

Oh brother!: Los Coen ante la Tradición Clásica

GRACIA TEROL PLÁ y MANUEL LÓPEZ MUÑOZ
Universidad de Almería

Resumen: El presente trabajo ofrece una descripción de la relación advertible entre *La Odisea* y *Oh brother!*. Tras hacer un estado de la cuestión, se selecciona la película *Oh brother!* de los Hermanos Coen (*O brother, where art thou?*, 2000) y se estudia en relación con *La Odisea*. Se analiza cómo se ha llevado a cabo la adaptación de la temática, estructura y mensaje del mito en la nueva versión, qué modificaciones han experimentado estos aspectos y qué función cumple el mito dentro de la trama cinematográfica. Tras esto, el siguiente apartado ahonda en la figura de los autores de la película y en su relación con la fuente posible. Finalmente, se trata de esclarecer si existe una relación de mimesis entre ella y la película y, en caso afirmativo, determinar de qué tipo de mimesis se trata.

Palabras clave: Coen; Odisea; Tradición Clásica; mito; recreación; mimesis

Oh Brother, where art thou?: Coen Brothers before Classical Tradition

Abstract: This work offers a description of the relation between *The Odyssey* and *Oh brother!*. After proposing the objectives to achieve, this project selects the film *O brother, where art thou?* by the Coen Brothers (2000) to study its relation with *The Odyssey*. This paper analyzes how: the original topic, structure and message of the myth have been adapted for the new version; which modifications have experimented these points; and which functions shows the myth in the cinematographic plot. After that, the next part focuses on Coen figures and their relation with the possible source they used. Finally, this work determines the existence of a mimesis relation between the myth and the film, explaining which kind of mimesis it is.

Keywords: Coen; Odyssey; Classical Tradition; myth; recreation; mimesis

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo se encarga de acudir a las bases metodológicas de la Tradición Clásica para ofrecer un estudio de la película *Oh brother!* de los Hermanos Coen (*O brother, where art thou?*, 2000) como posible recreación de *La Odisea* de Homero. Para ello, se buscan elementos contrastables en el nivel de contenido y se estudia el posible vínculo entre dicha película y la obra clásica valorando sus distintos aspectos. Atendiendo a estos elementos, se averigua cómo se ha adaptado el tema, estructura y mensaje del mito en la nueva versión; qué modificaciones han experimentado estos aspectos; y qué función cumple el mito dentro de la trama cinematográfica. Para analizar la adaptación de la temática y su recurrencia, se recurre a la teoría de J. Balló y X. Pérez respecto a los «hilos argumentales»¹ (Balló y Pérez 2014).

Una vez comparados los elementos contrastables, hay que considerar si se da una relación de mimesis artística entre ambas obras (para descartar posibles casos de «Poligénesis»²) y determinar el grado de «mimesis artística»³. Todo ello para demostrar la relación de mimesis artística existente entre los dos objetos de estudio, haciendo ver que la obra cinematográfica es una reelaboración contemporánea del relato mítico.

Asimismo, se atiende al vínculo entre los autores de la película y la obra clásica valorando si existió o no una relación directa con las fuentes originales.

Tras repasar ciertos estudios de la disciplina centrados en esta temática, se observa una tendencia general a interpretar las películas con el fin de señalar los paralelismos entre éstas y los mitos, pero sin llegar a ofrecer un análisis sobre los distintos aspectos del contenido ni sobre cómo el proceso de adaptación al formato cinematográfico los afecta. Por ello, este trabajo (a través del análisis de un caso concreto) aspira a explicar, de forma aproximada, los mecanismos de adaptación de un argumento mítico al ámbito cinematográfico.

¹ Dicha teoría sostiene que cualquier narración surge a partir de unas pocas líneas argumentales primigenias que encontraríamos en clásicos de la Literatura (clásicos entre los que se incluye el poema homérico). Cada obra presenta una línea argumental que genera distintos hilos argumentales secundarios que se adaptan a cualquier narración y reflejan los temas universales e intemporales que transmitían las líneas primigenias (Balló y Pérez 2014).

² Concepto definido en las siguientes palabras de Gómez Moreno (Gómez Moreno 2006:42-43): «Los límites entre Tradición y Poligénesis difícilmente quedan claros (...) mientras en el caso de la Poligénesis sólo cabe la sospecha, la tradición -más que permite- obliga a buscar el dato certero, a profundizar en busca de nuestras posibles raíces...»

³ Se concibe el fenómeno de mimesis como un proceso de imitación de un autor clásico por parte de un autor posterior. Es decir, cuando un texto B muestra influencia de un texto A, se habla de una relación de mimesis. En cuanto a la mimesis artística, según Halliwell, es necesaria para que el espectador del arte, no solo reconozca el objeto de imitación, sino que además llegue a conectar con la obra artística. En un acto de mimesis artística se necesita verosimilitud artística para atraer al espectador al mundo de la obra, para ofrecer algo absorbente y convincente a la vez (Halliwell 2002:3).

En este punto, se debe aclarar que la película abordada en este trabajo podría ser estudiada desde múltiples perspectivas, y no solamente en función de la presencia de elementos grecolatinos en la trama. La obra de los Coen, al margen de los estudios de Tradición Clásica, demuestra ser de gran interés al enmarcarla en el ámbito del cine o en el género musical al que pertenece. Incluso desligándola de su tradición y valorándola por sí misma, la película posee gran valor. Sin embargo, dado que este trabajo propone analizar un aspecto concreto de la obra (los mecanismos de adaptación en el nivel de contenido) se atenderá exclusivamente a los elementos relacionados con dicho aspecto.

1. TRADICIÓN CLÁSICA Y CINE

Dentro del ámbito de estudio de la Tradición Clásica múltiples autores han dedicado sus trabajos al análisis de obras cinematográficas desde el punto de vista de la disciplina. Un ejemplo son los diversos estudios de Pedro L. Cano centrados en la adaptación al medio cinematográfico de aspectos históricos de la Cultura Clásica, como las relaciones entre el cristianismo y el Imperio Romano (Cano Alonso 2004), los géneros poéticos (Cano Alonso 2011) y demás elementos que forman parte del saber de la disciplina. Igualmente, trabajos de María Cruz García Fuentes (1993) demuestran cómo la influencia de la cultura clásica en la actualidad se manifiesta a través estos «peplum» y a través de distintas películas que reinterpretan la imagen del héroe mítico. Óscar Lapeña (2007) se dedica al análisis de distintos «peplum» sirviéndose de los conocimientos de la disciplina para interpretar la visión que la cultura popular contemporánea tiene del mundo clásico (Lapeña 2008).

Por su parte, Martin M. Winkler en *Classical Myth and Culture in the Cinema* (Winkler 2001) recopila diversos trabajos con una temática común: la relación entre las técnicas cinematográficas y la mitología clásica. El segundo capítulo⁴ de la obra se centra en *La Odisea*, concretamente en las técnicas persuasivas empleadas por Odiseo en la tierra de los feacios comparándolas con el marco narrativo expuesto en *The Usual Suspects* (*The Usual Suspects*, Bryan Singer 1995).

Por añadidura, conviene repasar aquellos estudios que se enmarcan en la misma línea de trabajo que nos ocupa: el relacionar una obra cinematográfica determinada con un relato mítico. Pedro L. Cano interpreta la película «La vida íntima de Marco Antonio y Cleopatra» (*La vida íntima de Marco Antonio y Cleopatra*, Roberto Gavaldon 1946) como una obra que prueba «la pervivencia de una leyenda y de unos tópicos» (Cano Alonso 1998:8); y calificando «El reñidero» (*El reñidero*, René Mugica 1965) como

⁴ «Verbal odysseus: Narrative strategy in *The Odyssey* and in *The Usual suspects*» (Roisman 2001)

la historia de una Electra argentina que nos muestra «un momento culminante en el desarrollo de la tragedia moderna en el cine» (Cano Alonso 1998:8). El mismo autor publicó un estudio sobre los aspectos mitológicos de ciertas obras cinematográficas (Cano Alonso 1999). Otros trabajos que tratan de establecer vínculos entre películas y ciertos relatos míticos son los realizados por Javier Tovar Paz, autor de los análisis de *Martín (Hache)* (*Martín (Hache)*, Adolfo Aristarain 1997) (Tovar Paz 2004), de *Así es la vida* (*Así es la vida*, 2000) (Tovar Paz 2002) y de una larga lista de películas, algunos recopilados en su obra *Un río de fuego y agua: lecciones sobre mitología y cine* (Tovar Paz 2006).

Al referirnos exclusivamente a la obra de los Hermanos Coen propuesta para análisis, se debe tener en cuenta que otros autores (Pernille Flentes-Jensen 2002, Simon Goldhill 2007, Carmen Sofía Brenes 2009 o Thierry Greub 2011) ya han resaltado la relación entre *Oh brother!* y el poema homérico. Incluso, autores como Hartwig Heckel (2005), han tratado de argumentar que en la película no solo se aprecian reminiscencias de *La Odisea*, sino que también existen paralelismos con *Los viajes de Sullivan* (*Sullivan's travels*, Preston Sturges 1941).

2. PROPUESTA DE ANÁLISIS

Antes de plantear una propuesta de análisis, conviene recordar otras metodologías empleadas para realizar análisis semejantes a éste. Francisco García Jurado (2004) tratando de relacionar la literatura burguesa de Goethe y Thomas Mann con la literatura clásica recurre exclusivamente a las referencias explícitas a la cultura clásica, ya fueran formales o de contenido.

Javier Tovar Paz en su estudio de la obra cinematográfica de Arturo Ripstein (Tovar Paz 2004) apuesta por identificar el relato mítico reflejado en la película recurriendo a los elementos implícitos. A diferencia de García Jurado, que suele analizar objetos de estudio del ámbito literario que presentan claros vínculos con la literatura clásica, Tovar Paz trabaja con películas bastante actuales, es decir, objetos de estudio de un ámbito y una época alejados de los modelos clásicos. Puesto que en estos objetos el vínculo con la Tradición Clásica es mucho menos evidente, el enfoque de este autor va más allá de lo explícito y su método trata de demostrar que el esquema narrativo propio de un relato mítico ha sido adaptado a un guión cinematográfico.

Por otro lado, el método expuesto por Gabriel Laguna Mariscal con motivo de un estudio del contenido clásico en las obras de Quevedo (1994:285-287) consiste en un análisis centrado en los paralelismos temáticos, más que los formales, entre los objetos de estudio. Gracias al estudio de la posibilidad de que el autor-discípulo accediera a la obra-modelo, confirma que tales paralelismo surgen de la influencia clásica y no de puras coincidencias.

El método a seguir en este trabajo presenta semejanzas con respecto a los anteriores, ya que determina las evidencias explícitas, atiende al esquema narrativo y se centra en el nivel de contenido, dejando de lado el formal. Se adopta como punto de partida el método de análisis propuesto por Manuel López Muñoz (1991:112-113), aunque retocándolo para adaptarlo al análisis de las obras cinematográficas, objetos que presentan ciertas complicaciones al ser inviable la comparación entre su nivel formal y estilístico y el del modelo.

Desde una perspectiva metodológica, se deben tener en cuenta ciertas recomendaciones al escoger el objeto de estudio, dado que no cualquier obra es un caso de recepción válido para ser estudiado por la disciplina⁵. Dámaso Alonso (Cristóbal López 2005:10-11) y Vicente Cristóbal (Cristóbal López 2005:9-12) en sus artículos sobre el concepto de poligénesis defienden que, al denotar cierto parecido entre las obras A y B, podría tratarse de una vinculación literaria existente entre ambas; o, al contrario, que se trate de una simple casualidad sin valor alguno para la Tradición Clásica⁶. Llegado el momento de analizar el grado de mimesis entre dos obras se requiere que tales obras posean elementos contrastables, ya sea en el nivel formal o en el nivel de contenido. En este caso, dado que no es posible comparar los aspectos en el nivel formal, se debe atender a los elementos presentes en el nivel de contenido: el tema, el desarrollo y la ideología.

Para todo ello, se debe valorar que existen diversos cauces de imitación, mas todos están sometidos a una serie de deformaciones que dependen de la relación del imitador con lo imitado, pues influye su conocimiento sobre el tema o la proximidad del modelo. Igualmente, la elección de las fuentes constituye otro factor influyente, ya que el empleo de fuentes originales favorece una relación directa entre modelo y discípulo reduciendo el número de deformaciones. La cantidad y la importancia de tales deformaciones ayudarán a determinar el tipo de mimesis: *aemulatio*, *imitatio* o *interpretatio*⁷ (Laguna Mariscal 2000:7-11).

⁵ Tiempo atrás esta consideración no se tenía en cuenta. Según Cristóbal, (2005:10-12) Ernst Robert Curtius defendía que, si un texto B guardaba cierto parecido con un texto A, sin duda existía relación entre ambos y debía ser estudiada por la Tradición Clásica. Este planteamiento presupone que no existen las casualidades, que dos mentes alejadas en el espacio y el tiempo no podrían jamás elaborar la misma idea por azar sin que una mente hubiera influido sobre la otra.

⁶ Según Cristóbal, (2005:10-12) Dámaso Alonso establece una distinción entre el concepto de *tradición* y el concepto de *poligénesis*. Así lo hace también Vicente Cristóbal en "Tradición Clásica. Tradición y Poligénesis" (Cristóbal 2005). Según defienden ambos autores, al denotar cierto parecido entre las obras A y B, serían dos las opciones a tener en cuenta. La primera, que efectivamente exista una vinculación literaria entre ambas, tal vez debida al fenómeno de la *mimesis* artística; la segunda, que se trate de una simple casualidad sin valor alguno para la Tradición Clásica.

⁷ La primera tiene lugar cuando las coincidencias entre un texto y otro dominan fundamentalmente en el nivel del contenido; el segundo tipo, cuando hay una razonable carga de coincidencias en el subnivel estilístico; y el tercero, cuando todas estas coincidencias se producen también en el nivel formal (López Muñoz 1991:110-111).

3. *OH BROTHER!* (2000) Y LOS COEN

Antes de nada, se debe prestar atención a la identidad de Joel e Ethan Coen. Nacidos en Minneapolis, en el Estado de Minnesota, comenzaron a trabajar juntos compartiendo las tareas de guionistas, productores y realizadores de sus películas. *Sangre fácil* (*Blood Simple*, 1984) fue su primer film, al que siguieron *Arizona Baby* (*Raising Arizona*, 1987), *Muerte entre las flores* (*Miller's Crossing*, 1990), *Fargo* (*Fargo*, 1996) o *El gran Lebowski* (*The Big Lebowski*, 1998). Finalmente, en el año 2000 llegaría *Oh brother!* (*O brother, where art thou?*, 2000).

Oh brother! es una comedia que narra las peripecias de Everett (George Clooney), Pete (John Turturro) y Delmar (Tim Blake Nelson) tres reclusos que, tras escapar de su condena, emprenden un viaje de retorno al hogar llevado a cabo por el personaje que interpreta George Clooney.

A lo largo de la travesía se produce un retorno al hogar que también presenta múltiples paralelismos, ya que el personaje encarnado por Clooney tiene que hacer frente a un pretendiente para recuperar su esposa y recobrar su honor. Para lograr esto, debe penetrar en una fiesta electoral disfrazado de anciano. A pesar de su disfraz, los protagonistas son reconocidos por el candidato Homer Stokes y sólo su talento musical consigue salvarlos y eximirlos de sus condenas. Con todos los crímenes perdonados, Everett podría recuperar a su mujer si halla su alianza matrimonial en una pequeña cabaña. En ésta los tres protagonistas son detenidos por un misterioso sheriff que los ha estado persiguiendo a lo largo de la película. Finalmente, el argumento se resuelve cuando Everett comienza a rezar ante la horca y provoca que un salvaje torrente de agua se precipite sobre ellos inundando el valle y salvando a los protagonistas.

4. ANÉCDOTAS Y ELEMENTOS CLÁSICOS

A medida que la película avanza se suceden una serie de anécdotas que presentan ciertos paralelismos con respecto a los episodios que narran los cantos homéricos. Resultan evidentes las semejanzas entre el episodio que narra la aparición de Odiseo en la tierra de los feacios y el encuentro de los tres reclusos con los parientes de Pete⁸; entre el canto dedicado a los lotófagos y la apari-

⁸ La engañosa hospitalidad que demuestra el primo de Pete se puede equiparar a la primera aparición de Odiseo en el poema, cuando alcanza la tierra de los feacios:

«Me parece que nuestro huésped es persona de mucho talento. Conque, venga, démosle un don de hospitalidad como es apropiado. Pues mandan en nuestro pueblo doce reyes excelentes, y yo mismo como el decimotercero, que traiga cada uno para él una túnica y un manto recién lavado y un talento precioso de oro. A continuación se lo daremos todo junto, para que el huésped lo tenga en sus manos y se reconforte en su ánimo durante el banquete» (Hom., *Od.* 8, 87-96).

ción del grupo religioso⁹; entre el descenso al Hades en busca de Tiresias y el hallazgo del locutor ciego¹⁰; entre el episodio de las sirenas y el engaño de las lavanderas del bosque¹¹; entre el ciclope Polifemo y el vendedor de biblias¹²...

Ya al comienzo de la obra podemos destacar un rasgo que remite al poema homérico: la apertura de la película consiste en proyectar los primeros versos de *La Odisea*¹³ (hecho que constituye la prueba fundamental de la relación entre la película de los Coen y el poema de Homero). Igualmente, algunos nombres propios hacen referencia a personajes del famoso poema épico: Ulysses (segundo nombre de Everett); el candidato Menelao; el otro candidato Homer Stokes; la ex mujer de Everett, «Penny», abreviación de «Penélope».

De igual modo, el uso reiterado de ciertas expresiones (el término «pretendiente» para referirse al prometido de Penny; Everett defiende en cierta ocasión que él es el único *pater familias*) constituyen nuevos indicios de influencia grecolatina. Igualmente, el gran éxito de los «Traseros Mojados» (grupo musical fundado por los protagonistas) tiene por título

⁹ La actitud automática e hipnótica de los "fieles" nos remite a la historia de los lotófagos que describía una isla poblada por comedores de la flor de loto:

«Y sucedió que los lotófagos no tramaron la muerte de mis compañeros, pero les dieron a comer el loto. Y cualquiera de ellos que comía el sabroso fruto del loto, ya no quería traernos noticias ni navegar de nuevo, sino que todos anhelaban tan sólo permanecer allí en el país de los lotófagos, nutriéndose del loto y olvidar el regreso» (Hom., *Od.* 9, 91-99)

¹⁰ Aparece en escena un hombre ciego (dueño del estudio de grabación). Interpretamos que podría ser un "guiño" al descenso a los infiernos en busca de Tiresias, el famoso adivino ciego.

«Después de hablar así se fue hacia el interior de la morada de Hades el alma del tebanos Tiresias, tras haber expresado sus vaticinios» (Hom., *Od.* 11, 50-51)

¹¹ Aparecen tres mujeres cuyos cantos resultan ser perjudiciales para los protagonistas. Por otro lado, uno de los compañeros desaparece de escena, dejando a un sapo en su lugar. En esta escena encontramos paralelismos con dos episodios homéricos: el encuentro con las sirenas y el hechizo de la maga Circe.

«Allí las sirenas lo hechizan con su canto fascinante situadas en una pradera. en torno a ellas amarillea un enorme montón de huesos y renegridos pellejos humanos putrefactos» (Hom., *Od.* 12, 42-48)

«En cuanto se la ofreció y la apuraron, al punto los golpeó con la varita y los encerró en las pocilgas. De cerdos tenían ya las cabezas, la voz, los pelos y el cuerpo, aunque su mente permanecía tal como antes» (Hom., *Od.* 10, 236-241)

¹² Big Dig (el vendedor de biblias) posee habilidades persuasivas, un cuerpo de enorme fuerza pero torpes movimientos y un único ojo. Si tratáramos de relacionar a este personaje con la Odisea, la figura del ciclope sería la más adecuada:

«Allí pernoctaba un individuo monstruoso que llevaba a pacer sus ganados en solitario y aparte. No se trataba con otros y carecía de normas. En verdad que era un monstruo asombroso y no se parecía a un hombre comedor de pan, sino a un peñasco selvático de los fragosos montes, que se erige señoero y altivo» (Hom., *Od.* 9, 187-193)

¹³ «O muse!

Sing in me, and through me tell the story
Of that man skilled in all the ways of contending...
A wanderer, harried for years on end...» (*Oh brother!*, Joel e Ethan Coen 2000)

«Háblame, Musa, del hombre de múltiples tretas que
por muy largo tiempo anduvo errante...» (Hom., *Od.* 1, 1-2)

Man of constant sorrow («el hombre de la tristeza constante») y remite a las características del personaje mítico de Odiseo. Diversos autores defienden otras interpretaciones referidas al título de la canción. Pernille Flensted-Jensen (2002:23) señala que «By broadcasting ``Man of constant sorrow`` he also makes Everett famous in the state of Mississippi, just as Homer makes Odysseus ``known to all men``»; mientras que Simon Goldhill (2007:265) afirma que «All Homerists will instantly recognize this title as... one of those phrases Odysseus uses almost as a marker of his identity when in disguise before Penelope».

Asimismo es destacable la presencia de elementos relacionados con los mitos clásicos tales como el ciego adivino de las vías del tren. La última anécdota a destacar es la frase pronunciada por Everett en el momento del desenlace, cuando describe la tarea de búsqueda del anillo como *...one hell of a heroic task...* (donde se menciona el concepto de «misión o tarea heroica») (Brenes 2009:7).

Esta película constituye un ejemplo interesante si consideramos la posibilidad (aún por confirmar) de que los hermanos Coen realizaran su obra sin un contacto directo previo con la fuente original. De ser así, este análisis podría confirmar la poderosa influencia que ejerce la tradición grecolatina en nuestro tiempo.

5. ANÁLISIS

5.1. *Nivel de contenido: el tema*

Según lo dicho anteriormente, dado que no resulta viable comparar el nivel formal de ambas obras, este trabajo se centra en aspectos presentes en el nivel de contenido. Comenzando por la temática, es preciso aclarar que núcleo temático no es sinónimo de argumento. Mientras que el argumento reúne el conjunto de anécdotas y episodios que conforman la historia, la temática engloba aquellas cuestiones que subyacen a la obra, que van más allá de la historia puntual y constituyen temas trascendentales, universales e intemporales. Al tratarse de cuestiones inherentes a la existencia humana, pueden ser planteadas en cualquier época y lugar, lo cual ha llevado a distintos autores a recurrir a estos mitos para realizar numerosas adaptaciones. Este fenómeno motiva una cuarta característica: la recurrencia¹⁴.

A la hora de analizar esta temática y su recurrencia, se recurre a la teoría de J. Balló y X. Pérez respecto a los «hilos argumentales» (Balló y

¹⁴ Al hablar de recurrencia, hablamos de la tendencia (que muestra un número considerable de autores durante un largo espacio de tiempo) a tomar como modelo a un determinado autor y no a otro. ¿A qué se debe este fenómeno? Muchos de los elementos clásicos forman parte de un conocimiento colectivo que comparten la mayor parte de los individuos. Tomar como modelo un tema conocido, determina la satisfacción que le produce al espectador el reconocimiento de una idea expresada de forma similar con anterioridad (López Muñoz 1991:112).

Pérez 2014). Tomando como referencia esta teoría, se diría que el núcleo temático del poema homérico es «el regreso al hogar», pues aunque *Oh, brother* se presenta en principio como un viaje de «búsqueda del tesoro», más adelante, revelan que se trata de un «truco» empleado para distraer al público y alejarlo del verdadero argumento. Tal y como sucedía en *La Odisea*, la obra de los Coen presenta dos líneas argumentales: el propio viaje de vuelta (en el que el protagonista debe superar una serie de obstáculos) y el enfrentamiento con la realidad que encuentra a su regreso. Concretamos que, en la película, la primera vertiente ha ganado en importancia frente a la segunda.

Definitivamente, el núcleo temático de la película se corresponde con el del poema homérico. Sin embargo, a partir de esta línea argumental, se pueden extraer distintos temas secundarios: el viaje de aventuras; el conflicto permanente (entre el deseo por regresar a la patria y la tentación de olvidar su pasado); el retorno del soldado; la inutilidad de la guerra; el retorno del impostor; la atracción por vivir a la intemperie, sin rumbo, lejos del hogar (Balló y Pérez 2014). Si bien es cierto que diversos autores han reinterpretado las líneas argumentales nombradas anteriormente, las líneas concretas que se aprecian en la obra de los hermanos Coen serían: el viaje de aventuras y el motivo del expatriado que regresa a un hogar extraño.

5.2. *Nivel de contenido: el desarrollo*

A continuación, este trabajo atenderá al segundo aspecto que nos ocupa: el desarrollo. A la hora de comparar las estructuras argumentales, se aprecian un gran número de similitudes, con la excepción de ciertos pasajes del poema que no fueron utilizados en la recreación de los Coen (el viaje de Telémaco o los diálogos de los dioses Olímpicos). Para demostrar esta afirmación, se señalan puntos que las estructuras argumentales tienen en común. Ambas comienzan con un episodio de fuga (fuga de prisión o del cautiverio de la diosa Calipso) seguido de una secuencia de aventuras (aventuras surrealistas, debido a la intervención de personajes peculiares; o fantásticas, debido a la intervención de seres mitológicos). Conviene destacar que estas aventuras no coinciden en número, naturaleza y orden. Lo relevante es que, tras un periodo de aventuras e infortunios, el héroe alcanza su patria por fin y comprueba los grandes cambios que ha experimentado su hogar.

Comienza a partir de aquí la segunda etapa argumental en la que el héroe debe enfrentarse con los males conocidos que ha dejado crecer en el hogar que descuidó. Tanto Everett como Odiseo viven un reencuentro con sus familias que no resulta como esperaban. Con el objetivo de restablecer el orden en su hogar y recuperar a su familia, el héroe penetra disfrazado en la comunidad. Recurre a la exposición de un talento especial que posee (ya sea una exhibición de tiro con arco o un concurso musical)

vence a sus enemigos y se reconcilia con la comunidad. Finalmente, su esposa le propondrá una última prueba a superar si desea regresar a su lado (bien mover la cama matrimonial o bien recuperar una alianza). Gracias a esto recupera su familia, sus posesiones y su honor, concluyendo felizmente la trama.

A pesar de que la obra original termina en este punto, los Coen alargaron la estructura argumental, añadiendo una última fase que no se correspondería con la estructura de *La Odisea* y, por tanto, no analizaremos.

Se exponen, a continuación, ciertos aspectos más específicos de la estructura de la trama cinematográfica que varían con respecto a la original. El primero se refiere al carácter del héroe. En la figura de Everett, están presentes ciertos rasgos que se alejan de Odiseo: carece de fuerza y agilidad; tampoco muestra signos de lealtad o cualidades de buen *pater familias*; y su supuesta astucia se ve reducida a una verborrea persuasiva. Tal vez su única habilidad destacable sea el canto, habilidad que, finalmente, le conduce a la salvación.

En cuanto a su relación con la divinidad, aunque sí se aprecia una fuerza que dificulta su regreso, no identificamos ninguna que lo ayude en su labor. La fuerza obstaculizadora es personificada en la figura del sheriff, cuya función recuerda a la realizada por Poseidón en el poema, a pesar de que sus atributos lo vincularían más bien al dios Hades (si identificamos la figura del sheriff y su perro a la del dios del Inframundo y el cancerbero). Everett cuenta con un «opositor» al igual que Odiseo, pero no con el apoyo de un aliado, razón por la que no llega a superar los obstáculos sino que se libra de ellos casi por azar.

5.3. Nivel de contenido: el mensaje.

Para finalizar este análisis, se trata un último aspecto: la ideología. Partiendo de la base de que los nuevos autores pertenecen a una época distinta a la de las obras originales (y, por tanto, poseen una mentalidad distinta a la que imperaba en la Antigüedad) se estudia la función que cumple el mito en la trama cinematográfica y la posibilidad de que los autores reflejaran su propia ideología en las recreaciones.

5.3.1. El sentido de un mito en una obra contemporánea

El mito posee una serie de características que lo hacen idóneo como objeto de adaptación o reinterpretación. Además de proporcionar temas trascendentales y personajes populares a los que recurrir, también resulta útil tomar el mito despojándolo de ingredientes temáticos y aprovechando el esquema argumental que aporta a las nuevas historias ficticias (Cristóbal López 1990:111-112). Es probable que los Coen recrearan un mito por el

modelo narrativo que éste ofrecía, el cual se adapta fácilmente a cualquier tipo de guión cinematográfico.

Respecto a los motivos que habrían llevado a los autores a escoger estos mitos concretos, se exponen dos ideas de Manuel López Muñoz (1991:112):

Idea A: al escoger un tema conocido, se aseguran que su público conozca la historia y el tema que se trata. Esto determina la satisfacción que le produce al espectador el reconocimiento de una idea... Idea B: la elección de un determinado autor u obra suele depender del prestigio de que goce ese autor que se imita...

La temática y el modelo narrativo suelen ser factores influyentes, mas no son los únicos. Influye también la popularidad y el reconocimiento de la historia y del autor de la misma, factores clave para conseguir la satisfacción del público. Siguiendo los preceptos establecidos por Vicente Cristóbal (2000:32-33) se distinguen tres funciones fundamentales que el mito puede desempeñar en una trama:

(1) El mito es con una cierta frecuencia...ingrediente o argumento de la literatura...(2) Un caso particular de esta función argumental desempeñada por el mito podríamos verlo cuando un relato mitológico proporciona no ya la materia misma sino el esquema estructural para un argumento ficticio; los personajes, el ambiente, las situaciones son en este caso inventadas, pero proyectadas a partir de un mito que les sirve como modelo narrativo...(3) El mito puede asumir una función como apoyo u ornato...

En el caso que se analiza, sería correcto defender que el mito no actúa como apoyo de otras historias ficticias, sino que viene a ser la clave que determina la propia trama. Por ello, este análisis se inclina por la segunda opción, ya que las situaciones, personajes y ambientes son inventadas aunque guarden relación con las historias míticas. Everett, a pesar de desempeñar el papel de Odiseo, es un personaje que los Coen han creado proyectándolo a partir de un mito modelo. Realmente el mito no se corresponde con el argumento sino que aporta el esquema argumental y ciertos contenidos temáticos.

5.3.2. La posible intencionalidad del autor y el mensaje del mito

A continuación, se estudia la posibilidad de que los autores reflejaran su propia ideología en las películas. Para ello, se tendrá en cuenta el tratamiento del mensaje transmitido por la narración mítica en la película y la intencionalidad de los autores reflejada en la obra.

En la epopeya épica de Homero, Odiseo es un héroe poseedor de una serie de habilidades que le ayudan a ganarse el favor de los dioses. Sin em-

bargo, a causa de una imprudencia cometida anteriormente por Odiseo, se van manifestando dos fuerzas contrapuestas: una fuerza (Poseidón) que procura alejar al héroe de su hogar y otra (Atenea) que lo ayuda a alcanzar la patria. Tras muchas penalidades, tiene lugar un final feliz debido, en gran parte, al apoyo divino. A la hora de determinar si los Coen respetaron este mensaje, conviene comparar las admirables cualidades del «divino Odiseo» con las escasas habilidades de Everett. Los dioses no apoyan a Everett por dos posibles motivos: no se han incluido dioses en la película; sí se han incluido pero no encuentran motivos para simpatizar con este protagonista de carácter anti-heroico. Nos inclinamos por la segunda opción ya que a lo largo de la película ciertas menciones nos llevan a considerar la inclusión de estas fuerzas divinas. Que todos los dioses no aparezcan representados no significa que se deba descartar la influencia divina en la historia.

Otros autores ya han resaltado la presencia de la divinidad a lo largo de la película, llegando incluso afirmar que la trama se estructura según una cosmovisión judeo-cristiana (Brenes 2009:1-2). Carmen Brenes defiende que esta influencia divina se expresa a través del personaje del viejo ciego que aparece al comienzo de la película (Brenes 2009:7-8).

Habla de un futuro en el que se incluye la recompensa y la posibilidad real de “salvación” para los prófugos (...) El tesoro que el viejo promete a los protagonistas puede ser entendido como justicia que se transforma en misericordia (...) Estos dos rasgos, la presencia de la Providencia y la transformación de la justicia en misericordia, son características de la cosmovisión cristiana.

Sin embargo, para determinar esta cuestión es necesario estudiar el desenlace de la película. *Oh, brother!* presenta una última etapa argumental que no posee la obra original. Esta última etapa de libre invención comenzaba tras la victoria de «Los Traseros Mojados» frente a Homer Stokes. Si se relaciona a Homer Stokes con el propio Homero, se puede interpretar este hecho como la forma en que los Coen anulan el poder del autor original para así ejercer su libre albedrío durante el resto del film. Los autores omiten a ese Homer Stokes que pregonaba en favor de la Tradición y construyen su propio desenlace, al margen de dicha Tradición.

Una vez que Ulises se reintegra en la comunidad y recupera a su familia, se topa con un nuevo reto que le conduce hasta la cabaña de su infancia. Al hallarse el héroe en un nuevo apuro, los Coen resuelven esta situación mediante este componente divino que venían disimulando a lo largo del film y que determina el desenlace de la trama. Durante la secuencia del bautismo de Pete y Delmar el personaje de Everett demuestra su antipatía hacia las cuestiones religiosas (lo que tal vez provoque que el héroe se vea desprovisto de apoyo durante la trama). Finalmente, condenado a la horca, Everett comienza a rezar, produciéndose una especie de reconciliación con

lo divino. Tras esto, una espontánea inundación (semejante a un *deus ex machina* improvisado) salva al héroe en el último momento.

A partir de estas observaciones, se concluye que los Coen reflejan ciertos aspectos de su propia ideología en la película. El hecho de que los Coen hayan transformado un poema épico en una comedia puede explicarse debido a lo complicado de adecuar los valores y hazañas de los antiguos al tiempo presente. Sólo por medio de la comedia podrían haber narrado las grandes gestas antiguas en nuestro tiempo. Por otra parte, al «deshacerse» de Homero parecen reivindicar la libertad creativa del autor. Se deduce que esta forma de «desviación» podría reflejar el afán por superar los modelos clásicos¹⁵.

6. POSIBLE RELACIÓN ENTRE LOS AUTORES Y LAS FUENTES

Tras comparar tres aspectos del nivel de contenido de ambas obras, se atiende a la relación entre el director cinematográfico y la obra clásica, analizando las posibilidades de que exista una relación directa y considerando las posibles fuentes. Se estudia si existen posibilidades de que los Coen tuvieran acceso al poema homérico original y de que se basaran en esta fuente a la hora de realizar su película.

La recurrencia a temas mitológicos no es una característica típica de los Coen pues, que sepamos, no cuentan con otra obra que muestre una vinculación tan clara con temáticas míticas. Es cierto que, actualmente, cualquiera puede tener acceso a *La Odisea*, mas nada indica que los Coen recurrieran directamente al poema homérico. Si bien resulta evidente que los cineastas han tomado como fuente el relato de *La Odisea* para escribir su guión, llega el momento de determinar si la relación entre los Coen y el texto homérico es directa o no. En este punto, el presente análisis topa con un problema: la imposibilidad de confirmar si los Coen, al realizar su película, leyeron *La Odisea*.

Partiendo de las múltiples referencias al mito presentes en la película, se afirma que los Coen conocían el argumento mítico. Queda por demostrar si, además, mantuvieron un contacto directo con el poema. A pesar de que hoy día cualquiera pueda tener acceso a *La Odisea*, esto no significa que necesariamente leyeron la obra. Por otra parte, existe cierta entrevista a los Hermanos Coen en la que confesaban no haber leído jamás *La Odisea* aunque sí conocían el argumento mítico básico gracias a las lecciones impartidas en el colegio (Sartori 2000). Si bien existe una fuente que apoya que los

¹⁵ López Muñoz denomina "desviación" a las circunstancias que dificultan una correcta transmisión de los contenidos clásicos (López Muñoz 1991:110-111). A la hora de retomar lo clásico, pueden aparecer dos vías: la primera supondría una intención de imitar las obras clásicas y buscaría el mayor grado de fidelidad con respecto al modelo; la segunda respondería a la intención de superación de los modelos clásicos.

Coen no tuvieron relación directa con la obra, no hemos encontrado otras fuentes serias que reforzaran esta idea. Por tanto, no se debe confirmar esta versión sin considerar otras opciones.

Cabe preguntarse si resultaría posible realizar una película como *Oh brother* sin haber leído la obra. Aunque algunas anécdotas son bastante populares, otras resultan algo más inesperadas (la aparición de los versos de *La Odisea* al inicio). La secuencia de apertura demostraría que los Coen no emplearon como fuente la versión original de *La Odisea*, sino que posiblemente recurrieron a una traducción. Esto resulta verosímil ya que, teniendo en cuenta los estudios y la carrera profesional de los Coen, parece improbable que dominen el griego clásico.

Por otro lado, es posible que un autor cualquiera realice una adaptación de la obra literaria sin haber leído la misma previamente, basándose tan sólo en un escaso conocimiento del esquema argumental. Partiendo del núcleo temático del «retorno al hogar» definido con anterioridad, es posible llevar a cabo una versión libre e independiente de una obra tan arraigada e intemporal como *La Odisea*.

En definitiva, la secuencia inicial no puede considerarse la confirmación definitiva de que emplearon directamente la obra como fuente, ya que no demuestra que exista una relación directa con la fuente original. Teniendo en cuenta que un individuo puede conocer el fragmento inicial de una obra significativa sin haber leído la misma, se llega a la conclusión de que Los Coen no han demostrado conocer *La Odisea* en profundidad, más allá de lo anecdótico. Nos apoyamos en la opinión de otros autores. Simon Goldhill (2007: 262) afirma que «The Coen Brothers famously claimed to have read only a cartoon version of the Odyssey-or even not to have read it at all», mientras Pernille Flensted-Jensen (2002:14-15) señala que «The Coen Brothers admit that the film is not a slavish version of the Odissey». Recordando las palabras de Heckel (2005:3) se concluye que, «en cierto sentido, *Oh brother* existía antes de que sus autores estuvieran en el mundo».

Es posible confirmar que los Coen recurrieron a *La Odisea* de Homero como fuente, mas nada indica que existiera una relación directa entre ellos y la obra original. Atendiendo a los datos anteriores, opinamos que existe un mayor número de probabilidades de que recurrieran a fuentes secundarias en lugar de usar la fuente original. Más, por desgracia, no podemos determinar este punto sino sólo conjeturar.

7. TRADICIÓN Y POLIGÉNESIS

Dada la abundancia de paralelismos, resulta improbable que estas coincidencias sean fruto de la casualidad. Por tanto, la posibilidad de estar ante casos de Poligénesis queda descartada. Las referencias a la obra clásica llevan a confirmar una relación de mimesis entre la película y la historia mítica. La especificidad de las anécdotas descritas (comenzar la película con

los versos iniciales de *La Odisea...*) y el carácter directo de las referencias analizadas (llamar «Ulysses» al protagonista...) apoyan la conclusión de que estos contenidos míticos han sido reinterpretados de forma consciente y deliberada, con una intencionalidad concreta.

A continuación se especifica el tipo de mimesis que se manifiesta en este caso (*imitatio, interpretatio, aemulatio*).

Según el método aplicado por este estudio, el primer paso consistía en determinar la relación entre la obra A y B, para lo cual se debían hallar elementos comparables. Tanto el nivel formal como el estilístico resultan descartables pues, al tratarse de obras de naturaleza distinta, forma y estilo serían aspectos incomparables. Por estas razones se deduce que no puede tratarse de *imitatio* ni *interpretatio*. Las obras A y B muestran paralelismos sólo a nivel de contenido, por tanto, podemos afirmar que las obras son recreaciones de historias míticas y que estamos ante dos casos de *aemulatio*.

8. CONCLUSIONES

Mediante el análisis de la obra de los Coen resulta evidente que, antes de emitir un juicio definitivo, se deben considerar todas las opciones y buscar el mayor número de pruebas posible para valorar si esa relación directa autor-modelo que parece evidente a simple vista, realmente es válida. Por otro lado, cabe destacar que un grado de mimesis reducido supone mayor grado de creación personal que ha implicado profundos cambios en los tres aspectos estudiados con anterioridad. A modo de conclusión, se afirma que los directores no se limitaron a reproducir el mito tal cual, sino que parten de él y aspiran a superarlo. En definitiva, el recurso de la mimesis artística no implica en este caso sólo la imitación de un modelo, sino también la superación de dicho modelo.

Este hecho, que muchos podrían interpretar como prueba de la pérdida de influencia de la Tradición Clásica, significa realmente lo contrario. Los autores que quieren ensalzar los valores actuales frente a los antiguos utilizan mitos para llevar a cabo su objetivo. Aquellos que desean proyectar los valores clásicos, los que pretenden integrarlos en la actualidad, los que buscan ensalzarlos o enfrentarse a ellos, los que piensan ridiculizarlos por medio de la comedia...muchos de ellos, sea cual sea su intencionalidad, recurren al mito. Los Coen, que se sirven del guion homérico, desprestigian el modelo de héroe tradicional, ignoran a las divinidades y, finalmente, acaban expulsando al poeta de su argumento y tomando las riendas.

La vigencia de la cultura grecolatina en el mundo actual se hace patente, incluso cuando esta vigencia se debe al afán por tratar los antiguos valores con comicidad y ensalzar así los valores actuales (autonomía del individuo frente a su destino, desprestigio del prototipo de héroe de cualidades casi divinas, independencia del individuo frente a lo divino...). Finalmente, el considerar que dos cineastas poco familiarizados con el ámbito de la Tradición

Clásica hayan sido capaces de adaptar un antiguo poema épico sin necesidad de estudiar en profundidad la obra obteniendo tan eficaces resultados, demuestra el alcance de la influencia grecolatina en nuestros días.

Graciaterol@hotmail.es

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BALLÓ, J. & PÉREZ, X. (2014): *La semilla inmortal: Los argumentos universales en el cine*, Barcelona, Anagrama.
- CANO ALONSO, P. (1998): “Dos apuntes iberoamericanos a la tradición cinematográfica de la cultura clásica: *La vida íntima de Marco Antonio y Cleopatra* y *El reñidero*”, *Cuadernos de filología clásica: Estudios latinos* 15, 585-592.
- CANO ALONSO, P. (1999): “Aspectos de mitología griega en el cine”, en Casadesús i Bordov, F. J. (coord.), *La mitologia : II Curs de pensament i cultura clàssica*, Universitat de les Illes Balears, 131-151
- CANO ALONSO, P. (2004): “La épica cristiana: una tradición cinematográfica”, *Revista de estudios latinos* 4, 199-222.
- CANO ALONSO, P. (2011): “Capítulo cuarto: Géneros cinematográficos y mundo antiguo” en Dupla Ansuátegui, A. (coord.), *El cine de romanos en el siglo XXI*, Universidad del País Vasco, 59-78.
- CRISTÓBAL LÓPEZ, V. (2000): “Mitología clásica en la literatura española: consideraciones generales y bibliografía”, *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos* 18, 29-76.
- CRISTÓBAL LÓPEZ, V. (2005): “Tradición Clásica. Tradición y Poligénesis”, *E-Excellence-Liceus* ISBN:84-96479-25-0.
<<http://www.liceus.com/bonos/compra1.asp?idproducto=357>> [2/09/2015].
- FLENSTED-JENSEN, P. (2002): “Something old, something new, something borrowed: The Odsysey and O Brother, Where art thou?”, *Classica et Mediaevalia* 53, 13-30.
- GARCÍA FUENTES, M. C. (1993): “Filmografía mítica en el péplum”, *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos* 4, 301-350.
- GARCÍA JURADO, F. (2004): “Estudios culturales. La crisis de la cultura clásica/burguesa”, *E-Excellence-Liceus* ISBN 84-96359-36-0.
<<http://www.liceus.com/bonos/compra1.asp?idproducto=42>> [2/09/2015].
- GOLDHILL, S. (2007): “Naked and Oh brother where art thou? The Politics and Poetics of Epic Cinema” en Graziosi, B. & Greenwood, E. (eds.), *Homer in the twentieth century. Between World Literature and the Western Canon*, Oxford University Press, 245-168.
- BRENES, C. S. (2009): “Lo grotesco y lo cómico en *Oh Brother, Where Art Thou?* desde la perspectiva de F. O’Connor” *Simposio Internacional sobre “Razón, ficción y fe – Flannery O’Connor”*.
<https://poeticaycine.files.wordpress.com/2009/06/grotesco_comico_oh-brother_0530.pdf> [1/11/2015].

- GÓMEZ MORENO, A. (2006): “Letras latinas, tradición clásica y cultura occidental”, *Humanista* 7, 7-54.
- GREUB, T. (2011): “O Odyssee, *Where Art Thou?* Homers *Odyssee* und ihre morphomatischen Transformationen am Beispiel dreier zeitgenössischer Filme“ en Blamberger, G. & Boschung, D. (eds.), *Morphomata. Kulturelle Figurationen: Genese, Dynamik, Medialität*, Deutsche Nationalbibliothek, 307-343.
- HALLIWELL, S. (2002): *Aesthetics of Mimesis: Ancient Texts and Modern Problems*, Princeton, Princeton University Press.
- HECKEL, H. (2005): “Zurtick in die Zukunft via Ithaca, Mississippi: Technik und Funktion der Homer-Rezeption in *O Brother, Where Art Thou?*”, *International Journal of the Classical Tradition*, 11, 4, 571-589.
- HOMERO: *La Odisea*. (versión esp. de C. García Gual), Madrid, Alianza Editorial, 2005 .
- LAGUNA MARISCAL, G. (1994): “Literatura Comparada y Tradición Clásica: Quevedo y sus fuentes clásicas”, *Anuario de estudios filológicos* 17, 283-294.
- LAGUNA MARISCAL, G. (2000): “La influencia de la poesía latina en la española durante el Renacimiento” en Cabanillas Núñez, C. M. (coord.), *Actas de las II Jornadas de Humanidades Clásicas*, I.E.S. Santiago Apóstol, Almendralejo, 40-50.
- LAGUNA MARISCAL, G. (2004): “¿De dónde procede la denominación ‘Tradición Clásica’?”, *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos* 24, 83-93.
- LAPEÑA, O. (2007): “La infancia en el ‘peplum’ : primeros apuntes”, *Faventia: Revista de Filología Clásica* 29, 173-187.
- LAPEÑA, O. (2008): “La ciudad antigua en el cine: mucho más que un decorado” en Castillo Pascual, M. J. (coord.), *Congreso Internacional ‘imágenes’ . La Antigüedad en las artes escénicas y visuales: Universidad de la Rioja*, Logroño, 231-252.
- LÓPEZ MUÑOZ, M. (1991): “Horacio, Garcilaso y el tema del *beatus ille*”, *Estudios de Filología Latina*, 109-137.
- ROISMAN, H. (2001): “Verbal Odysseus: Narrative strategy in *The Odyssey* and in *The Usual suspects*” en Winkler, M. M. *Classical Myth and Culture in the Cinema*, Oxford, Oxford University Press, 51-72.
- TOVAR PAZ, J. (2002): “*Medea* de Séneca en *Así es la vida* (2000) filme de Artura Ripstein”, *Revista de Estudios Latinos (ReLat)* 2, 169-195
- TOVAR PAZ, J. (2004): “Una puerta a la lectura de *Martín (H)* (1997), filme de Adolfo Aristaráin; la puerta de la Tradición Clásica”, *Puertas a la lectura* 17, 173-182.
- TOVAR PAZ, J. (2006): *Un río de fuego y agua: lecciones sobre mitología y cine*, Cáceres, Universidad de Extremadura.
- SARTORI, B. (2000): “La Odisea de los Coen”, *Diario El Mundo, Suplemento “El Cultural”*.
<<http://www.elcultural.com/revista/cine/La-odisea-de-los-Coen/15269>> [2/09/2015].
- WINKLER, M. M. (2001): *Classical Myth and Culture in the Cinema*, Oxford, Oxford University Press.