

“Vámonos de aquí”: sobre la salida como espectadores de *O Brother!*

Juan José García-Noblejas

Para observar con tranquilidad un aspecto concreto del asunto que aquí nos reúne, hablaré de la película “*O Brother, Where Art Thou?*”, de los hermanos Joel y Ethan Coen, 2000. El aspecto concreto que propongo considerar es la realidad de que “aquí estamos de paso”. Significando “aquí” al tiempo dos lugares y situaciones personales: la de espectador inmerso en el texto y la de persona que razona en su mundo, entrelazadas en la medida en que 1) el espectador puede y quiere hacerlo y 2) el sentido de la película lo permite.

En primer lugar, “aquí” viene a ser el “mundo posible de una ficción” en el que “entramos” al ver una película, poniendo en juego la “voluntaria suspensión de la incredulidad” (Coleridge) implicada en el “pacto de lectura” según el cual nos planteamos “entrar” en la ficción y aceptar, de modo provisional, cualquier cosa que nos llegue desde la pantalla. Algo que no es recepción pasiva en forma de impavidez. Y como cabe salir de donde se ha entrado, hay un momento en el que hemos de “salir” de la ficción.

Hemos de “salir de aquí”, del mundo extraordinario de la ficción en el que de algún modo hemos vivido, y hemos de “volver a la realidad” del mundo ordinario en que vivimos. Hemos de “volver a casa”. A veces sucede que dejamos el mundo de ficción como a regañadientes, como queriendo quedarnos a vivir “ahí”. Es decir, en un “allí” que hasta ese momento era un “aquí” lleno de interés, colorido y emociones. Un “allí” que –como todos hemos experimentado- en ocasiones cuesta abandonar, para regresar de nuevo “aquí”, al mundo ordinario en el que realmente vivimos como personas. Incluso aunque coincidamos con Goethe haciendo decir a Mefistófeles en el Fausto que “toda teoría es gris, caro amigo, y verde el árbol de la vida”. A veces cuesta salir de las construcciones grises de la teoría o de la ficción y gozar del verdor de la vida. Es nuestra “vuelta a casa”, al salir de una ficción.

Este es el primer sentido de “aquí”, que señala el mundo de la ficción, y es algo pasajero, que termina con un salto a nuestra realidad de la vida ordinaria.

Quisiera hacer ver que, viviendo realmente en el segundo sentido de la palabra “aquí”, cuando designa nuestra vida ordinaria, también hemos de considerar que “aquí estamos de paso”. Y quisiera hacerlo a propósito de la película “*O Brother!*”.

Cuando decimos que “aquí estamos de paso”, la frase está dicha en plural. ¿Quiénes estamos? Los seres humanos, en cuanto tales. Ya el mismo título de la película (“*O Brother!*”) nos proyecta directamente, sin ambages, hacia “el otro”, quien quiera que sea, como hermano. Hace comparecer una referencia de radical “fraternidad humana”, normalmente dada por implícita. Y tal cosa supone –al implicar para todos una común paternidad- que “aquí” (en nuestro mundo de cada día) también “estamos de paso”. El “otro mundo” es la condición de posibilidad necesaria para poder hablar de trascendencia en sentido real y efectivo. Esa es la definitiva “vuelta a casa”. Aunque sea una casa que –siendo nuestra, porque así lo ha querido Dios al hacernos hijos suyos- aún no hemos visitado nunca, ni quizá la hemos entrevisto desde lejos, desde aquí.

•••••

Veamos si esto puede razonarse a propósito de la película mencionada. No sin antes recordar que el “*Guinness Book of Records*” dice que la frase más pronunciada en las pantallas de cine y televisión

es, precisamente, “¡vámonos de aquí!”, considerando el campo semántico del conjunto de frases sinónimas que expresan ese sentido.

Con independencia de la exactitud del dato estadístico, entiendo que el sentido dominante de una lectura atenta de “*O Brother!*” permite verla como un caso paradigmático de lo que implica el decir “vámonos de aquí”. Incluyendo ahí la articulación de la “fraternidad humana” con el “estar de paso” trascendente.

En esto hay un problema de lectura, si queremos que la de “*O Brother!*” esté abierta a un sentido trascendente de la vida. Se trata de estabilizar el “género artístico” al que pertenece el film, como categoría capaz de sintetizar (como diría Robert Scholes) la “presentación de lo presentado”. Ahorrando ahora precisiones analíticas, pienso que es aceptable decir que con “*O Brother!*” nos encontramos ante un híbrido temático-expresivo: se trata de “un asunto satírico”, que es tratado “al modo picaresco”. El “asunto satírico” consiste en presenciar un mundo y unos personajes mucho peores de los que nos brinda nuestra experiencia en nuestro mundo ordinario, mientras que el “modo picaresco” nos ofrece una mirada bastante más indulgente y piadosa de lo que merece tal mundo y tales personajes.

Es recomendable a estos efectos la lectura de la mejor revisión crítica que he encontrado de esta película¹. En ella se observan bien apuntados algunos extremos concretos de estos aspectos que ahora tratamos. Exceptuando la condición de posibilidad: que se trate de una lectura que incluya el mencionado sentido trascendente de la vida para el conjunto de la historia que ofrece la película.

Se trata en efecto de una historia que –además– incluye un explícito “*Come on, boys! I’m gonna R-U-N-N-O-F-T!*” sugerido (sin saber bien de otros sentidos contextuales que esa expresión tiene dentro de la historia) por el hijo de Wash Hogwallop cuando irrumpe conduciendo un coche, y ofrece a los tres protagonistas salvarles del cerco de la policía y de las llamas en el granero. Es también un mundo diegético que incluye la genuina conversión de Everett, cuando sinceramente suplica y realmente recibe, no solo “misericordia” (*mercy*), sino clemencia y “*deliverance*”, al ser librado de su aciago destino.

Veamos primero algunos de estos aspectos. Y luego, una posible lectura trascendente de este “vámonos de aquí” entendido como sentido global de “*O Brother!*”.

Es evidente, como advierten los autores del estudio de “*Film Quarterly*” que los hermanos Coen, acostumbrados a explícitas transposiciones de clásicos del cine, no esconden tener en mente “*Sullivan’s Travels*” (Preston Sturges, 1941). Una película en la que el protagonista es un director de cine en Hollywood, autor de comedias escapistas de gran éxito, que piensa que debería filmar películas “serias”, de contenido social. Al sumergirse en el mundo real de sus contemporáneos deprimidos, descubre que sus comedias brindan alegría y descanso genuinos en las vidas de las masas de gente que sufre. Sus pretensiones de “didactismo social” no son respuesta adecuada para la pobreza, la opresión y la desesperación de las gentes, una respuesta mejor que el solaz de sus comedias escapistas.

Hay que mencionar también algunos paralelos entre la película y el texto de *La Odisea* en que dice basarse: el ciego ferroviario Tiresias, la maga Circe lavandera que convierte a Pete en un sapo, Menelao en el político oportunista “Pappy” O’Daniel, el Cíclope en el “didáctico” vendedor Big

¹ Rob Content, Tim Kreider y Body White, “*O Brother!*”, en “*Film Quarterly*”, Vol. No. 55, Issue no. I, pages 41-48, 2001.

Dan Teague, Penélope que no teje pero usa el hilo para atar a sus hijas sin Telémaco ni ninguna espera, etc.

Se trata de paralelos manejados con menos respeto por la fidelidad que por el efecto cómico, picaresco o satírico que permiten introducir. Los paralelos más genuinos son al tiempo más sutiles: los “monstruos” de esta odisea bien pueden estar en algunas instituciones sociales –los negocios, la política, la educación- que nos corrompen y dividen a “hermanos contra hermanos”.

Los Coen saben bien que los “mensajes piadosos son un veneno para las taquillas, mientras que las risas atornillan los traseros en las butacas”. Como en esta película se aprecia sin dificultad una mezcla entreverada de risas y mensajes piadosos, mencionaré algunos rasgos que parecen dignos de considerar en este sentido:

1— Los personajes tienen perfiles expresivos caricaturescos, en cierto modo están dementes o ausentes de sí mismos. La película recibe tres “*happy ends*”: el perdón del gobernador, la boda y un milagro. Pero los cambios de fortuna de los personajes son tan abruptos que no logran hacernos olvidar los constantes momentos de crueldad que presenciamos, ni las canciones que repiten temas relacionados con el desempleo, el hambre, la prisión y la muerte.

2— Los Coen se enfrentan conscientemente con una maraña temática muy compleja de no fácil tratamiento en nuestros días, en la que se combinan asuntos de clases sociales, familiares y raciales, como parte del trasfondo de *una sociedad en crisis*.

3— Los Coen hacen suyos los viejos ideales americanos de solidaridad con los oprimidos, resistencia ante los abusos de poder, y asumen una hermandad universal que trasciende raza, dinero y poder. La pregunta “O Brother, Where Art Thou?” es la misma que el experto en la ley plantea a Jesús: “¿quién es mi prójimo?” Y la parábola del Buen Samaritano nos hace preguntarnos –junto a los protagonistas de la película- acerca de quienes son esas personas con las que nos cruzamos en nuestro camino.

4— Los tres fugitivos blancos son repetidamente confundidos con negros, y son efectivamente tratados como si tuvieran ese *status* marginador. Y se hacen pasar por tales ante el “disk jockey” ciego de la emisora WEZY (“*a tool of mass communicatin*”), y dicen que el guitarrista negro es sin embargo blanco. “*So we’re gonna hang us a neegra!*”, grita el jefe del KKK, después de haberse dirigido a los demás miembros del Klan llamándoles “hermanos”, y señalándoles quienes son sus “enemigos”: los negros, los judíos, los católicos y los evolucionistas. También grita “*These men are not white!*”, escandalizado, cuando -como contrincante en las elecciones- quiere sublevar al público en el salón donde cantan como los *Soggy Bottom Boys*. “*Stay out of the Woolworth’s*”, le gritan a Everett (el protagonista, Ulysses Everett McGill) al ser violentamente expulsado del colmado donde encuentra a su mujer de compras (fue en un Woolworth’s donde en 1959 cuatro activistas negros desafiaron por primera vez la “legitimidad” de la segregación para comer en los mismos asientos de la barra que usaban los blancos).

5—El contexto familiar incluye una imagen en la que el viejo negro y ciego Tiresias –condenado a errar sin fin por la vía de un tren-, llama de inmediato “hijos míos” a los tres fugitivos, sin conocerlos, y éstos corresponden llamándole familiarmente “abuelo”. También las complejas relaciones (en apariencia normales) de Pete y su primo y sobrino: este último, que había seguido las instrucciones de su padre de disparar primero a los forasteros, luego ayuda a huir a su tío y sus amigos, traicionados por su padre (“*I know we’re kin! But they got this Depression on, an I gotta do fer me an’ mine!*”). Y luego Pete traiciona a su sobrino (“*Go home and mind yer paw*”), aunque los “*sagrados lazos familiares*” (así mencionados) vuelven a resurgir cuando ve que Everett ha robado

el reloj a su primo (“*You stole from my kin!*”). Y desde luego Penny (lejana Penélope), la divorciada esposa de Everett, no parece tener la conciencia muy tranquila –“*not ‘bona fide’*”- al haber abandonado –diciendo a sus seis (siete) hijas que lo atropelló un tren- a su marido (que argumenta ser el “*paterfamilias*”) por Vernon, un mejor “*provider*” para sus hijas. Penny dice –como tanto otros en esta historia- que “*they look to me for answers*” y –añade a renglón seguido- “*Vernon can s’port ‘em and buy ‘em lessons on the clarinet!*”, como si esas lecciones fueran las respuestas que piden sus hijas. La alternativa es la mentira del atropello de Everett por el tren. En esta presentación de Everett como *paterfamilias* y Vernon como un mejor *provider* de bienes pueden encontrarse alusiones latentes a los papeles que algunos analistas políticos como George Lakoff adjudican al presidente de los Estados Unidos, en versión paterna republicana (Everett) y en versión nutricia demócrata (Vernon).

6—Las traiciones están presentes por todas partes. No son sus motivos principales asuntos de dinero o de sexo. Están las evidentes traiciones en torno al poder político por parte de los personajes física y corporalmente “gordos” que lo encarnan. Pero quizá es más destacable el rico análisis de la situación de Pete: después de traicionar a sus dos amigos, tras ser presionado con la muerte por el sheriff infernal (o demoníaco: el fuego se refleja siempre en sus gafas ahumadas), les dice en las sombras del cine –en el Hades, con los muertos- que no vayan a buscar el tesoro: “*Do not seek the treasure! It’s a bushwhack!*”. Lo que le pesa es –precisamente- que ha traicionado a Everett y Delmar, sus amigos, sus hermanos de destino.

7—La ambición de los tres protagonistas es vivir y ser tratados con dignidad (según cuentan los sueños de lo que harán con su parte de \$1.2 millones), aunque nosotros somos conscientes de que ellos no saben bien en qué consiste su dignidad. (¿Lo sabemos nosotros de la nuestra?). Esa dignidad, más o menos, tiene que ver con lo que la esposa e hijas de Everett llaman “*bona fide*”: ser gente corriente pero siempre respetable. ¿Hay ahí una alusión a la “fe”, sin más, dado que ese es un asunto recurrente que impregna toda la historia, desde el bautismo de Delmar hasta la conversión de Everett? ¿Forma parte la fe –y la fe cristiana en sentido fuerte- de la respetabilidad y la dignidad humanas? Parece que el sentido de la película, aunque sea con sordina irónica, quiere presentarlo así.

8—El final, que con la inapelable condena a muerte por parte del sheriff-demonio incluye los cantos de las tres “Parcas” en forma de estoicos enterradores que cantan “*That Lonesome Valley*”, lleva a Everett a una oración de súplica sincera. Quizá las únicas 9 líneas de los diálogos de toda la película que parecen dichas –y parecen dignas de ser tomadas- en serio: “*Oh Lord, please look down and recognize us poor sinners ... (..) Déjame ver mis hijas de nuevo. Por favor. Señor, ayúdanos...*”. Bien es cierto que después del “diluvio” providencial salvador, Everett recupera su “discurso iluminista”, hablando del progreso de la ciencia y de la electricidad... Pero sus amigos –y nosotros también- sabemos que ahora está “conservando el tipo”, representando ahora –quizá por inercia- el vendedor de aire, el personaje falso –falso abogado, falso ladrón, falso negro- que hasta entonces había sido.

La reseña de “Film Quarterly” termina diciendo: “Hay una inequívoca corriente de Cristianismo genuino, al ‘estilo-de-antes’, circulando a través del núcleo de esta historia. Ningún otro film ha tomado tan en serio la presencia de un Dios misericordioso y sustentador en las mentes de la gente, ya se trate de conversos, pecadores o escépticos (...) No hay nada irónico o burlesco en la presentación de la conversión de Everett ante la horca, ni en sus fervientes oraciones”. El Dios al que se dirige –añaden los autores del estudio- “es el Dios personal del Antiguo Testamento, el que dividió las aguas del Mar Rojo”.

Y la conclusión de “Film Quarterly” es ésta: “el único descanso para las penosas pruebas, las ordalías, el único fin de su odisea, se encuentra en la muerte. Lo mejor que podemos hacer mientras ésta llega –dicen estos autores- es intentar reconocernos unos a otros como hermanos, apretarnos entre nosotros, resistiendo las tentaciones que el mundo nos presenta, y cantar nuestros himnos y canciones. *Still looking for answers? There’s your answer*”. Esto es todo lo que hay, nos dicen.

Sin embargo, a mi modo de ver, cabe añadir una propuesta, tras asumir e interpretar lo dicho por los críticos de “Film Quarterly”. En pocas palabras, la propuesta es ésta: además de hablar –como hasta aquí se ha hecho- del sentido (1) que trae consigo un recorrido de comprensión de la trama que ofrece la “diégesis” (el mundo posible) de “*O Brother!*”, cabe hablar de otro sentido añadido que se combina y entrelaza con éste. Se trata del sentido (2) que proporciona el recorrido de refiguración personal que aporta un lector que disponga de una visión trascendente cristiana y quiera ponerla en juego ante un mundo posible de ficción.

De estas diferencias ya he tratado en otro lugar². Ahora pretendo sólo resaltar lo siguiente: como dicen los autores del estudio de “*Film Quarterly*”, cuando quieren salirse del mundo de la “diégesis”, y por tanto del “sentido (1)” de comprensión de la trama, del que han estado hablando todo el tiempo, hacen una observación muy interesante sobre el “final”, sobre el modo en que concluye la historia de “*O Brother!*”, que es una directa apelación al “sentido (2)” de refiguración personal.

Dicen que este final es “tan autoconscientemente absurdo que solo puede ser una concesión irónica a las convenciones de Hollywood; la mano omnipotente que aparece en ese final no es la de Dios, sino la de los guionistas”. Y por eso terminan su inteligente (pero limitado) ensayo crítico con una única respuesta: la mencionada espera fraternal (resignada, estoica) del fin de nuestra Odisea personal, unidos cantando nuestros himnos, hasta que descansemos de pruebas y tribulaciones, ya libres de disputas mundanas, con la muerte.

Pienso que este “sentido (2)”, aportado por la lectura de los críticos de “*Film Quarterly*”, está excesivamente contagiado por el “sentido (1)” que se han detenido en detallar, y carece de una lectura que incluya –siquiera como hipótesis- un sentido trascendente fuerte para la vida, más allá de la muerte biológica.

El “vámonos de aquí” que nos ofrecen resulta solo interno a la diégesis, y como mucho permite una ulterior continuación de las aventuras de Everett, Pete y Delmar. Pero si no basta con el propio esfuerzo, puesto que hay que pedir ayuda y salvación, el Dios a quien se dirigen los personajes es igualmente un personaje, una estricta “*dramatis personae*”. O a lo sumo, como dicen estos críticos, el “vámonos de aquí” que implica salvación llega –en nuestro mundo real- hasta el trabajo de los guionistas... Y eso está efectivamente muy bien, porque se trata ya de nuestro mundo real, pero la visión sigue enciada, volcada exclusiva y centrípetamente hacia la obra ficticia, que es incapaz de mirar alrededor, más allá de los guionistas, en nuestro mundo real.

Un “sentido (2)” trascendente fuerte implica entrar en la trascendencia real de nuestro mundo, en el que están los guionistas y la trascendencia personal de todos. En esta tesitura, la cuestión planteada es ésta: ¿se puede poner académicamente en juego esta dimensión trascendente que de ordinario parece reservada a la intimidad de la conversación espiritual con Dios, o a la vida de la gracia sacramental que nos salva? ¿Puede hacerse, sin abandonar el contexto comunicativo y filosófico,

² García-Noblejas, Juan José, “Identidad personal y mundos cinematográficos distópicos”, en *Comunicación y Sociedad*, Vol. XVII, n. 2 (Diciembre 2004), pp. 73-88.

referido a la *praxis* humana como objeto central de la actividad poética, y sin entrar en excluyentes territorios de teología espiritual?

Pienso que sí. Al menos, si se considera el rasgo vital –y por tanto trascendente real- que la “*catarsis*” clásica (hecha de temores y piedades humanas, y también infra- y sobre- humanas) oscuramente proclamaba. Y tal cosa nos ha llegado con el Estagirita, cuando los poetas ya se habían alejado del pórtico del templo, pero cuando los espectadores ya sabían que lo que estaba en juego eran tanto las relaciones ciudadanas entre los hombres como las relaciones con el más allá de los dioses, para nosotros paganos.

Queda por decir: ¿Puedo yo, espectador de “*O Brother!*”, tras salir de un aquí intradieгético, necesariamente inmanente, asumir mi trascendencia personal y hacer ver a Dios mi admiración por esta obra cinematográfica, considerando que también a El le complacerá? Si la respuesta es afirmativa, queda entonces inaugurado el inmenso territorio académico de la lectura y la condición de espectador activo y personal, en sentido fuerte, que es el del “sentido (2)”.

Un territorio difícil de explorar. Aunque sí (a diferencia de lo que se infiere de lo dicho en “*Film Quarterly*”) realmente pensamos que el “vámonos de aquí” implica que aquí “estamos de paso” hacia mejor vida tras la muerte, bien puede hacerse el recorrido teniendo en cuenta esta dimensión. Siempre más prometedora y divertida que la estólida espera agnóstica de la muerte con cánticos fraternales, sin un Padre y una casa común hacia donde volver.

Poetica & Cristianesimo 2005 (“Il ritorno a casa”)