton

vive encerrado en su psique, simbolizada por su habitación de hotel, aislado de la realidad y del compromiso práctico con el mundo.

En el mismo sentido, otro de los personajes protagonistas más significativos de su filmografía es Ed Crane, el triste y reflexivo barbero de *El hombre que nunca estuvo allí* (*The Man Who Wasn't There*, 2001), una nueva revisión de los arquetipos del cine negro adentrándose en el territorio del melodrama criminal, subgénero marcado por el destino fatal a lo Fritz Lang, como en *La mujer del cuadro* (*The Woman in the Window*, 1944). En él se persigue investigar los complejos procesos psicológicos y mentales que hacen que un individuo aparentemente normal traspase las fronteras de la ley (Herederó y Santamarina, 1996). En el filme se evidencia la vulgaridad de la existencia a través de un simple peluquero, Ed Crane (Billy Bob Thornton), que está tan hastiado de la vida que apenas le quedan fuerzas para soñar con vivir de verdad. Simplemente asiste al pasar de los días, imbuido en su recalcitrante cotidianeidad, en una existencia cuyo único sabor es el de su marca de cigarrillos favorita. El perfil del personaje de Ed Crane es el de un antihéroe callado, casi ausente, que sobrevive a duras penas a la incomunicación en su matrimonio con Doris (Frances McDormand) y que busca una salida, una vía de escape, pero, irremediamente, se topa con la falsedad de la sociedad y el engaño. De hecho, la presentación del personaje por los Coen en su lugar de trabajo resulta altamente reveladora: Ed Crane sentado en un sillón de la barbería leyendo el periódico y con las lamas de las persianas del local totalmente extendidas, un ambiente claustrofóbico y de penumbra que evoca la celda de una prisión.

Para que queden aparentemente ancladas a la realidad, hermanos Coen buscan delimitar, en primer lugar, el territorio donde se originan los acontecimientos; éste sería un estilema autorial bastante característico en su manera de abordar la puesta en escena, dado que la historia que cuentan siempre se halla íntimamente unida al decorado, (a menudo hiperrealista y extraño) a lo que delimita el encuadre: Texas (*Sangre fácil*, 1984), Arizona (*Arizona Baby*, 1987), Nueva York (*Muerte entre las flores*, 1990; *El gran salto*, 1994), Minnesota (*Fargo*, 1996), Los Ángeles (*Barton Fink*, 1991; *El gran Lebowski*, 1998). En los ejemplos reseñados, es en un estado o en una ciudad determinada de la geografía de los Estados Unidos donde los cineastas tienden a desarrollar la acción, y, con frecuencia, a justificarla. De

este modo, el decorado se convierte en una especie de epicentro diegético en cuyo interior de este microcosmos de particularismo rural o metropolitano, según el caso, y evolucionan unos protagonistas que se encuentran prisioneros de un ambiente cada vez más insólito y en ningún momento dan la impresión de poder o de siquiera querer escapar de él.

Este universo establecido como totalidad y generador de un marco de acción centrípeta aparece ya claramente establecido en *Sangre Fácil* (1984), donde los Coen construyen un mundo rural texano por donde deambulan unos personajes con una forma de andar lenta y dubitativa, una marcada laxitud que afecta de lleno al cuarteto protagonista de la historia al que, intencionadamente, los autores encierran en este espacio limitado para llevarlos al límite psicológico. Esta intencionada Texas en miniatura se ve acentuada por la forma en que los cineastas realizan la puesta en escena: abundantes elipsis en los desplazamientos de los personajes principales que sólo dejan ver sus idas y venidas, los planos fijos que permiten captar la atmósfera de lentitud y enraízan a los protagonistas, junto con una interpretación minimalista y un montaje especialmente lento donde, además, muchas de las secuencias están filmadas en tiempo real. Como indica Frédéric Astruc (2003, p. 33), todo está sabiamente medido y organizado para que el espectador disponga del tiempo necesario para apreciar la situación y de ese modo verse confrontado al mismo tiempo que Ray (John Getz) y Abby (Frances McDormand) con la hipótesis del asesinato.

En su segunda película, *Arizona Baby* (1987), se describe un hábitat opuesto a *Sangre Fácil* (1984); los Coen se adentran en una comedia en forma de *road movie* en la que la pareja protagonista, Ed (Holly Hunter) y Hi (Nicholas Cage) viven en una caravana. A pesar de que toda la historia transcurre por una carretera, el nomadismo viene a ser relativo puesto que este vehículo permanecerá aparcado en el mismo sitio y los recorridos en coche siempre quedan limitados al interior del estado. En definitiva, y pese a las apariencias, los personajes se encuentran también atados a su territorio. La puesta en escena de los hermanos Coen se sirve de modo magistral de dicho espacio, mostrándose a un mismo tiempo dinámica y aérea, con un uso singular y creativo del *travelling*, irreal y alterado. Estos movimientos de cámara tan connotados son otro claro rasgo de autor característico de la puesta en escena de los hermanos Coen; los *travellings* particularmente

rápidos, con los que buscan hacer partícipe al espectador de los estados de ánimo de cada personaje y provocar en él un sutil efecto de extrañamiento a medio camino entre la admiración por la plasticidad del movimiento y la intriga que le genera el sentido de éste.

El último plano de *Muerte entre las flores* (1990) es igualmente denotativo: un *travelling* en línea recta, frontal y con una fluidez que le otorga una gran plasticidad: se inicia con el personaje de Tom (del que no vemos su rostro) ajustándose el sombrero y elevando paulatinamente la cabeza a medida que se acerca la cámara y aumenta el volumen de la música; este plano no responde a ninguna necesidad narrativa y los cineastas, por tanto, sólo pretenden jugar con la imagen subrayando el uso virtuoso de la cámara, el reinado unilateral de la imagen sobre el cuerpo, del parecer sobre el ser y del reflejo sobre lo real (Gaffez, 2008, p. 101).

Por su parte, la puesta en escena de *Fargo* (1996), película que también representa una alternativa renovadora al cine criminal y reformula desde una perspectiva inédita los elementos del *neo noir*, ironiza con un humor sangriento sobre una situación clásica: el marido busca cometer un delito para situarse económicamente al nivel de su adinerada esposa. Para esta historia situada en la Minnesota rural y en paisajes nevados, alterando con el color blanco la visualidad del género, los Coen adoptan el plano fijo como eje central de su puesta en escena con unos movimientos de cámara restringidos a panorámicas de seguimiento de los personajes o de los coches. El plano estático el medio elegido por los cineastas para mostrar una América marginal, alejada de las imágenes idealizadas del cine comercial, recurso estilístico con el que los hermanos Coen depuran su puesta en escena y la renuevan mediante un acercamiento más esencial al fenómeno cinematográfico: planos desnudos y casi vacíos, generalmente ocupados por uno o dos personajes y una utilización del espacio que transmite una sensación de inmensa soledad desde el principio, como en una pintura de Edward Hopper, donde una panorámica en plano secuencia sobre un paisaje casi sumergido en la blancura brillante de la nieve, es apenas turbado por un solitario vehículo que avanza lentamente como único signo de vida; éstas son imágenes que, aunque reconocibles, juegan con la extrañeza del mundo de los sueños.

CONCLUSIONES

Los estudios sobre la obra cinematográfica de Joel y Ethan Coen han privilegiado tradicionalmente los aspectos relacionados con la política de géneros, la crítica social del América contemporánea o las operaciones postmodernas e intertextuales como la parodia que proponen sus filmes. Sin embargo, bajo ese subtexto, es posible destacar la importancia que los aspectos paródicos, oníricos, fantásticos y lo grotesco, que tienen en la obra de los hermanos Coen un eje vertebrador de la puesta en escena cinematográfica.

Esto se produce a lo largo de toda su obra y se inserta en el desarrollo de una estética singular fundamentada en la recreación posmoderna de narrativas y personajes desde un punto de vista a la vez realista, irónico y crítico. Por ejemplo, es habitual que en sus tramas un determinado plan o línea de acción se pone en marcha, pero inevitablemente todo se estropea desde el principio y progresivamente empieza a desmoronarse; los protagonistas, de forma absurda, a menudo como resultado de un malentendido, se ven envueltos una problemática cadena de acontecimientos. La muerte y el asesinato son un factor importante en la acción desencadenante de estos dramas tragicómicos, irónicos y fantasiosos.

El origen de los elementos fantásticos en la obra los hermanos Coen tiene que ver con las influencias de obras cinematográficas clásicas, los *remakes*, y, por ejemplo, con la conexión con otras obras, como los filmes de Sam Raimi, pero también de otros renovadores del lenguaje clásico como Alfred Hitchcock. También subyace en su obra referentes episódicos a la obra de Franz Kafka o incluso a la literatura gótica.

Ciertamente, algunos filmes destacan con mayor relevancia respecto a estas operaciones de divergencia de lo real, especialmente obras como *Sangre fácil* (1984), *Arizona Baby* (1987), *Muerte entre las flores* (1990), *Barton Fink* (1991), *El gran Lebowski* (1998) o *El hombre que nunca estuvo allí* (2001). Puede concluirse que son los años 90 del siglo pasado los que forjan esa identidad transversal paródica, fantástica y onírica que se mantendrá con altibajos a lo largo de toda su carrera.

Los pasajes y secuencias fantásticas o de naturaleza más o menos irreal en la obra de los hermanos Coen adoptan distintas formas visuales, a menudo ocultas en los estereotipos de género cinematográfico y con conceptos y cate-

gorías relacionados. Así se mezclan con el humor negro, pero sobre todo con la parodia y en numerosas ocasiones con lo grotesco. Los hermanos Coen, pues, incorporan a su filosofía estética de la puesta en escena un claro estilema que se va a ir combinando en distintas producciones: el plano fijo como mecanismo básico del filme y, con ello, el valor de la secuencia y el empleo profuso del plano/contraplano, el travelling de seguimiento y sobre todo la puesta en escena minimalista y que privilegia los aspectos irreales y paródicos. Entre ellos se encuentran la representación de espacios sin continuidad narrativa o los fragmentos o secuencias que proponen situaciones oníricas, extrañas o paródicas, sin conexión lógica con la trama narrativa principal.

En definitiva, la impronta estética que preside la puesta en escena de Joel y Ethan Coen se rige por una permanente transformación en virtud del tema, del género, del tono y, también, del universo tratado. Aparentemente se trata de adaptarse fielmente al ambiente diegético de la película; pero a la vez y de forma paradójica introducen elementos extradiegéticos, oníricos, subjetivos, o barrocos, y en último término otros grotescos y fantásticos. Dicha representación singular se deriva en parte de una peculiar manera de concebir la visualidad, y se fundamenta en la revisión de la puesta en escena, desde la modernidad fílmica, de determinadas películas emblemáticas del cine clásico, no con la intención de elaborar una adaptación, sino con el objetivo de alterarlas, parodiarlas o mezclarlas de forma fantástica y, en definitiva, acomodarlas a sus gustos rupturistas e irreverentes.

FUENTES CONSULTADAS

- ALLEN, W. (Ed.) (2006). *The Coen Brothers: Interviews*. University Press of Mississippi.
- ALTMAN, R. (Dir.) (1973). *The Long Goodbye (Un largo adiós)*. United Artists.
- ASSOULY, J. (2018). The Wandering Character in the Coen Brothers' Films: When the Southern Gothic Meets the Western. En *Revue LISA / LISA e-journal*. Vol. 16. Núm. 1. DOI: <https://doi.org/10.4000/lisa.9304>
- ASTRUC, F. (2003). *El cine de los hermanos Coen*. Paidós Ibérica.

- BAKAN, M. (2009). The Abduction of the Signifying Monkey Chant: Schizophonic Transmogrifications of Balinese Kecak in Fellini's Satyricon and the Coen Brothers' *Blood Simple*. En *Ethnomusicology Forum*. Vol. 18. Núm. 1. pp. 83-106. DOI: <https://doi.org/10.1080/17411910902778478>
- BERGAN, R. (2000). *The Coen Brothers*. Orion Publishing.
- BOLTER, J. y GRUSIN, R. (1999). *Remediation: Understanding New Media*. The MIT Press.
- BUCCHERI, V. (1999). *Joel e Ethan Coen*. Il Castoro.
- CAPRA, F. (Dir.) (1946). *It's a Wonderful Life* (;*Qué bello es vivir!*). Liberty Films Inc.
- CHESHIRE, E. y ASHBROOK, J. (2005). *Joel Coen y Ethan Coen*. Pocket Essential.
- COEN, J. (Dir.) (1984). *Blood Simple* (*Sangre fácil*). Foxton Entertainment / River Road Productions.
- COEN, J. (Dir.) (1987). *Raising Arizona* (*Arizona Baby*). 20th Century Fox.
- COEN, J. (Dir.) (1990). *Miller's Crossing* (*Muerte entre las flores*). 20th Century Fox / Circle Films.
- COEN, J. (Dir.) (1991). *Barton Fink* (*Barton Fink*). Circle Films.
- COEN, J. (Dir.) (1994). *The Hudsucker Proxy* (*El gran salto*). Warner Bros. / Working Title Films / Polygram Filmed Entertainment / Silver Pictures.
- COEN, J. (Dir.) (1996). *Fargo* (*Fargo*). Polygram Filmed Entertainment / Working Title Films.
- COEN, J. (Dir.) (1998). *The Big Lebowski* (*El gran Lebowski*). Polygram Filmed Entertainment / Working Title Films.
- COEN, J. (Dir.) (2001). *The Man Who Wasn't There* (*El hombre que nunca estuvo allí*). USA Films.
- CONARD, M. (2009). Heidegger and the Problem of Interpretation in Barton Fink. En Conard, M. (Ed.). *The Philosophy of the Coen Brothers*. pp. 179-194. The University Press of Kentucky.
- COURSODON, J. y TAVERNIER, B. (1995). *50 Ans de Cinéma Américain*. Éditions Nathan.
- DAHAN, Y. (1998). Du Rêve a la Realité. Les Films des Frères Coen. En *Positif-Paris*. Núm. 44. pp. 12-15.

- DE FELIPE, F. (1999). *Barton Fink: Joel y Ethan Coen*. Paidós Ibérica.
- GAFFEZ, F. (2008). Les Coen Première Manière. En *Positif-Paris*. Núm. 563. pp. 101-102.
- GARNETT, T. (Dir.) (1946). *The Postman Always Rings Twice (El cartero siempre llama dos veces)*. Metro-Goldwyn-Mayer.
- HAWKS, H. (Dir.) (1946). *The Big Sleep (El sueño eterno)*. Warner Bros.
- HEREDERO, C. y SANTAMARINA, A. (1996). *El cine negro. Maduración y crisis de la escritura clásica*. Paidós.
- HITCHCOCK, A. (Dir.) (1960). *Psycho (Psicosis)*. Paramount Pictures.
- HUTCHEON, L. (1988). *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. Routledge.
- HUTCHEON, L. (1989). *The Politics of Postmodernism*. Routledge.
- JAMESON, F. (1991). *El posmodernismo o La lógica cultural del capitalismo avanzado*. Paidós.
- JAMESON, F. (2002). *The Political Unconscious*, Routledge Classics.
- JOUSSE, T. y SAADA, N. (1991). Entretien avec Ethan et Joel Coen. En *Cahiers du Cinéma*. Vol. 448. Núm. 38.
- KAYSER, W. (2015). Lo Grotresco. *Su realización en Literatura y Pintura*. Visor.
- KÖRTE, P. y SEESLEN, P. (1999). *Joel and Ethan Coen*. Titan Books.
- KUBRICK, S. (Dir.) (1980). *The Shining (El resplandor)*. Hawk Films / Peregrine / Warner Bros.
- LANG, F. (Dir.) (1944). *The Woman in the Window (La mujer del cuadro)*. International Pictures.
- LAUGHTON, C. (Dir.) (1955). *The Night of the Hunter (La noche del cazador)*. United Artists.
- LEVINE, J. (2000). *The Coen Brothers, The Story of Two American Filmmakers*. ECW Press.
- LEVY, E. (1999). *Cinema of Outsiders: The Rise of American Independent Film*. New York University Press.
- LEWIT, I. (2016). 'This is Not Nothing': Viewing the Coen Brothers Through the Lens of Kafka. En Shai, S. y Lewit I. (Eds.). *Media-morphosis*. pp. 258-78. Columbia University Press. DOI: <https://doi.org/10.7312/bide17644-016>

- OUBIÑA, D. (2000). *Filmología: Ensayos con el cine*. Manantial.
- PALMER, R. (2004). *Joel and Ethan Coen*. University of Illinois Press.
- PREMINGER, O. (Dir.) (1962). *Advise & Consent (Tempestad sobre Washington)*, Columbia Pictures / Otto Preminger / Sigma Productions / Alpha Alpina.
- PROSSER, J. (2007). Visual Methods and the Visual Culture of Schools. En *Visual Studies*. Vol. 22. Núm. 1. pp. 13-30. DOI: <https://doi.org/10.1080/14725860601167143>
- RAIMI, S. (Dir.) (1981). *The Evil Dead (Posesión infernal)*. Renaissance Pictures.
- RAIMI, S. (Dir.) (1985). *Crimewave (Ola de crímenes, ola de risas)*. Columbia Pictures / Embassy Films Associates / Renaissance Pictures.
- ROSE, M. (1995). *Parody: Ancient, Modern, and Post-Modern*. Cambridge University Press.
- ROTHMAN, S. (2011). 'Isn't It Ironic': The films of the Coen Brothers. En *Comedy Studies*. Vol. 2. Núm. 1. pp. 55-62. DOI: https://doi.org/10.1386/cost.2.1.55_1
- ROWELL, E. (2007). *The Brothers Grim: The Films of Ethan and Joel Coen*. The Scarecrow Press.
- SAADA, N. (1996). Entretien avec Ethan et Joel Coen. En *Cahiers du Cinéma*. Vol. 505. Núm. 46.
- STAM, R. (2001). *Teorías del cine*. Paidós Comunicación.
- TOURNEUR, J. (Dir.) (1942). *Cat People (La mujer pantera)*. RKO Radio Pictures.
- TOURNEUR, J. (Dir.) (1943). *The Leopard Man (El hombre leopardo)*. RKO Radio Pictures.
- TOURNEUR, J. (Dir.) (1943). *I Walked with a Zombie (Yo anduve con un zombie)*. RKO Radio Pictures.
- WEISHAAR, S. (2012). *Masters of the Grotesque: The Cinema of Tim Burton, Terry Gilliam, the Coen Brothers and David Lynch*. McFarland & Company.

FRANCISCO RUIZ DEL OLMO y ANTONIO CANTOS CEBALLOS

WILDER, B. (Dir.) (1944). *Double Indemnity (Pacto de sangre)*. Paramount Pictures.

Fecha de recepción: 24 de julio de 2024

Fecha de aceptación: 26 de mayo de 2025

DOI: <https://doi.org/10.29092/uacm.v23i60.1263>