

Any 2009. Programa especial. Suplement del núm. 2

19 gener – 15 febrer 2009



Ethan i Joel Coen

## Retorn a Coenlàndia: Joel i Ethan Coen

L'aparició al panorama cinematogràfic dels Estats Units d'aquests dos germans nascuts a Minnesota marca una certa cesura vers la generació immediatament anterior, la dels autors com ara Scorsese, Coppola, De Palma i Ashby, que va marcar el final de l'època àlgida dels estudis de Hollywood. Si les obres d'aquests directors, desenvolupades a partir de la cultura del cineclub i de l'escola de cinema, ja «sorgeixen en gran part de la pràctica interpretativa» i, per això, estan «amarades de reflexió, d'autoconsciència, d'intencionalitat explícita, de metatextualitat», en el cas dels films dels Coen i la dels cineastes que els segueixen en el temps, punta de llança de l'anomenat moviment *indie*, aquesta postura es radicalitza fins a arribar a l'extrem de recrear «vells arguments o personatges des d'un punt de vista innovador que requereix la complicitat dels espectadors que saben de què es parla quan s'invoquen els noms de Hitchcock, Faulkner o Hammett». Per a aquests autors de nova fornada —que no només han après l'ofici fora de la indústria sinó que, a més a més, intenten operar al marge d'ella—, les referències a formes cinematogràfiques pretèrites ja no són una forma d'enriquir la consecució d'un estil narratiu propi, sinó que es converteix, directament, en el discurs mateix. El cinema ja no imita, doncs, la vida, sinó que imita el propi cinema: d'aquí que es tendeixi a mesclar gèneres, tons i estils —alguns dels quals, abans d'aquesta onada de directors, es consideraven irreconciliables sobre la pantalla— de forma natural, purament intuïtiva, donant lloc al postmodernisme filmic que ha desembocat en directors joves amb una obra tan interessant com ara Quentin Tarantino, Paul Thomas Anderson o David Fincher.

Sobre aquesta idea es vertebrava, de fet, tota la carrera dels autors que ens ocupen, el que marca, per bé o per mal, la seva trajectòria comercial i crítica. És clar que s'hauria de distingir allò que, en els Coen, suposa l'articulació d'un discurs nou a partir de les referències a què s'al·ludeix, d'una altra mena de temptatives que han copiat de forma molt més literal les seves pròpies fonts d'inspiració, com van intentar amb resultats nefastos els autors de films com PSICOSI (PSYCHO; Gus Van Sant, 1998) o SIN CITY (Robert Rodríguez, 2005). De fet, hom diria que la clau que la seva filmografia no caigui en la mera imitació és que intenta reconstruir, sempre des de la distància irònica de l'autor de posat postmodern —on resideix, de fet, una de les claus imprescindibles de l'èxit del seu estil: un sardònic sentit de l'humor que no manca ni en els seus projectes més greus—, l'experiència infantil que suposa pels Coen seguir el programa de cinema local que els va ajudar a despertar la vocació cinematogràfica i que, segons confessió pròpia, «era una mescla de pel·lícules europees d'art i pel·lícules italianes de muscolosos mal doblades», tot unit amb «l'època daurada de finals de la dècada de 1950 i les comèdies d'estudi de principis de la de 1960».



Miller's Crossing de Joel i Ethan Coen

La mescla genèrica i la recurrència a la cita visual que en caracteritzen l'obra serien, així doncs, una forma de reconstruir aquesta percepció bastarda, transversal, que restà marcada a les retines dels petits Joel i Ethan, i que els ha permès, al llarg de la carrera, mesclar, sense junteres aparents, una posada en escena d'arrel genèrica —a l'hora de fer comèdia, la seva inspiració procedeix de Preston Sturges, mentre que Alfred Hitchcock n'és la referència a l'hora de crear tensió— amb cert flair reflexiu entre línies. Per això els seus films són, al cap i a la fi, una reinterpretació personal de la seva pròpia cultura, tant filmica com literària, basada, precisament, en la mixtura, allò que els ha impulsat «a proposar una particularíssima revisió dels diferents models genèrics i formats narratius amb què el cinema nord-americà ha anat conformant la història del país».

No és casualitat que les pel·lícules més interessants de la seva filmografia siguin les que reconstrueixen, per descomptat sempre des d'una perspectiva purament cinematogràfica, els universos literaris d'autors com ara William Faulkner, James M. Cain, Dashiell Hammett, Raymond Chandler, Flannery O'Connor, Albert Camus o Cormac McCarthy. Fa la impressió que només llavors les seves imatges poden aportar alguna cosa més que no pas la pura dimensió visual, poden anar més enllà de la simple reconstrucció de models, arquetips, ritmes i gramàtiques d'un cinema ja existent. La influència d'aquests escriptors, i el calat dels seus estils respectius en les maneres narratives dels Coen, enriqueixen el seu habitual plantejament formal, que permet que l'obra no només estigui formada per «films artificiosos on la realitat i la ficció mai no es confonen, on l'artifici vol ser més artificial que mai, per a recuperar un somni etern del qual el cinema, segons ells, mai no s'hauria d'haver despertat», atès que aquest distanciament cultural que tant aprecien els seus fans europeus està suavitzat per l'apropiació dels temes recurrents dels escriptors adaptats. ... Que tanmateix, amb els anys, ha anat conformant un estil propi, distingible. Sens dubte, la influència de la ploma de Faulkner, Hammett o Camus ajuda a dotar les seves pel·lícules d'una determi-



The Big Lebowski de Joel i Ethan Coen

nada intenció moral, però sobretot vital, que transcendeix la mirada burlesca sobre la societat dels Estats Units que caracteritza aquest duet de directors des de l'inici de la seva carrera. La còmoda posició de burgesos de classe mitja, amb fàcil accés a l'alta cultura —els seus pares eren ambdós professors universitaris—, els ha fet desenvolupar un discurs crític vers els seus propis compatriotes que, així sí, amb el pas dels anys i el sorgiment de certa empatia amb les capes més baixes, ha deixat de centrar-se en la part menys cultivada de la població dels Estats Units.

Tonio Alarcón (Dirigit per... , n° 382, Octubre 2008)

### La falsedat. La infidelitat. Ser aquí i no ser-hi més

Els germans Coen han fet de la falsedat tema i motor de llur cinema. Afeblida de tantes maneres diferents, de vegades frontalment i d'altres de gairell, aquesta noció es dissol mica en mica en llurs pel·lícules fins a escampar-se al menor dels seus elements i, simultàniament, fins a deixar de tenir la força de ruptura que hom en podria esperar. D'un EL GRAN LEBOWSKI, caricatural però realista, a un THE MAN WHO WASN'T THERE atonal, però fantasmal, es convoca tota la gamma de potencialitats de la falsedat, cada cop amb més cura de fer-se més evident, precisament, com a tal. Amb aquest objectiu, és sabut, els dos germans es permeten barrejar tots els referents, per bé que tot mantenint com a enze enlluernador a ulls dels espectadors el del gènere, les seves convencions i els seus estereotips. Ja no es tracta pas, com ara és el cas de Sergio Leone, de tornar a treballar el gènere «des de dins» per fer moure els tòpics estilístics o de la dramaturgia, per posar l'accent a les convencions tot deformant-les; ja no es tracta pas de desviar «des de fora», els usos d'aquests gèneres, a la manera de Robert Altman que denuncia en llur principi sociocultural el *western* o el film bèl·lic. Més aviat es tracta d'anar a veure què s'amaga darrera de l'estereo-



tip, i si la mecànica en si mateixa pot esdevenir buida. A propòsit de la pintura i la literatura clàssiques, Jean-Marie Pontévia escriu: «El pas de la fantasia a l'estereotip és inevitable: es tracta de la seva possibilitat d'expressar-se [...]. Per a l'escriptor, es tracta doncs de traduir la fantasia en estereotip...» (*La pintura, màscara i mirall*). En definitiva, quan els germans Coen subratllen l'estereotip, no ens estan oferint la possibilitat de fer el camí a la inversa?

### Barton Fink

Faula que fa explícita la capacitat de sorgiment de l'al·lucinació a la imatge cinematogràfica, BARTON FINK utilitza alhora el marc realista de l'entorn hollywoodià i la bogeria individual d'un dels seus personatges. La falsedat se circumscriu a dins de la intriga i, encara més, a dins de la imaginació d'un artista. Precaució doble per tal de barrar-ne tot contagi possible, per tal de limitar l'efecte: la fantasia té l'origen en el desequilibri mental d'un dels personatges, empenyat pel seu ofici. Ara bé, l'interès de la pel·lícula evidentment rau a deixar-se desbordar per la irracionalitat fins que les referències realistes de la representació apareixen en si mateixes com a enganyifes. La imatge final, recorreguda per la càmera fins a mostrar una altra realitat; és a dir, un altre simulacre, pot considerar-se, per aquest motiu, com una matriu de l'obra.



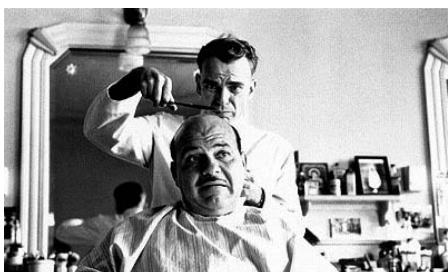
Barton Fink de Joel i Ethan Coen

### The Hudsucker Proxy i The Man Who Wasn't There

Res d'abismes, aquí, res de *mise en scène* de Hollywood, sinó una *mise en scène* de gènere, el sistema de convencions del qual afavoreix el desplaçament amb prou feines perceptible d'una obra de referència. La de Capra per a THE HUDSUCKER PROXY, on els trets estilístics del realitzador de MR. SMITH GOES TO WASHINGTON esdevenen engrandits en sentit propi (objectes enormes, mobiliari desproporcionat en relació als personatges...) i en sentit figurat (idealisme i monstrositat dels protagonistes). La de THE POSTMAN ALWAYS RINGS TWICE i del *film noir* en general per a THE MAN WHO WASN'T THERE, la veu en *off*, el blanc i negre, i l'encadenament dramàtic de la qual són represos escassament amb suficient èmfasi, amb tot just prou exageració per tal que aquestes característiques esde-



The Hudsucker Proxy de Joel i Ethan Coen



The Man Who Wasn't There de Joel i Ethan Coen

vinguin abans el tema de la pel·lícula que no pas la seva «indumentària». He posat cometes a «indumentària» i hagués pogut emprar «escriptura», la qual cosa de ben segur que no vol dir pas la mateixa cosa: precisament l'interès d'aquestes pel·lícules rau en l'obligació de preguntar-se per l'estil, l'escriptura, i els signes dels quals es revesteix el gènere, i que potser no són ni d'una ni de l'altra. Mitjançant la sobrecàrrega de revestiments, els germans Coen s'interroguen, per l'absurd, sobre un «grau zero» de l'escriptura cinematogràfica.

### Miller's Crossing i Fargo

Hi ha moments en què els efectes de l'exageració desapareixen, la sobrecàrrega només és una amenaça, la caricatura semblant a una ombra que s'arrossega. I hom es deixa enxampar per un gènere que podria deixar de ser d'altres temps, estereotips que hom no reconeixeria pas. Evidentment, la prohibició de MILLER'S CROSSING i els seus gàngsters de pa sucats amb oli no oblida cap convenció; contràriament, el principi de la pel·lícula rau a fer-ne témer la proliferació a costa de la intriga. La seva bellesa i el seu reeiximent rau en la incertesa en què ens deixa, fins a l'extrem d'un desbordament que mai no s'esdevé. De la mateixa manera que l'acceleració de la mecànica de FARGO és un risc per a la narració i les seves qualitats de dramàturgia, l'ofegament de MILLER'S CROSSING sota els escenaris i els



Fargo de Joel i Ethan Coen

clixés és una amenaça que no es confirma pas, i que fins i tot participa, podríem dir, en la intriga.

Al capdavant, en allò en què els germans Coen se'n surten millor quant a l'ús d'aquests enzes que constitueixen les referències genèriques i estilístiques, és en evitar-les. Però vorejar-les connota haver-les posat abans. Simulacre de diversos nivells: la representació de l'estereotip, la ineficàcia d'aquest. La falsedat és part integrant de l'obra, com ara aquest desplaçament que és repetitiu i infidel alhora, el que escau al simulacre, i que permet no ser mai realment on hom es presenta.

La paradoxa d'aquest joc sempre al límit de la disfressa i del no dit, de l'exageració primària i de la desmesura irònica, és no assumir més la distància per poder integrar-la a las seves normes. L'enquadrament del gènere ha esdevingut una de les mesures possibles del vincle amb la realitat, mesura amb què s'estableix la veritat de la pel·lícula, igual que aquesta veritat podria fer-ho pel que fa a l'exterioritat mimètica. On situar-se, doncs, quan les pròpies referències es van establir mica en mica? Al si de la generació «postmoderna» del cinema nord-americà, a la qual pertanyen també Tarantino i De Palma, entre d'altres, i després d'aquella dels iconoclastes als quals hem fet esment abans, els Coen són exemplars gràcies a la varietat de la seva producció. D'igual manera que no hi ha paradoxa del mentider lleuat quan ell mateix s'atreveix a dir que menteix sempre, la pretensió esdevé així incompatible amb l'enunciat. No hi ha paradoxa en els Coen sinó és a partir del moment en què llurs senyals de la falsedat són massa flagrants com per acceptar-los plenament...

També pot ser per aquesta raó que, definitivament, es troben més a gust en el drama i el suspens que en la comèdia, atès que s'inclinen força ràpidament cap als límits de la farsa, mentre que les exageracions del film de gàngsters o del *film noir* no fan sinó reforçar la intriga que les constitueix. Al cap i a la fi, la indecisió de la forma i del to és un efecte de gènere: aquell dels drames inclassificables que marquen un cinema de plaer inquiet.

Vincent Amiel (Positif, nº 563, Gener de 2008) ▶

## ▶ L'estil inicial dels Coen

El cinema nord-americà dels anys 80 proposa una visió cosmètica del món. La imatge clàssica, tant en la seva textura com en la seva composició, està desnaturalitzada. Per dir-ho ras i curt, la imatge es presenta saturada, amb veritable pànic pel buit, la lentitud o la immobilitat. Si més no, trobem tres solucions per als cineastes que no se senten pas satisfets amb aquest nou ordre estètic. En primer lloc, treballar aquesta imatge nova tot dotant les formes mateixes de transparència (Michael Mann o Paul Schrader s'hi van esmerçar, i també Ridley Scott a BLADE RUNNER, el 1982). Així podien, a continuació, afrontar aquesta imatge fins a esventrar-la, tot tractant la superfície com una epidermis maquillada (Ferrara, Carpenter, Cronenberg, Burton o Lynch). Els realitzadors poden, finalment, a través d'aquest nou estatus de la imatge i del dispositiu que els correspon, plantejar la qüestió de la posada en escena, particularment a través de la posició complexa i mal compresa del manierisme (Coppola, Van Sant o De Palma). És en aquest context que apareixen els germans Coen, els quals faran la síntesi de les tres respostes possibles al cinema industrial i a la seva imatge descarnada. D'aquesta manera, les quatre pel·lícules que fan els germans entre 1984 i 1991 apareixen retrospectivament com una rigorosa temptativa de reencarnació crítica de les imatges. El manierisme dels germans Coen no és pas una actitud conscient ni pròpia d'autor, sinó un posicionament ètic en la història del cinema. Si a l'època, llur virtuosisme tècnic o postura *fordiana* d'artesans sarcàstics deixava astorat, avui dia hom mesura la importància d'aquesta tetralogia manierista que s'esgotarà a THE HUDSUCKER PROXY (1994). Per reprendre aquesta importància, fem l'esforç de recordar i d'oblidar: recordar el moment del sorgiment d'aquestes pel·lícules, i oblidar el recorregut que duu fins a NO COUNTRY FOR OLD MEN, obra mestra que rubrica sense dubte la renovació de llur cinema.

BLOOD SIMPLE no va trobar distribuïdor fins al 1984 (a les pantalles franceses no es va veure fins al 1985), tot i que es va rodar al llarg de vuit setmanes de 1982 (el mateix any en què el públic plorava amb la història d'un extraterrestre petitet perdut a la Terra). Per bé que els Coen graviten amicalment a l'òrbita de Sam Raimi [muntatge i col·laboració estreta a EVIL DEAD (1981); guió de CRIMEWAVE (1985); i adonem-nos que Raimi té un paper a MILLER'S CROSSING], llur cinema es constata molt diferent (Raimi no practica pas un cinema ma-



Els germans Coen amb els Oscar per No Country for Old Men

nierista, sinó més aviat de *movie brat*). Si a BLOOD SIMPLE hom juga a tenir referències de la història del cinema, malgrat la fuga estilística, també s'hi proposa un estat de la qüestió sobre el cinema americà pels vols dels anys 80. Prou que sabem que les pel·lícules dels Coen es presten a tota classe d'interpretacions delirants, però aquesta profusió de sentits participa precisament de llur actitud manierista. Més enllà de la seva eficàcia narrativa, BLOOD SIMPLE és una pel·lícula sobre la separació violenta del cos i de la imatge del seu propi reflex. El món està malmès i la percepció alterada. Només la posada en escena pot desembolicar aquest caos estètic (en el doble sentit de la paraula), a condició expressa d'examinar el seu propi *modus operandi*. El guió ret homenatge explícit a James M. Cain pels seus diàlegs incisius (hom considera que els Coen són dels millors dialoguistes del cinema nord-americà, molt per davant de les justes demostratives de Tarantino) i la seva intriga tragicòmica (la de THE POSTMAN ALWAYS RINGS TWICE i la de DOUBLE INDEMNITY, on els per-





Raising Arizona de Joel i Ethan Coen

sonatges tenen tanta mala sort que aquesta esdevé burlesca. Tot i això, l'interès de la pel·lícula rau primerament en el dispositiu on s'inscriu aquest guió clàssic (allò que fa originals els Coen pel que fa a un John Dahl que, amb *KILL ME AGAIN*, renova l'any 1989 de manera deferent pel *film noir*). L'equivocació que fa avançar la intriga és una manera de no salvar mai les aparences (sempre enganyoses en aquests temes cosmètics). A partir d'una fotografia trucada que activa la representació, els Coen situen la mentida fotogràfica en els fonaments de la posada en escena. Totes les identitats es confonen, tothom pren l'un per l'altre, i hom juga hàbilment amb el fora de camp, la foscor, i ocultacions diverses per tal d'arrossegar els personatges cap a una espiral infernal. La posada en escena només té una cosa al cap: amagar l'escena de la vista, treballar una imatge que si no està absent, si més no, esdevingui confusa (el paradigma el trobariem a la seqüència final, amb l'agressor amagat pel mur). Els Coen subratllen allora la denuncia de l'ús virtuós de la càmera i el regnat unilateral de la imatge del cos, de l'aparença sobre l'ésser, del reflex sobre la realitat (cal tenir en compte la ironia del *travelling* que passa per damunt d'un embriac endropit sobre la barra del bar). Tota la pel·lícula transcorre amb aquesta tensió generada entre el poder sinòptic de la càmera i l'ocultació permanent d'allò visible.

Després d'haver despulat el dispositiu de l'enregistrament cinematogràfic, els Coen, rere la forma d'extravagància pròpia dels còmics, treballen de manera lúdica l'essència mateixa de la representació; és a dir, la mimesi. L'argument de *RAISING ARIZONA* (1984) és el de l'esterilitat d'una parella que anhela un nadó, i opten per segrestar-ne un d'uns quintigèmins. El gag dels quintigèmins intercanviables diu molt de la idea de reproductibilitat tècnica (el pare milionari fa nens com ara qui ven electrodomèstics). El consumisme condiciona el més petit aspecte humà, i hi (Nicolas Cage) atraca supermercats sense reeixir. Com a la majoria de pel·lícules dels anys 80, som davant del fracàs de la paternitat (pel que fa a aquest tema, cal tenir en compte l'obra de Coppola tot rellegant Nicholas Ray), davant de la decadència de les figures amb autoritat. Novament, i en el decurs d'un començament memorable, els amants es troben gràcies a la fotografia (Holly Hunter és una agent de policia que fa les instantànies dels nous detinguts). La reproductibilitat ja és a l'inici de la pel·lícula, la qual, igual que als còmics, avança mitjançant la repetició (tot es repeteix i es reproduceix, tret d'aquests aspirants a pares). *RAISING ARIZONA* perverteix el concepte mateix de mimesi en no retenir res més que la funció bàsica d'imitació cega, de repetició mecànica. Mentre que la reproducció reflecteix l'altre, la relació especulativa del pare i del fill queda condemnada al fracàs (fet que també suggereix el discurs paternalista de Reagan, citat a la pel·lícula, i el nom del qual Gabriel Byrne duu a *MILLER'S CROSSING*). Amb aquesta pel·lícula, els Coen s'inscriuen encara més explícitament dins l'herència del còmic, i particularment de Tex Avery, al costat de cineastes com ara Joe Dante o Sam Raimi, seguidors d'un treball iniciat per Frank Tashlin. La dramaturgia de llurs primers films és el resultat del típic *fatum del film noir* i de l'anarquia infantil dels *toons*, tot al servei d'un desordre absolut del món.

El 1990, *MILLER'S CROSSING* significa una etapa decisiva en augmentar encara més el nivell d'exigència dels dos germans. Tot frustrant cadascuna de les expectatives per a un film de gàngsters sota amfetamines, *MILLER'S CROSSING*, *melvilliana* de valent, és una narració clàssica, superba des de la vessant plàstica, i amb una lentitud de caire contemplatiu. Tanmateix, en la

imatge del seu personatge principal, la pel·lícula avança emmascarada, tot preparant el terreny per a una reencarnació progressiva de la imatge. El personatge de Gabriel Byrne és com el cavall de Troia que confirma el projecte «iconològic» dels Coen. A *MILLER'S CROSSING*, Gabriel Byrne, Bartleby, loquaç, necessita el temps de tota una pel·lícula per tal que quelcom humà travessi el seu esguard sense segones intencions. Els darrers plans són explícits: a mesura que la silueta genèrica d'Albert Finney s'allunya (al qual, una seqüència de troteig homèrica ha circumscrit a estereotip), Byrne s'aparta de l'escena a la qual es nega a pertànyer. Finalment, el contrast entre un home gras i tacat de sang i un personatge sense rostre enfundat en l'uniforme de gàngster de cinema és sorprenent. Des de l'inici de la pel·lícula, Byrne actua com un espectador que observa la petita comèdia d'aquests gàngsters. Només pren part en el joc per modificar-ne les trajectòries, però demostra la seva feblesa quan es tracta de passar a l'acció (cosa que finalment es decideix a fer en el desenllaç). Fa la impressió de no ser l'heroi de la pel·lícula, sinó més aviat de viatjar mitjançant el seu fantasma o el seu somni d'una producció Warner dels anys 30. La força de la pel·lícula rau a no enfocar el gènere des de les seves màximes alçades, ni de practicar un segon grau burleta. Hom hi respecta el gènere, però els cineastes hi instil·len una distància mínima que, després d'un examen, revela la veritat hermenèutica de la pel·lícula. *MILLER'S CROSSING* és una pel·lícula sobre l'emancipació del clixé. L'heroi dels Coen és aleshores un home presoner de les imatges del món, un home feble davant d'un dilema de Corneille: formar o no part de l'escena. Els Coen insisteixen sistemàticament en certs detalls significatius, com a determinades escenes manieristes. En aquesta ocasió, el barret ja simbolitza el clixé del gàngster, el motiu del qual és precisament la seva pèrdua, l'oblit o el vol endut pel vent. La pel·lícula retorna un cop més a les fonts mateixes del cinema que Deleuze havia definit afortunadament com un alliberament progressiu del clixé.

*BARTON FINK* tanca la tetralogia i encara avui dia roman, un cop guanyada la Palma d'Or, com una de les millors pel·lícules dels seus autors i una de les obres essencials del cinema nord-americà dels darrers trenta anys. Els cineastes segueixen llur estudi manierista en permetre a l'heroi, després d'una metamorfosi, reintegrar la imatge en tant que imatge (la cèlebre targeta postal del final). Però també es tracta de l'abdicació d'un home feble, egoista, que no té res més que una concepció abstracta i ideològica de la «veritable vida». En aquest dispositiu, el joc de l'actor es fa en si mateix manierista, silueta hiperestilitzada que recorre als codis clàssics per atènyer un realisme paradoxal. El cos dels actors dels Coen esdevé en si mateix una imatge fixa, a la qual cal animar dins dels límits estrictes d'una posada en escena que deixa poc espai a la improvisació; fet que permet als Coen accentuar el sorgiment o la revolta dels cossos. D'aquesta manera, són com formidables vomitades que esdevenen una mena de punxada de record del cos per tal d'afirmar la seva existència orgànica, la seva sana rebel·lió contra «tornar-se una impressió en colors» del pla.

La imatge de *BARTON FINK* es fa palpable (després del treball de Barry Sonnenfeld a les tres pel·lícules precedents, Roger Deakins dirigit, des d'aleshores, la fotografia dels Coen). L'hotel on viu el guionista en potència és un espai vivent, que literalment respira (com ara l'aplicació del so de la pel·lícula, el rumor persistent de la qual és a prop de les investigacions de David Lynch). S'ha filmat l'habitació com si fos una matèria orgànica (com ara el ventre de la balena de Jonàs), que així retorna vitalitat a un personatge assecat per un verb buit (la posada en escena d'aquest espai de vegades té concomitàncies amb l'estil de David Cronenberg, amb un títol com ara *THE NAKED LUNCH*, distribuït alguns mesos després, i que no és pas aliè a les pel·lícules dels Coen). L'efecte es fa encara més intens si tenim en compte que Barton es troba a Hollywood, «ciutat» de tots els falsos pretexts. Tanmateix, els Coen conclouen de manera magistral en ratificar llur propi credo: finalment, la imatge encarnada n'expulsa aquell que no té ni el coratge ni la força per viure.

Fabien Gaffez (Positif, núm. 563, Gener de 2008) ▶

## ▶ La sang de les bèsties

Hi ha adaptacions que no són més que meres il·lustracions i adaptacions que constitueixen una espècie de revelació, una font d'inspiració ètica i estètica per aquells que les fan. Amb *No es país para viejos* (Mondadori, 2006), Cormac McCarthy exercia una depuració extrema del seu estil: mer esquelet d'accions i diàlegs tallants muntats en paral·lel i puntejats pels ocasionals monòlegs del *Sheriff Bell*, única concessió a la poesia crepuscular d'un relat ambientat en un final d'època, 1980, en què les lleis de la frontera entre Mèxic i els Estats Units semblaven haver claudicat davant de l'emer-



No Country for Old Men de Joel i Ethan Coen

gència d'una violència apocalíptica. *NO COUNTRY FOR OLD MEN* (Joel i Ethan Coen, 2007) és una adaptació extremadament fidel del seu referent literari. Gairebé una transposició, pàgina a pàgina, del relat de McCarthy, fins al punt que costa parlar d'adaptació: la novel·la podria llegir-se com el guió del film. Els Coen depuren encara més, si això és possible, la narrativa de McCarthy, fins al punt que podem parlar de *NO COUNTRY FOR OLD MEN* com un punt d'inflexió en una carrera que oferia evidents símptomes de decadència. No es tracta d'un renaixement, més aviat hauríem de parlar d'una reinvençió.

### Accions abans que explicacions

Aquells qui cerquen aquí la ironia, la caricatura propera a la paròdia amb què els Coen dibuixen els seus personatges, fins i tot aquells que enyoren la solemnitat de l'emfàtica posada en escena dels seus primers i millors films, poden sentir-se decepcionats. De McCarthy, en prenen les accions, prescindint de les explicacions i motivacions dels personatges. Les de Moss (Josh Brolin) no porten aparellat cap discurs moral ni impliquen la tòpica i ja caduca poètica de la derrota. L'*unbreakable* Chigurh (Javier Bardem) és un assassí d'una nova estirp que per si sol podria generar tota una franquícia, un (super)heroi indestructible que no sabem d'on ve ni a on es dirigeix, ni tampoc si la seva natura és d'un altre món. El *Sheriff Bell* (Tommy Lee Jones) el qualifica de fantasma i els Coen el retraten tal qual: una presència inesperada i totpoderosa que porta en si mateixa una violència seca com aquella pistola d'aire comprimit que utilitza com a arma. L'enfrontament entre Moss i Chigurh assoleix proporcions mitològiques (pur cinema de la crueltat que posa en primer pla les ferides del cos, la sang i la carn perforada) i desplaça la resta de personatges a una posició d'actants secundaris, mers espectadors condemnats a arribar tard al lloc del crim i al recompte de cadàvers.

Un d'aquests personatges és el *Sheriff Bell*, personatge central de la novel·la, la justificació del seu propi títol. A la pel·lícula el seu paper amb prou feines adquireix protagonisme en el segment final, quan reemplaça Moss, no per enfrontar-se a Chigurh, sinó per admetre la seva

derrota, la seva falta d'adaptació a aquests nous temps. Podria semblar una rèmor. La seva presència és un obstacle que hem de salvar per atendre el combat entre Moss i Chigurh. Tot i això, hi trobem condensat un ensenyament moral que els Coen semblen haver fet seu en aquesta pel·lícula que condensa també les claus que haurien de guiar el seu projecte cinematogràfic futur: no hem de cedir davant de la nostàlgia d'altres èpoques, es necessari reinventar-se per a sobreviure, encara no ha arribat el temps de la jubilació. Decididament, el cinema contemporani no és un cinema per a vells.

Jaime Pena (Cahiers du cinéma. España, Febrer 2008) ▶

## ▶ Burn After Reading: Humor per esbossar el drama modern

Divertida i esbojarrada comèdia, de guió complex i precís com un rellotge, basat en l'entramat de les relacions d'uns protagonistes que reflecteixen l'absurditat i les contradiccions del món modern. És d'agrair l'àgil ritme i un humor càustic al servei d'alguna cosa a dir i no de l'atzagaïada pretesament subversiva tan present, per exemple, en els productes televisius catalans actuals. Res d'això no passa amb els germans Coen, que, a més, tenen aquí la virtut de demostrar-nos un cop més que no hi ha gèneres menors sinó films majors i menors, i que retratar el món actual amb la sàtira pot resultar un exercici fictici de notable cinema i, alhora, saludable per a l'espectador. Algú els podrà retreure que la proposta de *revival* actualitzat de la guerra freda, ni que sigui com a pretext argumental, no aporta res a la seva filmografia. En aquest sentit jo diria que la petita revolució artística ja l'han feta, i que l'interessant és que podem gaudir d'un nou treball de qualitat d'uns artistes que poden dir que beuen d'aquest propi segell; cosa que tants altres



Burn After Reading de Joel i Ethan Coen

cineastes amb anys i panys rodant no poden dir. I només els Coen hi beuen, sinó que no es mostren a dissimular-ho en benefici del film, que demostra allò que saben fer millor i el resultat acaba sent fresc. Per endinsar-nos en aquesta història de despropòsits d'una societat podrida que quatre poderosos han creat i que milions d'inconscients s'empassen, res millor que un inici impactant no exempt de sentit. La imatge satèl·lit dels EUA, amb un *zoom* espectacular que aboca l'espectador fins al ventre d'unes oficines d'Arlington (Virgínia), centre de la CIA i, per extensió, nació que talla el bacallà al planeta, ens situa de cop al rovell de l'ou. És conceptualment extraordinària la primera escena, amb l'Ozzie Cox (John Malkovich) avisat del seu acomiadament del servei d'intel·ligència justament per excés d'iniciativa personal; és a dir, d'intel·ligència. A partir d'aquesta carta de presentació, que resumeix de manera sublim la intenció global del film, la broma està servida i no s'aturarà fins al final. És enginyosa la idea de capgirar els rols i convertir les vic-

times del sistema en els seus botxins, a través de la pèrdua d'un CD amb suposada informació altament secreta que cau en mans d'uns pobres diables Chad i Linda (Brad Pitt i Frances McDormand), dos humils treballadors d'un gimnàs, fidels exemplars de la massa idiotitzada que fomenta precisament el sistema del govern al qual representa la pretesa intel·ligència de la CIA. I per reblar el clau, els Coen pretexten l'interès pel CD d'aquests dos ciutadans anònims en la consecució de diners, a través del xantatge ideat per Linda per poder-se pagar ella la cirurgia estètica. Pot haver-hi més sarcasme?

Les característiques del film podrien fer pensar en un baix llistó interpretatiu. Res més allunyat de la veritat. L'exercici exigeix una contenció que no arribi a l'excés de sobreactuació, valgui la redundància, atès que no seria creïble una actuació continguda, però tampoc sobreactuada. Per això, cal destacar el paper de Brad Pitt, interpretant el clàssic atractiu i curt de gambals de gimnàs, amb una ajustada gestualitat i peculiar dicció en la parla que fa que aquest sigui, i sense voluntat meva d'ironia, el seu millor paper a la pantalla fins al present. Per fi Pitt aconsegueix humanitzar-se i es guanya l'empatia de l'espectador. I probablement sigui així perquè, de fet, tothom al film és —està— idiota —Harry Pfarrer (George Clooney), respon a l'altura en idiotesa i interpretació—, i en canvi ningú no aporta l'entendridora ingenuïtat de Chad.

El corromputs i infantils personatges tramen cadascú pel seu compte i cauen en tot d'hipocresies i distorsions com el culte al cos i al sexe, la religió, la infidelitat, l'assassinat, la contradicció de mostrar-se com a bons pares o bé de ser contistes professionals per a nens, i tot mentre els assola la soledat i el desengany. Hi ha humor, sí. Però no és aquesta l'amarga radiografia del segle XXI que iniciem?

Ricard Biel (Benzina, Novembre 2008) ▶

## BIBLIOGRAFIA: JOEL I ETHAN COEN

### Monografies:

- Astruc, Frédéric. *El cine de los hermanos Coen*. Barcelona, etc.: Paidós, cop. 2003.
- *The Big Lebowski*. Madrid: Sogepaq, 1998.
- *The Coen Brothers' Fargo*. Cambridge, etc.: Cambridge University Press, 2004.
- Felipe, Fernando de. *Barton Fink: Joel y Ethan Coen*. Barcelona, etc.: Paidós, cop. 1999.
- Felipe, Fernando de. *Joel y Ethan Coen: el cine siamés*. Barcelona: Glénat, 1999.
- *Joel & Ethan Coen: blood siblings*. London: Plexus, cop. 2000.
- Mottram, James. *The Coen Brothers: the life of the mind*. London: B. T. Batsford, 2000.
- Robson, Eddie. *Coen brothers*. London: Virgin, 2003.

### Articles de revista:

- Alarcón, Tonio. *Joel y Ethan Coen: el cine filtrado por el cine*. "Dirigido por...", n. 382 (oct. 2008), p. 42-61.
- Barth, J. *Praising Arizona*. "Film Comment", n. 2 (April 1987), p. 18-24.
- *Barton Fink*. "Avant-Scène Cinéma", n. 406 (nov. 1991), p. 1-95.
- Bocchi, Pier Maria; Malvasi, Luca. *Livello zero*. "Cineforum", n. 478 (ott. 2008), p. 10-16.
- Bourguignon, Thomas; et al. *Autour de Barton Fink*. "Positif", n. 367 (sept. 1991), p. 53-76.
- Bourguignon, Thomas; Coursodon, Jean-Pierre. *Joel et Ethan Coen*. "Positif", n. 399 (mai 1994), p. 15-26.
- Burdeau, Emmanuel; Saada, Nicolas. *Les Forces de l'ordre*. "Cahiers du Cinéma", n. 505 (sept. 1996), p. 40-49.
- Casas, Quim. *Crueldad intolerable: derecho matrimonial*. "Dirigido por...", n. 328 (nov. 2003), p. 20.
- Coursodon, Jean-Pierre; Ciment, Michel. *Joel et Ethan Coen*. "Positif", n. 520 (juin 2004), p. 13-20.
- Dahan, Yannick; Gaffez, Fabien; et al. *Dossier: Joel et Ethan Coen*. "Positif", n. 563 (janv. 2008), p. 82-106.
- *Fargo*. "Avant-Scène Cinéma", n. 456 (nov. 1996), p. 1-102.
- Francke, Lizzie. *Hell freezes over*. "Sight & Sound", n. 5 (May 1996), p. 24-27.

## SELECCIÓ DE DOCUMENTS CONSULTABLES A LA BIBLIOTECA

- Hansen-Løve, Mia. *Savoir plaire*. "Cahiers du Cinéma", n. 584 (nov. 2003), p. 34-35.
- Hinson, Hal. *Bloodlines*. "Film Comment", n. 2 (Apr. 1985), p. 14-19.
- Jackson, Kevin. *Unchained melodies*. "Sight & Sound", v. X n. 10 (Oct. 2000), p. 38-39, 54.
- James, Nick. *The Coen brothers: blood money*. "Sight & Sound", v. XVII n. 7 (July 2007), p. 20-22.
- Jameson, Richard T.; Glicksman, M. *Chasing the hat. Getting down to the bone*. "Film Comment", n. 5 (Sept./Oct. 1990), p. 32-45.
- Jameson, Richard T.; Horowitz, M. *What's in the box*. "Film Comment", n. 5 (Sept./Oct. 1991), p. 26-32.
- Jousse, Thierry; et al. *Coen à cent pour cent*. "Cahiers du Cinéma", n. 448 (oct. 1991), p. 30-44.
- Katsahnias, Iannis; Krohn, Bill. *Le Rêve des frères Coen*. "Cahiers du Cinéma", n. 441 (mars 1991), p. 34-43.
- Kemp, Philip. *Dead man walking*. "Sight & Sound", v. XI n. 10 (Oct. 2001), p. 12-15, 51-52.
- Kemp, Philip. *Satire with tweezers*. "Sight & Sound", v. XIV n. 7 (July 2004), p. 22-26.
- Lerman, Gabriel. *Joel y Ethan Coen: entrevista*. "Dirigido por...", n. 327 (oct. 2003), p. 44-47.
- Lerman, Gabriel. *Joel y Ethan Coen: entrevista*. "Dirigido por...", n. 375 (feb. 2008), p. 42-45.
- Lyman, Jane. *How the Coen Bros got their groove back*. "Film review", n. 700, p. 56-66.
- Malausa, Vincent. *Le Grand retour*. "Cahiers du Cinéma", n. 630 (janv. 2008), p. 20-22.
- Malausa, Vincent. *Sunset barbier*. "Cahiers du Cinéma", n. 562 (nov. 2001), p. 81-82.
- Masson, Alain; et al. *Joel et Ethan Coen*. "Positif", n. 427 (sept. 1996), p. 4-17.
- Navarro, Antonio José. *Conspiración bufa*. "Dirigido por...", n. 382 (oct. 2008), p. 40-41.
- Ostria, Vincent. *Bouvard sans Péculchet*. "Cahiers du Cinéma", n. 523 (avril 1998), p. 76-77.
- Paredes Badía, Israel. *La Renovación de un estilo*. "Dirigido por...", n. 375 (feb. 2008), p. 40-41.
- Probst, Christopher. *Cold-blooded scheming*. "American Cinematographer", n. 3 (Mar. 1996), p. 28-34.

- Rodríguez, Hilario J. *Duplicados perfectos*. "Dirigido por...", n. 334 (mayo 2004), p. 20-22.
- Romney, Jonathan. *In praise of goofing off*. "Sight & Sound", v. VIII n. 5 (May 1998), p. 38-39, 42.
- Sineux, Michel; et al. *Joel Coen: une esthétique de l'égarément*. "Positif", n. 360 (févr. 1991), p. 23-38.
- Sonnenfeld, Barry. *Shadows and shivers for Blood simple*. "American Cinematographer", n. 7 (July 1985), p. 70-74.
- Walters, Ben. *Bringing up alimony*. "Sight & Sound", v. XIII n. 11 (Nov. 2003), p. 30-31, 49.

### Pel·lícules:

- *Barton Fink*. (DVD). Estats Units, 1991. **V.O.S.E., V.E.**
- *The Big Lebowski*. (VHS). Estats Units-Regne Unit, 1998. **V.O.S.E.**
- *Blood Simple*. (Sangre fácil). (DVD). Estats Units, 1984. **V.O.S.E., V.E.**
- *The Coen brothers*. (Los hermanos Coen). (VHS). Regne Unit, 2002. **V.E.**
- *Fargo*. (DVD). Estats Units, 1995. **V.O.S.E., V.E.**
- *The Hudsucker Proxy*. (El gran salto). (DVD). Alemanya, Estats Units, Regne Unit, 1994. **V.O.S.E., V.E.**
- *Intolerable Cruelty*. (Crueldad intolerable). (DVD). Estats Units, 2003. **V.O.S.E., V.E.**
- *The Ladykillers*. (DVD). Estats Units, 2004. **V.O.S.E., V.E.**
- *The Man Who Wasn't There*. (El hombre que nunca estuvo allí). (DVD). Estats Units, 2001. **V.O.S.E., V.E.**
- *Miller's Crossing*. (Muerte entre las flores). (DVD). Estats Units, 1990. **V.O.S.E., V.E.**
- *No Country for Old Men*. (No es país para viejos). (DVD). Estats Units, 2007. **V.O.S.E., V.E.**
- *O Brother, where art thou?*. (O brother). (DVD). Regne Unit-França-Estats Units, 2000. **V.E.**
- *Raising Arizona*. (Arizona baby). (DVD). Estats Units, 1987. **V.O.S.E., V.E.**

**VE. – Versió doblada en castellà**

**V.O.S.E. – Versió original subtítulada en castellà**