

# Howard Hawks y los hermanos Coen

Hilario José Romero Bejarano

*Universidad de Sevilla*

## 1. INTRODUCCIÓN

Tanto Howard Hawks como los hermanos Joel y Ethan Coen han sido capaces de imprimir un sello personal a su obra cinematográfica sin renunciar a los beneficios y exigencias industriales del séptimo arte. Ambas filmografías contienen proyectos donde la naturaleza comercial y la creación artista mantienen una estrecha relación, decantándose una sobre la otra en determinados filmes.

Además, son numerosos los géneros que han desarrollado estos artistas, y especialmente Hawks, comedia, acción, detective, gangster o drama, entre otros, son algunos ejemplos, además de aquellos que sólo tienen cabida en la obra de algunos de estos directores, como el caso del *western* en este último director. No obstante, los hermanos Coen han demostrado un mayor interés por combinar en un mismo film géneros muy diferentes entre sí.

En cuanto al cine clásico se refiere, Hawks se ha consolidado como uno de los referentes más importantes, especialmente en géneros como el *western*, el cine negro o la *screwball comedy*. Al mismo tiempo que se ha atrevido con otros títulos que han dejado en un segundo plano las claves y normas establecidas del momento para el correcto funcionamiento del relato, proponiendo sobre la pantalla nuevas alternativas que han incrementado las posibilidades de determinados géneros (Cine detectivesco y de gánsteres).

De igual forma, los Coen muestran continuamente al espectador su gran admiración por el cine clásico, y por autores como el propio Hawks. Todo ello a través de la creación de obras que adaptan una misma novela en común, o de proyectos, que guardan una determinada relación en cuanto a su temática y tratamiento se refiere. Pero el inconformismo de estos hermanos hará que lleven a cabo un proceso de reinención a partir de géneros clásicos proponiendo una nueva interpretación de estos.

A todo ello, debemos sumar el estilo sobrio que caracteriza la realización de estos directores, la recreación de atmósferas que hablan por sí solas y que introduce de

forma brillante al espectador en el contenido de las escenas, así como la dirección de actores del *Star-system* (especialmente en Hawks) que han sabido representar las peculiaridades de algunos de los numerosos y diferentes personajes que aparecen en sus respectivas filmografías.

## 2. CINE NEGRO DETECTIVESCO: DOS PARODIAS DEL GÉNERO

Uno de los rasgos más determinantes que recorre de principio a fin la obra de Hawks *El sueño eterno* (1946), basada en la novela detectivesca de igual título creada por Chandler en 1939, será la atmósfera turbia y sensual sobre la que transcurre. Además, este entorno está acompañado de abundante intriga lograda a través de un uso magistral de la iluminación y en continuo juego con el blanco y el negro de las imágenes. De hecho, la eficacia de este tratamiento ya fue demostrada por el propio director en su anterior proyecto *Tener y no tener* (1944), creando un ambiente similar para trabajar sobre un género y temática diferente.

Ya en los primeros instantes de *El sueño eterno* y de forma paralela a la presentación de los títulos de crédito de la misma, podemos observar cómo aparece en pantalla las siluetas de sus dos protagonistas. De esta forma, el detective *Marlowe* (Humphrey Bogart) y su futura amante *Vivian* (Lauren Bacall) se mostrarán junto al humo que desprenden sus cigarrillos tras los cristales de lo que aparentemente es una oficina. Como se analizará posteriormente, Hawks no duda desde un principio en introducir al espectador los distintos universos que se suceden en ésta, así como los rasgos más singulares de los ambientes en el que se desarrolla la acción y las peculiaridades de sus personajes.

No obstante, el género negro detectivesco no sólo no niega la creación de este tipo de atmósfera con sus adecuadas técnicas cinematográficas, sino que más bien los toma como uno de los elementos que componen el eje básico sobre el que se fundamenta la creación de sus obras.

La singularidad de *El sueño eterno* va más allá y radica en las pretensiones rupturistas de su director dentro de la narrativa convencional, dejando a un lado la evolución clásica de la trama para enseñar al espectador todo cuanto sucede en las vidas de sus personajes. Sin importar que la confusión llegue a apoderarse de la obra, hasta el punto de que el propio Hawks desconocía en determinadas escenas la solución a las

múltiples cuestiones relacionadas con los chantajes que sufren las hijas del general *Sternwood*. De hecho, ya avanzada la película, el detective *Marlowe* comentará con el jefe de policía los numerosos y sofisticados embrollos que componen el puzzle de su caso, cuando en un principio el general únicamente le pide que localice a la persona que está sobornando a su hija menor *Carmen*.

Y es precisamente llegado a este punto, donde se puede conectar el film de Hawks con los hermanos Cohen y la su película *El gran Lebowski* (1998). Una relación basada en los elementos paródicos de las que ambas obras hacen uso para adaptar la novela de Chandler a la gran pantalla. Por una parte, en *El sueño eterno* se lleva la confusión provocada en el espectador hasta límites insospechados en el momento, dejando en entredicho la trama tonal propia del cine negro clásico. Mientras, en *El gran Lebowski* se mezclará los elementos laberínticos muy del gusto de sus directores con la presencia de un detective muy especial y alejado del perfil construido en la novela, que a su vez provocará la carcajada en el espectador.

Tan solo con hacer una rápida consulta de su filmografía (*Arizona Baby* (1987), *Fargo* (1996), o *Quemar después de leer* (2008), entre otras) será suficiente para concluir el enorme interés que estos cineastas de Minessotta muestran por combinar en una misma obra elementos de géneros muy diferentes entre sí. De esta forma, en *El gran Lebowski* la aportación de los Coen radica en el uso de la permeabilidad del secuestro para introducir componentes humorísticos ajenos a la esencia original del cine negro. Todo ello favorecerá la creación de nuevas escenas y significados al servicio de los objetivos del film.

Por tanto, no sólo olvidan la típica trama del cine clásico de detectives como ocurre en Hawks, sino que van más allá proponiendo un nuevo planteamiento del género negro al servicio de la comedia. Muy diferente es lo que ocurre en *El sueño eterno*, donde el secuestro y la intriga (propio del cine de detectives) recorren de principio a fin la obra. Todo ello, abrirá de nuevo el debate acerca de la idoneidad de hacer compartir una misma denominación para la propuesta de los Coen y el género clásico, pese a las notables diferencias existentes entre ambos. O dicho de otra forma, hasta qué punto estos últimos directores sobrepasan los límites del género negro, entendiendo éste como único, independiente y absoluto protagonista de las películas englobadas en su campo. En cualquier caso, se puede afirmar que el homenaje de estos autores al cine negro clásico es debido a la admiración que este género ha despertado en ambos, lo que aprovecharán para adaptarlo a sus objetivos humorísticos.

Desde los primeros momentos de la obra y a través de sencillas y significativas escenas, el espectador irá conociendo el carácter irrisorio de todos los personajes del film. Y en especial el de sus protagonistas, el *Nota* (Jeff Bridges) y *Walter* (John Goodman), como ocurre en uno de los primeros momentos en el que aparece el primero de estos ataviado con batín y bermudas bebiendo de un cartón de leche en un supermercado. De igual forma, la bolera y las competiciones de bolos representarán su hábitat natural en el que pasan gran parte de sus vidas jugando, al mismo tiempo que comentan relajadamente algunas de sus curiosas preocupaciones. Un ejemplo de éstas, es el robo de la alfombra de el *Nota*, lo que provocará una cómica discusión entre ambos acerca de la estrategia que éste debe de llevar a cabo para poder recuperarla lo antes posible. Sin duda alguna, la trascendencia que se le da al tema en cuestión, la forma con la que los personajes actúan y los contenidos de sus diálogos, describen a la perfección los prototipos de personajes que el espectador tiene delante de sus ojos.

Pero estos directores van más allá de este singular entorno en el que los personajes se desenvuelven como peces en el agua. Así, y con el propósito de ridiculizar aún más a los dos protagonistas del film, incapaces de adaptarse por sí solos a la sociedad actual en la que les ha tocado vivir, los Coen los toma prestado de la trasladándolos a nuevos universos desconocidos para ambos. Y es precisamente aquí, donde el *Nota* y *Walter* inmersos en un oscuro caso de secuestro no exento de peligro y con muchos dólares de por medio, se encargarán de simbolizar a la perfección la idiotez del hombre a través de curiosas y cómicas situaciones.

Por otra parte, al igual que ocurre en la novela de Chandler, el detective *Marlowe* en la obra de Hawks tendrá que visitar numerosos barrios y estratos socio-culturales de Los Ángeles para intentar hallar alguna pista que le oriente en el complejo caso en el que se encuentra trabajando; desde la pequeña librería donde dialoga con una humilde dependienta, el invernadero del general *Sternwood* o el casino del mafioso *Eddie Mars*. Por su parte, la confianza que muestra en sí mismo, en progresiva evolución a lo largo del film, y su experiencia en casos anteriores a pesar de distar mucho de ser el clásico héroe, le ayudará a buscar y encajar las piezas tan diferentes de este enorme puzzle.

Del mismo modo, el peculiar detective creado por los Coen tendrá que sumergirse en el mundo de la investigación visitando numerosos microcosmos, desde la bolera hasta la peligrosa residencia de un peculiar productor porno o los encuentros en la calle con una banda de singulares matones. Pero a diferencia del personaje

interpretado por Humphrey Bogart, éste carece de conocimiento alguno en las actividades detectivescas, y no seguirá los pasos que conlleva el estudio de este tipo de casos y sí más bien, lo que la ridícula forma de pensar de su amigo *Walter* decida en cada momento.

Por su parte, el detective *Marlowe* está presente en cada momento de la obra, todo empieza y acaba con él, y su punto de vista sobre todo cuanto ocurre es compartido por los espectadores. En esta atmósfera perturbadora y enigmática con personajes gélidos y distantes en la que se desarrolla el relato, Hawks sugiere como único referente creíble la figura del detective. Entendiendo a éste como único elemento capaz de dotar de cierta cohesión a todo cuanto está sucediendo a su alrededor, y a la enorme confusión en crecimiento provocada en el espectador.

Prueba de ello, será las diferentes escenas donde el protagonista en diálogo con la policía o con la propia *Vivian*, explica en voz alta una y otra vez, como si estuviera dirigiéndose a aquellos que están detrás de la pantalla, los extraños sucesos que están teniendo lugar y los resultados de sus deducciones. Lo que recuerda salvando las distancias, la escena del film *Fargo* donde la policía interpretada por Frances MacDormand investiga el estrambótico secuestro de una mujer a manos de su propio marido. A diferencia de la obra de Hawks, aquí la confusión cede su protagonismo de nuevo al carácter estrafalario que recorre el film. Reflejado a la perfección esto último en la capacidad que tiene una agente embarazada y cuya mayor ilusión es comer huevos fritos junto a su dócil marido, para solucionar personalmente el caso y acabar con los matones encargados de llevar a cabo dicho secuestro.

No obstante, en *El gran Lebowski*, ocurre todo lo contrario, la incompetencia y el carácter absurdo de ambos personajes provocará que el embrollo y los momentos de humor vayan en aumento. Un ejemplo de ello se produce cuando deciden quedarse con el maletín que deben entregar a cambio del rescate de la mujer del señor *Lebowski* a cambio de uno lleno de ropa sucia, o, en la escena donde culpan del robo del dinero a un chico inocente de diez años con la única prueba de un examen con su nombre hallado en el vehículo del *Nota*. Una idea perfectamente reforzada de nuevo en el último proyecto de los Coen, *Quemar después de leer*, donde lo que en apariencia es una película de género policial se transforma en una sátira de la propia inteligencia humana. Además, se critica la insensatez e irracionalidad de sus protagonistas que tienen la facilidad de embrollar lo que en un principio carece de trascendencia alguna.

Regresando a *El gran Lebowski*, no se puede olvidar las escenas en las que los protagonistas juegan un campeonato local de bolos que les suscita gran ilusión. Llegados a este punto, ni el propio detective *Marlowe* podría explicar al espectador qué está ocurriendo en la película y qué relación mantiene la competición de bolos con el secuestro de *Bunny* y los mafiosos que van detrás del maletín, convirtiendo la intriga en un verdadero laberinto por el que el espectador se ve perdido. Y toda esta confusión tiene su origen al principio del film, cuando unos matones confunden al señor Lebowski con el *Nota*, al compartir ambos el mismo apellido. Un perfecto ejemplo que simboliza el carácter absurdo de una trama en donde todo puede ocurrir.

Salvando las distancias, ambas películas vuelven a encontrarse de nuevo situando sus fronteras entre lo concreto y lo abstracto. Las acciones individuales relacionadas con la muerte de uno de los implicados en el caso *Carmen* en *El sueño eterno*, o una de las partidas de bolos en *El gran Lebowski*, se acercan más al mundo de lo real. Sin embargo, cuando se intenta asociar los sucesos que van ocurriendo en el film de Hawks, o la interrelación del universo de los bolos con el de mafias en los Coen, la balanza se decanta por lo abstracto.

En cualquier caso y haciendo alusión de nuevo al concepto de cine negro al servicio de la comedia, en la película de los Coen el secuestro y la posterior investigación no es el motivo que guía de principio a fin el relato; como sí ocurre en el film de Hawks. Y sí es más bien la relación de amistad entre el *Nota* y *Walter* y la adoración de ambos por los bolos lo que dotará de unidad narrativa al relato. Esta curiosa y especial amistad entre ambos será el origen y objetivo último de sus directores, sobre la que construirán el resto de elementos que componen el relato. Al igual que ocurre en *Arizona Baby*, donde el secuestro de un bebé por parte de un matrimonio tendrá el aspecto de trama secundaria, cediendo el protagonismo a las peculiares características de sus personajes así como a la curiosa relación que estos mantienen entre sí.

De esta forma, *Walter*, incapaz de superar aún las huellas psicológicas que la guerra del Vietnam le ha dejado, no duda en responsabilizarse de los problemas a los que se ve avocado su compañero a causa del secuestro. Al igual que el detective *Marlowe*, el cual pese a la negación de *Vivian* decide seguir la investigación del caso, demostrando que lo que verdaderamente le preocupa es este personaje femenino, y no tanto el dinero. Por tanto, el personaje de *Walter* también se puede entender como una parodia del detective de Hawks, ya que a diferencia de éste, no sólo no logra solucionar

los casos sino que más bien los agrava, provocando el enfado del *Nota* y la posterior carcajada del espectador. Sólo unos momentos después, este último lo abrazará y la relación se hará más estrecha con el paso del tiempo. Es por tanto, y por encima de todo, una película de amistad.

Por otra parte, ambos proyectos coinciden en llevar a cabo un interesante análisis de ciertas características muy significativas de la sociedad y de la época en la que se desarrollan los respectivos relatos. Se habla pues, de vicios, chantajes, crímenes y una importante dosis de sexo, para mostrar al espectador el aspecto más cínico del entorno donde se puede mover el hombre. Pero el éxito de estos directores y que los diferencian del resto, reside en la magistral presentación de estos universos así como la de sus personajes, consiguiendo definir de forma sobresaliente este lado más oscuro de la sociedad.

Y para ello, desde el comienzo del film no dudan en poner en funcionamiento toda la mecánica cinematográfica necesaria para introducir al espectador en la mente de sus personajes y en el singular mundo que les rodea. Como afirma Frédéric Astruc, “Los cineastas (Joel Coen y Ethan Coen) retoman ese principio chandleriano que consiste en describir a los personajes antes que nada por su entorno” (Astruc, 2001:185). De hecho, junto a los títulos de crédito y de forma similar a las sombras de los protagonistas en *El sueño Eterno* (anteriormente comentado), los Coen nos presentan la bolera y el juego de bolos sobre el que se sostiene la amistad entre estos. Al igual que ocurre en *Fargo*, donde los planos tan abiertos muestran al espectador los gélidos paisajes repletos de nieve sobre los que viven sus protagonistas, y que determinan a su vez la psicología y el singular modo de actuar de estos.

Así, cuando el detective *Marlowe* se dispone a visitar al propietario del casino *Eddie Mars*, Hawks muestra con un acertado uso de la cámara y una brillante escenografía la atmósfera típica de este tipo de lugar, donde algunos de los placeres y tentaciones del hombre esconden otros propósitos menos honrados. En este sentido, aparecen en pantalla jóvenes chicas con faldas muy sugerentes para la época, un pequeño concierto donde el personaje de *Vivian* deleita con su voz a algunos de los que allí se encuentran, y numerosos clientes que comparten el alcohol con el vicio por las apuestas. Todo ello mostrado de forma reposada y progresiva, como símbolo del oscurantismo impregnado en el ambiente y que introduce a la perfección el personaje de *Eddie Mars*, con el que el detective debe encontrarse posteriormente.

Por su parte, los Coen harán referencia a esta singular escena presentando al mafioso productor de cine porno *Jackie Threehorn*, a través de las imágenes de una fiesta nocturna sobre una playa (parecida a las que organizan revistas para hombres como *Playboy*). Así, aparecen en escena los singulares rostros de varios personajes mientras mantienen a una joven con los pechos desnudos acompañados de las sombras que el resto de participantes en la fiesta proyectan sobre la arena. Todo ello junto a un uso ralentizado de la cámara y unos últimos planos generales del paisaje, tendrán como objetivo desconcertar a un espectador incrédulo ante lo que ve. Los diálogos del citado productor, su forma de actuar y algunos detalles mostrados en el interior de su inmensa residencia concuerdan a la perfección con el entorno previamente descrito.

En esa misma línea, estos directores representan a lo largo de sus respectivas obras los elementos más característicos de sus personajes, transmitiendo al espectador lo que ellos consideran más relevante de cada uno. Un ejemplo de ello ocurre en otra de las escenas que tienen en común ambos filmes, cuando ambos detectives visitan a los viejos adinerados encargados de proponerles la misión a desarrollar para cada caso. Tanto el general *Sternwood* en la película de *El sueño eterno*, como el señor *Lebowski* en la de los Coen, aparecen en pantalla sentados sobre una silla de rueda comentando sus éxitos en el pasado y su débil situación actual.

Sin duda alguna, Hawks nos muestra al viejo general a través de una magistral metáfora, trasladándolo a un pequeño invernadero donde las plantas le suministran el oxígeno necesario para poder seguir viviendo; pero donde las personas que no están enfermas como el detective *Marlowe*, no soportan el sofoco de dicho lugar debido sus altas temperaturas. Mientras éste se deshace de su chaqueta, el viejo comenta los logros que le permitieron hacer todo cuanto quiso en el pasado pero que actualmente, su salud le prohíbe; hasta el punto de que sólo puede disfrutar de vicios como el tabaco, inhalando el humo que desprende el cigarrillo del detective. De igual forma, el señor *Lebowski* aparecerá en una residencia de enormes dimensiones repleta de símbolos que atesoran sus logros, pero que forman parte del pasado, como demuestra su aparición con tono melancólico junto a una chimenea con un potente fuego que marca la estrecha distancia que lo separa de la muerte.

Continuando con el estudio de los diferentes universos de estos filmes, resulta de gran interés analizar cómo se pone de manifiesto el paso de los años y las diferencias entre las dos sociedades representadas, ya que entre la producción de *El sueño eterno* y la de *El gran Lebowski* transcurren más de cincuenta de años. De esta forma, resulta

curioso cómo se traslada por ejemplo, el ambiente festivo del casino de Hawks a los años 80 a través de jóvenes desnudos al aire libre que bailan durante la madrugada sobre una playa. Los trajes de chaqueta se guardan en el armario, el alcohol comparte protagonismo con las drogas, y el salvajismo musical sustituye a la dulce y pausada voz de *Vivian*.

Por su parte, en relación a la activa presencia del tema sexual, el espectador puede comparar las diferentes formas de actuar de una ninfómana según la época en cuestión. Tal es el caso de la joven *Carmen*, que ya en el primer encuentro que tiene con el detective *Marlowe* en su casa se atreve a declararle su atracción física hacia él, cuando apenas hace unos segundos que lo conoce. Por su parte, el *Nota*, a la salida de la mansión del señor *Lebowski*, se encuentra con la esposa de éste por primera vez, *Bunny*, quién no duda en proponerle una felación a cambio de mil dólares. Más allá de estos atrevidos e incisivos diálogos, los directores recrean perfectamente ambas escenas con elementos que refuerzan aún más el sentido de las mismas. Sirven de ejemplos, las insinuantes miradas de la joven *Carmen* ataviada con una falda muy sugerente para el momento, o la acertada decisión de los Coen de colocar a la explosiva *Bunny* tomando el sol con ropa de baño sobre una hamaca, mientras que juega con las uñas pintadas de su pie.

En cuanto al concepto de pareja, en la obra de Hawks (al igual que ocurre en *Tener y no tener*) es interesante destacar la evolución que experimenta la relación entre el detective *Marlowe* y *Vivian*, desde sus inicios distantes y desconfiados hasta la consolidación de una desbordante química entre ambos. Todo ello se refleja sobre la pantalla mediante diálogos burlescos y ausencia de transparencia especialmente en los primeros momentos del film, y de ingeniosas conversaciones entre ambos con explícitas declaraciones de afecto a medida que va transcurriendo la obra.

Sin embargo, en el caso de *El gran Lebowski*, la relación que se establece entre el *Nota* y *Maude*, hija del general *Sternwood* y practicante del arte *vaginal*, será muy diferente. Desde el primer momento, también aquí aparece la mujer independiente y con poder respecto al hombre, exigiendo al *Nota* la devolución del dinero del rescate que le pertenece. No obstante, no habrá tal progresión como ocurre en el film de Hawks, y en su último encuentro llevarán a cabo el acto sexual, debido únicamente al deseo de *Maude* no compartido por el *Nota*, de concebir un hijo. Una vez más, se subraya el carácter absurdo del personaje cuando éste escupe un sorbo de líquido debido a la enorme sorpresa que le causa escuchar sus intenciones maternas, después de finalizar

dicho acto. De esta forma, se simboliza a la perfección, el nuevo concepto de familia que se está instalando en la sociedad actual al igual que la pérdida de romanticismo en las relaciones de pareja en favor del sexo y de la indiferencia en general.

### **3. GÉNERO GÁNGSTER: CLASICISMO FRENTE A UN NUEVO CONCEPTO DE INTRIGA**

El film *Muerte entre las flores* (1990) hará que los hermanos Coen se encuentren de nuevo con el cine negro de Hawks, acercando esta vez el género al mundo de los gánsteres. Así, y al igual que hizo el segundo de ellos con *Scarface* (1932), estos directores representan a modo de crónica algunos de los aspectos más significativos de este singular universo de mafias, analizando sus rincones más oscuros y su influencia en el devenir de las sociedades donde se instaura. Todo ello de manos de un intenso recorrido por las vidas de sus protagonistas principales, Tony *Camonte* (Paul Muni) en el film de Hawks y *Tom Reagan* (Gabriel Byrne) en el de los Coen.

La principal diferencia que se observa en ambas obras, radica ya desde el comienzo de las mismas en la forma con que se fundamenta la intriga del relato. En *Scarface*, el personaje de *Camonte* se ciñe únicamente a la representación de la figura del gangster como tal y no como persona en sí misma. Como afirma Francisco Perales, “La película nos presenta a los personajes como figuras infantiles, seres inconscientes e irresponsables de sus acciones destructivas que no conocen el significado ni el alcance de sus consecuencias” (Perales, 2005:182). De esta forma, el film de Hawks gira en torno a la obsesión de su protagonista por alcanzar el poder y convertirse en el rey del crimen en la ciudad.

Por su parte, la intriga en *Muerte entre las flores* toma como eje principal el pensamiento y modo de actuar de su protagonista *Tom*, relacionando la complejidad de la trama con la tenacidad de este último por respetar los valores de lealtad y amistad que dotan de sentido a su vida. Y es aquí donde vuelve a cobrar fuerza una vez más la huella personal de esta pareja de directores, insertando a este personaje en una atmósfera de enorme y progresiva crispación propia de la rivalidad existente entre los bandos de gánsteres. De esta forma, se traslada al protagonista a una situación extrema en la que debe elegir entre el amor de *Verna*, la amistad de su jefe *Liam* quien a la vez tiene una

relación sentimental con ésta última, y el desprecio por la ausencia de dignidad del personaje de *Bernie*, hermano de la propia *Verna* y perseguido por el otro grupo de gánsteres.

Por tanto, las hostilidades y las luchas de poder entendidas en *Hawks* y en el cine clásico como primer y último motivo de este género, se trasladan a la obra de los Coen como entorno ideal para reflexionar sobre la lucha interna que lleva a cabo su protagonista en condiciones límites. Así, se contrasta la convicción de *Camonte* de alcanzar el poder por encima de todo a través de un uso sistemático y encadenado de violencia, con el sufrimiento y la incertidumbre de *Tom* mientras deambula por los distintos escenarios sin saber realmente cómo actuar.

De esta forma, los Coen vuelven a trasladarse de nuevo a las fronteras del género, dejando en el olvido elementos claves de éste como la creación de una contextualización muy concreta para cada historia. En *Scarface*, *Hawks* sitúa el relato en la ciudad de Chicago durante los años veinte, una época difícil para el conjunto de la sociedad norteamericana marcada por la instauración de la *Ley Seca*. Lo que aprovecharán las diferentes mafias para hacerse con el control de la distribución del alcohol, una de sus tradicionales vías de acceso al poder. Sin embargo en el film de los hermanos Coen, las apuestas y los sobornos se constituyen como motivo principal de las disputas entre gánsteres más allá del tiempo y espacio en el que se desarrolle la acción. Hasta el punto de que sus personajes llegan a moverse por escenarios desconocidos por el género, como ocurre cuando *Tom* es obligado a matar a *Bernie* en el interior de un frondoso y solitario bosque.

Por otra parte, uno de los símbolos más significativos de *Scarface* y que aparece continuamente en el film es la cruz gamada, con el probable objetivo de asociar la actitud de su protagonista con los principios del movimiento nazi. Al igual que ocurre en *Muerte entre las flores*, donde el sombrero que acompaña una y otra vez al personaje principal y que se desplaza solitariamente a través del aire, simboliza la idea del deber que recorre de principio a fin la obra, y la obsesión de su protagonista por no desprenderse de los valores de lealtad y amistad a los que se apega intensamente.

No obstante, ambas películas coinciden en presentar un desenlace irreversiblemente trágico, especialmente el que afecta al protagonista *Camonte*. Su ambición por el poder hace que llegue a controlarlo todo a su antojo, matando sin remordimiento alguno a todo el que se oponga en su camino, desde oponentes hasta sus hombres más cercanos, como es el caso de *Guino Rinaldo*, a quién matará por haberse

casado con su hermana *Cesca*. Todo ello, sumado a su ausencia en la ciudad durante un largo periodo de tiempo hace que el personaje desemboque en la más dolorosa soledad. Castigado por la denuncia de su hermana y por las heridas de balas que los policías disparan sobre su cuerpo mientras trata de esconderse del mundo, el protagonista cae derrotado en los instantes finales del film; como afirma Quim Casas, “pese a la enorme brutalidad de sus decisiones y lo injustificable de sus actos, *Tony Camonte* llega a la conclusión del relato como un personaje solitario y dolorosamente patético” (Casas, 1998: 125).

De forma paralela, el protagonista de los Coen, acabará siendo humillado y maltratado. *Liam* lo tomará por un traidor y *Verna* por un cobarde, al tener que sacrificar la amistad y el amor por los que tanto ha luchado, como única vía de salida del complejo embrollo en el que se ha ido introduciendo. Y a través del cual, podrá comprobar el valor humano de cada uno de los hombres con los que ha tenido que relacionarse, simbolizado en la pantalla a través de la cantidad de sangre que estos derraman cuando son asesinados. Todo un gesto que delata al espectador el grado de realce dentro del mundo de los gánsteres, definiéndose así el compromiso moral y ético de cada uno de estos hacia la vida y sus objetivos.

#### **4. SCREWBALL COMEDY**

Son muy numerosas y de diferente nivel cinematográfico, las obras de Hawks que se engloban dentro del género de la *screwball comedy*. Se suelen basar en historias sencillas y muestran sobre la pantalla escenas inverosímiles que hacen que el humor recorra de forma continuada y trepidante la duración de las mismas. A esto se le añade el tema del amor presente en la mayoría de los casos, un curioso protagonismo de la mujer, y un espectador que se evade de la realidad a través de repetidas carcajadas. *La fiera de mi niña* (1938), *La comedia de la vida* (1934), *Los caballeros las prefieren rubias* (1953) o *Me siento rejuvenecer* (1952), son algunas de sus películas que se tomarán como referencias para analizar el legado que este tipo de comedias han dejado en los hermanos Coen.

A pesar de que no es el único film que posee ciertas características de la *screwball comedy*, sí se entiende que *Crueldad intolerable* (2003) es el proyecto de

estos directores, salvando las distancias, que más se acerca al prototipo de la comedia en Hawks. La película gira en torno a la relación que se establece entre *Miles* (George Clooney) y *Marilyn* (Catherine Zeta-Jones), o dicho de otra forma, entre un famoso abogado de gran prestigio y una especialista en recaudar cuantiosas cantidades de dinero a partir de la ruptura de sus matrimonios.

Así, se observa de nuevo el proceso de actualización temática que los Coen llevan a cabo en este caso con respecto a las comedias de Hawks, adquiriendo un papel fundamental en la película el tema de las separaciones, y todo el proceso de juicios y medidas legales que se derivan del respecto en la actualidad en búsqueda de beneficios económicos. Esta consolidación burocrática de las rupturas sentimentales fruto en parte del proceso de degradación y trivialización que está experimentando el tradicional concepto de pareja, es avanzado ya por el propio Hawks en la obra *Los caballeros las prefieren rubias*; donde el corazón del personaje interpretado por Marilyn Monroe se siente únicamente atraído por los diamantes, considerándolos como el principal atractivo del género masculino. No obstante, Hawks acorde a los valores de su época va más allá, y presenta al espectador la separación sentimental de los dos protagonistas en *La comedia de la vida*, haciendo hincapié en la trascendencia de la relación sentimental como eje sobre el que se sostiene todos los demás aspectos de la vida.

Por otra parte, la figura de una mujer sumisa y dependiente del hombre ha pasado al olvido, y tanto los Coen como Hawks hacen uso de su fuerte carácter para crear constantes y curiosos enfrentamientos con el hombre que recorren las obras desde los primeros instantes. Así, el éxito de estas alocadas e inverosímiles escenas radicarán en el acierto que supone trasladar al protagonista masculino a universos desconocidos hasta entonces para él; como sucede en la película anteriormente comentada de *El gran Lebowski*, y en los que el protagonista no podrá actuar con la misma confianza con la que lo hacía anteriormente. Jugando aquí un papel estelar la protagonista femenina capaz de manejar a su antojo al hombre en numerosas ocasiones.

Un buen ejemplo de ello es el introvertido paleontólogo *David* (Cary Grant) en *La fiera de mi niña*, donde la atractiva *Susan* (Katharine Hepburn) hace que cambie su disciplinada vida científica, por momentos en los que llega a aparecer con ropa femenina acompañado de animales exóticos en el interior de su habitación. O como ocurre en *Crueldad intolerable*, donde *Miles* en su discurso para la conferencia de abogados organizada exclusivamente para debatir acerca de las separaciones y los acuerdos prematrimoniales, se ve obligado a cambiar su actitud reacia al

sentimentalismo amoroso para declarar su amor hacia *Marylin*, ante la mirada atónita de los numerosos asistentes allí presentes.

No obstante, las comedias de Hawks consiguen alcanzar escenas con un mayor grado de inverosimilitud y de excentricidad debido al enorme contraste tanto de las personalidades entre los protagonistas como de los diferentes microcosmos por los que estos se mueven. En los Coen, esta diferencia no es tal, y aunque *Miles* posee cierta inocencia y torpeza, su carácter está más cercano del personaje femenino, a diferencia de lo que ocurre en la mayoría de las comedias de Hawks.

En lo que sí vuelven a coincidir estos directores es en el ritmo trepidante con el que se desarrollan las escenas, especialmente en el caso de Hawks. Tal es el caso de *Me siento rejuvenecer*, donde en pocos minutos se pasa del orden propio de un laboratorio científico, al alboroto provocado por la actitud juguetona de su protagonista masculino tras tomar por equivocación un líquido rejuvenecedor creado para estudiar sus efectos en monos. Sin pausa alguna, irá en incremento el número de personas que ingieren dicha fórmula incrementando el caos de forma considerable. De forma paralela, en *Crueldad intolerable* se pasa en los últimos momentos del film de la intención del protagonista masculino *Miles* de asesinar a *Marylin*, para lo que contrata los servicios de un gigante matón, al intento de evitar tan trágico desenlace. Y tal cambio se produce una vez que dicho personaje se entera de la posible herencia que va a recibir ella y de la que él puede obtener importantes beneficios económicos; finalizando dicho embrollo con la promesa eterna de amor por parte de ambos.

En esta línea, a la sencilla y trivial historia de amor con final feliz, hay que añadir los ingeniosos e irónicos diálogos con los que se comunican los personajes, como se refleja a la perfección en la escena en la que *Marylin* cena con *Miles*. En la que tras una sugerente pregunta de este último ella con un ritmo trepidante y unos cuantos comentarios muy incisivos, resume su peculiar pasado con los hombres comentando sus más que sinceras intenciones con respecto al propio *Miles*, que nada tienen que ver con atracción, sentimentalismo o amor.

Por otra parte, la *screwball comedy* también se entiende como una crítica a determinados valores de la clase media-alta de las distintas sociedades que se representan en sus filmes. Como es el caso de las mujeres que aparecen tomando el sol en ropa de baño en la obra de los Coen, al mismo tiempo que cotillean sobre los engaños que hacen a sus respectivos maridos y debaten sobre las distintas máscaras faciales que utilizan.

Además, tanto Hawks como los propios Coen proponen al espectador una interesante reflexión acerca de las etiquetas que los propios individuos se encorchetan y que les priva de conocer otros aspectos de la vida que realmente les pueden hacer felices. Tal es el caso del personaje *Miles*, quien se muestra incapaz de salir del mundo de leyes y divorcios en el que se encuentra, hasta que comienza a relacionarse y a enfrentarse al mismo tiempo con *Marylin*. De igual forma, los científicos de Hawks en *Me siento rejuvenecer* o *La fiera de mi niña*, descubrirán cómo sus vidas no terminan en los laboratorios químicos y la paleontología, respectivamente, sintiendo en las numerosas y traviesas escenas por las que pasan nuevas experiencias desconocidas para ellos hasta el momento.

Por último, recordar otras obras en la filmografía de los Coen, como *Arizona Baby* (1987) o *LadyKillers* (2004), entre otras, en los que sólo se recrean algunos rasgos propios de la *screwball comedy*. Principalmente en lo que se refiere a la creación de escenas de gran inverosimilitud, como las que tienen lugar en el primero de estos títulos donde una pareja decide salir de su universo para secuestrar un bebé ante la incapacidad de la mujer de tener hijos. Además, la huida de estos dará lugar a una serie de extravagantes y divertidas escenas con gran ritmo, donde el bebé se convierte en protagonista al ser el objetivo de torpes y curiosos personajes que hacen que la criatura pase de mano en mano como si fuera un juguete.

En este último caso, se observa de nuevo el enorme interés de los hermanos Coen por combinar la comedia y el drama, ya que *Arizona Baby* va más allá y representa la difícil situación de una mujer que hace todo lo posible por superar la difícil situación en la que se encuentra; por un lado, debe confiar en un marido que ha estado en más de una ocasión en prisión, y por otro, seguir luchando para conseguir ser madre. Estos aspectos tendrán una menor relevancia en las comedias de Hawks, aunque también juega con el drama en su obra *La comedia de la vida*, citada anteriormente. En este film, los curiosos momentos presentes desde los primeros instantes, abren paso al análisis de los aspectos más positivos y negativos que trae consigo la relación profesional y sentimental que mantienen entre sí sus dos protagonistas, un productor de teatro y una joven actriz.

## 5. CONCLUSIONES

La huella de Hawks en el cine actual y en el de décadas futuras es un hecho fácilmente demostrable que simboliza la maestría de este director en algunos de los géneros más importantes del séptimo arte. Y teniendo en cuenta la admiración de los hermanos Coen por el cine clásico y su interés por temas y formas diferentes en sus guiones cinematográficos, no es sorprendente concluir con los numerosos lazos que estos mantienen en común con el protagonista de este monográfico.

Tomando como referencia algunos referentes clásicos de Hawks, los Coen se atreven a introducir nuevos elementos procedentes de otros géneros trasladando sus obras a los límites de sus fronteras; haciendo uso de ellos con otros objetivos y creando nuevas posibilidades a partir de los conceptos clásicos. Todo ello con el riesgo de crear obras incomprendidas y que no encuentren acomodo aún, ya que se alejan en demasía de los rasgos que conforman el origen y la naturaleza propia de los géneros en cuestión.

A ello hay que añadir la forma con la que los hermanos Coen adaptan los contenidos del cine clásico a épocas más cercanas a las de la producción de sus filmes. Al igual que hace Hawks, estos llevan a cabo una curiosa reflexión acerca de algunos de los rasgos más característicos de la sociedad actual, adquiriendo una gran riqueza el análisis comparativo de los numerosos y diferentes universos, estratos socio-culturales y personajes que aparecen en sus obras y que constituyen una pieza fundamental en toda su filmografía.

Sin olvidar, la capacidad de Hawks y de los hermanos Coen para jugar con el espectador a través de la recreación de atmósferas y presentación de entornos que describen por sí solo la personalidad de determinados personajes. Al mismo tiempo que interactúan entre sí diversos microcosmos con una cierta dosis de confusión y misterio, capaces de ahogar al espectador en una desesperada incompreensión.

Ya sea en determinados films que adaptan una misma novela, en películas que giran sobre una misma temática de fondo o a través de películas que tratan géneros diferentes y mantienen ciertos rasgos en común, lo que es indudable es la peculiar relación que estos singulares directores mantienen entre sí.

## 6. FILMOGRAFÍA

*La comedia de la vida* (1934), Howard Hawks.  
*La fiera de mi niña* (1938), Howard Hawks.  
*Tener y no tener* (1945), Howard Hawks.  
*El sueño eterno* (1946), Howard Hawks.  
*Me siento rejuvenecer* (1952), Howard Hawks.  
*Los caballeros las prefieren rubias* (1953), Howard Hawks  
*Arizona Baby* (1987), Joel Coen  
*Muerte entre las flores* (1990), Ethan Coen & Joel Coen  
*Fargo* (1996), Ethan Coen & Joel Coen  
*El gran Lebowski* (1998), Joel Coen.  
*Crueldad Intolerable* (2003), Ethan Coen & Joel Coen.  
*Ladykillers* (2004), Madrid, Ethan Coen & Joel Coen.  
*Quemar después de leer* (2008), Ethan Coen & Joel Coen.  
*Scarface: el terror del Hampa* (1932), Howard Hawks.

## 7. BIBLIOGRAFÍA

-ASTRUC, Frédéric (2001): *El cine de los Hermanos Coen*. París, Les Éditions du Cerf.  
-CASAS, Quim (1998): *Howard Hawks*. La comedia de la vida. Barcelona, Dirigido por...  
-PERALES, Francisco (2005): *Howard Hawks*. Madrid, Ediciones Cátedra.  
-SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (2002): *Historia del Cine, Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Madrid, Alianza Editorial.