



PARA AMPLIAR

A continuación te proponemos una bibliografía y filmografía seleccionada, complementaria a esta sesión de Básicos Filmoteca, consultable a través de los servicios de Videoteca y Biblioteca del IVAC. Puedes encontrar muchas más publicaciones y obras cinematográficas relacionadas en el catálogo en línea de los fondos de La Filmoteca.

EN LA VIDEOTECA

Dr. García Brustenga, 3 · Valencia
http://arxiu.ivac-lafilmoteca.es/IVAC/videoteca_ivac@gva.es

LOS COEN EN LOS FONDOS DE LA VIDEOTECA

Sangre fácil (Blood Simple, 1984)
Arizona Baby (Raising Arizona, 1987)
Muerte entre las flores (Miller's Crossing, 1990)
Barton Fink (1991)
El gran salto (The Hudsucker Proxy, 1994)
Fargo (1996)
El gran Lebowski (The Big Lebowski, 1998)
O Brother (O Brother, Where Art Thou? 2000)
El hombre que nunca estuvo allí (The Man Who Wasn't There, 2001)
Crueldad Intolerable (Intolerable Cruelty, 2003)
Paris, je t'aime (VVAA, 2006; Película colectiva en la que los Coen participan con el segmento "Tuileries")
No es país para viejos (No Country For Old Men, 2007)
Quemar después de leer (Burn After Reading, 2008)
Un tipo serio (A Serious Man, 2009)
Valor de ley (True Grit, 2010)

WESTERNS EN EL SIGLO XXI

El Perdón (Michael Winterbottom, 2000)
Open Range (Kevin Costner, 2003)
Brokeback Mountain (Ang Lee, 2005)
Los tres entierros de Melquiades Estrada (The Three Burials of Melquiades Estrada, Tommy Lee Jones, 2005)
Pozos de ambición (There Will Be Blood, Paul Thomas Anderson, 2007)
El tren de las 3:10 (3:10 To Yuma, James Mangold, 2007)
Appaloosa (Ed Harris, 2008)
El asesinato de Jesse James por el cobarde Robert Ford (Assassination of Jesse James: Death of an Outlaw, Andrew Dominik, 2008)

TAMBIÉN BASADA EN LA NOVELA TRUE GRIT DE CHARLES PORTIS

Valor de ley (True Grit, Henry Hathaway, 1969)

EN LA BIBLIOTECA

Edif. Rialto, 7ª planta
Pl. Ayuntamiento, 17 · Valencia
<http://opac.ivac-lafilmoteca.es>
ivac_documentacion@gva.es

BIBLIOGRAFÍA

ASTRUC, Frédéric. *El cine de los hermanos Coen*. Barcelona: Paidós, 2003.
DE FELIPE, Fernando. *Joel y Ethan Coen. El cine siamés*. Barcelona: Glénat, 1999.
DE FELIPE, Fernando. *Joel y Ethan Coen. Barton Fink. Estudio crítico*. Barcelona: Paidós, 1999.
FIJO, Alberto. *Breve encuentro. Estudios sobre 20 directores de cine contemporáneo*. Madrid: Cie Dossat, 2004.
PALMER, R. Barton. *Joel and Ethan Coen*. Illinois: University of Illinois, 2004.
TIRARD, Laurent. *Lecciones de cine. Entrevistas a cargo de Laurent Tirard. Clases magistrales de grandes directores explicadas por ellos mismos*. Barcelona: Paidós, 2003

ARTÍCULOS

FULLER, Graham. "No Country for Young Girls", *Sight & Sound*, vol. XXI, nº 2, febrero 2011.
HENRY, Michael. "Entretien avec Joel et Ethan Coen: refaites-moi ce tour de passe-passe", *Positif*, nº 601, marzo 2011.
LERMAN, Gabriel. "Joel & Ethan Coen", *Dirigido por*, nº 408, febrero 2011.
MASSON, Alain. "True Grit: le marshal borgne et la vierge manchote", *Positif*, nº 601, marzo 2011.
SALA, Angel. "El oeste que nunca estuvo allí", *Dirigido por*, nº 408, febrero 2011.
TESSÉ, Jean-Philippe. "Les Coen à l'ouest", *Cahiers du cinéma*, nº 664, febrero 2011.
VV. AA. Gran angular: *Valor de ley*, *Cahiers du cinéma-España*, nº 42, febrero 2011.
VV. AA. Estudio hermanos Coen, revista digital *Miradas de cine*, www.miradas.net/0204/estudios/2002/05_jcoen/index.html

BÁSICOS FILMOTECA SIGLO XXI



SESIÓN 14
1 DE MARZO DE 2012

VALOR DE LEY

(TRUE GRIT)
Joel Coen, Ethan Coen.
EEUU. 2010.

Presentación y coloquio a cargo de José Antonio Hurtado, jefe de Programación de La Filmoteca del IVAC

EL WESTERN CONTEMPORÁNEO Y VALOR DE LEY

La aparición en la primera década del siglo XXI de algunas manifestaciones del *western* parece ser síntoma de un pequeño movimiento de retorno del género. Propuestas surgidas desde el corazón de Hollywood (*El tren de las 3:10*, *El asesinato de Jesse James por el cobarde Robert Ford*, *Appaloosa*...), series de televisión como *Deadwood* o *Broken Trail*, e incluso documentales como *Réquiem por Billy el Niño*, así lo confirman. Algunas de ellas "declaran" un parentesco directo con una cierta tradición. Es el caso de *El tren de las 3:10*, el significativo *remake* firmado por James Mangold y de *El asesinato de Jesse James por el cobarde Robert Ford*, el revelador film de Andrew Dominik, que dialogan respectivamente con la versión homónima de Delmer Daves y con *La verdadera historia de Jesse James*, de Nicholas Ray –y por extensión, con el *corpus* de filmes en torno al mito de los hermanos James–, ambos representativos en cierta forma del Hollywood clásico.

Incluso en otras latitudes nos encontramos con títulos como *The Proposition*, un exótico y singular *western* australiano, y *Blackthorn*,

ese esforzado ejercicio de estilo de Mateo Gil, que evoca al legendario forajido Butch Cassidy, pero situando el mito en época tardía y a extramuros del paisaje norteamericano. Sin olvidarnos de esa rara joya que es *Meek's Cutoff*, un *western* radical y transgresor, hasta el punto de que algún que otro crítico como Jaime Pena habla de un no-western, siendo una prueba de que el género, aunque nunca podrá ser lo que fue, tiene potencialmente muchos territorios extremos por explorar.

Finalmente, títulos fronterizos o periféricos al género como *Brokeback Mountain* (que pone en escena de manera explícita uno de los muchos fantasmas del género: el de la homosexualidad siempre latente de los cowboys), *Los tres entierros de Melquiades Estrada* o *Pozos de ambición*, por no citar ese mestizaje genérico que supone *Cowboys & Aliens*, ponen de manifiesto la vigencia del imaginario simbólico del *western*. Como plantea Fran Benavente, "el *western* ha vivido muchas vidas y alguna muerte. Vislumbró sus límites como género entre los años sesenta y setenta, más allá incluso del crepúsculo, con las poéticas extremas de Monte Hellman, Sam Peckinpah y Sergio Leone. Desde ese punto, cualquier intento de vuelta al género debe tomar en cuenta la situación

o condenarse al revisionismo nostálgico de una épica perdida. A principios de los noventa, Clint Eastwood recuperó el espectro del héroe desde la tumba y del fondo del plano general para ensayar las maneras de devolverlo al primer plano. *Sin perdón* era un ejercicio que exploraba las tensiones derivadas de solicitar el retorno de las figuras clásicas y de adecuarlas a un relato contemporáneo. Jim Jarmusch, por su parte, transitó con *Dead Man* por el paisaje calcinado del *western* en la era posindustrial en una tentativa de viaje inverso y *post-mortem* en busca de una raíz histórica fundacional más allá de la línea de destino del capitalismo. Hoy es difícil decir a qué responde este nuevo y fugaz coletazo. En cuanto al cine, se puede pensar que el éxito de *Brokeback Mountain* tiene algo que ver. Aunque se trataba más bien de un melodrama vestido con ropas y paisajes del oeste, aquel film mostraba que la revisión crítica del imaginario de la pradera podía reportar todavía réditos”¹. En este sentido, todos estos filmes tienen la virtualidad de plantear de nuevo la eterna cuestión de si estamos asistiendo al enésimo renacimiento del *western* como un género más o menos compacto –invocando de paso al mito y proponiendo un tal vez imposible retorno al clasicismo, como fue la apuesta de Clint Eastwood– o si estamos ante una pasajera moda que apenas deja huella a través de un puñado de títulos que, aunque conecten con una tradición, no suponen, en sentido estricto, una pervivencia del mismo. Tal vez con estas nuevas manifestaciones, como señala Carlos Losilla, “no se trata de regresar al clasicismo, sino de ponerlo en duda: invoquen ustedes el poder mistificador del *western*, parece decirsenos, y obtendrán su reverso demoníaco: ese otro Ben Wade que, en lugar de la sonrisa cómplice de Glenn Ford [en *El tren de las 3:10* de Delmer Daves], luce el rictus *grunge* de Russell Crowe”².

En definitiva, representen o no un efímero acto de reanimación artificial del género, estos discursos del neo-*western* son en general conscientes de que se erigen sobre un horizonte sin futuro: son sombras espectrales de una herencia cinematográfica agonizante desde hace décadas, cuando no enterrada en el ya imposible paisaje épico que caracterizó al género americano por excelencia. Y el penúltimo (porque siempre vendrá otro después) viaje al reino de las sombras se llama *Valor de ley*.

José Antonio Hurtado

 [1] BENAVENTE, Fran. “Un nuevo tren cargado de herencias y resonancias”, *Cahiers du cinéma-España*, nº15, septiembre 2008.

 [2] LOSILLA, Carlos. “El otro Ben Wade (o de dónde viene este western)”, *Cahiers du cinéma-España*, nº15, septiembre 2008.

LOS ESPECTROS DEL WESTERN

Una cita del Antiguo Testamento (“Huye el impío sin que nadie lo persiga”; Proverbios, 28:1) introduce, en términos alegóricos, la misión asumida por la adolescente Mattie Ross desde el comienzo del relato: perseguir y llevar ante la justicia al asesino de su padre. Esa cita es, precisamente, la que clausura el prólogo de la novela original de Charles Portis, que sí tenía equivalencia en la película filmada por Henry Hathaway en 1969. Los hermanos Ethan y Joel Coen, sin embargo, prescinden de ese prólogo y lo sustituyen “en una fascinante operación de sinécdoque en la traslación y de síntesis en lo narrativo” por un único plano (un encuadre en negro que, poco a poco, se va iluminando con las tenues luces del local frente al que yace en el suelo “bajo los copos de una intensa nevada” el cadáver del padre mientras la cámara se acerca hacia éste). Es una poderosa imagen de fuerte y lírico arrastre evocador, sobre la que empieza a escucharse la voz en *off* de Mattie cuando ésta comienza a contar su propia historia.

Ese hermoso y resonante plano condensa, en sí mismo, una gran parte del sentido, de la naturaleza y de la “puesta en forma” de la película. Es una imagen que instaura la voz en *off* enunciativa del relato, que aparece ya envuelta en la oscuridad invernal y nocturna que preside el film, y que sitúa a la muerte en el centro de la imagen y de la mirada de la cámara (que avanza hacia ella), anunciando así que, de entonces en adelante, va a estar también “desde la secuencia inmediatamente siguiente y de forma reiterada” ante la mirada de una adolescente que parece no poder apartar la vista de ella. Se abre así una película en la que los hermanos Coen –contra lo que han dicho algunos– no se han limitado en modo alguno a seguir dócilmente la novela original de Charles Portis en la que se basan, por igual, el film de 1969 y su homónimo de 2010. Es cierto que los cineastas recuperan aquí, íntegramente, el epílogo original del libro (ausente por completo de la versión anterior), pero también lo es que introducen abundantes modificaciones e invenciones notablemente significativas y, además, inequívocamente personales.

[...] A su vez, los hermanos Coen –sorprendentemente– depuran en gran medida el humor presente en la novela para conjugar un relato más grave, si bien no exento de una sutil socarronería que no se hace explícita y que tampoco introduce ninguna distancia displicente respecto a lo que se cuenta. De igual forma, la diurna luz primaveral, los colores suaves del primer otoño y el cromatismo paisajista del film de Hathaway (consecuencia de la luminosa fotografía de Lucien Ballard) han dejado paso a un western particularmente nocturno, nevado, dramático y sombrío

(“queríamos hacer la película tan invernal y tan desolada como nos fuera posible”, dice Roger Deakins, artífice de la impresionante fotografía del film), un relato más cruel y despiadado, lleno de impulsos más atávicos y más oscuros.

Los fantasmas del género

Mattie atraviesa todo el relato mirando de frente a la muerte: el ataúd de su padre, las ejecuciones en la calle, la noche (elidida) que pasa en la morgue junto a los cadáveres, el disparo a bocajarro de Rooster sobre Quincy dentro de la cabaña, los muertos apilados en la puerta de ésta, el hombre colgado de un árbol, su propio disparo contra Tom Chaney, la mordedura de serpiente que sufre ella misma, los muertos que van quedando atrás mientras cabalga con Rooster, el disparo que acaba con la vida de su caballo y las propias imágenes finales que cierran el relato. No por azar, la película comienza con una imagen de Mattie contemplando un ataúd y se cierra, veinticinco años después, con un plano que la muestra delante de una tumba.

Mattie Ross, interpretada por Hailee Steinfeld.

Entre medias se despliega un relato de catarsis y de iniciación vital que entronca con algunas grandes conquistas de la literatura americana, pero también –en su dimensión metafórica– con el itinerario de un espectro: quizás el de la América del Antiguo Testamento, al que tan estrechamente están vinculados la figura de Mattie y su sentido religioso, pero quizás igualmente el del *old west* de los territorios abiertos. Un espectro que se encuentra, por el camino, con todos los fantasmas del género: los del *western* clásico y los del *western* crepuscular (el eco inevitable de John Wayne resuena bajo la composición de Jeff Bridges, que se ha cambiado el parche de ojo y que mascullla sus diálogos con alcohólico carraspeo, a la vez que el dispositivo enunciador del relato nos devuelve al punto de partida de *El hombre que mató a Liberty Valance*), pero que tropieza –al mismo tiempo– con espectrales apariciones que parecen provenir del *western* posmoderno, como son las que introducen, a su vez, algunas de las invenciones más singulares y misteriosas de esta adaptación.

[...] El nuevo *Valor de ley* se configura así como un viaje por el corazón de las tinieblas, elegía melancólica y espectral de un oeste sombrío y mortuorio en el que nadie escapa de la violencia desatada; una auténtica Anábasis griega (en tanto que “expedición al interior”) para la niña protagonista; un cuento de brujos y de terrores infantiles; una catarsis que avanza en su tramo final por un mágico paisaje nocturno de cielos estrellados que se diría extraído de *La noche del cazador* (Charles Laughton, 1955) y que consigue traducir la enfebrecida visión feérica –alumbrada y estilizada por la memoria– de la infancia en peligro, hasta

desembocar en un epílogo que nos devuelve, como sucedía en *El asesinato de Jesse James por el cobarde Robert Ford* (Andrew Dominik, 2007), a un escenario en el que la leyenda se ha convertido ya, simplemente, en una mera caricatura circense de los viejos heroísmos, en el cadáver disecado de su propia mentira.

Poco después, sobre ese plano final en el que Mattie Ross se aleja entre las tumbas, los hermosos y consoladores acordes de *Leaning on the Everlasting Arms* –un canto evangelista para acompañar la aceptación de la muerte– nos aportan el bálsamo que cura las heridas abiertas: las del relato y las del recuerdo (pues lo que se narra no es otra cosa que un cuento contado por una mujer mayor, soltera y amargada, que resucita así al fantasma de Rooster Cogburn y que con ello trata de dar sentido a su vida adulta), las del *western* contemporáneo y las que arrastra una memoria emocional aún en carne viva.

 HEREDERO, Carlos F. “Los espectros del western”, *Cahiers du cinéma-España*, nº 42, febrero 2011.

Mattie Ross, interpretada por Hailee Steinfeld.

EN EL REINO DE LAS SOMBRAS

[...] Cierta literatura americana, en un amplio itinerario que va desde Mark Twain hasta J. D. Salinger, ha utilizado el esquema del relato iniciático para forjar el mito del posible renacimiento del nuevo individuo americano. El acto de renacimiento se produce entre la infancia y la adolescencia, después de haber abandonado la civilización, de haber conocido el universo salvaje de la frontera y de vencer el miedo a lo siniestro. [...] El individuo americano no es quien acata los valores del orden impuesto desde Nueva Inglaterra o la moral protestante de la *Gilded Age* definida por Mark Twain y Charles D. Warner, sino quien se mueve entre la frontera y la civilización.

Mattie Ross, interpretada por Hailee Steinfeld.

La película de los hermanos Coen no es una simple historia de venganza, ni un *western* crepuscular sobre un viejo *marshall* borracho, sino un relato mítico sobre los fantasmas de la infancia que engarza con la tradición americana del relato fronterizo. El film cuenta una fábula de regeneración y renacimiento a partir de la crónica de un tránsito por el lado oscuro de una frontera convertida en territorio de lo bárbaro y de lo salvaje.

Los cineastas retoman la estructura literaria de la novela original de Charles Portis, construida a partir de la evocación adulta, en primera persona, del camino iniciático. No se trata de articular un relato nostálgico sobre un mundo perdido, sino de demostrar, desde la madurez, cómo para llegar a la vida adulta es preciso transitar por el mismísimo

infierno, poner la inocencia en relación con el mal, observar frontalmente la crueldad de la noche y atreverse a crecer en contacto con las tinieblas. Como la mayoría de películas sobre los fantasmas de la infancia, la muerte del padre biológico implica el deseo de construcción de un padre simbólico. Dos imágenes primigenias marcan el inicio de *Valor de ley*: la primera es la visión frontal del cadáver del padre; la segunda es la ejecución de unos proscritos. La visión del cadáver del padre es la puerta hacia la vida adulta de la niña, mientras que la visión del ahorcamiento permite tomar conciencia de la existencia de un espacio primitivo en el que la muerte marca el pulso de lo cotidiano. Para renacer es preciso viajar por ese mundo tenebroso y para desplazarse es preciso encontrar un guía con el poder de la ambigüedad moral. El compañero de viaje debe ser una criatura demoníaca capaz de alterar su reposo, pero cuyo poder de seducción acabe generando cierta admiración en los sueños de la infancia. El cine no ha cesado de mostrar la fascinación de esta relación. El joven John Mohune de *Los contrabandistas de Moonfleet* (Lang, 1955) encontró al ambiguo aventurero Jeremy Fox, los niños de *Viento en las velas* (MacKendrick, 1965) crecieron junto a los piratas de Jamaica, y el joven Philip de *Un mundo perfecto* (Eastwood, 1993) se debatía entre la atracción amoral por su secuestrador y la promesa del bien.

Rooster Cogburn (Jeff Bridges) es esa criatura demoníaca que guía y atrae a Mattie Ross en *Valor de ley*. El viejo *marshall* puede ser visto como el clásico ser fronterizo. Su mundo es el viejo territorio indio, su única moral es la ley del talión, su conducta es ruda, su lenguaje se articula mediante ininteligibles sonidos guturales. Cogburn sabe moverse por las tinieblas de un entorno agresivo: es el guía perfecto para conocer lo siniestro, pero es también el sustituto del padre ausente. Para llevar a cabo el viaje de iniciación que le permitirá renacer, Mattie debe ser bautizada (atravesará el río fronterizo a caballo) y deberá pasar por una serie de pruebas físicas y morales que



le ayuden a encontrar al ogro malvado, el asesino del padre.

Mattie Ross, interpretada por Hailee Steinfeld.

Los Coen filman el paisaje como si fuera ese siniestro bosque frondoso de los cuentos de hadas, del que surgen todas las pesadillas de la infancia y por el que el hombre de arena, que según ETA Hoffmann amenaza nuestro universo familiar, se reencarna en diferentes seres misteriosos. En los páramos salvajes, el viento trae malos augurios, las serpientes están al acecho, los árboles no dan frutos, ya que de ellos cuelgan cadáveres putrefactos, y los cazadores furtivos surgen como figuras arcaicas abrigadas bajo la piel de un oso. El paisaje es amenazador pero nunca adquiere tonalidades góticas. Al final del camino, tras aprender a sobrevivir en ese mundo, Mattie tendrá que matar al ogro, un ser maloliente y de mirada furtiva que asesinó a su padre. Los Coen reconvierten en la parte final todos los paisajes mentales del terror infantil. La muerte del ogro es el único camino posible para renacer. Antes, la niña deberá caer en el abismo de la cueva (el regreso al útero materno) y deberá sentir la muerte en manos de la máxima encarnación simbólica del mal (la culebra satánica). Para volver a vivir deberá ser acogida en el regazo del nuevo padre y caminar junto a él hacia la resurrección, representada por una tibia luz hogareña que brilla en la oscuridad.

Mattie Ross, interpretada por Hailee Steinfeld.

En el epílogo, Mattie Ross regresa al reino de las sombras veinticinco años después. Los seres dionisiacos de antaño han sido domesticados, la memoria del mundo salvaje se organiza ahora en torno a la leyenda. Ante las tumbas de los viejos héroes empezamos a escuchar los compases de un inquietante y antiguo canto religioso: *Leaning on the Everlasting Arms*. Es la misma canción que el ogro Harry Powell entonaba en *La noche del cazador* para atraer a los niños a su tramposo regazo. La mitología propia de los relatos fronterizos de iniciación y la mitología del *western* acaban así firmemente enraizadas.

Mattie Ross, interpretada por Hailee Steinfeld.

 QUINTANA, Ángel. “En el reino de las sombras”, *Cahiers du cinéma-España*, nº 42, febrero 2011.

^[1] BENAVENTE, Fran. “Un nuevo tren cargado de herencias y resonancias”, Cahiers du cinéma-España, nº15, septiembre 2008

^[2] LOSILLA, Carlos. “El otro Ben Wade (o de dónde viene este western)”, Cahiers du cinéma-España, nº15, septiembre 2008