

¿POR QUÉ NOS GUSTAN TANTO LAS PELÍCULAS DE LOS COEN?

Carlos Pérez Villalobos

“La ciencia carece de sentido, pues no da ninguna respuesta a la única pregunta que es importante para nosotros: ¿Qué hemos de hacer?, ¿cómo hemos de vivir?” **L. Tolstoi**

“Por cierto que yo considero este episodio una casualidad sin otro sentido...”, “...pero si yo fuera supersticioso vería en este episodio un presagio, un indicio del destino.” **S. Freud**

“En la cara de la mujer que le abrió la puerta vio grabado el horror y la mano que se pasó por la frente salió roja de sangre.”
J.L.Borges

1

En una página tardía sobre la naturaleza de lo psíquico, Freud se sirve de la descripción de un experimento de hipnosis para poner a la vista, de un modo que mueve a risa, su “inconmovible convicción”, a saber: que el psiquismo es inconsciente. El párrafo nos hace testigos (“espectadores” dice Freud) del comportamiento de un paciente que tras ser sometido a un mandato hipnótico –abrir un paraguas dentro de una habitación al instante en que su hipnotizador vuelve a ingresar en ella- es increpado por tan extraña acción: “¿Pero qué hace usted? ¿Qué sentido tiene esto?” Aunque por supuesto el sujeto no sabe por qué actúa de tal modo, sin embargo responde, balbucea, inventa algún subterfugio “para motivar de algún modo su comportamiento sin sentido”. Prefiere ser agente culpable a quedar como idiota. Intenta justificar lo que fue obediencia mecánica a una orden recibida en una escena ignorada, no presente para él, aunque vista por quienes asisten al experimento. Freud remata el párrafo: “Pero para los espectadores es claro que él no tiene noticia de su motivo real y efectivo. Nosotros lo conocemos, pues estábamos presentes cuando él recibió la sugestión que ahora ha obedecido, si bien nada sabe de su existencia dentro de él.” (1989, p. 287)

Si no fuera por la presencia de “espectadores” (que han visto el procedimiento que puso al individuo en estado de trance), la escena del sujeto ante la ley es semejante a la descrita: cada uno de nosotros en condiciones normales actúa como un hipnotizado; de la escena determinante no hay testigos y de ella sólo hay manifestaciones derivadas y anómalas. También nosotros, a la hora de los “qué hubo”, al igual que ese paciente, justificaremos y daremos razón de nuestra extraña conducta, tanto más cuanto más ignoremos su fuente y los motivos que nos empujan a realizarla. Estar obligados a responder ante la ley es la cumplida señal de que se está bajo su mandamiento. Debo responder de mí, pero soy quien he llegado a ser desde una cadena de eventos que desconozco; mis acciones y las explicaciones “conscientes” que brindo son la actuación derivada de un pasado que está fuera de mi memoria. Entiendo que eso se enuncia en la afirmación: “el psiquismo es inconsciente”. Y la escena descrita por Freud –el procedimiento hipnótico– tiene la gracia de poner ante la vista, desde un punto de vista exterior, en términos secuenciales, como en la línea de tiempo de la edición audiovisual, mandato hipnótico, salida y regreso del hipnotizador, emplazamiento y justificación. Vemos en el mismo plano sintagmático lo que desde el punto de vista del sujeto no puede hacerse presente o es representado difusamente en términos trascendentales, así: lo que ocurrió antes es imaginado después como vocación sobrenatural, como llamada metafísica que se escucha.

Lo gracioso (o patético) de la escena narrada (de la que, según Freud, recibimos “una impresión inolvidable”) es que puede ser comparada, creo yo, a la transmitida por el relato bíblico entre el Dios-padre y su criatura. En el experimento, el médico, como un padre sádico, impone una orden ridícula a su paciente en estado hipnótico (“Ahora yo me retiro; cuando regrese, usted me saldrá al encuentro con el paraguas abierto, y lo sostendrá sobre mi cabeza”); cuando éste, ya despierto, cumple como un sonámbulo el absurdo mandamiento, el médico, como el Señor en sus dominios, aparenta que viene recién llegando, se hace el sorprendido y emplaza al pobre a que dé razón de sus actos, pide cuentas, exige responsabilidad. La criatura, que continúa bajo los efectos de la hipnosis aunque crea ser muy consciente de sí, da explicaciones, inventa motivos, no para de farfullar razones, mientras el resto del mundo se ríe a carcajadas y el señor doctor hace reverencias ante el público que aplaude la demostración. Sería el caso de cualquier hijo pequeño que, sin saber lo que hace, realiza alguna gracia ante las visitas bajo la mirada ceñuda del padre que desea quedar bien representado por su retoño. Así contada, la escena podría ser el sketch de un capítulo de Los Simpson o de una película de los hermanos Coen (los únicos cineastas, dicho sea de paso, capaces de adaptar al cine la incombustible serie animada creada por Matt Groening, en la cual, recordemos, “Abraham” se llama el abuelo –inútil viejo de locuacidad senil–, padre del gordinflón, torpe y miserable “Homero Simpson”, que no hay día que no estrangule a su hijo “Bart”, tratándolo de “pequeño demonio”; además del patético payaso “Krusty”, el personaje más público de Springfield, que es un judío, hijo de rabino, aunque sin *bar mitzba*).

Entonces: actuación mecánica del sujeto bajo un mandato que recibió en situación de trance y posterior discurso justificador de esa conducta inmotivada ante el otro que lo emplaza. Recomendaría que se entendiera el enunciado en los términos en que Propp, en 1928, en su importante estudio sobre el cuento, definió como función:

“Por función, entendemos la acción de un personaje desde el punto de vista de su significación en el desarrollo de la intriga.” (1987, p.33)

Según Propp (y Levy-Strauss que aplicó la regla al estudio del “pensamiento salvaje”), los personajes de una intriga deben ser definidos por lo que hacen; la descripción de las sustancias –quién y cómo actúa- es accesoria para el análisis. En el relato *yahvista*, “Dios” promete y exige cuentas, prohíbe y castiga. “Abraham”, con tal de recibir lo prometido, obedece, ejecuta ciegamente la orden que escucha, aunque sea la de sacrificar a su hijo. “Isaac” es la víctima que ignora absolutamente por qué está a punto de morir en manos de su padre.

La escena descrita por Freud (que, no lo olvidemos, quiere desbaratar la ilusión que confunde psiquismo y conciencia) bien pudiera servir de ocasión para diversos guiones y el efecto conseguido sería distinto dependiendo de la composición que se haga del material. Narrada desde el punto de vista del sujeto (que, como tal, no sabe que está regido por la ley que otro le impone) la escena daría lugar a un relato de reconocible sesgo kafkiano. ¿Pueden imaginar un plano cerrado del rostro de alguien actuando bajo mandato hipnótico aunque sin saber de su estado de trance? Seguro que nos llevaríamos una impresión parecida a la que nos provoca John Turturro o William Macy o Steve Buscemi, en algún filme de los Coen; veremos el rostro de quien se sabe culpable de haber hecho algo imposible de justificar. Otro sería el caso si fuera descrita en estilo homérico –en un neto primer plano constante- y otro, si escrita en estilo bíblico (y el discurso freudiano y el texto de Kafka serían inconcebibles sin ese testamento). Traigo a colación por supuesto el célebre cotejo de Erich Auerbach, el autor judío-berlinés que publica, en 1946, *Mimesis*. La representación de la realidad en la literatura Occidental: el primer capítulo de esa obra, confrontando la épica griega con el tipo de narración judía, pone de relieve que esta última hace intervenir en el espacio de la anécdota una dimensión que trasciende y determina el presente narrado; por más doméstico y rudimentario que sea, lo reviste de una verdad imponente, comprometedora y compleja. La irrupción de ese “trasfondo” no es el de una sobrepotencia visible (como ocurriría en el relato homérico), sino el de una voz sobrenatural que emplaza y ordena, que se impone a quien la escucha.

Las ya numerosas películas de los hermanos Coen —Joel, director; Ethan, productor; ambos escritores de sus guiones—, tan judíos como Freud, Auerbach o Kafka, se dejan glosar (y no pretendemos otra cosa) si las ponemos bajo el foco de estos autores, en cuyas obras respectivas la pregunta por “lo judío” resulta ser, de una manera o de otra, una cuestión central. Ser judío es ser parte de la tribu de Abraham

y el vestigio de esa pertenencia es, por mandato del Dios propio, la circuncisión de los hijos. La inscripción (extraña/entrañable) que se reproduce a través de esa marca en la carne íntima es el relato del Génesis que narra cómo, guiado por la voz de su Dios, Abraham está a punto de sacrificar a Isaac. Con el uso depurado del medio al servicio de intrigas banales, peculiar de la narrativa judío-norteamericana o del cine de género de Hollywood de los cuarenta y cincuenta y con un reparto acotado de actores de rendimiento sorprendente, el cine de los Coen no deja de poner en juego una visión cruenta —en los términos estructurales de Propp— de las figuras y funciones de la tradición: la figura de la ley es la de la muerte, y la del sujeto —ante la ley— es la de un hijo cuya impresión imborrable de la autoridad parece la de un psicópata que está a punto de asesinarlo.

2

Peculiar del modernismo centroeuropeo y más esencialmente que ninguna otra, la obra de Kafka da con el tono —absurdo, cómico, desdramatizado— del sujeto reducido a una sola escena: su posición y posposición ante la ley, o más bien ante sus representantes —guardianes, jueces, verdugos— puesto que la ley se erige, para uno, como significante vacío: la autoridad se impone como fachada imponente aunque sin fundamento a la vista. No se puede entrever qué hay detrás de “las puertas de la Ley” y de las decisiones del inaccesible Castillo sólo llegan noticias degradadas a través de mensajeros ineptos y delegados de poco fiar. Esa trascendencia desalojada de contenido —ese contrato con un patrón sin nombre y sin cuerpo, cuya voz ordena acciones que no entendemos pero que debemos obedecer— define al ser humano según una figura de tradición judía: culpable, deudor, condenado a esperar algo cuyo contenido ignora. K, sin saber nunca de qué se lo acusa (cosa que pone en marcha en él la busca de alguna culpa que justifique el proceso), acaba en manos de un par de verdugos que, con la indolencia y expedición de un actuario o como quien se encarga de pelar fruta para el desayuno, cumplen con el trámite de matarlo: “¡Como un perro!, dijo, y fue como si la vergüenza debiera sobrevivirlo.” (Última línea de *El Proceso*).

Con la misma obsesión por el detalle extravagante y grotesco de la escritura kafkiana, las historias de los Coen —el fruto de una infalible y prolija dirección de arte es mostrado por una cámara desenfadada y meticulosa— despliegan la vicisitud de un sujeto más bien insignificante que ve alterada su insignificante normalidad por el curso bizarro de los hechos. En medio de la chatura del suburbio norteamericano, una casualidad, cualquier día, pone a cualquiera ante una deriva incalculable de eventos, cuyo trámite incluye siempre alguna encarnación cruenta y banal de la muerte (un asesino a sueldo, un psicópata que decide según cara o cruz, un demonio accidental).

En la inicial *Blood simple* (1984), el marido, que paga para que maten a su mujer y al amante de ésta, acaba en manos del sicario contratado con un disparo en

el pecho del que, sin embargo, sobrevive agónico. El amante (que es un empleado de la víctima) encuentra el cuerpo, lo da por muerto, cree que es la mujer la autora del crimen y se dispone a ocultarlo. De pronto ve con horror que lo que ha tomado por un cadáver comienza a arrastrarse como una cucaracha. Acaba por enterrarlo agonizante y rematarlo luego a golpes de pala. Ese exceso atroz, esa desmesura, funciona como una versión escatológica y canalla —y *Pop*— de lo sublime: el trato del ser humano con la muerte, la relación que define su humanidad (y por tanto su inhumanidad), es una relación imposible, irrepresentable.

En estas historias no hay héroes y lo que ocurre en ellas está despojado de méritos y merecimientos. El conflicto no se desata por un reclamo de reconocimiento, sino por las consecuencias imprevistas y a menudo fatales desencadenadas por un deseo reñido con algún mandamiento básico. Al igual que en un concurso sabatino de juegos de azar, el objeto que pone en marcha el drama del deseo es un puñado o una maleta repleta de billetes cuya posesión se conseguirá con tal de que la suerte sonría. La prenda sexual es subalterna, funciona como suplemento del botín realmente en juego, en una escena que pone a la ley y a los méritos entre paréntesis (Helena no es más que pretexto y ocasión para emprender la conquista de Troya). Sólo que aquí, en las intrigas que revisamos, la oportunidad de participar en la lotería y quedarse con el premio, a diferencia de un inocente sábado de bingo, pone en movimiento (o acelera) la tómbola de la muerte. Como en la mente infantil, como en la narrativa policial y el film *noir*, aunque vaciado de todo dramatismo, la muerte se presenta como hecho de sangre, accidente o castigo, que interrumpe abruptamente el curso anodino de las cosas; la muerte no es una fatalidad natural, es una contingencia que pone fin —tarde o temprano merecido— a una cadena de contingencias. Por más graciosa o inocente que sea la intriga, no se deja nunca de presentir en el horizonte, o bien en la figura de un satánico motociclista armado hasta los dientes que cruza las carreteras arrasando todo a su paso (*Raising Arizona*); o bien como la maciza amenaza negra de un huracán que irremediablemente pronto estará sobre nosotros (*A serious man*).

Reducido a una actualidad anodina sin pasado ni antepasados —la intemperie interminable de Fargo cubierta de nieve—, cada personaje padece la vida que le toca en suerte según los términos esenciales descritos por Truman Capote: “se levanta por las mañanas, no porque importe lo que haga, sino porque no importaría que no lo hiciera”. Hasta que, repentinamente, con ocasión de obtener algo sin pagar por ello, la vida del sujeto queda singularizada por la inminencia de su interrupción (es el motivo central, digámoslo aunque sólo sea para recordarlo, del memorable filme de Kurosawa, *Ikiru*, 1952, que comienza con el diagnóstico médico sobre el cáncer terminal de un modesto burócrata que ha agotado los últimos treinta años de su vida en una oficina municipal). Así es de hecho en *The man who wasn't there* (2001), cuyo desarrollo está sostenido por el relato retrospectivo en primera persona, que el protagonista (nos enteramos al final) escribe en su celda desde que sabe la fecha de su ejecución. El abogado que lo defiende construye su alegato apoyándose en la con-

dición de “hombre moderno” del acusado (Billy Bob Thornton): un barbero, alguien “común y corriente”, semejante en todo a los miembros del jurado, arrastrado por las circunstancias, sin mayor discernimiento, cuyo mal paso fue motivado sencillamente por la aspiración a realizar un buen negocio. Y de eso se trata cada vez.

Puesto en los términos del análisis de Propp, la peripecia se compone siempre de las siguientes “funciones”: 1) alguien cualquiera (*in medias res*) que se las arregla medianamente para “ganarse el pan” sin sudar demasiado, anhela que ocurra algo que lo saque de su medianía y haga sufrir un vuelco a su vida; 2) de pronto se presenta la oferta de un botín al alcance de la mano, pero aprovechar la oportunidad implica saltarse alguna ley; 3) el salto dado desata una cadena de crímenes y desgracias, incalculables de antemano, que acaban por exponer al sujeto a la pena mayor. Un encuentro fortuito conecta el deseo de uno con algo que lo fomenta o lo malogra y ese Azar, como en la fábula que hace de prólogo en *A serious man* (2009), es la máscara de la Muerte: inicialmente remota, la muerte irrumpe de pronto bajo el disfraz inocente de la oportunidad, y viene de la mano de su víctima que de buen talante y con la esperanza de que las cosas mejoren la ha invitado a tomar sopa al hogar.

3

Los hombres (porque en estos filmes —como en la tradición judía— las mujeres son otra cosa) carecen del deseo de ser reconocidos por los demás como mejores (*megalothymia*), del cual no puede prescindir el héroe de la épica y el drama clásicos. El héroe se erige sobre un desacato: para actuar el libreto de padres, los hijos deben eliminar al padre en alguna de sus representaciones. “Sin importar —dice Freud— que estemos aquí frente a una fantasía o a un retorno de una realidad objetiva olvidada, ha de hallarse en este lugar el origen de la representación del héroe, el héroe que siempre se subleva contra el padre y lo mata en alguna figura suya.” El héroe no está ante la ley y tampoco es su guardián. Se rebela contra la autoridad y demanda de los demás el reconocimiento de su hazaña. El *thymos* nombraba ese exceso de orgullo que sitúa a los hombres con relación a la muerte: unos ponen el propio valor por sobre la vida; otros, con tal de conservarla, prefieren la humillación. La dialéctica de amo y esclavo que Hegel propone como origen de la Historia —de la Historia como drama mental— tiene su motor en la lucha por el reconocimiento.

En *El gran Lebowski* (1998), el protagonista está exactamente en las antípodas de la figura del héroe: es el hombre equivocado en el lugar equivocado. Víctima y no agente de la historia, ignora del todo, al menos al comienzo de ésta, por qué le pasan a él tales cosas; a él —el más inocente de los personajes— que no tiene más ambición que pasarlo bien jugando *bowling*. La película contiene su propia glosa bajo la forma de un vaquero contador de historias que introduce la peripecia, presentando al personaje:

“Esta historia que voy a contarles tuvo lugar a principios de los noventa...”
 “A veces hay un hombre, no lo llamaría héroe, porque ¿qué es un héroe?...” “Y

aunque sea un hombre vago, y *the Dude* ciertamente lo era, posiblemente el más vago de todo Los Ángeles, y eso lo pondría muy alto en un campeonato mundial de vagos. Pero a veces hay un hombre, a veces hay un hombre... Perdí el hilo de lo que iba a decir. Pero ya lo presenté lo suficiente.”

The Dude (Jeff Bridges) es un cuarentón, vago de profesión, que se pasa la vida en el *bowling*, bebiendo *White russian* y fumando marihuana. Por una confusión de nombres su plácida rutina de vago es interrumpida y se ve arrojado al exterior del salón de juego, víctima casual de una serie absurda, cómica y violenta, desencadenada a partir de un otro (absolutamente otro) Lebowski. Al final, concluida la intriga, vuelve a aparecer la figura del narrador, comentando el desenlace:

“*The Dude* lo resiste todo... No sé a ustedes, pero a mí eso me tranquiliza. Es bueno saber que anda por ahí *the Dude*, tomándose la vida con calma. Espero que llegue a las finales. Bueno, eso es más o menos todo. Fin de la historia. Parece que todo les salió bien a Dude y a Walter. Y fue una historia genial, ¿no creen? Me hizo reír muchísimo. Por lo menos, algunas partes. No me gustó que Donny muriera. Pero sé que hay un pequeño Lebowski en camino. Supongo que así es como la maldita comedia humana sigue perpetuándose a sí misma durante generaciones en todos los caminos y en todas las arenas del tiempo. Ya ven, otra vez estoy divagando... Espero que ustedes, amigos, se hayan divertido. Los veré pronto en el camino.”

En la glosa transcrita, deshilvanada y divagadora, bien se puede escuchar una suerte de declaración de principios —un manifiesto— de los propósitos narrativos del cine de los Coen. Se trata de imaginar, con explícito recurso a los más diversos géneros, historias cuya fatalidad no tiene justificación y cuyo pathos insólito, desplegado sin asomo de drama, con crudeza, precisión y humor, pende sobre todo de la narración que encadena hechos y acciones. (La función que Freud llama “elaboración secundaria”, parte constituyente del psiquismo inconsciente, consiste en producir la mínima articulación al recordar los remanentes figurales que al despertar conservamos de un sueño). Es la diégesis —el relato— lo que da apariencia de proceso, de rumbo, de historia —arma sentido—, a un material episódico cuyo acaecer no tiene más sustento que el azar y el equívoco. La presencia del cowboy-cronista —que notoriamente actúa el papel, el estereotipo country, del contador de historias, mirando a cámara— recuerda que la figura del narrador (propia de una sociedad agrario-artesanal, de tradición oral, y cuya desaparición Benjamin constató) es, en el actual anacronismo pop-moderno, todo lo más un libreto pintoresco, un suvenir coleccionable, una máscara posible en un salón de *bowling*. Cumple la función, aunque apenas, de presentar y cerrar, convertir en historia la peripecia accidental, desatada las más de las veces por el solo deseo de probar suerte y quedarse con el premio y continuar con la sensación de que vivir vale la pena.

Es lo que no puede comprender la jefa de policía en *Fargo* (1996). Marge Gunderson (Frances McDormand), preñada de siete meses, cuya domesticidad no impide su perspicacia como lectora de indicios —es capaz de adivinar la secuencia

de los hechos ocurridos a partir de las pistas dejadas por éstos—. Si bien su trato con hechos de sangre no le quitan ni el sueño ni el apetito, es incapaz de aceptar, sin embargo, que todo eso no tenga algún significado: su cara de pasmo cierra el film, no pudiendo explicarse cómo por conseguir un poco de dinero haya quienes estén dispuestos a matar y dejar una hilera de cadáveres a su paso. Ella que mantiene a raya a la muerte, en medio del descampado, no puede entender que la muerte no tiene significado para quienes no están ante la ley, no están tachados por la culpa. La indiferencia animal del psicópata, que hay siempre uno en cada historia, como una divinidad infame, reparte a cualquiera que se le cruce la muerte merecida.

De ahí el mutismo imperturbable de Peter Storman, en *Fargo*; o de Javier Barden, en *No Country for Old Men* (2007). El hombre tachado por la culpa, en cambio, habla, esto significa: piensa “moriré”; “he matado”; “no matarás”; “deseo pero no puedo hacerlo”; “no pude matar”; “voy a morir”. En la obra de Kafka, la clave que define al ser humano es: “soy culpable”; “merezo ser condenado”; “desconozco la ley pero no he cumplido con ella”. La acción articuladora convierte en serie lo que no sería más que un apilamiento de incidentes casuales y olvidables apenas ocurridos, para continuar en otra serie, indefinidamente, mientras la muerte no cobre su parte e interrumpa ese trajín inútil, a través del cual (frase sublime en boca del pintoresco cowboy-cronista):

“la maldita comedia humana sigue perpetuándose a sí misma durante generaciones en todos los caminos y en todas las arenas del tiempo.”

Aquí, en la total inmanencia de estas historias —en las cuales, digamos, los pinos dispuestos mecánicamente son tan escrupulosamente captados como quienes entran en juego—, los personajes dejan una impresión duradera que excluye sin embargo todo deseo de identificación, toda proyección por parte del espectador. Ni héroes ni antihéroes. En la actuación predomina una cierta coreografía gestual, un cierto manierismo teatral, en el cual el “carácter” dramático es sustituido por el histrionismo neto y estridente del comediante. Y ese parece ser el mandato bajo el cual están los actores, por más atractivo y estelar que sea el elenco: representar, como en la máscara teatral arcaica, no una “personalidad”, sino una idea, una característica. Incluso el bueno de Tom Hanks —en *The Lady killers* (2004)— es capaz de transformarse en un sorprendente y bienhablado rufián dispuesto a todo por conseguir su botín y al que le asoma el colmillo apenas sonríe con su boca de pícaro molusco; o, en *The Hudsucker Proxy* (1994), el “inteligente” de Tim Robbins haciendo de zopenco *keatoneano* en manos de la Fortuna, representada ésta por un dios canalla de la especulación bursátil que parece controlar los engranajes del tiempo (Paul Newman).

Al igual que en un retrato fotográfico hecho por Richard Avedon, los rostros de gente más o menos conocida quedan captados, todos por igual, algo desencajados, algo histéricos, como si enfrentaran un tribunal a punto de condenarlos a una muerte por demás merecida aunque siempre inoportuna. La vehemencia expresiva, en vez

de reforzar una identidad, acentúa el vaciamiento de sustancia personal: al igual que la individualidad física de un tic, que lejos de expresar una plenitud interior, pone en evidencia el automatismo del sujeto, deja adivinar el exceso de mecanismo que lo gobierna.

Actores de reparto como Jon Polito o Tony Shalhoub sirven de patrón para hacerse la idea de éste que llamaríamos sublime expresivo. Gestos, gesticulaciones, voces, ademanes, se construyen en vista de un significado nítido y desmesurado, en función alegórica. Cada performance pone en juego signos-funciones, no personas. El vaquero, en *The Big Lebowski*, no sólo actúa como narrador, sino que eleva a signo el rol pintoresco del contador de historias. La indicación principal parece ser no sólo encarnar la acción de un personaje, sino construir (nítida, enfáticamente) la función significativa de esa acción. Del modo que, según dilucidó Barthes, hace de modo rústico pero eficaz el luchador de *catch* o el actor en el teatro antiguo: la performance corporal es el signo franco de una idea dramática: la infamia, la nobleza, la caída en desgracia.

4

Kairós nombra, según indica Panofsky, “el momento breve y decisivo que marca un punto crucial en la vida de los seres humanos o en el desarrollo del universo” (1972, pp. 95-96). En las historias de los Coen: el instante que interrumpe el curso normal (el tiempo regido por la norma del esfuerzo) y pone al sujeto ante la oportunidad de quedarse con un botín que transformará su vida.

En el temprano *Raising Arizona* (1987), el agitado argumento —que el desenfreno de cámara y montaje acentúan— gira alrededor del más bíblico y conservador de los anhelos: “una tierra no muy lejana, donde todos los padres son fuertes y sabios y capaces, y todos los hijos son felices y bien amados”. Es el sueño final de un reincidente ladrón de supermercados cuya vida cambia desde que se enamora de la mujer policía encargada de fichar fotográficamente a los condenados. La mujer (como Sara) resulta incapaz de preñar hijos. La oportunidad de vencer esa fatalidad se presenta cuando deciden robar uno de los quintillizos recién nacidos cuyo flamante padre, dueño de una cadena de almacenes, parece injustamente bendecido por la buena fortuna.

En la más reciente *Inside Llewyn Davis*, de 2013, el protagonista, un cantante folk de inicios de los sesenta, fracasado y sin domicilio, no supera la situación culposa en que lo ha dejado sumido, según vamos adivinando, el suicidio de su *sidekick*. Si la muerte no ocurre dentro de este último film es porque el trance de una accidentada semana (en torno a un gato de nombre Ulises, y a una gata adúltera de cara angelical) es la deplorable secuela de una muerte ya ocurrida. La incapacidad afectiva que le impide “conectar” con los demás, y cierta aptitud para fastidiarlos, hace imaginar que Llewyn (Oscar Isaac) es hijo de un padre cuyo nombre acaso preferiría no llevar (lo visita una vez en un hogar para marinos mercantes jubilados

y la única señal de vida que recibe del viejo es el fétido percance derivado de su falta de control de esfínteres). La fatalidad lo persigue: es como si un muerto y otro apenas vivo penaran sobre él y lo quisieran un perdedor.

Lo peor es que no tiene explicación para su fracaso: no es un impostor, pone todo lo que tiene en su canto, “no está verde”, y sin embargo no es reconocido, no se gana la vida con lo que hace, nadie lo quiere a su lado. A diferencia de la demostrada autonomía del gato Ulises (se escapa y regresa al hogar de sus dueños, según le place), él deja la penosa impresión de un pobre perro (“judío errante”) que cada día debe mendigar un rincón donde pasar la noche. Menos él, que intenta sin éxito hacer su número en solitario, todos parecen echar de menos a alguien más en el escenario; no le tocó ser Bob Dylan. La entrada del filme (que al inicio vemos sin entender) vuelve al final, ahora comprensible como efecto de la cadena azarosa de esos infaustos siete días: la merecida paliza que recibe le brinda por un instante la ilusión de una rudimentaria justicia y acaso la redención de sus sentimientos de culpa. Comprender es hallar algún motivo que explique por qué las cosas no andan bien: un crimen que hayamos cometido y no recordemos, una deuda que debamos saldar. Preferimos la culpa (de la que el castigo o la penitencia nos exonera) a la sensación de que las tribulaciones no tengan justificación alguna.

True grit (2010), espléndida versión de la novela de Charles Portis —que ya había sufrido una adaptación al cine (Hathaway, 1969) —, es un recobro del western, que propone la verdad del género como tiempo inmemorial, anterior al pasado histórico. Aquí sí hay “heroína” y hay épica: una muchacha vivaz de catorce años emprende un viaje con el viejo pistolero contratado para vengar al padre asesinado. Al final, sin embargo, en el epílogo del film, nos enteramos que se trata de la rememoración de una aventura hace muchos años ocurrida. La peripecia que hemos visto es el recuerdo de una mujer adulta, solterona y manca, que visita, veinticinco años después, al viejo Marshall cuando lo que queda de éste sobrevive, representándose a sí mismo en un espectáculo de feria. Es lo que de hecho ocurrió al comienzo de la épica del género, cuando la desaparición del *Far West* dio paso al mito, al *once upon a time in América*. La muerte reciente del hombre impide (afortunadamente) el encuentro patético entre una solitaria sin esperanzas y un anciano decrepito que acaba sus días actuando la mascarada ruinoso de su vida.

La ficción poética es más filosófica que la historia, escribe famosamente Aristóteles, porque no expone lo que pasó (no está obligada a documentar y explicar los hechos), sino el acontecimiento: lo que puede ocurrir porque no ha dejado nunca de ocurrir. En la escena final, vemos a la mujer ya más vieja frente a la tumba de su compañero de aventura, cuyos restos ella ha acogido en sus dominios: el acontecimiento que sostiene su destino es el recuerdo de aquellos días remotos en los que, decidida a vengar a un padre asesinado, conoció a un padre que cobraba por asesinar y a quien le debe su vida. La vida transcurrida es la secuela de esa aventura primordial (y la falta de su brazo derecho da testimonio de ello). “El tiempo siempre se escapa”, es la frase con que concluye la narración. La potencia épica que, excepcionalmente,

posee *True grit* proviene de la extralimitación, el exceso humano, lo inhumano al servicio de la vida. Me refiero a la secuencia hacia el final cuando el viejo matador cruza la noche, que parece interminable, a toda carrera, al costo incluso de reventar de cansancio a la bestia en la que cabalga, y continuar a pie, hasta alcanzar el extremo de sus fuerzas, todo por salvarle la vida a la muchacha que ha sido mordida por una serpiente y agoniza.

En otro film de género, *De paseo por la muerte* —así se tradujo *Miller's Crossing* (1990)—, el protagonista (silencioso, complejo, calculador) debe eliminar a un judío llorón e impostor (“¡No merezco morir!” —implora, a punto de ser ejecutado— “Sólo soy un embaucador.”); es hermano de Verna, la prenda del deseo, y sus estafas lo destinan a ser el chivo expiatorio de esa historia de rufianes (irlandeses e italianos) que se reparten el gobierno de la ciudad. La naturaleza “ensimismada” de Tom Reagan (Gabriel Byrne), a la vez que atributo del “carácter” hamletiano del personaje, funciona como signo característico del “anti-héroe” del *film-noir* (así el sombrero, fetiche verosímil del género gansteril, hace las veces de un libro en las manos de Hamlet: perderlo equivale a perder la cabeza). El protagonista ocupa el lugar de un primogénito deseado, es consejero y amigo de Leo, el gran jefe; a la vez carga la culpa de ser el amante de la novia de éste. (El patrón podría ser padre de ambos, que así ocuparían el lugar de hermanos incestuosos que, cómplices en la culpa, se aman y se odian: “Traicionamos a Leo —dice Verna a Tom—, merecemos ser castigados. Somos tan malos, que nos merecemos el uno al otro; somos unos desarraigados.”) *Miller's Crossing* es el nombre de un bosque de eucaliptos donde tiene lugar la muerte como expectativa cierta. Por ese bosque, Tom, quien ha sido expulsado del reino del padre, será escoltado luego hacia su propia muerte, culpable de no cumplir la orden de matar al condenado, de no haber pasado la prueba de verdugo.

Barton Fink (1991) es quizás el único de los filmes donde el protagonista es un autor, alguien que quiere ser reconocido por el mérito de su trabajo. Se trata de un novel dramaturgo judío-neoyorquino de los años cuarenta (John Turturro), cuyo propósito es desarrollar —según una reseña crítica que celebra su obra— el “drama de la gente común, cuya dura lucha por la existencia no consigue aplacar su anhelo de algo más elevado”. Digamos: representar la elevación sublime —ante la ley, ante la muerte— inscrita en la más anodina y vulgar de las existencias. La historia comienza con el exitoso estreno en Broadway de una obra suya. Los ideales creativos y valores sociales que profesa lo obligan a rechazar, ya antes que concluya esa triunfal jornada nocturna, una llamada telefónica de Hollywood que le ofrece un suculento contrato por su trabajo de escritor. Lo que sigue a ese inicio (tras la impresión que nos deja el plano disruptivo de una asombrosa ola que revienta en una playa) es la elaboración inconsciente que transforma en sueño de angustia los sentimientos en conflicto (inconfesado deseo prosaico por un lado; proclamado deseo sublime por otro), suscitados por la tentadora oferta reciente. Y la solución de compromiso consiste, en el sueño, en el bloqueo creativo que, recién llegado a Hollywood, le impide cumplir la tarea básica que le encomienda su nuevo patrón (el

productor que representa la ley en la tierra de promisión): un guion sobre luchadores de *catch*. La peripecia onírica transcurre en el interior de un gran hotel desierto y arruinado, cuyo único huésped es el vecino de habitación (que tiene la corpulencia y experiencia de un luchador de *catch*) con quien traba una relación de dependencia afectiva. Pero el amistoso y macizo vendedor de seguros resulta ser en verdad un asesino en serie que decapita a sus víctimas.

La justicia mortal y apocalíptica del incombustible Charlie (John Goodman), en una escena impresionante, incendia todo a su paso, haciendo explotar las paredes del infinito pasillo del Hotel Earle. En *Barton Fink*, el pensamiento de vigilia y el trabajo del sueño ocurren en un espacio mental continuo, en un mismo plano sintagmático, elaborado en un régimen de cinematografía sin concesión alguna a recursos de género fantástico. La “vida de la mente” —como proclama el “loco Mundt” mientras avanza con una escopeta humeando en la mano— es constante, continua y no cambia de sustancia en su trance de la vigilia al sueño: la *res cogitans* deviene en el cine de los Coen *res extensa*, y es por supuesto de naturaleza inconsciente. (Cabe recordar que para Schopenhauer la vida y los sueños eran hojas de un mismo libro: si la vigilia equivale a leerlas en orden; hojearlas es soñar).

5

Por más truculenta que sea su peripecia (a menudo de patético desenlace), en estas fábulas se está siempre más cerca de la picaresca. Aristóteles declara que la tragedia, a diferencia de la comedia, pone en escena las acciones humanas —las imita—, ennobleciendo a sus protagonistas: “tiende a presentarlos superiores a los hombres reales”. Recordemos: el rey Edipo (cuyo poder lo debe a su voluntad y astucia) acaba doblegado por la ley que ha infringido sin saber. La comedia, en cambio, “pretende representar a los hombres como inferiores” (Poética 1448 a 17-18). Imaginemos: el rey Layo, viejo miserable y prepotente, termina muerto en manos de un joven arrogante que el azar cruza en su camino; nunca sabrá que su victimario es el hijo al que, recién nacido, años atrás, él mandó a matar porque una voz oracular le sopló al oído que acabaría siendo su víctima. Según Auerbach, que confronta la construcción narrativa de la Odisea con la del Génesis, la jerarquía que hay entre la escena trágica, que representa asuntos elevados, y la cómica que imita domésticas vicisitudes, no tendría lugar en el texto bíblico: “La intervención sublime de Dios actúa tan profundamente en la vida diaria, que las dos zonas de lo sublime y lo cotidiano son fundamentalmente inseparables y no sólo de hecho.” (1993, p. 29)

Sin embargo, una cosa es escuchar la voz de Dios a través de la voz que narra un cuento en el que Dios es protagonista y otra muy distinta es ser espectadores de su representación. Un medio representacional hace ver, pone en escena; y —bien lo saben los iconoclastas dondequiera que se los halle— la trascendencia invocada, si vuelta imagen presente en un escenario, está bajo amenaza de muerte e incluso su solo anhelo expuesto a la irrisión. En el cine, el montaje del material filmado por la

cámara transforma el pensamiento —la vida mental— en “cosa percibida”, en materia visible, cancelando el misterio al cual propendemos cuando comprendemos un texto, es decir cuando escuchamos el sentido de la letra que leemos. El texto kafkiano deja adivinar que el lugar trascendente de la autoridad o su fuente está vacío, pero, aun así, su inaccesibilidad y la cadena ilimitada de delegados hacen perdurable, en el texto, el misterioso poder. El discurso cinematográfico exige, en cambio, como el trabajo del sueño, tramsutar la inminencia en inmanencia figural y la dimensión “trascendental” del sujeto —la experiencia presente del antes y el después; del más acá y del más allá; la expectativa presente de que algo remoto inmemorial adviene; en fin, la experiencia del presente como relación a la ausencia— se convierte en materia espacio-temporal, puesta ante la vista (objetivada) en orden de sucesión: planos yuxtapuestos en una “línea de tiempo”. Como en la descripción freudiana del experimento hipnótico para imaginar el psiquismo inconsciente.

A pesar de los recursos invertidos, desde Cecil B. de Mille a los espectaculares efectos especiales de las superproducciones actuales, lo único que veremos al fin y al cabo en una película de guion bíblico es a un gringo macizo (con bronceado de *solarium*), disfrazado de pastor del desierto, hablando como sonámbulo frente a una modesta zarza ardiendo o, más recientemente en *Éxodo* (2014) de Ridley Scott, frente a un *Yahvé* imaginado como un polimorfo-perverso “amigo imaginario”. Si se tratara de una película de los Coen, fiel a un capítulo bíblico de *Los Simpson*, esperaríamos ver a un Moisés con cara de psicópata preparando el escenario en una ladera del monte Sinaí, siguiendo las instrucciones escuchadas en un sueño (como Speer ajustando los detalles de su catedral de luces para el *Führer*); lo veríamos soplar una hoguera oculta y, en medio de la humareda, sudando como animal, mimar a voz en cuello un diálogo con su Señor. La revelación y erección de la Ley —el acontecimiento sublime por antonomasia— sería puesta en escena por el inspirado aunque pedestre autor de su letra, contando con los recursos rudimentarios de un chamán, que conservaría en su rostro transpirado y vehemente las huellas dejadas por el horror, la cólera o el desamparo. (El tipo de indicios que ponen en marcha el análisis de Freud para explicar la impresión que recibía de la escultura de Miguel Ángel).

En el cine de los Coen, el único enigma que se inmiscuye es el instante del encuentro fortuito, los misteriosos engranajes del azar: series paralelas se entrecruzan en la vida de alguien (cumpliendo su deseo o malográndolo). Diríamos: el enigma consiste en que un incidente —propicio o desgraciado— en el acaecer de la vida de uno devenga origen y destino. Esa es la fuente de la compulsión interpretativa. Comprender es transformar la coincidencia en secreta necesidad. La vocación hermenéutica consiste en el deseo de que lo fortuito obedezca a un plan, a una Providencia; que nuestro destino (el cauce que habrá tomado la única vida que tenemos) no sea el resultado de una mera comedia de equivocaciones.

En *The Hudsucker Proxy* (1994), los gigantescos engranajes del reloj del rascacielos que preside la ciudad, sostienen la marcha hacia el futuro, imposible de predecir incluso para ese dios subalterno, Sidney Mussburger (Paul Newman),

que al inicio parece manejar la rueda de la fortuna. Tras el suicidio del dueño de las industrias Hudsucker, Mussburger, como quien coloca un fusible, instala a un pelele en la gerencia vacante para inducir la caída de las acciones. La película con ingredientes de género fantástico cuenta, a través de un negro que vive entre los engranajes del reloj y puede detener el tiempo, la peripecia de Norville Barnes (Tim Robbins), quien de la noche a la mañana pasa del subsuelo a la cúspide, ignorando por completo que son cálculos del todo ajenos a él los que transforman su suerte y creyendo que es un merecido designio lo que produce el milagro.

Recordemos la escena de *O Brother, Where Art Thou?* (2000), en la que los tres camaradas escapados de la cárcel se salvan de la muerte —por linchamiento— gracias a la repentina inundación que cubre el valle con ocasión de la construcción de una represa artificial. Según la modernista reflexión del astuto y simpático embustero Ulysses Everett (George Clooney), que no cree en milagros y al que nada impide cada noche engomarse y ajustarse redecillas en el cabello, el progreso técnico dejará en el pasado la superstición y la ignorancia. Aunque un minuto antes, en la inminencia de la muerte, él mismo había clamado al cielo de hinojos, no se rinde a las coincidencias: en la oportuna irrupción del volumen gigantesco de agua que lo salva de la horca, no ve más que un favorable azar y no la intervención de Dios en respuesta a sus plegarias. Es que Ulysses es un entusiasta pícaro moderno, sin antepasados y sin tradición, que confía ingenuamente en su astucia y en su audacia para arreglárselas con la adversidad. Al igual que el viaje del héroe homónimo —y la historia, según se indica al inicio, es una adaptación de la Odisea homérica—, el periplo de Ulysses, tras huir de la prisión, es de retorno al hogar: el único pasado que cuenta para él y que desea recobrar es el de sus cinco hijas y su esposa (quien, a diferencia de la fiel Penélope, no aguarda su regreso a casa, ya que lo abandonó la última vez que fue condenado).

6

¿Cómo arreglárselas con el tiempo de la vida, es decir con la sensación de abandono y la muerte inminente? ¿A quién clamar para responder las preguntas acerca del significado de las calamidades y sobre qué se debe hacer en las circunstancias adversas?

Y es que la explicación experta del geólogo o del historiador o del neurólogo no nos incumbe si se trata de comprender por qué perdí lo que tenía o mi vida cayó en desgracia bajo una administración despótica o a raíz de un accidente vascular. Establecer las causas del hecho, conocer el mecanismo desencadenado, no responde esa pregunta, que no dejamos de musitar o vociferar cada vez que la desgracia cae sobre uno: ¿por qué a mí? Y la mayor desgracia consiste en que no hay respuesta para esa pregunta. A todo lo más, consuelo. Más intolerable que la pérdida sufrida es que su padecimiento no obedezca a necesidad alguna, y que la fatalidad que se abate sobre uno tenga un significado más bien cómico que cósmico.

Lo único que explicaría la sobrevivencia de una tradición en un contexto diferente al que la produjo es el inextinguible e inveterado horror que exigió su consuelo, y que, no cubierto por saber científico y técnico alguno, los seres humanos continúan demandando como niños a sus padres. Hay tradición —y esta es siempre de libreto patriarcal— porque los padres son antes que nada hijos que mal actúan un rol que ignoran. La tradición sostiene la identidad del grupo, lo provee de la ilusión de ser una gran familia, hermanos bajo la tutela de padres venerables, y permite así, provistos de misión y origen, que cada uno crea saber de dónde proviene, cuál es su lugar, hacia dónde debe dirigirse.

Sin embargo, lo transmitido de generación en generación termina por inmiscuirse en un mundo cuyo modo de producción no corresponde ya a las remotas y olvidadas condiciones materiales que antaño exigieron tales costumbres para vivir. ¿Qué ocurre cuando prácticas y creencias arcaicas prevalecen aun en medio de usos, saberes y equipamientos, que producen y dan forma a la vida moderna? Esa incongruencia condena a la tradición a la condición de fósil pintoresco y el elenco de sus representantes parece tanto más anacrónico y esperpéntico cuanto más presume gozar de buena salud.

Es la impresión que deja *A serious man* (2009), cuyas vicisitudes ocurren en el universo sesentero cerrado de un suburbio norteamericano (colegio y templo incluidos) cuyos habitantes (con excepción de un vecino xenófobo) comparten el tipo de domesticidad y carácter reconocibles en cualquier comunidad judía moderna, mezcla de institución tradicional —resignación a un mandato heredado (nunca cuestionado)— y, a la vez, adaptación funcional a las exigencias económico-científico-técnicas vigentes. Cabe imaginar que es la impresión que deben conservar los cineastas Coen del mundo en el que crecieron y que los formó como sujetos. En esta película, a diferencia del resto, no hay asesinatos ni criminales a sueldo, sino rabinos y adultos que no superan la condición de hijos torpes o majaderos. Y acaso por eso —porque no se trata de un universo de género— es que la temática queda de manifiesto con mayor fuerza y poesía.

Larry Gopnik (Michael Stuhlbarg) es un profesor de física capaz de enseñar la teoría de Schrödinger, pero incapaz de entender por qué su esposa lo abandona y prefiere a un imbécil o por qué a un alumno se le ocurre sobornarlo. Las matemáticas con que recubre la pizarra para ganarse la vida parecen no servirle de nada a la hora de enfrentar sus actuales tribulaciones. Es padre de dos hijos, un chico que está a punto de hacer su *bar mitzva* y una muchacha adolescente. El hombre carga además con un hermano inútil que bordea la psicosis. Cuando la esposa le anuncia inesperadamente que desea el divorcio (porque quiere casarse con un conocido de ambos), a la vez que un alumno coreano reprobado intenta revertir su nota deslizando un sobre con dinero en su escritorio, el desconcierto congénito del profesor alcanza un punto límite. ¿Cómo arreglárselas con la vida que exige tomar decisiones, para lo cual el saber científico y técnico no parece brindarnos sostén ni guía? A la hora de la crisis, el heredero de una tradición pre-científica (dispositivo oral con funda-

mento en el Libro único) se inclina ante la autoridad y, en espera de nuevas señales, se resigna al padecimiento. Debe comportarse y actuar según está prescrito, a la luz de la experiencia transmitida a través de los relatos y su glosa interminable.

“No siempre es fácil descifrar lo que Dios intenta decirte” —le dice al profesor una conocida, y continúa: “Somos judíos. Tenemos un pozo de tradiciones que nos ayudan a entender. Cuando estamos confundidos tenemos todas las historias contadas por personas que han tenido los mismos problemas.”

Al bueno de Larry lo invade el estupor y la culpa cuando un accidente fatal, del cual él mismo pudo ser víctima, saca de juego a su rival: la muerte oportuna del otro vuelve a poner las cosas en su sitio. Para descifrar cómo le habla Dios a través de tales aciagas coincidencias que le quitan sueño y suelo, el profesor (que no deja de pagar asesoría jurídica) se anima a acudir sucesivamente al despacho respectivo de tres rabinos (de más joven a más viejo), los cuales componen una galería en que la estupidez alcanza chistoso protagonismo. Salvo el anciano que conoceremos al final, cada uno ejerce su rol, procediendo según el método talmúdico, a saber: responder a la demanda de quien consulta contando una historia (cuya ambigüedad reside en su total irrelevancia respecto al asunto en cuestión) y confiando en el poder de la anécdota, mientras más impertinente y ridícula, más capaz, se supone, de provocar sentido. El consejo es: confíe en la verdad narrada. No descifre, no razone, no trate de explicar. Repita con su acción lo que ha escuchado sin entender de las historias pueriles a través de las cuales habla la tradición.

El hijo de Larry (cuya única preocupación es cancelar una deuda contraída para comprar marihuana) cumple con astucia práctica su papel en la ceremonia de su *bar mitzva*: aprende de memoria la entonación del canto (repetido a través de un disco gramofónico), ignorando por completo el contenido del texto. Pese a estar abrumado por la marihuana, acaba dando con el tono, recordando no el significado de la letra, que desconoce, sino la entonación sonora escuchada repetidas veces a través del mecanismo eléctrico. En premio a su desempeño el chico recobra del rabino anciano el radio portátil que le quitaron en la clase de hebreo y escucha de boca del maestro la sentencia *When the truth is found to be lies and all the hopes within you die*. Es una estrofa de la canción pop de Jefferson Airplane y es la frase filosófica de verdad en la película: “Cuando la verdad se vuelve mentira y todas las esperanzas han muerto dentro de ti” *¿Then what?* —agrega el rabino.

Al inicio, el filme nos hace ingresar a la historia a través, simultáneamente, del oído del padre (que es auscultado por el médico) y el del hijo, que escucha música por su auricular para distraerse de la clase de hebreo. Al final, vemos el huracán que se acerca (certeza empírica atestiguada por la mirada), mientras escuchamos otro verso de la misma canción que captura los oídos del muchacho que porta su recobrado audífono. Ese desenlace coincide en el montaje con el estupor del padre que, tras resignarse al soborno de su alumno, escucha por el teléfono (como si el

Dios castigara de inmediato su conducta) la voz de su médico anunciándole los resultados de los exámenes que, al comenzar la película, vimos hacerse al protagonista. El hijo ve la amenaza que se cierne sobre todos, mientras escucha música; el padre escucha la amenaza que se cierne sobre su vida a través de la voz sin cuerpo que le llega por el auricular.

7

A serious man tiene que ver, desde su prólogo, antes de los créditos, con el cuento tradicional judío —del cual también la escritura de Kafka recibe importante inspiración—, esto es: el tipo de relato talmúdico (*hagadah*) cuya pequeña intriga, más bien absurda y pueril, es ofrecida a la interpretación que le supone un contenido revelador.

El cuento del principio del film (que ocurre en un ghetto medieval en el que se habla *yidish*) opone la incredulidad de la esposa fundada en la confianza del que ha visto y recuerda, contra la credulidad del marido que una noche ingenuamente convida al hogar a un rabino anciano que la casualidad ha puesto en su camino. El aplomo de la mujer recuerda al protagonista femenino de *Fargo*: es quien mantiene la ley de la casa (*oikonomía*), expulsando la muerte (la exterioridad radical) fuera de sus límites. La mujer sabe que el anciano está muerto y por eso no vacila en probar su certidumbre, enterrando un punzón en el pecho del espectro, que no para de repetir: “¡Vaya que esposa te conseguiste!” La confianza de la mujer —o su locura— es tal que no se deja amilanar por la presencia actual del anciano rabino. El hecho de que el viejo con el pica-hielo enterrado en el pecho siga vivo, se levante y abandone la casa, es la prueba irrefutable de que estaba muerto, de que se trataba de la muerte en persona o de un demonio encarnado en el cuerpo de un rabino muerto. La figura del anciano que cruza la puerta y desaparece en la noche, recuerda la última vez que vemos al sicario de *No Country for Old Men*, el “fantasma”, alejándose malherido y tambaleante por la calle.

¿Qué se debe entender de esta fábula? ¿Cómo interpretar el cuento judío que vemos en función de prólogo del filme *A serious man*? ¿Quién es el crédulo, quién el incrédulo? ¿La esposa que está convencida de estar frente a un muerto-vivo? ¿O el esposo que, en medio de la noche invernal, se encuentra al anciano rabino y siente piedad? La pregunta por el significado de estas cosas, que no por sus causas, predispone, como el gato de Schrödinger, a la indecisión interpretativa. Es el tipo de disposición que la hermenéutica talmúdica fomentaba con estas fábulas.

Se trata, supongo, del tipo de narración oral, y del tipo de experiencia, que Benjamin echaba de menos y daba por muerta en su ensayo sobre Leskov. Se trata del escuchar por oposición al ver, en relación con lo único que importa, a saber: la cuestión del sentido de la vida humana como experiencia de la verdad, en su dimensión hermenéutico-oral (tradicción judía) o lógico-mimética (tradicción griega). En los términos narratológicos de Auerbach: “Abraham” y “Ulises”. La narración

homérica describe visualmente el pormenor situacional de las vicisitudes del héroe y las rememoraciones —el decurso interior— se añaden metonímicamente en la inmanencia de la secuencia narrativa. El relato bíblico, en cambio, no describe, parece estar sujeto de antemano al mandato iconoclasta que su texto enuncia: la fuente trascendente de la Ley es una voz que se escucha, que exige cerrar los ojos y prohíbe imaginar. Lo que no vemos venir lo podemos escuchar.

A diferencia de la intriga dramática, en la que el héroe con su acción pone en marcha la peripecia y desata consecuencias que él mismo padecerá; en la anécdota judía, ausente de héroe, los sujetos sufren la acción de otros, consideran tal padecimiento como justicia enigmática del Dios, y se interrogan, interminablemente pasmados, por el significado y motivo de esas señales incomprensibles. ¿Qué habremos hecho para merecernos tanta desgracia? La pregunta desencadenante de la tradición judía equivale a la afirmación kafkiana, que la indagación de Freud confirmaría: Algún crimen (que no recordamos) debimos haber cometido puesto que somos castigados así. Lo que distingue la vida mental es ir reconociendo con retardo, en un puñado de marcas indelebles, las huellas dejadas por un evento primordial. ¿Por qué Freud nos inflige la culpa de Edipo —el deseo parricida del hijo— y pasa de largo ante la figura de Abraham (o la de Saturno o la de Layo): el deseo filicida de un viejo psicópata que no quiere morir?

Tal como se imagina que hace Moisés, que administra a su favor coincidencias casuales, poniéndolas a jugar bajo su voluntad excesiva, valiéndose de la credulidad supersticiosa de los otros, todo con tal de dar cumplimiento a una vocación fundamental, Freud, poniendo en escena su propio drama, reinventa la historia del pueblo judío. Desplaza la figura primitiva de Abraham (a quien no menciona más de un par de veces en toda su obra) y erige en su lugar a Moisés, a cuya presencia monumental consagra cientos de páginas. Es como si el autor judío despreciara el destino que arrastra y quisiera sacarse de encima la marca de un Dios primitivo que exige obediencia y sacrificios. Freud no quiere ser hijo de Abraham. Quiere ser padre de sí mismo, hijo de su obra: y el modelo que se autoimpone es Moisés, al que convierte en un héroe trágico, en un no-judío, en un egipcio, cuya Ley acaba imponiéndose a pesar de que fuera asesinado por quienes le deben su identidad.

Freud escoge la culpa, porque, queriendo sacudirse el destino judío de su misión, opta por la voluntad: por la voluntad avasalladora del padre Moisés, por la voluntad de los hijos que lo matan. Freud prefiere ser moderno a ser judío. Opta por el drama trágico del inocente culpable, antes que por la escena cómica del viejo que envía al hijo a recibir la muerte que toca su puerta. Por lo demás, si algo caracteriza la producción narrativa e intelectual judía moderna es ese intento por desprenderse, a menudo a través de la sátira, de la pesada carga con que la piadosa resignación patriarcal marca a sus hijos. Liberados tanto de la tradición que exige piadosa obediencia, como de la veneración moderna de Freud a la voluntad del héroe trágico, la obra de los Coen imagina al Dios-padre como máscara del azar cuyo heraldo es la figura de un psicópata que sólo deja muertos a su paso. Recordemos la escena

descrita por Freud para ilustrar el comportamiento consciente como efecto de un trance hipnótico. Imaginemos al viejo Abraham como un sonámbulo y tierno verdugo conduciendo al chico al matadero; luego, apenas vuelto en sí pero aún con el cuchillo en la mano, lo vemos intentando retener a Isaac que retrocede aterrorizado; se deshace en explicaciones, le dice que lo siente mucho, que perdone, que él sólo acataba el extraño mandato de Dios escuchado en sueños. ¿No será mucho?

En *A serious man*, casi al final, en el estudio del rabino anciano –que supondríamos desnudo de iconografía–, vemos de refilón *El sacrificio de Isaac*, pintado por Caravaggio en 1603: al centro de la imagen, el viejo aferra con su mano izquierda la cabeza del joven contra una piedra, mientras con la derecha adelanta un filoso cuchillo. La firmeza de la postura es la de un matarife faenando a un animal. En el costado izquierdo, una figura desnuda y alada de perfil detiene fuertemente el brazo homicida del anciano, cuya cabeza se desvía para mirar a quien lo interrumpe. El rostro de Isaac distorsionado por el horror y aplastado por la presión ejercida sobre él, es testigo de la acción del padre a punto de degollarlo. ¿Podemos imaginar la impresión que conservará Isaac de esa escena? Yo creo que sí: nos “mata” de risa ver a Bart Simpson siendo estrangulado cada día por su padre Homero. Más primitiva que la culpa es la impresión dejada por el horror ante una amenaza monstruosa. En buena medida, la obra de los Coen –ausente de la “culpa trágica” que pesa sobre el texto freudiano– cabe ponerla bajo el signo de esa impresión arcaica: para el niño, la primaria figura del padre es la del inminente castigo incomprensible. De ese terror a la muerte es de donde la ley recibe su misteriosa autoridad. El “érase una vez” que fabula el origen es un epílogo puesto en función de prólogo, inventado para explicar y justificar la impresión inmemorial que un hijo conserva del padre (el cual, por supuesto, es también un hijo que sufrió una impresión semejante). ¿Y el final? El desenlace tragicómico que hace caer el peso de la ley sobre la víctima de una comedia de equivocaciones.

Bibliografía

- Aristóteles. (1974). *Poética*. Madrid, Ed. Gredos.
- Auerbach, E. (1993) *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura Occidental*. México: FCE.
- Freud, S. (1989). “Algunas lecciones elementales sobre psicoanálisis”, en *Obras Completas T.XXIII*, Buenos Aires: Amorrortu editores.
- Panofsky, E. (1972). *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza Editorial.
- Propp, V. (1987). *Morfología del cuento*. Madrid, Ed. Fundamentos.