



Universidad Católica Argentina  
“*Santa María de los Buenos Aires*”  
Facultad de Filosofía y Letras  
Departamento de Letras

TESIS DE LICENCIATURA

**Parodia y estética postmoderna en *The Ballad of Buster  
Scruggs*, de Joel y Ethan Coen**

Tesista: María Florencia Lombardo

Directora: Dra. Adriana Cid

Diciembre de 2022

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN .....	3
CAPÍTULO 1.....	12
Joel y Ethan Coen, dos hermanos destacados del cine contemporáneo	
1) Algunos apuntes biográficos.....	12
2) La inserción de los Coen en la industria del cine: un recorrido por su filmografía principal y su sello estético .....	14
CAPÍTULO 2.....	30
<i>The Ballad of Buster Scruggs</i> : una revisión contemporánea del western	
1) Génesis y recepción del film.....	30
2) Presentación de la estructura: un relato fílmico antológico .....	33
3) “The Ballad of Buster Scruggs”: el pájaro cantor de San Saba .....	35
4) “Near Algodones”: el burlador burlado .....	43
5) “The Mortal Remains”: un viaje hacia el más allá .....	46
CAPÍTULO 3.....	53
La parodia como estilema y sus características en <i>The Ballad of Buster Scruggs</i>	
1) Aproximaciones al concepto de parodia en el contexto de la Postmodernidad... 53	
2) El western clásico: orígenes, evolución y su formato paródico en <i>The Ballad of Buster Scruggs</i> .....	58
3) La parodia de Joel y Ethan Coen: un fenómeno y una estética postmoderna dentro del universo del western.....	73
CAPÍTULO 4.....	104
Otros rasgos y recursos de una estética postmoderna en <i>The Ballad of Buster Scruggs</i>	
1) El fragmentarismo: diferentes perspectivas de abordaje en el análisis del film 104	
2) Recursos de distanciamiento y vínculos con el espectador .....	116
CONCLUSIONES .....	127
FILMOGRAFÍA .....	130
1) Film a analizar .....	130
2) Filmografía de Joel y Ethan Coen (Dirección) .....	131
BIBLIOGRAFÍA .....	133

## INTRODUCCIÓN

*The Ballad of Buster Scruggs (La Balada de Buster Scruggs)* es un film estrenado en 2018, creado por Joel y Ethan Coen, dos reconocidos hermanos del ámbito del cine estadounidense que fueron desarrollando la escritura de esta película durante el transcurso de varios años. Está constituida por un conjunto de seis relatos que nos remiten al universo del Lejano Oeste y todos ellos se caracterizan por presentar un enfoque particular cuyo sello estético coeniano salta a la vista desde un primer encuentro frente a la pantalla.

Es cierto que el espectador no familiarizado con el universo cinematográfico de los hermanos Coen puede no terminar de aprobar la manera como ambos eligieron revisitarse al western en esta ocasión -es la tercera película en la que Joel y Ethan proponen una recreación del género-: no obstante, creemos que desde un principio debemos destacar que los rasgos distintivos de su estética se manifiestan de manera tal que el film le posibilita al receptor un encuentro con un abordaje original y con un potencial de riqueza interpretativa que buscamos identificar en la presente propuesta de investigación.

Nuestra hipótesis de trabajo se constituye a partir de la consideración del tratamiento de la revisión del western desde un formato paródico. Los realizadores del film proponen una vehiculización de esta categoría desde el punto de vista de una estética postmoderna junto con todas las implicancias que esto conlleva. Por lo tanto, nos proponemos realizar un estudio de aquellos rasgos paródicos y propios de este tipo de poética a lo largo de los diversos relatos de *The Ballad of Buster Scruggs*. Identificamos que la puesta en práctica de una parodia del western como género fílmico, en este caso se constituye como un procedimiento artístico que nuclea un conjunto de aspectos característicos de una estética particular, no solo porque lleva la marca distintiva de sus creadores -que ya la han venido construyendo desde hace años a lo largo de su carrera-, sino también debido a que habilita la aparición de otros elementos y recursos que no son propiedad exclusiva de los tratamientos paródicos dentro del universo artístico. Por ende, nuestra propuesta implica ir desarrollando estos lineamientos y señalando cómo se van vinculando entre sí, para poder lograr que el análisis abarque las diversas instancias interpretativas de los episodios compuestos por los hermanos Coen.

*The Ballad of Buster Scruggs* se presenta como una antología de seis relatos independientes, con personajes, historias y tonos diversos, pero que tienen en común el estar ambientados en el Lejano Oeste y, desde lo argumental, el tematizar todos ellos, la irrupción inesperada y sorpresiva de la muerte. El conjunto del film adopta la estética de una parodia del típico género norteamericano western, pero sin embargo no se reduce a un gesto de humor satírico ni a una mera cuestión lúdica, sino que, en tanto parodia postmoderna, se erige en estrategia discursiva privilegiada para posibilitar una reflexión filosófico-existencial sobre la muerte. Agregamos que lo parodiado no parece ser solo el western, dado que también hay una referencia a la tragedia clásica, al menos en algunos de sus aspectos, ya que en este subgénero dramático se destaca la ceguera de los protagonistas y la ironía como estilema característico: los personajes trágicos que huyen para evitar el destino pero terminan sin poder escapar de él. En este sentido, en los distintos relatos del film de los Coen identificamos personajes que están ensimismados y que, por lo tanto, no se percatan de la inminencia de la muerte ni de su presencia.

Al acudir al término técnico parodia, somos conscientes de que se trata de una categoría que se remonta a la Antigüedad Clásica Greco-latina, a la que se atribuye una connotación burlesco-satírica, pero también es cierto que, al mismo tiempo, este concepto fue sufriendo diversas mutaciones a lo largo de los siglos. Por eso es indispensable precisar qué sentido le atribuiremos en nuestro trabajo, por considerarlo el adecuado para aplicarlo al cine de los hermanos Coen y a *The Ballad of Buster Scruggs* en particular. Nos ceñiremos a la acepción que asigna a la parodia, la teórica y crítica literaria canadiense Linda Hutcheon, cuyo libro *Una poética del postmodernismo* constituye el principal marco teórico para nuestro análisis, al que añadimos también el artículo de Juan Campesino titulado “La parodia en el tiempo” para poder comprender desde un punto de vista teórico más amplio las transformaciones que fue incorporando el concepto a lo largo de los siglos. También recurrimos a otros dos textos de Hutcheon que nos resultaron complementarios para el desarrollo de nuestras ideas: *Una teoría de la parodia* y “La política de la parodia postmoderna”. La autora, que ve en la parodia una estrategia compositiva propia de la estética postmoderna, postula que actualmente esta puede ser redefinida como una “repetición con una distancia crítica que permite un señalamiento irónico de la diferencia en el corazón de la similitud” (HUTCHEON, 2014: 76). Además,

su conceptualización aporta diversos matices susceptibles de ser deslindados en el análisis, tales como el vínculo que esta categoría estética posibilita como tal entre quien codifica el discurso paródico y el referente al que se remite para ponerla en práctica: “La parodia parece ofrecer una perspectiva sobre el presente y el pasado que permite a un artista hablar a un discurso, desde dentro, sin ser totalmente recuperada por él” (HUTCHEON, 2014: 89). En fin, esta manera particular de comprensión de la parodia será profundizada en un apartado específico de la tesis, dedicado a ella.

Si bien en el Capítulo 1, encararemos con más detalle la presentación de la filmografía de Joel y Ethan Coen, ya podemos anticipar que todas sus películas se distinguen por un inconfundible sello identitario con notas recurrentes que configuran su singular estética. Es por ejemplo, la elección de la parodia como principio compositivo un rasgo no privativo de *The Ballad of Buster Scruggs*, dado que se puede reconocer también en otros trabajos fílmicos de ambos cineastas. Como adelantamos, la parodia de la película que hemos elegido adopta un conjunto de rasgos y matices que colaboran con su definición y que son propios de una estética postmoderna. Predomina la parodia con un sesgo de humor (a veces, sutil; otras veces, cercano al humor negro), marcada por una fuerte ironía; vaivenes episódicos que recurren a una mezcla entre un tono serio y uno cómico; hay también, en algunas secuencias puntuales de los relatos, una tendencia a la hipérbole y al grotesco. Tampoco podemos desdeñar la impronta lúdica que se esconde en este tipo de parodia, la cual posibilita aligerar las problemáticas serias que quedan esbozadas, quita así solemnidad a las cuestiones filosófico-existenciales que el espectador identifica pero al mismo tiempo, lo moviliza: por ello consideramos que es una parodia reflexiva, acorde con el momento y el paradigma epocal en que fue gestada. Este tipo de reflexiones no pierden relevancia en la filmografía de los Coen, quizás más como una incitación a pensar que como respuestas o propuestas definidas y últimas para el receptor. La centralidad que en *The Ballad of Buster Scruggs* adquiere la temática de la muerte es un claro ejemplo de ello. Pensadores que reflexionan acerca de las características del paradigma de la Postmodernidad, tales como Gilles Lipovetsky, abordan este tipo de cuestiones. En *La era del vacío*, el autor desarrolla cómo el código humorístico se ha incorporado a las sociedades postmodernas, de manera tal que sostiene: “Nos encontramos ahora más allá de la era satírica y de su comicidad irrespetuosa. A través de

la publicidad, de la moda, de los gadgets, de los programas de animación, de los comics, ¿quién no ve que la tonalidad dominante e inédita de lo cómico no es sarcástica sino lúdica?” (LIPOVETSKY, 1986: 140). Otros pensadores como Jean-François Lyotard, quien proviene del ámbito de la filosofía, también se detienen mucho en cuestiones científicas y epistemológicas propias de las nuevas sociedades: a él aludiremos dado que su perspectiva teórica complementa la comprensión del giro epocal al que nos referimos en nuestra tesis.

Otro aspecto que nos interesa subrayar en la película que elegimos para el siguiente análisis es el doble carácter que percibimos en esta particular parodia del western del cine norteamericano. Por un lado, aquí el género resulta subvertido y, en tal sentido, desmitificado. Deja de ser el género cinematográfico emblemático que busca representar en escena la constitución de una nación: todo eso es desnudado como mito, leyenda, *tale*, según se muestra en la apertura del film, con un plano detalle de un libro de cuentos del que se extraerían los seis relatos de la película. El western queda entonces reducido a una construcción ficcional. Pero el cine de los Coen nunca es unívoco, y ya desde las primeras secuencias y hasta el final de *The Ballad of Buster Scruggs*, observamos el gusto de los directores por este género clásico y el profundo conocimiento que de él tienen. Pueden ser identificadas importantes referencias tenidas en cuenta por ambos cineastas para la elaboración del film: creemos que en la configuración del último de los relatos -“The Mortal Remains” (“Los Restos Mortales”)- actúan como tales aquellas que remiten a *Stagecoach (La diligencia)*, de John Ford y a *Körkarlen (La carreta fantasma)*, de Victor Sjöström, como señalaremos en el Capítulo 3 de la tesis. Es entonces, cuando la parodia se vuelve tributo, cuando cobra un sentido de homenaje. Así es como Joel y Ethan Coen se inscriben dentro de la tendencia del cine independiente, en oposición a las características del cine comercial propio del sistema de estudios de Hollywood: a esto aludiremos también en el Capítulo 1.

Este tipo particular de cine pide y moldea una determinada modalidad de espectador. De allí que encararemos este análisis acudiendo no solo a la Semiótica y Narratología Fílmicas, sino también, en ocasiones, a la Fenomenología del Espectador. Por lo tanto, desde un punto de vista metodológico, para abordar nuestra hipótesis de trabajo, recurriremos a distintas herramientas. Entre ellas, a las que nos proporciona la

Semiótica Fílmica dado que consideramos de vital importancia profundizar el análisis de los códigos planteados en la película y conjuntamente el proceso de decodificación de los mismos con el fin de llegar a una comprensión del procedimiento estético puesto en práctica y planteado en nuestra hipótesis. Por otro lado, buscaremos desarrollar el tema de investigación apelando a determinados elementos provenientes del área de la Narratología y reflexionando acerca de cómo vincular herramientas conceptuales de este campo de estudio con el cine. En este sentido, en algunos momentos puntuales retomaremos aportes que iluminen nuestra lectura del film tales como los expuestos por Mieke Bal, André Gaudreault, François Jost en sus estudios.

Con respecto a la Fenomenología del Espectador, consideramos que esta se constituye en una opción metodológica relevante para nosotros debido a que, tal como anticipamos, la modalidad de parodia planteada en el film implica la construcción de un tipo de receptor. La forma como se implementa la parodia en *The Ballad of Buster Scruggs* no terminaría de ser comprendida sin referirnos a la importancia del papel del espectador, quien necesita asumir un rol activo para compenetrarse con el conjunto de la operación discursiva propuesta a lo largo del desarrollo. Es así como tendremos en cuenta los aportes teóricos de Francesco Casetti en *El film y su espectador*: allí es donde el estudioso italiano sostiene que todo film traza un trayecto al espectador. Aplicado esto a la película que hemos elegido, podríamos preguntarnos qué trayecto traza a ese receptor concreto. Volveremos una y otra vez sobre esto, en distintos momentos de la tesis, pero como primera respuesta proponemos lo siguiente: la parodia, con sus similitudes en relación con lo parodiado, afianza las expectativas tradicionales de un espectador del género, pero con sus diferencias, con sus puntos subversivos, las quiebra. Surgen, entonces, en el receptor, sorpresa y desconcierto, y este, en principio pasivo, que no recibe lo que está esperando, cuyas expectativas se ven defraudadas, se vuelve activo y se pregunta por los motivos de esas notas discordantes y por lo que estas ocultan. La parodia se consolida así como una instancia movilizante y reflexiva, la cual llega a su culminación con el relato elegido para el cierre de la película. En este tipo de cine entran en juego sucesivas instancias en las que se apela a la interpretación del espectador. Por un lado, el film se presta para que el receptor atienda cuáles son aquellos códigos genéricos que conoce y están siendo presentados desde una perspectiva que los subvierte. Por otro, las

apelaciones a temáticas ya no vinculadas de forma directa con el western, en algunas ocasiones son explícitas pero en otras se manifiestan como sugerencias cargadas de connotaciones que el espectador atento puede identificar.

El western, como género fílmico que fue siendo consolidado a lo largo de la historia del cine, responde a un patrón con notas distintivas claras y concretas que posibilitan una rápida identificación en la pantalla. Como tal, es un género propio del cine estadounidense, con una ambientación específica, que remite a la época de la conquista y colonización del Lejano Oeste. Se caracteriza por presentar una iconografía que hace a su identidad: el espacio cobra un papel fundamental, es uno de los primeros aspectos que adquiere una función clave para el reconocimiento del género. Los parajes abiertos y desolados son propios de este tipo de películas: en este sentido pueden aparecer en escena variedad de escenarios tales como praderas, desiertos, montañas, valles, ríos, bosques. También hay espacios cerrados característicos: la cárcel, el hotel, el bazar, la iglesia, el banco, el salón, la alcaldía, la diligencia, entre otros. Se identifican personajes tipos como el vaquero que protagoniza el film, el indio, “el bueno” y “el malo”, el cazarrecompensas, el buscador de oro, el prófugo de la justicia, el jugador, el sheriff, el banquero. El atuendo de los personajes es otro aspecto que integra el patrón genérico del western: el sombrero -y su cromatismo asociado con su connotación semántica: el blanco y el negro, atribuidos al bueno y al malo respectivamente-, las cartucheras, el revólver, las botas, el chaleco, el pañuelo. Forma parte de la codificación del género la presentación de determinados motivos a lo largo de la constitución de la trama como por ejemplo, los duelos, los viajes en diligencia, los asaltos, las persecuciones, los viajes en caravana, los enfrentamientos con indios. En fin, toda la codificación inherente al western se pone en escena de manera tal que el discurso paródico le posibilite al receptor comenzar a establecer conexiones desde el primero de los relatos de la película.

Desde un punto de vista estructural, en este trabajo nos interesa explicar el contexto en el que se ubica la filmografía de Joel y Ethan: ambos son cineastas que desarrollan su producción dentro de un tiempo en el que se presentó un cambio de paradigma epocal que incidió en una nueva estética. Nos referimos al nuevo espíritu planteado a partir del quiebre con la Modernidad y, por ende, de la inserción de los artistas de diversos campos en el contexto de la Postmodernidad. Las repercusiones de esta

transformación se fueron manifestando en las diversas áreas de la cultura y, por ende, del arte: el cine fue una de ellas y acá, por lo tanto, exponemos un ejemplo. Es por ello que, en el primer capítulo, nos referiremos a los realizadores del film desde un punto de vista biográfico. Luego, nos adentraremos en su filmografía con el fin de que el lector no solo se encuentre con una contextualización sino también con una aproximación inicial a determinadas constantes inherentes al sello estético de los cineastas, previo a dedicarnos directamente a la película elegida.

En el capítulo siguiente, consideraremos cuestiones relativas a la génesis de *The Ballad of Buster Scruggs* y a su recepción. También, plantearemos un recorrido por su estructura, dado que, a partir de su formato antológico, se destacan desde una primera instancia varios aspectos que se prestan para el análisis. Al mismo tiempo, expondremos una aproximación descriptiva de los tres relatos en los que centraremos nuestro trabajo: “The Ballad of Buster Scruggs”, “Near Algodones” y “The Mortal Remains”. Esta elección se basa en que identificamos en ellos las recurrencias y estrategias compositivas dominantes de nuestro análisis: los tomamos de manera paradigmática para no caer en una sobreabundancia. Además, se agrega un rasgo no menor: entre los tres episodios que elegimos se encuentra el que abre la película y el que la cierra, ambos se destacan por presentar una carga semántica connotativa potenciada que creemos esencial para profundizar a lo largo de esta tesis. Subrayamos la idea de que hay un vínculo muy estrecho entre el primer relato y el último -buscaremos explicitarlo a través de un conjunto de ejemplos que iremos introduciendo en el desarrollo del trabajo-. En relación con la elección de nuestro corpus de trabajo nos resultan iluminadores los aportes de la Crítica Genética dado que esta se encarga de identificar la importancia que revisten los inicios y los finales de un texto, en este caso fílmico, a fin de que la comprensión del objeto del análisis sea lo más completa posible: “constituyen núcleos de relevancia en cuya elaboración los artistas suelen demorarse y sobre los que vuelven, para introducir correcciones, una y otra vez. Como consecuencia de ello, se trata de segmentos textuales sumamente productivos a la hora de emprender el análisis de las obras” (CID Y MOSTO, 2022: 68).

Encaminaremos el abordaje propuesto adentrándonos en la problemática conceptual desarrollada a lo largo del tiempo por diversos estudios, en relación con la

parodia como categoría estética. En este sentido es que aludiremos a la importancia que se desprende de los aportes teóricos de Linda Hutcheon para nuestra línea de trabajo: ellos explicitan parte del contexto de nuestra hipótesis ya que analizan la incidencia del nuevo giro epocal al que hicimos referencia, dentro del ámbito específico de la estética. El cambio de paradigma al que numerosos pensadores del siglo XX aluden tiene su correlato artístico, de ahí la importancia de enfatizar el vínculo entre estos aspectos. Al identificar que el tipo de parodia planteada en *The Ballad of Buster Scruggs* se corresponde con una estética inserta dentro del paradigma de la Postmodernidad, nuestro análisis implica revisar e ir volviendo sobre los planteos que Hutcheon se encargó de desarrollar acerca de esta categoría. La autora propone una revisión de determinados elementos que formaron parte de la conceptualización tradicional de la parodia como tal y a partir de allí hace hincapié en otros rasgos característicos desde el punto de vista de lo que ella considera como una “Poética del Postmodernismo”.

Buscamos plantearle al lector de nuestro trabajo una aproximación hacia las notas genéricas del western, dado que como todo discurso en el que hay una vinculación con un referente previo -y en este caso, tan estereotipado debido a la cantidad de películas acerca del Lejano Oeste que se han realizado a lo largo del tiempo-, iremos aludiendo y exponiendo aquellos elementos que han sido tenidos en cuenta por los Coen para lograr una inversión de los códigos y así llegar a una mejor comprensión del universo parodiado en el film.

Explicitaremos cómo se presenta este formato paródico en los relatos de la película elegidos y rastreamos los recursos y rasgos propios de una estética postmoderna puestos en juego como parte del procedimiento estético global propuesto por sus realizadores. Nuestra tesis busca vincular todos estos aspectos: por ello, iremos deslindándolos pero al mismo tiempo pretendemos establecer relaciones entre sí.

Detrás de esta nueva creación cinematográfica se manifiesta una fuerte tendencia epocal por hacer visible el cambio de paradigma que afectó a la esfera artística de nuestro contexto socio-cultural. *The Ballad of Buster Scruggs* se encarga de ser un ejemplo de este tipo de films: aquellos que están contruidos a partir de un formato estético postmoderno, el cual implica entender a la Postmodernidad no solo como un giro de época que acarreó un cambio de espíritu, sino también como un momento histórico que

posibilitó la aparición de una poética propia, tal como lo estudia Linda Hutcheon. En fin, como aludimos anteriormente, el trasfondo semántico del planteo de la película abarca múltiples matices: el foco no está puesto simplemente en presentar una parodia de un género fílmico ya establecido y conocido popularmente como tal, sino que, como iremos demostrando en el análisis, los relatos se valen de un conjunto de variados recursos y estrategias compositivas para conducir al espectador hacia una instancia de reflexión que lo coloca delante de temas e inquietudes universales.

## CAPÍTULO 1

### Joel y Ethan Coen, dos hermanos destacados del cine contemporáneo

#### 1) Algunos apuntes biográficos

Tanto Joel como Ethan nacieron en Minneapolis, Minnesota, Estados Unidos: Joel, en 1954 y Ethan tres años más tarde. Hijos de Rena Neumann y Edward Coen, ambos profesores universitarios: Rena, de Historia del Arte en la Universidad St. Cloud State y Edward, de Economía en la Universidad de Minnesota. Crecieron junto a su hermana mayor, Deborah, en St. Louis Park, una zona residencial de Minneapolis. Considerando el análisis que propone Antonio Santamarina, a lo largo de la filmografía de ambos hermanos, la cual recorrió gran parte de la geografía de Estados Unidos, se identifican solo dos películas que se han acercado a los escenarios del lugar donde nacieron y se criaron: *Fargo*, estrenada en 1996 y *A Serious Man*, en 2009. Así es que Santamarina propone una comparación entre ambos films y concluye que *A Serious Man* es una película en la que se pueden rastrear referencias autobiográficas en torno a ambos hermanos. Por ejemplo, menciona: “En ella se retrata a una familia judía con dos hijos (en este caso de distinto sexo), que vive en una comunidad judía como la suya, radicada en su mismo barrio (St. Louis Park) de Mineápolis” (SANTAMARINA, 2012: 18). En relación con estas últimas ideas expuestas, Virgilio González, en su artículo, se encarga de destacar lo mismo sobre ellos: “[...] crecieron en St. Louis Park, una ciudad de Minnesota, estado que ha marcado fuertemente sus referencias visuales y artísticas y que, por ejemplo, es el escenario de *Fargo* (1996)” (GONZÁLEZ, 2019:30).

El interés de Joel y Ethan por el cine fue gestándose progresivamente, desde su juventud. Nos resulta interesante agregar que dentro de las aficiones de ambos hermanos surge también, paralelamente, la de la literatura, los cómics y la filosofía. En el caso de Ethan, este, desde muy joven, experimentó con la escritura de relatos y de obras de teatro.

Actualmente, el camino de ambos se tornó inseparable, de ahí referenciarlos “hermanos Coen” y el origen de otras expresiones de críticos que se encargan de revisar sus trabajos, como el español Fernando de Felipe que titula su análisis “Joel y Ethan Coen. El cine siamés”. Incluso podemos rastrear testimonios más directos que hablan de esta

simbiosis relativa a su forma de trabajo. Por ejemplo, Roger Deakings, director de fotografía de casi todas sus películas a partir de *Barton Fink* (1991), atestigua que inicialmente estaba preocupado debido a las cuestiones de logística que implicaba trabajar con dos directores al mismo tiempo, y sin embargo, después terminó afirmando: “I soon realized, though, that I could ask either if I had a question. It didn’t matter who I turned to. It was whoever was free and nearest or most convenient. They were so totally in sync” (BERGAN, 2016: 25).

Luego de terminar sus estudios en el Simon’s Rock College, una escuela privada situada en Massachusetts, Joel se traslada a Nueva York para estudiar en el Institute Film of Television y allí termina dirigiendo su primera película, un corto de treinta minutos titulado *Sounding*. Simultáneamente, Ethan cursa la carrera de Filosofía en la Universidad de Princeton y continúa con la experimentación en la escritura de sus propios relatos. Pasado un tiempo, Ethan decide instalarse en Nueva York y junto con Joel, comienzan la escritura en forma conjunta de sucesivos guiones (SANTAMARINA, 2012: 22).

En 1984, año de estreno de su primer largometraje, Joel se casa con Frances McDormand, actriz que elegirían ambos hermanos para participar de varias de sus películas, entre ellas, se destaca en *Fargo* (1996), cuyo protagónico la condujo a ser elogiada por la crítica y a recibir varios premios en reconocimiento por su actuación en este film.



Joel y Ethan Coen, junto con el actor Oscar Isaac, en el rodaje de una de sus últimas películas: *Inside Llewyn Davis* (2013).

## 2) La inserción de los Coen en la industria del cine: un recorrido por su filmografía principal y su sello estético

La actividad creativa de Joel y Ethan sufre un punto de inflexión en su carrera cuando en 1980 escriben el guion de lo que sería, cuatro años más tarde, su primer largometraje, *Blood Simple*, en el que ya se empiezan a hacer visibles varios rasgos de estilo que caracterizarán la estética de sus sucesivas películas. Por ejemplo, la alteración de los moldes estereotipados de determinados géneros cinematográficos es un aspecto que se destaca en la filmografía de ambos hermanos: en *Blood simple*, traducida como *Sangre fácil*, nos encontramos frente a un guion en el que aparecen alterados intencionalmente los sólidos códigos del cine negro. Es por eso que Antonio Santamarina afirma que “[...] el contenido conceptual y temático del cine negro clásico parece haberse disuelto, de manera definitiva, en *Sangre fácil* para entrar en un territorio difuso donde no existen ya agarraderos argumentales a los que asirse dentro del género” (SANTAMARINA, 2012: 90). Según Virgilio González, una de las principales influencias cinematográficas de los dos directores es el cine negro como género fílmico y aquí ellos se encargan de subvertirlo:

La figura arquetípica del investigador privado, uno de los mejores personajes del actor M. Emmet Walsh, desciende desde un entendimiento mínimo de la ética profesional hasta la crueldad más depravada. La información acumulada a medida que avanza la trama no lleva a los personajes a un crecimiento o una mejora; al contrario, los separa y los confunde. Las crisis de comunicación alcanzan niveles shakespearianos hasta el punto de que, durante el clímax, la protagonista ni siquiera sabe a quién se enfrenta. A diferencia de otros proyectos, las bromas no alivian la tensión de estas dinámicas, sino que se alimentan de ella y la intensifican para resaltar lo espantoso de una situación violenta. Los interiores en claroscuro y los temas sociales, tratados con cinismo y desilusión, refuerzan el apego al género clásico, pero destaca la inversión del papel de la femme fatale, que termina siendo quien mayor poder de decisión ejerce en la película (GONZÁLEZ, 2019: 31).

Si bien la aceptación y el éxito de la película fueron inmediatos, a los realizadores se les presentaron algunas dificultades iniciales al momento de resolver la distribución del film. Finalmente, la compañía que se hizo cargo de ella fue Circle Films. Esta sería la misma pequeña productora y distribuidora que sacaría adelante sus tres proyectos siguientes: *Arizona Baby* (1987), *Miller's Crossing* (1990) y *Barton Fink* (1991) (SANTAMARINA, 2012: 25). Y es con la siguiente película, *The Hudsucker Proxy* (1994), traducida al español como *El gran salto*, con la que los Coen contarán con una gran diferencia de presupuesto para la financiación de su trabajo fílmico, dado que, por primera vez, compañías como Warner Bros asociada con Polygram y Working Title Production producirán uno de sus films, “poniendo a su disposición el presupuesto más elevado con el que ambos habían contado hasta la fecha” (SANTAMARINA, 2012: 27). Destacamos también el análisis de Antonio Santamarina en relación con la flexibilidad que manejan los hermanos Coen para elegir con libertad cómo llevar adelante sus proyectos: este es otro rasgo que identificamos como distintivo de su estilo.

A partir de entonces, los Coen se han movido con cierto eclecticismo y, sobre todo, con gran pragmatismo a la hora de elegir las compañías con las que trabajar en cada proyecto, siempre con la intención, según sus palabras, de “contar con el presupuesto que cada película necesita”, una máxima que llevarán también al diseño de la puesta en escena, donde cada tema tratado exigirá una determinada estética que ellos buscarán conseguir a toda costa por más dificultades (incluidas las presupuestarias) que pueda plantearles el reto. De acuerdo con esta premisa, los dos hermanos han trabajado a lo largo de su carrera tanto con pequeñas como con grandes compañías, intentando, eso sí, mantener siempre a salvo su independencia creativa y buscando la financiación necesaria para cada película a medida que su prestigio iba en aumento (SANTAMARINA, 2012: 28).

Son también reconocidos por la crítica cinematográfica como un ejemplo de dos grandes personalidades que, entre otras, lograron insertarse dentro del cine independiente estadounidense. Afirmamos esto basándonos en la perspectiva que propone Philip Kemp en relación con esta tendencia ya que el autor sostiene:

El cine independiente como tal, producido fuera del sistema de estudios, no es algo nuevo en Estados Unidos. Pequeños y solitarios estudios han ejercido su oficio desde el inicio del cine. Más que un criterio meramente de producción y definición, este tipo de cine es, al menos teóricamente, de espíritu independiente, resistente a las tendencias y normas y algo contracultural (KEMP, 2016: 454).

Es el criterio en el que hace hincapié Kemp el que nos interesa destacar dado que el trabajo fílmico de los Coen responde a las notas distintivas que el autor menciona -la independencia, la resistencia a las tendencias y a lo preestablecido y el interés contracultural-. Se alinea esta aclaración con una sucesión de reiteradas afirmaciones que pudimos identificar en la recepción que los espectadores hacen sobre los proyectos de estos realizadores: en este sentido, muchos coinciden en que el tipo de cine de ambos hermanos es difícil de encasillar o, si se quiere, resiste a una clasificación unívoca dadas las notas originales y creativas de su estética. Cantidad de reseñas que circulan públicamente y que hacen a la recepción de sus obras hacen hincapié en estos aspectos que mencionamos.

Philip Kemp sostiene que los hermanos Coen trabajaron a lo largo del tiempo en variedad de proyectos de índole comercial. No obstante, sus propuestas fílmicas se alinean dentro de la tendencia independiente ya que “[...] la singularidad, la constancia y algunas veces la perversidad de su visión y estilo permiten considerarlos como modelos de la tendencia independiente” (KEMP, 2016: 455). En relación con esto, Virgilio González, en su artículo titulado significativamente “Los hermanos Coen, homeros de la posmodernidad”, sostiene: “Desde la planificación meticulosa de cada escena hasta un manejo sumamente prudente del presupuesto, Joel y Ethan ejercen su libertad creativa sin que ningún ejecutivo o distribuidora puedan decirles dónde llevar sus historias” (GONZÁLEZ, 2019: 28). Además, Kemp también destaca que el cine independiente estadounidense es un producto de unos cineastas con visiones únicas, diferentes, que muchas veces producen y mantienen los derechos de su trabajo (KEMP, 2016: 454). En relación con esto, identificamos que una de las notas distintivas de la filmografía de los Coen tiene que ver con lo que Kemp denomina “visiones únicas y diferentes”, ya que al asumir el análisis de sus películas rápidamente queda en evidencia la presentación de un

sello estético distintivo del cual es imposible separarnos como espectadores al contemplar el conjunto de sus films. Por ejemplo, la capacidad para manejar sucesivas combinaciones y alternancias entre humor y violencia, los vaivenes entre lo trágico y lo cómico que irrumpen en la vida de sus personajes, su predisposición para generar fusiones de géneros y al mismo tiempo homenajes de estilos cinematográficos tradicionales, se encuentran entre un vasto conjunto de notas propias de su estética que luego iremos ampliando. El trabajo fílmico de los hermanos Coen presenta determinados rasgos que nos permiten reconocer marcas propias de composición, ya que son reiteradas. En relación con esto, Virgilio González también sostiene:

Con un afinado sentido de la posmodernidad, los directores crean popurrís únicos que no imitan los materiales que los preceden. Varias imágenes se repiten en su cine y se vuelven indelebiles: los secuestros que nunca salen según lo planeado, el azar como fuerza implacable, caricaturas del estadounidense medio y, a menudo, un personaje que encarna la maldad absoluta e irredimible (GONZÁLEZ, 2019: 29).

M. Keith Booker también destaca como un rasgo inherente a ellos, la gran originalidad de sus trabajos y al mismo tiempo esos componentes que lo llevan al espectador a reconocer de manera inmediata que el film que está viendo en pantalla es de ambos hermanos: “The films are highly original, with a distinctive quality that makes them almost immediately recognizable as a film by the brothers” (BOOKER, 2019: 12).

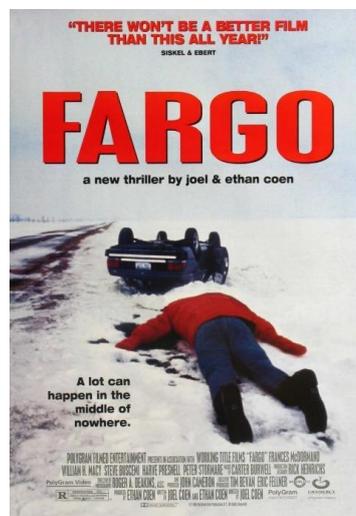
Tanto Ethan como Joel desarrollan sus habilidades en lo referente a la dirección, producción y guion de las películas que componen. Entre las características de su filmografía, como mencionamos anteriormente, se destaca la tendencia de los Coen por retomar géneros ya codificados en su trayectoria y por fusionarlos al mismo tiempo:

Most of the films of the Coens are, at least to an extent, reworkings of classic Hollywood film genres. However, the Coens approach these genres from a distinctly contemporary point of view, even if they also approach the genres with affection and respect, with little in the way of real revisionary intent. Indeed, they have pursued their creative engagement with a variety of different well-established film genres largely because they themselves are such big fans of genres such as film noir, the western and screwball comedies. In

addition, individual Coen Brothers films often engage with several different genres at once, producing new and unique combinations (BOOKER, 2019: 8).

Entre los trabajos que ejemplifican todos estos aspectos desarrollados, se ubica *The Big Lebowski*, estrenada en 1998, la cual puede ser leída como una “comedia circense con elementos de cine negro” (KEMP, 2016: 461). En relación con esto, Philip Kemp considera que “el mundo del cine independiente ha sido un terreno fértil para la fusión de géneros y la creación de nuevas cosas” (KEMP, 2016: 456). Tres años después del estreno de *The Big Lebowski*, los Coen elaboran una recreación de la estética del neo-noir con *The Man who wasn't there*.

Agregamos que el estreno de *Fargo* en 1996 constituye un hito en la carrera de ambos y también en la de determinados actores que participaron en esta producción. Entre ellos, en primer lugar, destacamos el papel de Frances McDormand, protagonista de la historia, cuya actuación le mereció varias nominaciones a distintos premios, y resultó ganadora, entre ellos, de un Oscar por la representación que hizo de su personaje -en la película encarna a Marge, una jefa de policía local a la que se le presenta el caso/enigma a resolver-. También *Fargo* significa un trabajo fílmico importante en la carrera de Steve Buscemi, reconocido actor, quien además forma parte del reparto de otras películas de los Coen, entre ellas, de *The Big Lebowski*, dos años más tarde del estreno de *Fargo* y de *The Hudsucker Proxy*, previamente, ya que esta fue estrenada en 1994.



Afiche promocional de *Fargo*.

Al igual que en varios de los trabajos de Joel y Ethan, el cine negro es el género cinematográfico que toman como referencia para el desarrollo del contenido argumental de la película. Sin embargo, como mencionamos, un rasgo de estilo de los Coen es retomar moldes genéricos ya establecidos y apostar a un enfoque más bien lúdico que le permita identificar al espectador las modificaciones de determinados estereotipos o clichés. Por ejemplo, en el caso de *Fargo*, tanto la intención de Joel como de Ethan, consistía en presentar una desmitificación de la figura común del delincuente que es típica de encontrar en el cine de Hollywood. En relación con esto, Joel ha dicho explícitamente que buscaban con este film atender contra el cliché de Hollywood del delincuente como un gran profesional que controla todo lo que hace: con esto, Joel ha expresado también su intencionalidad, alineada con la de Ethan, de presentar una figura y una película que se muestre al espectador como más cercana a la vida real que a las convenciones cinematográficas y a los géneros fílmicos (SANTAMARINA, 2012: 169). Es así como crean una pareja de delincuentes que se evidencia antitética en comparación con las del cine negro, su referente. En síntesis, la desmitificación de los arquetipos genéricos se constituye como un rasgo de estilo de la estética coeniana.

Siguiendo la línea de análisis de Antonio Santamarina, los temas principales de esta película tan icónica de sus realizadores serían tres: la soledad, la incomunicación y la ambición. No es el único trabajo de los Coen en el que el tema de la soledad se manifiesta a través de los personajes representados: además, en este caso, los espacios contribuyen con el aumento de este sentimiento que puede percibir el espectador, dado que la grandeza y la frialdad del paisaje son elementos que lo enfatizan notoriamente (SANTAMARINA, 2012: 171).

Como mencionamos con anterioridad, el estreno de *Fargo* constituyó un hito en la carrera de los Coen y en la de los actores que representaron a los personajes. En relación con la recepción y la crítica, esta fue muy exitosa y por ello se ganó tantos elogios luego de ser estrenada. Además de la destacada actuación de Frances McDormand, la película fue nominada a muchos otros premios que reconocieron el trabajo realizado en otros aspectos cinematográficos, entre ellos, la dirección, la fotografía, el guion, el montaje. Tanta fue la repercusión del film que muchos años después de su aparición, en 2014, se estrenó la primera temporada de una serie basada en la película creada por Joel y Ethan y

en el universo ficticio presentado en ella. Esta serie tuvo una muy buena recepción por parte del público y también por parte de la crítica.



Frances McDormand en *Fargo*.

En cuanto a *The Big Lebowski*, en este último film, estrenado en 1998, se destaca un rasgo muy típico de la estética que domina la composición de sus películas: a los hermanos Coen les interesa jugar con la importancia de los temas y esto aquí aparece muy bien representado ya que el conflicto que repercute en la vida del protagonista se desata en relación con la narración de una situación absurda como es el robo de la alfombra del hombre equivocado. Y a partir de allí se despliegan en la película una serie de situaciones que rebosan de ironía en relación con el robo inicial de aquella alfombra el cual ocurrió motivado por una confusión generada en los mismos encargados de usurparla. Los equívocos son grandes aliados de las situaciones excéntricas que rozan lo ridículo en muchas de sus películas. Por ello también, como sucede en *The Big Lebowski*, la predilección por personajes ingenuos, extravagantes, o aquellos a los que les suceden una serie encadenada de fracasos, es una constante en las producciones artísticas de Joel y Ethan Coen. Ejemplos de este tipo de episodios y personajes abundan en el film que hemos elegido para nuestro trabajo de investigación: en todos los protagonistas de cada uno de los distintos relatos se destaca alguno de estos rasgos mencionados que ya habían sido trabajados de manera recurrente en la filmografía de los hermanos.



“The Dude” (Jeff Bridges), protagonista de *The Big Lebowski*, recostado sobre la alfombra objeto de los excéntricos equívocos de la película.

Como ya dimos a entender anteriormente, citando la interpretación que hace Philip Kemp de esta película, hay una mezcla de géneros presentada por los Coen en el film, que es identificada también por Antonio Santamarina como un rasgo de estilo propio de sus trabajos. Además, este último afirma que:

A través de esta mezcla y de la confusión intencionada de datos, las imágenes describen un mundo carente tanto de referentes narrativos como de reglas de conducta [...] o de héroes a la vieja usanza y donde el verdadero hogar no es ya el domicilio privado [...] sino la bolera, donde, a juzgar por la secuencia de créditos, conviven en armonía todas las razas y el *melting pot* es una realidad (SANTAMARINA, 2012: 192).

Según Virgilio González, “inteligencia, humor y una mirada que disecciona como un bisturí la condición humana casi siempre en el marco de su localización favorita, los Estados Unidos” conforman aspectos claves del estilo propio que han logrado forjar Joel y Ethan a lo largo de su filmografía (GONZÁLEZ, 2019: 30).



“The Dude” (Jeff Bridges), Donny (Steve Buscemi) y Walter (John Goodman) en el salón de bowling donde suelen pasar la mayor parte de su tiempo.

Sostenemos, además, que detrás de las situaciones absurdas, delirantes y de humor negro que se manifiestan como rasgos distintivos en su filmografía, hay también un aspecto filosófico que atraviesa las preocupaciones cinematográficas de los Coen. Muchas veces, en sus películas, se presenta a los personajes como víctimas de situaciones de absurdo, ironía y humor negro las cuales terminan sugiriendo una visión oscura, lúgubre e incluso sarcástica de la vida y de la condición humana. Pensemos que el menor de los hermanos, Ethan, asistió también a clases de filosofía en la Universidad de Princeton. Es por esto que quienes intentan aproximarse a las características de su filmografía, como Virgilio González, destacan este tipo de cuestiones como inherentes al sello distintivo de Joel y Ethan: “Las películas de los hermanos Coen exigen verse una y otra vez para penetrar las capas que esconden algunas de las reflexiones más agudas del cine contemporáneo. Porque su cine es de ideas, y sus personajes en algunas ocasiones vislumbran las cumbres de una revelación metafísica y, en otras, se hunden en la miseria más infrahumana” (GONZÁLEZ, 2019: 28). En muchos de sus films se plantean dilemas que, en una primera instancia de análisis, parecen ser simples absurdos pero si se busca la posibilidad de abordarlos e interpretarlos desde una perspectiva superadora develan un trasfondo existencial y moral. Por ello también, muchas veces, cuando se llega al final de sus películas, el espectador se siente atraído por aventurar una interpretación de lo sucedido en el film que no resulta unívoca, dado que a lo largo del desarrollo se fue

tejiendo una red de sugerencias y ambigüedades que constituyen otra nota distintiva de la estética de Joel y Ethan. En este sentido, González identifica que “[...] a través de una gran diversidad de fuentes, tonos y disonancias, entierran sus mensajes bajo capas y capas de ironía y subversión, envolviendo sus filmes en una niebla tan densa que resulta controvertido aventurar una única interpretación” (GONZÁLEZ, 2019: 29).

Otro trabajo relevante es *O Brother!*, que trata sobre la fuga de tres reclusos de una cárcel del estado de Misisipi. El film fue estrenado en el 2000 y los actores elegidos para protagonizarlo fueron George Clooney, John Turturro y Tim Blake Nelson. La película es una comedia que recoge en su hilo argumental a la *Odisea* de Homero como intertexto. Se identifica otro rasgo de estilo que aparece de manera repetitiva en sus películas: la desmitificación de viejos arquetipos estéticos. En *O Brother!* los Coen se encargan de convertir a un recluso en el doble cinematográfico de Ulises, el héroe clásico por excelencia. De esta manera, consideramos que utilizan inteligentemente como material intertextual una selección de episodios de la obra clásica para darle así a su trabajo un tono paródico: “*O Brother!* retrata a un héroe concebido como el reverso de su predecesor mitológico, esto es, a un fugitivo charlatán, mentiroso y presumido que piensa más en sí mismo que en los demás [...]” (SANTAMARINA, 2012: 205).



George Clooney, John Turturro y Tim Blake Nelson representando a los tres reclusos fugados de la cárcel de Misisipi.

Hay también en esta película una constante apelación al espectador en relación con el intertexto mítico del cual parte, ya que los realizadores presentan diversas vueltas de tuerca cuyo significado puede ser mejor interpretado según cómo se encuentre posicionado el receptor de este texto. Por ejemplo, mientras que en el mito clásico el enemigo de Ulises es Poseidón, dios del mar, acá es el fuego, el elemento contrapuesto, el representante de sucesivas desdichas que tienen que sortear Everett Ulysses y sus dos compañeros (Pete y Delmar): “Como resultado de este giro simbólico, el agua será la mejor aliada de Ulysses y quien, además de redimir de sus pecados a Pete y Delmar durante el bautizo en el río, salvará a los tres fugitivos de morir ahorcados gracias a la inauguración de la presa hidroeléctrica” (SANTAMARINA, 2012: 205). El azar es otro elemento muy presente en las secuencias argumentales del cine de Joel y Ethan: en esta película también aparece utilizado de manera tal que es el que permitirá que Everett Ulysses logre salir con vida de todos los obstáculos que se van atravesando en su camino, y no la inteligencia o la fuerza de voluntad como en el caso del Ulises de Homero.

Un año después del estreno de *O Brother!*, se lleva a cabo el lanzamiento de otra reconocida película de ambos hermanos: *The Man who Wasn't There*, protagonizada por Billy Bob Thornton -y Frances McDormand nuevamente hace su aparición, aunque en un papel secundario-. Vuelven a destacarse rasgos propios de la estética que ya hemos mencionado previamente como constitutivos de gran parte de sus películas. Nos referimos, en primer lugar, a la influencia de los elementos del cine negro y consecuentemente a la revisión de arquetipos dentro del género, y en segundo lugar, al papel del azar en el desarrollo de la trama. Aparecen también algunos temas que se repiten en sus trabajos: tales como la incomunicación entre los personajes, una angustia de tipo existencial que amenaza al protagonista, entre otros. Según Antonio Santamarina, esta es una de las películas más desoladoras dentro del conjunto de la filmografía de los Coen (SANTAMARINA, 2012: 231).

En el año 2003, se estrena *Intolerable Cruelty* en la que vuelven a hacer su aparición George Clooney y Billy Bob Thornton. Y un año más tarde, se presenta el lanzamiento de *The Ladykillers*, la cual constituye un remake de una versión anterior: la primera fue estrenada en 1955, bajo la dirección de Alexander Mackendrick y protagonizada, entre otros, por Alec Guinness.

*No Country for Old Men* fue estrenada en 2007, en el Festival de Cannes. Tuvo una muy buena recepción y crítica. Ganó cantidad de premios, entre ellos, se llevó el Oscar bajo la categoría de Mejor Película, Mejor Director y Mejor Guion adaptado. También, resultó ser una película que obtuvo otras premiaciones, entre ellas se destacan tres premios BAFTA entre los que se incluye nuevamente Mejor Director, y dos Globos de Oro. El guion de este trabajo fílmico está basado en una novela de un escritor estadounidense, Cormac McCarthy, publicada en julio del 2005: la película adaptada por Joel y Ethan lleva el mismo título que el texto original en el que está inspirada y es muy fiel a este en su adaptación. Entre los protagonistas del film, se destacan Javier Bardem, Tommy Lee Jones y Josh Brolin.

Dentro de los rasgos de estilo que contribuyen a conformar el sello estético que caracteriza la filmografía de los hermanos Coen se destaca una propuesta de revisión crítica de algún aspecto de la sociedad de Estados Unidos y de sus mitos fundacionales:

Novela y película tienen como protagonista a uno de los asesinos más sanguinarios de la historia del thriller, llamado Anton Chigurh, interpretado por Javier Bardem, y como escenario Texas, un Estado que [...] es una suerte de Estados Unidos en miniatura, una metonimia, por decirlo así, de toda la nación, lo que amplifica el sentido de la revisión crítica de los Coen (SANTAMARINA, 2012: 260).

Además, la hibridación genérica también se hace presente como otro aspecto más, característico del cine de ambos realizadores: se desarrolla en esta película una fusión entre recursos propios del cine negro y del western. Más allá de esta combinación, a lo largo del film se destaca la identificación de los elementos típicos del género western como tal -siguiendo en esto fielmente a la novela en la que está basado-: “Both the novel and the film of *No Country for Old Men* contain all the trappings of a classic Western, including the South Texas setting and a story that is replete with desert landscapes, firearms, cowboy hats, cowboy boots, lawmen, and outlaws” (BOOKER, 2019: 204).

Otra de las recurrencias de su estética tiene que ver con la mirada pesimista que tiñe sus películas y sus correspondientes desenlaces. Según la interpretación de Santamarina, el film presenta estas características: “Una sensación de fracaso que tanto

la novela como la película se encargan de subrayar a través de la figura del sheriff Bell, cuya andadura por la ficción se caracteriza por llegar tarde a todos los asesinatos y por tomar la decisión de jubilarse una vez que ha comprobado que su lucha carece de sentido” (SANTAMARINA, 2012: 264). Y más adelante, agrega que ese mismo pesimismo y desolación también se traslada a los escenarios por donde transcurren los diversos episodios de la película (SANTAMARINA, 2012: 265).



Tommy Lee Jones en el papel del sheriff Ed Tom Bell.

Destacamos todos estos aspectos de *No Country for Old Men* dado que en este capítulo nos interesa dejar asentados un conjunto de rasgos que funcionan como inherentes al sello estético bajo el cual podemos identificar la filmografía de Joel y Ethan Coen, de manera tal que el lector pueda tener una aproximación preliminar de esas características. No pretendemos en este primer apartado exponer de manera exhaustiva todos esos rasgos ya que no forma parte de los objetivos de nuestro recorte de investigación. Además, nos interesa abocarnos y explayarnos en los elementos de la estética de ambos hermanos directamente referidos a la película que hemos elegido.

En 2008, se estrena otro trabajo fílmico protagonizado nuevamente por Frances McDormand, titulado *Burn after Reading* y conocido en español como *Quemar después de leer*. Esta película se desarrolla como una propuesta de revisión satírica de los moldes de un género cinematográfico ya consolidado: el cine de espías. En especial, incorpora

elementos del imaginario del servicio de inteligencia norteamericano y plantea un juego con sus conocidos códigos pero con un tono paródico:

En su revisión de otro elemento nodal del ideario americano (la eficacia de los servicios secretos estadounidenses), elevado a la categoría de mito por el cine de Hollywood, los Coen vuelven a jugar una vez con los códigos del género para devaluar completamente la supuesta trascendencia de los temas tratados en las películas de espías, que giran siempre alrededor de la seguridad nacional e internacional (SANTAMARINA, 2012: 289).

También se aluden en esta película a otras temáticas propias de la filmografía de los realizadores, entre ellas a la soledad como una constante que caracteriza la vida de muchos de sus personajes con sus consecuentes problemas de incomunicación. La influencia de géneros cinematográficos ya consolidados y la presencia de un planteo lúdico que no respeta los moldes estereotipados es otro rasgo propio de su estética que acá se repite. Agregamos, como notamos anteriormente, que se hace presente una suerte de afán crítico que los Coen muchas veces transmiten en sus trabajos, acerca de algún aspecto de la sociedad estadounidense y de su ideario.

Hay ciertas cuestiones filosóficas que también son propias de su filmografía. En este sentido, *A Serious Man*, estrenada un año después de la última película que describimos, refleja esta preocupación característica. Esto se debe a que en este relato se presentan planteos de tipo existencial, como por ejemplo, la imposibilidad de conocer la realidad, la incertidumbre del ser humano en torno a ella, a través de la ironía y el humor que funcionan como recursos típicos del estilo de ambos cineastas.

Para finalizar, antes de adentrarnos en *The Ballad of Buster Scruggs*, la película que nos compete analizar, incluiremos una breve alusión a uno de sus últimos films: *True grit* -traducido al español como *Valor de ley* o *Templo de acero*-, estrenado en Estados Unidos hacia fines de diciembre de 2010. Este trabajo es una adaptación de una novela escrita por Charles Portis en 1968 que un año después de su publicación original fue llevada al cine por Henry Hathaway y John Wayne fue su protagonista. Por lo tanto, los realizadores contaron con dos ejes de referencia al momento de la preparación del guion

de su versión de la película. Reaparecen actores que ya nos son familiares dentro del repertorio del universo coeniano, tales como Jeff Bridges y Josh Brolin.

*True grit* es un western que narra las aventuras de una joven llamada Mattie Ross (Hailee Steinfeld) que se adentra en un viaje luego de que su padre es asesinado. A lo largo de este conoce a otros personajes que la irán acompañando en la búsqueda del vaquero que mató a su padre, entre ellos, Rooster Cogburn (Jeff Bridges) y LaBoeuf (Matt Damon). Este último representa a un ranger de Texas que también viene persiguiendo al asesino del padre de Mattie porque este mismo ha cometido otro delito en su Estado y ofrecen una recompensa por su captura.

En esta revisión que Joel y Ethan hacen del western como género cinematográfico, plantean temáticas inherentes a este pero al mismo tiempo aparecen determinados motivos que forman parte del sello estético que fueron constituyendo a lo largo de su filmografía. Entre ellos, encontramos, por ejemplo, la recurrencia a la violencia y a la muerte que se manifiesta en una sucesión de escenas de esta película. Son motivos que cobran un gran protagonismo a lo largo de todo el film: “En la aventura que vive Mattie el elemento central será la muerte, asociada tanto a la génesis de los Estados Unidos y a la violencia [...] como a la infancia de la protagonista y al propio western como género” (SANTAMARINA, 2012: 322).



Jeff Bridges junto a Matt Damon representando a sus personajes con atuendos típicos del western estadounidense.

Ocho años más tarde, los hermanos Coen se encargarán de revisar nuevamente el western pero desde otro formato y con una perspectiva particular y mucho más creativa. Como ha quedado referido, el interés y el gusto por este género fílmico es un aspecto que se puede identificar como propio de Joel y Ethan. *The Ballad of Buster Scruggs* se estrenó en agosto de 2018 en el Festival Internacional de Cine de Venecia, y tuvo rápidamente una muy buena recepción por parte de la crítica. Creemos que si bien la película reúne un conjunto de características inherentes al estilo coeniano con el cual el espectador conocedor del mismo ya se encuentra familiarizado, la propuesta es original y por lo tanto, esta es una de las razones que nos ha llevado a elegirla como objeto de estudio de nuestro trabajo de investigación.

Los diversos aspectos mencionados a lo largo de este primer capítulo permiten identificar en el cine de los Coen una estética particular que se corresponde con las diversas manifestaciones artísticas propias de la Postmodernidad. A través del recorrido que buscamos exponer en esta primera parte del trabajo quisimos plantear un acercamiento general hacia la filmografía, las recurrencias y estrategias compositivas características de las producciones de ambos hermanos. Más adelante, trataremos de deslindar esos distintos rasgos constitutivos que se presentan en *The Ballad of Buster Scruggs*. Creemos que esta película se posiciona como una suerte de culminación de gran parte de los aspectos que ellos venían configurando, como un compendio en donde esas notas dominantes se pueden identificar y, por lo tanto, analizar.

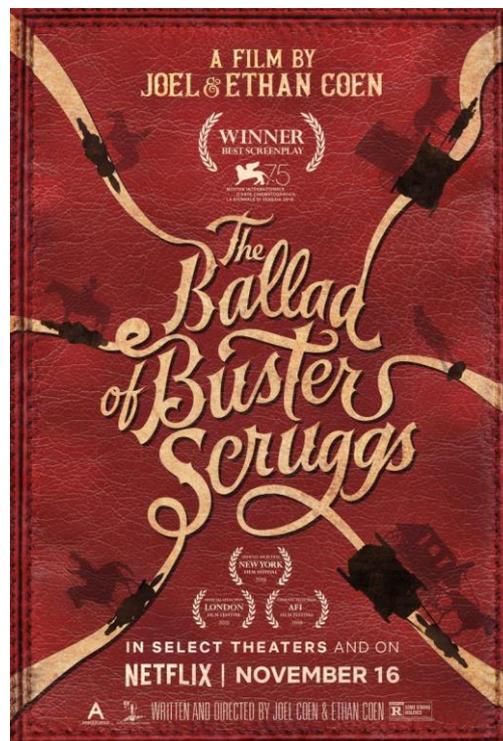
Para finalizar con este apartado, nos parece relevante comentar que en septiembre de 2021 se estrenó a nivel mundial *The Tragedy of Macbeth*: es el primer film escrito y dirigido solo por uno de ambos hermanos, en este caso, por Joel. La película tuvo una muy buena recepción y crítica. Es otro ejemplo de las vinculaciones entre un texto fílmico y un intertexto -literario, aquí, al ser una versión cinematográfica de la tragedia *Macbeth*, escrita por William Shakespeare-, que componen los diversos matices del sello estético coeniano, más allá de que Ethan no forme parte del proyecto actual. Reaparece en este trabajo una actriz icónica del cine de los Coen: Frances McDormand, quien protagoniza el film junto con Denzel Washington. La fotografía y la música están a cargo de Bruno Delbonnel y Carter Burwell, respectivamente: ambos trabajaron con Joel y Ethan en varias películas previas, entre ellas, en *The Ballad of Buster Scruggs*.

## CAPÍTULO 2

### *The Ballad of Buster Scruggs*: una revisión contemporánea del western

#### 1) Génesis y recepción del film

*The Ballad of Buster Scruggs* fue estrenada el 31 de agosto de 2018 en el Festival Internacional de Cine de Venecia y ya desde ese momento comenzó a cosechar una muy buena recepción por parte de la crítica cinematográfica. Luego de su primera proyección, resultó ganadora del Premio al Mejor Guion. No se estrenó de forma masiva ya que en Estados Unidos solo fue presentada en dos cines, unos meses después de su premier en agosto: se proyectó solo en ellos durante una semana. El lanzamiento a nivel mundial fue el 16 de noviembre de 2018, ya que a partir de este momento el film se encuentra disponible en la plataforma Netflix.



Afiche promocional de la película.

La escritura del guion de la película estuvo a cargo de los hermanos Coen, quienes a lo largo de más de veinte años fueron desarrollando las ideas de este trabajo. No obstante, en el medio fueron dedicándose a otras películas al mismo tiempo, por lo que podemos afirmar que la génesis del guion de *The Ballad of Buster Scruggs* se fue dando de forma interrumpida. En relación con esto, Joel afirma: “The stories were written over a period of 25 years. We would write these short stories and not really know what to do with them and put them in a drawer. Then we decided to make them all together” (CHU, 2018).

Las influencias recibidas durante su trabajo de escritura provienen de distintos ámbitos: el conocimiento y la utilización de los códigos del western es el primer punto a destacar dado que los seis relatos o capítulos en los que se divide el formato de la película se caracterizan por poner en escena personajes, situaciones y temáticas propias de este género cinematográfico. Por otro lado, los realizadores del film se basaron también, para el desarrollo del guion, en dos relatos de escritores provenientes del ámbito literario. La historia titulada "The Gal Who Got Rattled" parte de una narración compuesta por Stewart Edward White, autor estadounidense del siglo XX; mientras que el cuarto episodio, “All Gold Canyon”, está articulado argumentalmente en base a un texto escrito por Jack London. Es la tercera película de los hermanos Coen que retoma el western como género fílmico -recordemos que primero lo hicieron con *No Country for Old Men* (2007) y unos años más tarde con *True Grit* (2010), como mencionamos en el capítulo uno de nuestro trabajo- pero en este caso se encargan de hacer una revisión a partir de un formato distinto en comparación con el resto de sus propuestas y con un tono que también se diferencia de las dos películas previas. En la construcción del sexto relato -“The Mortal Remains”- se evidencia una referencia que, como tal, funciona como un intertexto que creemos clave para la interpretación del episodio: estamos aludiendo a un film icónico dentro de la historia del cine, *Körkarlen (La carreta fantasma)*, película estrenada en 1921 y dirigida por Victor Sjöström . A esta vinculación la abordaremos con más detalle a lo largo de la exposición del análisis del último relato.

Joel y Ethan Coen asumieron la escritura, producción, dirección y montaje del film. Para su producción contaron con la compañía Annapurna Pictures: en un primer momento se pensó su distribución como una serie de televisión -para lo cual colaboraba

el formato antológico que la constituye-, sin embargo, finalmente fue distribuida por Netflix como una película unitaria. Más allá de su estructura episódica, hay una gran cantidad de rasgos en *The Ballad of Buster Scruggs* que se repiten a lo largo de los distintos relatos, razón por la cual nos detendremos en ellos en los próximos capítulos de nuestro trabajo.

La película obtuvo varias nominaciones y premiaciones en diversas categorías. En primer lugar, ya en su estreno, en el Festival Internacional de Cine de Venecia, ganó el Premio Osella a Mejor Guion. Entre todas las nominaciones recibidas se destacó en cantidad de rubros. Resultó candidata a los Premios BAFTA del 2019 en Mejor Vestuario; a los Premios Oscar en las categorías de Mejor Guion Adaptado, Mejor Diseño de Vestuario y Mejor Canción Original. Fue ganadora del Premio al Mejor Reparto en los Indiana Film Journalists Association Awards del 2018 y también en la categoría de Mejor Fotografía en los San Diego Film Critics Society.

Cabe destacar que más allá de las nominaciones referidas anteriormente y de que la crítica luego de la recepción fue en su mayoría positiva, hubo también consideraciones acerca de este último trabajo de los Coen no tan entusiastas en comparación con sus proyectos previos. De esto se pueden recoger ejemplos provenientes de las reseñas publicadas luego de su estreno y su posterior distribución a través de Netflix. No forma parte de los objetivos de nuestro trabajo detenernos de forma exhaustiva en estos aspectos de la película, pero sí nos interesa dejar planteadas estas consideraciones.

En cuanto al reparto de *The Ballad of Buster Scruggs*, cuenta con cantidad de actuaciones dado el formato antológico que la estructura. No obstante, a lo largo de los seis relatos, se destaca el protagonismo de determinados actores: Tim Blake Nelson, James Franco, Liam Neeson, Harry Melling, Tom Waits, Zoe Kazan, Tyne Daly, Brendan Gleeson.

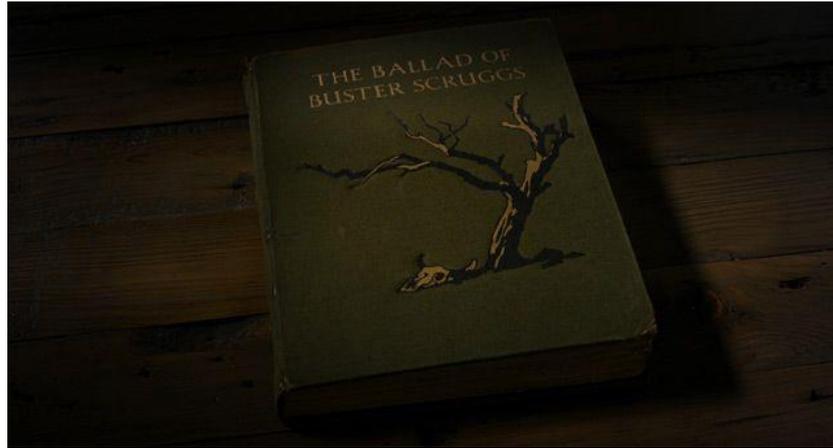
Dada la relevancia que adquieren en el film los aspectos relativos a la música y a la fotografía, agregamos algunos datos acerca de ellos. Hicimos referencia a las numerosas nominaciones y premiaciones que cosechó la película luego de su recepción: la fotografía fue una de las categorías destacadas. Bruno Delbonnel se ocupó de ella: es la tercera oportunidad en la que trabaja junto con ambos hermanos. Quien estuvo a cargo de la banda sonora es Carter Burwell, compositor de origen estadounidense que es

reconocido por haber participado de la misma manera en otras producciones destacadas de Joel y Ethan Coen, tales como *Blood Simple*, *Miller's Crossing*, *Barton Fink* y *Fargo*. Además, es también el mismo que se encargó de componer la banda sonora de los otros dos westerns que forman parte de su filmografía -*No Country for Old Men* y *True Grit*-.

## **2) Presentación de la estructura: un relato fílmico antológico**

*The Ballad of Buster Scruggs* presenta un formato de antología, ya que el film se constituye como un conjunto de seis historias independientes en cuanto a personajes, conflicto y desarrollo de la trama pero que tienen en común varios aspectos. Todos los relatos o, si se quiere, capítulos, están ambientados en el universo del Viejo Oeste y sus creadores se encargaron de construir en cada uno de ellos personajes, situaciones, motivos que identifican al western como género cinematográfico. Al mismo tiempo, estos relatos se constituyen en la película como un conjunto que forma parte de un libro el cual lleva el mismo título que el film -con el agregado de "*and Other Tales of the American Frontier*"-. A lo largo del desarrollo de la película se van poniendo en escena sucesivos planos de una cámara que muestra secuencias en las que una mano pasa las páginas de ese libro a medida que se termina el relato de una historia y comienza el de la siguiente. Por lo tanto, las narraciones se presentan ya vinculadas entre sí desde el inicio, a partir de este marco que las contiene a todas ellas. Consideramos que este recurso funciona como una suerte de apelación a una voz narradora extradiegética, que se hace presente a través de esos planos detalle del libro a los que aludimos: la historia que nos cuenta es la que estamos viendo en escena, por lo tanto, esta estrategia compositiva genera un efecto de distanciamiento en el espectador al evidenciar el estatuto fílmico de lo representado. Pero al mismo tiempo, se presta para añadirle un aspecto lúdico dado que también se convierte en una especie de juego que busca captar la atención del espectador y así convertirlo en receptor de lo narrado. Además, otras consideraciones relativas a esto tienen que ver con los elementos paratextuales que acompañan al libro: también son significativos, ya que antes de que comience cada historia no solo se pone en escena el título que esta lleva sino también que aparece un dibujo con un recorte de una situación de la trama que será desarrollada posteriormente: si observamos cada uno de los seis episodios y volvemos a

la imagen inicial del libro entendemos que ese dibujo contiene toda o gran parte de la esencia del conflicto que se va a representar luego de tal introducción que prepara y ya predispone al espectador a descubrir qué hay detrás de ello -esa imagen funciona como una suerte de prolepsis narrativa-.



Fotograma del libro que aparece en las primeras escenas de la película, que contiene las seis historias a desarrollar.

A continuación enunciamos los títulos de los relatos, según su orden de aparición:

- 1) “The Ballad of Buster Scruggs”
- 2) “Near Algodones”
- 3) “Meal Ticket”
- 4) “All Gold Canyon”
- 5) “The Gal Who Got Rattled”
- 6) “The Mortal Remains”

En los seis episodios se ponen en escena no solo elementos propios del western, género cinematográfico popular y típico estadounidense, sino también un conjunto de diversos aspectos a destacar. Entre ellos, identificamos constantes vaivenes entre situaciones de absurdo, ironía, violencia y humor negro -todas notas distintivas del estilo coeniano que puede rastrearse a lo largo de su filmografía-. Además, hay un gran aspecto

nuclear alrededor de las historias: el western aparece presentado desde un formato de parodia. Los realizadores demuestran un logrado manejo de los códigos del western clásico, de manera tal que nos permiten subrayar la presencia de una estrategia paródica puesta en práctica para la composición del entramado estructural de la película y de sus relatos. El análisis que nos proponemos implica no solo identificar cuál es el discurso parodiado -ya que esto se evidencia-, sino que consideramos que debemos ir más allá de ello para entender lo más cabalmente posible los códigos cinematográficos y estéticos de los Coen. Por lo tanto, buscamos preguntarnos en nuestro estudio cómo es que se vehiculiza esa intertextualidad paródica que observamos.

Al mismo tiempo, nos interesa agregar que todos los relatos están atravesados directamente por la problemática de la muerte: en algunos de ellos esto se destaca más que en otros pero sí consideramos que esta es una nota común a todos de manera tal que se constituye como uno de los motivos predominantes del film, característica que contribuye con el acercamiento del espectador hacia una instancia reflexiva también propuesta en torno al conjunto de las historias de la película.

A continuación, desarrollaremos un breve análisis, a modo de presentación, de los tres relatos en los que nos enfocaremos en nuestra propuesta de investigación, de manera tal que el lector pueda tener una aproximación acerca de cómo están estructurados y de los diversos aspectos en común que pudimos encontrar en ellos. Seleccionamos estos episodios dado que, como mencionamos previamente en la Introducción de la tesis, los tomamos paradigmáticamente, para desarrollar los distintos matices de la hipótesis planteada.

### **3) “The Ballad of Buster Scruggs”: el pájaro cantor de San Saba**

La primera historia, titulada igual que la película, tiene como protagonista a un cowboy quien se presenta en la escena inicial del relato como un alegre jinete vestido de blanco que anda a caballo -escena típica de western- entonando una canción que posibilita describir la situación en la que se encuentra: “cada día me enfrento con el viejo Dan -así denomina al caballo- a la árida estepa sin probar agua fresca”. El papel de la música en este relato cobra un lugar significativo ya que guarda relación con la presentación del

personaje y con lo que irá sucediendo después en el episodio. Los planos trabajados con la cámara son abarcadores, panorámicos, de un paisaje típico de western, los cuales muestran el recorrido de la figura del cantor y de su caballo. Se van intercalando también planos detalle de la guitarra del cowboy, movimientos de cámara abruptos que van de un lado a otro, planos detalle de las piernas cansadas del caballo. Sin embargo, el jinete transmite una simpatía que contrasta directamente con lo que está expresando no solo la canción sino también con el paisaje seco y árido que lo rodea, tan familiar para el espectador habituado al género cinematográfico al que este remite.

El personaje de Buster Scruggs sostiene: “cantar siempre me ayuda a despejar la mente en el Oeste donde las distancias son grandes y el paisaje es monótono”. Por si no nos habían quedado claras las referencias al Far West norteamericano desde los primeros minutos del film, se introduce este primer monólogo del personaje de manera tal que el espectador ya se prepara y se sitúa espacialmente en el contexto western que atraviesa toda la película. También identificamos que un motivo tan propio del género como es la figura inseparable del cowboy y su caballo acá está enfocado desde otro punto de vista: Buster Scruggs se presenta como el encargado de animar a su caballo con lo que él llama “mi voz agradable de barítono” y así pretende “alegrarle el camino”. El caballo no es un apoyo ni un elemento que colabora con el porte atrevido e imponente de la presencia del jinete, más bien acá funciona como signo de debilidad, inspira sentimientos de lástima en el espectador y no adquiere el protagonismo clásico que sí tiene en el western.



El viaje es un elemento también típico de los códigos del género y así empieza la película, con la aparición de un vaquero que no sabemos de dónde viene -motivo que recuerda la llegada inesperada de personajes desconocidos a cantinas, salones, bares característicos del Lejano Oeste-. Se presenta al público como “el pájaro cantor de San Saba”, tiene otros apodos, dice al pasar, y muestra un cartel de los típicos del western en los que aparece como “buscado” junto con el epíteto de “misántropo”. Las ironías empiezan sutilmente a sugerirse y el espectador las va captando a medida que se construye el personaje.



La escena que aparece recortada en el fotograma que agregamos se constituye en la película como parte de la configuración del protagonista. Buster Scruggs es el “buscado”: consideramos que se superponen varias interpretaciones en este sentido. Por un lado, desde una lectura más bien literal, es el buscado por la justicia, es quien huye, quien no quiere ser atrapado. Pero al mismo tiempo hay otra connotación que queda sugerida para el espectador: es también un personaje buscado por la muerte, que llega a su encuentro en el final del episodio. El protagonista del relato se posiciona como un pistolero invencible, imposible de ser derrotado: no obstante, la ironía del final demostrará lo contrario. Además, se sugiere otra connotación a través de la forma de presentación de Buster Scruggs: San Saba es una ciudad real, ubicada en Texas, territorio muy atacado por los indios apaches de la época. Él habla de sí mismo como “el pájaro cantor de San Saba”, es decir, se configura como oriundo de un espacio hostil: desde este punto de vista, este epíteto colabora con la construcción de un personaje fuerte,

invencible, como aludimos previamente. Buster Scruggs está ensimismado, no logra ver a lo largo del desarrollo de los acontecimientos, que está siendo conducido hacia la muerte: lo mismo le pasa al resto de los personajes protagonistas de los demás relatos del film.

Volviendo a la descripción de las sucesivas secuencias de este primer episodio, luego de su presentación al público, Buster Scruggs continúa avanzando en su trayecto, se dirige hacia una cantina, pide whisky “para aliviar su garganta seca”, con un tono amable acompañado de una sonrisa artificiosa e impostada que roza lo ridículo. Este tipo de atributos lo convierten en una figura con ciertos rasgos caricaturescos, totalmente alejada del arquetipo de cowboy que el espectador puede tener en mente. Los temas de la ley, el orden, la legalidad y su contrapartida, tan retratados en el western, se dejan entrever en el diálogo inicial que tiene con los forajidos del lugar. El personaje que atiende la cantina le responde que el whisky es ilegal e inmediatamente después le contesta que los forajidos que se encuentran allí dentro están bebiendo whisky, son ellos quienes pueden tomarlo. Predominan los planos detalle de la pistola del que lo va a enfrentar, los silencios, y de repente, Buster le dispara en la frente y luego hace lo mismo con el resto de los compañeros. Queda en evidencia el recurso a la violencia para el cierre de esta secuencia.

Se retira con su caballo blanco y llega a un típico pueblo de western, entra en un salón, aparece en escena una mesa de jugadores de póker -otro motivo propio del género- se quiere sumar y comienzan las disputas con los personajes que ya estaban allí reunidos. Buster Scruggs es confundido con su caballo, lo subestiman y entonces éste les pide que dejen las armas tal como él hizo al entrar “porque constituye un delito contra las leyes locales y una violación de las normas del establecimiento”. Sin embargo, el giro que da la escena muestra que quien termina matando a un hombre -aun sin tener el arma encima- es el mismo Buster Scruggs que acababa de entrar al local: logra que el desconocido se dispare a sí mismo y muera delante de todo el resto de los personajes que se encontraban en el salón. Comienza entonces nuevamente a cantar refiriéndose al muerto, al que llama “Joe, el apostador” y el absurdo de la escena se presenta de inmediato ya que los mismos personajes que se encontraban asustados en el salón y habían sido testigos de la muerte injusta de Joe apenas unos segundos antes, terminan sumándose al canto de Buster Scruggs, aclamando a quien ahora es denominado “hosco Joe” y entonando una canción

que habla de su muerte en tono de celebración. Los sucesivos zooms de acercamiento y alejamiento que muestran en un rápido ir y venir el cadáver y la cara desfigurada de Joe recubren de humor negro a la escena y así se ponen de manifiesto las habilidades narrativas de los Coen para generar constantes oscilaciones entre violencia y humor, combinaciones que aparecen y desaparecen alternando entre un tono sombrío y otro cómico que de tal modo impactan en el espectador.

Repentinamente aparece en la escena el hermano del hombre muerto y lo reta a duelo a Buster, lo lleva afuera. La escena del duelo -motivo característico de western- se desarrolla sin tensión ni suspenso, contrariamente a las expectativas de un receptor acostumbrado a las reglas clásicas del género. Buster Scruggs dispara la bala final, que termina con la vida de su contrincante, sosteniendo con su otra mano un espejo que lleva consigo y que funciona como un elemento discordante en relación con el resto de la secuencia.



Inmediatamente después, aparece un plano con un encuadre de campo medio en el que se destaca un paisaje con la figura de un nuevo jinete desconocido, que llega al lugar y se muestra con un porte totalmente opuesto al del protagonista: vestido de negro, con un caballo también oscuro -contraste absoluto, que es simbólico, con la vestimenta y el caballo de Buster Scruggs en los que se destaca el color blanco-. Irónicamente, este jinete desconocido es el único que lo reconoce como Buster quiere que se lo conozca -“el

pájaro cantor de San Saba”-, y al final de su discurso agrega “el heraldo de la muerte”. Cabe preguntarnos cuál es el significado sugerido a partir de esas últimas palabras: ¿una presentación personal del personaje? ¿Una prefiguración de lo que sucederá en escena? A partir de allí las ironías comienzan a cobrar protagonismo con mayor intensidad. Se enfrentarán en un duelo y mientras están por hacerlo Buster Scruggs se pasea por el lugar en forma distendida y despreocupada agregando comentarios de este tipo a los reiterados monólogos que caracterizan al personaje: “Debería considerar ser enterrador. Pero ¿realmente quiero vestir de negro?” Mientras está diciendo esto, de fondo aparecen dos hombres de negro -los enterradores- que arrastran el cuerpo del hombre que Buster mató en el duelo anterior (¿funciona esto, para el espectador, como una puesta en abismo de lo que le sucederá al personaje al final del duelo?). De a poco se va sugiriendo la llegada de la muerte.

El jinete vestido de negro, con el que se batirá a duelo, antes de comenzar le pregunta a Buster lo mismo que este le había preguntado al hermano de Joe a quien logró derrotar en el duelo anterior: “¿Necesita que contemos?” Se mira ahora él en el espejo y quien, repentinamente, cae desplomado es Buster Scruggs. Por lo tanto, consideramos que la ironía de este episodio queda evidente con este desenlace y lleva al espectador a establecer vínculos ineludibles con el desarrollo general de la historia. Hay un desplazamiento en cómo aparece la violencia representada, en tal sentido en determinadas secuencias notamos que esta se construye mediante una cierta estilización.



La llegada inesperada de la muerte es un eje temático que identificamos en todos los relatos enmarcados del film. Los últimos minutos de esta primera historia se encargan de tematizar explícitamente esto: se establece un paralelismo entre la imagen de Buster Scruggs que representa su espíritu encaminándose hacia el cielo y la del jinete negro cabalgando, ambos cantando un dueto en el que reflexionan sobre la muerte que vino a buscar a Buster de manera inesperada. Inmediatamente vuelven a aparecer en la escena los enterradores quienes se llevan el cadáver del personaje. El final del relato termina enfatizando su tono reflexivo con la introducción del último monólogo del protagonista: “Tiene que haber un sitio más allá donde los hombres no sean rastros y no se haga trampa en el póker. Y si no, ¿por qué existe en las canciones? Los veré a todos allá. Y podremos cantar juntos y sacudir las cabezas por la maldad del mundo como se hacía antaño.”

En el último fotograma que agregamos a continuación se observa a Buster Scruggs, en el cierre del episodio: nótese el detalle de la lira, como el instrumento que acompaña el canto del personaje -ya no es la guitarra propia del cowboy, del “pájaro cantor de San Saba”, como se presenta el protagonista al comienzo de la historia-; la subversión del patrón genérico aquí aparece escenificada a través de un objeto que, a primera vista, parecería ser un simple agregado en la secuencia. Como se puede notar en la captura que incluimos a continuación, no es la estética realista propia del western la que prevalece. La lira, tal como sucede con el espejo anteriormente, funciona como un elemento totalmente discordante desde el punto de vista de la codificación genérica. Por otro lado, la representación del personaje de Buster Scruggs, volando, con alas, remite al momento del desprendimiento del alma del cuerpo. Hay una configuración grotesca en la construcción de esta secuencia -aspecto que desarrollaremos más detenidamente en el Capítulo cuatro de la tesis-. El imaginario religioso, en tal sentido, aparece también en escena desde un tono paródico.

Con respecto a la angulación, la toma en picado del siguiente fotograma agrega otro matiz de significado, debido a que no responde a un tratamiento neutro: permite poner el énfasis en la desproporción del cuerpo del protagonista quien yace en el piso, acaba de morir, mientras que su alma se eleva al cielo. De tal modo, el personaje queda empequeñecido, reducido y, simbólicamente, esto genera un efecto de contraste respecto

a cómo era y cómo se mostraba frente al público (un rápido pistolero, que parecía invencible, imposible de ser abatido).



Fuimos deslindando cómo, de manera progresiva, se va sugiriendo la proximidad de la muerte, que en este primer caso, acaba con la vida de Buster Scruggs. Como espectadores nos percatamos de ello, no obstante, el protagonista resulta ciego frente a esas señales, no logra reconocerlas. Por ejemplo, las sucesivas muertes en el capítulo funcionarían, desde nuestro punto de vista, como anticipaciones: son acumulaciones que van preanunciando la propia muerte del protagonista, que es además quien las ocasiona. El cromatismo adquiere una connotación simbólica para el receptor: el jinete vestido de negro es quien representa a la muerte, como mencionamos que él mismo lo expresa, es un “heraldo de la muerte”. El “buscado”, tal como explicita el cartel con el que se presenta Buster Scruggs al comienzo del episodio, es el protagonista, que no logra huir dado que la muerte llega a su encuentro. Desde un punto de vista estructural notamos que hay un vínculo cíclico con el cierre de la película: más adelante nos detendremos en el último relato, solo anticipamos que este motivo se repite ya que en “The Mortal Remains” los cazarrecompensas que viajan en la diligencia son quienes buscan las almas, quienes se encargan de acompañarlas durante el trayecto hacia el más allá.

La subversión del género western la podemos identificar, por un lado, de manera global, en el tono general del episodio: el matiz heroico, épico, propio del western tradicional, está totalmente ausente. En la construcción del personaje de Buster Scruggs

también se destaca el tono antiépico inherente a esta parodia que, de tal modo, rompe con las expectativas del espectador acerca del género representado. Además, prevalece la ironía como recurso, tal como ejemplificamos en el desarrollo de este apartado. Y reconocemos la inversión de los códigos en momentos puntuales, en detalles de las diversas secuencias, como fuimos explicando a medida que describimos el relato y el trayecto que recorre su protagonista.

#### **4) “Near Algodones”: el burlador burlado**

El segundo relato se titula “Near Algodones”. Consideramos que abunda en ironías, en giros y vueltas a través de la presentación de continuas situaciones de absurdo de las que es víctima el protagonista, un joven cowboy -representado por James Franco- que llega a un banco con la intención de asaltarlo -motivo del robo típico de disputas en el western estadounidense-.

Los silencios dominan los primeros minutos del episodio junto con los ruidos de las pisadas del personaje mientras ingresa al banco -aunque también cabe aclarar que no es una historia en la que predominarán posteriormente los diálogos, no es este un rasgo distintivo-. El encuentro con el banquero se muestra como una situación bastante absurda ya que este no responde al modelo característico del género que el espectador cree que va a encontrar en pantalla: excéntrico, con una gestualidad exacerbada que lo caracteriza. Sin embargo, a pesar de esto, el primer giro inesperado del episodio se desarrolla cuando, repentinamente, es este mismo personaje el que logra defenderse del asalto.



Creemos que el eje temático de este relato se configura en relación con el tópico literario del burlador burlado, ya que quien es víctima no solo de engaños sino también de hasta una situación final de injusticia es el mismo ladrón. No solo es engañado por el banquero, ya que este le dispara por la espalda cuando intenta escapar del banco, luego se le cae la bolsa de dinero, alrededor de él los billetes robados comienzan a volarse con el viento y por lo tanto los pierde, y tampoco su caballo responde a sus llamados en medio de esta secuencia. Todas estas situaciones se acumulan, una tras otra y rápidamente. La figura del banquero que aparece en escena es la de un hombre armado que utiliza como escudo un conjunto de sartenes que lleva alrededor de su cuerpo en donde rebotan las balas: se configura como una imagen estéticamente grotesca que contribuye, por un lado, con el humor en el medio de la violencia de los disparos y, por otro, con el tono antiépico propio de la parodia del western que sus realizadores buscan representar ya que funciona como otro ejemplo de cómo los códigos del género se subvierten.



Un motivo que se constituye usual en los relatos del Lejano Oeste es la presentación de disputas, delitos y sus respectivas condenas. Una forma de castigo común en las historias narradas por este tipo de films es la condena a la horca. Aquí aparece el cowboy a punto de ser sentenciado por un grupo de hombres desconocidos. En primer lugar, la forma paródica vuelve a ponerse en escena en este episodio en todo lo relacionado con la atmósfera de tensión esperable en una situación de este tipo: esto no tiene lugar, más bien lo contrario. Se alternan situaciones de diálogos entre aquellos desconocidos los cuales discuten acerca de quién va a ser el futuro propietario del caballo del condenado mientras el detenido aguarda expectante la ejecución de la pena. Y así repentinamente, quiebra este clima absurdo de conversación, la llegada inesperada de un grupo de indios -personajes tan protagonistas del western como el cowboy- que aparecen representados de manera salvaje e irrumpen violentamente en la escena que termina con la masacre de todos los hombres que estaban a punto de condenar al ladrón del banco.

El tratamiento irónico del episodio vuelve a manifestarse. Lo que domina la escena es un espacio de crudeza y de matanza perpetrado por un grupo de indios. El punto de vista está determinado por la mirada del condenado y es así como la tensión esperable del relato recién aparece acá ya que el espectador presupone que el protagonista -quien se encuentra atado e imposibilitado de moverse- termine siendo una víctima más de la masacre dado su estado de absoluta indefensión. Contrariamente, se desarrolla una escena que roza lo absurdo y añade un tono de humor negro que interrumpe la tensión del relato: uno de los indios amaga con asestarle un golpe, se ríe y lo deja allí solo e, irónicamente, vivo, colgado del árbol donde iba a ser ahorcado.



Sin embargo, la lógica de este tipo de situaciones se continuará en el film, ya que se presenta repentinamente, y aparentando ser una posible vía de escape para el protagonista, la figura de un cowboy que pareciera seguir una ruta ganadera. La ironía del episodio se sigue acentuando dados los giros y vueltas que no dejan de plantearse alrededor del personaje central. En primer lugar, quien lo salva luego del encuentro con el grupo de indios es un desconocido que le habla sobre el valor de la confiabilidad y segundos después nos enteramos de que es un forajido que está huyendo de la justicia: esa es su verdadera identidad. Finalmente, llega el cierre del relato cuya lógica se corresponde con el tono absurdo e irónico que caracteriza desde el inicio al tratamiento paródico de estas situaciones típicas de western: el verdadero buscado termina escapando y el ladrón es apresado y condenado a la horca pero por un delito que nunca cometió (el robo de ganado).

## **5) “The Mortal Remains”: un viaje hacia el más allá**

Con respecto a la última de las historias, titulada “The Mortal Remains”, consideramos que se destaca por presentar una mayor carga connotativa en comparación con el resto del film: creemos que desde el inicio se proponen múltiples imágenes simbólicas en relación con la temática de la muerte. En primer lugar, destacamos la imagen del libro que aparece en pantalla: la figura del conductor de la diligencia se encuentra de espaldas y ya desde este elemento paratextual del relato advertimos, en relación con el tratamiento cromático, la dominancia del negro y de los colores oscuros, al igual que lo que predominará en la historia. El epígrafe del dibujo que contiene el libro expresa lo siguiente: “Aunque lo hubiese escuchado, el cochero no aminoró el paso”; no podemos dejar de sostener que también es significativo que la elección de la expresión haya sido esta. Tampoco puede ser pasado por alto el título, traducido a nuestra lengua como “Los restos mortales”.

El inicio de esta última historia se presenta con la aparición en pantalla de un encuadre de campo larguísimo en el que se destaca un paisaje iluminado por la luz del atardecer. El tratamiento cromático está trabajado en esta introducción desde la

dominancia de tonos anaranjados que intensifican los reflejos de la luz en los cinco personajes que se encuentran viajando en la diligencia. Al mismo tiempo, en la vestimenta de los pasajeros y en todas las secuencias que reproducen el interior del carro, la paleta de colores que domina la escena es la del verde y la de los tonos ocre. Por lo tanto, ya desde el comienzo del relato identificamos un tratamiento de los colores que no es neutro: las paletas cromáticas que se observan desde el comienzo permiten claramente una vinculación simbólica con la temática de la muerte. Las siguientes alusiones se tornan evidentes ya desde esta perspectiva de análisis. Si bien era un motivo común de representación en el western el de los desplazamientos en diligencias, aquí el motivo del viaje adquiere también una connotación simbólica, ya que todo lo que sucede durante el recorrido genera en el receptor la expectativa de que el significado de ese trayecto no es tan literal como los que se acostumbraban a realizar en las diligencias del Lejano Oeste.

Se dirigen a Fort Morgan y hay un único personaje que manifiesta ya haber estado allí varias veces “transportando carga”: a lo que se está refiriendo es al cadáver de un hombre llamado Sr. Thorpe, ubicado arriba, sobre el techo de la diligencia. Uno de los viajeros le pregunta si “él es suyo” y la respuesta es altamente significativa: “Igual que de cualquiera”. Las sugerencias continúan alrededor del misterio acerca de la identidad de ese personaje del que están hablando. El colofón de este conjunto de expresiones a lo largo del diálogo se presenta cuando le preguntan si lo conoce y la respuesta del extraño es que lo conocieron (en plural -él y su acompañante, quienes parecieran ser los únicos que saben bien de quién se está hablando-) solo al final. Cabe aclarar que con esta respuesta se refieren no a cualquier final, sino al de la vida, es decir, a la muerte misma.



Aquí observamos a tres de los viajeros dentro del carruaje, en una escena del comienzo del episodio: el francés, la dama y el cazador.

A medida que va transcurriendo el viaje la intensidad de la luz comienza a descender notablemente: la escena empieza a adquirir una tonalidad más oscura, acompañada por la llegada de la noche. Creemos que otro de los aspectos distintivos que contribuyen con la maestría en el tratamiento de este episodio está en cómo se van articulando los diálogos entre los personajes de la diligencia: son conversaciones que los terminan conduciendo a conclusiones vinculadas con temas inherentes a la condición humana, tales como el amor y sus diversas formas de entenderlo, las decisiones vitales que definen el destino de las personas, el conocimiento del otro, las incertidumbres de la vida, el paso del tiempo y sus consecuencias.

De repente, el diálogo se interrumpe ya que el francés y la mujer discuten, ella se descompensa y el francés pide que el cochero pare. Ya la escena está invadida de una tonalidad oscura, los negros, grises y azules son los colores que se destacan y esta dominancia se mantendrá hasta el final. El francés saca su cabeza por la ventana y el cochero no le dirige la palabra. Responde el hombre de la diligencia que la norma es que nunca se detenga, que nunca pare. La connotación de estas palabras no es menor ya que cabe preguntarnos por qué no lo hace, hacia dónde se dirige exactamente, por qué ese viaje no tiene estaciones como comúnmente las presentaban las diligencias de la época.



En este fotograma aparece la figura del cochero de la diligencia.

Las alusiones simbólicas se intensifican cada vez más: uno de los personajes comienza a entonar una canción que habla ya explícitamente sobre la muerte sumado a menciones de términos propios de su campo semántico al nombrar el ataúd, el paño mortuario. Tanto en este último relato, que cierra la estructura del film, como en el primero, el que abre la historia, la carga semántica de la música acompaña las connotaciones que proponen ambas narraciones. Inmediatamente después de la canción, los dos personajes que desde un principio manifiestan ser los guías de aquel viaje explicitan que se dedican a ser segadores, recolectores de almas, ayudan a la gente que se considera ya lista. Cabe preguntarnos: ¿lista para qué? Las significaciones de todas estas alusiones que se van acumulando a lo largo del episodio nos conducen de forma cada vez más directa hacia la idea de pensar en el viaje que se está desarrollando como un desplazamiento simbólico: todos los pasajeros están siendo guiados al más allá. Mientras que en los otros relatos, como espectadores, somos testigos de cómo la muerte llega a buscar a sus protagonistas, aquí se nos presenta en escena el pasaje de tres personajes dado que en realidad ellos ya están muertos.

Queda al descubierto que las dos figuras que se muestran como perfectas concedores del viaje son cazarrecompensas. Sus palabras siguen generando una atmósfera de misterio y de extrañeza alrededor de los viajeros que los escuchan: uno de ellos plantea que hay dos tipos de personas, vivas o muertas, que cuentan para su actividad. Y cuando los otros pasajeros le preguntan si se los llevan vivos, no contesta

directamente, simplemente responde riéndose que él no dijo eso. Habla con un tono sombrío del negocio del pasaje, del tránsito hacia el otro lado, del intento de comprender de los que pasan al otro lugar; todo queda planteado pero con una carga de connotaciones que ya es imposible que pasen desapercibidas para el espectador.



En este fotograma se puede observar la paleta cromática que se establece como una dominancia hasta el final de la película.

La conclusión del episodio se presenta con la llegada al hotel: el fin del viaje. Bajaron el cadáver del Sr. Thorpe, se intercalan en este cierre sombrío de la historia situaciones de humor negro mientras descenden el cuerpo, ya que le hablan, le piden disculpas por golpearlo al bajarlo de forma abrupta, discuten sobre la habitación en la que lo van a dejar, hablan acerca de si va a roncar o no. Quedan en la diligencia los otros tres viajeros pero ninguno se anima a bajar primero, se muestran incómodos. Dudan al entrar. Además, llama la atención la apariencia desoladora en lo que se observa del interior del hotel, a lo que se suman algunos detalles -significativos, ya que añaden una carga semántica asociada con el tono del episodio en general-: por un lado, destacamos que los viajeros no bajan con su equipaje, éste queda en la diligencia que parte y los deja a ellos allí; y además, en uno de los últimos planos de la secuencia final no pasa desapercibido que sobre la puerta de entrada al supuesto hotel hay dos figuras, la de un ángel de un lado, y la de un demonio del otro. Cabe preguntarnos, entonces, como corolario de este episodio: ¿Qué representa el lugar al que acaban de llegar? ¿Es realmente un hotel o más bien este funciona como símbolo de otro tipo de espacio no terrenal? ¿Qué tipo de viaje

fue el que emprendieron los pasajeros en la diligencia? Estos interrogantes quedan perfectamente sugeridos en el cierre de la historia y el espectador puede elaborar sus propias conclusiones, son posibles de ser contestados rápidamente debido a todos los aspectos que fuimos mencionando y que se acumulan en torno a la temática principal del film.



Hemos ya propuesto enfáticamente que en los relatos de *The Ballad of Buster Scruggs* se ficcionalizan situaciones en las que la muerte irrumpe en forma inesperada. Observamos que aquí el tratamiento que se le da a esta temática es altamente simbólico en comparación con el resto de las historias en las que la muerte se le presenta al protagonista de manera directa, con un tono violento e inesperado. Además, en los otros relatos, llega a los personajes de una forma no solo impensada, sino también, accidental. En fin, no es casual que el cierre del film esté a cargo de este episodio.

A lo largo de nuestro recorte de investigación buscamos identificar cómo es que se vehiculiza estéticamente la estrategia paródica puesta en escena por Joel y Ethan Coen. Hay un procedimiento creativo detrás de la elaboración de la película que nos conduce a plantear lo siguiente: los hermanos Coen se remiten al universo del western y a sus códigos clásicos de realización de forma paródica, a través de la construcción de continuas situaciones de absurdo, ironía y humor negro que le posibilitan al espectador, por un lado la identificación de lo que se está parodiando -un género cinematográfico

establecido como típico del universo estadounidense-, pero por otro lo trasladan a escenarios en los que se terminan planteando interrogantes filosóficos y existenciales relativos a la condición humana de todos los tiempos.

Creemos que en el film se busca ir más allá de la presentación lisa y llana de un universo parodiado, ya que hay una utilización de situaciones absurdas, un ir y venir de lo cómico a lo trágico, y una repetición de episodios irónicos que colocan al espectador en una instancia reflexiva y lo llevan a compenetrarse con preguntas sobre temas universales de la humanidad, tales como la vida y su relación con la muerte, con la soledad, con las decisiones e inseguridades del hombre, con el destino mismo.

Todo este conjunto de rasgos y aspectos característicos de la estética de los Coen son los que nos interesaba presentar en el desarrollo de este capítulo, de manera tal que el lector pueda tener una aproximación hacia ellos y hacia cómo los realizadores de la película se encargan de plasmarlos en los distintos relatos.

## CAPÍTULO 3

### **La parodia como estilema y sus características en *The Ballad of Buster Scruggs***

#### **1) Aproximaciones al concepto de parodia en el contexto de la Postmodernidad**

Tal como afirmamos en la presentación de nuestro recorte temático, notamos necesario recurrir a un marco teórico que nos permita contextualizar el paradigma epocal en el que se inscribe la estética de los hermanos Coen y, por consiguiente, la película elegida. En este sentido, los aportes de Jean-François Lyotard planteados en *La condición postmoderna* nos resultan una base firme desde la cual partir para contextualizar nuestra tesis. El autor se inscribe en una línea de pensamiento con la que se alinea la hipótesis que buscamos desarrollar. Si bien aclaramos que su análisis parte más bien de una perspectiva filosófica, esto no imposibilita sus vinculaciones con el ámbito artístico. Propone un cambio de espíritu posterior al resquebrajamiento del paradigma de la Modernidad ya que este último entra en crisis y por ello Lyotard plantea que se llegó a una instancia epocal en la que los grandes relatos que alimentaban a la Modernidad se debilitan. Y por lo tanto, las certidumbres también. La pérdida de la fe en el Progreso forma parte del conjunto de consecuencias que trae este cambio de espíritu.

El autor plantea a la condición postmoderna como una nueva condición del saber en las sociedades. Utiliza este concepto para designar el estado de la cultura después de las transformaciones que han afectado a las reglas del juego de la ciencia, de la literatura y de las artes a partir del siglo XIX (LYOTARD, 2000: 9).

Afirma que se tiene por postmoderna la incredulidad con respecto a los metarrelatos, lo cual acarrea también una crisis de la filosofía metafísica. La narración se transforma; el saber cambia de estatuto; las sociedades entran en la edad postindustrial y las culturas en la edad postmoderna. Esta -cabe aclarar que tanto para Lyotard como para el resto de los pensadores que se han dedicado a establecer determinados parámetros que permitieron llegar a un consenso teórico en relación con este objeto de estudio- es una

transformación que empezó hacia fines de los años 50. Las consecuencias de la Postguerra fueron un factor indisociable de estas cuestiones que repercutió en este cambio de paradigma al que estamos aludiendo.

Agregamos que Lyotard también considera al saber científico como una clase de discurso sobre el cual inciden las transformaciones tecnológicas propias de esta nueva época. Por lo tanto, el saber se encuentra afectado. La hegemonía de la informática impone una lógica determinada. El saber es y será producido para ser vendido, deja de ser en sí mismo su propio fin, pierde su valor de uso (LYOTARD, 2000: 16). Concretamente, habla de la mercantilización del saber y de una transformación de su naturaleza (LYOTARD, 2000:18).

Consideramos que el marco teórico de nuestra propuesta implica pensar en que recurrimos a autores que nos permitan fundamentar cómo el cambio de paradigma que se presenta trae consigo una etapa de cuestionamientos de la mano de diversos pensadores y perspectivas. Jean-François Lyotard proviene del ámbito de la filosofía y se detiene mucho, como ejemplificamos anteriormente, en cuestiones científicas y epistemológicas propias de las nuevas sociedades.

Pero nuestra propuesta de investigación se continúa enmarcando teóricamente a partir de los aportes de Linda Hutcheon, crítica contemporánea canadiense, que aborda en diversos escritos académicos el problema del Postmodernismo y su poética -entre ellos mencionamos tres textos fundamentales de la autora donde desarrolla estas ideas: *Una poética del postmodernismo*, *Una teoría de la parodia* y “La política de la parodia postmoderna” -. Elegimos considerarla porque explicita parte del contexto de nuestra hipótesis en sus propuestas ya que aborda la incidencia del nuevo giro epocal en el ámbito específico de la estética. El cambio de paradigma al que numerosos pensadores del siglo XX hacen referencia tiene su correlato artístico, de ahí la importancia de enfatizar el vínculo entre ambos aspectos.

Linda Hutcheon no solo se encarga de definir al Postmodernismo al cual considera un fenómeno que intenta ser “históricamente consciente, híbrido e inclusivo” (HUTCHEON, 2014: 82) sino también que revisa la problemática conceptual que giró históricamente alrededor de la parodia y busca redefinirla desde una perspectiva actual que coincide con el formato estético que ésta adquiere en la película creada por los Coen.

Ella identifica a la parodia como una estrategia compositiva propia de la estética postmoderna, como mencionamos al plantear la hipótesis de nuestro trabajo.

Destacamos la definición que Hutcheon desarrolla de esta categoría, dado que la concibe como una “repetición con una distancia crítica que permite un señalamiento irónico de la diferencia en el corazón de la similitud” (HUTCHEON, 2014: 76). Se despegamos de las definiciones clásicas que ponen el acento en la parodia como “imitación ridiculizante” y que buscan colocar el foco en rescatar exclusivamente el efecto cómico que ya los antiguos se habían ocupado de desarrollar dado que para Hutcheon este no funciona como un componente esencial ni definitorio del concepto ya que incluso detecta ejemplos de textos en los que se presenta un tratamiento de las fuentes con un tono serio y aun reverente (CAMPESINO, 2016: 266). Plantea que aun actualmente el concepto de parodia está contaminado con las nociones dieciochescas de ingenio y ridículo, por lo tanto argumenta que no debemos restringirnos a tales definiciones limitadas a ese período de tiempo dado que “las formas del arte del siglo XX nos enseñan que la parodia tiene una amplia gama de formas y propósitos -desde aquel ridículo ingenioso, pasando por lo festivamente lúdico, hasta lo seriamente respetuoso” (HUTCHEON, 1993: 2).

Linda Hutcheon se encarga de subrayar que no existen definiciones transhistóricas de la parodia: “La vasta literatura que en diferentes épocas y lugares se ha escrito sobre ella pone en evidencia que sus significados cambian. El arte del siglo veinte enseña que hemos recorrido un largo camino desde el primigenio sentido de parodia [...]” (HUTCHEON, 1985: 2) -aclaramos que acá la autora está haciendo referencia al significado de esta categoría estética atribuido por la literatura de la Antigüedad Clásica- Acercarse al estudio de este concepto implica considerar la complejidad de los matices que es capaz de presentar su teorización. Además, desde el punto de vista etimológico, es controvertido el abordaje que se ha estado desarrollando a lo largo del tiempo, por lo cual una observación más minuciosa del doble significado de la raíz permitiría llegar al fondo de la conceptualización. Detenerse solo en que el término en griego se traduce como “canción que cuenta”, para Hutcheon, es un análisis incompleto. También señala el aspecto que mencionamos acerca del sentido del prefijo del vocablo: “para” en griego adopta no solo el significado de “en contra” -que es el que según la autora siempre se

tiene en cuenta como preeminente- sino también “al lado de él”. El planteo de ella tiene que ver con lo siguiente:

La naturaleza textual o discursiva de la parodia (como opuesta a la sátira) es clara en lo que se refiere a la parte de la palabra *odos*, que significa canción. El prefijo *para* tiene dos significados, solo uno de ellos es el que habitualmente se menciona -el de “contra” o “en contra”. Así la parodia se convierte en oposición o contraste entre textos. Este es presumiblemente el punto de partida formal para el componente pragmático ridículo que se acostumbra presentar la definición: un texto se opone a otro con el intento de burlarse de él o de ridiculizarlo. [...] Sin embargo, *para* en griego también puede significar “al lado de”, y por lo tanto sugiere acuerdo o relación estrecha en lugar de contraste. Este segundo, olvidado, significado del prefijo es el que amplía el alcance pragmático de la parodia, ampliación que resulta más provechosa para el debate de las formas del arte moderno [...] (HUTCHEON, 1985: 3).

Así es que la autora llega a argumentar que, incluso etimológicamente, el doble sentido que adopta la raíz, habilita la posibilidad de utilizar términos más neutrales para abordar el tema, de manera tal que no se haga hincapié como principio definitorio en el elemento que apela a la burla y a la ridiculización. Por eso, Hutcheon termina concluyendo: “No hay nada en la parodia que necesite la inclusión de un concepto de ridículo, como lo hay, por ejemplo, en la broma o en la *burla* del *burlesque*” (HUTCHEON, 1985: 3).

En este sentido se alinea el planteo de los hermanos Coen dado que el formato paródico que se identifica en *The Ballad of Buster Scruggs* responde a muchos de los rasgos que Hutcheon deslinda como propios de la parodia postmoderna: entre ellos, encontramos el uso de la ironía en la representación de escenas límite de cada uno de los episodios, el tono tragicómico que adoptan determinadas secuencias, la apelación al espectador para interpretar connotaciones simbólicas. La hibridación y la inclusión como dos notas definitorias del Postmodernismo, propuestas por la autora, posibilitan que el formato de la película analizada presente todo el conjunto de rasgos que venimos mencionando. Por ello, la estética que adopta el film no puede dissociarse de una poética postmoderna tal como propone Linda Hutcheon en sus estudios. De este modo, la parodia

del western en el film de los Coen, planteada desde este tipo de estética, no hace otra cosa que subvertir y desmitificar al género cuyas convenciones clásicas dejan de presentarse con aquel tono épico e identitario relativo a la constitución de la nación estadounidense. Joel y Ethan Coen, grandes conocedores de las características clásicas del género, juegan con ellas y apelan al espectador para que esté atento a recibirlas y a interpretar su desmitificación.

La parodia es interpretada como una categoría que posibilita una forma de relacionarse con el pasado, un modo de recontextulizar e invertir las formas del pasado. Desde este lugar, Hutcheon plantea que sería ingenuo considerar “la noción reduccionista de que cualquier recuerdo del pasado debe ser, por definición, nostalgia sentimental” (HUTCHEON, 2014: 81). El Postmodernismo abre la posibilidad de lo nuevo, por eso ella es tan crítica de algunos aspectos del Modernismo tales como su inhabilidad para lidiar con la ambigüedad y la ironía, y su negación de la validez del pasado. Es así como propone ubicar a la parodia en el centro de la estética postmodernista, porque es una estrategia que permite poner en escena un conjunto de aspectos característicos del fenómeno postmoderno. Además, ella se encarga de hacer hincapié en oponerse a la relegación de la parodia “al reino ahistórico y vacío del pastiche (como lo describen Jameson y Foster)”, porque dentro de su propuesta esta categoría estética funciona como “fundamentalmente irónica y crítica en su relación con el pasado, no nostálgica o semejante a un anticuario” (HUTCHEON, 1993: 5).

En consecuencia, la presentación de formas paródicas dentro del vasto conjunto de las manifestaciones artísticas actuales permite que alrededor del receptor/observador se ponga en funcionamiento un compromiso directo con el proceso de significación a través de la recontextualización de las referencias históricas y sociales (HUTCHEON, 2014: 85). Valoramos estos aportes de manera tal que nos resultan inseparables de lo que le sucede al espectador cuando se encuentra con un film como *The Ballad of Buster Scruggs*, en el cual un género altamente codificado y establecido como el western se recontextualiza y se resignifica de manera tal que para terminar de comprender la parodia de la que es objeto debe comprometerse directamente con el proceso llevado a cabo por quienes estuvieron detrás de la elaboración. Por eso, creemos que en todo discurso paródico es necesario que tanto el codificador como el decodificador compartan

determinados códigos que funcionan como insumos necesarios y determinantes para su posterior comprensión (HUTCHEON, 2014: 87). De allí la importancia que señalamos en recurrir metodológicamente a la Fenomenología del espectador para no dejar de abordar estas cuestiones.

Por último, nos interesa aclarar que, como complemento teórico, apelaremos a lo largo del desarrollo de los distintos puntos de la investigación a determinados pensadores clásicos que han desarrollado aportes teóricos acerca de conceptos claves para entender el procedimiento estético mediante el cual se pone en práctica la parodia en *The Ballad of Buster Scruggs*, de manera tal que así nuestro trabajo se termine de enmarcar teóricamente de la forma más completa posible, con el fin de no dejar de lado ninguno de los aspectos que se van desprendiendo a partir del recorte temático elegido.

## **2) El western clásico: orígenes, evolución y su formato paródico en *The Ballad of Buster Scruggs***

Excedería los objetivos de nuestro trabajo elaborar un panorama abarcador de todo el recorrido histórico y de las características del western como género cinematográfico. Sin embargo, consideramos que es necesario detenernos en un conjunto de puntos fundamentales sobre el tema no solo para satisfacer los fines de una contextualización sino también porque al presentar el análisis de un film construido bajo una forma paródica, para poder realizar una lectura interpretativa acorde con su planteo, es imposible dejar de lado la identificación de los códigos a los que nos está remitiendo la puesta en práctica de la estrategia paródica utilizada. Además, consideramos que la película no se detiene solo en ello sino que nos propone un procedimiento estético a través del cual aquella se pone en práctica: esto nos proponemos interpretar y desarrollar.

El primer punto que resulta interesante destacar en relación con el western se relaciona con sus orígenes y con su codificación: “No existe género más codificado que el western, aunque su evolución haya aportado algunos matices” (PINEL, 2009: 321). Se constituye como un género característicamente estadounidense, uno de los más populares y clásicos. En relación con esto, Vincent Pinel sostiene que durante mucho tiempo se lo

consideró como el cine americano por antonomasia y en la presentación de sus historias se destaca por relatar, en clave heroica o crítica, la conquista del oeste de los Estados Unidos y la difícil gestación de la nación americana (PINEL, 2009: 318). Eduardo Russo, en su *Diccionario de cine*, lo define como “el género cinematográfico por excelencia” (RUSSO, 1998: 81). Un rasgo que lo constituye es la ficcionalización de situaciones en las que se destacan el espíritu, la lucha y la caída de la nueva frontera a lo largo del siglo XIX estadounidense. Agregamos la perspectiva de Rick Altman en relación con la significación cultural que también adquiere, más allá de lo cinematográfico: “[...] sería esencial subrayar el valor del western como género netamente americano, una excelente fórmula basada en el crisol de culturas, en un período de creciente inquietud respecto a una inmigración prácticamente ilimitada” (ALTMAN, 2000: 63). Además, muchos otros críticos también insisten en subrayar la posibilidad de establecer una comparación entre el conjunto de producciones de este género cinematográfico con las representaciones míticas de lo que significa la presentación de una nación en marcha (AUMONT Y MARIE, 2006: 224).

Pinel desarrolla una revisión histórica de lo que fue sucediendo con el western desde sus orígenes, allá por los comienzos, en la época del cine mudo. Más allá de que alude a la realidad de que a partir del estreno de la primera película western, este se impuso como uno de los géneros favoritos del cine mudo americano, el autor no deja de observar que la forma western ya había hecho su aparición tiempo atrás a través de las conocidas *dime novels* americanas (“novelas de diez centavos”): estas eran publicaciones de literatura popular, periódicas, que estuvieron vigentes desde la segunda mitad del siglo XIX hasta el comienzo de la segunda mitad del siglo XX aproximadamente. A través de ellas, la representación mítica de los acontecimientos relativos al Lejano Oeste, ya estaba presente en el imaginario popular de los lectores de la época (PINEL, 2009: 318).

En síntesis, ya con estas notas introductorias acerca del tema, dejamos entrever que el mundo del western abarca múltiples cuestiones a tener en cuenta. Excede la propuesta y los objetivos de nuestro trabajo desarrollarlas todas, por tanto, buscamos plantear aspectos principales que permitan la contextualización del género y la vinculación con los puntos que nos interesan analizar en el film elegido.

En el recorrido conceptual que desarrolla Altman acerca del universo de los diversos géneros cinematográficos que pueden ser estudiados, señala un aspecto a destacar: la idea de que el género fílmico es una categoría útil, dado que pone en contacto múltiples intereses, todos ellos se entrelazan y permiten entrever la complejidad al abordar su estudio. Afirma: “[...] los géneros aportan las fórmulas que rigen a la producción; los géneros constituyen las estructuras que definen a cada uno de los textos; las decisiones de programación parten, ante todo, de criterios de género; la interpretación de las películas de género depende directamente de las expectativas del público respecto al género” (ALTMAN, 2000: 34). Como categoría, es un concepto complejo de múltiples significados, por ello, destacamos la idea de Altman acerca de la polivalencia de este concepto (ALTMAN, 2000: 35), ya que a lo largo de nuestro trabajo volveremos una y otra vez sobre los distintos factores que inciden en la interpretación del western como género llevada a la pantalla por los realizadores de *The Ballad of Buster Scruggs*.

Agregamos también que dentro de la filmografía de los hermanos Coen se destaca el interés de ambos por plantear escenarios y temáticas ligadas directamente con la identidad americana; en este sentido, las características del western como tal se alinean dentro de esta perspectiva. Ellos lo han explicitado a través de sus testimonios también, por ejemplo, Ethan ha manifestado: “We grew up in America, and we tell American stories in American settings within American frames of reference” (CONARD, 2009: 7). El western, dentro del conjunto de los géneros fílmicos revisados por los Coen, es el que más vinculado está con un aspecto que nos interesa destacar: la construcción no solo de la identidad americana, sino también la mitificación representada alrededor de este proceso de la realidad histórica de Estados Unidos. En este sentido, Booker, al abordar el análisis de *No Country for Old Men* y *True Grit*, plantea: “No other film genre is so centrally concerned with constructing (or later deconstructing) a mythic version of America as is the Western. And the Coens had already indicated their interest in this genre several times in their early films” (BOOKER, 2019: 202). Al mismo tiempo, en *The Ballad of Buster Scruggs*, los hermanos Coen se encargan de poner en escena una desmitificación del género: en este sentido, la propuesta de ambos cineastas se acerca a una variante específica del western, la crepuscular.

El western clásico es un género cinematográfico que se destaca por presentar una codificación de la que es imposible desligarlo, de la cual forma parte una iconografía también reconocible (RUSSO, 1998: 81). Podemos identificar temáticas, personajes, elementos y situaciones típicas que son reiteradas y recreadas a lo largo de su evolución. Entre ellas encontramos, por ejemplo, lo que para Rick Altman es una marca del género: la puesta en escena de motivos argumentales de oposición entre naturaleza y civilización (ALTMAN, 2000: 62). Así como el cowboy es una figura protagónica del western, también, para muchos teóricos del cine, lo es el indio del oeste norteamericano. Altman plantea que los indios son una de las piedras angulares del western y también cita a Ed Buscombe quien sostiene que “el indio americano es, junto al cowboy, la figura más importante del western” (ALTMAN, 2000: 62). En cuanto al motivo naturaleza-civilización, consideramos que este aparece muy bien representado en dos de los capítulos de la película. De manera tal que identificamos su presentación ligada con el protagonismo de la figura del indio característica del género. Por ejemplo, en “Near Algodones”, en el momento en que el ladrón de bancos está por ser ejecutado aparece un grupo de indios que irrumpen e impiden de este modo la ejecución. El final de esta secuencia narrativa va acompañado de un tratamiento irónico: los indios terminan el ataque, pero a él lo dejan vivo, en medio de un paraje desértico típico del Viejo Oeste, colgado de un árbol, y luego se apartan del lugar. A pesar del cierre de este episodio, el motivo de la violencia aparece ligado con la figura de los indios, dado que estos llegan al lugar de la escena y se dirigen directamente al agente y a la cuadrilla que estaban por ordenar la ejecución del acusado, acaban con la vida de todos ellos y no con la de este último. El salvajismo es uno de los atributos de estos personajes, que se repite en la otra aparición que hacen en la película. Por ende, el tratamiento ficticio que recibe la figura del indio no sorprende al espectador, ya que se corresponde con la representación tradicional dada por los códigos inherentes al género.



El personaje de James Franco, protagonista del relato, colgado del árbol, en medio de un paisaje de desolación típico de las películas del Lejano Oeste.

En el otro relato en que identificamos estos mismos motivos argumentales a los que alude la crítica como parte de la codificación propia del western es en el anteúltimo, titulado “The Gal Who Got Rattled”-aclaramos que, aunque no forma parte de nuestros objetivos detenernos de la misma manera como lo hacemos con los otros tres relatos, aludimos en este caso también a esta historia porque nos permite complementar el desarrollo de las últimas ideas de modo tal que estas resulten más claras para el lector-. La oposición civilización y naturaleza, la violencia, y el protagonismo del indio son elementos recurrentes en este episodio. La caravana de carretas en la que se traslada Alice, el personaje central del capítulo, se dirige hacia Oregón. A continuación, incluimos un fotograma del relato que estamos comentando.



Como mencionamos anteriormente, la muerte es un tópico que atraviesa todos los relatos del film: el final trágico de la protagonista de “The Gal Who Got Rattled” se entrecruza con los motivos argumentales identificados. La muerte se presenta de manera distinta en cada capítulo, pero sí hay un aspecto común que nuclea a todos ellos, ya que aparece de forma imprevista e irrumpe en la escena, y sorprende de esta manera al espectador. Solo en el último de los relatos, el que cierra el libro que enmarca todo el film, se puede destacar como un matiz cargado de connotaciones simbólicas.

En “The Gal Who Got Rattled” la historia da un giro argumental hacia la mitad del capítulo: el eje del relato deja de centrarse en el viaje en sí cuando uno de los dos cowboys conductores de la caravana le propone matrimonio a Alice de manera tal que así pueda instalarse en Oregón y esa, entonces, sería su última caravana, se haría agricultor, se asentaría en un lugar y así dejaría esa vida errante. Billy Knapp, así se denomina este personaje, le cuenta sobre sus catorce años dirigiendo caravanas y plantea la dureza de esa vida y su necesidad de establecerse en un lugar donde pasar el tiempo que le quede y así esperar la llegada de la vejez. Le plantea a Alice las posibilidades de hacer todo esto junto a ella estableciéndose en Oregón: estos aspectos se relacionan con otro rasgo característico del western que se constituye como la tematización de las posibilidades que buscaban los colonos de aquella época en las tierras del Lejano Oeste, es decir, los hallazgos de oportunidades en nuevas tierras. Se va sugiriendo un escenario futuro próspero tanto para Alice como para Billy. Sin embargo, el destino trágico de Alice aparece en escena a través de una ironía final: yendo a buscar a su perro, en un acto de imprudencia, se trunca aquel destino prometedor de una vida en Oregón junto con Billy Knapp. Arthur, el otro líder de la caravana, se da cuenta de la ausencia de Alice, la va a buscar a la pradera y terminan encontrándose con un grupo de indios.



Arthur le advierte sobre el salvajismo de los indios y sobre cómo la atacarán si él no sobrevive: por ello le da una pistola para que se suicide si él no logra acabar con ellos. El cierre irónico del relato se presenta así: Alice confunde lo sucedido con Arthur y uno de los indios y cree que ha sido vencido, por lo que se suicida. Arthur regresa luego del enfrentamiento y la encuentra muerta, pero sí vuelve a la caravana con el perro que había ido a buscar Alice: ella es quien no regresa, a diferencia del animal que fue el que la condujo hacia el encuentro de aquel destino trágico.

Con respecto a los personajes, además de los ya mencionados, también encontramos una cantidad de figuras típicas que forman parte del género: el trampero, el pionero, el aventurero, el justiciero, el vagabundo solitario, el buscador de oro, el chico malo (*badman*) en ocasiones arrepentido (*good badman*), el bandido bondadoso, el matón a sueldo, el fuera de la ley, el jugador, el sheriff y sus ayudantes, el juez, el banquero (PINEL, 2009: 321). En todos los relatos de *The Ballad of Buster Scruggs* aparecen representados más de uno de los personajes propios de este género, como venimos mencionando en los ejemplos de los episodios.

En relación con el espacio, un factor fundamental lo constituye el paisaje del western. Predominan los parajes abiertos en los que identificamos diversos escenarios: praderas, desiertos, espacios de montaña, valles, ríos, bosques. También funciona como un rasgo inherente a la identidad del género la presentación de la ciudad organizada en torno a una sola calle en la que aparecen alineados, frente a frente y lado a lado, la oficina del sheriff, la cárcel, el hotel, el *saloon*, el bazar, la iglesia, el taller del herrero, el banco, entre otros (PINEL, 2009: 321). Entre las principales actividades y negocios que se fueron

desarrollando en aquellos territorios de la franja occidental de Estados Unidos se destacaban la ganadería, la agricultura y la minería aurífera. Por ello, entre los escenarios frecuentes de los films aparecen también caravanas lideradas por cowboys que trasladan ganado, ranchos con el corral donde se encierran los animales, minas de oro, entre otros.

De todo el conjunto de los relatos de la película, en el primero, es decir, en el que abre el film, el espacio tiene un rol predominante. Las primeras escenas del capítulo son descriptivas de los parajes abiertos y desolados de los westerns, a los que está acostumbrado el espectador. Se destaca, desde el inicio de este episodio, la figura del cowboy cabalgando solo en medio de la inmensidad de ese escenario. De igual modo, en los otros relatos, también podemos rastrear cómo los cineastas se encargan de ofrecerle al espectador variedad de planos panorámicos de manera tal que la angulación de la cámara permita que se concentre su atención en aquella iconografía inherente al género. Añadimos que más allá de que el entorno propio del western acá está presente de manera clara y evidente, notamos también que se agrega una perspectiva que lo resemantiza: esa desolación, apertura y monotonía característica de este tipo de espacios conlleva al trasfondo filosófico-existencial con el que los hermanos Coen tiñen todos los relatos. Hay una búsqueda de desmitificación de la visión tradicional del western que ronda el imaginario popular del espectador: se manifiesta una y otra vez, a través de distintos ejemplos, la diferencia en el corazón de la similitud de la que habla Linda Hutcheon al abordar el concepto de parodia postmoderna. La construcción del paisaje que describimos como típico del género aparece trabajada desde la profundidad de campo: no solo son aquellos parajes desolados del western los que se retratan sino también al personaje perdido en medio de ese espacio, en su soledad. De ahí la carga filosófico-existencial que se vincula con este aspecto también y con la modalidad reflexiva que adopta el tono de esta antología. A continuación, incluimos algunos fotogramas a manera de ejemplos.



Buster Scruggs, en medio de su soledad y la del paisaje desértico escenificado, al inicio del relato.



En este fotograma, además del espacio abierto en que está el jinete, se destaca la disposición espacial de la calle y las tonalidades cromáticas típicas del género.



El plano panorámico retratado es representativo de la monotonía y la desolación del paraje, en el que se destaca además la caravana de carretas en medio de esa lejanía.

El western es un género cinematográfico que ha sufrido una evolución a lo largo del tiempo a través del cual fue pasando por diversas modalidades. *The Great Train Robbery* (1903) de Edwin Porter es considerado por muchos estudiosos del cine como el primer western dentro del cual ya se encuentran presentados todos los ingredientes del género: ataque a mano armada de un tren, persecución de los forajidos y un ajuste de cuentas final (PINEL, 2009: 318). Conocida en español como *Asalto y robo a un tren*, es una película que está basada en una obra de teatro compuesta por Scott Marble, escritor estadounidense nacido en el siglo XIX (ALTMAN, 2000: 60). Según Eduardo Russo, con la aparición de *The Great Train Robbery* contamos con “el primer ejemplar que manifiesta una estructura narrativa propia del western” (RUSSO, 1998: 81). Entre las primeras producciones fílmicas también se destacan *The Covered Wagon (La caravana de Oregon, 1923)* de James Cruze y *The Iron Horse (El caballo de hierro, 1924)* de John Ford las cuales “[...] al igual que todos los westerns mudos y los primeros westerns sonoros, difundieron la imagen gloriosa y luminosa de una nación conquistadora que sembraba valientemente los valores de la civilización” (PINEL, 2009: 319). Hay ciertas figuras que pasaron a ser representativas de la historia del género, como John Ford quien dirigió cantidad de películas entre las que se destacan algunas como *Stagecoach (La diligencia)*, de 1939, en la que aparecen gran parte de las convenciones y de los recursos narrativos del género. También, *Río Grande* dirigida por Ford en 1950, en la que trata otro tema propio del western: los enfrentamientos con fuerzas indígenas. Un ícono que no podemos dejar de mencionar es John Wayne, actor predilecto de Ford y protagonista de muchas de sus películas.

A lo largo de su historia, el género fue pasando por distintas etapas y modalidades. Así, se habla de una maduración del mismo alrededor de los años cuarenta. De esta época es *La diligencia*.

Se considera que llega a una edad de oro hacia 1950, la cual se extiende hasta 1960. Es el momento en que nuevas preocupaciones afloran, como consecuencia de las vicisitudes históricas acontecidas a nivel mundial y su repercusión en la historia de América. La leyenda del Lejano Oeste se vio alterada y fue siendo modificada en algunos aspectos que la habían atravesado desde un inicio. Por ejemplo, en la representación de la figura del indio: la imagen tradicionalmente ofrecida de este personaje resultó ser

susceptible de otra mirada luego de que en la Segunda Guerra Mundial los soldados indios se hayan destacado luchando en las filas del ejército americano (PINEL, 2009: 320).

Ya en la conocida etapa del western crepuscular que se desarrolla después de su época dorada aparecen otro tipo de películas inspiradas más bien en el estado de pesimismo vinculado con los acontecimientos socioculturales del momento que en las viejas leyendas del Oeste -entre los cuales mencionamos la crisis del cine dada por el sistema de los grandes estudios que se estaba derrumbando, la competencia con la televisión, la guerra de Vietnam-. No obstante, hubo algunos intentos por revitalizar las imágenes tradicionales que estaban pasando de moda, la tradición heroica inherente al Lejano Oeste que estaba siendo relegada. Por ejemplo, películas como *The Alamo* (*El Álamo*, 1960) y *How the West Was Won* (*La conquista del Oeste*, 1962) en las que, por un lado, se recreó una batalla histórica y la valentía de sus defensores en medio de la guerra por la independencia de Texas y, por otro, en el segundo film mencionado, se buscó poner nuevamente el foco en el rol destacado de los pioneros durante la época de la colonización del Oeste. No podemos dejar de referirnos a la aparición del spaghetti western en la década del sesenta, considerado por muchos críticos como un subgénero que supo convertirse en uno de los favoritos del cine italiano, fundamentalmente por el talento de la figura de Sergio Leone (PINEL, 2009: 320).

La época del western crepuscular, también conocido como revisionista, manifiesta cómo progresivamente comenzó a desarrollarse una desmitificación de las conocidas imágenes heroicas del Lejano Oeste, lo cual implicaba ir dejando de lado aquella idealización propia de las primeras películas y de la época de oro. Es un momento que tiene que ver con un cambio de paradigma: hay una nueva mirada sobre diversas cuestiones que atraviesan al western como género. Por ejemplo, una visión distinta del indio, de la mujer, de los acontecimientos históricos retratados. Se desarrolla un cine con una fuerte carga de autorreflexión y de cuestionamientos, en donde el tono ya no se destaca por ser el de lo épico-fundacional característico del western clásico en el que el foco de la trama y de los personajes se presentaba atravesado por el recurso del mito heroico del Oeste americano. En *The Ballad of Buster Scruggs*, hay un énfasis puesto en presentar una nueva mirada sobre el género clásico, que implica también un cambio de paradigma y de estética. Pero los hermanos Coen se encargan de ir más allá de esto, dado

que buscan plantear y así ofrecerle al espectador un conjunto de relatos que lo conduzcan hacia una instancia reflexiva con un fuerte sesgo filosófico-existencial. Se inscriben dentro de una línea del cine actual que busca un abordaje de un género tan clásico y codificado desde una perspectiva paródica: dentro de esta tendencia se ubican otros cineastas también reconocidos a nivel mundial, como por ejemplo, Quentin Tarantino, Jim Jarmush -cada uno con un sello estético particular-

En *¿Qué es el cine?*, André Bazin propone un recorrido por las características del western que le parecen más relevantes, entre ellas hace especial hincapié en un aspecto que muchas veces no es tan considerado en los estudios sobre el género: la verdad histórica que inspira y que se esconde detrás de este tipo de films característicos de Estados Unidos y su construcción como nación.

Bazin también considera que el género ha transitado una notoria evolución a lo largo del tiempo. Reconoce que hay un conjunto de componentes, a los que también denomina atributos formales del western, que se manifiestan como constitutivos del mismo, pero a la vez reclama que este es mucho más que lo que sus convenciones o su codificación expresa: “Las cabalgadas y las peleas son sin duda sus atributos ordinarios, pero en ese caso el western quedaría reducido a una variedad más entre los otros films de aventuras. Por otra parte, la animación de los personajes llevada a una especie de paroxismo es inseparable de su cuadro geográfico [...]” (BAZIN, 2008: 244). Y más adelante, el autor añade que no cree en poder reducir la esencia de este género cinematográfico a alguno de todos sus componentes:

Hace falta, por tanto, que el western sea algo más que su forma. Las cabalgadas, las peleas, los hombres fuertes e intrépidos en un paisaje de salvaje austeridad no bastan para definir o precisar los encantos del género.

Esos atributos formales, en los que se reconoce de ordinario el western, no son más que los signos o los símbolos de su realidad profunda, que es el mito. El western ha nacido del encuentro de una mitología con un medio de expresión: la Saga del Oeste existía antes del cine bajo formas literarias o folklóricas, y la multiplicación de los films no ha hecho desaparecer la literatura western, que continúa teniendo su público y proporciona a los guionistas sus mejores asuntos (BAZIN, 2008: 245).

Cree que la verdad histórica que se esconde detrás de este tipo de películas es un aspecto que fue relegado por la crítica debido a un prejuicio creado alrededor de la concepción -erróneamente arraigada y producto también de la ignorancia de los estudios, según Bazin- de que las historias contadas tradicionalmente por este tipo de películas se basan en argumentos pueriles o de tramas ingenuas, que tampoco se preocupan por transmitir un efecto de verosimilitud en el espectador (BAZIN, 2008: 246). Lo que Bazin busca es reivindicar este rasgo como parte de la identidad del género, y no obstante, también destaca: “[...] desde un punto de vista puramente cuantitativo, los westerns explícitamente preocupados por la fidelidad histórica son una minoría” (BAZIN, 2008: 246). En relación con estas últimas ideas se alinea también la postura de Vincent Pinel, ya que este sostiene: “Aunque a menudo recurre a la Historia, el western solo se enmarca de forma excepcional en la película histórica. Ofrece una representación mítica de los acontecimientos, que varía sensiblemente en función del contexto de la época que éste escenifica” (PINEL, 2009: 318).

La mitología que, según Bazin, nutre a este género cinematográfico abarca, por ejemplo, la polaridad en el universo del western entre la maldad de las figuras masculinas y la bondad de los personajes femeninos: “El western instituye y confirma el mito de la mujer como vestal de esas virtudes sociales de la que este mundo todavía caótico tiene una gran necesidad. La mujer encierra no sólo el porvenir físico, sino además, gracias al orden familiar al que aspira como la raíz a la tierra, sus mismas coordenadas morales” (BAZIN, 2008: 249). Al mismo tiempo, es interesante el enfoque que el autor desarrolla ya que asocia el planteamiento de esta dualidad en este tipo de películas con un factor histórico como desencadenante de su origen: según Bazin, la causa está dada por las condiciones que caracterizaban a la sociología primitiva del Oeste “[...] donde la escasez de mujeres y los peligros de una vida demasiado ruda crearon en esta sociedad naciente la obligación de proteger a sus mujeres y a sus caballos” (BAZIN, 2008: 249).

Según la tesis desarrollada por el autor, los diversos mitos que se pueden identificar en el western se podrían agrupar en torno a un principio esencial que los nuclea: un maniqueísmo épico que opone a las fuerzas del bien con las del mal. Por tanto, así se explicaría también otro de los motivos argumentales característicos, que mencionamos previamente partiendo del reconocimiento de Rick Altman cuando se

detiene en el género: la dualidad entre civilización y naturaleza y su consecuente relación con la figura del indio conjuntamente con sus atributos en contraposición con la del blanco que llega a las nuevas tierras del Oeste americano. Es así como André Bazin sostiene:

Esos paisajes inmensos de praderas, desiertos o peñascales sobre los que se sostiene, precariamente, el pueblo de madera -ameba primitiva de una civilización- están abiertos a todas las posibilidades. El indio que las habitaba era incapaz de imponerles el orden del hombre. Sólo había conseguido hacerse su dueño al identificarse con su salvajismo pagano. El hombre cristiano blanco, por el contrario, es verdaderamente el conquistador que crea un Nuevo Mundo. La hierba nace donde pisa su caballo y viene a implantar a la vez su orden moral y su orden técnico, indisolublemente unidos; el primero garantizando el segundo (BAZIN, 2008: 249).

Estas dualidades aparecen representadas en *The Ballad of Buster Scruggs*, y el tono paródico del que está impregnada cada una de las historias queda relegado en las escenas en donde el motivo de naturaleza y civilización y su consecuente oposición entre el indio y la figura del hombre blanco que está habitando las tierras de la frontera, es predominante. Identificamos una puesta en suspenso de ese tono paródico en estas escenas determinadas, ya que el foco de los realizadores parecería estar en presentarle al espectador estas oposiciones sin matices. Nos referimos a dos de los relatos aludidos con anterioridad: “Near Algodones” y “The Gal Who Got Rattled”. Ya nos hemos detenido en ambas escenas de estos capítulos, por lo tanto, no ampliamos el desarrollo de estas últimas ideas. Agregamos que identificamos una suspensión del tono paródico en las dos secuencias referidas, ya que generan un efecto trágico en la estructura de la trama y consecuentemente en los personajes afectados. Además, los atributos adjudicados a la figura del indio, en ambos casos son representativos de su codificación típica, por lo cual tanto su iconografía como su salvajismo destacan e irrumpen en la escena. No hay asociación entre esta forma de construirlos y una mirada paródica en este caso en particular. De todos modos, este rasgo no sorprende, dado que hemos hecho referencia al vaivén entre situaciones tanto trágicas como cómicas que caracteriza el conjunto de recursos que los hermanos Coen ponen en práctica en sus trabajos fílmicos.



El momento del ataque de los indios en “The Gal Who Got Rattled”: en este fotograma se aprecia la figura del indio con sus atributos propios de las películas del Lejano Oeste.

También cabe destacar que en *The Ballad of Buster Scruggs* las referencias históricas son prácticamente nulas: no se tematiza la historia de la conquista del Oeste, puesto que los objetivos de los realizadores son otros. Consideramos que hay una apelación directa al género y a su codificación que termina siendo solo el punto de partida para exponer un procedimiento estético con una variedad de recursos propios de la estética coeniana, todos ellos articulados desde un formato paródico.

El film elegido quedaría ubicado, desde el enfoque que adoptamos en nuestro análisis y siguiendo la línea de los teóricos en los que nos basamos para desarrollar las conceptualizaciones del western, dentro de los intentos del cine actual por hacer resurgir a este género cinematográfico. Tal como planteamos en el capítulo uno de nuestro trabajo, este es el tercer film de Joel y Ethan Coen en el que proponen un abordaje del western. La pregunta que nos hacemos y que dejamos planteada en la introducción de nuestro estudio es qué relación se establece en *The Ballad of Buster Scruggs* entre una categoría estética conocida y utilizada por las diversas vertientes artísticas y un género cinematográfico con su historia y sus códigos claramente establecidos dentro del panorama del cine estadounidense.

### **3) La parodia de Joel y Ethan Coen: un fenómeno y una estética postmoderna dentro del universo del western**

En primer lugar, sostenemos que detrás de la intención de Joel y Ethan Coen de presentar un conjunto de historias que tienen como escenario el Lejano Oeste, se esconde el interés y la tendencia, que se manifiestan en sus films, de remitirse a los géneros cinematográficos clásicos estadounidenses. En segundo lugar, se ponen en evidencia los conocimientos de los Coen en relación con la apropiación de los códigos ya establecidos del western, los cuales demuestran manejar a la perfección. Creemos que destacar estas habilidades no es un punto menor en lo que nos proponemos estudiar, dado que para presentar una estrategia paródica cinematográfica de un género tan establecido y definido a lo largo de su historia, es necesario que el espectador no solo se encuentre con una transformación de los códigos en la pantalla sino también que quede claro el objetivo de esa operación discursiva. Nos preguntamos hacia dónde se dirige la puesta en práctica de esta forma paródica en las historias de la película y nos encontramos con un conjunto de procedimientos estéticos que no solo permiten descubrirla rápidamente, ya que también provocan un efecto de distanciamiento que conduce al espectador hacia una instancia de reflexión.

Si rastreamos el origen y el desarrollo de las diversas definiciones que se le han atribuido a la categoría estética de parodia nos encontramos con una cantidad abrumadora de conceptualizaciones. En este sentido es como Juan Campesino se propone demostrar a lo largo de su estudio la amplitud que el mismo concepto fue cobrando con el tiempo para ajustarse a las exigencias de diversos estilos y corrientes artísticas (CAMPESINO, 2016: 274). En su *Poética*, Aristóteles ya se encarga de ubicar a Hegemón de Taso -siglo V a.C.- como el primer autor de textos en los que esta categoría se manifiesta (CAMPESINO, 2016: 247). Nos interesa demostrar que, si bien hay ciertas notas conceptuales que se repiten a lo largo del conjunto de definiciones desarrolladas históricamente -entre ellas son predominantes las nociones de texto burlesco y ridiculizante-, en la actualidad se presentan enfoques teóricos que nos permiten colocar el foco de esta categoría en otros aspectos. La propuesta de Linda Hutcheon se desarrolla dentro de esta línea de análisis. Reiteramos que los aportes de Hutcheon en relación con

el concepto de parodia deben ser interpretados desde el vínculo que esta categoría tiene con el Postmodernismo; desde esta perspectiva se interpreta como una estrategia discursiva de la estética postmoderna.

Antes de abordar en profundidad los aportes de la autora, consideramos necesario comentar, por un lado, el carácter determinante que en la historia del concepto tuvo la aparición del formalismo ruso, ya que gracias a esta corriente crítica se comenzaron a considerar las funciones propiamente literarias de la parodia. Este movimiento fue el encargado de otorgarle al concepto el estatuto del que hoy goza en el ámbito de los estudios literarios (CAMPESINO, 2016: 255). Recuperamos de las propuestas de Victor Shklovski y de Yuri Tinianov un conjunto de nociones que forman parte del campo semántico vinculado con dicha categoría. En primer lugar, el proceso de transformación en el que hacen hincapié ambos: para Shklovski constituye “un dispositivo de transformación que pone al descubierto los procedimientos literarios” mientras que Tinianov propone situar la esencia de la parodia “en la mecanización de un procedimiento específico, mecanización que se hace visible sólo cuando el procedimiento mecanizado es conocido” (CAMPESINO, 2016: 255). De esta última definición nos interesa recuperar la parte final de su conceptualización ya que todo discurso en donde se ponga en práctica una forma paródica implica la consideración de un material o, en palabras del formalismo ruso, de un “procedimiento” previo y ya conocido. Por esta misma razón también otros autores posteriormente harán referencia a este componente de la parodia, cada uno desde un enfoque personal pero con la misma idea de fondo: la identificación y consideración del discurso parodiado definitivamente apela a los receptores que se encuentran frente a esa nueva forma de representación de algo ya conocido.

Teóricos del campo de la Semiología Cultural como Yuri Lotman también desarrollarán sus propuestas dentro de esta línea de pensamiento al plantear la importancia de la interrelación que se establece entre el emisor y el receptor de un texto: desde este punto de vista la parodia tiene un carácter de discurso dialógico. La plena percepción de la parodia depende del conocimiento del lector, de las competencias lectoras que se ponen en juego al momento de la recodificación de un texto existente (CAMPESINO, 2016: 260). Cabe aclarar que este componente dialógico será uno de los aspectos destacados por Linda Hutcheon muchos años más tarde.

A lo largo de la segunda mitad del siglo XX se hacen relevantes los aportes de otros estudiosos contemporáneos con los que las propuestas de Hutcheon encuentran puntos de contacto y al mismo tiempo de divergencia. Entre ellos, mencionamos las figuras de Margaret Rose y Walter Nash. En primer lugar, destacamos la definición que Hutcheon desarrolla de esta categoría estética, la concibe como “repetición con una distancia crítica que permite un señalamiento irónico de la diferencia en el corazón de la similitud” (HUTCHEON, 2014: 76).

Y además considera: “En el arte postmoderno, incluir ironía y juego nunca es necesariamente excluir seriedad y determinación. Comprender mal esto es comprender mal gran parte de la producción estética contemporánea” (HUTCHEON, 2014: 76). El papel de la ironía para Hutcheon es clave en la parodia postmoderna, ya que funciona como un mecanismo retórico que posibilita la recepción de los mensajes en clave paródica (CAMPESINO, 2016: 267). Justamente plantea que el señalamiento que hace la parodia de la diferencia es de tipo irónico. De ahí el vínculo indisociable entre parodia e ironía que no deja de estar presente en ninguna de las seis historias de *The Ballad of Buster Scruggs*. El espectador, al contemplar los episodios relatados en el film, no deja de percibir las referencias a los códigos clásicos del western -género parodiado- y al mismo tiempo las situaciones que suponen un conflicto para los personajes que protagonizan las historias se desencadenan y terminan resolviéndose sin dejar de recurrir a un tono irónico, que muchas veces también rebosa de absurdos y humor negro.

Quien se encarga de tratar teóricamente de manera exhaustiva la importancia de la figura del espectador y su relación con el film es Francesco Casetti. Desde un punto de vista fenomenológico, uno de sus postulados más relevantes tiene que ver con caracterizar el estatuto del film y el del espectador. Uno de los rasgos inherentes al primero es que no se constituye como un universo cerrado en sí mismo:

[...] a cada instante el film pone delante de sí un punto al que enlazar sus propios movimientos y en el que buscar una réplica; a cada momento empuja las miradas y las voces que lo pueblan más allá de los márgenes de la escena -hacia quien se presume o, mejor hacia quien se pretende, que deba recogerlos- a la espera de una señal de

contestación. El film, en fin, *se da* a ver: instituye su propia finalidad -su propio destino- como meta para alcanzar y como una orilla sobre la que saltar (CASSETTI, 1996: 28).

Más allá de que lo expuesto por Casetti se centra directamente en el estatuto fílmico, al mismo tiempo, destacamos que alude desde ya al rol que va a adquirir el espectador cuando entre en el panorama del análisis. La réplica que busca el film, señalada por el autor, la espera de una señal de contestación, son todas acciones que recaen sobre el receptor. Por ello, más adelante planteará que la figura del espectador “contribuye a construir lo que aparece en la pantalla” (CASSETTI, 1996: 29). Su rol es, por tanto, activo e indisociable del planteo del texto fílmico, de manera tal que el sentido final de toda la película puede considerarse, desde esta perspectiva, como una construcción que vincula todo el trasfondo de trabajo que hay detrás del film pero a la que le es indispensable a la vez la colaboración del espectador que aparece en el momento de la recepción. De ahí destacamos cómo posiciona Casetti al texto fílmico, como un todo, un universo que no se cierra sobre sí mismo.

Los ejemplos que el autor plantea para justificar estas ideas expuestas son variados, concretos e ilustrativos al mismo tiempo: los destacamos además, porque nos permiten establecer asociaciones con lo que le sucede al espectador frente a los relatos de *The Ballad of Buster Scruggs*. El receptor colabora con la construcción de lo que se está planteando en la pantalla:

[...] por ejemplo, cuando conecta entre sí unos indicios dispersos para recomponer un carácter o para reconstruir un lugar (basta pensar en la progresión con la que se ve subir un personaje, o en el cúmulo de detalles a partir de los cuales se completa un espacio); cuando da un marco a los datos para aclarar su verdadero valor (basta pensar en la capacidad de una etiqueta de género, de sugerir cómo hay que comprender las cosas); cuando sigue las líneas del cuadro parece coger lo esencial y desechar lo accesorio (basta pensar en la flexibilidad de la atención al detenerse en algunas figuras y al alejarse de otras); cuando rellena los vacíos de la narración para devolver al hecho toda su plenitud (basta pensar en la frecuencia con la que alguien no visto es llamado a explicar lo que es aparentemente evidente). Por tanto, quien se sienta en la sala vive con el film, mejor aún, vive dentro de él, cuando halla la manera de reflejarse en este o en aquel motivo o de

forma más general, cuando llega a situarse en la previsión de una escucha siempre subordinada a las imágenes y a los sonidos (CASSETTI, 1996: 29).

Retomando las ideas expuestas por Francesco Casetti, consideramos que la mayoría de los ejemplos propuestos por el autor nos permiten identificar un correlato correspondiente a ellos en la película de Joel y Ethan Coen. Sería redundante ahondar en la idea de que los realizadores del film apelan al receptor desde el primero de los episodios que presentan. Casetti sostiene que, mientras que “el film *se da* a ver”, “el espectador *se empeña* en mirar” (CASSETTI, 1996: 29); es decir, que responde a esa primera propuesta.

El espectador que, como desarrolla el autor, es capaz de ir conectando de manera progresiva diversos indicios para interpretar o recomponer un carácter o un lugar, está presente desde el primero de los relatos de *The Ballad of Buster Scruggs*. Tal como mencionamos cuando describimos esta historia, ya las secuencias iniciales nos introducen de lleno en un universo western a través de la aparición en escena de un espacio abierto típico del género, con su característica paleta cromática y su personaje principal, un vaquero andando a caballo en medio de la monotonía de aquel paraje desolado. A medida que avanza el episodio, el espectador centra su atención en los nuevos indicios que se van agregando para asignar, como menciona Casetti, una etiqueta de género a lo que se le está proponiendo en la pantalla: la entrada de Buster Scruggs al salón, los juegos de naipes, los enfrentamientos con otros pistoleros de la zona, entre otros aspectos, no dejan ningún tipo de dudas de que estamos frente a una recreación de las películas del Lejano Oeste. La reconstrucción y el etiquetado genérico al que aludimos dependen de la competencia y del imaginario fílmico del receptor que está detrás.

Casetti considera que el espectador también colabora con la construcción del film añadiendo este ejemplo, al que nos referimos con anterioridad: “cuando sigue las líneas del cuadro parece coger lo esencial y desechar lo accesorio (basta pensar en la flexibilidad de la atención al detenerse en algunas figuras y al alejarse de otras)” (CASSETTI, 1996: 29). Una vez que el receptor termina de identificar y de sumergirse en el universo western de la película, se empieza a centrar la atención ya no tanto en los detalles que colaboran con el reconocimiento de los códigos del género -dado que esto ya quedó puesto en evidencia- sino que se van presentando escenas de conflicto que se colocan en un primer

plano de importancia: en concreto, dos escenas de duelo. Por ejemplo, en la secuencia final, son protagonistas Buster Scruggs y el vaquero desconocido que llega al lugar a enfrentarlo: la atención del espectador recae solo sobre esas figuras dado que es un momento climático del episodio, de manera tal que se convierten en accesorios los espacios del decorado western de la escena que antes, en un primer momento, eran esenciales para reconocer. En relación con esto, el duelo será desarrollado en pocos segundos, lo cual también sorprende al espectador: se presenta de manera tal que en ese breve intervalo de tiempo el encuadre va cambiando rápidamente y alternando entre tres tipos de planos: planos generales, primeros planos y primerísimos primeros planos, que se ponen en escena a través de sucesivos zooms de acercamiento y alejamiento. Retomando la definición de Joël Magny acerca del plano general, quien sostiene que es un tipo de plano que “descubre un decorado natural muy amplio o la totalidad de un decorado construido con personajes apenas visibles” (MAGNY, 2005: 39), identificamos en la película que, luego de presentarse este tipo de encuadre que retrata el momento en el que el vaquero recién llegado le dispara a Buster Scruggs, rápidamente el enfoque cambia y se ocupa de intercalar primeros planos y primerísimos primeros planos para desviar la atención del espectador hacia lo que sucedió con el protagonista. Son tipos de planos, en los que, retomando a Magny, el decorado ya no es determinante (MAGNY, 2005: 39).





En el primer fotograma que incluimos, el plano que aparece capturado está destinado a generar un efecto de sorpresa en el espectador: posibilita un corte en el flujo temporal del film, dado que la atención recae sobre la expresión de desconcierto que nos revela el rostro del protagonista, quien era considerado un pistolero invencible pero la muerte, de manera inesperada, lo termina encontrando y es así como lo derrota en un duelo con un vaquero extraño, que llega, también, de manera imprevista, al lugar. Esa expresión en la que se concentra la secuencia relatada es muy similar a la de los personajes del último relato en el momento en que empiezan a darse cuenta de quiénes son verdaderamente los dos viajeros que los acompañan en la diligencia: es un paralelismo que trazamos, dado que, como iremos ejemplificando a lo largo del análisis, el inicio y el cierre del film nos permitieron identificar diversas conexiones. A continuación incluimos

los dos fotogramas en simultáneo de modo que el lector pueda tener una aproximación visual más clara hacia este aspecto de las escenas de la película a las que aludimos:



Volviendo a la escena de la muerte de Buster Scruggs, insertamos entre los fotogramas el único plano detalle que estructura a la siguiente secuencia: el que se enfoca en un objeto en particular, en el sombrero de cowboy. Este encuadre es inmediatamente posterior al primer plano del fotograma anterior y consideramos que funciona como un indicio para que el espectador reconstruya lo que acaba de suceder: la mancha de sangre alrededor del agujero de la bala disparada indica el final de Buster Scruggs, quien cae desplomado segundos después, como se ve en el último primer plano que aparece capturado en el tercer fotograma.

Retomando los postulados de Casetti, hay otro aspecto que nos interesa subrayar en relación con el planteo general que identificamos en *The Ballad of Buster Scruggs*. El formato paródico que adopta el conjunto de la película se corresponde, como venimos señalando, con un concepto de parodia ligada a una estética postmoderna. En este sentido, el tono cómico o burlesco que era más característico de este tipo de manifestaciones discursivas anteriores al siglo XX ya no ocupa un lugar de privilegio, no es el objetivo final de los relatos de la película lograr un efecto de comicidad que repercuta en el espectador; más bien, reconocemos que se apela al humor negro en algunos de los episodios, pero hay un matiz reflexivo que atraviesa a todas las historias y es lo que hace que el planteo paródico adquiera un nivel de profundidad que puede llegar a sorprender al receptor. Nos referimos a este aspecto: la muerte, que irrumpe en la escena de modo inesperado, y acaba con la vida de los protagonistas. Es una parodia que interpela al espectador en todo momento. En este sentido, sucede con el receptor aquello que refiere Casetti a través de la siguiente afirmación: “[...] quien se sienta en la sala vive con el film, mejor aún, vive dentro de él, cuando halla la manera de reflejarse en este” (CASETTI, 1996: 29). Como ser humano, consciente de su propia finitud y mortalidad, es imposible que el espectador no halle algún modo de identificación con el planteo de fondo de las historias ficcionalizadas.

Además, en relación con las últimas ideas expuestas, destacamos también la vinculación que Linda Hutcheon no deja de subrayar entre la forma paródica, el artista y la audiencia: “La parodia parece ofrecer una perspectiva sobre el presente y el pasado que permite a un artista hablar a un discurso, desde dentro, sin ser totalmente recuperada por él” (HUTCHEON, 2014: 89). Propone que a través de la presentación de un discurso paródico se ponga en juego una actividad hermenéutica participativa que involucre al artista y a la audiencia. Al mismo tiempo que la parodia los hace compenetrarse con el discurso representado posibilita también un distanciamiento, que ella misma asocia con el *Verfremdungseffekt* brechtiano: la parodia monta una relación dialógica entre identificación y distancia (HUTCHEON, 2014: 90).

De esta manera, el logro de los Coen se condice con este procedimiento estético ya que a lo largo de la película se pone en escena una codificación del western que se alinea con las convenciones propias del género pero, desde nuestro enfoque, lo que

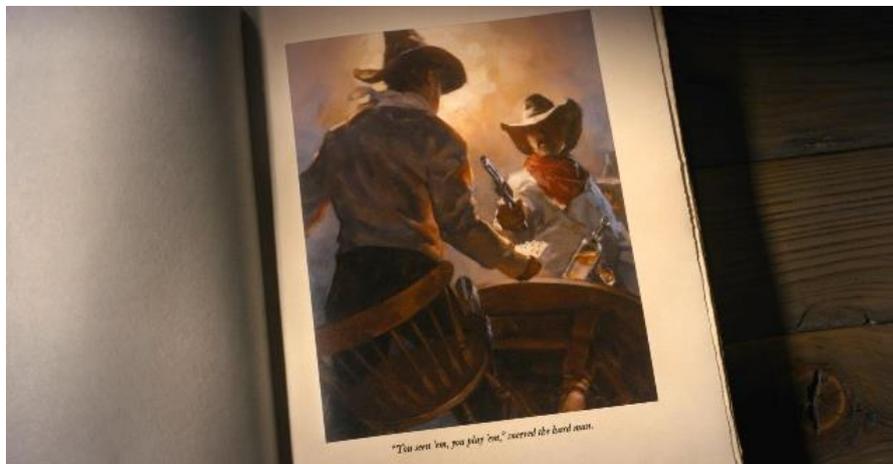
consideramos es que esto funciona solamente como el punto de partida para luego generar un conjunto de relatos en los que se narran y se plantean irónicamente temáticas que lo colocan al espectador en una instancia reflexiva en la que se terminan planteando interrogantes de corte existencial, sumado a la puesta en escena en reiteradas ocasiones de los mismos artificios y marcas que están detrás de la construcción del film que colaboran con el distanciamiento que se genera en el receptor -ejemplos de recursos de esta índole son la irrupción de una voz narradora, la cámara fija que se mantiene durante lapsos largos en escena, los monólogos de personajes que hablan a la cámara y que comentan lo que les está sucediendo, la presentación de todo el conjunto del film como un relato enmarcado dentro de otro (el libro que lo contiene y que aparece en la escena inicial de la película)-.

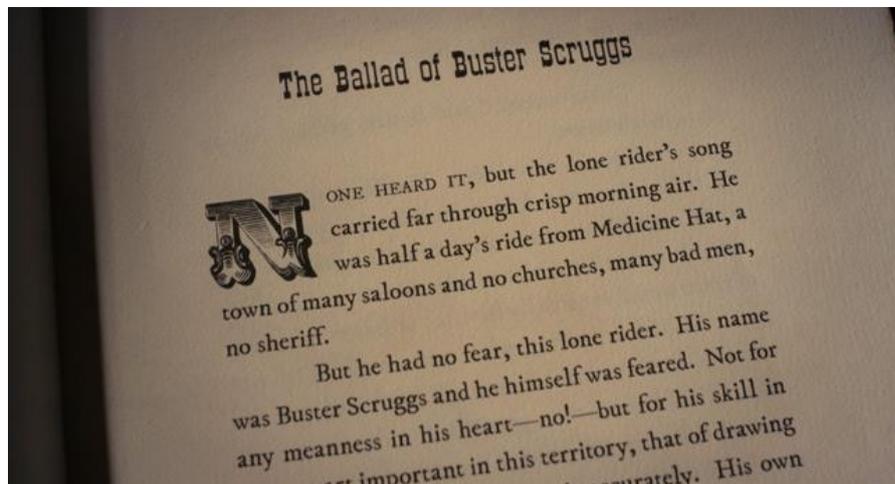
En la primera de las historias, “The Ballad of Buster Scruggs”, hay una apelación al recurso de la ruptura de la ilusión fílmica al que nos referimos, que los realizadores ponen en manos del protagonista. Cuando describimos este episodio hicimos alusión a las características del personaje: la mirada paródica que recae sobre este en todo el relato se desarrolla también a través de esta constante en el modo de construcción del personaje. No solo se lo presenta como un cowboy cantante cuya fisonomía contrasta permanentemente con su accionar que lo denota como un experto pistolero que nunca falla a la hora de matar, sino también que a través de la utilización de este recurso, se obliga al espectador a poner el foco en otro aspecto del personaje que contribuye a acentuar el tono paródico del relato. Porque en diversas secuencias del episodio, Buster Scruggs interrumpe el desarrollo de la intriga para mirar a cámara y hacer comentarios que rompen con la ilusión fílmica ya que explicitan el estatuto ficticio de lo que se está narrando. Además, se encarga no solo de realizar acotaciones explícitas frente a la cámara, sino también de entonar canciones que explican sucesos recién acontecidos en pantalla y de desarrollar monólogos en los que se constituye como una suerte de voz narradora que va guiando al espectador en el recorrido de la trama que, al mismo tiempo, se constituye como la propia historia que él está protagonizando.



Buster Scruggs hablando a la cámara en medio de uno de los momentos más climáticos del episodio: el duelo final que lo dejará abatido.

La estructura de la película, es decir, el modo como está presentada al espectador, es otro de los recursos que mencionamos que también permite poner en escena los artificios fílmicos que hay detrás de la construcción de toda la narración. Es otro ejemplo más de este procedimiento: se le presenta al receptor del texto fílmico un conjunto de relatos contenidos dentro de un libro. Esto está explicitado ya que los planos que aparecen en el inicio de cada historia son los de este mismo objeto, los cuales escenifican el título del relato, los primeros párrafos de la narración que se verá posteriormente en pantalla, una imagen/dibujo de algún momento climático o constitutivo de la esencia del conflicto del episodio acompañada por un epígrafe también referente de esto último.





Incluimos ambas capturas de modo que el lector acceda a visualizar la estructura de los primeros planos de cada relato. Todos están planteados del mismo modo: en este caso, los fotogramas extraídos corresponden al primer episodio.

A continuación, agregamos otros dos pertenecientes a distintos relatos -al segundo y al último- para ejemplificar gráficamente la puesta en escena del recurso mencionado.



En el último fotograma, el personaje representado es el banquero de “Near Algodones”, cuya figura rodeada de ollas y sartenes apela al recurso de la hipérbole y destaca por lo grotesco de su tratamiento, al igual que sucederá con el actor que lo representa en la película. No ahondamos en este aspecto ya que lo haremos en el próximo capítulo de nuestra tesis. De fondo, se identifica nítidamente el paisaje abierto y su desolación propia del western y el banco como uno de los escenarios de conflicto también inherente a los códigos espaciales del género. Todos los dibujos del libro que aparecen en pantalla están acompañados de un epígrafe que alude, así como la ilustración, a un momento significativo del conflicto de la estructura argumental. En este caso, el epígrafe, traducido al español como “-¡Disparo a la sartén!- dijo el anciano”, condensa el trasfondo semántico del contexto de una escena climática de este relato: luego de escapar, el banquero persigue al ladrón escudándose de los tiros con una variedad de sartenes a manera de atuendo, logra defenderse y derribarlo de manera tal que en la próxima escena, inmediatamente posterior a este suceso, aparece el protagonista colgado de un árbol a punto de ser ejecutado dada su condición de acusado del delito.

Pasemos a continuación al fotograma de “The Mortal Remains”, el relato que cierra la película.



En este caso, la ilustración también está cargada de connotaciones que luego serán amplificadas en el desarrollo del episodio. La figura es la del cochero, quien aparece en

la imagen con la misma vestimenta con la que se mostrará en escena, y también se destaca la misma disposición cromática relativa al personaje que será representado. Como ya mencionamos en el segundo capítulo del trabajo, este relato se caracteriza por expresar una mayor carga simbólica en relación, sobre todo, con el tema de la muerte que atraviesa a toda la película. Y es el personaje del cochero el más misterioso de todos los que se encuentran en la diligencia, el que nunca participa de ningún diálogo, al que en ningún momento se le descubre el rostro y tampoco es menor la dominancia del negro en la paleta cromática de su atuendo. El último relato no es simplemente un viaje en diligencia -como se acostumbraba en la época en que están ubicadas las películas western-, sino más bien que implica un pasaje, un viaje al más allá: el cochero es el conductor, quien se encarga de dirigirlo y de llevar a los pasajeros a su destino. Por ello, la importancia del personaje y el significado de que sea ésta la ilustración que abre el episodio final.

El epígrafe contribuye con el misterio generado alrededor de su figura: “Aunque lo hubiese escuchado, el cochero no aminoró el paso”. Es un elemento más que colabora con el efecto de distanciamiento al que hacemos referencia: forma parte del libro que contiene a todos los relatos y el significado de esas palabras será desarrollado en la segunda parte del episodio dado que alude al momento en que uno de los personajes -el francés- le habla al conductor para que detenga el coche, pero no obtiene respuesta. Se destaca también, de fondo, la impresión de la luna: cobra protagonismo dentro de la lectura que realizamos, dada su conocida vinculación, dentro de su complejidad simbólica, con la cuestión de la muerte.

A través del análisis de los últimos fotogramas, quisimos poner en evidencia la cantidad de aspectos que se dejan al descubierto ya a partir de la introducción de los episodios, desde el formato del libro del que son parte: irrumpe en la ficción cinematográfica la realidad de que lo que estamos viendo en escena es una historia que en verdad está narrada en un libro-objeto y así es como queda explicitado el artificio de la construcción ficticia que está detrás de la elaboración de Joel y Ethan Coen.

El plano contrapicado característico de la escena del sexto relato a la que aludimos contribuye con el clima de misterio alrededor de la representación del cochero, además de ser un plano que permite engrandecer su figura, dada la angulación de la cámara, que posibilita poner el foco en una mirada desde abajo hacia el personaje, quien así solo le

muestra al espectador la espalda o el costado, nunca se llega a ver su rostro. Joël Magny, en sus estudios acerca de la terminología cinematográfica y su conceptualización recopilados en *Vocabularios del cine: palabras para leer el cine, palabras para hacer cine, palabras para amar el cine*, sostiene:

El contrapicado sitúa la cámara por debajo del decorado, de los objetos y personajes filmados, siguiendo un eje de toma de abajo arriba. En términos de punto de vista del espectador, sugiere la superioridad de lo filmado, sobre todo en el caso de un personaje, magnificado. Pero el contrapicado también puede tener un aspecto pragmático: el de hacernos descubrir, a través de la visión de un personaje, algo situado más arriba (MAGNY, 2005: 27).

La definición de Magny se alinea con lo que observamos en la secuencia del film que estamos describiendo. La connotación simbólica del plano contrapicado contribuye a potenciar ese tipo de significados sugeridos que caracterizan al último relato. La escena que presentamos funciona como un claro ejemplo de lo que Magny propone teóricamente. La angulación de la cámara responde a un tratamiento subrayado, tal como se interpreta a partir de la comprensión de estas secuencias a las que aludimos. Por un lado, ya hicimos referencia a cómo el ángulo de enfoque posibilita magnificar, engrandecer al personaje - Magny habla de “la superioridad de lo filmado”-. Ya explicamos las referencias simbólicas de este episodio en relación con el viaje que están emprendiendo los protagonistas y con la figura del cochero como el conductor de esas almas hacia el más allá, como facilitador del pasaje. En este sentido se interpreta el porqué de la utilización de este plano. Y se agrega el otro aspecto que destaca el autor, “el de hacernos descubrir, a través de la visión de un personaje, algo situado más arriba”: también identificamos el punto de vista de la escena, porque quien le habla al cochero es uno de los viajeros quien desde adentro de la diligencia asoma la cabeza por la ventana y -mediante una toma en picado- se dirige hacia él para pedirle que se detenga; no obstante, no obtiene respuesta. Como espectadores, ésta funciona como la primera escena del relato en la que la cámara muestra al conductor: hasta este momento la historia giraba en torno a los diálogos de los cinco pasajeros, por ello a través del punto de vista del francés se nos descubre la figura misteriosa del cochero, ubicado arriba. Por último, agregamos que no es un detalle menor

que sea el único de todos ellos que en ningún momento tiene participación en los diálogos. Este es otro aspecto más a destacar de su construcción, que apela a esa constante que identificamos en “The Mortal Remains”: dejar del lado del espectador un gran número de connotaciones planteadas, dado que no es un relato que busque explicitar dudas, más bien lo contrario, generar preguntas e interpretaciones en torno a cuestiones de corte filosófico-existencial. A continuación, agregamos las dos capturas de ambas tomas, correspondientes a la secuencia descrita.



Creemos que en la película aparecen escenas, como esta que acabamos de describir, en las cuales las tomas en picado y en contrapicado están trabajadas desde una relación de contrapunto. Las impresiones que provocan en el receptor son recibidas a

partir de un efecto de contraste. El contrapicado del cochero de la diligencia lo engrandece, le confiere una particular superioridad; mientras que el picado, identificado en este último relato en la escena protagonizada por el francés mientras asoma su cabeza por la ventana, lo empequeñece y lo muestra como un personaje que, desde un punto de vista simbólico, queda desvalido en manos de la muerte.

*The Ballad of Buster Scruggs* se inscribe dentro de lo que Linda Hutcheon considera como las “muchas posibilidades de estrategias y posiciones pragmáticas que hoy día se abren a la parodia” (HUTCHEON, 2014: 88). Hutcheon no excluye completamente a la burla como elemento de las formas paródicas, más bien sostiene que esa no es la única posibilidad de acercarnos a esta clase de estrategia discursiva, porque también hay manifestaciones estéticas que la ponen en práctica valiéndose de un tono reverente y deferente. En este sentido, creemos que la recontextualización de las formas pasadas del western en la película elegida posibilita en el espectador, por un lado, el encuentro con un género cinematográfico conocido por él, pero por otro, este diálogo se presenta de manera tal que la intencionalidad del film no pareciera apuntar a querer revivir nostálgicamente el western clásico estadounidense. Más bien, funciona como el punto de partida que termina llevando al espectador al encuentro con situaciones relatadas en las que se analizan irónica e inesperadamente preguntas propias de la humanidad en un sentido universal. Por eso, consideramos que el film excede el objetivo de, lisa y llanamente, recordar al género con un tono nostálgico: pone en escena su codificación pero lo lleva al espectador a un más allá que descubre el potencial estético que está detrás de todo discurso paródico postmoderno. A través del análisis que estamos exponiendo en nuestra propuesta de investigación buscamos explicitar cómo es que la parodia llevada a cabo por los hermanos Coen descubre al espectador el potencial que identificamos.

Agregamos que el receptor no necesariamente tiene que estar familiarizado con todo el universo de codificación propio del género parodiado para recibir la instancia reflexiva que presentan los relatos. Es una realidad la idea de afirmar que cuanto mayor sea el conocimiento de las referencias y de los intertextos, más provechosa será la interpretación de lo narrado; no obstante, el sentido de la película está claro y es susceptible de ser comprendido por un espectador incluso inexperto en cuestiones

vinculadas con las temáticas a las que aludimos, propias del campo de estudios de lo fílmico en general.

Dentro de las características del cine de Joel y Ethan Coen que presentamos, en los primeros capítulos mencionamos el interés de ambos hermanos por visitar géneros cinematográficos que ya tienen una historia y una tradición detrás, las cuales contribuyeron con su codificación. Al mismo tiempo, nos interesa destacar que el western es un género que no solo se agrupa dentro de estos rasgos sino que además dentro de su propia génesis guarda una relación directa con un aspecto de Estados Unidos imposible de desligar: su construcción como nación y su identidad, producto de la época de la conquista del Lejano Oeste. En este sentido, el vínculo con el pasado es ineludible para cualquier estudioso del western.

Agregamos que, en esta particular parodia del género, este no solo resulta subvertido: asistimos también a la puesta en escena de una desmitificación. En la película hay una ausencia del tono épico propio del western tradicional de Estados Unidos. Deja de ser el género cinematográfico emblemático que busca representar en escena la constitución de una nación: todo eso es desnudado como mito, leyenda, *tale*, según se muestra en la apertura del film, con un plano detalle de un libro de cuentos del que se extraerían los seis relatos de la película. La construcción y representación de la sociedad norteamericana que tradicionalmente ha realizado el western, queda escenificada desde un lugar de desmitificación.

Descubrimos ciertos puntos de contacto con nuestros planteos en un artículo en el que Javier García López y Alicia López Balsas abordan otra película de los Coen, *A Serious Man* (2009). Según estos autores, en la mencionada película se presenta la decadencia del sueño americano. Vinculando los dos films, podríamos argumentar que en ambos se observa una noción de pérdida. En el film estrenado en 2009 se pone el foco en mostrar una época que quedó atrás y una imagen americana que ya no tiene vigencia; mientras que en la película elegida para nuestro análisis la parodia enfatiza la reflexión en torno a problemáticas de corte existencial, aunque también incluye la mirada desencantada sobre la construcción gloriosa de una nación que subyace en el género western. Aquella visión épica y heroica que Estados Unidos encontraba en el western también quedó atrás y es otro aspecto más, como sucede en *A Serious Man*, que forma

parte del pasado. Más allá de las diferencias señaladas, ambas películas coinciden en exponer, bajo un formato paródico, la desarticulación de imágenes íntimamente relacionadas con la identidad de la sociedad norteamericana.

En consonancia con las últimas ideas expuestas, es así como García López y López Balsas caracterizan el trabajo fílmico de los Coen:

Un cine de tintes filosóficos, donde el espectador se cuestiona constantemente los aspectos fundamentales de la vida, la existencia y el sentido de la humanidad y otros aspectos filosóficos. Es un cine de base melodramática con una importante presencia del discurso irónico y de la parodia. La capacidad de los Coen para ridiculizar el comportamiento humano y mostrar las miserias de una sociedad que constantemente se mira el ombligo es una característica más de su cine. Enfatizar en lo disparatado y en lo anómalo es parte de su particular puesta en escena para hablar de una visión, a veces crítica, de la realidad que ellos conocen (GARCÍA LÓPEZ Y LÓPEZ BALSAS, 2021: 645).

Retomando ahora las consideraciones de Linda Hutcheon, agregamos que la autora sostiene que “la parodia puede ser empleada como una técnica autorreflexiva que llama la atención hacia el arte como arte, pero también hacia el arte como fenómeno ineludiblemente ligado a su pasado estético e incluso social” (HUTCHEON, 1993: 8). Es, la parodia, un modo de volver a visitar el pasado. Desde este punto de vista, en *The Ballad of Buster Scruggs*, se manifiestan variedad de aspectos que se condicen con estas características de la parodia postmoderna.

En primer lugar, se presenta como una técnica, en este caso cinematográfica, dado que, como mencionamos ya previamente, hay todo un procedimiento estético dentro del conjunto de los seis relatos que permite que esa parodia se vehiculice. El carácter autorreflexivo en relación con el arte como tal también se identifica: en la película, los recursos de distanciamiento ponen el foco en esta cuestión ya que lo conducen al espectador a repensar el estatuto fílmico -artístico- y su modo de construcción. Además, la vinculación con el pasado estético y social a la que refiere la autora también se hace presente, dadas las características del género parodiado: para aludir a él, tanto paródicamente como no, se debe apelar a su codificación y a numerosos estereotipos ya

definidos en el tiempo de manera tal que el espectador logre identificarlos -ya que los encuentra familiares dentro de su imaginario de películas del Lejano Oeste- y capte el tono novedoso que se busca a través de esta recreación. Y, al mismo tiempo, socialmente tiene una importancia y un reconocimiento popular en la historia de Estados Unidos, por lo que es imposible que el receptor no establezca asociaciones con ella, a medida que las narraciones de la película se van desarrollando.

Al mismo tiempo, Hutcheon considera que tanto la parodia como la ironía son formas sofisticadas de expresión debido a lo que les demandan a quienes las ponen en práctica como a quienes se encargan de interpretarlas. En este sentido, agrega, se pueden establecer puntos de contacto con la metáfora: “Ambas requieren que el decodificador construya un segundo significado a través de inferencias sobre lo declarado en la superficie [...]” (HUTCHEON, 1985: 4). El planteo de la película se puede interpretar también desde este lugar. En un primer momento, destacamos la sofisticación de su formato en relación con los conocimientos con los que deben contar los realizadores para poder codificar el texto fílmico en este caso, acorde con los patrones genéricos del western. Y, en paralelo, se presenta el punto de vista de quien decodifica esa construcción fílmica, es decir, el receptor/espectador: hemos hecho referencia a la importancia del rol activo que adquiere este en *The Ballad of Buster Scruggs*. Las “inferencias” que menciona Linda Hutcheon como parte del segundo significado que el decodificador debe construir funcionan como un elemento clave en la construcción de la parodia que plantean los Coen. En algunos relatos, este aspecto alineado con lo metafórico, siguiendo el punto de vista de la autora, se destaca más que en otros. “The Mortal Remains” es el relato que pusimos como ejemplo en el que la connotación prevalece a lo largo de todo su desarrollo: se deja del lado del espectador la interpretación final de esta historia. Además, mencionamos que la muerte es el tema que atraviesa a todos los relatos de la película: también es tarea del receptor identificar cómo este aspecto nuclea a todas las historias, de manera tal que perciba que el tono paródico que caracteriza al film busca llevarlo más allá de la mera identificación del discurso parodiado: el procedimiento estético puesto en práctica está impregnado de humor, recurso muy afín a este tipo de discursos, pero también de un matiz reflexivo que se condice con las manifestaciones artísticas propias de la Postmodernidad. De ahí, lo sofisticado del mecanismo paródico, tal como plantea Hutcheon.

El tema de la muerte que los hermanos Coen pusieron en escena en todos los relatos de su película dispara una variedad de connotaciones simbólicas a las que ya la crítica se ha dedicado a estudiar. Nos interesa retomar algunas referencias acerca de esto, planteadas por Jean Chevalier. En primer lugar, hemos desarrollado la importancia de esta temática dado que atraviesa y, por tanto, nuclea a los seis episodios del film; si nos preguntáramos cuáles son los hilos conductores que permiten entrelazar a todas las historias concluimos en señalar no solo al escenario del Lejano Oeste -que es lo primero que salta a la vista-, sino también, en un mismo nivel de importancia, destacamos el tema de la muerte. También mencionamos que hay un modo particular de que aparezca en la escena: irrumpe en la historia. Subrayamos este verbo por su significado: “Entrar violentamente en un lugar” (DRAE, 2021). Irrumpe, se presenta de manera inesperada, y corta, como expresa la definición citada, violentamente, con la trayectoria vital de los personajes. Ya hicimos referencia con anterioridad, al modo como aparece en los tres relatos que más nos interesa analizar: “The Ballad of Buster Scruggs”, “Near Algodones” y “The Mortal Remains”.

La idea de la muerte como finalización la incorpora Chevalier así como agrega que desde un punto de vista simbólico “[...] es el aspecto perecedero y destructor de la existencia. Indica lo que desaparece en la ineluctable evolución de las cosas [...]” (CHEVALIER, 1986: 731). No obstante, el autor desarrolla la contracara de este rasgo: además de significar finalización y acabamiento, se refiere a otro aspecto que es el de transición y de pasaje hacia un más allá que excede el mundo que conocemos, es decir, un viaje hacia lo desconocido. Como tal, representa un misterio para el hombre, y en este sentido Jean Chevalier agrega que se afronta corrientemente con angustia y que se figura con rasgos pavorosos: “Semejante actitud entrafia más la resistencia al cambio y a una forma de existencia desconocida, que no el temor a una reabsorción en la nada” (CHEVALIER, 1986: 731). Juan Eduardo Cirlot, por su parte, también añade que: “La mitología griega la hacía hija de la noche y hermana del sueño. Horacio la representa con alas negras y una red con la que cazaba las víctimas, red idéntica a la de los dioses uránicos y a la del gladiador romano. La muerte se relaciona con el elemento tierra y con la gama de colores que va del negro al verde pasando por los matices terrosos” (CIRLOT, 2018: 186).

El aspecto de finalización y acabamiento del ciclo vital del hombre se destaca en todos los relatos del film: no obstante, en el último de los capítulos de la película, este rasgo no se presenta tan exactamente así, dado que creemos que el matiz que cobra importancia a lo largo del desarrollo de la trama es el de la muerte como pasaje. El viaje en la diligencia representaría un camino de transición hacia el más allá: por eso el misterio alrededor del destino de llegada del trayecto, hay un tratamiento bastante ambiguo en relación con este punto. La tensión que dispara la figura del conductor al que aludimos en nuestro trabajo también se vincula con este aspecto. En la tradición literaria, la asociación mitológica y simbólica entre la figura del conductor de un viaje y la del barquero Caronte, es una constante. Y en este caso, tampoco podemos dejar de señalar esta vinculación. Caronte era quien recibía en el mundo subterráneo del Tártaro a las almas de los mortales, las esperaba en la Laguna Estigia y era el encargado de trasladarlas al otro lado: para poder hacerlo, el pago debía realizarse, por eso bajo las lenguas de los cadáveres de los muertos se colocaba una moneda, de manera tal que el barquero recibiera lo que le correspondía (GRAVES, 1999: 15).

Otro punto a señalar que deslindamos a partir de los aportes de Cirlot, tiene que ver con la paleta cromática del relato. En ella se reflejan todas las tonalidades mencionadas, por eso agregamos que hay un tratamiento de los colores subrayado, que no es neutro, dadas sus connotaciones.





En los fotogramas que adjuntamos se observan dos momentos distintos en los que el cromatismo varía, dado que el comienzo del viaje en la diligencia se presenta con la llegada del atardecer, que se refleja sobre sus pasajeros, sobre su vestimenta, destacándose los tonos amarillos y verdes acompañados por el reflejo de la luz. Ya en el segundo fotograma los colores se corresponden con la llegada de la noche y con la oscuridad que los envuelve hasta que el viaje llega a su fin. Hay, por lo tanto, una transición en la paleta cromática: los filtros azules y negros con los que están trabajadas las últimas escenas del relato se corresponden con un tratamiento subrayado de la oscuridad, dado que, simbólicamente, la presencia de esos colores nos está hablando a los espectadores de la inminente llegada de la muerte. Desde un punto de vista estructural, si consideramos la apertura de la película y su final, identificamos una transición en el tratamiento lumínico que genera un efecto de contraste: en el primer episodio hay una dominancia del blanco, de los colores claros y de la luz, mientras que en el último predomina una paleta cromática más apagada, el uso de la luz es muy bajo en comparación con el inicio del film. También hay un contraste de espacios: en el primer relato el acento está puesto en los espacios abiertos trabajados desde la profundidad de campo, es un episodio que abunda en la presentación de escenas en las que se identifica el típico paisaje desértico del Lejano Oeste; en el último sucede lo opuesto ya que lo que prevalece es el espacio cerrado, claustrofóbico, de la diligencia. Las vinculaciones entre el primer y el último relato nos resultan significativas en vistas a la interpretación del conjunto del film.

Inferimos que en la construcción de “The Mortal Remains”, actuaron como influencias implícitas dos películas que no podemos dejar de mencionar. Por un lado, *La diligencia*, de John Ford, cuya trama gira en torno a un variado grupo de extraños que emprenden un viaje desde un pueblo de Arizona, hacia Lordsburg, una ciudad de Nuevo México. Al igual que en “The Mortal Remains”, quienes forman parte del viaje personifican a distintos tipos de figuras, de ahí la variedad en la representación de los personajes como nota genérica común a ambos textos fílmicos: suben a la diligencia una mujer embarazada, un banquero que se ha robado dinero de su propio negocio, un jugador, una prostituta a la que han echado del pueblo, un médico, un sheriff, un comerciante de alcohol, un pistolero prófugo de la justicia. A lo largo del trayecto también tendrán que lidiar con la amenaza de los indios apaches, otro tema propio de la época. El guion de la película está basado en un relato ficticio llamado “Stage to Lordsburg” de Ernest Haycox que al mismo tiempo se inspiró en un texto previo escrito por Guy de Maupassant, “Bola de sebo”. Ambas historias retoman argumentalmente la narración de un viaje llevado a cabo por un grupo de personajes disímiles reunidos en el mismo espacio común de una diligencia.

En segundo lugar, identificamos otro film que funciona como un intertexto presente detrás de la elaboración del sexto relato de *The Ballad of Buster Scruggs*. Se trata de *Körkarlen (La carreta fantasma)*, película sueca estrenada en 1921, dirigida por Victor Sjöström y considerada como un film icónico dentro de la historia del cine. Es esta una transposición fílmica dado que el hipotexto que está detrás de su construcción es el relato de Selma Lagerlöf, escritora sueca y primera mujer en recibir el Premio Nobel de Literatura en 1909. La temática de la muerte se manifiesta de manera explícita en su trama: el carro que le da el título a la película recoge las almas de los muertos, en una historia que está ambientada en Nochevieja, el último día del año y las vísperas por tanto, de un nuevo comienzo. Es un drama fantástico en el que se invita al receptor a reflexionar sobre cuestiones de índole filosófico-existencial.

Las primeras alusiones a la carreta fantasma aparecen ya desde el inicio del film: David Holm, reunido con otros dos hombres emborrachándose en un cementerio, mientras espera que el reloj marque las doce y dé comienzo a un nuevo año, cuenta una vieja historia. Tiempo atrás tuvo un amigo, llamado Georges, quien, el día de Nochevieja

se mostraba preocupado, distinto a cómo acostumbraba a ser, ya que en palabras de David “era un hombre bastante divertido”. En medio de una pelea entre David y uno de los hombres con quien estaban reunidos, Georges interviene a separarlos, los incita a dejar la disputa atrás dado que es Víspera de Año Nuevo y les recuerda, por tanto, que a quien le ocurriera algo fatal en esa fecha tendría que conducir la carreta fantasma. Cuenta así, de qué trata esta antigua historia: la carreta es conducida por un cochero que sirve a la Muerte. A medida que se relata esta leyenda, va apareciendo en escena la carreta y su conductor, cuya representación es la de una figura encapuchada a la que no se le ve el rostro y, tal como se nos cuenta en el film, “a donde quiera que va encuentra tristeza y desesperación”. No es un cochero ordinario: se encarga de recoger las almas de los muertos y llevarlas consigo. Sin embargo “aunque siempre es la misma carreta y el mismo caballo, no es siempre el mismo cochero”: la última persona en morir cuando termina el año y empieza el siguiente es quien deberá conducir la carreta de la Muerte durante todo el año nuevo que comienza. El guiño final del relato de David se presenta cuando cuenta que Georges muere en Vísperas de Año Nuevo. Sin embargo, el cierre de esa vieja historia se acompaña con otro acontecimiento dramático que le hace pensar al espectador que lo que se acaba de relatar es una puesta en abismo del futuro destino de David: este termina muriendo cuando el reloj da las doce dado que empieza a discutir con los otros dos personajes con quien estaba en el cementerio y uno de ellos lo acuchilla por la espalda. Es así como aparece en escena la carreta fantasma, conducida por el mismo Georges -de la historia que acababa de contar el protagonista- sorprendido por ser David quien lo tendrá que suceder en su rol de cochero.

Quedan en evidencia las vinculaciones que el lector de nuestro trabajo puede establecer a partir de las películas que identificamos como referencias del último relato construido por Joel y Ethan Coen: se asemeja este a una especie de Danza de la Muerte postmoderna, en la que asistimos a un espectáculo que nos recuerda que la vida humana se constituye como un viaje que en cualquier momento puede finalizar.

Tanto *La diligencia* como *La carreta fantasma* son referencias que, al mismo tiempo, funcionan como intertextualidades claves para la interpretación de la configuración del sexto relato: *La Balada de Buster Scruggs* es una película que, en el sentido de la conceptualización que desarrolla Gérard Genette, adopta un carácter

transtextual, el cual da cabida a distintas intertextualidades. Y agregamos que, como tal, la transtextualidad es un aspecto más que integraría la caracterización de los relatos fílmicos postmodernos, en la que se inscribe esta producción coeniana. Y es así como, de tal modo, las referencias a estas películas tan emblemáticas dentro de la historia del cine, son interpretadas como parte del peculiar tratamiento paródico propuesto por los realizadores estadounidenses: desde un tono alejado de lo burlesco, más bien, a partir de una mirada de la referencia que se comprende como un cierto homenaje hacia ella y su recuerdo, la configuración del sexto y último episodio aproxima al receptor al encuentro con estas intertextualidades. Este aspecto también se constituye como otro ejemplo de los conocimientos que ambos hermanos tienen del género y de los iconos del cine.

Linda Hutcheon distingue la variedad en las formas de parodia presentes en la Postmodernidad: una de ellas es de tipo reverencial, es decir, un acercamiento al texto parodiado que excluye el tono peyorativo y burlesco (HUTCHEON, 1981:182). Desde este punto de vista, en “Los restos mortales”, este matiz respetuoso, deferente, se articula a partir de la introducción de las intertextualidades citadas a las que, desde este lugar, Joel y Ethan Coen les rinden tributo.

A continuación, agregamos dos fotogramas de *La carreta fantasma* en los que se observa la plasmación de tipo espectral que se usó para representar a la carreta y a su conductor, acorde con el tono fantástico y sombrío de la película.





En paralelo, observamos el siguiente fotograma, en el que el espectador puede identificar también al conductor de la diligencia, en medio de la oscuridad de la escena, en este caso de “The Mortal Remains”. La representación del cochero, como se deja ver en las capturas incluidas, es bastante similar. En el film de Sjöström, el personaje porta una guadaña, atributo que explicita aún más su vinculación con la muerte. Y, además, su rostro, en un principio oculto, termina manifestándosele al espectador: primero será el de Georges y luego, el de David. En cambio, en el film de los Coen, estos elementos son elididos, puesto que la atmósfera de misterio creada alrededor de su figura, que no muestra su cara y que tampoco dialoga con los viajeros, pareciera ser el aspecto central que los realizadores quieren destacar, en vistas al logro del efecto buscado en el receptor -como aquella escena en la que ya nos detuvimos, en la cual el francés intenta entablar una conversación con el conductor pero no obtiene ningún tipo de respuesta-.



Con respecto al cromatismo, tal como desarrollamos previamente, hay un tratamiento subrayado de la paleta de colores. Los filtros azules implican, desde un punto de vista técnico, una convención dentro del cine para dar a entender al receptor que la escena está oscurecida, que es de noche. Aquí, por tanto, el abordaje no es neutro dado que en la construcción de las secuencias respectivas los realizadores se apartan de la convención porque el foco está puesto en añadirle una carga simbólica, la de la inminencia de la muerte. También consideramos que entonces, desde un punto de vista cromático, hay una referencia a *La carreta fantasma*.

En “The Mortal Remains”, a medida que el trayecto de los personajes va llegando a su fin, hay una alusión explícita acerca de que el recorrido que están realizando en la diligencia forma parte de un pasaje. Esto se presenta cuando descubren que están viajando junto con dos desconocidos que ya han realizado ese itinerario hacia Fort Morgan muchas veces y que en realidad, son dos cazarrecompensas. No obstante, cuando les preguntan a qué se dedican, ellos les contestan: “Me gustaría decir que somos segadores. Recolectores de almas. Ayudamos a la gente que se considera ya lista.” A modo de paralelismo, en el film de Sjöström, también la vinculación con la muerte está presentada desde este lugar: el conductor de la carreta es un segador, un recolector de almas, al igual que los otros dos personajes del episodio de los Coen. Además, al ser tan estrecho el nexo entre la primera historia y la última, creemos que ese mismo vaquero del relato que abre la película, quien se presenta como un “heraldo de la muerte” es también una figura con la cual se puede trazar otro paralelismo, dado que el papel que desarrolla es acabar con la vida de Buster Scruggs, es decir, simbólicamente, es quien se encarga de recoger el alma del protagonista; pero también aparecen los enterradores, quienes se llevan el cadáver del cowboy, tal como lo hicieron anteriormente con su rival cuando Buster Scruggs había resultado vencedor. En este sentido, los “segadores”, los “recolectores de almas” del sexto relato, se asocian con tales personajes: consideramos que estos ejemplos funcionan como sucesivas prefiguraciones del destino de los protagonistas de los relatos, que evidencian las conexiones entre el inicio y el cierre de toda la película. A continuación, incluimos una captura de una de las escenas que acabamos de comentar.



Volviendo al último episodio, notamos que la atmósfera que se va generando a lo largo del desarrollo de la conversación entre los viajeros, se tensa cada vez más, a medida que el trayecto llega a su fin, porque tanto los pasajeros como el espectador progresivamente terminan de confirmar que ese viaje los está llevando a un lugar desconocido. Los primeros planos de los personajes se enfocan en destacar el terror de sus expresiones, a medida de que escuchan a los cazarrecompensas hablar de su actividad: uno de ellos también agrega que le parece interesante ver cómo aquellos a quienes tienen que ir a buscar “negocian el pasaje” y añade que de lo que está hablando es del “pasaje hacia el otro lado”. Afirma: “Ver cómo intentan comprender mientras pasan hacia ese otro lugar”. No es necesario que se especifique la connotación de sus expresiones, al referirse “al otro lado”, o a “ese otro lugar”.

El tono oscuro que se apodera de este relato se acentúa cada vez más; sin embargo, los realizadores del film se encargaron también de intercalar secuencias de humor negro a través de los comentarios que hacen los cazarrecompensas cuando descienden de la diligencia el cadáver del Sr. Thorpe. El viaje llega a su fin al detenerse en un hotel de Fort Morgan: los tres pasajeros no bajan rápidamente, nadie se anima a hacerlo primero, se sugiere a través de este desenlace la llegada a un lugar desconocido, más allá de que a simple vista lo que se muestra sea un hotel que, como se ha encargado de dejar entrever a lo largo de todo el relato, está cargado de un simbolismo que apela a que el espectador pueda reconocer e interpretar. En relación con estas últimas ideas, añadimos que si bien

Fort Morgan nos remite, como receptores, al lugar geográfico (ciudad situada en Colorado, Estados Unidos), al mismo tiempo nos permite hacer otra lectura alineada con el tono reflexivo del que está cargado el conjunto del relato. Nos referimos a la asociación entre el término “Fort Morgan” y “Fata Morgana”, entendiendo a este último como un espejismo, una ilusión: los personajes que están dentro de la diligencia están dirigiéndose a Fort Morgan, este es el punto de llegada, pero ¿es realmente allí en donde acaba el trayecto? ¿No será ese viaje una mera ilusión dado que en verdad están siendo conducidos hacia el más allá, es decir, no será un viaje hacia la muerte del que ellos no se percataron durante el recorrido en la diligencia? La comprensión de la muerte como viaje no es un acercamiento novedoso en el universo artístico: desde el punto de vista literario funciona como un tópico ya desde la época de la Antigüedad Clásica greco-latina. En fin, todas aquellas preguntas planteadas surgen e incitan al espectador a reflexionar acerca de esta posible lectura de los acontecimientos.

La tematización de la muerte en la película de los Coen no adquiere el carácter moralizante que sí está presente de manera explícita en el film citado del cineasta sueco. Cuando la Muerte llega a buscar a David, le comunica que no solo tendrá que asumir la conducción de la carreta durante todo un año sino que además se tendrá que enfrentar a las consecuencias de las malas acciones que cometió durante su vida en la tierra. Es decir, que a esta tarea que le es asignada se le agrega una función de expiación, es un modo de purgar sus pecados. El personaje ya está muerto, al igual que los viajeros de la diligencia del último relato; no obstante, en *The Ballad of Buster Scruggs*, la muerte no se muestra como un aspecto integrado, que forme parte del horizonte de expectativas de los personajes, más bien irrumpe en la escena y más allá de que el carácter reflexivo está porque el receptor es conducido hacia él, ese matiz de fábula moralizante que podría aparecer como lo hace en *La carreta fantasma*, acá está ausente. La instancia reflexiva se hace presente para el espectador que se termina encontrando con cuestiones universales de índole existencial puestas en escena. Si bien el carácter aleccionador que podría plantearse de modo similar al otro film al que estamos aludiendo no es una prioridad dentro de los intereses de los hermanos Coen, notamos que, desde un punto de vista filosófico, detrás de toda esta construcción fílmica, hay un intento de retratar a una

sociedad que está ciega para ver la muerte, que no quiere confrontarse con ella y no asume la idea de la finitud de la existencia.

Abordar de manera ficcional la cuestión de la muerte y los planteos existenciales que se desprenden de ella nos remite también a otro campo de estudio directamente vinculado con la lectura que podemos hacer como espectadores de la película elegida. Aquellos tópicos que los medievales tenían tan presentes en su día a día, dado que convivían con el sentir de que esta vida es solo un tiempo de paso, una estadía transitoria, porque la definitiva es la que nos espera después -la *peregrinatio vitae*, es decir, la vida terrena como una peregrinación, como un trayecto, un camino que el hombre debe recorrer-, pueden ser identificados al analizar cómo la muerte es tematizada en escena. Pero los encontramos atravesados por una resignificación, dado que el sentir o la cosmovisión del hombre medieval, quien los vivía naturalmente en su cotidianeidad, aquí está ausente. La *pallida mors*, la muerte igualadora, que alcanza a todos; el *tempus fugit*, la fugacidad de la vida y del transcurso del tiempo; lo efímero de la vida y los cambios imprevistos de la fortuna condensados en el *sine transit gloria mundi*; todos son ejemplos de tópicos que nos retrotraen al universo medieval, posibles de ser rastreados en variedad de secuencias de los seis relatos que componen *The Ballad of Buster Scruggs*.

Concluimos este recorrido del análisis retomando una de las ideas nucleares expuesta por Linda Hutcheon ya que identificamos que condensa los diversos aspectos del planteo que quisimos desarrollar a lo largo de este capítulo: “las formas del arte del siglo XX nos enseñan que la parodia tiene una amplia gama de formas y propósitos -desde aquel ridículo ingenioso, pasando por lo festivamente lúdico, hasta lo seriamente respetuoso” (HUTCHEON, 1993: 2). Definitivamente, *The Ballad of Buster Scruggs* se encuentra dentro de esa amplia gama de formas y propósitos de este tipo discursivo que menciona la autora e inscribe la originalidad y creatividad del trabajo fílmico de Joel y Ethan Coen dentro de las manifestaciones artísticas de la Postmodernidad.

## CAPÍTULO 4

### **Otros rasgos y recursos de una estética postmoderna en *The Ballad of Buster Scruggs***

El trabajo fílmico de los hermanos Coen no solo se inscribe dentro de la tendencia del cine independiente, sino que también presenta un conjunto de características que permiten reconocer en él un sello estético común a las manifestaciones artísticas de la Postmodernidad. Ya hemos desarrollado que la parodia en *The Ballad of Buster Scruggs* responde a una conceptualización postmoderna como categoría, acorde con la tesis propuesta por Linda Hutcheon. Y planteamos que para que este tratamiento paródico sea vehiculizado, los realizadores del film elaboran una puesta en escena de un conjunto de seis relatos en los que presentan diversos aspectos que se condicen con variados rasgos y recursos de una estética postmoderna.

En el siguiente capítulo nos detendremos, en primer lugar, en el fragmentarismo dominante a lo largo de la película junto con los matices que surgen de la comprensión de este rasgo a los que nos remite el análisis.

Luego, nos dedicaremos más detenidamente a los recursos de distanciamiento que encontramos, los cuales responden a una estética de estilo brechtiano y enriquecen el vínculo con el espectador que traza el film. Entre ellos, identificamos la figura del cantor y el lugar que ocupan las canciones, la presencia de una suerte de voz narradora, la configuración de la película como un conjunto de relatos enmarcados, los planos detalle del libro que contiene a los seis episodios, el mirar a cámara de los personajes y la narración a modo de comentario de los hechos desarrollados en escena, el humor negro, el planteo de situaciones de absurdo, los monólogos de los personajes y los apartes. En suma, sucesivas herramientas que exhiben el estatuto fílmico.

#### **1) El fragmentarismo: diferentes perspectivas de abordaje en el análisis del film**

En primer lugar, vamos a hacer referencia al fragmentarismo. Este aspecto se puede identificar en un relato postmoderno de diversas formas: apelando al lenguaje, a la

gramática, a la estructura, entre otros. En el caso de la película elegida, lo encontramos en el formato: más allá de que mencionamos que hay determinados rasgos distintivos que se encargan de nuclear los seis episodios -el western como género y la muerte como temática común a todos-, desde el punto de vista de la estructura la película apunta a presentar un recorte. Es decir, que lo que los realizadores plantean es una selección de determinadas marcas y patrones genéricos del western para plasmarlos en relatos independientes entre sí. La independencia a la que hacemos referencia responde a la trama argumental de cada episodio: personajes e historias que no se repiten, que no son recurrentes en los relatos. El film, desde este punto de vista, no se constituye como un todo unitario -más allá de que hay ciertos aspectos que son nucleares-.

El fragmentarismo que los caracteriza puede considerarse también como un aspecto vinculado con la corta duración de cada uno de los episodios. Todos estos rasgos van de la mano, ya que de esto también se desprende la idea de que los relatos no buscan ahondar en la psicología de los personajes: son figuras típicas del género revisitado que hacen su aparición solo por unos minutos en el conjunto del film. En este sentido, las expectativas del espectador, a medida que entiende el formato de la película, se van alineando con relación a la forma de elaborar a los personajes: no espera la construcción de figuras complejas psicológica y moralmente, dado que los objetivos de la película no se centran en esto.

Mieke Bal, teórica contemporánea de origen holandés, especialista en Narratología, deslinda diversos puntos constitutivos de la narrativa tradicional. Identifica una serie de principios que se constituyen como tales a lo largo de la narración de un relato, dado que son los que colaboran con la construcción de la imagen del personaje (BAL, 1990: 94). En primer lugar, sostiene que el lector de un texto -en nuestro caso, traspolamos esto al ámbito del espectador-, empieza recién a construir la imagen representada a partir de la repetición de rasgos o cualidades: “En el curso de la narración las características pertinentes se repiten con tanta frecuencia, pero de formas distintas, que surgen de forma más o menos clara. La repetición es por lo tanto un principio importante de construcción, al crear la imagen de un personaje” (BAL, 1990: 93). De manera tal que recién cuando la atención del espectador se ha centrado en ello varias veces comienza a identificar los rasgos constitutivos por repetición: “Y solo entonces

somos conscientes de que ese rasgo reaparece constantemente a lo largo de la narración” (BAL, 1990: 93). Luego, la acumulación de cualidades se complementa con el primer principio enunciado ya que se van uniendo con los anteriores y relacionando entre sí, de manera tal que la imagen del personaje se va constituyendo como un todo, los datos aislados o que en una primera instancia parecen desordenados terminan comunicando una imagen conjunta del personaje. También, esta se constituye, según la autora, a partir de las relaciones que las diversas figuras representadas tienen entre sí. Y, por último, se detiene en los cambios como el último principio que colabora con esta construcción: “Una vez seleccionados los rasgos más importantes de un personaje, será más fácil seguirles el rastro a las transformaciones para describirlas con claridad” (BAL, 1990: 94).

En el caso de *The Ballad of Buster Scruggs*, dado el fragmentarismo que atraviesa a la estructura de la película, no hay tiempos en la pantalla dedicados a generar en la narración fílmica el tipo de construcción tradicional que plantea Mieke Bal. No forma parte de los objetivos primordiales del planteo de los realizadores. Consideramos que la acumulación de las cualidades de los personajes se presenta de manera paralela a la repetición: no tenemos que esperar mucho tiempo para reconocer que Buster Scruggs representa a un modelo de cowboy propio de las películas del Lejano Oeste. Además, los encuentros con otros personajes en este caso se presentan rápidamente en escena, por lo que ya desde los primeros minutos del episodio podemos afirmar que el espectador se encuentra en condiciones de construir la imagen de este protagonista. A la vez, destacamos que no hay tiempo para un desarrollo más profundo de la interioridad o de la psicología del personaje, por lo tanto, no hay espacio para transformaciones en este caso: la figura de Buster Scruggs tiene un desarrollo lineal, hasta que la muerte lo encuentra de manera imprevista. Lo mismo sucede con el segundo relato, en donde se ficcionaliza otro estereotipo genérico: el personaje del ladrón y del banquero. Tampoco en el caso del último, el más simbólico de todos, se pone el énfasis en plantearle al receptor este tipo de construcción en los personajes. En fin, el foco está en que el espectador reconozca la codificación western de aquellas figuras y, de ahí, el planteo paródico postmoderno: no es una película en la que están priorizados los aspectos narrativos tradicionales que citamos. En relación con esto, se explican también las elipsis que podemos identificar a lo largo de todos los relatos.

Las elipsis narrativas también son una marca distintiva, ya que la información que se le presenta al espectador nunca es abundante, más bien lo contrario, por ello comentamos con anterioridad que en esta película se deja mucho espacio para sugerir significados o connotaciones y apelar, de este modo, a la interpretación de quienes están observando lo acontecido. Gaudreault y Jost recuperan conceptos provenientes del campo de la Narratología literaria y los utilizan para abordar los textos fílmicos. Entre ellos, la noción de elipsis, propuesta por Gerard Genette. Revisitan su definición: se correspondería con “[...] un silencio textual (y por lo tanto narrativo) acerca de ciertos acontecimientos que, según la diégesis, han tenido lugar” (GAUDREULT Y JOST, 1995: 128). Por su parte, en consonancia con estas mismas ideas, Mieke Bal hace referencia a este recurso destacando el aspecto de omisión que lo caracteriza y apelando a la figura del receptor encargado de decodificar los significados implícitos que deja su utilización en la narración:

Todo lo que nos queda a veces es deducir lógicamente sobre la base de cierta información que se ha omitido algo. Lo que se ha omitido -el contenido de la elipsis- no tiene por qué carecer de importancia, al contrario. El acontecimiento sobre el que nada se ha dicho puede ser tan doloroso que esa sea precisamente la razón de que se elida. O el acontecimiento es tan difícil de expresar verbalmente, que es preferible mantener un total silencio sobre él (BAL, 1990: 79).

En *Cómo analizar un film*, Casetti y di Chio deslindan los diversos elementos que componen a los textos audiovisuales y proponen un análisis desde un marco metodológico fenomenológico y narratológico. En torno al tema del tiempo cinematográfico, la definición de elipsis que desarrollan se asocia con las nociones de corte, de discontinuidad en el relato fílmico. Sostienen que adopta la modalidad de una contracción no mensurable en el texto, opuesta a la modalidad de dilatación:

Esta actúa mediante un corte limpio cuando, sin solución de continuidad alguna, el relato pasa de una determinada situación espaciotemporal a otra, omitiendo completamente la porción de tiempo comprendida entre las dos. La elipsis, pues, opera en un nivel de profunda discontinuidad del tejido fílmico, más allá de la superficialidad de los saltos

mínimos de montaje típicos del resumen ordinario, o incluso de las más sensibles omisiones del resumen marcado. Por lo demás, esta profundidad en la intervención, además de señalar de modo preciso el ritmo de la representación, ejerce numerosos efectos sobre la dinámica perceptiva y cognitiva del espectador (CASSETTI Y DI CHIO, 1991: 159).

El último relato, “The Mortal Remains”, es aquel en el que este recurso se presenta potenciado, dadas las características propias del episodio que ya mencionamos. En este caso funciona como una herramienta más de los realizadores para que, de ese modo, las omisiones colaboren con las connotaciones simbólicas que ofrece el mensaje del relato. Es un recurso que prevalece dentro de esta estética postmoderna a la que responde el conjunto del film, de manera tal que no todo está cerrado en la historia, no es necesario que se narre o se dialogue todo lo que se quiere sugerir: este es el efecto que se consigue transmitir en quienes están frente a la pantalla. Si aquellos “silencios textuales y narrativos”, como afirman Gaudreault y Jost, no fueran predominantes en “The Mortal Remains” -sobre todo en los diálogos que entablan los personajes a lo largo de la diligencia y en el misterio generado alrededor de la figura del cochero y del destino final de ese viaje-, el relato no estaría cargado de las connotaciones y sugerencias simbólicas con las que se encuentra el espectador. De ahí que Casetti y di Chio aludan a los “numerosos efectos sobre la dinámica perceptiva y cognitiva del espectador” que ocasiona la puesta en práctica de este recurso en un texto fílmico. Por ello, no podemos referirnos a la elipsis como una simple omisión, dado que, como observamos a través de las conceptualizaciones de los críticos citados, es una herramienta que conlleva una conjunción de significaciones e implicancias en el desarrollo de la trama y de los personajes. Como parte de este matiz que adquiere en la película estudiada, proponemos una comprensión de la elipsis como aquello no visto, no asumido por los personajes, en otras palabras, como aquella ceguera de la que hablamos al desarrollar una nota clave para la interpretación de los relatos: los protagonistas parecen estar ensimismados, no se percatan de la inminencia de la muerte que está próxima a buscarlos, y, en el caso del último episodio, esta dominancia se acentúa dado que los viajeros que forman parte de la diligencia en verdad ya están muertos, por ello el simbolismo acá llega a un punto culmen:

el trayecto representado en escena es el de sus almas, que estarían siendo encaminadas hacia el más allá. El supuesto hotel al que llegan en Fort Morgan es una suerte de Hades: el punto final del recorrido y, al mismo tiempo, del viaje por las diversas historias que se le propuso al espectador del film.

Retomando las ideas desarrolladas por Mieke Bal, al receptor no le queda otra alternativa que aplicar su lógica sobre la información que se le comunica para interpretar qué se ha omitido. Otros claros ejemplos de la utilización de este recurso presente en *The Ballad of Buster Scruggs* se identifican en algunas secuencias del segundo relato, en “Near Algodones”. En este caso, la presencia de las elipsis no se vincula con el fuerte matiz simbólico que sí adquieren en “The Mortal Remains”, dado que son vacíos temporales, saltos en el tiempo entre las secuencias que tienen que ver con los diversos conflictos con los que se enfrenta el protagonista. Luego de la persecución que se lleva a cabo entre el ladrón y el banquero, toda ella teñida de un matiz grotesco dada la configuración del rival del personaje de James Franco, a la que aludimos con anterioridad -su figura corriendo y defendiéndose rodeada de sartenes a manera de escudos-, el ladrón cae abatido y en la escena posterior aparece ya colgado de un árbol a punto de ser ejecutado por un grupo de agentes de la ley que también se presentan directamente por primera vez en escena, de los cuales no sabemos nada. En este caso, el espectador es capaz de compensar rápidamente este salto temporal y rellenar ese vacío argumental, aunque no se le explicite cómo es que el ladrón del banco llegó allí. En suma, creemos que la elipsis, en el segundo relato del film, se plantea como una herramienta que va marcando la premura de la muerte. Este es el episodio más corto del conjunto del film, tiene una duración aproximada de tan solo diez minutos: las diversas secuencias que conducen a la muerte del protagonista se suceden muy rápidamente en comparación con el resto de los relatos.

También mencionábamos que en la película hay determinadas omisiones o vacíos que se vinculan con la configuración de los personajes. Por ejemplo, en el caso del primer relato, el vaquero que protagonizará el duelo final con Buster Scruggs, es una figura que aparece de manera repentina en la escena, que dice conocer a Buster y no se explicita mucho más que eso a pesar de la importancia que cobrará luego: será quien derribe al protagonista de esta historia. No obstante, a pesar de las omisiones, hay determinadas

connotaciones sugeridas a través de su figura, como por ejemplo, el contraste simbólico implícito entre la paleta cromática de su atuendo con el de Buster Scruggs -este tipo de silencios textuales son susceptibles de ser captados e interpretados por un espectador atento al subtexto fílmico-.

En *Cómo analizar un film*, los autores se refieren al momento de la puesta en escena como aquel en el que se define el mundo que se representará, dotándolo de todos los elementos necesarios para ello. Así es que se encargan de deslindarlos y agruparlos según diversas categorías para poder realizar un análisis cinematográfico: “Este mundo se presenta, naturalmente, como dotado de una gran riqueza y de una gran complejidad: incluso en el film más plano y esquemático asoman un gran número de datos” (CASSETTI Y DI CHIO, 1991: 127). Por lo tanto, señalan entre ellos, a los informantes, los indicios, los temas y los motivos como categorías en torno a las cuales se ordenan los contenidos del film.

Hacemos referencia a estos aspectos teóricos desarrollados por Casetti y di Chio dado que nos sirven como herramientas para el análisis de las últimas ideas planteadas acerca de la construcción de los personajes en la película. Para ello, nos centramos en los informantes y en los indicios. Los primeros abarcan “los elementos que definen en su literalidad todo cuanto se pone en escena” mientras que los indicios son aquellos que “nos conducen hacia algo que permanece en parte implícito: los presupuestos de una acción, el lado oculto de un carácter, el significado de una atmósfera, etc.” (CASSETTI Y DI CHIO, 1991: 127). Es por esto que, tal como sostienen ambos autores, los indicios son elementos que, en comparación con los informantes, son más difíciles de rastrear “y sin embargo, constituyen un equipaje esencial, puesto que nos permiten captar incluso la representación menos definida” (CASSETTI Y DI CHIO, 1991: 127).

Por ejemplo, en el caso del primer relato, retomando las últimas ideas expuestas acerca del jinete que aparece en las escenas finales, identificamos una mayor presencia de indicios que de informantes dadas las connotaciones sugeridas a través de su personaje. Desde la literalidad del texto fílmico, hay determinados informantes que pueden ser identificados, como es el caso de la edad, la constitución física del personaje -ejemplos incluidos por Casetti y di Chio-, a partir de los cuales el espectador puede caracterizarlo desde este lugar. Pero en cuanto a los indicios, creemos que estos son los que predominan

dados los objetivos de los realizadores del film que ya venimos mencionando. Ni bien aparece el personaje en escena, su vestimenta, más allá de la lectura literal que podamos hacer, genera un efecto de contraste desde el punto de vista cromático, con Buster Scruggs. La connotación que funciona como un indicio para el espectador viene dada por el color negro del caballo y del atuendo del jinete que contrasta con el blanco del protagonista.



Ya hemos hecho referencia a las numerosas ironías que se van sugiriendo a lo largo del diálogo entre ambos personajes. La presentación del jinete vestido de negro también funciona como un indicio para el espectador, porque sin explicitarlo, contribuye

con el significado de la atmósfera asociada a la muerte que va construyéndose en el episodio a medida que se acerca a su recta final: al terminar su discurso utiliza la expresión “el heraldo de la muerte” para cerrar su presentación. Notamos que hay una resemantización de los colores, una subversión de los códigos del género desde este punto de vista: el blanco del protagonista no representa al bueno en este caso, más bien es el buscado por la muerte, mientras que el negro es el heraldo de la muerte. A esto añadimos el dueto musical de los últimos minutos de este relato en el cual ya hay una tematización explícita de la llegada de la muerte: ambos personajes cierran el episodio cantando en referencia a ella, la cual se constituye como un eje temático del conjunto presentado en la película. Es en este sentido como Casetti y di Chio se refieren a los temas del texto fílmico como una categoría más alrededor de la que se ordenan sus contenidos: “[...] indican la unidad de contenido en torno a la cual se organiza el texto; en breve, aquello en torno a lo que gira el film, o lo que pone explícitamente en evidencia” (Casetti y di Chio, 1991: 128).

En el caso del último relato de la película, dado su potencial simbólico, también sucede algo similar, pero en mayor medida, a lo que planteamos con los dos personajes mencionados del primer episodio. Es así como los pasajeros que representan a la figura tipo del cazarrecompensas son aquellos en quienes el espectador puede rastrear una gran variedad de indicios vinculados con el misterio del viaje que están emprendiendo todos en la diligencia y de este modo, ligados todos con el tema de la muerte. Entre ellos, la gestualidad y las expresiones del rostro y concretamente de la mirada de uno de estos personajes, se destacan desde el comienzo de la narración. De ahí, la abundancia en la utilización de los primeros planos durante el tiempo que se desarrolla el canto.



En el fotograma que agregamos, incluimos un ejemplo de entre varios primeros planos que aparecen en torno a la figura de este personaje, sobre la cual recaen la mayor parte de los indicios vinculados con las connotaciones del texto fílmico desde que comienza entonando la primera canción al empezar el episodio. Las expresiones del rostro y el juego de miradas que establece con los otros personajes generan tras de sí un significado que el espectador va explicitando el cual colabora con la atmósfera de misterio de todo el relato.

Por ejemplo, Casetti y di Chio analizan algunos casos para ilustrar el concepto de indicio al que nos referimos nosotros también, y en *Vértigo*, película de 1958 dirigida por Alfred Hitchcock, identifican que “[...] funcionan como posibles indicios todos los pequeños gestos que Scott utiliza inconscientemente con Midge y que indican que su relación con las mujeres no es precisamente fácil, o bien sus miradas fijas y nerviosas a través de la ventana, expresiones de su ansiedad o de su enervante espera [...]” (CASETTI Y DI CHIO, 1991: 128). También hicimos ya referencia, a lo largo de nuestro trabajo, a las alusiones que, de manera progresiva, van haciendo en este relato, acerca de la llegada de la muerte, a través de los diálogos que mantienen con el resto de los pasajeros: esta es otra manera de plantear los indicios en el texto fílmico.

Sin embargo, también hay indicios respecto a esta temática que se pueden interpretar a partir del lugar que ocupa la música. En “The Ballad of Buster Scruggs” ocurre lo mismo. En el caso de “The Mortal Remains”, identificamos dos momentos en los que los cazarrecompensas que viajan en la diligencia ponen en práctica este recurso:

por tanto, la utilización de la música desde un punto de vista intradieético -dado que son los mismos personajes quienes entonan dos canciones distintas- colabora como un indicio más vinculado con el tema que recorre todo el relato. En primer lugar, se pone en escena una canción ni bien comienza el episodio: a lo largo de ella, el personaje hace referencia a la historia de una joven que ha desaparecido y aparece también ya aludido el motivo del viaje, otra categoría que funciona como organizadora de los contenidos del relato fílmico: los motivos indican “[...] el espesor y las posibles directrices del mundo representado. En la práctica son unidades de contenido que se van repitiendo a lo largo de todo el texto: situaciones o presencias emblemáticas, repetidas, cuya función es la de sustanciar, aclarar y reforzar la trama principal, ya sea a través de una especie de subrayado, o a través de un juego de contrapuntos” (CASSETTI Y DI CHIO, 1991: 128). Como mencionan ambos autores, la presencia de los motivos está directamente vinculada con la trama del relato: la asociación entre la muerte -como eje temático que planteamos- y el motivo del viaje es tradicional de identificar en el ámbito artístico -literatura, artes plásticas, cine-. El contenido de la canción que abre el último relato es el siguiente:

Molly le preguntó a su amor/ Con una simple sonrisa de campo/ Si podían irse de viaje/  
Zarparon de Mona's Isle/ Arribaron a salvo en la ciudad de Londres/ Pronto Molly se  
perdió/ Entre hombres que la admiraban/ Y hasta hoy desaparecida está/ ¿Alguien ha visto  
a Molly?/ M, O, doble L, Y/ ¿Alguien ha visto a Molly?/ Encuéntréna si pueden/ No es  
pura piel y huesos/ Su gran figura es conocida/ ¿Alguien ha visto a Molly?/ Molly de la  
Isla de Man.

La historia de una joven desaparecida, la presencia de un viaje en el cual esto sucede, la insistencia en poner el foco en la desaparición a través de la repetición de una suerte de interrogación retórica, y en fin, la ausencia de una respuesta y una certeza clara acerca de qué es lo que sucedió con aquella joven, son todos rasgos que colaboran con los indicios que le presenta al espectador el rol de la música en este relato.

Más hacia el final se pone en boca del otro personaje que representa a la figura del cazarrecompensas, la segunda y última canción del episodio:

Cuando iba caminando/ Por el brazo del río/ Cuando iba caminando/ Una mañana hace un tiempo/ ¿A quién me encontré/ Si no a mi propio camarada?/ Envuelto en franela/ Duro era su destino/ Con atrevimiento me acerqué/ Y le pregunté amablemente/ “¿Por qué estas envuelto/ En franela tan blanca?/ Tengo el cuerpo herido/ Y tristemente trastornado/ Y todo por una joven/ El deleite de mi corazón/ Pero si me lo hubiera dicho/ Cuando me trastornó/ Si me lo hubiera dicho en ese momento/ Habría conseguido sales/ O píldoras o mercurio blanco/ Pero ahora estoy destrozado/ En lo más alto de mi apogeo/ Tengo seis damas bonitas/ Para llevar mi ataúd/ Seis damas bonitas/ Para llevar mi paño mortuorio/ Dale a cada una/ Ramilletes de rosas/ Para que no me huelan /Mientras por el camino van.

Esta última canción constituye un extracto de un tema compuesto por un grupo de música escocés, Old Blind Dogs, titulado “Pills of White Mercury”, lanzado en el año 1994, que forma parte del álbum *Tall Tails* de dicha banda -la cual actualmente sigue activa-. En el fragmento incluido en “The Mortal Remains” podemos identificar un conjunto de expresiones que remiten al campo semántico de la muerte -referencias sobre todo ubicadas en el cierre como las siguientes “llevar mi ataúd”, “llevar mi paño mortuorio”-: si conociéramos de antemano la canción original sabríamos que esta tematiza la agonía de un hombre enfermo de sífilis. Además, podemos interpretar que hay una búsqueda por incluir una referencia a la idea de la muerte como destino, en este caso, asociado a la descomposición, a la vulnerabilidad, y a la finitud de los seres humanos en tanto mortales.

Indicamos con anterioridad que funcionan como indicios también en este caso las expresiones propias de la fisonomía de los personajes, de ahí la recurrencia a la utilización de primeros planos tanto durante la primera como la segunda de las canciones: en el último canto esto se acentúa mucho más ya que el juego de miradas y también de silencios diegéticos se establece no solo entre el personaje que canta y la mujer -como sucede en el primero- sino que repercute en los tres pasajeros. El cierre de este fragmento musical se corona con otro indicio mucho más explícito en relación con el tema del relato: ambos personajes que pusieron en escena las canciones con sus respectivas connotaciones simbólicas, responden que a lo que se dedican es a ser “recolectores de almas”.

Es inevitable reconocer la relación entre las cuatro categorías del relato que desarrollamos siguiendo el eje de análisis que plantean Casetti y Di Chio, y son estas vinculaciones que fueron surgiendo a medida que desglosamos los diversos aspectos las que nos llevan a la misma conclusión planteada por ambos autores: lo que es necesario es atender a cómo es que están organizadas las distintas unidades de contenido en un sistema coherente que recorre todo el film. Por lo tanto: “[...] es la estructura temática total (hecha de temas, pero también de motivos que la refuerzan, o interactúan en ella de manera distinta, e incluso de indicios y de informantes, que definen las apariencias y los aspectos implícitos) que indica lo que está en el centro de la puesta en escena” (Casetti y Di Chio, 1991: 129).

En síntesis, identificamos que a lo largo de la película se presentan un conjunto de diversas notas que se van desprendiendo en el análisis a partir de la consideración del fragmentarismo que caracteriza a la estructura general de todo el film, dado que este es un rasgo del formato estético postmoderno que repercute globalmente sobre los distintos elementos mencionados.

## **2) Recursos de distanciamiento y vínculos con el espectador**

Otro punto importante que nos interesa destacar de la propuesta de Casetti y di Chio tiene que ver con el desarrollo de una categoría que es característica de muchos discursos en los que se identifica una estética postmoderna. Hemos aludido con anterioridad, a lo largo de nuestro trabajo, a la realidad de que en distintos momentos del film se apela a una ruptura de la ilusión fílmica, a poner de manifiesto el estatuto fílmico que hay detrás, en tanto que esto funciona como un recurso de distanciamiento. Este es otro rasgo propio de este tipo de relatos postmodernos y por ello nos detuvimos a ejemplificar cómo se pone en escena en *The Ballad of Buster Scruggs*. Casetti y di Chio hacen referencia a este aspecto desde una perspectiva que plantea lo siguiente: frente a diversas formas de narrar, el cine moderno dejó al descubierto otro tipo de relato, en el que lo que está en juego es “[...] el hecho de narrar el propio narrar, es decir, exhibir la propia acción del narrador, manifestar el texto como tal, convertir en explícitos los mecanismos y las grandes opciones que están en la base de toda la operación” (Casetti

Y DI CHIO, 1991: 217). Es por ello que planteamos como ejemplos de la puesta en escena de este recurso de distanciamiento o de esta modalidad de narración -desde el punto de vista de ambos autores-, la presentación del conjunto del film como una narración (todo lo relativo a los relatos enmarcados que explicamos), la voz narradora que recorre el comienzo de cada episodio, el actor que habla frente a cámara, entre otros.

Casetti y di Chio, partiendo de la idea de que el film es una realidad compleja, lo analizan no solo como un lugar de representación, sino también de principios reguladores. En este sentido, desde un punto de vista fenomenológico, aluden además al rol del espectador frente a este proceso en el cual emerge el “hacerse” y el “darse” del film:

[...] el ‘hacerse’, es decir, la instauración de un principio organizativo, de un proyecto comunicativo, de un diseño de normas, que actúan como emblema del hecho de que el texto procede de alguien; y el ‘darse’, es decir, la fermentación de un proceso interpretativo, de un horizonte de expectativas, de una posibilidad de desciframiento, que actúan como emblema del hecho de que el texto se dirige hacia alguien más (CASETTI Y DI CHIO, 1991: 223).

Esa procedencia del texto fílmico y al mismo tiempo su apertura hacia un otro que pone en juego un proceso interpretativo, un horizonte de expectativas, una posibilidad de desciframiento, como mencionan ambos autores, o de decodificación, es un aspecto clave que forma parte del análisis de *The Ballad of Buster Scruggs* y que se constituye como otro rasgo propio de la estética postmoderna de este relato fílmico. En este sentido se alinea la postura de Linda Hutcheon también, cuando ella desarrolla la idea de que, desde el punto de vista de una estética postmoderna, las presentaciones de un discurso paródico -como sucede en la película en este caso- ponen en juego una actividad hermenéutica participativa que involucra tanto al artista -es decir, en este caso a los realizadores del texto fílmico, Joel y Ethan Coen- y a la audiencia -o sea, al espectador-. La parodia monta una relación dialógica entre ambos, como sostiene la autora, y al mismo tiempo permite un juego entre identificación y distancia con el receptor, como referimos con anterioridad en nuestro trabajo (HUTCHEON, 2014: 90).

Es una nota distintiva del film delegar en el espectador todo un conjunto de interpretaciones relativas al sustrato filosófico-existencial sobre el que se construye la

película. De allí, el rol activo que asume el receptor de este texto, que es constitutivo al mismo tiempo de los relatos con este tipo de estética: el espectador es quien termina de cerrar los hilos de los episodios que quedaron sugeridos por sus realizadores.

Joel y Ethan Coen dejan patente una visión oscura y sarcástica de la vida, a través de la apelación a diversos recursos: la recurrencia al humor negro, la presentación de situaciones absurdas padecidas por los protagonistas de los relatos y al mismo tiempo el planteo de una hibridación constante dadas las continuas oscilaciones entre violencia y humor o entre un tono sombrío y otro cómico. De ahí que el aspecto filosófico que terminan adquiriendo tenga que ver con el planteo de una instancia reflexiva de índole existencial que funciona como el sustrato sobre el que se apoyan los episodios: el western, su contexto histórico como tal, la evolución de la conquista y la colonización de los territorios occidentales de Estados Unidos, los respectivos patrones genéricos que forman parte de su codificación, no son el foco de este film. Este es, en palabras de Hutcheon, “el modo de volver a visitar el pasado” que adquiere la implementación de la parodia en *The Ballad of Buster Scruggs* (HUTCHEON, 1993: 11).

En *Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura*, Wolfgang Kayser hace un recorrido por el análisis del concepto estético a lo largo del tiempo, de manera tal que busca plantear los diversos aspectos de su definición a través de ejemplos de obras plásticas y literarias de un conjunto de artistas correspondientes a variados momentos históricos. A través de ese recorrido, indaga, entonces, cómo es que el estudio de lo grotesco fue pasando por un proceso de teorización que finalmente lo termina ubicando en el lugar de categoría estética, sin dejar de caracterizarlo como un “fenómeno inquietante y desconcertante” (KAYSER, 1957: 7). En nuestro caso, recurrimos a la obra del autor, debido a los siguientes motivos: en *The Ballad of Buster Scruggs* no se presenta una estética grotesca que pueda funcionar como un núcleo de análisis que recorra toda la película, ya que el film no está trabajado desde esa perspectiva, pero sí identificamos pasajes que reúnen elementos en común con esta estética. Y dichas secuencias nos permiten también reconocer que el grotesco en estos casos es un recurso más que está al servicio del tono antiépico propio de esta parodia coeniana.

Según Kayser, se constituye como una estrategia de distanciamiento del mundo que nos es conocido y familiar a nuestros ojos: “[...] lo grotesco es el mundo distanciado”

(KAYSER, 1957: 224). El autor expande esta definición del siguiente modo: “Podría decirse que, el mundo del cuento de hadas, visto desde fuera, es extraño y exótico. Pero no es un mundo distanciado. Para que así sea, deben revelarse de pronto como extrañas y siniestras las cosas que antes nos eran conocidas y familiares” (KAYSER, 1957: 224). Como plantea el autor, es nuestro mundo el que ha sufrido una transformación, de allí que otro de los aspectos a estudiar de esta categoría sea el efecto que genera sobre quien percibe ese cambio: la brusquedad, la sorpresa, son partes esenciales, por lo cual lo grotesco genera una sensación de extrañeza y perplejidad particular. Kayser plantea que ante esta experiencia estética se apodera de nosotros un estremecimiento ante el mundo transformado “[...] porque es nuestro mundo cuya seguridad prueba ser nada más que apariencia. Sentimos además que no nos sería posible vivir en este mundo transformado. En el caso de lo grotesco no se trata del miedo a la muerte sino de la angustia ante la vida” (KAYSER, 1957: 225). Además, hay otro aspecto señalado también por el autor que no pasa desapercibido al intentar desentrañar la esencia de esta categoría, el cual tiene que ver también con el efecto que ocasiona: la risa/sonrisa inherente a esta estética, muchas veces involuntaria -por ejemplo, plantea el caso de los personajes de E.T.A. Hoffmann que empezaban a reír cuando menos dispuestos se sentían a hacerlo (KAYSER, 1957: 227)-.

En *The Ballad of Buster Scruggs* estamos identificando que la parodia se pone en escena apelando a diversos recursos. Consideramos que la utilización del humor negro y la ironía a lo largo de los relatos, va de la mano de la puesta en práctica de una estética grotesca en determinados pasajes del film. La parodia, como tal, también es un elemento distanciante, dado que el universo western con su codificación genérica que nos es familiar se plantea desde un lugar no conocido en este sentido, ya que la propuesta fílmica genera una inversión en el orden de lo esperable para el espectador.

La esencia de la estética grotesca que señalamos en determinadas secuencias tiene que ver en este caso particular con el efecto provocado en el receptor: la perplejidad y el estremecimiento de los que habla Kayser cuando el discurso artístico transforma lo familiar del mundo que conocemos es un aspecto que destacamos en diversos momentos de los relatos. Pero es un efecto de perplejidad que muchas veces es acompañado por una risa que perturba también al espectador.

Por ello, también agregamos la importancia que tiene el aspecto psicológico al tratar de abordar el estudio de esta categoría estética: “[...] lo grotesco tiene mucho que ver con nuestra manera de percibir la realidad. No debemos prescindir de este aspecto sabiendo que las representaciones de la realidad van estrechamente unidas con nuestros juicios de valor” (POLAK, 2011: 39).

Al mismo tiempo, destacamos la complejidad del estudio de esta categoría, señalada por diversos autores. No solo rastrear los antecedentes provenientes de la Antigüedad resulta un tema inmenso de abordaje sino también la consideración de que es una estética con múltiples caras que van desarrollando variaciones con el tiempo: “Los críticos hacen resaltar sobre todo la flexibilidad en cuanto a su ‘adaptación histórica’ y ‘movilidad insólita’” (POLAK, 2011: 39).

En el relato que abre la película, hallamos algunos elementos que se condicen con esta estética. En primer lugar, la configuración de Buster Scruggs y su accionar: se rompe con el estereotipo de cowboy que el espectador tiene en mente y, detrás de la sonrisa impostada -que roza lo caricaturesco-, de su fisonomía y de su veta de “pájaro cantor” del Lejano Oeste, irrumpen en la escena sucesivas secuencias de violencia en las que este mismo personaje es quien acaba con la vida de quienes se interponen en su camino. A través de un juego de contrastes, el receptor queda sumido cada vez en una mayor perplejidad. Después de entrar a un salón -con el decorado típico del género- y de matar de forma inesperada a un personaje llamado Joe, comienza a entonarse una canción que tematiza la muerte recién acontecida: no solo se pasa de una atmósfera en la que reinaba un silencio expectante entre los visitantes del lugar a un exagerado clima de júbilo que acompaña el canto conjunto entre todos ellos, sino también que se superpone el humor negro que explicita la canción a raíz de lo sucedido. “A dónde fue su cara no lo sabemos” cantan todos los personajes mientras aparece en escena inmediatamente después un plano de Joe con el rostro deformado y ensangrentado por las balas que lo impactaron.



Buster Scruggs, en medio de un clima de júbilo, entonando la canción que tematiza y celebra la reciente muerte de Joe.



El cadáver de Joe, en el piso, mientras se ironiza sobre su rostro deformado.

Desde la perspectiva de Étienne Souriau, filósofo francés del siglo XX, otro de los autores que trabaja en el análisis de esta categoría estética, destacamos algunos puntos que nos resultan relevantes para nuestro estudio. El primer aspecto es que “[...] caracteriza lo grotesco como un cruce de elementos de muy variada índole (cómicos, fantásticos, pintorescos, bizarros) siendo la comicidad de naturaleza burlesca, a menudo drástica, muy afín a las caricaturas” (POLAK, 2011: 51). Además, considera que dado este cruce de rasgos inherentes a esta categoría, se constituye una unión contrastante entre todos estos elementos, que genera un efecto de suspenso y una potencialidad particular,

según Souriau. Y, por último, recuerda otros aspectos característicos de lo grotesco, como el siguiente: la presencia de un contraste abrupto entre dos polos opuestos del mismo fenómeno (por ejemplo: vida y muerte, amor y odio, dolor y placer).

Las ideas de Sourieau se complementan con las de Kayser, de manera tal que las exponemos para clarificar cómo esta estética está trabajada en determinados pasajes de la película. Luego de la explicación de lo que identificamos en el primer relato, pasamos al segundo: “Near Algodones”. En este caso, se van presentando un conjunto de situaciones que afectan al protagonista, el ladrón de bancos, las cuales se caracterizan por la violencia y al mismo tiempo por el hecho de que el personaje logra ir esquivando la llegada de la muerte a partir de una presentación irónica de lo que le sucede. Al final, muere en la horca por un delito que no había cometido. Además de la apelación a la ironía hay una puesta en escena del humor negro al final del relato: el cierre de este provoca un efecto de extrañeza en el espectador. Esto se da debido a varios motivos: en primer lugar, por el contraste entre las situaciones del protagonista y del hombre que está a su lado esperando la horca. Ambos se encuentran al borde de la muerte, pero mientras que el personaje interpretado por James Franco asume una actitud relajada e incluso hasta pareciera de indiferencia, el llanto desesperado del otro condenado genera un contraste en la situación. Esto se acentúa con el comentario que agrega el protagonista segundos antes de ser ahorcado, cuando le pregunta: “¿Es su primera vez?”. Y segundos después, es ejecutado. El humor negro que genera este último comentario cierra el episodio y provoca en el espectador una mezcla entre perplejidad y una extraña sonrisa cuando este entiende el porqué de aquella interrogación: el ladrón ya había estado a punto de morir de la misma manera pero la suerte lo llevó a poder escapar de esa situación. A continuación, incluimos dos fotogramas de este momento con el fin de que queden mejor ilustrados para el lector.



Otro punto a desarrollar que identificamos en este mismo relato es la configuración de la figura del banquero: dentro del imaginario de las películas western, no nos es familiar la representación que de él se plantea. Desde la veta paródica del film, el banquero se presenta como un personaje extraño que sorprende al espectador con su accionar frente al ladrón: en medio de la escena de violencia en la que se empiezan a disparar entre los dos, aparece su figura revestida de sartenes a manera de escudos frente a los tiros que recibe. Se superponen en la secuencia los arrebatos de violencia que generan una atmósfera de suspenso en el receptor y al mismo tiempo el matiz humorístico que suscita la persecución del banquero quien corre desenfrenado mientras dispara

recubierto de sartenes a su alrededor -la fisonomía del personaje también es un rasgo que exagera y colabora con lo humorístico de la escena-.



En esta captura se pueden visualizar los rasgos que destacamos acerca de la construcción del personaje.

En cuanto al último de los relatos, “The Mortal Remains”, también se pueden identificar ciertos aspectos que ejemplifican las ideas que venimos desarrollando. Los pasajeros de la diligencia que se dirigen hacia Fort Morgan se enteran durante el viaje que arriba del carro hay un cadáver que está siendo transportado. Los personajes que representan a los cazarrecompensas hablan sobre él nombrándolo como si de alguien vivo se tratara: el Sr. Thorpe. Y hacia el final, mientras están bajando el cadáver y entrándolo al hotel, el humor negro se acentúa a través de los comentarios que hacen sobre él: como preguntarse en qué habitación se quedará el Sr. Thorpe, proponer que lo pueden sentar en el salón con un periódico y una copa de oporto para darle una sorpresa a los huéspedes del hotel por la mañana, y luego, al terminar de bajar el cuerpo, se les cae y se disculpan con él. Estas secuencias finales contrastan en paralelo con la perplejidad en las miradas de los tres pasajeros a quienes esa situación les parece extraña, sumada al hecho de que ninguno de ellos se anima a descender primero de la diligencia y entrar al hotel. Se van alternando las diversas escenas que le explicitan al espectador este contraste -entre ambas situaciones, totalmente dispares entre sí-.



Los tres pasajeros recién llegados al hotel, frente al umbral, expectantes y confusos ante el momento de tener que decidir ingresar.

A lo largo de nuestro trabajo hicimos referencia al papel relevante que ocupa la música en la película. Nos parece oportuno subrayar otro aspecto relativo a ella: aparece tratada en escena de una manera paródica también, al igual que los otros elementos que hemos mencionado, propios de los códigos del género que está siendo revisitado. La tan popular y conocida música diegética propia del western clásico que resuena en el imaginario del receptor, se presenta con otro tratamiento: el espectador la reconoce pero al mismo tiempo detecta algo distinto dentro de aquella semejanza. Las referencias a la muerte son recurrentes a través de ella, tal como lo intentamos ejemplificar con las situaciones aludidas del primero y del último de los relatos. Además, la música irrumpe en la narración, genera una cesura en la historia: por ello, consideramos que está incluida desde una intencionalidad de distanciamiento, al estilo brechtiano.

Son variados los recursos de distanciamiento que fuimos identificando en el análisis: la artificiosidad en la construcción del entramado de los relatos, la presentación de todo el conjunto del film como un texto enmarcado dentro de otro -el libro que lo contiene-, la irrupción de una voz narradora, la cámara fija que se mantiene durante lapsos largos en escena, la recurrencia al humor negro, el planteo de situaciones de absurdo, los monólogos de los personajes y los apartes frente a la cámara, la introducción de canciones. Los diálogos son pocos, por tanto, todo lo que aparece en escena resulta

representativo para el espectador. Al ser la temática de la muerte, un eje estructurante de los seis relatos, atraviesa no solo los diálogos sino también los monólogos, los apartes, las canciones que se ponen en boca de los protagonistas.

En fin, se entrecruza la apelación a todos los recursos que fuimos mencionando, de manera tal que intentar deslindarlos para llegar a una interpretación coherente y consistente del conjunto del film, se nos presentó como un desafío que pretendimos exponer en nuestra tesis. Asumir el análisis desde diversas perspectivas para comprender cómo *The Ballad of Buster Scruggs* se inserta como un ejemplo de película con un sello estético particular propio de sus realizadores y del contexto de la Postmodernidad fue el objetivo global de nuestra propuesta de análisis.

En este último capítulo quisimos acercarle al lector un conjunto de aspectos complementarios que permiten identificar cómo en el film de Joel y Ethan Coen la puesta paródica del western se vale de variados procedimientos estéticos para vehiculizarse y potenciarse estéticamente. Además, tratamos de demostrar cómo es que el análisis nos va develando, de manera progresiva, el trasfondo que hay detrás de esta parodia: un claro interés de sus realizadores por ir más allá de la inversión genérica, por presentar instancias reflexivas relativas a temas universales y atemporales de la humanidad.

## CONCLUSIONES

*The Ballad of Buster Scruggs* es una propuesta fílmica actual que nos ha posibilitado realizar un abordaje académico desde distintos puntos de vista. Nuestra hipótesis de trabajo se centró en el análisis de la puesta en práctica de una categoría tradicionalmente estudiada en el campo artístico y en consecuencia, en la interpretación del procedimiento estético a través del cual está implementada en este caso. Quisimos plantear un recorrido por la complejidad conceptual que encierra el estudio de esta categoría, de modo tal que en nuestro estudio quede claro por qué consideramos que esta película se alinea con la teorización desarrollada en los diversos textos de Linda Hutcheon a los que fuimos aludiendo.

Agregamos que para poder comprender mejor por qué este relato fílmico de Joel y Ethan Coen se inscribe dentro de una estética acorde con los rasgos de la Postmodernidad, quisimos detenernos en el desarrollo de una selección de constantes inherentes a sus trabajos filmográficos, ya que al espectador habituado a sus películas no le sorprende una propuesta como la de *The Ballad of Buster Scruggs*, mientras que al receptor o al lector de nuestra tesis no habituado a este tipo de cine quizás le resulte un tanto extraña esta manera de presentar un abordaje de un género tan popularmente revisitado en la historia del cine como es el western. Justamente, lo que buscamos explicitar a lo largo del desarrollo de nuestras ideas tiene que ver con esto: una de las características que destaca al cine de los hermanos Coen es la revisión de géneros conocidos y altamente codificados -estereotipados- del universo de Hollywood. Pero el acercamiento al western que ambos proponen en esta película se caracteriza por su originalidad y por ser un planteo que permite ahondar en un análisis de los relatos que demuestran un gran potencial estético. Tal como referimos en el desarrollo de nuestra tesis, esta no es la primera ocasión en la que Joel y Ethan Coen eligen trasladar el escenario de sus películas al universo del Lejano Oeste: pero de entre sus tres propuestas atravesadas por este rasgo común, creemos que *The Ballad of Buster Scruggs* es la más creativa.

Está claro que el tono paródico se destaca desde los primeros minutos de la puesta en escena. De a poco, se van descubriendo los diversos recursos estéticos a los que apelan

también los realizadores para vehicular su parodia. Y es así como el análisis nos permitió ir desglosando distintos aspectos desde los cuales puede abordarse la interpretación de los relatos que componen el film. Identificamos que el interés central no está enfocado lisa y llanamente en poner en escena la codificación típica del western y su posterior inversión. Sí creemos que queda en evidencia el conocimiento que ambos hermanos tienen del género cinematográfico y de ahí su capacidad para poder subvertirlo de una manera creativa y así ofrecérsela al espectador. Llegamos a estas conclusiones dado que pudimos ir rastreando a lo largo de los relatos analizados que hay un trasfondo semántico que se constituye como tal más allá del reconocimiento de los patrones genéricos del western: hay una presentación de temáticas de índole existencial, universales y atemporales para el hombre. Por tanto, la identificación de este aspecto como un núcleo que agrupa las historias y que -como mencionamos a lo largo de la tesis- encuentra su máxima expresión en el último relato, nos permitió afirmar que el foco de la parodia abarca una multiplicidad de cuestiones, las cuales fuimos tratando de abordar en el trabajo.

Por ello, consideramos que el procedimiento estético a través del cual se vehiculariza la parodia en la película nos enfrentó a un desafío a partir del cual recurrimos a diversas herramientas metodológicas que nos permitieron desarrollar el análisis. La conjunción de elementos conceptuales provenientes de las áreas de la Semiótica fílmica, la Narratología y la Fenomenología del espectador nos resultaron útiles no solo para contextualizar teóricamente el análisis sino también para poder establecer vínculos entre los diferentes aspectos que íbamos deslindando de la película. Trazar un diálogo entre todos ellos formó parte de un trayecto inevitable al que debíamos acercarnos para comprender a dónde apunta el formato paródico del film. Porque este no puede ser interpretado desde una simplicidad ingenua en el análisis, dado que los hermanos Coen se encargan de apelar a una cantidad de recursos estéticos que se van vinculando entre sí de manera tal que el resultado es un trabajo fílmico que los reúne a todos ellos y desafía al espectador a descubrir cómo es que están interconectados.

Agregamos que desarrollar el análisis de esta película nos resultó, desde un primer momento, un terreno fértil para poder establecer nexos -a partir del planteo de nuestra hipótesis de trabajo- entre una categoría estética tan trabajada a lo largo del tiempo como

es la parodia, una estética postmoderna que atraviesa a todas las artes y en concreto, el universo del cine coeniano. El recorte temático que buscamos plantear nos abrió puertas no solo para indagar en el estudio de un sello estético particular, propio de los grandes cineastas que se destacan por ir dejando una marca propia en sus trabajos, sino también para poder realizar un abordaje de un film actual desde una perspectiva que supuso para nosotros acercarnos a un género con una historia ya bien definida y al mismo tiempo a una poética -como lo es la propia del paradigma de la Postmodernidad- con sus complejidades y sus matices los cuales tuvieron que ser tenidos en cuenta en nuestro trabajo a la hora de identificar los distintos elementos de esta estética en la película elegida.

En fin, destacamos en *The Ballad of Buster Scruggs* no solo aquel rasgo que salta a primera vista para cualquier espectador -la revisión paródica de las películas del Lejano Oeste- sino también un relato filmico presentado como un conjunto antológico con numerosas capas y perspectivas de análisis que merecen ser estudiadas y deslindadas para que el receptor no se encuentre tentado de realizar una interpretación ingenua y simplista que lo conduzca a aceptarlo solamente como una recreación más, de entre las tantas con las que se puede encontrar, del western y de sus códigos. Por ello, desde un principio, identificamos que nuestro objeto de estudio no podría ser interpretado nunca desde este lugar de exclusividad, sino desde un punto de vista dialógico entre los diversos aspectos teóricos y recursos que fuimos desarrollando.

## FILMOGRAFÍA

### 1) Film a analizar

LA BALADA DE BUSTER SCRUGGS (THE BALLAD OF BUSTER SCRUGGS). (2018). Estados Unidos. Joel y Ethan Coen. Annapurna Pictures, Mike Zoss Productions. Netflix.

### Ficha técnica

**Título original:** *The Ballad of Buster Scruggs*

**Año:** 2018

**Duración:** 132 minutos

**País:** Estados Unidos

**Dirección:** Joel Coen, Ethan Coen

**Guion:** Joel Coen, Ethan Coen (“All Gold Canyon”: historia original de Jack London; “The Gal Who Got Rattled”: historia original de Stewart Edward White)

**Producción:** Ethan Coen, Joel Coen, Megan Ellison, Catherine Farrell (productora asociada), Robert Graf, Jillian Longnecker (productora ejecutiva), Sue Naegle

**Edición:** Joel Coen, Ethan Coen

**Casting:** Ellen Chenoweth

**Reparto:** Tim Blake Nelson, Zoe Kazan, Tom Waits, James Franco, Liam Neeson, Harry Melling, Bill Heck, Brendan Gleeson, Tyne Daly, Jonjo O'Neill, Saul Rubinek, Clancy Brown, Willie Watson, Ralph Ineson, Grainger Hines, David Krumholtz, Stephen Root, Sam Dillon, Jesse Luken, Chelcie Ross, Danny McCarthy, Thomas Wingate, Tim De Zarn, E.E. Bell, Alejandro Patino, Tom Proctor, Clinton Roberts, Matthew Willig, Jesse Youngblood, J.J. Dashnaw, Mike Watson, Brian Brown, Michael Cullen, Austin Rising, Paul Rae, Jefferson Mays, Prudence Wright Holmes, Eric Petersen, Doris Hargrave, Thea Lux, Rod Rondeaux

**Música:** Carter Burwell

**Fotografía:** Bruno Delbonnel

**Diseño de producción:** Jess Gonchor

**Diseño de vestuario:** Mary Zophres

**Dirección de arte:** Steve Christensen, Chris Farmer

**Decoración:** Nancy Haigh

**Productora:** Annapurna Pictures, Mike Zoss Productions.

**Distribuidora:** Netflix

**Premios (2018):**

- Premios Oscar: nominada a mejor guion adaptado, canción y vestuario
- Festival de Venecia: mejor guion
- Premios BAFTA: nominada a mejor diseño de vestuario
- National Board of Review (NBR): incluida entre las mejores diez películas del año
- Asociación de Críticos de Chicago: nominada a mejor actriz secundaria (Zoe Kazan)
- Sindicato de Actores (SAG): nominada a mejor equipo técnico

## 2) **Filmografía de Joel y Ethan Coen (Dirección)**

- *La tragedia de Macbeth (The Tragedy of Macbeth)*. (2021). A24, IAC Films, Apple TV. (Primera película dirigida únicamente por Joel Coen).
- *The Ballad of Buster Scruggs (La Balada de Buster Scruggs)*. (2018). Annapurna Pictures, Mike Zoss Productions, Netflix.
- *¡Salve, César! (Hail, Caesar!)*. (2016). Mike Zoss Productions, Working Title Films, Universal Pictures.
- *Balada de un hombre común (Inside Llewyn Davis)*. (2013). Mike Zoss Productions, Scott Rudin Productions, Anton Capital Entertainment, CBS Films, StudioCanal.
- *Temple de acero (True Grit)*. (2010). Skydance Productions, Mike Zoss Productions, Scott Rudin Productions, Amblin Entertainment, Paramount Pictures.
- *Un hombre serio (A Serious Man)*. (2009). Focus Features, Working Title Films, StudioCanal, Relativity Media.
- *Quemar después de leer (Burn After Reading)*. (2008). Focus Features, Working Title Films, StudioCanal, Relativity Media.

- *El cine del mundo (World Cinema)* -cortometraje. (2007). Cannes Film Festival.
- *Sin lugar para los débiles (No Country for Old Men)*. (2007). Scott Rudin Productions, Mike Zoss Productions, Miramax Films, Paramount Vantage.
- *Tuileries (Tuileries)* -cortometraje. (2006). Victoires International, Pirol Film Productions.
- *El quinteto de la muerte (The Ladykillers)*. (2004). Touchstone Pictures, Tom Jacobson Productions, Walt Disney Studios, Motion Pictures.
- *Gente parisina por Joel y Ethan Coen (Parisienne People by Joel & Ethan Coen)* -cortometraje publicitario. (2003). F.J. Burrus S.A, Parisienne Cigarettes.
- *El amor cuesta caro (Intolerable Cruelty)*. (2003). Imagine Entertainment, Mike Zoss Productions, Alphaville Films, Universal Pictures.
- *El hombre que nunca estuvo (The Man Who Wasn't There)*. (2001). Working Title Films, Gramercy Pictures, Good Machine, Mike Zoss Productions, USA Films.
- *¿Dónde estás, hermano? (O Brother, Where Art Thou?)*. (2000). Mike Zoss Productions, Touchstone Pictures, Working Title Films, Universal Pictures, Walt Disney Pictures.
- *El Gran Lebowski (The Big Lebowski)*. (1998). Polygram Filmed Entertainment, Working Title Films, Gramercy Pictures.
- *Fargo (Fargo)*. (1996). Polygram Filmed Entertainment, Working Title Films, Gramercy Pictures.
- *El Gran Salto (The Hudsucker Proxy)*. (1994). Silver Pictures, Working Title Films, PolyGram Filmed Entertainment, Warner Bros.
- *Barton Fink (Barton Fink)*. (1991). Circle Films, Working Title Films.
- *De paseo a la muerte (Miller's Crossing)*. (1990). Circle Films. 20th Century Fox.
- *Educando Arizona (Raising Arizona)*. (1987). Circle Films. 20th Century Fox.
- *Blood Simple (Sangre fácil)*. (1984). River Road Productions. Foxton Entertainment.

## BIBLIOGRAFÍA

ALTMAN, Rick. *Los géneros cinematográficos*. Barcelona, Paidós, 2000.

AUMONT, Jacques/ MARIE, Michel. *Diccionario teórico y crítico del cine*. Buenos Aires, La Marca, 2006.

AUMONT, Jacques. *El cine y la puesta en escena*. Buenos Aires, Colihue, 2013.

BAL, Mieke. *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*. Madrid, Cátedra, 1990.

BALTODANO ROMÁN, Gabriel. “La literatura y el cine: una historia de relaciones”. *Letras*, N° 46, 2009. Disponible en:

<https://www.revistas.una.ac.cr/index.php/letras/article/view/1653>

BAZIN, André. *¿Qué es el cine?* Madrid, Ediciones RIALP, 2008.

BERGAN, Ronald. *The Coen Brothers*. New York, Arcade Publishing, 2016.

BOOKER, M. Keith. *The Coen Brothers' America*. EE.UU. Rowman and Littlefield, 2019.

CAMPESINO, Juan. “La parodia en el tiempo”. *Analecta malacitana: Revista de la Sección de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras*, Vol. 39, N° 1-2, 2016-2017.

CASETTI, Francesco. *El film y su espectador*. Madrid, Cátedra, 1996.

CASETTI, Francesco/ DI CHIO, Federico. *Cómo analizar un film*. Barcelona, Paidós, 1991.

CHEVALIER, Jean. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona, Herder, 1986.

CHU, Henry. “Coen Brothers Confirm Theatrical Release for ‘The Ballad of Buster Scruggs’”. *Variety*, 2018. Disponible en: <https://variety.com/2018/film/news/coen-brothers-the-ballad-of-buster-scruggs-theatrical-release-venice-film-festival-1202923156/>

- CID, Adriana/ MOSTO, Marisa. “Locos por Cristo: reflexiones en torno a *El idiota*, de Fiodor Dostoievski y *Sacrificio*, de Andrei Tarkovski”. *Communio: Revista Católica Internacional*, Vol. XXIX, 2022.
- CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Ediciones Siruela, 2018.
- CONARD, Mark T. *The Philosophy of the Coen Brothers*. Kentucky, The University Press of Kentucky, 2009.
- FRENCH, Philip. *Westerns*. Buenos Aires, Ediciones Tres Tiempos, 1978.
- GARCÍA LÓPEZ, Javier/ LÓPEZ BALSAS, Alicia. “La decadencia del sueño americano en *A serious man* (2009). Trauma e incertidumbre en las sociedades occidentales a partir de los años 60”. *Historia y Comunicación Social*, Vol.26, N° 2, 2021.
- GAUDREAU, André/ JOST, François. *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Barcelona, Paidós, 1995.
- GONZÁLEZ, Virgilio. “Los hermanos Coen, homeros de la posmodernidad”. *Nuestro Tiempo*, 2019. Disponible en: <https://nuestrotiempo.unav.edu/files/2019/10/703-hermanos-coen.pdf>
- GRAVES, Robert. *Dioses y héroes de la Antigua Grecia*. 1999. Disponible en: <https://es.scribd.com/document/401794222/71968142-Robert-Graves-Dioses-y-Heroes-pdf>
- HUTCHEON, Linda. *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Nueva York, Methuen, 1985.
- HUTCHEON, Linda. “Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”. *Poétique*, Ed. du Seuil, N° 45, 1981.
- HUTCHEON, Linda. “La política de la parodia postmoderna”. *Criterios*, 1993. Disponible en: [https://www.mnba.gob.cl/617/articles-8672\\_archivo\\_04.pdf](https://www.mnba.gob.cl/617/articles-8672_archivo_04.pdf)
- HUTCHEON, Linda. *Una poética del postmodernismo*. Buenos Aires, Prometeo, 2014.

KAYSER, Wolfgang. *Lo grotesco: su configuración en pintura y literatura*. Buenos Aires, Editorial Nova, 1957.

KEMP, Philip. *Cine: toda la historia*. Barcelona, Blume, 2016.

LIPOVETSKY, Gilles. *La era del vacío: ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona, Anagrama, 1986.

LYOTARD, Jean-François. *La condición postmoderna*. Madrid, Cátedra, 2000.

MAGNY, Joël. *Vocabularios del cine: palabras para leer el cine, palabras para hacer cine, palabras para amar el cine*. Barcelona, Paidós, 2005.

PINEL, Vincent. *Los géneros cinematográficos: géneros, escuelas, movimientos y corrientes en el cine*. Buenos Aires, Robinbook, 2009.

POLAK, Petr. “El arte grotesco a través de los siglos”. 2011. Disponible en: [https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/124525/SpisyFF\\_405-2011-1\\_6.pdf](https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/124525/SpisyFF_405-2011-1_6.pdf)

RUSSO, Eduardo. *Diccionario de cine*. 1998. Disponible en: [https://www.unpa.edu.ar/sites/default/files/descargas/Administracion\\_y\\_Apoyo/4.%20Materiales/2017/RECT/T221/Diccionario%20de%20Cine.pdf](https://www.unpa.edu.ar/sites/default/files/descargas/Administracion_y_Apoyo/4.%20Materiales/2017/RECT/T221/Diccionario%20de%20Cine.pdf)

SANTAMARINA, Antonio. *Joel y Ethan Coen*. Madrid, Cátedra, 2012.

TORTOSA, Virgilio. “Cine y literatura: un siglo de interferencias”. 2003. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/cine-y-literatura-un-siglo-de-interferencias/>