

# Joel & Ethan Coen

## cine a cuatro manos

Juan Carlos González A.

*Los Coen son directores inteligentes que saben demasiado sobre películas y muy poco acerca de la vida real.*

Emanuel Levy, *Cinema of Outsiders*

Cuando el 24 de febrero de 2008 los hermanos Coen recibieron en Los Ángeles el premio Oscar a la mejor película, otorgado a *Sin lugar para los débiles* (*No Country for Old Men*), se cerró un círculo de reconocimiento a su obra que incluye —en estos 24 años como realizadores— la Palma de Oro en Cannes, el premio del National Board of Review, la Concha de Plata en San Sebastián, el Gran Premio del Jurado en Sundance, el premio David Lean en los Bafta y el galardón del Directors Guild of America, entre muchos triunfos y nominaciones en cuanto festival y certamen pueda uno suponer. Ya han obtenido todo lo conseguible en lo que a cine se refiere y, sin embargo, son una pareja de directores y guionistas que aún no tiene unánime aplauso, sobre todo en su país. Es probable que su consciente distanciamiento de los medios provoque que sean vistos como prepotentes, imagen pública que parece no disgustarles y que los hace proclives a la furia de la crítica, dispuesta a no perdonarles ningún desliz a la hora de los



elogios a una obra que, ya con doce largometrajes y dos cortometrajes a bordo, se antoja madura y digna de una mirada detallada.

Los hermanos Coen nacieron en Saint Louis Park, suburbio localizado a seis millas de Minneapolis, Minnesota. Joel nació en noviembre de 1954 y Ethan en septiembre de 1957. Hijos de padres catedráticos universitarios de origen judío, crecieron en una familia de clase media y tuvieron una infancia normal, en la que, como único vínculo con su futura actividad, realizaron algunas películas caseras con una cámara de Super 8. Ambos fueron alumnos del Simon's Rock College en Great Barrington, Massachusetts, para luego tomar rumbos divergentes. Joel estudió cine en la Universidad de Nueva York y su hermano menor se licenció en filosofía en Princeton con una tesis sobre Wittgenstein. Joel empezó a vincularse a la industria del cine realizando tareas de edición en películas de bajo presupuesto, como *Posesión infernal* (*The Evil Dead*, 1982), de Sam Raimi, un director y amigo que les ayudó mucho en su futura carrera. Los Coen empiezan a escribir varios guiones y, con la ayuda de inversionistas locales de Minnesota y el dinero de familiares y amigos, lograron reunir 175.000 dólares para realizar su primer largometraje: *Sangre fácil* (*Blood Sim-*



ple, 1984). La producción estaría a cargo del polaco Ben Barenholtz, quien se había unido a Ted y Jim Pedas para formar Circle Releasing, una compañía independiente que en ese entonces apoyó filmes de Guy Maddin, Vincent Ward, John Woo y Alain Cavalier. Contarían con la fotografía del cinematografista y futuro director Barry Sonnenfeld (quien los acompañaría en tres películas), la música de Carter Burwell (compositor en casi todas sus filmes) y el montaje de Roderick Jaynes (un personaje ficticio bajo el cual se esconden los Coen).

“Me dio una .38 con una culata de perla para nuestro primer aniversario. Decidí marcharme antes de que la usara en él”, le dice Abby (la actriz Frances McDormand, esposa de Joel Coen) a Ray (John Getz) en el primer diálogo de *Sangre fácil*. Entiende uno desde ese momento que ambos están en los terrenos del cine negro y que este par de amantes que huyen están condenados. Así no sean ellos los culpables de la muerte de Marty, el esposo de ella.



Los Coen en su primera incursión —donde Joel dirige, Ethan produce y ambos escriben, patrón casi inalterable de aquí en adelante— construyen un filme de género en la que la incertidumbre y las suposiciones de los protagonistas van a causar más daño que los hechos reales. Un detective privado decide involucrarlos —sin que ellos lo sepan— en un juego muy peligroso que fácilmente podrá salirse de control. Y se sale, a consecuencia de la

confusión que genera en los personajes el visitar —y visitar— por separado la escena del crimen. La desconfianza que se suscita entre Abby y Ray terminará por signar su destino fatal. Lo más curioso es que no son capaces de hablar entre sí, de contarse con claridad que les duele, y resignados a su suerte, dejan que el destino decida por ellos. Y cuando todo parece ya más claro, tampoco deciden hacer algo. Mientras los Coen se divierten describiéndonos, a través de sus personajes, la ordinariez de una cultura texana que asocian con vulgaridad y mal gusto. Con un extraño humor buscan relajar una película poco común, donde el público es el único que sabe en realidad que está ocurriendo, y cuyo clímax final es de antología. El mezclar ironía con la visita —narrativamente ortodoxa— al cine de género mostró ser tan eficaz que se convertiría en una de las marcas de su cine.

En 1987 llegaría *Educando a Arizona* (*Raising Arizona*), su segundo largometraje. Que dos personajes de esta película tengan tatuado en el cuerpo al Pájaro loco no es casual. *Educando a Arizona* es un homenaje de los Coen a caricaturistas y animadores como Walter Lantz, Tex Avery y Chuck Jones, quienes crearon una galería de personajes alocados que contrastaban con la dulzura infantil de los productos de Walt Disney. A Bugs Bunny, el pato Lucas y el Correcaminos podemos sumar a todos los personajes de este filme, verdaderas caricaturas de las de golpe y porrazo. Uno de estos personajes lo interpreta John Goodman, quien va a convertirse en un actor habitual de la filmografía de los Coen.

“¿Estaba evitando la realidad, como suelo hacer?”, reflexiona el personaje de H. I. (Nicholas Cage), un exconvicto que quiere reformarse y que en compañía de su esposa roba un bebe, desatando una codiciosa búsqueda. La pregunta que él se hace le cae bien a los Coen, quienes decidieron dejar aquí cualquier asomo de realidad en la puerta del cine y divertirse realizando una tira cómica, un rasgo que también va a acompañarlos a partir de aquí. Obviamente sus golpes satíricos al estilo de vida y a la cultura pueblerina vuelven, como en *Sangre fácil*, pero esta vez el blanco es Arizona y sus habitantes. La seriedad pasmosa del anciano vendedor de una tienda de carretera es a la vez burla y constatación de la habilidad de estos hermanos para la observa-

ción fina del ser humano, para captar detalles casi antropológicos en el más mínimo gesto.

Para su tercer filme abordarían el cine de gánsters, homenajeando de alguna forma a Hawks y su *Scarface*; a Josef von Sternberg y su *Underworld*. La frialdad de los personajes de esta película sólo es superada por la inteligencia glacial de sus creadores, que han hecho de *De paseo a la muerte* (*Miller's Crossing*, 1990) un ejercicio de estilo, de recreación juiciosa de un género filmico y de una época preci-

sa. Son los años de la prohibición, de la lucha de poderes entre los jefes mafiosos y a ese material se acercan los Coen, con ganas de mostrar que conocen el mecanismo del cine que reflejó esa era convulsa y que tienen el talento y los recursos para demostrarlo. Prefiriendo el acento grave, optan por una narración tensa, seria, llena de traiciones y dobles traiciones, que quizá resulta demasiado pretenciosa para su propio bien. Tal cual es la imagen del personaje protagónico, Tom Reagan (Gabriel Byrne), un hombre egoísta e impenetrable, un apostador sin fortuna que estará siempre del lado donde mejor sople el viento. Los guionistas lo retratan externamente, sin ningún asomo de piedad ni intención alguna de indagar sus motivos personales, lo cual suma distancia a un hombre que de todos modos no quisiéramos tener cerca: es fácil notar que Tom no tiene alma. Y la película tampoco.

Tom vive en una pensión llamada The Barton Arms. Conociendo a los Coen es probable que el nombre del sitio no sea casual, sino que haga explícita referencia al nombre del protagonista —y al título— de su siguiente filme, *Barton Fink* (1991), galardonado con la Palma de Oro a mejor película y los premios a mejor director y mejor actor en Cannes.

Fink (un genial John Turturro, otro de sus actores favoritos) es un dramaturgo neoyorquino, idealista e ingenuo, que tiene éxito con la crítica y el público en su búsqueda de un nuevo teatro, protagonizado y dirigido al hombre del común. Son los años cuarenta y, tal como ocurrió con grandes escritores, nuestro hombre atiende el llamado de Hollywood atraído por unos dólares que le caen bien a su ca-



rrera. Se enfrentará a los productores todopoderosos del *studio-system*, a un bloqueo creativo, a un clon de Willam Faulkner y a una serie de personajes caricaturescos que parecen tentáculos del hotel kafkiano donde se aloja. Introverso y desconcertado ante todo lo que presencia, Fink es ante todo un espectador pasivo de la pesadilla que vive, digna de un guión surrealista. Los directores al final le dan una tregua y lo ponen frente al mar. ¿Tendrá paz? Eso quisiéramos. Extraña y compleja pieza de su filmografía, se trata de una película con una hermosa narración subjetiva que bien puede estar ocurriendo sólo en la cabeza de su protagonista.

Parece que a los Coen el idealismo del personaje de *Barton Fink* les quedó gustando y de nuevo lo retoman en *El gran salto* (*The Hudsucker Proxy*, 1994), pero ahora ubicándolo en un referente cinéfilo definido: el de los héroes anónimos del cine de Frank Capra. La película hubiera podido llamarse *Mr. Barnes Goes to New York*, si no fuera porqué los realizadores le añaden un satírico tono y un agitado ritmo que la convierte por momentos en una comedia alocada que se burla del capitalismo y de los afanes del día a día de una gran empresa, lo que la deja muy cercana a la caricatura —con algunos ecos de Hawks— y no al drama típico de Capra. Como es tradicional en los Coen los valores de producción del filme son muy altos, con una puesta en escena que reflejó con precisión el mundo corporativo de finales de 1958. Los realizadores no se toman en serio los personajes, sólo el concepto que representan. Queda incólume, eso sí, el idealismo y la honestidad del personaje principal —interpretado por Tim Robbins— metido en medio de un mar de tiburones empresariales que desean devorarlo, comandados por Paul Newman. Por fortuna, su transparencia e inocencia lo ponen aparentemente a salvo.

Aunque la idiosincrasia pueblerina les ha parecido siempre a los Coen un buen blanco para sus burlas, requerían situar una película en su propio terruño para desarrollar ese tema con toda propiedad. El resultado es magnífico: se trata de *Fargo* (1996), nombre de un municipio de Dakota del

Norte. Allí empieza el filme, pero la acción se va a mover entre dos municipios del vecino estado de Minnesota: Brainerd y Minneapolis. Los Coen conocen la idiosincrasia del lugar, pues es la suya. Este factor resulta crucial, pues el conocimiento de causa del color local le da verosimilitud y credibilidad a conductas humanas tan particulares, que era fácil suponer una caricatura imprecisa y no una descripción veraz. Otra cosa es que esas conductas parezcan caricaturas, y por eso el interés de los Coen de situar su película allí.

A pesar que la película —un thriller— describe una serie de crímenes (que nunca ocurrieron allí, no importa que se nos advierta que se basan en hechos reales) y la subsecuente investigación policial que dará con los asesinos; la verdad es que los Coen utilizan este marco como una mera disculpa para sus observaciones humanas. Meticulosos, se explayan en los habitantes de Brainerd: las dos prostitutas, el policía compañero de Marge, la jefe de policía (Frances McDormand, quien ganó el Oscar como mejor actriz); el dueño del bar que cree haber visto a uno de los sospechosos. Sus retratos son mucho más originales y honestos que los de David Lynch, y si bien los tres comparten la ironía, los Coen tienen menos maldad y más humor en su mirada. Los personajes que habitan Brainerd se sienten vivos, parecen sacados de un documental, mientras los de David Lynch salen de una noche de insomnio de su creador. Como estudio de caracteres, la película es un logro total. Su humor negro jamás se ve forzado y muchas veces la risa la produce un personaje completamente serio, que no está diciendo nada gracioso de por sí. Es el “toque” de los Coen el que pone el énfasis sobre una voz, un acento rural, un modismo local, una expresión particular.

El retrato social que estos cineastas consiguen lo facilita su gusto por la descripción detallada de sus inusuales personajes. Su cine está poblado de personas extrañas, solitarias y al margen de los cánones sociales, lo cual no se altera en *Fargo*. Pero aquí —se suma además— una introspección que los hace tridimensionales. Seres con sentimiento, con motivaciones y propósitos; personas con unas vidas imperfectas, porque así somos todos; seres del común, capaces de lo mejor y de lo peor dadas las circunstancias precisas.

El éxito crítico de *Fargo* pareció abrumarlos, así que se decidieron de nuevo por una comedia excesiva como siguiente proyecto. “Contigo todo es una jodida parodia”, le dice *Dude* (Jef Bridges) a Walter (John Goodman) en una de las escenas finales de *El gran Lebowski* (*The Big Lebowski*, 1998). Pero él podría reclamarle lo mismo a los Coen, que para hacer esta película autoparodiaron el thriller de *Sangre fácil*, la comedia absurda de *Educando a Arizona* y el hilo narrativo complejo de *De paseo a la muerte*, sin lograr que la mezcla fuera más que un cóctel disparejo, que pretendió decir mucho y al final se quedó corto, vacío, sin mucho sentido.

*Dude*, el último hippie de Los Ángeles, se ve envuelto en una confusión de identidades que lo obligan a salir de su habitual modorra y a tratar de resolver un secuestro, con la ayuda de Walter, un veterano de Vietnam. Los Coen dan golpes bajos a la ideología pacifista, a los soñadores, a los veteranos de guerra, a los benefactores altruistas, sin que se sepa muy bien que hay detrás de todo esto. Unos cuantos apuntes cómicos nos recuerdan que con menos pretensiones esta película hubiera podido ser mucho mejor. Lástima desperdiciar a John Turturro en un pequeño papel —el del bolerista latino— que bien hubiera podido desarrollarse mejor: nos hubiera gustado quedarnos con él en vez de acompañar a la pareja protagonista a ver cómo se dan golpes por toda la ciudad.

Manteniendo el tono ligero, que parece gustarles tanto, presentaron luego *Hermano, ¿dónde estás?* (*Oh Brother, ¿Where Art Thou?*, 2000). “Hasta luego muchachos. Lo veré en las historietas cómicas”. Con estas palabras se despide Big Dan Teague (John Goodman), luego de darles una golpiza a Ulysses Everett (George Clooney) y a Delmar, dos convictos fugados de una colonia penitenciaria en Mississippi en los años treinta. Parecen las palabras de los hermanos Coen despidiéndose no sólo de ellos dos, sino de todos los personajes de esta película, actualización y reescritura de nada menos que de *La Odissea*, trasladada —si es que era posible hacerlo— al profundo sur. Pero, si lo pensamos bien, todos los personajes protagonistas de su cine son homéricos: hombres con enormes dificultades para cumplir la empresa que les ha sido encomendada.

Como siempre en su cine, la puesta en escena es muy cuidada, con cada detalle de ambientación, decorado y vestuario preparados con gran esmero. A estos elementos recurrentes ahora hemos de sumar la música, una cuidada selección de gospel y blues que incluso ganó el Grammy a mejor banda sonora compilada, galardón que recayó en T-Bone Burnett. El resto es una caricatura, una historieta cómica indudablemente divertida e inteligente, donde George Clooney se ve que disfruta un papel que ni él mismo toma en serio. Herejías literarias aparte, la episódica *road movie* de aventuras se disfruta así no haya uno leído el texto de Homero, cosa que parece tampoco hicieron los Coen.



En el set de *El hombre que nunca estuvo*. Adam Alexi-Malle con el director Joel Coen

El bache creativo en el que parecen estar sumidos en ese entonces tiene su rápida replica en *El hombre que nunca estuvo* (*The Man Who Wasn't There*, 2001). Es, en la superficie, cine negro de corte clásico, pero con varios giros: alusiones al homosexualismo, a la pedofilia, a la sexualidad de una menor (interpretada por una muy joven Scarlett Johansson). Los Coen disfrazan de narración ortodoxa —ambientada en los años cincuenta y filmada en un glorioso blanco y negro— una historia que hubiera sido imposible de contar en esa época, por arriesgada y frontal. Lo hacen sin ningún aspaviento, con la naturalidad de dirigirse a un público actual que no va a escandalizarse. El género negro se subvierte en sus manos, pero no pierde su esencia corrupta original, sino que esta se refuerza aún más, concentrada en Ed Crane (Billy

Bob Thorton), ese personaje pasivo-agresivo, ese narrador de pocas palabras que está condenado por sus actos, así parezca que va a salirse con la suya. Los Coen no van a dejarlo escapar, no porque les interese que se haga justicia, sino porque sencillamente no les importa, como no les importa la mayoría de sus personajes protagonistas. Crane contribuyó a generar una atmósfera que ellos querían recrear y alterar, y una vez cumplida esa misión ya lo que ocurriera con él era superfluo.

¿Qué género les faltaba por visitar, vampirizar, según algunos? Probablemente la *screwball comedy* de los años cuarenta y cincuenta. Por eso existe *El amor cuesta caro* (*Intolerable Cruelty*, 2003), un nuevo capítulo de la batalla de los sexos, imitando la dinámica de las películas de Kate Hepburn y Spencer Tracy (como *La costilla de Adán*), pero con menos alma, tal como el tema que aborda: el de los matrimonios por conveniencia que sólo buscan un divorcio rápido con fines económicos. Los Coen muestran facilidad para la sátira, pero los personajes, amen de caricaturas, son desalmados —sobre todo Marilyn la seductora come maridos (interpretada por la bella Catherine Zeta-Jones)— y por eso nos importan poco, así haya un final feliz. George Clooney busca agradar con un personaje que se muestra frágil ante el amor, un sentimiento inédito que no parece estar bajo el control de su mente de abogado impenetrable. La película es quizá el único guión que los hermanos firman junto a alguien más: los escritores Robert Ramsey y Matthew Stone. ¿Están acaso sin ideas? Esto parece confirmarlo *El quinteto de la muerte* (*The Ladykillers*, 2004), un *remake* —el primero que realizan— de la película homónima que Alexander Mackendrick dirigiera en Inglaterra en 1955. Las risas de esta comedia negra provienen del material original y ni siquiera la actuación de Tom Hanks logra aliviar la sensación de que hay situaciones demasiado forzadas en el filme, producto de una caricaturización extrema de los personajes —una característica demasiado habitual en sus películas— que les quita cualquier asomo de vida. Una curiosidad al margen: *El quinteto de la muerte* es la primera película donde ambos hermanos aparecen compartiendo créditos como directores.

Sin poder reflexionar sobre lo que han estado haciendo en los primeros años del siglo XXI, viene





*El amor cuesta caro.* © Universal Pictures, 2003

después *Tullerías*, un cortometraje intrascendente que hace parte del filme colectivo *París, te amo* (2006), que nos muestra a Steve Buscemi como un turista norteamericano en la estación Tullerías del metro que comete el error —contraviniendo una advertencia de la guía turística que está leyendo— de establecer contacto visual con una mujer, cuya pareja toma el acto como un insulto. El episodio cobra sentido si se entiende como una descripción del choque cultural entre norteamericanos y parisinos, pero es demasiado superficial para aportar algo nuevo.

Había que retomar el camino, había que repensarse como directores. Llega 2007: participan en el proyecto colectivo *Cada uno con su propio cine* (*Chacun son Cinema*) producido especialmente para el aniversario número sesenta del Festival de Cannes, con un cortometraje llamado *World Cinema*, donde un vaquero norteamericano entra a un cine y lo convencen de ver una película turca.

Después el productor Scott Rudin pone en manos de los Coen la novela de Cormac McCarthy, *No Country for Old Men* y les da la oportunidad de volver al thriller rural que tanta fortuna les ha traído y con el que tan cómodos se sienten. El resultado es *Sin lugar para los débiles*, una asfixiante cacería humana que deriva al final en una historia reflexiva, con un final abierto que dejó desconcertados a muchos, considerando que sus películas previas concluían según los parámetros convencionales de Hollywood. Pero si se observa con cuidado podrá notarse que esta película es un compendio de toda

su obra previa: es un thriller efectivo —como *Sangre fácil*, como *Fargo*— adosado inicialmente, por lo menos durante la primera mitad del filme, a los parámetros de este género, para luego y tomando este andamiaje narrativo —en el que han demostrado nuevamente su capacidad para tensar una historia— como punto de partida, llevarnos por un camino distinto, donde no está exenta la caricatura infernal (véase *Educando a Arizona* y *Barton Fink*) representada por Javier Bardem como el imposible Anton Chigurh; así como la observación antropológica de las costumbres rurales y la mirada pesimista frente al futuro. Al final los Coen se sienten, como en *Barton Fink*, incapaces de cerrar la narración y de aniquilar al personaje que les importa (Tommy Lee Jones), que ya está por encima del bien y del mal. ¿Será atrevido decir que han tenido compasión? Esa palabra es nueva en un cine donde los personajes usualmente han sido meros artificios, esquemas, arquetipos y no seres tridimensionales. Por eso *Sin lugar para los débiles* es a la vez síntesis y nuevo camino.

¿Y hacia dónde vamos? Con los Coen es difícil decirlo. Son unos autores (el término se usa con todo merecimiento) impredecibles, que siguen evolucionando, expandiendo su rango dramático, su arco de intereses. Ya sabemos de lo que son capaces: conocemos su sentido del humor, su imbatible ironía, su gusto por el thriller, su capacidad de caricaturizar situaciones, su deseo de reinventar los géneros, su poco interés en los personajes y su gran preocupación por la puesta en escena. Pero sobre todo sabemos de su enorme inteligencia, ésa que les sirve de pararrayos y que hace que —conocidas las reglas de su juego privado— esperemos cada nueva película suya con gran expectativa. Puede que, como bien afirmó Emanuel Levy en el epígrafe que da inicio a este texto, sepan muy poco de la vida real, pero —no lo olvidemos— en este caso estamos siendo invitados a su mundo, a un universo “coenesco” hecho de celuloide, donde las cosas ocurren según los dictámenes de dos hermanos, de dos cabezas muy pensantes que hacen un cine a cuatro manos. ■

*Juan Carlos González A.* (Colombia)