

Seminario Interdisciplinare Permanente “Poetica e Cristianesimo”

(2002-2003)

(First Drafts of papers that discuss "*O Brother, Where Art Thou?*" for the P&C Seminar)

1. *Fratello dove sei? dei fratelli Cohen ovvero a caccia dell'eroe smarrito* (Alessandro D'Avenia) p. 2
2. *Oh Brother!* (Carlos Jódar) p. 5
3. *Qualche commento su O brother!* (I. Yarza) p. 9
4. *Vámonos de aquí* (Juan José García-Noblejas)p. 10
5. *Fratello, dove sei?* (Jose Maria Galvan)p. 16
6. *A mi modo de ver* (JM La Porte)..... p. 18
7. *Some thoughts on "O Brother, Where Art Thou?"* (John Paul Wauck)..... p. 20
8. *Questo film magico* (Marco D'Avenia)..... p. 23
9. *Sobre la actitud del que mira* (Diego Contreras) p. 24

Fratello dove sei? dei fratelli Cohen
ovvero a caccia dell'eroe smarrito
(Alessandro D'Avenia)

Mentre guardavo il film mi sono accorto di avere sbagliato il modo di guardarlo. Mi aspettavo tutt'altro genere di film e quindi andavo a caccia di qualcosa di diverso. Mi occupo quotidianamente, o quasi, di Omero ed ero convinto di assistere ad un più o meno consueto lavoro di trasposizione dell'Odissea in ambito contemporaneo. Interrogavo il film con domande ben precise, cercando il riscontro adeguato, di scene e personaggi del poema omerico, nel film dei fratelli Cohen. Questi riscontri senz'altro ci sono e sono per certi versi evidenti, ma questo non aggiunge molto al giudizio che se ne può dare e rimane uno sterile esercizio di arte allusiva. Ci sono echi del poema forse più difficili da cogliere come la presenza dei due ciechi, che richiamano uno la profezia di Tiresia (l'uomo che offre un passaggio ai tre protagonisti su un binario interminabile), l'altro il canto di Demodoco alla corte di Alcinoò (il capo della radio sperduta nel deserto come l'isola dei Feaci in mezzo all'oceano), la scena nel cinema buio è la discesa agli inferi di Odisseo, dove incontrano l'amico (che credono) morto (dopo essere stato trasformato in un rospo, come i compagni di Ulisse trasformati in porci da Circe). Altre citazioni sono più evidenti e facili da cogliere: il venditore di Bibbie è il Ciclope, le tre donne al fiume sono le Sirene, la vacca uccisa dal bandito Nelson come le vacche sacre al Sole uccise dai compagni di Ulisse, puniti come Nelson con la morte; la vittoria del politico in carica sui *pretendenti* (il politico nuovo con la sua intelligente *campagna pubblicitaria*, vero simbolo dei *nuovi pretendenti*)... si potrebbe continuare a lungo ma questo non aggiungerebbe dati essenziali alla comprensione di un film alquanto enigmatico, a partire dal titolo. Il motivo è forse proprio questo: non c'è molto da comprendere, ma bisogna accettarlo così come è, con i suoi colori volutamente caricati rispetto al reale, tranne che nell'ultima scena, in cui dalla tonalità oro che filtra tutta la fotografia si ritorna ai colori "reali" che al confronto sembrano sbiaditi.

George Steiner, in *Dopo Babele*, saggio da riscoprire, sul tema della traduzione, spiega riprendendo Jacobson, che una delle forme più interessanti di traduzione sono le *trasduzioni*, ovvero quelle opere che ispirandosi ad un'altra, che si serve di un linguaggio diverso, traducono la sostanza dell'originale in nuovo linguaggio. Mi viene in mente *Sogno di una notte di mezz'estate* tradotto in musica da Mendelsshon, più recentemente la resa filmica di alcune opere di Shakespeare da parte di K.Branagh (Enrico V, Amleto, Pene d'amore perdute) e Al Pacino (Riccardo III)... In queste opere lo sforzo che si porta avanti non è quello di una semplice, anche se accorta, trasposizione in termini contemporanei

dell'opera, ma si cerca (è questo è molto di più) di impadronirsi della percezione, della visione del mondo, della sensibilità che l'originale trasmette, per ri-creare l'originale come se effettivamente lo si stesse creando per la prima volta. Il lavoro di immedesimazione con la storia originale è tale che si acquista una prospettiva capace di creare veramente qualcosa di nuovo e non compiere un semplice lavoro di ripresa. Branagh non sempre riesce, Al Pacino riesce, ma sceglie un genere (il docu-dramma), che ha degli evidenti limiti di trasposizione. I Fratelli Cohen riescono a compiere quella che Steiner definisce la forma perfetta di traduzione: in cui la traduzione esiste *al posto* dell'opera, cioè se fosse stata creata per la prima volta nel contesto linguistico e culturale del traduttore, sarebbe stata creata così. L'Odissea dei fratelli Cohen non esiste perché c'è l'Odissea di Omero, ma esiste *al posto* di quest'ultima, se Omero fosse esistito (*vexata quaestio*) ai giorni nostri l'avrebbe così realizzata (è un caso che il senatore Homer Stokes venga tolto di mezzo alla fine del film?). E' questo quello che sconcerta di più in *Fratello dove sei?*, che si serve di un montaggio, di una storia, di un linguaggio fortemente straniante che immette lo spettatore in un mondo alternativo. Provoca lo stesso effetto dei romanzi e dei racconti di Flannery O'Connor, con la quale il film condivide la feroce vena comica e la visione dell'uomo come devastato campo di battaglia tra la libertà e la grazia. E come nei romanzi della O'Connor hai l'impressione di avere sfiorato qualcosa di molto grande e misterioso, da cui però sei rimasto escluso e a cui si può accedere con successive riletture e lasciando lavorare dentro di sé le immagini che si sono scolpite nel cuore e nella mente.

Il film traduce alla perfezione l'Odissea, perché ne crea un'altra, in cui sparisce qualsiasi archeologismo culturale, non c'è il fato ma c'è Dio e il demonio, Ulisse non è tenuto lontano da Itaca dagli dei, ma è lui stesso ad essere *inaffidabile* come ci tiene a sottolineare più volte la moglie Penny, incapace della pazienza di Penelope, che sicuramente non si accontentava di contare fino a tre. Il segno che distingue l'eroe dai suoi compagni, rappresentati volutamente come stupidi e gregari, a caccia di un tesoro che non esiste e di cui Ulisse si è servito semplicemente per scappare, non è altro che la brillantina, e come ci tiene a sottolineare lo stesso Ulisse-Everett lui è un *deppin* (o come si chiamava la marca della crema per i capelli?) *-man*. L'eroe moderno è cinico, è una marca a definirne la grandezza e l'unicità e, come sempre, è un eroe della libertà: lo stesso Everett sottolinea che era meglio fuggire con due settimane di anticipo, rispetto alla fine della pena, rischiando la vita, piuttosto che restare in prigione. E poi bisognava fare presto altrimenti Penny si sarebbe sposata. Non sono più gli dei a determinare, con i loro frequenti interventi, il ritorno a Itaca, ma è l'uomo che con le sue scelte, più o meno coraggiose, forgia il

suo destino. Ciò non toglie che Dio possa intervenire con un inondazione straordinaria, spiegabile scientificamente secondo l'astuto Everett, ancora una volta eroe(moderno) confuso: invoca sinceramente Dio da cui sa (nel profondo) di dipendere, ma che un attimo dopo, forte della sua *vita*, forte della sua *salvezza*, se ne è già dimenticato. Gli fa da perfetto completamento Nelson, altra faccia di Ulisse, avventuriero spericolato, a caccia di emozioni sempre più forti, fino ad approdare all'emozione più forte e spettacolare: la morte sulla sedia elettrica. Non è un caso che il malinconico commento, sull'uscita di scena di Nelson dopo il primo incontro con i tre avventurieri, sia affidata proprio ad Ulisse-Everett: l'uomo a caccia di gloria ed emozioni sempre più grandi, quando le raggiunge diventa malinconico e triste e sparisce sino a che non ne trova una più forte. Everett e Nelson: le due facce dell'Ulisse moderno.

Rimane la grande impalcatura dell'Odissea omerica, ma la grande metafora del viaggio della vita viene del tutto ripensata e trasmessa nel genere comico, scelta funzionale anch'essa alla reinvenzione e definizione dell'eroe odierno: nella fine del film, la figlia minore della coppia appena ricostituita, si attarda sul binario a noi noto, che il nostro profeta indovino Tiresia continua a percorrere: incontrerà altri uomini di altre epoche e quindi altri Ulisse, per il momento dobbiamo accontentarci di quello che ci è stato appena presentato: l'eroe così come è oggi concepito e concepibile. Questo è forse il senso dell'enigmatico, almeno per me, titolo del film, ci si chiede dove sia finito il *serio eroe* omerico, se esista ancora. Ed eccolo spuntare, ancora una volta sotto mentite spoglie (Everett e Nelson), da perfetto *trasformista* quale è.

2. *Oh Brother!*

Carlos Jódar

El modo en que esta película se relaciona con la *Odisea* me ha llamado mucho la atención.

1. La información de que el punto de referencia es la *Odisea*, pertenece al “texto”, es decir, ni es contextual (o sea, extratextual), ni se espera a que el espectador la adivine progresivamente, lo cual, dicho sea de paso, sería una tarea más bien difícil. Ese dato es manifestado explícitamente nada más empezar: primero aparece el rótulo “Basado en la *Odisea* de Homero” y después se da inicio al relato con otro rótulo con el primer verso del poema homérico.

2. Partiendo de ahí, no es posible evitar sentirse algo desconcertado con el progreso de la historia. Cuando se me dice que una película está “basada en” un texto literario, entiendo que el guionista se está excusando de las necesarias libertades que se tiene que tomar para adaptar la *trama* de un relato escrito al lenguaje cinematográfico¹. Y estoy acostumbrado a que esa transposición se haga, normalmente, seleccionando episodios que se juzgan relevantes para hacer justicia a la trama del hipotexto (para este término vid. Bernardelli, A., *Intertestualità*, Milano 2000, 22-3). Algunas veces uno se puede quejar de que los episodios seleccionados o no son suficientes o no son los mejores para hacer justicia a la trama originaria. En *Oh Brother!* es muy difícil reconocer la sucesión de los episodios de la *Odisea*. La primera impresión es que se trata sólo de un juego con nombres y personajes de la epopeya de Homero, con una tendencia festiva a traicionar las expectativas: las sirenas consiguen engañar a los viajeros; Polifemo se salva en el último instante de ser cegado con el palo afilado, aunque seguidamente no le va tan bien; la paciencia de Penélope se acabó; los retoños de Ulises-presidiario no esperan contra toda esperanza como Telémaco, sino que dan por descontado que a su padre lo ha arrollado un tren... y todo en un ambiente provincial que choca de frente con la altisonancia de la épica (como hace Marechal en *Adán Buenosaires* describiendo al modo homérico una reyerta de horteras en Buenos Aires).

3. Con este estado de cosas caben dos posibilidades: o jugar a la búsqueda de alusiones y olvidarse de la relación entre la trama de la película y la de la *Odisea* (o sea, hacer caso al menos en parte al postulado de R. Rorty: “pásatelo bien”), o pensar que en el intento de re-presentar la trama de la *Odisea*, los elementos episódicos son muy secundarios.

4. Intento el segundo camino. Un par de elementos relevantes de la trama de la *Odisea* pueden ser:

a) Se trata de describir un camino difícil hasta llegar a la meta. Las dificultades son superadas por Odiseo gracias a la astucia que constituye su principal característica (cfr. Primer verso). Un dato: la astucia de Odiseo constituye un modelo positivo en la *Odisea* y un modelo negativo en la tragedia.

b) Leyendo a Homero da la impresión de que los únicos personajes verdaderamente libres —con una libertad que se parece bastante al capricho— son los dioses. Los humanos, en cambio, actúan de acuerdo con el epíteto que les define (cfr. Auerbach, E., *Mimesis*). Eso explica que el desenlace de la epopeya es totalmente previsible: lo único que impide a Odiseo la vuelta a Ítaca es el veto de los dioses y una vez que estos levantan el veto, nada puede parar la astucia del protagonista.

5. En *Oh Brother!*:

a) Tiresias-ferroviario, personaje más cercano al narrador que a los demás personajes (sólo se ve al principio y al final, y sabe más que nadie sobre la historia), advierte: se trata de un viaje difícil que acabará con el éxito del protagonista en conseguir lo que busca, pero no por el camino que él piensa. Esta intervención pone de relieve el fin y los medios para conseguir ese. Entiendo que, desde el punto de vista semiótico lo que más dificulta la transposición de una novela (en este caso un poema épico largo) en un guión de largometraje de dos horas es el tiempo disponible. La cantidad de información que se puede transmitir en un largometraje sería semejante a la que se puede transmitir en una “novela corta” (italiano “novella” y no “romanzo”).fin.

a’) *Los medios*. Ulises-presidiario está convencido de que su astucia lo llevará al triunfo: repetidamente afirma su propia capacidad de liderazgo y se acaba sabiendo que lleva a sus cómplices engañados. Esto responde a la cita del primer verso de la *Odisea*, pero en clave irónica, porque ni uno de los planes preparados por Ulises-presidiario consigue el efecto esperado. El contraste con la *Odisea* es claro: ¿Cómo consigue Odiseo su fin? Por medio de su astucia. ¿Cómo consigue Ulises-presidiario su fin? Por una concatenación de carambolas. Más aún, en contra de lo que pasa en la *Odisea*, el protagonista no alcanza su fin *a pesar* de las dificultades, sino precisamente *gracias a ellas*: rescata a su media naranja a palos y sin saber muy bien cómo. Lo dicho hasta aquí podría

llevar a concluir que en *Oh Brother!* Se encuentra una concepción más fatalista que en la épica homérica, ¡y es justo al contrario! Odiseo en la epopeya es casi un robot, que hace sólo aquello para lo que ha sido programado y ¡ni siquiera envejece! (más fuerte todavía es la infancia eterna de Telémaco; vid. Auerbach, *Mimesis*). En *Oh Brother!* los actantes no tienen bajo control la situación, pero sus reacciones son más humanas, más libres que las del Odiseo de Homero. En última instancia los Cohen superan el esquema homérico del personaje plano, entre otras cosas porque eso está muy bien para Homero, pero hoy en día resultaría pobre.

b'') *El fin*. Las palabras del “adivino” están llenas de trampas (o cargadas de ironía). Una primera trampa es que el fin que se propone el protagonista no lo conocen ni el espectador (sólo ha oído hablar de un tesoro) ni los compañeros de fatigas de Ulises-presidiario (que creen que se trata precisamente de un tesoro). Una segunda trampa es que al final no se sabe muy bien si de verdad ha conseguido lo que quería: la reconquista de su mujer no es un modelo de la fuerza del amor conyugal, porque ella sólo se convence de volver con su legítimo cuando descubre que no es un presidiario muerto de hambre, sino una estrella de la canción. Y al final, la buena señora despliega toda su capacidad de ser caprichosa, como una garantía de futuros problemas. Paralelamente, resulta que el que realmente triunfa gracias a las peripecias de Ulises-presidiario es el poco presentable gobernador, que consigue dar la vuelta a una situación de derrota electoral ineluctable. Curiosamente, esto último no es un mensaje totalmente pesimista porque, aunque se sabe que el gobernador es *poco presentable*, se acaba por descubrir que el aspirante es *absolutamente impresentable*, porque un valor consolidado en el discurso de la película es que el racismo es mala cosa (elocuente resulta la presentación de los chicos del KKK como una tribu de antropófagos que bailotean antes del festín).

b) En *Oh Brother!* no hay personajes divinos, y esto es una ausencia significativa en comparación con la *Odisea*. Tiresias-ferroviario (que más que un personaje es una voz) anuncia el futuro pero ¿quién ha decidido que las cosas salgan así? Ulises-presidiario intenta repetidas veces eliminar la explicación sobrenatural de lo que pasa a su alrededor. Resulta muy relevante la insistencia en explicar que en momentos de crisis la gente se refugia en la religión (escena del bautismo, escena de Polifemo). La misma insistencia hace pensar que el protagonista no se cree lo que está diciendo (véase la cara que pone). Al final reza, salva la vida e intenta explicarle a su cómplice que todo se debe a causas naturales, entonces ve la vaca sobre el tejado y... En Homero hay una presencia fuerte del elemento divino, pero se trata de unos dioses tan humanizados en su falta de control de los

sentimientos que resultan poco creíbles (este escándalo es el motivo de la aplicación de la alegoría a la lectura de la épica homérica en época helenística). El elemento sobrenatural en *Oh Brother!* ni es personal, ni acaba de ser aceptado por los personajes pero, justo por eso, en el ámbito de un discurso eminente irónico y festivo, lo sobrenatural es tomado más en serio que todos los demás argumentos afrontados directamente por el relato: el matrimonio, la policía, el racismo, la política... El *Deus ignotus* de *Oh Brother!*, con su halo de misterio, acaba siendo más creíble que las divinidades de cartón piedra de la épica homérica.

Roma, 12 de noviembre del 2002

3. Qualche commento su *O brother!*

I. Yarza

Non sono uno esperto di cinema e mai ho fatto una recensione o un commento su un film. Premetto inoltre che il mio inglese non è in grado di capire tutti i dialoghi del film. Nel caso di *O brother!* mi sono chiesto quale potrebbe essere stata l'intenzione dei fratelli Coen. L'unica traccia che mi sembra percorribile è quella dell'ispirazione all'*Odissea*. Il film presenta una nuova odissea e un nuovo Ulisse. Anche se non ho in mente tutti i passi dell'*Odissea*, non è difficile trovare molti riferimenti più o meno fedeli: il veggente, il periplo in treno, l'incontro con le sirene, la *trasformazione* di uno dei compagni in un animale, la discesa all'Ades, i pretendenti di Penelope, gli interventi divini per salvare della morte Ulisse, l'astuzia di Ulisse, la fedeltà a sua moglie, ... Quella che è molto diversa è l'atmosfera che si respira nelle due opere. L'*Odissea* è ritenuta un'opera seria, anzi, un testo che incise in modo importante nella formazione della cultura ellenica. Forse non un testo sacro, ma sì un testo che conteneva e trasmetteva molti dei valori tradizionali della cultura greca. Anche se può sembrare pedante, l'operazione dei fratelli Coen è una specie di demistificazione dell'*Odissea* (una decostruzione?). Le cose che capitano a Ulisse e compagni fanno soltanto ridere. I personaggi sono buffi, hanno poco di eroico. Ulisse è alle prese con capricci sciocchi, come la cura per i suoi capelli. La sua furbizia è quella di un povero diavolo. La sua fede negli dèi, assente. L'unico valore che conserva è la fedeltà a sua moglie e figlie, anche se sua moglie non sembra proprio il modello di fedeltà e di pazienza segnalato da Omero per Penelope. Come dire, qualsiasi testo, anche quelli ritenuti da molti per secoli come i più seri, potrebbe essere interpretato in molti altri modi, senza pensare che necessariamente pretendano di comunicarci verità forti; anzi, tali testi possono essere interpretati in modo tale di far vedere che ogni certezza del passato ha il suo tempo e in un mondo come il nostro non reggono più. Una storia come l'*Odissea* potrebbe non essere altro che un racconto simpatico, quasi inverosimile, delle disavventure di un poveraccio e i suoi amici. O, in un altro modo, quello che per i Greci fu un testo fondamentale, nel nostro mondo, nel mondo nordamericano, diviene una storia buffa, perché non c'è più spazio né per gli eroi né per i valori in grado di sostenerli.

Iñaki Yarza

4. “Vámonos de aquí (Sobre *O Brother!*)”

Juan José García-Noblejas

Para hablar de un único tema en este micro-ensayo, cabe decir que “*O Brother, Where Art Thou?*” ofrece –entre otras- la oportunidad de hacer una lectura en el contexto de una radical “fraternidad humana”. Y tal cosa supone –al implicar una común paternidad- que aquí “estamos de paso”.

El “Guinness Book of Records” dice que la frase más pronunciada en las pantallas de cine y televisión es “¡vámonos de aquí!”, sobre todo si admitimos el conjunto de frases no literales que expresan ese mismo sentido. Pues bien, con independencia de la exactitud de este dato estadístico, entiendo que sentido dominante de una lectura atenta de “*O Brother*” permite verla como un caso paradigmático de lo que implica esa expresión. Incluyendo ahí la articulación de la “fraternidad humana” con el “estar de paso”. Aunque en todo esto hay un serio problema estilístico, si queremos hacer una lectura de “*O Brother*” que esté abierta a un sentido trascendente de la vida. El problema del “género” (R. Scholes), de la “presentación de lo presentado”, cabe encuadrarlo diciendo que estamos ante un híbrido temático-expresivo: “un asunto satírico, tratado al modo picaresco”.

Es recomendable a estos efectos la lectura de la revisión crítica de esta película, publicada por Rob Content, Tim Kreider y Body White en “*Film Quarterly*” (Vol. No. 55, Issue no. I, pages 41-48, 2001). Ahí se pueden observar bien apuntados algunos extremos concretos de estos aspectos. Exceptuando una lectura que incluya el mencionado genuino sentido trascendente de la vida para el conjunto de la película. Una historia que –además- incluye ese explícito “Come on, boys! I’m gonna R-U-N-N-O-F-T!” sugerido por el hijo de Wash Hogwallop cuando irrumpe conduciendo un coche, a través de las tablas de la pared, y les ofrece salvarles del cerco de la policía y de las llamas en el granero. Un mundo diegético que incluye la genuina conversión de Everett, cuando sinceramente suplica y recibe, no solo “misericordia” (mercy), sino clemencia y “deliverance”, ser librado de su aciago destino.

Presento a continuación algunos de estos aspectos. Luego plantearé una posible lectura trascendente de este “vámonos de aquí” entendido como sentido global de “*O Brother*”.

Es evidente, como advierten Rob Content, Tim Kreider y Body White que los hermanos Coen no esconden tener en mente “*Sullivan’s Travels*” (Preston Saterguth, 1941). Una película en la que el protagonista es un

director de cine en Hollywood, autor de comedias escapistas de gran éxito, que piensa que debería filmar películas “serias”, de hondo contenido social. Al sumergirse en el mundo real de sus contemporáneos deprimidos, descubre que sus comedias brindan alegría y descanso genuinos en las vidas de las masas de gente que sufre. Y aprende que sus pretensiones de “didactismo social” no contienen en realidad una respuesta para la pobreza, la opresión y la desesperación de las gentes, mejor que la risa y el solaz de sus comedias escapistas.

Hay que mencionar los paralelos entre la película y el texto en que dice basarse: el ciego ferroviario Tiresias, la Circe lavandera que convierte a Pete en un sapo, Menelao en el político oportunista “Pappy” O’Daniel, el Cíclope en el “didáctico” vendedor Big Dan Teague, Penélope que no teje pero usa el hilo para atar a sus hijas sin Telémaco ni ninguna espera, etc. Pero son paralelos tratados con gran desenvoltura y con menos respeto por la fidelidad que por el efecto cómico, picaresco o satírico que permiten introducir. Los paralelos más genuinos parecen al tiempo más sutiles: los “monstruos” de esta odisea bien pueden estar en algunas instituciones humanas –los negocios, la política, la educación- que nos corrompen y dividen “hermanos contra hermanos”.

Los Coen saben que los “mensajes piadosos son un veneno para las taquillas, mientras que las risas atornillan los traseros en las butacas”. Con todo, estos son algunos elementos dignos de considerar:

1—Los personajes tienen perfiles casi de dibujos animados, y la película recibe tres “happy ends”: el perdón del gobernador, la boda y un milagro. Pero los cambios de fortuna son tan abruptos, que no logran hacernos olvidar lo momentos de gran crueldad que presenciamos, ni las letras de las canciones que repiten temas relacionados con la falta de trabajo, el hambre, la prisión y la muerte.

2—Los Coen se “encierran en plaza” con una maraña temática de no fácil tratamiento en nuestros días: asuntos de clases sociales, de familia y asuntos raciales, como parte del trasfondo de una sociedad en crisis.

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

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

5—El contexto familiar incluye una imagen en la que el viejo ciego Tiresias —que parece condenado a errar por la vía de un tren-, llama de inmediato “hijos míos” a los tres fugitivos, sin conocerlos, y éstos corresponden llamándole familiarmente “abuelo”. También las complejas relaciones (en apariencia normales) de Pete y su primo y sobrino: este último, que había seguido las instrucciones de su padre de disparar primero a los forasteros, luego ayuda a huir a su tío y sus amigos, traicionados por su padre (“I know we’re kin! But they got this Depression on, an I gotta do fer me an’ mine!”). Y luego Pete traiciona a su sobrino (“Go home and mind yer paw”), aunque los “sagrados lazos familiares” vuelven a resurgir cuando ve que Everett ha robado el reloj a su primo (“You stole from my kin!”). Y desde luego Penny, la ex-esposa de Everett, no parece tener la conciencia muy tranquila —“not ‘bona fide’”— al haber abandonado —diciendo a sus seis (siete) hijas que lo atropelló un tren- a su marido (que argumenta ser el “paterfamilias”) por Vernon, un mejor “provider” para sus hijas. Penny dice —como tanto otros en esta historia- que “they look to me for answers” y —añade a renglón seguido- “Vernon can s’port ’em and buy ’em lessons on the clarinet!”, como si esas lecciones fueran las respuestas que piden sus hijas. La alternativa es la mentira del atropello de Everett por el tren.

6—Las traiciones están presentes por todas partes. Aunque no son sus motivos principales asuntos de dinero o de sexo, ámbitos tradicionalmente propicios a la traición dramática. Podemos dejar aparte las evidentes traiciones en torno al poder político por parte de los “gordos” que lo encarnan. Pete, después de traicionar a sus dos amigos tras ser presionado

con la muerte por el sheriff infernal (o demoníaco: el fuego se refleja siempre en sus gafas ahumadas), les dice en las sombras del cine –en el Hades, con los muertos- que no vayan a buscar el tesoro: “Do not seek the treasure! It’s a bushwhack!”. Lo que le pesa es –precisamente- que ha traicionado a Everett y Delmar, sus amigos, o mejor y sobre todo, sus hermanos de destino.

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

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

La reseña de Rob Content, Tim Kreider y Body White en “Film Quarterly” termina diciendo: “There’s an unmistakable strain of genuine, hard-assed, ‘old-timely’ Christianity running through the core of this story. No other recent film has taken as seriously the presence of a merciful and sustaining God in the minds of the people –saved, sinners, and skepticks alike. (...) There’s nothing ironic or mocking about their depiction of Everett’s gallows conversión and fervent prayers”. El Dios al que se dirige –añadenes el Dios personal del Antiguo Testamento, el que dividió las aguas del Mar rojo.

Con todo, la conclusión es ésta: “the only rest from our ordeals, the only end to our odyssey, is in death. The best we can do in the meantime is to try to recognize each other as brothers, stick together, withstand the temptations the world throw at us, and sing our songs. Still looking for answers? There’s your answer”.

Dado que a estas alturas de la escritura es imposible cumplir con el dicho de que “brevity is the soul of wit”, quizá lo que cabe es añadir como propuesta tras asumir e interpretar lo dicho por los críticos de “Film Quarterly” puede parecer poco inteligente. O de escaso interés.

En pocas palabras, la cuestión es ésta: además de hablar –como hasta aquí se ha hecho- del sentido (1) que parece ofrecer la “diégesis” (el mundo posible, la historia presenciada) de “O Brother”, cabe hablar del sentido (2) que proporciona un lector que disponga de una visión trascendente cristiana y quiera aportarla.

Ambos “sentidos” no tienen por qué coincidir, necesariamente. El primero, entendido siempre como un “apuntar hacia” de tipo significativo real implica la “intentio auctoris” y la “intentio operis” (U. Eco) como raíces del “sentido (1)” del que se habla, y del que de ordinario se dice que es “científico”, “objetivo”, etc. Pero este sentido (1) suele excluir la “intentio lectoris”. Cosa que no hace el denominado “sentido (2)”, al incluir esta última “intentio” con carácter prioritario en su rasgo significativo real fuerte de “apuntar hacia” que toma el sentido global de un texto al considerar incluida su necesaria lectura. Sin pretender desde luego una “objetividad teórica o técnica” de corte científicista, aunque sí una “objetividad práctica”, de tipo cultural.

Pretendo resaltar lo siguiente: como también dicen Rob Content, Tim Kreider y Body White, cuando quieren salirse del mundo de la “diegésis”, y por tanto del “sentido (1)” del que han estado hablando todo el tiempo, observan que un final como el de “O Brother”, “tan autoconscientemente absurdo solo puede ser una concesión irónica a las convenciones de Hollywood; la mano omnipotente que aparece en ese final no es la de Dios, sino la de los guionistas”. Y por eso terminan su inteligente ensayo crítico con una única respuesta: la mencionada espera fraternal (resignada, estoica) del fin de nuestra odisea, unidos cantando nuestros himnos, hasta que descansemos de pruebas y tribulaciones, ya libres de disputas mundanas, con la muerte.

Pienso que este “sentido (2)”, aportado por la lectura de nuestros amigos, o bien está excesivamente contagiado por el “sentido (1)” que se han

detenido en detallar, o bien carece de una lectura trascendente fuerte. El “vámonos de aquí” resulta solo interno a la diégesis, y quizá pida una segunda (y tercera, etc.) parte de las aventuras de Everett, Pete y Delmar. Y si no basta con el propio esfuerzo, puesto que hay que pedir ayuda y –en último término- salvación, el Dios a quien se dirigen los personajes es igualmente un personaje, una “dramatis personae”. O a lo sumo, como dicen nuestros amigos, la salvación viene de los guionistas... Y eso es ya mundo real, pero aún volcado exclusivamente hacia la obra ficticia.

Un “sentido (2)” trascendente fuerte implica entrar en la trascendencia real de nuestro mundo, en el que están los guionistas y su trascendencia personal. ¿Se puede poner académicamente en juego esta dimensión que de ordinario parece reservada a la intimidad de la conversación espiritual con Dios, o a la vida sacramental que aporta la gracia salvadora? ¿Puede hacerse, sin abandonar el contexto comunicativo y filosófico, y sin entrar necesariamente en territorios de teología espiritual?

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

Queda esto por decir: ¿Puedo yo, espectador de “O Brother”, ofrecer a Dios con dignidad, mi admiración por esta obra cinematográfica? Si la respuesta es afirmativa, queda entonces inaugurado el inmenso territorio académico de la lectura y la condición de espectador planteada en sentido fuerte, que es el del “sentido (2)”. Un territorio difícil de explorar. Aunque, si realmente pensamos (a diferencia de lo que se infiere de lo dicho por Rob Content, Tim Kreider y Body White) que el “vámonos de aquí” implica que ya “estamos de paso” hacia otra condición tras la muerte, bien puede hacerse el recorrido teniendo en cuenta esta dimensión, algo más prometedora y divertida que la estólida espera fraternal, sin un Padre común hacia el que volver.

5. FRATELLO, DOVE SEI? Jose Maria Galvan

Nazionalità: Stati Uniti
 Distribuzione: United International Pictures
 Anno di uscita: 2000
 Orig.: Stati Uniti (2000)
 Sogg.: basato sull' "Odissea" di Omero
 Scenegg.: Ethan Coen & Joel Coen
 Fotogr.(Scope/a colori): Roger Deakins
 Mus.: T Bone Burnett
 Montagg.: Roderick Jaynes e Tricia Cooke
 Dur.: 110'
 Produz.: Ethan Coen.

Genere: Commedia
 Regia: Joel Coen
 Interpreti: George Clooney (Ulysses Everett McGill), John Turturro (Pete), Tim Blake Nelson (Delmar), Charles Durning (Pappy O'Daniel), John Goodman (Big Dan Teague), Michael Badalucco (George Babyface Nelson), Holly Hunter (Penny Wharvey), Chris Thomas King (Tommy Johnson), Wayne Duvall (Homer Stokes), Daniel Von Bargaen (sceriffo Cooley), Del Pentecost (Junior O'Daniel).

Diversi elementi fanno dipendere dalla Odissea di Omero questo road-movie. Dal punto di vista formale forse il tono decisamente poetico ed epico: poetico nella forma, per la fotografia sfumata a toni caldi, la minuziosa e armonica composizione dell'immagine, la colonna sonora; e nel fondo: narrazione fondamentalmente interiore, che include anche la concordia oppositum propria di un'antropologia aperta, che soltanto il linguaggio poetico può esprimere. Tono poetico che diventa epico, e non poteva essere altrimenti in un road-movie degno di questo nome: la curata descrizione interiore dei personaggi è veicolata come tensione verso una pienezza, un raggiungimento, un "tornare a casa", che si manifesta come confronto con le difficoltà interne (sono tre perdenti abbastanza incapaci e pieni di fisime. ma) ed esterne (Ku-Klux-Klan, polizia...) che si oppongono al raggiungimento della meta e che devono essere vinte sia con le proprie forze interne (per esempio, la costanza nel raggiungere lo scopo, ne fa le spese il pollo!) che con l'apertura ad altre forze (esterne) che sembrano trascendere l'individuo e guidarlo "dall'alto" (profezia, purificazione, musica, preghiera...).

Molto bene manifesta questa tensione il finale, in cui all'apparente definitivo trionfo dopo il concerto, molto efficacemente “raccontato”, si contrappone la momentanea vittoria delle forze del male quando tutti e tre si ritrovano col cappio al collo, prima dell’annunciato finale (l'inondazione, infatti era stata prevista: c’erano soltanto quattro giorni per raggiungere il tesoro prima che fosse coperto dalle acque). La vicenda dei tre è veramente ciò che nel linguaggio colloquiale si chiama un’odissea...

Dal punto di vista del contenuto la coincidenza più palese con l’Odissea è costituita da Penny (Penelope), il vero oggetto della ricerca e della pienezza. In qualche senso, potrebbe dirsi che il ritorno a Penny (figlie incluse!) dà senso al resto della vicenda e permette il superamento per integrazione dei binomi bontà-cattiveria, amicizia-tradimento, generosità-avarizia, forza-debolezza, in un epico “tirar avanti” tra le molte difficoltà che si oppongono al raggiungimento dell’equilibrio. Ma alla fine l’uomo sempre rimane un mistero, la sua storia non può avere un finale vero intrastorico: la libertà lascia sempre indeterminato il momento seguente (da cui il suo *ethos*), e il viaggio continua... (me ne sono andato prima della fine del film, ma credo ricordare che questo era il senso dell’ultima scena: le bambine “in cammino”). Penso anche che il tono decisamente umoristico del racconto sia un elemento importante per togliere “definitività” a qualsiasi soluzione immanente.

Altri elementi del film mi sembra contraddicono addirittura lo schema narrativo di Omero (per esempio: il fatto che Ulisse sia un malfattore, invece di re; il tipo di combattimento contro i pretendenti...) ma è necessario che sia così perché tutto funzioni.

Tralascio le molte considerazioni “pastorali” sulla amicizia, costanza, generosità, fedeltà matrimoniale, antirazzismo, corruzione politica... per cui il film darebbe spunto in un cineforum parrocchiale.

6. A mi modo de ver

JM La Porte

A mi modo de ver, un elemento esencial de la película es entender el plano de narración, que tarda en presentarse claro, quizá porque hay varios elementos que hacen de "mediadores-distorsionadores-actualizadores" entre el texto de la Odisea y la película. El tono de humor, por ejemplo, recorre toda la narración desde el principio (escena de las cadenas en el tren), dando una particularidad notable a la película, porque en la Odisea el tono y el plano de narración son, a mi modo de ver, distintos. Incluso la identificación con los personajes resulta más difícil en la obra cinematográfica que en la obra literaria.

En este sentido, se podría hablar de la relación entre cine y literatura y preguntarnos si Homero hubiera contado la Odisea con imágenes, en pleno siglo XX-XXI, tal y como lo hacen los hermanos Cohen: quizá no, pero es arriesgado tratar de comparar el cine y la literatura porque tienen dos lenguajes diversos y particularidades propias. De todas formas, la película no se entendería sin que el espectador fuera adivinando las referencias explícitas de la Odisea. En el fondo, es como si los hermanos Cohen estuvieran mezclando el plano literario y el cinematográfico: por eso hay escenas que no se entienden bien (la del sapo y las sirenas, la del ciego) si no se ha leído la Odisea, y podrían parecer añadidos "surrealistas", sin una cohesión.

Con estos presupuestos y con el tono de humor como clave narrativa cabe preguntarse quiénes son los destinatarios de la historia y qué se propone: para los espectadores que no han leído la Odisea, sería una película divertida y extravagante. Para los que han leído a Homero, la película sería enriquecedora porque actualiza la trama y la aplica a realidades sociales y a problemas concretos.

Mi impresión es que la película se centra más en el modo de contar que en los temas que trata. Es decir, el modo de presentar a los candidatos electorales o el amor del protagonista principal (G. Clooney) por su mujer, se afrontan desde una perspectiva que no pretende ofrecer soluciones o análisis sino ridiculizar situaciones, utilizando para ello sus posibles relaciones con los personajes y temas homéricos. Sin duda, queda claro que muchos de los temas que aparecen en la Odisea son temas perennes, que acompañan al hombre a lo largo de su vida. En cierto sentido, la película ¿no sería un modo de contarnos de nuevo la Odisea para despertar

curiosidad y referirse a los temas que ésta trata, a propósito de la película? Quizá los hermanos Cohen solo pretenden mostrar la actualidad de Homero en clave de humor.

Algunos temas que me parecen interesantes para una posible reflexión podrían ser:

1) La belleza: la constante referencia al fijador de pelo, la escena de las sirenas, etc.

2) El contraste entre los personajes sabios que aparecen dando consejos y los charlatanes: al principio, por ejemplo, aparece un ciego que les lleva en la vía del tren y que vuelve a atravesar la escena al final. Este personaje sabio, aparentemente débil, supone un fuerte contraste con el vendedor de biblias, los candidatos electorales, y la escena del Ku-Klux-Klan.

3) La religiosidad en la película: hay constantes referencias a la redención, y al "ser salvado" en clave de humor. ¿Se pretende decir algo más?

Creo, en definitiva, que sería interesante discutir sobre qué pretende "Oh Brother!": ¿crear una divertida película a propósito de la Odisea y dirigida a un público culto?, ¿plantear problemas de fondo? La clave probablemente se encuentre en el plano de la narración.

7. Some thoughts on "O Brother, Where Art Thou?"

John Paul Wauck

First point: I suspect that it is easy to take a Coen Bros. film too seriously. They are smart guys, but not necessarily profound thinkers. The title (O Brother, Where Art Thou?) is the title of a movie-within-a-movie, the serious movie that the hero of Preston Sturges's 1941 comedy, Sullivan's Travels (also a chain-gang flick), wants to make, in order to break out of comedy and make a truly "important" film. Using this title for their comedy is just, I think, another sign of the Coens' subversive sense of humor. They enjoy pulling the viewer's leg.

The language of the film taps into the same Southern style of speech, laced with Biblical references and phrases, that the Coen brothers used in their hilarious comedy "Raising Arizona." (Several of the same actors appear in these two films, notably John Goodman and Holly Hunter.) The Southern setting and speech allows for extremely rich, colorful, funny and often religious dialogues and scenes.

The viewer is put in the same shoes - cognitively speaking - as the two white-trash convicts. Neither they nor the viewer knows the true nature of the journey that the hero, George Clooney, is making. Clooney knows something that we don't and they don't. From the start, Clooney's speech seems out of place in the mouth of a chain-gang convict. Until Clooney's identity was clarified, I took this anomaly to be an example of the Coens' oddball sense of humor. The same could be said for his obsession with the Dapper Dan hair gel and his physical appearance in general. Both only make sense when seen as part of a slick lawyer's desperate attempt to impress his wife and save his marriage.

Clooney's character turns out to be far more noble than he initially appears, and it is significant that the importance he gives to his family is one of the few things that are not mocked in the movie. The off-beat but decidedly pro-family outlook is also very strong in Raising Arizona.

"It's a fool who looks for logic in the chambers of the human heart," says one character, and this may well be the "message" (or anti-message) of the entire movie.

While the parallels with Homer's Odyssey are many and undeniable, the Odyssey is not the interpretive key to the film. I suspect that a reading of the film based on that epic, or looking at it as the Odyssey set in the American South, would be grossly misguided - a case of falling for the

Coens' joke. (The film critic Roger Ebert has quipped, "What was *The Odyssey*, after all, but a road movie?") Consider a few major departures from Homer: Penelope is heroically faithful, unlike Holly Hunter (the whole relationship is quite different); the Coens offer no son, Telemachus, a major figure in the *Odyssey*; the two convicts, essential in the film, correspond to no one in the epic; the nature of Ulysses' predicament is clear from the start.

In any case, the idea of setting a Greek hero down in the American South is not new. Howard Waldrop wrote a novella called "A Dozen Tough Jobs," which sets Hercules' labors in 1920s Mississippi.

While freely incorporating bits of Homer's epic, the film - like all the Coens' films I've seen - is overflowing with references to other works of art and to American history, most of which aren't remotely related to *The Odyssey*.

The negro singer is a clear reference to Robert Johnson (the "Father of the Delta Blues") who was said to have sold his soul to the devil in return for superhuman guitar skills. One of his most famous songs is entitled "Crossroads," precisely where the three convicts meet him. The final shot in that sequence, a panoramic overview of the crossroads, is, moreover, a direct copy of the final shot of the film "Cool Hand Luke." (The silent and ominous character of the sheriff is also borrowed from that film.) The negro singer's name is, in fact, Tommy Johnson (played by a real-life blues musician, Chris Thomas King). The saving of Tommy Johnson at the Klan rally is borrowed from *The Wizard of Oz*, in which the three travel companions don guards' clothing to rescue Dorothy.

The governor and the gangster (who kills the equivalent of Homer's cattle of Helios) are based on historical figures: Pappy O'Daniel and Baby Face Nelson.

The scene after the flooding of the valley, with the survivors popping up from beneath the waters, is reminiscent of the final scenes of both "Deliverance" and "Moby Dick." (After writing this, I learned that the Coens considered having an opening title card: "Portions also based on Moby Dick." They also admit to never having read *The Odyssey*.)

The episode with John Goodman is reminiscent of the Flannery O'Connor short-story "Good Country People," in which a highly educated and cocky young woman decides to take advantage of an apparently

simple-minded Southern Bible salesman, who turns out to be twice as crooked as she is.

The fact that Clooney risks leading his companions to death in the service of his own plans really puts the Coens' Ulysses closer to the reckless striver of Dante's Inferno than to Homer's Ulysses.

As in *Raising Arizona*, music is an important part of the film. The Coens manage to incorporate a lot of musical numbers into the movie - enough. I think, to justify calling it a musical - without, however, interrupting the flow of the film for a second. All the songs work dramatically in the story. They are not simply accompaniment or interludes.

The scoffing, irreligious attitude of Clooney's character is undercut in a number of ways. First, despite his later skeptical pronouncements, he does appear to pray in all sincerity when it looks as though he is about to die. Second, the final shot of the movie gives the last word to the blind "Teresias" prophet, who, it turns out, was right all along - even about the cow on the roof. Finally, even though Clooney mocks his companions for getting baptized, he too is "saved" by a kind of baptism, which comes in answer to his first genuine moment of humility and prayer.

Finally, I would like to recall a few great lines: "We're in a tight spot"; "Would you like some gopher?"; "Pete, we thought you was a horny toad"; "I'm a Dapper Dan man"; "I'm gonna R-U-N-O-F-T."

8. Questo film magico

Marco D'Avenia

Non riesco ad analizzare intellettualmente questo film magico (pur visto e rivisto varie volte) ma credo sì di potermelo riraccontare e di capirlo meglio attraverso questa riposante rievocazione.

I personaggi si autodefiniscono avventurieri e la loro avventura è una continua apertura di porte di automobili e di situazioni continuamente rimesse in discussione. Quello che è certo è che in ogni momento c'è spazio per essere tirati fuori dai guai, per essere salvati da una provvidenza certo non greca.

I Cohen nella loro rievocazione dell'eterna storia di Ulisse, hanno intrecciato l'epica e le sue immagini vitali con lo spirito di una commedia. Per gioco, hanno costruito un gioco.

9. Sobre la actitud del que mira Diego Contreras

He visto la película *O Brother!* dos veces: la primera en italiano y la segunda en inglés (entendiendo poco, la verdad, pero sabiendo ya de qué iba). Mi actitud como espectador fue diferente en ambas circunstancias:

-en la primera, como se trataba de un “plan” de sábado por la noche, calcé *chancletas mentales*; curiosamente, además, se ve que llegué tarde porque no me percaté de la alusión inicial a “La Odisea”. La película me gustó; especialmente cautivadora me pareció la banda sonora. Además, la motivación del protagonista –reconstruir su vida familiar- me pareció muy positiva y simpática. Entendí como toques surrealistas (“cosas de los Cohen”) lo que ahora veo que eran “guiños” o alusiones al viaje del héroe...

-en la segunda visión, en un ambiente “de seminario académico”, me puse las *gafas* para ver “lo que había detrás”. El paralelismo con “La Odisea” (de la que recuerdo vagamente la trama, todo sea dicho) fue como el hilo conductor. Me fijé más en la transformación que experimentan el héroe y sus compañeros a lo largo del viaje y de las pruebas. Pero... me siguieron gustando la música y me divertieron las gansadas de los personajes.

Con esta pequeña alusión autobiográfica, lo que quiero subrayar es algo muy conocido: la influencia de la actitud (cultura, estado de ánimo, etc.) del espectador en cómo interpreta lo que ve. O, dicho de otra forma, cómo la obras de una cierta categoría permiten varias “lecturas”, pues no “obligan”. Es más, se diría que los autores –en este caso- dejan vías de salida, no quieren ser demasiado explícitos.

Pienso que cuando se trata de obras destinadas al gran público tal vez sea este el único modo de proponer argumentos de cierto calado: dar las claves, pero que dejar que sea el espectador quien ate los cabos, en la medida de sus posibilidades. El “mensaje” no puede ser lo esencial, en el sentido de que la película debe ser una película: te debe arrastrar. Luego viene lo demás, las reflexiones sobre lo visto y su significado. Se comprende así que sean obras que se pueden ver varias veces, porque (siempre) pueden decir algo nuevo.