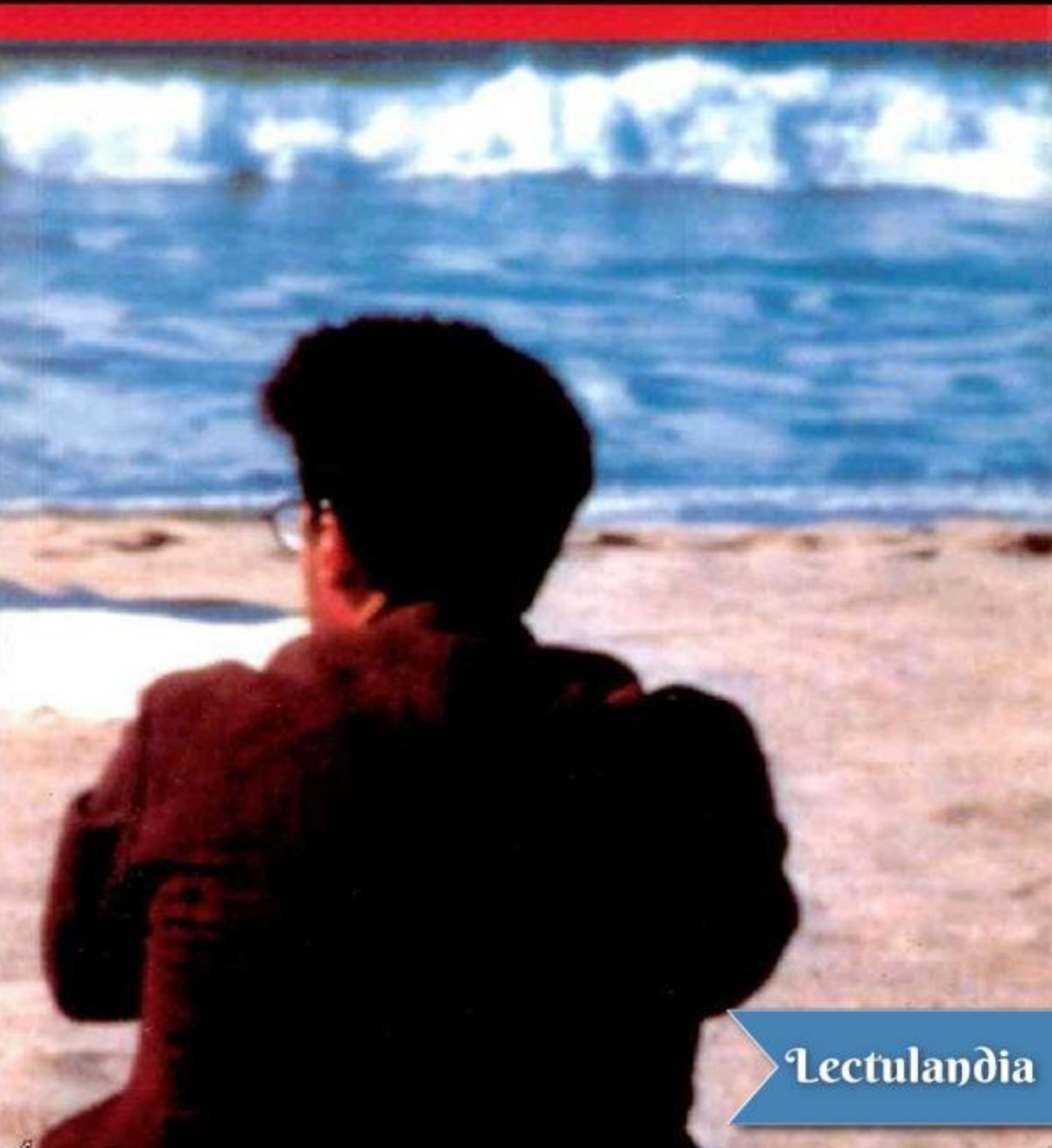


# Joel y Ethan Coen Barton Fink

Barton Fink

Estudio crítico de Fernando de Felipe.



Lectulandia

*Barton Fink* (1991), de los hermanos Coen, es para muchos su obra más compleja y fascinante. Producida en los márgenes del llamado Nuevo Hollywood, y definida por sus autores como «una incómoda comedia sobre el hombre de la calle, los guionistas a sueldo y las decapitaciones», el filme esconde, tras su apariencia de satírica revisión de la época dorada de los grandes estudios, un buen número de sentidos ocultos.

**Lectulandia**

Fernando de Felipe

# **Barton Fink. Estudio crítico**

ePUB r1.0  
minicaja 16.07.13

Título original: *Barton Fink. Estudio crítico*

Fernando de Felipe, 1999

Retoque de portada: minicaja

Fotografías: Archivo del editor digital

Editor digital: minicaja

ePub base r1.0

---

**más libros en [lectulandia.com](http://lectulandia.com)**

---

WINNER  
PALME D'OR  
CANNES 1991

WINNER  
BEST DIRECTION  
CANNES 1991

WINNER  
BEST ACTOR  
JOHN TURTURRO  
CANNES 1991

JOHN  
TURTURRO

JOHN  
GOODMAN

A film by JOEL & ETHAN COEN

CIRCLE FILMS PRESENTS A TED AND JIM PEDAS, BILL DURKIN, BEN BARENHOLTZ PRODUCTION

# BARTON FINK



JOHN TURTURRO JOHN GOODMAN "BARTON FINK" JUDY DAVIS MICHAEL LERNER JOHN MAHONEY ION POLITO

Music by CARTER BURWELL Costume Designer RICHARD HOHMUNG Production Designer DENNIS GASSNER

Director of Photography ROGER DEAKINS B.S.C. Co-Producer ABRAHAM PLACE

Executive Producers BEN BARENHOLTZ, TED and JIM PEDAS, BILL DURKIN

Written by ETHAN COEN and JOEL COEN Produced by ETHAN COEN Directed by JOEL COEN

DOLBY DIGITAL

© 1991 CIRCLE FILMS INC. ALL RIGHTS RESERVED.

THE KOBAL COLLECTION

*A mis padres*



## INTRODUCCIÓN

*No hay nadie que haya jamás escrito, o pintado, esculpido, modelado, construido, inventado, a no ser para salir del infierno,*

Antonin Artaud, *Van Gogh, el suicidado por la sociedad*

Joel y Ethan Coen parecen condenados a ser tratados por la crítica especializada como paradigmas de una determinada forma de autonomía creativa de la que, paradójicamente, son los únicos representantes. Desmarcándose de casi todos los cineastas independientes contemporáneos (con los que sólo les une, en el mejor de los casos, una lejana coincidencia generacional), los Coen hacen un cine que resulta decididamente conservador en sus fuentes (el género como referente inexorable), caprichoso en sus formas (se consideran artesanos aplicados antes que artistas comprometidos), y críptico en su fondo (el significado se oculta tras la engañosa superficialidad de su discurso).

Inclasificables e imprevisibles, Joel y Ethan han desarrollado en tan sólo catorce años una filmografía fascinante, oblicua, rebotante de referencias, pistas falsas y laconismo, sinónimo de independencia creativa, modelo a seguir para futuros directores, y objeto de rabiosas cinefilias (y cinefobias), siendo para muchos *Barton Fink*, su cuarta película, su obra más compleja y sugestiva.

Aun estando planteadas con una pasmosa naturalidad narrativa, y poseer evidentes dosis de la comercialidad del mejor cine de género, las películas de los Coen nunca han abandonado un cierto aire críptico y un omnipresente aroma de *obras completas* sólo aptas para iniciados. El hecho de que *Barton Fink* presente (aparentemente) un final abierto y no clausure el sentido de los muchos enigmas e indicios mostrados a lo largo de la historia, hace que su mensaje resulte ambiguo. Ambigüedad pretendidamente intrínseca del texto, que parece justificar ya de por sí la deriva hermética y la semiosis ilimitada a la que tan aficionados son aquellos críticos y estudiosos a los que Eco llama, no sin cierta ironía, *adeptos al velo*: «En cuanto un texto se convierte en *sagrado* para cierta cultura, se vuelve objeto del proceso de lectura sospechosa y, por lo tanto, de lo que es sin duda un exceso de interpretación» (Eco, 1992, pág. 64).

Sobreinterpretación que se ha transmitido, de forma secularizada, a aquellos textos que en el curso de su recepción se han vuelto metafóricamente sagrados. *Barton Fink*, como antes ocurriera con *Terciopelo azul* (*Blue Velvet*, David Lynch, 1986), *Psicosis* (*Psycho*, Alfred Hitchcock, 1960), o *La noche del cazador* (*The*



Night of the Hunter, Charles Laughton, 1952), se ha convertido con el tiempo, y como consecuencia de su misma condición de película *de culto*, en sacralizada candidata a la sobreinterpretación. La propia actitud de los Coen al sembrar su obra de constantes flecos interpretables, prevé, implícitamente, la aparición de un lector con derecho a intentar infinitas conjeturas. Lector empírico (real) que es tan sólo «un actor que hace conjeturas sobre la clase de lector modelo postulado por el texto» (Eco, 1992, pág. 77).

Como intentaremos demostrar a lo largo del presente estudio, los Coen, lejos de ser los superficiales, caprichosos y sobrevalorados cineastas que muchos pretenden, son dos de los más personales, profundos, comprometidos, herméticos y coherentes artistas que ha dado el cine norteamericano durante estas dos últimas décadas.



# BARTON FINK



# LA OBRA Y SU CONTEXTO

## Fríos (ab)orígenes

Los Coen tienen fama de distantes. Afables, pero distantes, eternamente compinchados en una independencia para con los demás que resulta, así lo atestiguan sus resignados entrevistadores, bastante descorazonadora. Celosos como lo son de su intimidad, de sus auténticas fuentes referenciales, y de esa verdad ideológica que se oculta tras su obra, los Coen suelen jugar al autismo ocasional.

Consecuencia directa de su genuino (y muy norteamericano) recelo ante cualquier actitud que pudiera ser tildada de *intelectualoide*, su modestia les ha llevado en más de una ocasión a desautorizarse como artistas para reivindicar su papel como artesanos de un oficio, el cinematográfico, totalmente marcado en nuestros días por la mercantilización extrema a la que el mundo del arte y la cultura están sometidos: «Todo el mundo es autor incluso antes de haber rodado un solo plano y la palabra ha perdido totalmente su estrechez y exigencia originales» (AUMONT, 1989, pág. 188).

Y aunque todos parecen estar de acuerdo en que una película no debería ser nunca atribuida a un único responsable (un filme es una obra de equipo), lo cierto es que casi nadie habla sobre los Coen si no es aludiendo a los Taviani, los Kaurismäki, los Farrelly, los Wachowsky o los Pate, coautores y hermanos también todos ellos, parejas *de facto* del cine más contemporáneo. Porque el aparente auge de nuevos binomios creativos (filiales o no), parece ser en la actualidad, paradójicamente, sinónimo de *independencia* (agotado ya en sí mismo el concepto de *posmodernidad*). Son muchos los que han recurrido una y otra vez al extrañamiento como arma conceptual para acercarse a ese *Homo Coens* de dos cabezas capaz de crear obras de extraña y perdurable solidez, de trabajar en perfecta armonía con irreductible constancia, y de anteponer, en definitiva, simbiosis a autoría: «Llevamos escribiendo juntos desde pequeños y nos sale de una forma natural, sin ningún tipo de sistema. (...) Nunca nos hemos peleado por un final o por suprimir o añadir una escena» (FRESNEDA, 1994).

Definidos por Barry Sonnenfeld<sup>[1]</sup> como un «perfecto y auto-contenido ecosistema de dos personas» (BROWN, 1991), los Coen acostumbran a presentarse ante la prensa como un inquebrantable tándem capaz de responder al unísono improvisando armonizadas y complementarias réplicas que se dirían ensayadas de antemano. Frialdad en el trato que empapa toda su filmografía, caracterizada por presentar personajes de los que ellos siempre parecen burlarse con la crueldad de los colegiales. Los Coen se distancian de sus creaciones con indisimulada determinación, haciendo ver que no les tienen demasiado aprecio a sus criaturas de celuloide.

Originarios de Minneapolis, Minnesota, Joel (1954) y Ethan Coen (1957) fueron

el producto de una pareja de profesores.

Su padre, Edward, enseñaba economía en la Universidad de Minnesota; la madre, Rena, daba clases de historia del arte.

Los hermanos Coen se criaron en St. Louis Park, una de esas apacibles barriadas judías situadas a las afueras de Minneapolis, al sudoeste. Ya desde muy pequeños, en la época en la que asistían a la escuela hebrea de su barrio, Joel y Ethan demostraron su infantil extrañamiento ante lo que consideraban que era la absurda conducta de sus mayores: «Nuestro abuelo era muy ortodoxo. Nunca conducía su coche durante el *sabbat*. Me acuerdo de que, cuando éramos niños, nos extrañaba que se negara a encender la cocina. ¡No nos parecía un trabajo tan grande! Nuestros padres eran religiosos, pero sin excesos» (CIMENT, 1998).

## Cinefilia (y otras bajezas)

La infancia y adolescencia de los hermanos Coen estuvo marcada por un natural asociacionismo entre diversión y cine. Consumidores voraces e indocumentados de todo tipo de productos fílmicos, acrisolaron en sus inquietas memorias miríadas de referencias que, mixturadas con despreocupada resolución, fueron empapando su incipiente creatividad: «Había un programa en la *tele* local que pasaba películas en un orden delirante. Metían a Jerry Lewis entre Fellini y Rosellini. Era fascinante» (AMIGUET, 1991). Degustadores especializados de los placeres de la cultura basura, su único criterio selectivo era una especial fijación hacia las obras de género. Sus inquietas mentes fueron configurándose bajo las extremas influencias resultantes de mezclar los residuos de la cultura popular con las más elevadas artes, los cortos de Tex Avery con las epopeyas de Kurosawa, las obras de Aristóteles con los relatos *hard-boiled* de James M. Cain.

Conocieron así, entre el desorden conceptual y la sorpresa, los grandes títulos europeos, los incuestionables clásicos norteamericanos, y las basuras subculturales de más bajo presupuesto. Hitchcock, Leone, Kubrick, Polanski, Scorsese, Fellini o Kurosawa fueron, entre otros, los ingredientes de esa particular cocina rápida que los Coen más adolescentes degustaban con fruición y entusiasmo, y que, con el tiempo, les llevaría a desarrollar un híbrido paladar fílmico en el que clásicos del calibre de *El tercer hombre* (The Third Man, Carol Reed, 1949) podían ser equiparados sin afectación alguna con descerebradas comedias rosa como *Confidencias a medianoche* (Pillow Talk, Michael Gordon, 1959).

Fue en aquella época de hallazgos y confusiones, y todavía bajo la tutela paterna, cuando los Coen comenzaron a filmar sus primeros cortometrajes en Super-8, todos ellos *remakes* desquiciados de títulos como *Tempestad sobre Washington* (Advise and

Consent, 1962) de Otto Preminger, o *La presa desnuda* (The Naked Prey, 1966) de Cornel Wilde: «Solíamos ir a ver películas de músculos a las sesiones matinales de los sábados, tales como *Hércules desencadenado*. Después salíamos y hacíamos una nueva versión de ellas» (KLEMESRUD, 1984).

Los hermanos Coen han exhibido siempre su cinefilia sin reparos, (fago)citando sin falsa vergüenza ni mal disimulada soberbia todos aquellos títulos o autores que, de una manera u otra, cimentaron su particular memoria fílmica: «Podemos inspirarnos en cualquier película que nos guste... y hemos visto muchas. Recogemos cosas técnicas» (CASABELLA, 1994). Desconociendo en realidad los más básicos conceptos de la técnica: cinematográfica, y sin saber exactamente en qué consistía el montaje, se pasaban todo el día con la cámara a cuestas, montando en la misma a medida que iban filmando, siguiendo el guión plano a plano, linealmente, haciendo coincidir el plan de rodaje con el plan de montaje.

Años después, al establecerse definitivamente en Nueva York, Joel y Ethan coincidirían con el espectacular auge que tendrían a principios de los ochenta las denominadas *Midnight Movies*. Entre 1980 y 1985, la ciudad de los rascacielos se convertiría en el paradigma de la programación rentable y continuada de las más cosmopolitas y excéntricas *películas de medianoche*, centralizadas principalmente en el 8th Street Playhouse y el St. Mark's Cinema. Los Coen verían así consolidada y ampliada su heterodoxa colección de referentes, accediendo a títulos impensables dentro de los circuitos normales o de la oferta televisiva. Resulta por lo tanto lógico preguntarse por la influencia que determinados filmes pudieron ejercer sobre su posterior carrera (así como sobre el cine independiente norteamericano más reciente, cuyas raíces parecen brotar directamente de esta particular e innovadora forma de ver/entender/producir películas). Un simple detalle: en mayo de 1985, el St. Marks proyectó *El quimérico inquilino* (The Tenant, 1976), la obsesiva película de Polanski y Topor. Parece baladí cuestionar, visto el enfermizo y malsano universo que crearon en 1991 con *Barton Fink*, si los Coen asistieron a dichas sesiones.

## Conexión infernal

Separados temporalmente en plena adolescencia, Joel terminó sus estudios elementales en el Simon's Rock College, una escuela privada de Massachussetts. Al igual que su hermano, él siempre había deseado abandonar las aburridas y *siberianas* tierras de Minnesota, por lo que la idea de cursar una carrera universitaria lejos del hogar paterno se convirtió en una prioridad absoluta. A tal efecto se trasladó a Nueva York, matriculándose en el Institute of Film and Televisión,<sup>[2]</sup> centro en el que pasaría el tiempo y los cursos con indisimulada displicencia.

Ethan se matriculó en la Universidad de Princeton para cursar la carrera de Filosofía, graduándose sin demasiados problemas. Él siempre ha mantenido que la filosofía no le interesaba especialmente como disciplina o como potencial fuente de ingresos, considerándola tan sólo un pasatiempo intelectual.

Comenzó por aquel entonces a escribir guiones, haciéndolo al principio en solitario.<sup>[3]</sup>

Con inusual modestia y una aparente falta de pretensiones, Joel, con su título bajo el brazo, logró ir introduciéndose en el mundillo profesional de las películas de bajo presupuesto, trabajando principalmente como asistente de montaje en producciones de terror de serie B, mal pagadas y peor vistas. Fue por aquella época cuando Joel conoció a Sam Raimi. En 1982, aprovechando los fines de semana y rodeado de amigos, Raimi realizó *Posesión infernal* (*The Evil Dead*), película *bricollage* donde las haya. Su irresponsable factura y su aspecto de *gore* tercermundista la llevaron a convertirse, casi de inmediato, en película de culto. Joel, integrado definitivamente en la cuadrilla de Raimi, sería el asistente de montaje de dicho proyecto.

Ethan se trasladó a Nueva York a principios de los ochenta, donde se reuniría definitivamente con su hermano. La visión que los Coen tienen de su propio país está claramente asociada a su *status* de neoyorquinos de adopción. Ellos, que nunca han antepuesto sus orígenes judíos a su obra, se redescubren desde la distancia de la *gran manzana* como críticos burlones de una nación de profundidades insondables, de un «mal gusto estridente que [...] pretende representar el inconsciente popular o de masas» (JAMESON, 1992).

Turistas del *kistch*, los Coen observan con ojo vitriólico a sus compatriotas, dejando constancia de su fijación por el lado más oscuro de una Norteamérica con la que no terminan de identificarse, pero a la que dedican sus más cálidas parodias: «Nuestros filmes son tremendamente americanos. [...] Se basan en la verdadera *cultura pop*, esa que los europeos se toman tan en serio» (FILLOUX, 1994).

Impasibles siempre ante las innumerables y fallidas gestiones realizadas con los productores independientes, los Coen siguieron trabajando sin descanso.<sup>[4]</sup> En 1982, y mientras Joel simultaneaba su faena como montador en *Posesión infernal* con sus labores de coescritor, terminaron al menos tres guiones: *Suburbicon*, una inédita historia de suspense; *The XYZ Murders*, escrito en colaboración con Sam Raimi; y *Sangre fácil* (*Blood Simple*), la que sería su *opera prima*.

## Sangre joven

Estrenada en 1985, *Sangre fácil* (*Blood Simple*) se convirtió en una *cult movie* casi de

inmediato, sorprendiendo a público y crítica a fuerza de festivales. Los Coen fueron elevados a los altares de la cinefilia militante como los realizadores independientes más sorprendentes de los ochenta: «Realizamos actos que pertenecen a la dirección cuando escribimos, puesto que sabemos que el guión es el trabajo previo de una película y además que las decisiones de dirección las vamos a tomar las mismas personas que las decisiones de escritura» (CASTRO, 1992).

Repartiéndose nominalmente desde entonces las labores de dirección (Joel) y producción (Ethan), y compartiendo siempre la escritura de todos y cada uno de sus guiones, permanecieron fieles a la pequeña productora y distribuidora de Washington, Circle Films, con la que trabajarían en sus cuatro proyectos posteriores: «Somos esclavos de la rutina que hemos creado» (GÓMEZ, 1994).

En 1987 vio la luz *Arizona Baby*, desquiciada comedia sobre la paternidad (ir)responsable. En 1990, lo hizo *Muerte entre las flores* (Miller's Crossing), su muy personal aunque sumamente ortodoxo acercamiento al universo de Dashiell Hammett. Resultado de un parón creativo durante el rodaje de la misma, surgió la idea de *Barton Fink*, estrenada en 1991. Tentados desde el primer momento por los grandes estudios, mantuvieron su independencia en la producción hasta *El gran salto* (The Hudsucker Proxy, 1994), cínica incursión en el territorio Capra vía *screwball*. En 1996 se consagraron definitivamente con *Fargo*, *thriller moral* falsamente basado en hechos reales con el que conseguirían dos Oscars de la Academia. En 1998 estrenaron la muy esperada *El gran Lebowski* (The Big Lebowski), imposible farsa chandleriana sobre el *alucinante* mundo de las boleras.

Ethan se ha lanzado recientemente a lo que parece ser una prometedora carrera literaria en solitario. Durante el verano de 1997, su debut como narrador generó una de las más sonadas subastas de derechos de publicación que se recuerdan. El libro, titulado *Las puertas del Edén* (Gates of Edén), ha sido editado simultáneamente en Estados Unidos y Europa durante el otoño de 1998.

## Peculiaridades y contextos

Metódicos y pacientes a partes iguales, Joel y Ethan han ido conformando su filmografía con desarmante regularidad, consolidando un equipo técnico estable y fiel, apenas variable, que les cubre a la vez que les aporta una progresiva madurez y un estilo cada vez más depurado. Escriben pensando en los actores con los que les gustaría trabajar, muchos de ellos presencia ya casi obligada en cada una de sus nuevas películas.

Respetados por la crítica, deseados por la gran industria, y conscientes como lo son de su indiscutible *status* como cineastas de culto, su estabilidad creativa nunca ha



dependido ni del problema presupuestario, ni de la falta de guiones, ni del agobio de una profesionalidad entendida en términos de facturación. Amigos de los proyectos factibles, y poseedores siempre del *final cut*, tienen claro que los resultados de taquilla pueden convertirse en una ruleta rusa letal, por lo que prefieren seguir bordeando los límites de la independencia: «Lo que tratamos de hacer es contar con el presupuesto que cada película necesita, por eso el presupuesto ha sido muy diferente en nuestras películas» (CASTRO, 1992).

El contexto en el que se ha venido desarrollando su obra viene determinado por cuatro puntos principales: el cine de género (origen a la vez que destino de toda su filmografía), el *New Hollywood* (aquel espacio al que todo autor norteamericano que se precie tiende de forma natural), la independencia (espacio al que todo resignado autor norteamericano parece estar condenado de antemano), y la posmodernidad (caldo de cultivo en el que se ha configurado la realidad ética y estética de estos últimos treinta años).

## Género y transgresión

La suya es una filmografía plagada de saltos temáticos y tonales, que rehuye de reiteraciones genéricas inmediatas y que refleja claramente su miedo al adocenamiento creativo: «Cada una de nuestras películas supone un esfuerzo por conseguir algo diferente por completo a la película precedente».<sup>[5]</sup>

Joel y Ethan se mueven como pez en el agua en el denominado *cine de género*, del que son consumidores voraces y creadores vocacionales, aunque son ellos mismos los que reconocen sus limitaciones al respecto: «No sé si podríamos hacer una película del espacio. ¡O una de perros!» (COUSINS, 1996).

Son muchos los que, erróneamente, han atribuido su vitriólico humor a una hipotética adscripción al territorio de la comedia. Para los Coen, comedia son Jerry Lewis, Tex Avery, Preston Sturges o, incluso, Hitchcock; para ellos, la comedia es una forma ácida, distanciada y transgresora de acercarse a cualquier género, de aromatizar cualquier trama con unas gotas de bizarra y perversa ironía. Ironía entendida en definitiva como negrísimo humor.

Sabedores de que la estricta aplicación de los *moldes genéricos* a una película choca siempre con aspectos de excepcionalidad (casos que no confirman la regla) o de intergenericidad (casos que son reglas para otros *moldes*), los Coen han aprovechado las fisuras del discurso para plantear nuevas contradicciones: «Planteamos cierta subversión de los géneros. No hacemos *pastiches*, pero tampoco aceptamos etiquetas» (AMIGUET, 1991). Divertidos ante el cortocircuito conceptual que saben provocan, se dedican a dinamitar los pocos cimientos estables que la teoría

de los géneros cinematográficos pudiera tener todavía: «Si tuviera que caracterizar *Barton Fink*», comenta Joel, «diría que contiene elementos cómicos, pero no en la forma ruidosa de *Arizona Baby*. Es más como una larga y aburrida comedia. [...] Podríamos haber inaugurado un nuevo género» (BROWN, 1991).

Exista o no esa supuesta nueva categoría (y *El gran Lebowski* parece haber confirmado que sí), lo cierto es que tanto Joel como Ethan disfrutaban componiendo sus obras sobre los sólidos renglones del cine de género, sabedores de que es más fácil crear a partir de normativas limitadoras que desde un libertinaje referencial que podría sumirlos en un definitivo bloqueo creativo a lo *Barton Fink*. La transgresión es bella, estimulante y divertida. Como apuntó en su día Hans Robert Jauss, toda obra (literaria o no), «suscita recuerdos de cosas ya leídas, pone al lector en una determinada actitud emocional y, ya al principio, hace abrigar esperanzas en cuanto al *medio y al fin* que en el curso de la lectura pueden mantenerse o desviarse, cambiar de orientación o incluso disiparse irónicamente con arreglo a determinadas reglas de juego del género» (JAUSS, 1970, pág. 171).

## Welcome to the New Hollywood

Para contextualizar adecuadamente la aparición del *Homo Coens*, deberemos estudiar su hábitat natural: el denominado *New Hollywood*. Como bien señala Yvonne Tasker (TASKER, 1996), intentar definir, acotar, identificar e incluso fechar convenientemente el fenómeno del *New Hollywood* (o *cine norteamericano posclásico*), resulta una tarea tan ardua como polémica. Sintetizando en extremo el problema, y aun a riesgo de resultar parciales, intentaremos trazar brevemente las principales características que configuran el escurridizo territorio de ese Nuevo Hollywood que, desde la decadencia del sistema de los estudios en la posguerra, hasta el advenimiento en la actualidad de todo un nuevo mapa industrial y comunicativo, se ha terminado imponiendo.

Una de las circunstancias que mejor apoya la idea de la existencia de un Nuevo Hollywood es, sin lugar a dudas, el desarrollo de grandes conglomerados de comunicación. Sus intereses, que afectan a toda la industria del ocio, son los que crean las nuevas corporaciones multimedia y permiten la aparición de nuevos lugares de exhibición y consumo. En 1986 se restablecieron en los Estados Unidos las formas de integración vertical que habían sido proscritas en 1948 por los decretos anti-monopolio y que habían evitado durante casi cuarenta años el que las *majors* controlasen al mismo tiempo la producción, la distribución y la exhibición. Todo ello, unido a los cambios sufridos por los propios canales de distribución como consecuencia de la aparición de nuevos soportes (vídeo, televisión por cable, DVD,

satélites), hizo que durante la década de los ochenta se redujera drásticamente en todo el mundo el número tanto de salas como de espectadores. Entre 1982 y 1992, esta reducción de espectadores fue en los Estados Unidos (y Canadá) del 17'8 por ciento (frente al 35'6 por ciento registrado en los países de la Unión Europea).

Paradójicamente, la producción de largometrajes en los Estados Unidos durante ese mismo período pasó de 222 a 519 títulos (un 133 por ciento de incremento en tan sólo una docena de años, frente al 32 por ciento de reducción de la producción europea), al tiempo que los ingresos pasaron de los 2.895 millones de dólares de 1981 a los 15.742 de 1993.<sup>[6]</sup> Según datos de la Motion Pictures Association of America, el coste medio de producción de las películas de las *majors* pasaría de 16'1 a 42'3 millones de dólares entre 1983 y 1992 (un 162 por ciento de aumento durante el período que fue desde el estreno de *Sangre fácil* al de *Barton Fink*).<sup>[7]</sup> Si tenemos en cuenta el conjunto de la producción estadounidense, el coste medio de una película aumentaría de 6'5 a 8'5 millones de dólares por película entre 1987 y 1992. De todos modos, aún ahora sigue siendo menos arriesgado producir una película de 50 millones que una de 10.

A esta nueva realidad en el terreno de la producción le siguió un aumento exponencial en el consumo fílmico a través de diferentes soportes y medios, consecuencia lógica de la internacionalización del negocio cinematográfico a raíz de la expansión de los conglomerados multimedia que absorbieron y fusionaron las antaño poderosas y míticas productoras norteamericanas, permitiendo al mismo tiempo un incremento espectacular del consumo cinematográfico y transformando de forma decisiva los modelos de financiación y amortización de las películas. Si a principios de los ochenta los estudios obtenían el 80 por ciento de sus ingresos de la exhibición en cines y el 20 por ciento de los mercados subsidiarios del vídeo y la televisión, al final de esa misma década el porcentaje de la exhibición directa habría descendido al 30 por ciento, al tiempo que los mercados subsidiarios habrían ascendido hasta el 70 por ciento. Conviene recordar que en 1991 el 76 por ciento de los hogares norteamericanos poseía ya un reproductor de vídeo o de disco láser, y que las ganancias generadas por el alquiler o venta directa de películas para satisfacer el floreciente mercado de entretenimiento doméstico duplicaban ampliamente los ingresos de taquilla.<sup>[8]</sup>

La industria cinematográfica comenzaría a desarrollarse desde entonces en un paisaje comunicativo transformado, el del mercado multimedia, en el que el *merchandising* se terminaría convirtiendo en el mejor revulsivo contra el imparable avance de la televisión. De ese modo, *blockbusters* como *Titanic*, *Godzilla* o *Parque Jurásico* no son en la actualidad sino franquicias que se explotan simultáneamente desde ámbitos tan diferentes como lo son la industria editorial (*bestsellers*), la discográfica (bandas sonoras que no son sino recopilatorios encubiertos), la

publicitaria (promociones y esponsorizaciones tipo McDonald's), la del juguete (muñecos y vídeojuegos), o la del ocio (de la venta y alquiler de vídeos domésticos a la aparición de parques temáticos). Ante el potencialmente espectacular mercado multimedia del siglo XXI, los accionistas actuales han encaminado todos sus esfuerzos a controlar las míticas compañías de Hollywood.

A pesar de que la demanda del mercado mundial resulta cada vez mayor, lo cierto es que la rentabilidad de la actividad cinematográfica sigue siendo realmente arriesgada y compleja (habida cuenta de que es el capital internacional, y no ya el norteamericano, el que controla el grueso del mercado).

A tenor de lo expuesto, podemos comprobar cómo el fenómeno del *New Hollywood* es entendido no ya como *territorio*, sino como alcance de una determinada *mercancía cultural* que responde y se fundamenta en la producción característica de tres tipos diferentes de películas:<sup>[9]</sup> los muy calculados *taquillazos* (*blockbusters*), las películas de prestigio (*A-class*), y las de bajo presupuesto (*low-cost*), de factura independiente y comercialidad restringida a determinados circuitos, a mercados de pocas posibilidades fuera de su condición de películas de culto (*cult movies*).

## Artistas y artesanos

Estas tres clases de películas posibles se corresponden a su vez con un *ranking* específico de autores que va, desde los directores *superstars* situados en la cúspide de la jerarquía (Spielberg y Lucas principalmente), hasta esos cineastas que se mueven en los márgenes de la industria<sup>[10]</sup> y para los que el control de sus proyectos apenas resulta condicionado por los imperativos del mercado (Ferrara, Cronenberg o los propios Coen).<sup>[11]</sup> Además estarían los directores de género (así se considera en los EE.UU. a Demme, Scorsese, Lynch o Allen), aquellos que, situados en lo alto de la jerarquía de creadores de renombre, flirtean con el éxito sin dejar de ser críticos con esos géneros (y con esas audiencias) que ellos mismos explotan.

Cine de autor a *la americana* el surgido a remolque de las transformaciones de los setenta, en el que terminarían destacando sobremanera un determinado grupo de *jóvenes* realizadores que se convertirían desde entonces en el paradigma formal, estético, técnico, comercial e incluso industrial de toda una nueva generación de creadores, críticos y espectadores ávida de cambios (de forma, más que de fondo). Es por ello que la figura del antaño todopoderoso productor-patrono terminarla extinguiéndose como tal, resultando su cadáver canibalizado durante los setenta por esa nueva generación de *movie-brats* que, como Coppola, Lucas o Spielberg, hicieron

del director-productor el emblema del *New Hollywood*.

Desde un punto de vista puramente económico, la irrupción de esos jóvenes directores-productores supuso tan sólo un traspaso del poder empresarial de unas manos a otras, nunca una transformación radical de lo que denominaremos el problema de fondo. Las productoras independientes surgidas en aquella época no representaron sino el balón de oxígeno que necesitaban las gigantescas y anquilosadas productoras-distribuidoras para poder asumir riesgos sin tener que arrastrar a cada nuevo paso todo ese lastre industrial (burocrático) que ellas mismas habían creado. Situación que, en lo sustancial, apenas ha variado en los noventa.

## **El ocaso del autor en la era del cine espectáculo**

Los años ochenta no pudieron comenzar peor para el denominado cine de autor norteamericano. Tras el estrepitoso fracaso de *Las puertas del cielo* (Heaven's Gates, 1980) de Cimino, y la descorazonadora aventura de Coppola como productor-empresario en su *Corazonada* (One From the Heart, 1982), los grandes estudios, definitivamente escarmentados de esa libertad formal y económica con la que habían obsequiado a todos esos creadores de nuevo cuño que revitalizaron la maltrecha industria del cine hollywoodiense durante la década anterior, decidieron cerrar el grifo del dispendio artístico y apostar fuertemente por la rentabilidad del espectáculo.

Debidamente amparado por el increíble desarrollo de los efectos especiales, las nuevas tecnologías y una nueva estética (especialmente en lo que al montaje se refiere) heredada de la publicidad y los vídeos musicales, el cine espectáculo se convertiría en los ochenta en el valor más seguro para la maltrecha y cambiante industria. El autor (el artista) desaparecería para dejar paso al fabricante (el artesano), el perfecto profesional capaz de gestionar y asumir los impersonales proyectos de los estudios con eficacia y rigor empresarial. Los mismos que en los setenta fueron considerados *autores revelación* de la cinematografía estadounidense (Scorsese, De Palma y Coppola principalmente), se vieron obligados a realizar una prudente y humilde reconversión profesional en los ochenta que les permitiera seguir trabajando para esos grandes estudios que, definitivamente entregados a las fórmulas de éxito (secuelas, *remakes*) y a las películas de género, rechazaban la marginalidad del cine independiente con la misma fuerza con la que una década antes la apoyaron.

El nuevo mapa de Hollywood, construido sobre arbitrariedades financieras impuestas por la globalización del mercado, está trazado por un personal altamente especializado en las tareas de gestión que, habiendo perdido todo interés por la calidad de sus productos, parece preocuparse tan sólo por responder eficientemente ante los financieros o las corporaciones que los han contratado para obtener en el

menor tiempo posible el mayor de los beneficios. Las que anteriormente fueron las inconfundibles e intransferibles señas de identidad que poseían las películas de los grandes estudios, se verán convertidas en nuestros días en una amalgama de productos despersonalizados, neutros, recurrentes y conservadores en fondo y forma, tan intercambiables como lo son ahora los ejecutivos de alto nivel que sobre ellos deciden: «Lo que se pone de relieve en las distintas interpretaciones sobre el nuevo Hollywood es la atención otorgada a la superficie y al espectáculo por encima de los personajes y la narrativa, al ahistoricismo del cine contemporáneo incluso cuando parece estar más profundamente comprometido con las referencias a la historia» (TASKER, 1996, pág. 345).

Las labores de los productores, guionistas y, sobre todo, de los actores más cotizados, se terminarán poniendo por delante de las de los directores, considerados desde ese momento como simples gestores de unos proyectos urdidos a golpe de anquilosada reunión ejecutiva. A partir de la década de los ochenta serán los agentes (poseedores de los actores más taquilleros como lo fueran antes los *moguls* tipo Mayer) los que se hagan con el control artístico de los proyectos a través de la fórmula de los *package*, estrategia consistente en ofrecer al mejor postor un *paquete* cerrado en el que, a modo de patente, se incluyen un guión comercialmente prometedor, un astro infalible y un director de probada eficacia. Eso significaba que los riesgos debían reducirse a la mínima expresión y que, salvo rarísimas excepciones, nadie se expondría a partir de entonces a apostar por algo que sobre el papel no fuese un valor seguro.

Frente a tan radical pérdida de poder (y prestigio) de los más importantes realizadores de los setenta, se daría el caso de que muchos de los nuevos directores surgidos a mediados de los ochenta procedían en su mayoría del terreno del guión (Kasdan, Mamet, Stone, Levinson). Había llegado la hora de los *hyphenates*. Como señala José Luis Guarner, «en el *slang* profesional, un *hyphenate* es una persona que asume más de un rol creativo en un mismo filme. Un guionista que dirige, o produce, o las dos cosas, es un *hyphenate*» (GUARNER, 1993).

El Hollywood de los ochenta, en el que un buen guión era una presa realmente codiciada, supondría la institucionalización del reino de los *hyphenates*. Un buen escritor cinematográfico tiende de forma natural a la dirección. Si su obra se convierte en objeto de deseo para una productora, el autor adquiere un poder extraordinario, inusual, lo que le permite ejercer un control total sobre su criatura e, incluso, imponerse como director al frente del proyecto. No es de extrañar por lo tanto que la mayoría de los grandes nombres del último cine norteamericano, siempre a la sombra del *godfather* Coppola, fueran todos ellos claros ejemplos de *hyphenates*: Mamet, Sayles, Soderbergh o Kasdan.

Si la unión hace la fuerza, parece claro que un director-guionista-productor tan

sólo podrá discutir con su almohada. Su unicidad le confiere un control exhaustivo sobre la obra final, evitando así caer en discusiones infructuosas, enfrentamientos estériles entre egos pagados de sí mismos, desajustes en la intencionalidad y desacuerdos formales. Un director-guionista-productor es un creador que controla fondo, forma y medios, que se acerca, casi indestructible, a la idea fundacional de un proyecto del todo inalterable.

Son pocos sin embargo los autores que han logrado asumir bajo su persona la triple condición de director-guionista-productor: Stone, Lee y los Coen podrían ser los más significativos. Del primero, podríamos decir que es el único que juega a lo grande, manejando presupuestos desmedidos y emulando los sueños más megalómanos del propio Coppola. Spike Lee, más modesto, pero igualmente desmedido y ambicioso, ha fundamentado toda su filmografía bajo la consigna del cine militante, carácter éste que nunca podría haber llegado a adquirir como creador si sus ideas políticas tuvieran que ser filtradas por los prejuicios ideológicos de los grandes estudios. Por su parte, Joel y Ethan saben que el control tripartito de sus proyectos resulta fundamental para sus casi siempre escasamente arriesgadas jugadas, y que su talento y su productividad como guionistas les asegura el no tener que estar nunca frenados por la inviabilidad de un proyecto: «No creo que sea exacto decir que fuimos evolucionando hasta un gran presupuesto. Más bien diría que es bueno acceder a esa oportunidad si uno la quiere, pero supongo que tenemos suerte, en el sentido de que no nos molesta hacer películas baratas» (PEÑA, 1996).

## **El progreso de los independientes**

Como señalan algunos estudiosos del cine independiente norteamericano,<sup>[12]</sup> posiblemente la administración Reagan consiguiera durante los años ochenta algo fundamental con su conservadora y restrictiva política económica: estimular la creatividad de los autores al negarles toda posibilidad de disfrutar de cualquier tipo de ayuda económica, beca o apoyo legislativo que potenciara el desarrollo y asentamiento de dicho mercado alternativo. Parece lógico por otro lado el que, en mitad de una época como la del republicanismo propio de la era Reagan, caracterizado por presentarnos la visión de una América dorada (y de nuevo orgullosa de sus conservadores ideales), los cineastas independientes, empeñados en mostrar e incluso denunciar las lacras de una sociedad contradictoria en lo moral e injusta en lo social, fuesen debidamente situados no ya en los márgenes de la industria, sino, directamente, fuera de ella.

Eso no impediría que a lo largo de los años ochenta, y en especial a partir de su segunda mitad, Hollywood se viera invadida por toda suerte de directores debutantes.

Una de las razones de esta nueva tendencia habría sido indudablemente el abaratamiento de los costes que esa opción implicaba, sumado al hecho de que los productores terminaron por ablandarse ante la evidencia de la efectividad y el talento de esos nuevos cachorros que recibían tanto el clamor de la crítica como el discreto respaldo del público. A pesar de la tendencia general hacia la concentración y la uniformización de los grandes estudios, el mundo de la producción independiente, mayor o menormente marginal, veía de vez en cuando surgir de entre sus filas a talentos esporádicos que terminarían, en mayor o menor medida, certificando finalmente sus genuinas personalidades. Autores con mayúsculas que, como Ferrara, Soderbergh, Haynes, Jarmusch, Sayles, Hartley o Wang, eran capaces de trascender los límites de los géneros y de los presupuestos entre los que se movían para cimentar unas filmografías tan inclasificables como contundentes.

Durante esa década tomarán especial relevancia propuestas como la del Sundance Film Festival, entidad creada en 1984 por el actor y director Robert Redford para apoyar el cine independiente (su producción y, ante todo, su posterior distribución). Así, toda esa nueva generación de artistas independientes que se había cultivado a golpe de pasión cinéfila y que en su mayor parte había pasado por las escuelas de cine, lograría a finales de los ochenta ser reconocida como la alternativa a una industria que nunca supo ver el talento (ni supo cómo aprovecharlo cuando lo tuvo en sus manos). El apoyo de los festivales y el reconocimiento de la crítica europea consiguieron que todos esos cineastas mantuvieran intacta su preciada independencia. Incluso el Festival de Cannes radicalizaría a principios de los noventa sus criterios comerciales y decidiría echar una mano a todos esos cineastas norteamericanos de nuevo cuño que luchaban contra viento y marea para elaborar obras personales e independientes. Si en 1990 el máximo galardón del festival fue para Soderbergh con su *Sexo, mentiras y cintas de vídeo* (*Sex, Lies and Videotape*, 1989), en 1991 lo sería para el *Corazón salvaje* (*Wild at Heart*, 1990) de Lynch. *Barton Fink* se lo llevaría tan sólo un año después.

Las grandes compañías, empeñadas en atraer a estos nuevos valores en alza, comenzaron a negociar en igualdad de condiciones con las pequeñas productoras e, incluso, llegado el caso, a crear sociedades de producción de talla media (Miramax Films, New Line Cinema, Polygram Film International) para acceder y controlar en la medida de lo posible tan pequeña como suculenta fracción del mercado. Los grandes estudios de Hollywood suelen realizar en la actualidad una media de películas que oscila entre las diez y veinte por año, siendo el resto de la producción (alrededor de quinientos títulos) independiente. La diferencia entre las productoras independientes y las *majors* no se refiere al volumen de su facturación (Cannon, Lorimar o Embassy son realmente grandes), sino a la carencia de redes de distribución propias.

A principios de los noventa los estudios se comenzaron a dar cuenta de que no



todos los grandes proyectos lograban los resultados económicos previstos. Antes bien, algunas de las más caras películas jamás rodadas se convirtieron de inmediato en sonoros fracasos. La fórmula estaba agotándose por el propio inmovilismo de las compañías, dispuestas a sacrificar cualquier riesgo (argumental, genérico, formal o estético) de cara a asegurar la inversión a través de conservadoras recetas:

«El estilo cinematográfico del nuevo Hollywood es percibido como una operación mecánica, en la que las películas inspiradas en los estilos y argumentos del pasado demuestran un sentido comercial cínico, combinado con valores conservadores» (TASKER, 1996, pág. 335). A partir de 1992, y a raíz de la progresiva y gradual desaparición de las fronteras entre las grandes corporaciones y las pequeñas compañías, ya no sería necesario perder la condición de cineasta independiente para trabajar como profesional. En la actualidad es la figura del cineasta independiente (sufrido francotirador que arriesga a cada nuevo proyecto su credibilidad como artista, la continuidad de su carrera, e, inclusive, su dinero) la que ha ido adquiriendo cada vez un mayor relieve, llegando a optar incluso a la sagrada consecución de los famosos premios de la Academia (las siete nominaciones a los Oscars que los Coen recibieron por su humilde y atípica *Fargo* en 1996, así parece atestiguarlo).

Como bien señala Saada, en el Hollywood de los últimos quince años se ha venido produciendo lo que él denomina un *auténtico fenómeno de aceleración*: «Tim Burton no ha rodado ni diez películas y ya se habla de una obra. En un contexto tan rápido no se puede consentir el fracaso. Si éste llega, un gran número de buenos cineastas americanos corren el riesgo de no poder volver a trabajar» (SAADA, 1995, pág. 13). No debe extrañarnos por lo tanto el recelo que unos autores como los Coen puedan mostrar hacia los imperativos de la gran industria, o que, tras el fracaso mayúsculo que supuso en 1994 *El gran salto* (unos treinta millones de dólares),<sup>[13]</sup> optasen en su siguiente proyecto, *Fargo* (1996), por un humilde retorno a la sobriedad de las aguas independientes (con un presupuesto de apenas doce millones).

Paradójicamente, este tipo de cine, aun a pesar de su radical posicionamiento crítico y de la libertad ideológica que su propia independencia le otorga, es profundamente americanista: «Las ciudades por ejemplo, Nueva York, San Francisco o Boston, respiran a la vez podredumbre, pero son también miradas con amor, escudriñadas punto por punto, hasta en sus callejas más infectas. Es esta sensación de que nada puede sustituir al contexto de su país [...] lo que da al cine americano la característica específica de su nacionalidad, incluso cuando se rompen o se intentan romper los códigos preestablecidos» (HERRERO, 1982, pág. 48). A pesar de sus perversas y transgresoras miradas, artistas como Lynch, Jarmusch, Lee, o los propios Coen, no pueden ser tachados de cineastas antiamericanos. Su lucha es de orden moral, empeñados como lo están en mostrar, denunciar e incluso reivindicar esa otra América profunda, marginal, oscura, contradictoria y fascinante que guarda en su

seno el resultado de un sueño fundacional que ha terminado tornándose pesadilla extraoficial.

## La posmodernidad como circunstancia

El término *post-modern* fue institucionalizado por el crítico de arte Charles Jencks, quien lo comenzó a utilizar en sus escritos de los setenta para referirse a un determinado tipo de arquitectura por aquel entonces emergente: edificios eclécticos, faltos de un estilo definido, llenos de colorido. Utilizado de forma peyorativa o laudatoria a partes iguales en función del contexto de su aplicación, veinte años después, en Francia, y en especial en las obras de Lyotard, la posmodernidad adquirió cada vez más vigencia como término que englobaba tanto la cultura contemporánea como la economía y la sociedad postindustriales que la alimentaban. Aunque en un primer momento el término se utilizaba tan sólo en el ámbito de las artes plásticas, en los ochenta fue reivindicado por la filosofía, que lo elevó a concepto y terminó de instaurarlo en nuestra vida cotidiana. *Posmoderno* es actualmente un adjetivo que se utiliza con la misma superficialidad y falta de rigor con la que se aplica el término *kafkiano*: «Todo intento de dar cuenta de él en términos de juicio moral o moralizante debe identificarse en última instancia como error categorial» (JAMESON, 1984, pág. 103).

El concepto de posmodernidad resulta fundamental para Jameson a la hora de designar la nueva actitud social del arte, basada en el pleno acceso de éste al mundo de la producción de bienes de consumo, de mercancías. Plena y actualizada integración entre economía y cultura, la posmodernidad es la forma cultural del capitalismo tardío; y el cine es el arte posmoderno por excelencia, el producto de las formas más refinadas de producción industrial, la última máquina. Si el cine clásico de Hollywood estuvo siempre asociado al concepto de realismo, y el cine europeo de los cincuenta y los sesenta terminó revistiéndose de paradójica modernidad, el cine posmoderno tuvo que esperar a que llegase su momento a principios de los setenta, cuando las diferencias entre arte menor y gran arte se desvanecieron definitivamente, las interacciones entre arte y mercantilismo se confirmaron en el terreno de la publicidad, y las tradiciones artísticas más antiguas se vieron ampliadas y sorprendidas por la tecnología más creativa.

El cine posmoderno, elaborado a la sombra omnipresente del *marketing* (donde estrategia discursiva, recepción y consumo se vuelven sinónimos), plantea su paradójica existencia entre la reproducción pasiva de los códigos, temas y géneros clásicos, y la remodelación activa del público contemporáneo. Contaminado por el *rock*, la televisión y la imagen digital, la esencia del llamado *cine posmoderno* se

diluye en su propia dispersión intermediática, evolucionando a fuerza de revisionismos, nostalgias y descreimientos, redefiniéndose desde su propia y mutable indefinición.

Tomando los textos de Vattimo como principal fuente conceptual, Vicente Molina Foix (MOLINA FOIX, 1995) sostiene que la posmodernidad cinematográfica estaría caracterizada por tres motivos recurrentes: la desaparición de un cine referencial indiscutiblemente canónico (que viene asociado a la muerte natural del productor-patrono como figura mayestática del Hollywood actual), el troceamiento y canibalización del cuerpo de la narración (donde la cita, el alegorismo y la voluntad paródica toman el relevo del relato clásico y sus unidades de espacio y tiempo), y la relativización de ciertos códigos ideológicos o morales (representación ilimitada y cínica de la violencia, sexualidad implícita, patriarcado de los relatos). Los géneros clásicos son atomizados y reformulados a través de una nueva hibridación temática, estructural y arquetípica que, sin variar en lo esencial los códigos narrativos, reformula (reescribe) lo ya sabido a través de secuelas, pastiches intergenéricos (o degenerativos), y emergentes subgéneros, haciendo de su posmoderna *actitud* (antes que de su posmoderna *forma*) el lugar de encuentro ideal para el cine popular con la actitud de vanguardia.

Si los hermanos Coen nos resultan posmodernos, es ante todo porque su tiempo, aquel que les ha tocado vivir, es el de la posmodernidad. Por el contrario, si analizamos en profundidad su filmografía, la tan denostada condición posmoderna (ésta que le ha servido a muchos para intentar desautorizar de un plumazo su filmografía) se disuelve ante nuestros ojos hasta desaparecer. Antes bien, el discurso de los Coen presenta una honda raigambre moral. Frente al descreído cinismo propio de nuestro tiempo, tan amoral como inconsciente de las consecuencias que esa apatía ideológica puede acarrear, la oblicua mirada que Joel y Ethan Coen lanzan sobre el mundo esconde entre sus pliegues la lúcida reflexión de aquellos autores que desde la ironía y el exceso, y manteniendo siempre la debida distancia sobre sus personajes, denuncian los vicios y las contradicciones de la condición humana.

## **Producción**

### **Bloqueos creativos y otras fertilidades**

En 1989, mientras escribían el guión de Muerte entre las flores, los Coen sufrieron lo que se conoce comúnmente como el bloqueo del escritor: «Nunca nos hemos

bloqueado del todo, y además tenemos la ventaja de que somos dos y podemos hablar. [...] Si podemos hacer algo distinto lo hacemos y siempre pensamos que más tarde habrá tiempo para escribir» (CASTRO, 1992).

Joel y Ethan decidieron alejarse de su escueto apartamento de Nueva York y tomarse unas cortas vacaciones que les distanciaran del proyecto. Para ello se instalaron en una pequeña oficina junto al mar que alquilaron en Santa Mónica, Los Ángeles, en la que pretendían concentrarse y superar el circunstancial bloqueo trabajando, como afirma Joel, sobre cualquier otro tema: «No es que nos sintiéramos bloqueados como el personaje de Barton Fink, pero nuestro ritmo se estaba ralentizando y queríamos tomar una cierta distancia. Para salir de los problemas que teníamos con esta historia, empezamos a reflexionar sobre otro argumento» (CIMENT, 1991). El hecho es que, cuatro semanas después, los Coen tenían concluido el guión del que sería su cuarto proyecto: *Barton Fink*.<sup>[14]</sup>

El título de tan modesta obra vendría claramente determinado ya desde un primer momento por el nombre del personaje principal, a pesar de que, como señalara cínicamente Ethan, «no conocemos personalmente a ningún Barton ni a ningún Fink» (NATHAN, 1996). Desconocimiento o simple ausencia de referentes que bien pudiera haber sido la causa de la caprichosa elección de un personaje tan antidramático como poco seductor para articular un relato ya de por sí neutro y poco estimulante: «Es raro por nuestra parte haber convertido en protagonista de la película a un ser tan poco atractivo. No se sabe qué mecanismo perverso nos empujó a hacerlo» (JOUSSE, 1991).

Especialistas en el arte de la desinformación y en el mareo sistemático de la perdiz periodística, los Coen no tardaron demasiado en plantear una versión alternativa sobre el origen de la que sería finalmente su cuarta película: «En principio queríamos escribir un papel para John Turturro y pensábamos también en hacer algo para John Goodman» (JOUSSE, 1991). La idea de reunir en una misma película a tan extraordinarios y antagónicos actores, espoleó sin duda su imaginación: «Lo que también nos interesaba era ofrecerles papeles en un contexto distinto de aquellos en los que se les había visto antes» (JOUSSE, 1991). El tono de la película llegaría de forma sumamente natural: «De pronto tuvimos ganas de escribir una historia de amistad con elementos cómicos y dramáticos, un cara a cara en el que el más frustrado de los dos ayudara al otro a superar su crisis de creación» (VIDAL, 1991).

## Una crítica pesadilla

Como señala Ethan, el hecho de que la acción transcurriera principalmente entre las paredes de «un enorme hotel completamente vacío»,<sup>[15]</sup> surgió rápidamente: «Estaba el asunto de poner a los personajes interpretados por Goodman y Turturro juntos,

compartiendo un escenario claustrofóbico. Y ahí estaba aquel gran hotel en ruinas» (NATHAN, 1996). Con esa primera imagen ya en la cabeza, comenzaron a plantearse en qué época y en qué contexto debería desarrollarse la historia: «Esta idea precedió a nuestra decisión de situar la historia en Hollywood» (CIMENT, 1991).

El hotel Earle es una localización decididamente caduca y claustrofóbica, situada en mitad de la soleada ciudad de Los Ángeles pero privada de su luz: «No nos inspiramos en ningún hotel que conociéramos realmente, a pesar de que tomamos prestado el increíblemente deprimente eslógan A DAY OR A LIFETIME<sup>[16]</sup> de uno en concreto, aquel en el que alojamos al equipo y a los actores durante el rodaje de *Sangre fácil* en Austin, Texas: [...] *Telegraph Road Apartments: A DAY OR A LIFETIME*» (NATHAN, 1996). Casa encantada a la vez que fosilizado vestigio de una época en la que, paradójicamente, se sitúa la acción, el hotel Earle parece, suena, y se deja sentir como una versión coloreada del edificio de apartamentos de *Cabeza borradora* (Eraserhead, 1977), de David Lynch, con su estilo *déco*, sus texturas orgánicas, sus palpitantes radiadores y sus ascensores terminales: «Era necesario que el hotel estuviera ligado orgánicamente al filme. Buscamos también que el hotel fuera como la exteriorización del personaje encarnado por John Goodman. El sudor cae de su frente como el papel pintado cae de las paredes. Al final, cuando Goodman dice que es prisionero de su estado mental, que es como un infierno, era necesario que el hotel hubiese sugerido ese lugar infernal» (CIMENT, 1991).

Como bien apunta Ethan, «Charlie permanece fiel a su lógica. Encuentra una manera bastante excéntrica de hacerse cargo de sus problemas. Es un personaje presa de sus propios demonios» (JOUSSE, 1991). Barton Fink se hospedará en el inestable hotel «creyendo descubrir al hombre corriente en su vecino de habitación, mientras, a su lado, pasan las mejores historias de su vida sin que consiga enterarse. La perplejidad es lo que queda, y el sueño» (REY, 1992). Lo cierto es que finalmente, despierto o no, el escritor es el único personaje que se salvará de la fiebre asesina de Charlie/Mundt: «Por parte de Karl, es casi un capricho... Karl estaba de bastante buen humor aquel día, digamos» (JOUSSE, 1991).

Los Coen jugaron una difícil baza al apostar todo a una sola carta: el cripticismo argumental. La película no hacía concesiones: «Queríamos que el espectador estuviera todo el tiempo desestabilizado, como el mismo personaje de Barton». <sup>[17]</sup> Desestabilización que roza el límite y compromete la credibilidad de la película en su tramo final, donde toda la angustia acumulada dará paso a una catarsis más fantástica y surreal si cabe, auténtico *tour de force* narrativo y camino de regreso de un infierno laberíntico y febril: «*Muerte entre las flores* tiene aspectos de pesadilla... pero *Barton Fink* es una pesadilla auténtica» (JOUSSE, 1991). La muerte de Audrey, por ejemplo, es inesperada, sorpresiva, inexplicable. Cualquiera puede ser el asesino: el celoso y alcoholizado Mayhew, el afable y poderoso Charlie, el propio

Barton... «La segunda parte de la película es más un sueño, pero no sé si una pesadilla. Es algo ilógico, progresivamente surrealista como los sueños. A lo mejor se podría decir que es una pesadilla en el sentido de que obliga al público a meterse en una situación paranoica» (VIDAL, 1991).

Pesadilla interpretativa donde las haya, deliberadamente emblemática y oscura en su forma y en su fondo, «*Barton Fink* era una película que nosotros deseábamos que resultase un tanto irresoluble» (COUSINS, 1996). Irresoluble o inexplicable, tanto da, el filme se adentra en el más puro de los hermetismos, ajeno por completo a la inteligibilidad. «Para nosotros», declararían Joel, «lo más importante cuando estamos escribiendo no es hacer uno de esos finales típicos, literales, en los que se explica lo que significa cada cosa, sino intentar llegar a elaborar unas secuencias y unas imágenes que evoquen y nos hagan sentir que eso es el final» (COUSINS, 1996). Aunque dicho final resultase demasiado explícito para algunos, los Coen, inasequibles al desaliento, defendieron con naturalidad y vehemencia la (para ellos) evidente transparencia de su propuesta, su propia arbitrariedad: «Hay un tipo en una playa con una cabeza en una caja. ¿Qué puedes decir más allá de eso?» (COUSINS, 1996).

## **It's all true?**

Para los Coen, hábiles y audaces fagocitadores del cine de género, este filme presenta ciertas particularidades. Según sus propias declaraciones, la película es «una incómoda comedia sobre el hombre de la calle, los guionistas a sueldo y las decapitaciones» (WEINRICHTER, 1991a). Para Joel, puede ser definida como una comedia negra; para Ethan, como una «*buddy movie* de los noventa» (BROWN, 1991). *Barton Fink*, toda ella sulfuro (que no fósforo) cerebral, se nos presenta con la contundencia y la frialdad del divertimento y la humorada, nunca de la broma o la parodia. Para los Coen, «el mismo concepto del bloqueo del escritor resulta cómico. Es algo que incluso podría dignificar a alguien tan poco importante como Barton» (NATHAN, 1996).

La película habla no sobre la realidad, sino sobre la fuga (*psicogénica*, si utilizamos terminología lynchiana) de la realidad: «No hay que olvidar que Hollywood es todo *glamour* y todo falsedad mientras que *Barton Fink* es todo realidad, escribe y es un hombre común, un ciudadano corriente. El choque tiene que ser inevitable» (CASTRO, 1992). Aspecto sobre el que insiste Joel: «Hemos usado Hollywood sobre todo para infligir un duro castigo a nuestro protagonista y para buscar un contrapunto a su solitaria existencia en el cuarto de un hotel. Queríamos que lo que viera fuera de ese cuarto fuera algo surrealista y mortificador y Hollywood

es la herramienta que usamos para conseguir dicho efecto» (WEINRICHTER, 1992).

Ethan apunta aún más lejos al desmentir la pretendida trascendencia de dicho marco histórico: «Hollywood no es más importante que el mosquito que tiene Barton Fink en su cuarto. Lo importante es lo que pasa por su cabeza cuando está sentado ante su máquina de escribir con una hoja de papel en blanco... [...] Mostramos la desintegración de Fink a través de su percepción de las cosas pequeñas. Es un proceso interior al que también queremos atraer al espectador» (WEINRICHTER, 1992).

Lo cierto es que Joel y Ethan se mostraron decididamente contrarios ya desde un principio a que *Barton Fink* fuera considerada *tan sólo* como una nostálgica película más sobre el Hollywood dorado: «Algunas escenas tienen lugar en el estudio y en el Griffith Park, pero la mayor parte de la película discurre en el hotel. No estábamos intentando mostrar el Hollywood de principios de los cuarenta, sino concentrándonos en algo mucho más privado» (BROWN, 1991). Y razón, como veremos más adelante, no les falta. En definitiva, *Barton Fink* podría ser definida y caracterizada como una película sobre el cine, sobre el escribir y sobre el infierno. Infierno que, real o figurado, representa el extrañamiento del personaje ante su propia vida: «Quizá sí había la intención de exagerar la postura de un intelectual de la costa Este que se encuentra extraordinariamente incómodo en el Hollywood de la costa Oeste» (CASTRO, 1992).

## **Esperpéntica documentación**

El cine de los Coen viene caracterizándose por la constante recreación de un muy grotesco y extraño universo humano. En su cuarto trabajo, dicho universo adquiere un especial énfasis, mostrándonos una colección de personajes construida a través de la combinatoria más desinhibida y transgresora, estilizado y surreal entramado de seres que se relacionan entre sí como espectrales esperpentos, todos ellos verosímiles, todos ellos imposibles.

El fetichismo cultural de los Coen les lleva a sembrar su filmografía de toda suerte de pequeñas bromas privadas, intencionados guiños literarios y encriptadas claves cinéfilas, valiosas pistas para todos aquellos que intentan desvelar su genealogía creativa, a la vez que síntomas inequívocos del que para otros es su gran defecto: su incontenible referencialidad. El hecho de que *Barton Fink* se desarrolle sobre un telón de fondo tan conocido, mitificado y documentado históricamente como lo es el Hollywood de los años cuarenta, no podía ser sino una nueva oportunidad para la acrisolada acumulación de citas, intertextualidades y anécdotas varias.

Entre las más claras y jugosas destaca especialmente aquella que nos presenta a

un Barton obligado a escribir guiones sobre lucha libre, detalle argumental que viene determinado por varios motivos: «Uno era el hecho de poder emparejarlo por volumen y constitución con John Goodman. Además, antes de escribir esta película leímos un libro llamado *City of Nets*, de Otto Friedrich. Habla del Hollywood de los años cuarenta, y en él se menciona que William Faulkner trabajó en películas de lucha libre» (NATHAN, 1996).<sup>[18]</sup> La documentada anécdota simboliza agriamente la misma esencia distorsionada del Hollywood de la edad dorada, así como la de sus fantasmales y decrepitos habitantes, atrapados en una atmósfera surreal, tosca y desalentadora. Según Joel, «no se podría encontrar algo más vulgar que una película de lucha libre» (NATHAN, 1996). Lo patético de la situación planteada en el guión, es que el auténtico Wallace Beery (1889-1949), el actor para el que Barton deberá escribir el papel, habría tenido que interpretar su personaje de luchador con casi sesenta años.

Paradójicamente, y a pesar de lo que pudiera parecer, el modelo real en el que los Coen se basaron para caracterizar a su peculiar protagonista, no fue Faulkner, sino Clifford Odets: «Nosotros elegimos unos modelos fundamentalmente por comodidad, pero siendo muy conscientes de hasta dónde llegaban los parecidos. Luego de forma también consciente, les añadimos rasgos de otros escritores para conformar su personalidad y finalmente les añadimos cosas de nuestra invención» (CASTRO, 1992). Y como la inventiva de los Coen es ilimitada y perversa, hicieron que el anodino Barton Fink poseyera, como si de un arma secreta se tratara, el único, el inigualable, el intransferible *toque Barton Fink*. Algo que ni el mismo Ethan es capaz de explicar: «No sabemos en qué consiste. [...] Es tan sólo algo que dijimos en el filme. [...] Es como... un accidente o algo así» (MCILHENEY, 1992).

La dejadez con la que los Coen suelen afrontar sus entrevistas, negándose casi siempre a explicitar sus intenciones o a identificar sus fuentes de inspiración, ha propiciado en más de una ocasión el análisis errático de sus obras. No es de extrañar el que muchos críticos, aprovechando el carácter pseudodocumental de *Barton Fink*, se lanzasen a especular sobre el número real de referencias que se daban cita sobre la superficie del texto. De ese modo, el personaje de Barton podía ser entendido como «un *alter ego* resultante de un matrimonio *contra natura* entre Clifford Odets y Arthur Miller» (MARTÍ, 1992). Los Coen negaron tajantemente este último extremo, desdiciéndose incluso para así cerrar falsas polémicas: «En Arthur Miller no, porque era una época posterior. En realidad el personaje de Barton no se parece a nadie ni está inspirado directamente en nadie» (VIDAL, 1991). Visiblemente incomodados ante la posibilidad de que el verdadero sentido de su cuarta película pudiera dispersarse entre tanta *quiniela identificadora*, llegaron al punto de renegar de cuanta referencia habían utilizado: «Odets era un seductor y Barton un tímido, y su experiencia en Hollywood fue muy distinta de la de nuestro personaje» (VIDAL, 1991). Además,



señalaron, «el modelo real físico de nuestro protagonista ha sido más bien el comediógrafo George S. Kaufmann, el autor de *Vive como quieras*» (WEINRICHTER, 1992).

Lo cierto es que más que a Kaufmann, Barton, con su imposible peinado *neopompadour*, sus estreñidos andares y su pueril mirada, recuerda al Henry Spencer de la anteriormente citada *Cabeza borradora*, personaje del que podría ser una versión actualizada. En nuestra opinión, y dejando de lado las coincidencias más o menos puntuales, Fink es ante todo una ácida y concentrada revisitación de la paradójica figura de Clifford Odets. Creemos que, tan sólo de ese modo, obviando los datos de superficie y yendo a buscar las causas últimas que movieron a los Coen a la hora de focalizar e insistir sobre ciertas anécdotas, la película alcanza su verdadero sentido (más adelante intentaremos demostrar que las documentadas referencias esgrimidas por ellos, lejos de intentar reflejar una realidad histórica, contextualizan una realidad moral).

Volviendo al tema de los parecidos razonables, diremos que el guión de *Barton Fink* termina convirtiéndose, aun sin pretenderlo, en un auténtico (aunque algo apolillado y cadavérico) fresco de lo que fue ese purgatorio artístico llamado Hollywood. Frente al ingenuo y pretendidamente comprometido Barton, los Coen colocarán al resabiado y terminal William P. Mayhew, elegante a la vez que violento personaje que sería convincentemente interpretado por John Mahoney: «Cada uno de los dos escritores tiene su modelo. En el caso de [...] Mayhew es Faulkner. Pero quiero dejar muy claro que este parecido es mucho más superficial que profundo» (CASTRO, 1992). Aunque los Coen reconocieron haberse inspirado principalmente en William Faulkner para construir el personaje de Mayhew, no por ello dejaron de matizar tal extremo para evitar así ciertos malentendidos: «No queremos decir que no escribiera sus propios libros; es solamente un juego» (AMIGUET, 1991). Joel puntualiza: «El alcoholismo de Faulkner no le paralizó como ocurre con el personaje de Mayhew» (CASTRO, 1992). Aunque el aspecto físico del personaje y su afición a la bebida recordasen a Faulkner, algunos siguieron aportando posibles referencias: «Su drama moral es de naturaleza scottfitzgeraldiana» (MARTÍ, 1992). Opinión que comparte y amplía Casas (CASAS, 1992), para quien Mayhew es un trasunto de Odets, Fitzgerald y Faulkner a la vez. Afirmaciones que serían tajantemente rebatidas de una vez por todas por Ethan: «Fitzgerald era un yanqui. Mientras que Faulkner era un hombre del sur, un *southerner*» (JOUSSE, 1991).

Respecto al personaje de Lipnick, el grotesco dueño de los estudios Capitol interpretado por Michael Lerner, «es verdad que el actor tiene un cierto parecido con Louis B. Mayer, pero el personaje es el resultado de una mezcla de modelos, de una especie de amalgama. [...] También hemos puesto a Lipnick ese comportamiento zafio y vulgar que siempre caracterizó a Harry Cohn, el patrón de la Columbia»

(CASTRO, 1992). El resultado es por lo tanto un personaje frankensteiniano, reconstrucción aberrante y acrisolada de defectos, excesos y bajezas morales, recuperadas casi todas ellas del libro de Friedrich.

Pero dejando de lado el aspecto presuntamente documental de la película, conviene recordar que fueron muchos los que pensaron que *Barton Fink* podía interpretarse ante todo como la particular visión que los Coen tenían por aquella época del negocio fílmico. Ellos, como no podía ser menos, relativizaron dicha lectura y dejaron definitivamente aclarada su postura: «Corresponde a lo que pensamos de Hollywood, pero no se corresponde a nuestra experiencia personal. [...] Afortunadamente vamos y hemos ido siempre por libre» (CASTRO, 1992). Opinión que afianzarían todavía más tras el estreno de su cuarta película: «No hay ningún tipo de hostilidad entre Hollywood y nosotros» (SALVA, 1992).

## **Un rodaje de cámara (oscura)**

*Barton Fink* fue producida, en asociación con Barton Circle Productions, por la modesta Washington Circle Films, pequeña compañía «que la produjo incluso antes de fijar las condiciones de distribución. No tuvimos que discutir con el estudio para hacer la película. [...] La decisión ya se había tomado antes de estrenar *Muerte entre las flores*, que no funcionó muy bien. Pero el éxito de crítica de la película nos ayudó de todos modos» (JOUSSE, 1991). Joel y Ethan mantuvieron también en esta ocasión el *final cut* (el derecho a controlar el montaje definitivo de la película): «*Barton Fink* se realizó con un presupuesto razonablemente pequeño en comparación con los estándares americanos, y no es necesario que tenga un gran éxito de público para cubrir sus costos. La verdad es que tampoco nos preocupa demasiado. Lo que más nos importa es hacer lo mejor posible nuestras películas» (SALVA, 1992). Y para conseguirlo, los Coen volvieron a confiar el nuevo proyecto a su ya familiar nómina de colaboradores, reducidos en su número a lo puramente esencial. *Barton Fink* es, en definitiva, una obra de cámara.

El filme costaría alrededor de nueve millones de dólares, cantidad que adelantó sin rechistar la poderosa Fox a cambio tan sólo de los derechos domésticos de distribución en vídeo. Los propios Coen declararon haberse quedado sorprendidos al conseguir convencer a un estudio para que les ayudase a producir una película que, a pesar de su bajo coste, no tenía valores espectaculares o estrellas especialmente taquilleras entre sus intérpretes, y cuyo argumento giraba en torno a un tipo solitario dentro de una habitación.

Harto de la normalización que la industria, influenciada por la idea de un público potencialmente pasivo y acomodaticio, ha venido imponiendo durante la última

década en el mercado audiovisual, Ethan reivindica el derecho a la diferencia de su cine: «Por alguna razón extraña a la gente le agradan las historias ya fabricadas, que vienen de algún lugar y están *maquilladas*, transformadas en filmes. Es difícil decir de dónde vienen las nuestras» (SALVÁ, 1992). Oscuridad y hermetismo el de sus fuentes de inspiración, que ellos nunca confunden con el estéril debate terminológico al que suelen entregarse aquellos que intentan establecer los límites entre clasicismo y vanguardia: «Cuando escribimos o dirigimos la película no nos planteamos “Ahora vamos a ser más vanguardistas” o “En esa película vamos a ser más clásicos”» (CASTRO, 1992).

Independiente por origen, aunque vocacionalmente clásica, toda la filmografía de los hermanos Coen está realizada bajo el signo de la producción alternativa: «En cierto modo se puede decir que hay una relación con *Sangre fácil*, las dos son películas vacías de gente. Pero la principal relación es que ambas fueron sencillas de rodar, con pocos actores y pocas localizaciones» (VIDAL, 1992).

Como ellos mismos reconocen, su postura dentro de la industria actual es realmente insólita: «Las películas que hacemos no son películas caras ni los rodajes demasiado largos: por ejemplo, *Barton Fink* se ha rodado en ocho semanas, lo cual es muy poco tiempo en Estados Unidos» (CASTRO, 1992). Rodaje que se realizó durante los meses de junio y julio de 1990. Aunque las primeras imágenes se pudieron ver a finales de octubre de ese mismo año en el MIFED, el mercado del filme milanés, la meticulosa posproducción (especialmente meticulosa en lo concerniente al sonido) no se daría por terminada hasta junio de 1991.

## Un asequible reparto de lujo

Extraordinarios directores de actores, los Coen contaron desde el principio con aquellos intérpretes para los que, en mayor o menor medida, habían ideado y escrito cada uno de los papeles. Barton Fink, personaje, título y concepto a un tiempo, fue extraordinariamente interpretado por un John Turturro que supo agradecer la confianza de sus viejos amigos ofreciéndoles la que, hasta el momento, puede que sea la mejor actuación de toda su carrera.

En opinión de Joel, el personaje más simpático de la película es el interpretado por John Goodman: Charlie Meadows. Meadows, que significa literalmente *praderas* (irónico subrayado para alguien condenado a vivir entre los purulentos y claustrofóbicos muros de un hotel decorado con un papel estampado con marchitas formas vegetales), es conocido también como Karl Mundt (o Mundt *el loco*). Él es sin lugar a dudas el gran hallazgo de la película. El actor que lo interpretase debía tener en cuenta su difícil tarea a la hora de dar vida (doble) a tan carismático personaje:

«Goodman poseía encantos muy obvios» (NATHAN, 1996). Los Coen construyeron el personaje sobre ciertos esquemas ya planteados con anterioridad: el motorista infernal de *Arizona Baby*, o el aspecto más mefistofélico y despiadado del Caspar de *Muerte entre las flores*.

John Mahoney, actor de extraordinario parecido con el William Faulkner original, interpretaría al alcoholizado W. P. Mayhew. Michael Lerner sería el encargado de dar cuerpo, groseros modales y voz impostada a Jack Lipnick. Lerner había encarnado ya en diferentes telefilmes a personajes históricos como Jack Warner (en *This Year's Blonde*, 1980) o Harry Cohn, el que fuera jefe de la Columbla (en *Rita Hayworth: The Love Goddess*, 1983), por lo que no nos ha de extrañar que los Coen lo llamasen para interpretar el papel por el que sería nominado a los Oscar como mejor actor secundario.

Judy Davis dio vida a Audrey, el único personaje femenino de toda esta trama cuajada de estéril masculinidad de principio a fin. Su papel fue compuesto como maternal contrapunto a ambos escritores, Fink y Mayhew, musa y fraude a un tiempo, catalizador de impotencias creativas y otras genitalidades traumáticas. La actriz, que fue alternando su trabajo en el *Alice* de Woody Allen con el rodaje de *Barton Fink*, encarnaría ese mismo año a la amante de otro obsesivo escritor: el *alter ego* de Burroughs en el *Naked Lunch* de David Cronenberg.

Más discreta, pero no menos impactante, sería la colaboración de Steve Buscemi personificando a Chet, el cadavérico botones del Earle. El reparto se completaría con el concurso de algunos de los actores más recurrentes de la filmografía de los Coen, como es el caso de Jon Polito en el papel del patético y agrisado Lou Breeze, o de Harry Bugin como Pete, el cadavérico ascensorista, quienes realizaron apariciones realmente fugaces a lo largo de la película (la del segundo, casi inapreciable). Con ellos, el particular zoo humano de *Barton Fink* estaba listo para cobrar vida ante la cámara.

## **Construyendo una atmósfera**

Los Coen son tremendamente conscientes de lo cómodo y fructífero que resulta delegar en un equipo humano al que ya se le tiene cogido el pulso, que conoce a la perfección cuáles son tus objetivos y prioridades creativas, que ejerce de cómplice en la sombra en los momentos más delicados, y que es capaz de establecer una relación casi familiar entre sus miembros. En esta ocasión, y como ya viene siendo costumbre en ellos, volvieron a trabajar con su habitual nómina de colaboradores. O, al menos, eso era lo que pretendían.

Tras tres películas juntos, parecía que la carrera de Joel y Ethan era inseparable de

la de Barry Sonnenfeld. Perderlo como director de fotografía fue sin lugar a dudas uno de los principales problemas a los que tuvieron que enfrentarse. Sonnenfeld, que se lanzó a la realización con *La familia Addams* (The Addams Family, 1991), fue sustituido de inmediato por Roger Deakins, un nuevo y muy valioso colaborador de los Coen desde entonces.

Deakins lograría con su trabajo en *Barton Fink* un buen montón de galardones, entre los que destacan los concedidos por el New York Film Critics Circle, el Los Angeles Film Critics y la National Society of Film Critics. Y todo ello a pesar de que en este su primer proyecto juntos, tuvo que ser realmente difícil para el canadiense entender aquello que los Coen pretendían conseguir: «No te imaginarías la cantidad de cosas de las que no necesitamos hablar con Roger», confesaría Ethan Coen (Robertson, 1998, pág. 69) al referirse a la intuición que el técnico ha desarrollado a fuerza de colaborar con ellos. Enemigo declarado de los rodajes gestados bajo el signo de la improvisación, Deakins encontraría en la exhaustiva metodología de los Coen (donde todo, incluso el montaje final, está perfectamente definido antes de empezar a rodar) el sistema de trabajo idóneo.

Extraordinarios creadores de *set pieces* (escenas de increíble factura y sólida independencia formal en el interior de la película), Joel y Ethan incluyen siempre en sus obras momentos estelares, secuencias de montaje llenas de vitalidad, todas ellas diseñadas con mano firme, ideas claras, y un muy elaborado y complejo sistema de trabajo en el que el guión es previsualizado hasta la extenuación.

A pesar de que en él tan sólo se especificaban acciones del estilo de «Barton escribe», la planificación final resultaría realmente espectacular: «En el estadio de la escritura nuestras ideas visuales, la posición de la cámara y el valor del plano ya estaban previstos. En algunos casos es algo muy detallado y en otros en absoluto. Es un poco arbitrario» (Jousse, 1991). Uno de los ejemplos más claros de tan rigurosa previsualización, sería aquella escena en la que Barton se quedaba reflexionando frente a su escritorio: «La cámara se mueve en todos los sentidos, aterriza sobre la hoja de papel que está en la máquina y luego pasa enseguida a la secretarla y a él esperando en [...] la oficina. Estaba muy detallado en el guión. Pero otros momentos, sin embargo, se organizaron en el instante» (Jousse, 1991). El resultado fueron unas imágenes poderosas, agresivas, afiladas a fuerza de conceptualización, diseño y previsión. Paradójico dinamismo el de una puesta en escena apoyada únicamente en la presencia de un personaje que se pasa la mayor parte del tiempo inmóvil, sentado frente a su máquina de escribir, tumbado en la cama o sencillamente de pie, siempre pasivo, siempre alucinado y hierático: «Nos planteamos la cuestión de cómo íbamos a filmar aquello de una manera interesante. [...] Cosa muy distinta a otro tipo de escenas que, en cierto modo, ya tienen respuesta» (Jousse, 1991).

Arriesgándose incluso a filmar de forma poco ortodoxa, los Coen rizaban el rizo

con una planificación exhaustiva que explotaba los pocos elementos y sus aparentemente pocas posibilidades visuales: «No siempre funcionaba, pero eso no se ve en la película porque eran cosas que cortamos. Ensayamos cantidad de cosas y algunas no funcionaban» (JOUSSE, 1991). Lograron de ese modo imprimir en la cinta un dinamismo visual realmente sofisticado: «*Barton Fink* tiene su propia ración de malabaristas efectos ópticos que la hacen creativa y técnicamente interesante» (BROWN, 1991). Éstos incluían complejas escenas que se desarrollaban entre las llamas, así como un plano filmado desde el interior de una vieja máquina de escribir, una Underwood, en el que daba la sensación de que una de las letras se imprimía directamente sobre el mismo objetivo, como si la pantalla fuera el papel en blanco al que se enfrenta Barton: «La intención es casi surrealista. Es subjetivo, tiene que ver con lo que le sucede y el modo en que ve las cosas. La película habla de fuerzas que agreden al personaje hasta el punto de que todo se vuelve un poco irreal... [...] Nos podemos permitir dar vueltas a la cámara y hacerla penetrar en el desagüe del lavabo sin que sea chocante» (JOUSSE, 1991).

Escenas todas ellas arriesgadas, obtusas, inusuales, articuladas a partir de puntos de vista totalmente alejados del clasicismo al que parecían haberse condenado (resignado) en su proyecto anterior: «Si lo analizamos fríamente, *Muerte entre las flores* es más clásica que *Barton Fink*. [...] Quizá la razón sea que en el caso de *Muerte entre las flores*, estábamos trabajando dentro de un género muy específico, y por lo tanto, hay menos picados y contrapicados que en *Barton Fink*» (CASTRO, 1992).

## Interiores

Intentar definir espacialmente una película que se desarrolla casi por completo en interiores y que potencia una estética que tiende hacia la abstracción en lugar de hacerlo hacia la reconstrucción histórica, resulta sin lugar a dudas difícil. Para tan delicada labor, los Coen volverían a contar con los servicios, las intuiciones y el ingenio ilimitado de Dennis Gassner, el que desde *Muerte entre las flores* se convertiría por derecho propio en el diseñador de producción de sus películas. Su especial talento para crear atmósferas fantásticas bajo la apariencia de una total cotidianidad, fascinó desde el primer momento a los Coen. Con *Barton Fink* conseguiría su primera nominación a los Oscar.

Tras numerosas y decisivas conversaciones con Joel y Ethan, y con la vista puesta en todo momento en su anterior colaboración con ellos (en *Muerte entre las flores* le indicaron que el apartamento en el que vivía el protagonista, Tom Reagan, tenía que ser como el interior de su cabeza), Gassner comenzaría a buscar aquellas claves

visuales que mejor pudieran reflejar el espíritu, el concepto y la atmósfera de tan particular proyecto.

El hotel Earle pasaría a ser de ese modo un «hotel antropomorfo y orgánico donde la pesadilla del guionista se confunde con la del espectador» (SIGFRID, 1992).

Acostumbrado a trabajar siempre elaborando en primer lugar una detallada carta de color de la película (una suerte de *story board* en el que se va desglosando la trama en función del aspecto estético que se persigue), el despacho de Gassner no tardaría en llenarse de un gran número de pliegos de papel de diferentes tonos formando un esquema de las gamas dominantes para cada una de las secuencias del filme. El claustrofóbico entorno que envuelve a Barton en el Earle se convertiría así en uno de los principales protagonistas de la historia. La sexta planta, por ejemplo, cobraría el aspecto de un interminable y angustioso pasillo sin salidas al exterior, decorado con tétricos apliques imitando formas vegetales, una raída moqueta verde hierba, y un macilento papel en la pared estampado con amarillentas palmeras. No menos deprimente sería la circunstancial morada de Barton en la ciudad de los (malos) sueños: «Queríamos que la habitación fuera muy opresiva. No queríamos que las ventanas pudieran tener vistas a nada interesante y pedimos al diseñador que pusiera muros junto a cada ventana. Queríamos que el único consuelo, la única ventana al exterior, fuera esa pintura de la chica en la playa. [...] Era un elemento de color que no se veía en ningún otro lugar de la habitación» (CASTRO, 1992).

El hotel no presentaría apenas detalles de época, basándose su estilo en una perversa reinterpretación del *art déco*. Algunos vieron en el Earle «un digno sucesor del inquietante edificio que guardaba Jack Nicholson en *El resplandor* a costa de su salud mental» (MARTÍ, 1992). Paralelismo estético y conceptual que ellos mismos terminarían confirmando: «Se trata de un hotel vacío, misterioso, como el de *El resplandor*, una película que nos gustó mucho» (VIDAL, 1992a).

Para la ocasión, Carter Burwell escribiría una banda sonora tremendamente minimalista, una sencilla aunque sumamente efectiva partitura cuyo tema principal evocaba una especie de reiterativa e inocente melodía infantil. El músico trabajó codo con codo con el diseñador de sonido Skip Lievsay, junto al que conseguiría crear una obsesiva atmósfera en la que la siniestra y pueril melodía acabaría entremezclándose con toda suerte de efectos sonoros, texturas y filtros. Finalmente, la película contaría tan sólo con veinte entradas musicales puras, a pesar de que todo el metraje quedaría impregnado de inquietantes resonancias: «Hemos trabajado mucho más el sonido que en cualquiera de las películas anteriores. Todo lo que conocemos de ese hotel, lo sabemos por lo que oímos antes que por lo que vemos. [...] El sonido inquieta desde el principio al público, por lo que se intuye al otro lado de las puertas o el papel despegándose de la pared. Nunca hemos usado las imágenes como hemos usado el sonido, de una forma tan perversa» (VIDAL, 1992a).

## Contra la improvisación

Los hermanos Coen acostumbran a planificar sus películas con el rigor del animador. <sup>[19]</sup> En el cine independiente, cuando los presupuestos son excesivamente ajustados, el tiempo limitado y la meticulosidad extrema, resulta normal trabajar adaptando la metodología del cine de animación, el único *género* en el que la necesidad de optimizar los esfuerzos, ahorrar tiempo y dinero, y acertar de pleno en decisiones que se convierten de inmediato en resultados vinculantes (no existe la doble toma), determina la elaboración de un proceso de preproducción absolutamente exhaustivo. El *story board* se convierte así en un elemento fundamental para el rodaje, fijando definitivamente la puesta en escena y haciendo de la previsualización una ciencia exacta: «Trabajamos nuestros *storyboards* como lo hacía Hitchcock. Realizamos pocas improvisaciones esencialmente porque somos unos gallinas». <sup>[20]</sup>

Condenados desde sus inicios a la precariedad presupuestaria y, una vez consagrados, obligados a preservar su independencia artística frente al *pressing* de la industria, Joel y Ethan encontraron en la rigurosa previsualización de todos y cada uno de sus proyectos el arma perfecta para defender sus intereses y cimentar su credibilidad. Enemigos declarados de la improvisación, han aprendido postumamente de Hitchcock que ésta debe ser reducida a unos mínimos totalmente irrisorios, quedando reservada únicamente al trabajo con los actores, la solución de determinados problemas técnicos, o al acabado final en la sala de montaje (donde pueden permitirse el lujo de eliminar incluso parte de lo ya rodado, pero donde nunca se encontrarán con la sorpresa de que les *faltan planos*). Destacados estrategas de la optimización narrativa y la logística de rodaje, los Coen han evitado siempre la precariedad de la improvisación, aun a costa de perder cierta frescura en su factura y de ser acusados de excesiva estilización y poca naturalidad.

J. Todd Anderson volvería a ser la imprescindible mano diestra encargada de previsualizar a través de sus muy acabados *storyboards* la totalidad de un guión escrito, una vez más, linealmente (esto es, redactado escena a escena en el mismo orden que finalmente presentará la película ya montada). Arriesgada metodología que les ha llevado en más de una ocasión a verse atrapados en auténticos callejones sin salida que, paradójicamente, tan sólo pueden resolverse improvisando sobre la marcha.

Y eso que ellos no conciben un guión sin el factor sorpresa, sin giros imprevistos, sin los constantes cambios de dirección y tono que tanto gustaban al orondo Hitchcock, verdadero especialista a la hora de desconcertar al público. Para Joel, en el caso de *Barton Fink* «hay como dos puntos fuertes en la película: el momento en el que él se despierta y descubre el cadáver de la chica, y aquel en el que penetra en otro



grado de realidad: el fuego en el pasillo. Todo difiere de la lógica anterior. Era deliberado por nuestra parte: empezar la película de modo que el descubrimiento del cadáver fuese un golpe de efecto inesperado. [...] La especie de descolocamiento final con el incendio se creó conscientemente para desplazar el grado de realidad; aunque no está hecho de manera demasiado perturbadora» (JOUSSE, 1991).

Como señala John Turturro, los Coen «son los verdaderos creadores del filme. Durante el rodaje, su estilo se parece al de un director de orquesta cuando dirige una pieza de música clásica: tiene muy poco margen para improvisar» (ROCH, 1991). Como ellos mismos reconocen: «Cuando escribimos un guión y lo terminamos, nunca nos alejamos de él. No hay grandes sorpresas» (JOUSSE, 1991). Lo cual no quiere decir que se parapeten tras lo escrito con la obcecación del que se presupone infalible.

Permeables a la sorpresa, y totalmente conscientes de sus limitaciones, sus guiones se prestan a la intervención y al cambio.

## **El guión como punto de partida**

Los Coen terminaron desestimando muchas de las escenas que habían ideado en un principio. Como puede comprobarse al consultar el guión original, la mayor parte eran insertos que fueron finalmente excluidos del montaje final, ya fuera por aligerar el metraje, oscurecer la trama o, simplemente, por disgustarles el resultado conseguido. Examinaremos a continuación aquellas secuencias que, estando perfectamente definidas en el libreto original, fueron transformadas durante el rodaje, eliminadas en el montaje, o matizadas durante la posproducción (especialmente la del sonido).

El primero de los cambios fue el que se realizó en la secuencia en la que Barton entraba por primera vez en su habitación del Earle. El escritor debía contemplar totalmente absorto el pequeño cuadro de la pared, como si pudiera sentir incluso el rumor de las olas... En el guión original se hablaba explícitamente de una gaviota que chillaba en la lejanía (idea que se retomaría de forma literal en la última secuencia). Estaba previsto que dicho sonido fuera cortado bruscamente por el timbre del teléfono, y que la secuencia se alargase con una extraña conversación telefónica entre Barton y el botones.

El segundo de los cambios corresponde a la escena en la que Charlie intentaba enseñar con inusual torpeza los secretos de la lucha libre al pudoroso Barton. Sentados en la cama, Charlie debería haberle enseñado una foto suya (imagen que le será mostrada finalmente por los policías). Sentado de nuevo frente a su máquina de escribir y ya solo, Barton intentaría concentrarse en una vez más en su trabajo. El

rumor de las olas parece dominar nuevamente la escena desde el pequeño cuadro de la pared. Según el guión original, a continuación debía desarrollarse una extraordinaria escena en la que el rumor del mar no dejaba de sonar en su cabeza. El (supuesto) sonido proviene del baño; Charlie ha embozado sin querer el lavabo al socorrerle, y el agua ha terminado por inundar la habitación. Al desatascar el desagüe, Barton encuentra en su interior uno de los tapones de algodón con los que Charlie contiene la supuración de sus oídos.

La secuencia nocturna en la que, definitivamente bloqueado ante la inminencia de su entrega, el escritor telefona a Audrey para suplicar su ayuda, fue también levemente alterada.

Según consta en el guión original, Barton llamaba a recepción, aunque era Chet quien establecía la comunicación. La idea era que el furtivo encuentro entre el escritor y Audrey (seguido de su violenta muerte) tuviera un incómodo testigo en el mefistofélico botones.

En una escena posterior vemos a Barton escribiendo ya sin descanso, ajeno por completo al teléfono que suena a su lado (se ha colocado unas bolas de algodón en los oídos para no ser interrumpido). En el guión original, Barton debería ignorar además otro tipo de ruidos: los sonidos distantes que parecen provenir de la habitación de Charlie (supuestamente vacía), o, tan sólo un poco después, los golpes de alguien que está llamando a su puerta (por debajo de la misma le debían pasar una nota manuscrita de Ben Geisler, enviada de parte de Mr. Lipnick). Otra escena eliminada sería la que ocurría en el desolado pasillo de la planta, dominado por el incesante ruido de la máquina de escribir de Barton. La puerta de una de las habitaciones debía abrirse, apareciendo una mano (anónima) que dejaba un par de zapatos en el corredor.

Sin embargo, la secuencia que más recortes sufriría durante el rodaje sería la del terrorífico retorno de Charlie (convertido definitivamente en Mundt *el loco*) al hotel. En el primer guión se decía explícitamente que, en el mismo momento en el que los dos policías saliesen de la habitación, las paredes del pasillo comenzarían a supurar un líquido amarillento que, poco a poco, iría despegando el papel pintado. Dicha idea no se llevaría a cabo.

El más significativo de los cambios sería sin lugar a dudas el de la escena inmediatamente posterior. Los Coen confiesan que se vieron obligados a eliminarla por completo, sustituyéndola por otra rodada de forma mucho más económica: «Ocurría hacia el final del filme, cuando los dos policías volvían al hotel para arrestar a Barton. [...] Tal y como fue escrito y rodado, Goodman, que entraba en el pasillo saliendo de un ascensor lleno de humo, era precedido por Pete [Harry Bugin], quien, tambaleándose, sujetándose con ambas manos la cabeza como si le doliese muchísimo, atravesaba el pasillo hacia los desorbitados detectives. Entonces

tropezaba, se desplomaba, y su cabeza se le desprendía rodando hacia delante a causa de la inercia. Harry interpretó el *gag* a la perfección (él hizo la entrada inicial, siendo sustituido por un especialista en la caída, que era quien soltaba la falsa cabeza), pero terminamos cortando la escena» (COEN, 1995). El criterio que se impuso fue que la secuencia perdía en parte su vigor al incluir una escena tan excesiva y superflua. Y todo ello, a pesar de que el bueno de Harry Bugin tuvo que soportar pacientemente las incómodas sesiones de maquillaje y modelado que fueron necesarias para sacar el molde de su testuz.

## Laberíntico montaje

Pese a la exhaustividad con la que los Coen abordaron el proyecto, la modestia del presupuesto y la premura del rodaje pasaron factura en forma de puntuales fallos. Algunos simplemente de *raccord*. Otros, directamente asociados a la precariedad de los efectos especiales. Errores todos ellos subsanables en otro tipo de producción.

Dejando de lado lo aleatorio de ciertos fallos técnicos, las necesarias vacilaciones surgidas a lo largo del rodaje, y las comprensibles indecisiones de última hora al montar la película, hay que reconocer que toda ella respira un sobrecogedor y desasosegante equilibrio interno. Construida como lo está sobre, una muy pautada estructura narrativa, *Barton Fink*, como si de una partitura se tratara, incomoda a fuerza de ralentización expresiva, contención dramática y ensimismamiento emocional. Perversidad formal a la que no escapará el montaje, laberinto final en el que confluyen y cobran sentido la puesta en escena, el ritmo visual y las texturas sonoras del filme: «Los dos nos implicamos en cada etapa de la realización de un filme, en la escritura del guión, en el rodaje, en la posproducción. Con *Barton Fink* incluso hicimos el montaje juntos, cosa que hasta ahora habíamos dejado en manos de un montador» (SALVA, 1992).

## La virtualidad de Roderick Jaynes

Joel y Ethan Coen, como antes lo hicieran otros muchos escritores, utilizan su propia condición de narradores para poner a prueba nuestra candidez, al tiempo que reafirman su demiúrgico *status* de creadores con total impunidad. Y para ello no dudan en inventarse fuentes, documentos, testimonios, personajes, amigos imaginarios o *esquizofrénicos* colaboradores.

Para disfrutar plenamente del cine de los Coen, hay que entrar en su juego de simulacros, falsas pistas, desdoblamientos, alteridades y demás huellas

metodológicas. Uno de esos rastros, sin lugar a dudas el más brillantemente urdido y mantenido en el tiempo, es el que pretendía hacernos creer que el montador oficial de sus películas era un tal Roderick Jaynes. Dicho personaje era en realidad un pseudónimo tras el cual se refugiaban (pudorosos y cínicos a un tiempo) Joel y Ethan, auténticos responsables del montaje (total o parcial) de todos y cada uno de sus filmes. Con motivo de la publicación conjunta de los guiones de *Barton Fink* y *Muerte entre las flores* (1991b), se les ocurrió la genial idea de que el tal Jaynes escribiera una introducción a dicho libro, creando de ese modo un documento que certificaría de forma incontestable la existencia de tan decisivo como virtual colaborador: «Lo imaginamos [...] como a un amargado y viejo inglés. Hubo alguna emisora de televisión de Sussex que intentó localizarlo». Y evidentemente, como bien señala Ethan, «no fueron capaces de encontrarlo» (BISKIND, 1996)

El texto (fechado en abril de 1991, y supuestamente redactado por Jaynes en Hayward's Heath, Sussex), no tenía desperdicio. En él se explicaban las particulares relaciones que llegaron a establecerse, película a película, entre los Coen y el viejo montador, del que se ofrecían datos biofilmográficos totalmente verosímiles: «Cuando Joel y Ethan Coen se acercaron a mí por primera vez en el otoño de 1983 para que montase *Sangre fácil*, hacía ya treinta años que había trabajado por última vez en un filme».<sup>[21]</sup> Roderick Jaynes figuraba como responsable del montaje de la primera versión de *Beyond Mombassa* (GEORGE MARSHALL, 1957), una de las películas preferidas de los Coen. Jaynes les aseguró que su trabajo a las órdenes de Marshall duró tan sólo una semana («Decidió que mi forma de montar era *condenadamente prusiana*»), insistiendo en que él no era el responsable de ese estilo de edición tan característico que ellos deseaban para *Sangre fácil* (el *toque Jaynes*). Su primer trabajo juntos no resultaría, en palabras del viejo montador, demasiado alentador.

Joel y Ethan, inasequibles al desaliento, negociaron nuevamente con el terco profesional en sus dos películas siguientes con desigual fortuna. Jaynes, que seguía negándose a leerse el guión de ningún filme, accedió sin embargo a que los dos hermanos, a regañadientes, le explicasen la trama de *Barton Fink*: «Ellos procedieron a contarme una historia que, según mi criterio, resultaba especialmente tediosa». El montador aceptó el encargo a regañadientes: «Cuando les mostré mi primer montaje, el visionado concluyó con un pesado silencio. Todo lo que pudieron llegar a decirme es que esperaban un estilo de edición más en la línea de *Beyond Mombassa*». Jaynes explotó, recordándoles una vez más que aquella película no tenía nada suyo: «Terminaron de montar ellos mismos la cinta con la ayuda de uno de sus amigos, Michael Berenbaum. Quizá los muchachos tan sólo querían remarcar un poco más el punto de vista hebreo. Ni me importó lo más mínimo lo que hicieron con la película, ni reconocí en ella nada que pudiera recordarme mi trabajo, a no ser por la inclusión

de mi nombre en los créditos».

## Fascinadas reacciones

*Barton Fink* fue estrenada el 20 de mayo de 1991 en la 44ª edición del Festival de Cannes, donde competiría en la sección oficial al lado de otras siete producciones norteamericanas. Cannes parecía a priori el escenario perfecto para el triunfo del filme: «Responde al prototipo de película que suele ganar en Cannes: combina un indudable interés artístico (formalmente es imaginativa y engañosa) con el atractivo (previsible al menos) para llegar al gran público» (SALVÁ, 1991). Hubo incluso quien llegó más lejos en sus predicciones: «Habrá que ver si sus muchos perfiles polanskianos impresionan al presidente del jurado de este año, por un feliz azar Roman Polanski», escribiría el 19 de mayo José Luis Guarner desde Cannes.

Y así fue. El jurado, compuesto por Whoopi Goldberg, Alan Parker, Vangelis, Jean-Paul Rappeneau y un incondicional Polanski, que ejercía además de presidente, decidió otorgar la Palma de Oro a la mejor película a *Barton Fink*. A pesar de que los jurados en Cannes se limitan tradicionalmente a otorgar un único premio por filme, la película fue galardonada con otros dos: el concedido a la mejor dirección (Joel Coen) y el de la mejor interpretación masculina (John Turturro).

Los galardones fueron realmente una sorpresa para ellos, como demuestra el hecho de que ni tan siquiera hubieran incluido el protocolario esmoquin en su equipaje: «Nuestra suerte fue que Roman Polanski fuese presidente del jurado. [...] La Palma de Oro es únicamente un asunto publicitario que ayuda a vender mejor el filme» (FILLOUX, 1994). La revista *Cahiers du Cinéma* los colocó ese mismo año entre los veinte realizadores más prometedores de los noventa. Como apuntaron algunos en su momento, daba la sensación de que «el cine independiente USA (más o menos *sponsorizado* por las *majors*) ha sustituido a lo que quedaba del maltrecho cine de autor europeo» (WEINRICHTER, 1991b). El filme pasó fuera de competición por los festivales de San Sebastián y Sitges. Incomprensiblemente, la película fue estrenada comercialmente en nuestro país con casi un año de retraso.

«*Barton Fink* ha recaudado cinco o seis millones de dólares en los Estados Unidos, y lleva la misma marcha en el extranjero, pero no sabríamos decir si eso es debido al premio en Cannes o a otra causa» (FILLOUX, 1994). El filme recibió tres nominaciones a los Oscars en la edición de 1992, aunque no obtuvo ninguno de los tres premios: «El filme de los hermanos Coen continúa despertando esa radicalidad en el fondo y en la forma que todavía despierta animadversión entre una parte importante del público americano. Animadversión que la Academia suele disfrazar con la pátina de la indiferencia».<sup>[22]</sup>

La celebridad de los Coen en Europa contrasta radicalmente con el desconocimiento al que es sometida su obra en su propio país, «donde sólo llega a insignificantes minorías, pero donde está ganando terreno y levantando el avispero de controversias tan vivas como la que inició hace unas semanas el dramaturgo Arthur Miller» (FERNÁNDEZ SANTOS, 1992). Miller, invitado por la revista norteamericana *Premiere* a escribir un artículo sobre *Barton Fink*, arremetió contra la película argumentando que lo único que conocía de primera mano de Hollywood era la absoluta falta de respeto con que la industria trata a sus guionistas. Aunque los Coen coincidían tácitamente con el escritor, Miller se sintió indignado cuando ciertas oscuridades de su biografía parecieron servir como modelo para el personaje de Fink.

A pesar de que algunos críticos se rindieron incondicionalmente ante las poderosas esencias de la película, la verdad es que no consiguió entusiasmar al público de la misma forma en que lo hiciera en su momento *Muerte entre las flores*. La sofisticada puesta en escena de los Coen ha parecido siempre apartar al gran público de sus obras a causa de su hermetismo, obligándoles a ganarse en muchas ocasiones la popularidad como artistas de culto a *posteriori*, en el momento en que sus películas son comercializadas en vídeo. Al fin y al cabo, atreverse a «proponer al espectador una reflexión desde un punto de vista inédito sobre el desencanto y, sobre todo, las contradicciones entre el arte y la industria» (COMAS, 1993), no deja de ser una audacia de imprevisibles resultados.

Aunque su esfuerzo creativo y el compromiso artístico adquirido eran más que evidentes, el filme no convenció a todos los críticos por igual. El hecho de que los Coen se permitiesen el lujo de abordar temas como el antisemitismo, la hipocresía del izquierdismo o la banalidad del mal, supuso que gran parte de la crítica (especialmente la norteamericana) se les echara encima para desollarlos vivos por su pretenciosidad, su falta de escrúpulos y su superficialidad ideológica. Algunos llegaron al extremo de condenar públicamente la película calificándola de insensatez antiintelectual y antijudía.

En nuestro país las reacciones fueron mucho más mesuradas (aunque, en muchos casos, igualmente injustas y desproporcionadas). No fueron pocos los críticos que valoraron la película desde la perspectiva de las obras completas, considerándola no como un filme individual, unificado y autoconclusivo, sino como el último eslabón de una cadena en continuo crecimiento (CASAS, 1992 y VIDAL, 1992b).

La extrema referencialidad de la obra no fue en este caso, curiosamente, motivo de discusión: «El cine de los hermanos Coen [...] escapa aquí a la complacencia cinéfila» (MARTÍ, 1992). Antes bien, su juego recursivo fue valorado muy positivamente: «Interesantísima y a ratos fascinante obra, [...] su imperfección se esfuma ante la audacia y la originalidad de lo que le rodea» (FERNÁNDEZ SANTOS, 1992). Originalidad, préstamo referencial o lugar común, las pretendidas fuentes de

inspiración seguirían siendo el principal motivo de polémica. Hubo incluso quien habló de la película como si se tratara de una suerte de alumbramiento fílmico resultado del cruce entre Buñuel, Polanski y Lynch (BATLLE CAMINAL, 1992).

Pero no todos celebraron tal despliegue de referentes. Fueron bastantes los que argumentaron que, tras su aparente complejidad formal, la película apenas aportaba nada nuevo: «Es un *tour de force* de técnica fílmica que tapa una narrativa caprichosa de poca profundidad» (Vv.AA., 1992). Opinión que contrasta especialmente con aquellas que reconocieron e incluso alabaron su obtuso carácter: «Es tan densa, sutil, difícil de atrapar y fácil de aspirar como la calada de un cigarro» (RODRÍGUEZ MARCHANTE, 1992).

Las imágenes de *Barton Fink* son tan profundas, inapelables e inevitables para la historia, que duelen. Aunque todos les reconocen su magnificencia, muchos fueron los que las encontraron desconcertantes y oscuras: «El artificio del filme proporciona mucho más que brillantez y esplendor, pero al final uno se pregunta qué pretende significar» (Vv.AA., 1992). Para otros el tercio final de la película «resulta tan inexplicable como insatisfactorio» (ERRIGO, 1992).

Y es que, como ocurre en *La carta robada* de Poe, las pistas están tan groseramente expuestas ante nuestros ojos, resultan tan evidentes, tan explícitas, que duele aún más cuando comprobamos que, a fuerza de desvelamiento, se han vuelto invisibles. El mejor antídoto contra el exceso impúdico de la interpretación es sin lugar a dudas el no esconder nada, el *amueblar* el relato con lo que el descifrador consideraría pista (si estuviera un poco más oculto). Lo que nos desconcierta es el tener que mirar una y otra vez ese cuadro de la pared, el estar obligados a contemplarlo una y mil veces sin saber realmente qué demonios significa.

En *Barton Fink* el fondo (que lo hay, y es terriblemente laberíntico) se esconde tras la contundencia de la forma; contundencia que no oculta el tema, sino que lo explícita, lo realza, lo focaliza y lo evidencia... tan sólo que resulta difícil valorar el enfoque, el matiz, el fondo que los excéntricos hermanos han urdido realmente tras ese primer velo argumental. En el cine de los Coen todo (TODO) tiene explicación: formal, referencial, simbólica, conceptual, etcétera. Como bien apuntaba Weinrichter, en *Barton Fink* los Coen «perpetran una opaca fábula minimalista sobre la angustia ante la página en blanco» (WEINRICHTER, 1991b). Fábula que, como tal, está obligada a plantear implícitamente una moraleja, un fondo, un significado... aunque su propia opacidad haga que (casi) nadie se atreva a descifrarla.



# BARTON FINK





# ESTUDIO CRÍTICO



# BARTON FINK



## La evasividad del sentido

Para Eco, el universo de la cultura humana (lo que él llama «el universo de la semiosis») debe concebirse como un laberinto que está estructurado según una *red de interpretantes*, y que resulta en consecuencia virtualmente *infinito* al tener «en cuenta múltiples interpretaciones hechas por diferentes culturas» (ECO, 1984, pág. 83).

De ese modo, la semiótica ha de ser pensada en términos de relaciones inferenciales laberínticas dentro de una enciclopedia, más que en términos de relaciones de equivalencia, similares a la del diccionario, entre el signo y la cosa significada. Si aplicamos dicha descripción al problema de la interpretación cinematográfica, el resultado será, cuando menos, estimulante: antes que pretender *traducir simultáneamente* el texto (la película) mediante un sistema de unidireccionales equivalencias (cada dato o indicio de su superficie significa única y exclusivamente una sola cosa), nuestro deber es reaccionar ante esos mismos estímulos desplegando una lectura inferencial en la que, tanto el contexto como la intertextualidad, sean valores de primer orden para aproximarse al, por otro lado, inalcanzable sentido último de la obra.

Actitud que además de suponer la aceptación implícita de un deslizamiento sin freno del sentido, coincide en lo esencial con la del Nietzsche de *La voluntad de poder* (1888), para quien la práctica interpretativa suponía ante todo la *introducción* del significado en la obra, nunca su *explicación*. «Hermeneútica de la sospecha» que, practicada igualmente por Marx, es considerada por algunos autores como la aliada natural del psicoanálisis.<sup>[23]</sup> De ese modo, toda obra constituye un flujo de sentidos variables, incomprensibles, evasivos, puesto que, como afirman muchos hermetistas, un secreto iniciático revelado no sirve para nada. El propio David Bordwell se refiere a su vez a la clásica división hermeneútica entre *ars intelligendi* (el arte de comprender) y *ars explicandi* (el arte de explicar) al hablar de la distinción que la mayoría de los críticos cinematográficos establecen entre *comprender* una película (ocuparse de los significados aparentes, manifiestos o directos) e *interpretarla* (revelar los significados ocultos, no obvios): «En los comentarios rabínicos de la Biblia, el *peshat* (sentido evidente) se centraba en los significados explícitos, mientras que el *midrash* consistía en llenar los vacíos referenciales [...] y producir interpretaciones simbólicas» (BORDWELL, 1989, pág. 30).

Para Casetti y Di Chio, interpretar «no significa solamente desplegar una atención obstinada con respecto al objeto, sino también interactuar explícitamente con él; no sólo pasar revista, sino también reactivar, escuchar, dialogar. Es, por lo tanto, un trabajo que consiste en captar con exactitud el sentido del texto, aunque sea yendo

más allá de su apariencia, empeñándose en una reconstrucción personal, pero sin dejar de serle fiel» (CASETTI, 1990, pág. 23). El problema, claro está, se plantea cuando la inevitable y no siempre necesariamente negativa sobreinterpretación se convierte en una lectura sospechosa (y paranoide) llevada al límite.<sup>[24]</sup> Empeñarse en descubrir argumentos esotéricos en *Barton Fink* resultaría tan desafortunado desde un punto de vista interpretativo como lo es el ignorar las cínicas referencias a la tradición talmúdica que los Coen dispusieron entre los intersticios de esta obra.

Conscientes como lo somos de que intentar circunscribir el sentido de una película tan escurridiza y deliberadamente evasiva como lo es *Barton Fink* a una única interpretación resulta en sí mismo un gesto arrogante y contradictorio, sí que nos permitiremos al menos apuntar, siquiera superficialmente, la posibilidad de aplicar sobre ella una metodología interpretativa que resulta, paradójicamente, tan rigurosa como abierta: la «crítica práctica» que propone ese polémico y arriesgado teórico y crítico literario estadounidense de reconocidas raíces judías y profunda vocación hermeneútica que es Harold Bloom (colaborador de la denominada Escuela de Yale, a la que pertenecen teóricos deconstruccionistas de la talla de Paul de Man, Geoffrey Hartman o Hillis Miller). Propuesta interpretativa que, para Eco, es de explícita inspiración hermética, y que, como ocurre en el caso de Hartman, «paga su deuda con la tradición cabalística» (ECO, 1990, pág. 60).

Frente a los métodos occidentales de análisis e interpretación de los textos, Bloom (1975) argumenta que la Cábala (que ya hablaba de la escritura antes de que la escritura existiera como tal) nos ofrece una gran enseñanza: el significado que se reparte y vagabundea por los textos es siempre un significado que busca otro significado, de lo que se desprende que no pueden haber lecturas correctas de un texto al ser la lectura, necesariamente, la lectura de todo un sistema de textos. Los cabalistas medievales, por ejemplo, afirmaban que la Cábala no sólo tenía infinitas interpretaciones, sino también que podía y debía ser re-escrita de infinitas maneras a través de infinitas combinaciones.<sup>[25]</sup> Al igual que ocurre con la hermeneútica gadameriana o con la estética de la recepción de Jauss, Bloom sostiene que en la lectura de una obra hacemos confluír el depósito de interpretaciones previas que la tradición nos ha entregado:

«El significado de un poema sólo puede ser otro poema» (BLOOM, 1973, pág. 94). Idea que coincide en lo esencial con la tesis que en su momento formuló Northrop Frye (1976) al afirmar que la estructura de la Biblia suministró el esquema del universo mitológico o imaginativo sobre el que se desarrollaría posteriormente la literatura occidental. Comprobamos de ese modo que la denominada «crítica práctica» de Bloom se mueve dentro de los márgenes de la más pura hermeneútica (algo que, como tendremos ocasión de comprobar, resultará tremendamente apropiado para abordar la oscura e intrincada intertextualidad de *Barton Fink*).

Ampliando la noción deconstructivista de *misreading* (tergiversación o mala lectura), Bloom sostiene que no existen textos, sino relaciones entre textos que dependen de un acto crítico que puede ser tanto una «mala lectura», como una «mala comprensión poética» que hace que el poeta (el autor, el creador, el artista) tergiverse lo que otro poeta precursor ha compuesto anteriormente. Como Derrida y como Barthes, Bloom defiende que toda poesía (toda obra, todo texto) es un escenario de intertextualidad cuya base es siempre lo que él denomina «la ansiedad de la influencia» (o la historia de las relaciones intrapoéticas): «La *influencia*, esa melancolía del precursor, esa ansiedad que siente el poeta es la única forma de que éste pueda tergiversar y *mal leer* el texto del precursor; porque de no ser así, lo que el poeta haría es una lectura débil» (ÁLVAREZ DE MORALES, 1996).

Contradiendo la opinión de artistas de la talla de Oscar Wilde (para quien la influencia era algo totalmente inmoral), Bloom argumenta que todo escritor (creador) «fuerte» estará inevitablemente influenciado por alguien, lo quiera reconocer o no, ya que la influencia poética es en definitiva una variedad de la saturniana «melancolía», un «principio de la ansiedad». Y ese «poeta fuerte», como él lo denomina, únicamente será capaz de escribir si ha sido capaz de «malinterpretar» la obra del «precursor» para, después de «limpiar» su conciencia, acceder libremente a formar parte de esa tradición de la que en un principio se «desvió». Complejo y tortuoso será sin lugar a dudas dicho proceso iniciático, ya que es en el perverso acto de la «mala lectura» donde se esconde la verdadera tentación de todo aquel que aspira a convertirse en «poeta fuerte»: el cuestionamiento de la obra de Dios, el intento desesperado de negarlo como precursor, como creador primigenio (algo que, como comprobaremos, puede aplicarse tanto a los Coen como a ese escritor llamado Barton Fink que ellos mismos idearon).

Y aunque para muchos el sentido de *Barton Fink* (esto es, su significado oculto, o la total ausencia del mismo) radica en su propia ambigüedad como texto, lo cierto es que para su cuarta película los Coen recurrieron deliberadamente a aquello que se ha dado en llamar la *evasividad kafkiana* del sentido. Para Bloom, Kafka «hizo todo lo posible para evitar la interpretación, lo que significa que lo que más se necesita y urge ser interpretado en los escritos de Kafka es su perversa y deliberada evasión de ser interpretado» (BLOOM, 1989, pág. 146). La evasividad, que no es la misma cualidad literaria que la ambigüedad, es intencionada, se escribe entre líneas, y resulta por sí sola un tema compositivo y dramático.

El texto se convierte de esa manera en un objeto que la interpretación construye<sup>[26]</sup> y dota de sentido en el curso del esfuerzo circular de validarse a sí misma sobre la base de lo que propone y argumenta como resultado (el significado finalmente desvelado). Circularidad hermeneútica para la que es necesario ante todo decidir, desear, querer *ver en* el texto aquello que éste, se supone, oculta bajo su

superficie. Circularidad para la que ya no es imprescindible contar con un autor empírico (en este caso, los hermanos Coen) que legitime lo que para el texto y para nosotros es la intencionalidad última de su autor modelo (que es tan sólo parte de una estrategia textual): «Tenemos que respetar el texto, no el autor como persona de carne y hueso» (RORTY, 1992, pág. 78). Sin embargo, y tal y como iremos comprobando a lo largo del presente análisis, la pertinencia y la necesidad de tener en cuenta a los auténticos hermanos Coen en su siempre esquiva condición de autores empíricos (de carne y hueso), resultará decisiva a la hora de intentar desentrañar el evasivo significado de esta su cuarta obra. Por ejemplo, cuando fueron preguntados en el curso de una entrevista (NATHAN, 1996) por el contenido de la misteriosa caja, ellos, agudos y ocurrentes en todo momento, respondieron que en su interior estaba el sombrero de *Muerte entre las flores* (otro de los impenetrables simbolismos marca Coen que los críticos han intentado descifrar e interpretar hasta la fecha con mayor o menor fortuna).

## Hollywood: reflexión y reflejo

Joel y Ethan Coen no se cansan de subrayar una y otra vez que *Barton Fink* no representa en modo alguno su particular venganza contra la meca del cine: «Hollywood es sólo un telón de fondo. [...] El hotel, una especie de infierno viviente con personalidad propia, es mucho más importante que el propio Hollywood» (AMIGUET, 1991). Como veremos, las fuentes referenciales, literarias y conceptuales de las que se nutre la película resultan lo suficientemente amplias, genéricas y universales como para que un análisis basado únicamente en su aspecto de documental apócrifo resulte claramente reduccionista. Ello no será óbice sin embargo para que nos acerquemos a ella con la clara intención de identificar, de una vez por todas, sus variados guiños cínico-cinéfilos.

A pesar de la reiterada insistencia con la que los Coen pretenden desautorizar cualquier conexión que pudiera llegar a establecerse entre el argumento de *Barton Fink* y su propia experiencia en el Hollywood de la segunda mitad de los ochenta, resulta sorprendente comprobar que, en los últimos diez años, todos aquellos directores que de una u otra forma han sido considerados como los abanderados del más rabioso y carismático cine independiente norteamericano actual, han realizado al menos una película por cabeza sobre el siempre estimulante tema del cine dentro del cine, ejercicio de reflexividad argumental cargado de lecturas implícitas, sobrentendidas declaraciones de principios y, como no podía ser menos, fuertes connotaciones autobiográficas: desde la temprana y caleidoscópica *La rosa púrpura de El Cairo* (The Purple Rose of Cairo, 1985) de Alien, hasta la mordaz y venenosa

*El juego de Hollywood* (The Player, 1992) de Altman, pasando por el *Dangerous Game* (1993) de Ferrara, la simpática aunque algo turbia fábula que es el *Vivir rodando* (Living in Oblivion, 1994) de Di Cilio, el nostálgico y tragicómico *Ed Wood* (Ed Wood, 1994) de Burton, o la agria y pesimista *El factor sorpresa* (Swimming with Sharks, 1996) de Huang. Herederas todas ellas de la paradigmática y fundacional *El crepúsculo de los dioses* (Sunset Boulevard, 1950) de Wilder, referencia inexcusable para toda película que pretenda retratar, denunciar o simplemente constatar las terribles, contradictorias y oscuras verdades que se ocultan tras el falso oropel hollywoodiense. Verdades que, sin ser los ejes centrales de *Barton Fink*, contextualizarán adecuadamente una trama tan malsana en su fondo como obtusa en su forma.

## Las redes de Hollywood

La principal fuente documental de la que bebieron los Coen fue el libro de Otto Friedrich, *La ciudad de las redes* (1986), impecable crónica del Hollywood de los años cuarenta, toda ella anecdótico riguroso y sin desperdicio sobre las luces y las sombras de un período tan fértil como desmesurado. Joel y Ethan sembraron su guión de envenenados toques documentales que, sibilamente seleccionados y someramente readaptados a partir del texto de Friedrich, terminaron definiendo a los excesivos personajes que constituirían la peculiar fauna de la película. Fauna vocacionalmente excéntrica, aunque sorprendentemente real según parece certificar la exhaustiva documentación esgrimida por el historiador.

Realismo, y bien grotesco por cierto, es el que parece envolver a esas puras fenomenologías narcisistas que son en definitiva Barton Fink y Jack Lipnick: escritor y productor, empleado y empresario, esclavo y señor. Dos caras de una misma moneda, dos extremos de la misma cadena de despropósitos creativos que fue la época dorada de los estudios de Hollywood. La megalómana soberbia de estos opuestos que terminarán atrayéndose en su audaz y mezquino ombliguismo, hace que ambos se arroguen el derecho y el talento necesarios para poder hablar *por* y *para* el *trabajador*, el *hombre de la calle*. Ellos, que viven a años luz de la realidad que les rodea (uno por exceso, el otro por defecto), creen tener las claves para representar a la gente humilde, a la gente de verdad, al *hombre comente*. Y los Coen, dispuestos siempre a sacarle punta a cualquier referencia por roma que ésta sea, rastrearon entre las miles de anécdotas recopiladas por Friedrich para plantear sus personajes a imagen y semejanza de determinadas celebridades.

Podemos afirmar sin temor a equivocarnos que el atribulado Barton Fink es ante todo una estilizada y malintencionada versión del famoso dramaturgo y guionista

Clifford Odets. Nacido el 18 de julio de 1906 en Filadelfia, llegaría a ser considerado durante los años treinta como uno de los más importantes y prestigiosos autores teatrales norteamericanos. A mediados de dicha década emigró a Hollywood, donde escribiría un gran número de guiones dentro del férreo sistema de los estudios. Entre su desigual producción destacan *Golden Boy* (Rouben Mamoulian, 1939),<sup>[27]</sup> *Clash by Night* (Fritz Lang, 1952), o *The Big Knife* (Robert Aldrich, 1955).<sup>[28]</sup> En esta última encontraremos un pasaje que aparece citado casi literalmente por los Coen en una de las conversaciones mantenidas entre Barton y Charlie. El texto de Odets es como sigue:

HANK: Intento escribir según la frase de Pascal: «Admiro profundamente a aquellos escritores que, con lágrimas en los ojos, cuentan lo que los hombres inflingen a sus semejantes». Este libro trata de un hombre como tú...

CHARUE: Ése es un tema rico, con interés, pero me temo que no sea lo bastante corriente.<sup>[29]</sup>

La obra teatral de Fink que abre la película, *Bare Ruined Choirs*, no es sino un irónico *pastiche* basado en una obra de Odets titulada *Awake and Sing*. Descubriremos así que una de las películas más cercanas al universo y tono poético de los Coen es, curiosamente, *Chantaje en Broadway* (*The Sweet Smell of Success*, 1957), de Alexander Mackendrick. El guión de la película, escrito por Ernest Lehman, fue reelaborado finalmente por Clifford Odets. Lehman fue también el guionista de *La torre de los ambiciosos* (*Executive Suite*, 1954), la película de Robert Wise que los Coen y Raimi tomaron como modelo para, versioneándola en clave *screwball*, escribir *El gran salto*.

Judío como los mismos Coen, Clifford Odets compuso «piezas izquierdistas llenas de retórica pseudoproletaria» (GUARNER, 1992). Controvertido y brillante a partes iguales, Odets siempre fue considerado por la crítica como un claro ejemplo de escritor determinista. Al igual que ocurriera con otros muchos dramaturgos surgidos en Norteamérica durante la depresión (Elmer Rice, Jack Kirkland o J. Howard Lawson entre otros), sus piezas teatrales reflejaban un mundo controlado por unas fuerzas ciegas que se encadenaban en un fatal causa-efecto del que el hombre, presa de sus propios procesos psicológicos, era totalmente incapaz de sustraerse. De ese modo, el destino humano estaría dramáticamente determinado no sólo por circunstancias exteriores tangibles, sino por la interrelación de unas fuerzas subconscientes que resultaban tan activas como las de la realidad exterior. Determinismo conceptual y dramático que, bajo la idea del compromiso, apelaba a la piedad y a la compasión del espectador con el fin de despertar su sentido de la justicia



social. A pesar de sus elevadas intenciones, las obras de Odets se resienten de unas situaciones dramáticas que tienen algo de mecánico, de irreal en sus planteamientos: «El deseo de estimular simpatías por la causa de los trabajadores con el fin de provocar una mejoría en las condiciones sociales, se conjuga con una filosofía que en realidad excluye la creencia en el poder de ese género de simpatía» (STRAUMANN, 1951).

Paradójico impulsor de diversas organizaciones de solidaridad en el Hollywood pretendidamente liberal de la era Roosevelt, Odets adquirió una dudosa fama al convertirse en delator ante la Comisión de Actividades Antiamericanas (HUAC) de 1952.<sup>[30]</sup> No en vano, Friedrich le acusa en su libro (pág. 468) de ser uno de los más «despreciablemente desvergonzados» delatores que declararon ante el citado comité durante los años cincuenta, habiendo llegado a imputar a un antiguo amigo suyo (el ya fallecido Joe Bromberg) para salvar el pellejo. No hay que olvidar sin embargo que Odets cumplió una condena de tres meses de prisión por desacato tras ser acusado por Jack Warner en el curso de una de sus declaraciones juradas.

Los Coen, lejos de pretender recuperar la figura del dramaturgo mediante una ajustada biografía fílmica, y aun a pesar de ser ellos mismos los que aseguran la superficialidad del parecido existente entre los dos escritores (el real, Odets, y el ficticio, Fink), sembraron su guión de afiladas referencias, todas ellas sospechosamente coincidentes con la propia carrera del dramaturgo. El apellido de Barton supone sin lugar a dudas una de las más envenenadas perlas con las que Joel y Ethan pudieron redondear su peculiar *homenaje* a la figura de Odets: *Fink*, en el *slang* de los años treinta, era una palabra que se aplicaba a los chivatos, a los esquiroleros y a los policías rompehuelgas. Al mismo tiempo, el auténtico nombre de Charlie Meadows, Karl Mundt (doble monstruoso del propio Fink), es una perversa y muy esclarecedora referencia al que fuera junto a Richard Nixon presidente en funciones de la tristemente famosa segunda Comisión Parlamentaria de Actividades Antiamericanas (1951): Karl E. Mundt. Que Fink remite en verdad a Odets, nos parece del todo incuestionable.

Sin embargo, los Coen atribuirían a Fink un par de anécdotas que protagonizó en realidad William Faulkner (cuyo doble en la película es Mayhew). Según relata Friedrich, Sam Marx, supervisor de argumentos de la MGM, ordenó al escritor sureño que fuera «a una sala de proyección para que viese a Wallace Beery en *El campeón* (The Champ), y dijo a un botones que se quedase con él para aclararle cualquier duda» (FRIEDRICH, 1986, pág. 297). Faulkner duró diez minutos en la sala, que abandonó exclamando que aquello era realmente insoportable. Recordemos que, en la película, el *mogul* de la Capitol Pictures, Jack Lipnick, encarga a Fink un guión sobre lucha libre para Wallace Beery, y que un directivo de los estudios llamado Ben Geisler lo envía a una sala de proyección para que se documente. Fink, menos

decidido y operativo que el auténtico Faulkner, asistirá al visionado totalmente sobrecogido, aterrorizado ante el salvajismo de las reiterativas tomas y el agresivo sonido *directo* que las acompaña.

En otra ocasión, Faulkner fue convocado en su despacho por Jack Warner, quien le advirtió de que su contrato con la compañía, aun cuando no redactase una sola línea más, seguiría vigente durante siete años. Tan humillante y surrealista situación será reconstruida fielmente en una escena protagonizada por Lipnick y Fink hacia el final de la película. Aprovechando dicha secuencia, los Coen redondearon aún más el personaje del esquizoide productor al recuperar otro de los jugosos sucesos narrados por Friedrich a propósito de la entrada de los Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial: «Jack Warner [...] respondió a la llamada a filas alegando que quería comenzar de general. Añadió que le encantaría telefonar a la Casa Blanca para obtener el visto bueno del presidente Roosevelt. Convencido de que se conformaría con el empleo de teniente coronel, y movilizado en una oficina de información de Los Ángeles, fue a la sastrería de la productora para que se le vistiera de acuerdo con el nuevo papel» (FRIEDRICH, 1986, pág. 198).

Para completar el retrato de Lipnick, le añadieron ciertas características que pertenecían en verdad a otros magnates del Hollywood de los años cuarenta, como es el caso de Louis B. Mayer (quien mandaba a una secretaria que le escenificase los guiones para no tenerlos que leer nunca), el de Irving Thalberg (quien creía conocer al dedillo el *pulso de Norteamérica*), o el de David O. Selznick (famoso por exigirle a un artista de la talla de D. Tiomkin que compusiera, literalmente, «música de orgasmo» para una escena de *Duelo al sol* [Duel in the Sun, 1946] de King Vidor). Palurdos bucaneros todos ellos de un negocio, el cinematográfico, que levantaron realmente a fuerza de despropósitos e incoherencias, y en el que, con su característico *enanismo napoleónico* y su paradójica megalomanía, marcaron una época e hicieron historia, dejando detrás suyo un increíble y esperpéntico anecdotario que Friedrich documentó y los Coen reconstruyeron sin tener apenas que preocuparse por entresacarle el lado cómico a las situaciones.

## Hollywood como síntoma

A pesar de que *Barton Fink* es una película que habla oblicua, aunque documentadamente, del Hollywood de los años cuarenta, su tema no es el cine dentro del cine, sino el bloqueo del escritor y el neurasténico sentimiento de culpa que éste conlleva y provoca. El filme de los Coen es una lúcida y distanciada reflexión sobre el compromiso artístico como coartada neurótica de los débiles de espíritu. Barton es un mezquino dramaturgo cuyo discreto éxito en Nueva York le lleva a radicalizar su

postura de 77 artista maldito a través de una ridícula autoconciencia *quasi* mesiánica.

Para un artista comprometido como Fink, el mundo del cine no parece ser a *priori* el más favorable de los ecosistemas para el desarrollo de una obra personal. Dramaturgos de mayor envidia, como es el caso del mismísimo G. Bernard Shaw, parecían tenerlo muy claro: «Los filmes [...] no pueden permitirse el lujo de ocuparse de ese diez por ciento privilegiado, que constituye el teatro intelectual ni del diez por ciento ínfimo que corresponde al teatro más vulgar» (HENDERSON, 1925). La pretenciosa trascendencia que se arroga Fink como autor, choca frontalmente con su propia condición de insignificante y prescindible diez por ciento a la baja.

Hollywood se convierte de esa manera en una actualizada versión del drama fáustico, vampírica maquinaria industrial donde el arte es fagocitado sin concesiones y el artista es despojado de toda dignidad:

—Tenía dos grandes éxitos en cartel al mismo tiempo en Broadway. [...] Popular y satírico. Los críticos esperaban de él que escribiera esa gran comedia americana.

—¿Y qué le ocurrió?

—Hollywood.<sup>[31]</sup>

Porque cuando a un presunto literato «le ocurre Hollywood», su suerte está echada de antemano: «Existe una diferencia bien marcada entre crear libremente lo que se siente y vender después lo que se ha creado, y vender la propia facultad de crear y no ya los resultados de dicha creación. [...] No es accidental en cambio que tantos escritores de Hollywood, endurecidos ya en su trabajo, adolezcan de un retroceso en su conciencia. Cuando escriben [...] están encadenados» (FARRELL, 1945). Dalton Trumbo llegó a afirmar que «el sistema al que están sometidos los escritores en Hollywood privaría de su vitalidad a un Shakespeare. Son lo bastante inteligentes para comprender que están produciendo basura, pero no lo son suficientemente como para evitarlo».<sup>[32]</sup> Y Barton Fink, que no es ni tan inteligente como presupone Trumbo, ni está tan endurecido como argumenta Farrell, resultará una presa en extremo fácil para esa máquina de picar almas que es la ciudad de los sueños y su dorada industria. Su hipotético talento estará ya indefectiblemente condenado al fracaso desde el principio.

Pero no todas las opiniones al respecto son tan maniqueas y monolíticas. Preguntado en 1957 sobre si trabajar para el cine podía llegar a ser perjudicial para su carrera literaria, Faulkner se mostró tajante al respecto: «Nada puede perjudicar a la creación literaria de un hombre si es un escritor de primera. Si no lo es, nada podrá ayudarlo demasiado. En este caso no se plantea el problema, porque ya ha vendido su alma por un plato de lentejas».<sup>[33]</sup>

Aunque el precio no tenía por qué ser siempre tan bajo. John Dos Passos, en su novela *De brillante porvenir* (1954), retrata a un joven dramaturgo que, tras fracasar en su neoyorquina experiencia teatral, terminará triunfando como guionista en el Hollywood de la década de los treinta (a costa, eso sí, de su propia felicidad familiar). Porque, indisolublemente asociado al trabajo por encargo en la meca del cine, estaba siempre el fracaso en cualquiera de sus formas o manifestaciones. Asociación perversa que terminó convirtiéndose en aspecto fundamental e inexcusable del mito del artista atormentado: «Hay también cierto *glamour* en el fracaso, hasta heroísmo. Un fracaso en Hollywood puede tener un mayor *glamour* que un éxito en cualquier otro lado» (MAYERSBERG, 1967). El fracaso elevado a la categoría de atributo épico.

Pero no todos los autores estaban de acuerdo con tan particular caracterización del gremio. En 1945, en una carta dirigida a Charles W. Morton, Raymond Chandler replicaba agriamente a unas críticas que le dirigió el también guionista Charles Brackett: «Da la sensación de que pretende decir que para hablar francamente de Hollywood hay que ser a) un fracaso en Hollywood, o b) una celebridad en cualquier otra parte. Podría replicarle a Mr. Brackett que si mis libros fuesen malos no me hubieran llamado a Hollywood, y si hubieran sido mejores el que no habría venido sería yo...» (MAYERSBERG, 1967).

Parece realmente injusto poner al mismo nivel a Chandler que a Fink, aunque, a tenor de lo argumentado por el primero, resulta inevitable. El escritor creado por los Coen es un mediocre y circunstancial dramaturgo cuyo éxito parcial (y modesto, aunque él no juegue esa carta), le condena irremediabilmente a Hollywood (más Babilonia que nunca). Barton Fink renuncia temporalmente a su pretencioso compromiso ético-estético para hacer fortuna en la tierra de las oportunidades. Su bloqueo creativo, fruto a partes iguales de su auténtica falta de talento, la fragilidad de sus principios, y su todavía endeble personalidad, se desencadenará definitivamente en ese ecosistema baldío y desesperanzado que es Hollywood.

## El bloqueo del quimérico escritor

Barton Fink sufre lo que Flaubert definió como «el pánico de la página en blanco». Al igual que los Coen, también David Cronenberg intentaría ese mismo año reflejar dicho tema en *Naked Lunch* (1991), su imposible adaptación de la (imposible de adaptar) novela de William S. Burroughs.

En 1985 apareció en los Estados Unidos un tratado titulado *Writer's Block and How to Use It*,<sup>[34]</sup> escrito por la californiana Victoria Nelson, y en el que se analizaba el fenómeno conocido como *el bloqueo del escritor*. El libro resultó realmente influyente y polémico ya desde su primera versión, a pesar de que tal tema había sido

tratado anteriormente en profundidad desde el territorio del psicoanálisis.<sup>[35]</sup> La autora establecía en él una clara relación entre una imagen emblemática de la niñez (todo aquello que reprimimos y devaluamos día a día) y la conceptualización del proceso de escritura (el pretendido *inconsciente creativo*): «Los problemas vitales que un contratista de obras de Idaho con una formación de bachillerato elemental es capaz de resolver directamente, asociándose, por ejemplo, a Alcohólicos Anónimos, son insignias de gloria para los *grandes escritores*» (NELSON, 1985, pág. 12). Uno de los disfraces más triviales y más comunes del odio que el escritor siente hacia sí mismo, y que genera una sintomática autoprotección en forma de bloqueo creativo, consiste en que, cada vez que se lanza a llevar a cabo la tarea artística, se siente «como si fuera un niño asediado por autoridades horriblemente críticas» (NELSON, 1985, pág. 33).

Los Coen insisten en varias ocasiones en ese aspecto, textura o atmósfera infantil que se filtra entre los pliegues de la trama. Barton Fink es algo así como un Oliver Twist de la escritura, un ser frágil y desamparado que está condenado a madurar a fuerza de desarraigo y abandono, un asustado *mapache* (Turturro *dixit*) obligado a vivir en un hotel inhóspito que se nos revela (parcialmente) internado Victoriano, que asiste aterrado a su propio rito iniciático, y cuyo espíritu (virginal todavía), lleno de ideales y fantasías, choca con el mundo real/adulto de forma traumática, inexorable. La película podría ser entendida como una amarga metáfora sobre la iniciación sexual y la pérdida de la inocencia: «Hablamos de ello con John [Turturro]: es como un niño que hubiese salido de casa por primera vez. Está solo. Incluso la música que encargamos a Carter [Burwell] contiene una especie de melodía infantil e inocente» (JOUSSE, 1991). La banda sonora subrayaría esa puerilidad a través de una composición minimalista cuyos ecos, mitad nana perversa, mitad repetitiva canción de juego, se nos antojan letanía resabiada y siniestra, síntoma último de los males que acosan la mente del inmaduro protagonista. En su habitación, Barton se ve literalmente sitiado por todos esos ruidos y presencias que suelen acosar a los niños justo cuando la noche cae y los mayores hacen cosas extrañas e innombrables en sus misteriosos aposentos.

*Barton Fink* está modelada a base de murmullos y susurros inquietantes, armonías perversas que, silencio a silencio, van prefigurando la explosión final en el pasillo del sexto piso del hotel Earle. «Charlie ha vuelto», farfulla Barton; y lo ha hecho acompañado de todo el fragor de los infiernos, desarmando a los corruptos policías a fuerza de enloquecidos gritos de guerra, tan aterradores como incongruentes. Pero unas secuencias antes era el propio Barton el que gritaba enloquecido, como el niño que se despierta en mitad de una pesadilla y descubre desesperado que se ha orinado en la cama. Sólo que, en esta ocasión, lo que encuentra bajo las sábanas es un todavía tibio cadáver. Y grita y grita desconsolado hasta que el fraternal Charlie, tan solícito

como una preocupada madre, acude a rescatarlo. Porque el incomprensible crimen, como ocurre en opinión de algunos en todas las historias detectivescas, se remonta a esa *escena primigenia* de la infancia donde «el asesinato representa el acoplamiento de los padres, la víctima es el padre o la madre, y las pistas son representaciones simbólicas de aquellos misteriosos ruidos nocturnos, aquellas manchas y aquellas incomprensibles bromas de los adultos» (SYMONS, 1982, pág. 15).

Y es que los personajes de los Coen gritan como pocos.

Lo que podría ser tan sólo un detalle accesorio aleatoriamente introducido en todos y cada uno de sus guiones, se ha convertido con el tiempo en una de las constantes más características del denominado *toque Coen*. Gritos desquiciados, aterradores, desaforados, hiperbólicos, apoyados visualmente por frenéticos movimientos de cámara que parecen ir a estrellarse contra sus mismas amígdalas. Gritos desmedidos en su forma y en su fondo, fruto como lo son de la más pura e infantiloides incontinencia emocional.

Es entonces cuando nos viene a la memoria ese otro escritor bloqueado que es el Jack Torrance (Jack Nicholson) de *El resplandor* (The Shining, 1980), la densa y obsesiva película de Stanley Kubrick. Un escritor que, aislado en un hotel totalmente desierto (el sueño de cualquier literato en busca de la inspiración perdida y la concentración extrema), mecanografía una y mil veces la misma frase trastornada: «Trabajar y no jugar hizo de Jack un chico necio».

Necedad que caracteriza a Fink en su pueril arrogancia y en sus pretenciosos ideales cargados de supuesta trascendencia y aparente compromiso social. Idealizada y egotista imagen mental de sí mismo que se derrumbará cortocircuitada al aceptar el envenenado encargo de Lipnick y sufrir un aterrador bloqueo creativo: «Al detener el acto artístico, el bloqueo afirma que el emperador está desnudo. Al despojarlo de la falsa vanidad, da al escritor sufriente una pista para que se examine en un nivel más profundo que el de sus quimeras. Pero ese examen es precisamente lo que la personalidad narcisista sabe que debe evitar a toda costa, pues significa poner el dedo en lo que equivale en el psiquismo a una llaga abierta» (NELSON, 1985, pág. 99). Las convicciones éticas y estéticas que Barton esgrime enfáticamente, no intentan sino ocultar su precaria e inmadura identidad sexual, *llaga abierta* que terminará manifestándose finalmente en forma de escrupulosa desconfianza hacia el exterior.

## **Recelo, pudor... y lucha libre**

Cuando conozca a Charlie, su primera reacción será sospechar sistemáticamente de ese vecino escandaloso que se convertirá poco a poco en su fraternal camarada, y en el que más tarde creará haber encontrado a su anhelado *hombre corriente* («Because

you're a real man!»). Como si de dos colegiales se tratara, ambos conversan y se apoyan en su mutua soledad. Las precoces y groseras bromas de Charlie (la corbata con la imagen estampada de una mujer desnuda) escandalizan al virginal y aprensivo Fink, quien teme adivinar en su amigo un componente claramente homosexual. Su desconfianza hacia él, fruto de su misma inmadurez, será especialmente palpable en aquellas escenas en las que se plantee un cierto contacto físico. Así, el escritor evitará sentarse en la cama junto a Charlie en su primer encuentro, al tiempo que recelará de esa ambigua demostración de lucha libre a cuatro patas con la que su amigo quiere obsequiarle.

El Barton que reconoce a su idolatrado W. P. Mayhew en los lavabos, es el mismo Barton que un minuto antes intentaba orinar sin mirarse el pene (extraña manifestación de un traumático e infantil pudor para con su propio cuerpo). Mayhew y Audrey se convertirán para ese aterrado huérfano emocional en virtuales padres adoptivos; relación que Barton subvertirá edípicamente al estar a punto de enfrentarse físicamente al alcoholizado escritor cuando éste (idealizado modelo de conducta a la vez que autoritaria figura paterna) maltrate a esa bella y sufriente mujer madura a la que Fink desea contradictoriamente como madre y amante. Cuando Barton, consumado ya su deseo, descubra a su lado el cadáver de Audrey y vea todo el colchón empapado de sangre, su reacción, insistimos, nos recordará perversamente a la del niño que se orina en la cama y se despierta sobresaltado, incapaz de ocultar su falta. Buscará refugio en Charlie, ante el que, llorando desconsolado, proclamará con infantil gemido su inocencia: «¡Yo no lo hice!». Mientras su amigo se ocupa del cadáver, Barton permanecerá en el baño, descalzo y aturdido, observando con extrañeza sus propios pies allá a lo lejos, como pareciendo darse cuenta de que ha crecido... definitivamente. Tras la traumática experiencia, Fink ya no será el mismo. No volverá a afeitarse, beberá sin problemas y logrará superar su bloqueo creativo acabando de una vez por todas el guión, que terminará al entremezclar su ya escrita obra de teatro con determinados pasajes de la Biblia, extraña aleación cuya intensidad remite sin lugar a dudas a esos últimos acontecimientos sufridos/vividos a los que ha tenido que enfrentarse su todavía cartilaginosa alma. Como afirmaba en su alucinatoria *The Naked Lunch* el mismísimo Burroughs, «sólo hay una cosa de la que puede escribir un escritor: *lo que está ante sus sentidos en el momento de escribir...*» (BURROUGHS, 1959, pág. 219).

Y Barton tan sólo tiene ante sus aletargados sentidos un vasto panorama que rezuma una infinita e insalvable mediocridad. Mediocridad en la que se incluyen, evidentemente, las películas de lucha libre, grosero, masificado y simplista subgénero en el que la moralina más insultante convive con una melodramática y totalmente domesticada violencia. Mediocridad de serie B la de dichas películas, que no intenta sino reflejar en su interior ese espectáculo excesivo y enfático que es la lucha libre.

Como bien apunta Ethan, «las películas de lucha libre representan un extraño subgénero» (NATHAN, 1996). Subgénero plagado de ecos crueles, oscuras fantasías y ambigüedades temáticas: «Se pueden plantear muchas interpretaciones al ver a dos tipos en leotardos luchando el uno contra el otro: un buen número de referencias sobre la homosexualidad, una extraña conexión entre los personajes, e incluso [...] al propio Barton luchando con sus problemas y su alma» (NATHAN, 1996).

Pensadores de la talla de Roland Barthes han comprendido que tras el *catch*<sup>[36]</sup> se esconde no ya un deporte innoble, sino un espectáculo de orden simbólico cuya función enfática se asemeja a la del teatro antiguo: «Se trata, pues, de una verdadera Comedia Humana» (BARTHES, 1957, pág. 17). Y al público le da lo mismo que la pasión no sea auténtica, ya que el público tan sólo reclama la imagen de esa pasión, y no ya la pasión misma: «Nadie le pide al *catch* más verdad que al teatro» (BARTHES, 1957, pág. 17).

Y aunque, como asegura Barthes, sea «comprensible que en el *catch* el pudor esté desplazado» (BARTHES, 1957, pág. 18), a Barton, al contrario que al gran público, dicho espectáculo le incomoda. Para él, empeñado como lo está en pedirle a su teatro *la verdad*, la simple idea de tener que contemplar a un par de tipos en mallas revolcándose por el suelo le produce un inexplicable malestar, una especie de inconfesable y enfermizo pudor, como si temiera sentirse fascinado por esas imágenes que él adivina cargadas de intencionalidad (homo)sexual. Donde los demás ven tan sólo sencillos cuentos morales (como la misma Audrey le intenta explicar), Barton ve monstruosidad, perversión, *desenfreno sodomita*. Él, que huye como de la peste del contacto físico, terminará siendo arrollado por Charlie al escenificar (a cuatro patas, sobre el suelo de su propia habitación y abrazado a su insistente amigo), un imaginario combate de lucha libre. Como temerá ser arrollado al visionar el copión de esa película de lucha libre que contempla horrorizado, creyendo oír enfurecidos trenes donde tan sólo existen patética dicción y falsos ecos de combate simulado. Ecos de lucha que sustituirán en la banda de sonido a los gemidos de su pasión cuando, tras acostarse con Audrey, la cámara, totalmente exenta en su virtualidad, se introduzca por el desagüe y se pierda en esa entraña intestinal del edificio que es su sistema de tuberías.<sup>[37]</sup> Porque para Barton, sexo y violencia van indisolublemente asociados.

Fobia sexual que no es sino el más claro síntoma de la contradictoria aprensión que Fink siente hacia sus semejantes. Miedo a la alteridad que el escritor intentará superar desarrollando un arrogante narcisismo, transformado a *posteriori* en malsana, tortuosa y autoinculpatoria sospecha de homosexualidad latente. Barton, inmaduro e indefenso a partes iguales, confunde soledad con deseo, desamparo con pasión sexual. La anhelada compañía de Audrey desembocará para él en traumático y mortal conflicto edípico; el afable compañerismo de Charlie será malinterpretado por su



confusa mente como inexorable y desviado juego de seducción. En una de las más sutiles y significativas escenas de la película, veremos a Barton sentado ante su máquina de escribir, intentando concentrarse tras haber sido picado nuevamente por el mosquito. Esta vez el recurrente bloqueo le sobrevendrá al darse cuenta de que el encargado ha intercambiado por error sus zapatos con los de Charlie. Instintivamente, Barton repasa la última línea del guión: «Un hombre fuerte vestido con mallas». Simple coincidencia, inmediatez del pensamiento o asociación perversa de ideas/deseos, lo cierto es que Charlie se materializa en la puerta como si hubiera sido invocado a gritos. Se sientan los dos sobre la cama (ya no hay desconfianza por parte de Barton), se devuelven sus respectivos zapatos,<sup>[38]</sup> y se calzan mientras beben y conversan amigablemente sobre la falta de tacto de la gente, los problemas de sobrepeso y las infecciones de oído. Sin saberlo, componen una imagen totalmente simétrica.

## El talento hipotecado

*Barton Fink* podría ser también interpretada como la historia de un perdedor empeñado en jugar a la ruleta rusa con su alma. Lo que estaba planteado por su agente como un simple paréntesis creativo (en el que todo era ganancia segura, apuesta feliz), se convierte para el escritor en una timba desesperada. Lejana recreación de la mortal partida de ajedrez de *El séptimo sello* (Det sjunde inseglet, Ingmar Bergman, 1957), Barton se jugará el alma con el diablo. Su arte literario, entendido como virtud, se verá prostituido por la bajeza del degradante encargo que le encomendará (previo contrato) ese tentador y desquiciado productor que es Lipnick.

Capaz de comprar, alquilar, suplantar y arrebatar almas al por mayor, de destruir carreras a golpe de intuición, y de expulsar de ese paraíso de cartón piedra que es Hollywood a todo aquel que no se doblegue a sus caprichosos designios, el todopoderoso Lipnick personifica el infierno al que son condenados todos aquellos artistas que se dejan seducir por los oropeles de la meca del cine.<sup>[39]</sup> Su entorno natural es su despacho, territorio presidido por una faústica e imponente mesa desde la que obligará a Barton a luchar contra sus propios demonios encerrándole en un laberinto que cobrará la apariencia de insalubre hotel, el Earle, casino fantasmático en el que las almas se juegan el pasar un solo día o toda la eternidad, y donde el cadavérico ascensorista *cantará* su piso, el sexto, tres veces, como si de un obsesivo número apostado a la ruleta se tratara. La habitación que le tocará en suerte será únicamente un nudo más del intrincado laberinto; la página en blanco, el infranqueable muro contra el que se estrellará una y otra vez, el corredor ciego al que acabará siempre regresando tras mucho deambular buscando una (la) salida.

Barton hipoteca su arte y su credibilidad al venderse al mejor postor. Escribir *contra natura*, por encargo, sin compromiso alguno ni coartada ética, es el mayor de los pecados que podría haber cometido nunca. Su autoestima se desmorona sin remisión, dejando al descubierto sus miedos más profundos, listos para que la culpabilidad se cebe en ellos y termine devorándolo en su ensimismamiento. Norman Mailer describía así tal experiencia: «Escribir en esos momentos (en contra de las propias inclinaciones) es como hacer el amor en circunstancias similares. Resulta imposible y es una profanación de nuestro futuro» (MAILER, 1966, pág. 124). Y lo peor que puede hacer el artista es profanar su propio arte. El viaje de Barton al dorado Hollywood terminará convirtiéndose en un forzado rito iniciático, un rito de paso que le llevará más allá de la línea de sombra de su inmadura existencia, y en el que perderá progresivamente la creatividad, el talento, la fe, la pureza, la conciencia y, tan sólo al final, el miedo.

## Narradores y otros cuentistas

Que los hermanos Coen dominen la técnica narrativa, no quiere decir que siempre confíen sus relatos a narradores debidamente cualificados. Antes al contrario, Joel y Ethan han dinamitado sistemáticamente la autoridad misma del narrador en todas y cada una de sus películas.

Narración ensimismada y claustrofóbica será la que desarrollará esa trituradora de espíritus que es el febril cerebro del protagonista de *Barton Fink*. Desde su (neurótico) subconsciente, los fantasmas y las alucinaciones tomarán al asalto ese cuartucho de hotel en el que el escritor bloqueará su oficio y desencadenará su mente, desarrollando un desquiciado punto de vista narrativo que distorsionará la realidad hasta hacerla dolorosamente inhóspita e irracional.

La sordidez y la contención narrativa de *Barton Fink* la convierten en una obra de violencia medio ambiental, siempre soterrada, siempre psicológica. Como ocurre en la secuencia en la que Barton contempla el copión de un filme de lucha libre cuyas escenas son realmente ridículas, hilarantes, absurdas en su irrealidad. Para el escritor, sin embargo, la proyección se convierte progresivamente en un espectáculo terrorífico, insoportable, nauseabundo. La violencia circense del combate, falseada, amañada y subrayada incluso por la interminable repetición de la misma toma una y otra vez, se torna para el reprimido dramaturgo en imagen cruel, visualidad extrema, perversión óptica, pornografía de la violencia. Barton naufraga en su propio mundo, ahogado en sus mismas babas, sudadas, vomitadas y eyaculadas desde su propio miedo a ese Hollywood babilónico, perverso y castrador, carne de titulares escandalosos y páginas de sucesos. Sexo y sangre, amistad y desconfianza, binomios

todos ellos que coexisten en la atormentada sesera del escritor, poblada de frustraciones, deseos innominados y renunciadas traumáticamente aceptadas.

Territorio que Charlie/Mundt, su vecino, conoce bien y dosifica mejor: cabezas cortadas, policías masacrados, hoteles arrasados y crímenes sin respuesta. Todo ello desde la terrible, la temida elipsis que nos impide ver la violencia de forma explícita, pero cuyo relato no nos impide (re)conocerla en toda su crueldad (el asesinato de Audrey, de Mayhew, de los parientes del propio escritor). *Barton Fink* es a Hollywood lo que *Apocalypse Now* a Vietnam: pura violencia interiorizada: «La violencia, especialmente en *Muerte entre la flores* y *Barton Fink*, pasa fuera de la pantalla, lo que implica que la violencia que realmente se ve no es mucha» (SALVÁ, 1992).

Tras su apariencia de crisol referencial, con todos esos toques de *biopic* perverso, citas cinéfilas, excesos intergenéricos y demás mixturas de la puesta en escena, *Barton Fink* esconde un guión laberíntico, plagado de misterios y claves ocultas, y en el que hasta la propia estructura de la película, perversa forma que remite al perverso fondo, está planteada como un descorazonador laberinto, geometría encubierta imposible de identificar desde su interior.

De lo literal a lo implícito (pasando por lo literario) *Barton Fink* nos hace deambular por un paisaje (físico, humano y moral) tremendamente inestable y ambiguo, filo de una navaja barbera que oscila entre la cuestionable realidad, su sobrecogedor espectro, y su grotesca representación. Y es que *lo grotesco* no es sino el ardid que la razón construye para poder reflexionar sistemáticamente sobre el hombre alienado, sobre el mundo alienado (es decir, sobre el mundo de lo horrendo). Juego de deformantes y esperpénticos espejos, donde lo literal pasa por implícito, y lo implícito se relaciona directamente con lo literal a través de lo literario. Más exactamente, a través de la literatura del absurdo.

En ella se abunda en figuras y acontecimientos mórbidos, 89 patológicos y lascivo-anormales, tratados todos ellos bajo una atmósfera alegórica, metafísica e irracional, en la que el esoterismo hace acto de presencia junto al más combativo de los nihilismos. Nihilismo de clara raíz demoníaca, patología extrema de un alma alienada. En *Barton Fink*, como en el teatro del absurdo (y son los propios Coen los que reconocen las influencias que dicho movimiento tuvo sobre su guión, citando incluso a Ionesco),<sup>[40]</sup> «se suprime el tiempo normal en beneficio de una representación patológica del tiempo, de una noción del tiempo correspondiente a las dimensiones de las vivencias subjetivo-anormales» (KOFLEK, 1970). El propio Ionesco escribió en 1954 una obra de teatro titulada *Amadeo o cómo librarse de él*, en la que, entre otros muchos despropósitos, se nos presentaba como protagonista a un escritor eternamente bloqueado (¡quince años de colapso creativo!). En *Barton Fink*, como en el teatro del absurdo, toda dimensión temporal normal (esto es, histórico-

social) pierde por completo su sentido.

Es cierto por lo tanto aquello que Joel y Ethan anunciaban con tanto énfasis: Hollywood, más allá de su condición de fondo argumental, no tiene demasiada importancia para la trama que protagoniza Fink. Trama fantasmagórica totalmente exenta de presencias sobrenaturales; trama en la que se permite la soledad, pero nunca el aislamiento; trama cuyo realismo es en verdad calculada arrealidad, auténtico *surrealismo verité*.

*Barton Fink* se desarrolla ante nosotros como si de una pesadilla se tratase. Pesadilla que se irá apoderando de la vida del patético dramaturgo, perdido en los meandros de su propio remordimiento. Todo parece ocurrir en el interior de la grotesca cabeza de Barton. Atrapado entre los muros del orgánico hotel, saboreará la frustración espiritual, rodeado de indicios y señales de texturas sofocantes y aromas kafkianos. Como señala Bloom, el término *kafkiano* «ha adquirido un significado siniestro para muchos de entre nosotros; quizá se ha convertido en un término universal para lo que Freud denominaba *lo siniestro*, algo que nos es al mismo tiempo familiar y extraño» (BLOOM, 1994, pág. 457).

Sin embargo, las constantes referencias al espíritu kafkiano que casi todos los críticos parecen encontrar en *Barton Fink*, son rebatidas insistentemente por los Coen. Como apunta Ethan a propósito de Kafka: «Nos hablaron de puntos comunes entre nuestra película y *El castillo* pero, para serle sincero, no he leído ninguna de sus novelas» (JOUSSE, 1991). Joel, un tanto más sincero, reconoce haber leído algunas *cosas cortas* de él. Y entre dichos textos, los Coen bien podrían haber localizado esta sincera reflexión que el atormentado escritor incluyó en sus *Diarios* (1910-1923): «7 de Junio. Mal día. Hoy no he escrito nada. Mañana no tendré tiempo». Barton Fink es un Kafka al que le ocurre Hollywood.

## El parasitismo del intelectual

La película fue atacada en el momento de su estreno por un cierto sector de la crítica más progresista que, indignado por el trato que en ella se daba a ese escritor pseudoproletario y supuestamente de izquierdas que es Fink (y olvidando de paso que el referente real sobre el que estaba construida la trama era el contradictorio Odets), llegaría a calificarla de *insensatez antiintelectual*. Sesgos políticos aparte, lo cierto es que *Barton Fink* es ante todo una fábula moral, un cuento sin moraleja repleto sin embargo de cínicas reflexiones y subterráneos ajustes de cuentas sobre asuntos tan delicados como lo son el integrismo religioso que se oculta tras la ortodoxa mística judía, las irreconciliables relaciones que se establecen entre arte e industria, el insufrible e insolidario narcisismo de ciertos escritores pretendidamente

comprometidos, o, incluso, las bajas morales que propicia y alienta el faústico negocio del cine.

Agudas reflexiones todas ellas que los Coen articulan de forma oblicua y evasiva, intentando no caer en estériles maniqueísmos y fáciles militancias. Discordantes a la vez que algo ingenuos en sus argumentaciones, Joel y Ethan abordan el problema no sin cierto pesimismo. Para ellos, tan importante es denunciar ese descerebrado, evangélico y retrógrado conservadurismo tan típicamente norteamericano al que parecemos estar condenados (y cuya consecuencia directa es la aparición de un radical antiintelectualismo que ellos personifican en el filme a través de Lipnick y de la *maccarthysta* pareja de policías), como hacerlo sin caer en la improductiva vehemencia a la que ciertos *progresistas de salón* son tan dados (contradictorios intelectuales cuya desacreditada función viene representada por medio de la desmañada y arquetípica figura de Barton). Y es que los Coen, como los desdramatizados artistas/intelectuales que en definitiva son, parecen reivindicar antes la cotidianidad de la inteligencia que la excepcionalidad del intelecto.

Todos los regímenes fuertes asimilan al intelectual con el ocioso: «Lo que le falta al intelectual son *raíces* en el alma de la nación. Los intelectuales no son idealistas ni realistas, son seres sombríos, *reventados*» (BARTHES, 1957, pág. 188). Así es como resume el brillante teórico francés lo que se conoce como el antiintelectualismo, extendida y arraigada fobia que todas las sociedades democráticas (y especialmente la norteamericana) desarrollan hacia sus pensadores, pusilánimes sujetos de mezquinos intereses y nulo sentido del deber que, en su impenitente ombliguismo, permanecen «lejos del gran cielo religioso y de la tierra sólida del sentido común» (BARTHES, 1957, pág. 188). Y es por ello que la cabeza se convierte, socialmente hablando, en el más sospechoso y estéril de los órganos, dado que sus productos, antes que cuantificables y medibles, son cualitativos. «El pez se pudre por la cabeza», afirman los detractores del pensamiento y el intelecto, convencidos de que el cerebro es un órgano poco prestigioso, proclive a la enfermedad y a la disfunción. Y ello radica sin lugar a dudas «en la excentricidad de su posición, en la parte más alta del cuerpo, cerca de la *nube*, lejos de las *raíces*» (BARTHES, 1957, pág. 190).

Los antiintelectuales (y en los Estados Unidos éstos suelen ocupar importantes cargos gubernamentales) miran a los intelectuales con la desconfianza y el desprecio con que el racista observa a todo aquel que no es idéntico a él, a todo aquel que sospecha puede llegar a cuestionar su propia alteridad. El acoso y derribo al intelectual supone ante todo un acto de defensa contra esos seres mediocres, birriosos y débiles que se arrojan el derecho de juzgar a sus semejantes con la condescendiente vara de la razón, que se creen capacitados e incluso autorizados para mirar a los demás desde una pretendida superioridad.

El maccarthysmo despertó y avivó durante los años cincuenta en Norteamérica el

temor de que una mente crítica supusiera un ruinoso desprestigio para el país. Convertido en víctima propiciatoria para cualquier clase de desastre social (desde los impuestos hasta el ataque en Pearl Harbour), el intelectual fue perseguido y marginado a partir de 1950 hasta quedar completamente apartado de la vida pública (de lo que se deduce también que ese resentimiento hacia lo que Hofstadter (HOFSTADTER, 1962, pág. 32) denomina *la vida de la mente*,<sup>[41]</sup> no es una manifestación de la decadencia de su posición, sino de su creciente y temido poder). En 1952, el conocido novelista de derechas Louis Bromfield intentó caracterizar cruelmente a esos intelectuales que él llamaba maliciosamente *cabezas de huevo* (*eggheads*), y a los que definía del siguiente modo: «Persona de falsas pretensiones intelectuales [...], fundamentalmente superficial, hipersensible y femenino en sus reacciones con cualquier problema, altanero y lleno de amor propio y menosprecio por la experiencia de hombres más sanos y capaces».<sup>[42]</sup> Cruel definición que, como puede verse, le va como anillo al dedo a Barton.

Pero lo que los Coen pretenden no es, ni mucho menos, hacer apología del antiintelectualismo. Irredentos iconoclastas, su cínico discurso dista mucho del violento fundamentalismo que los sectores más reaccionarios de la sociedad norteamericana esgrimen. Para los fundamentalistas, la cultura va en detrimento de esos valores morales que debían permanecer impermeables a los avances de la modernidad. Ya en 1854, el predicador metodista James B. Finley se preguntaba «si la gran multiplicación de los libros no ha tenido una tendencia maliciosa en desviar la mente de la Biblia».<sup>[43]</sup> Este tipo de valoración se convertiría con el tiempo en una de las principales tradiciones del evangelismo, como puede comprobarse en el parlamento que Maynard Shipley, el tres veces candidato a la presidencia de los Estados Unidos, proclamó ante una reunión de adventistas en 1924: «Sería mejor destruir todos los libros que se hayan escrito y salvar únicamente los tres primeros versículos del Génesis».<sup>[44]</sup> O como señalaba el diputado por Georgia (y hechicero imperial del Ku Klux Klan) Hiram W. Evans en aquella misma época: «Leed la Biblia: ella os enseñará cómo obrar. [...] No hay otro libro que sea necesario leer».<sup>[45]</sup> Como el personaje contradictorio y débil que es, Barton, paradigma del perfecto *cabeza de huevo*, terminará llevando a la práctica, aún sin saberlo, tanto las desquiciadas consignas de Shipley como las de Evans, encontrando en la Biblia la tabla de salvación para su agostado talento literario.

El escritor, blanco de la afilada ironía de los inmisericordes Coen, sufrirá en sus propias carnes las consecuencias de su incongruente comportamiento, siendo acosado a lo largo de la película por toda suerte de presiones, presencias y presagios, que terminarán de confundirlo y desorientarlo física, emocional y espiritualmente. Algo que no habría extrañado en absoluto a Michael Hausmann, el escritor que, víctima de una mal entendida «teología dialéctica», defendía a finales de los años cuarenta la

tesis de que toda obra de arte atenta contra la gloria de Dios, puesto que el arte constituye un ataque prometeico contra la grandeza y majestad de Dios: «En toda ejercitación artística influye latentemente la antigua tentación de querer ser como Dios, por lo que el artista ha de ser considerado como un nuevo constructor de la torre de Babel» (citado en BADÉN, 1968, pág. 81).

## Hollywood Babilonia

Volviendo al terreno de lo puramente literario para seguir rastreando referencias y significaciones ocultas, nos encontraremos con otra curiosa coincidencia: la clara influencia que sobre *Barton Fink* ejerció la visión ácida y desencantada que del mundo de Hollywood dio Nathanael West en su ya clásica novela *El día de la langosta* (*The Day of the Locust*, 1939), donde retrataba a una comunidad de Los Ángeles desquiciada, articulada al tiempo que embrutecida alrededor del oropel hollywoodiense, más infernal y apocalíptico que nunca. Tod, el protagonista, es un pintor empeñado en realizar un profético cuadro titulado *Los Ángeles en llamas*, dantesca visión de un entorno tan hostil como primitivo. La novela presentaba entre su nutrida galería de esperpentos a un curioso personaje llamado Earle Shoop, un joven y descerebrado vaquero llegado de Arizona que se convertirá a lo largo de la trama en uno de los más claros rivales del protagonista. No resulta inadecuado por lo tanto suponer que Joel y Ethan utilizaran intencionadamente el nombre de dicho sujeto para bautizar el hotel en el que se hospeda Fink, el Earle.

Pero dejando de lado las coincidencias puramente *etimológicas*, lo que nos parece especialmente revelador es encontrar en la obra de West pasajes que resumen y anticipan en su contundente prosa toda la complejidad emocional y conceptual de la enigmática película de los Coen: «Volver al útero: qué manera tan perfecta de escapar. Mucho mejor que la religión o el arte o las islas de los mares del Sur. Allí se estaba tan caliente y a gusto, y la alimentación era automática. Un hotel perfecto. No era de extrañar que el recuerdo de aquel alojamiento persistiera en la sangre y los nervios de todo el mundo. Estaba oscuro, sí, pero qué tibia, qué agradable oscuridad. Nada que ver con la tumba. No era de extrañar que uno luchase tan desesperadamente para que no lo echasen de allí cuando acaban los nueve meses del contrato de arrendamiento» (WEST, 1939, pág. 194).

La metáfora está servida: el útero materno como tranquilizador hotel. Sólo que, en *Barton Fink*, ese orgánico hotel será convertido en la desapacible, febril y atormentada cabeza de un artista destetado a destiempo. Y la religión (como Biblia), el arte (como escritura) y los mares del Sur (como cuadro de la playa), serán, contradiciendo el texto de West, mucho mejores que ese útero/cerebro insano que es

el hotel/mausoleo Earle. Como puede comprobarse, las imágenes de la película, lejos de ser simplemente literales, surgen de su propia naturaleza literaria.

## El principio de incertidumbre

Al principio de su carrera, los Coen, con Joel ejerciendo de portavoz oficial, declararían: «Roman Polanski es uno de nuestros directores favoritos. Es realmente terrorífico. *El cuchillo en el agua, Repulsión, El quimérico inquilino, Chinatown, La semilla del diablo...* amamos todas esas películas» (Vv. AA., 1991).

El punto máximo de esa relación ha sido hasta el momento *Barton Fink*, monumento fílmico de clara vocación oferente hacia el cine del maestro polaco. Síntesis, resumen y a la vez ampliación pseudomanierista de obras como *Repulsión* (*Repulsion*, 1965) y, sobre todo, *El quimérico inquilino* (*The Tenant*, 1976), la película de los Coen se nutre de ambientes, sonidos, texturas e incluso imágenes que parecen sacadas directamente del cerebro de Polanski.

Joel y Ethan conocían a la perfección la versión cinematográfica que éste realizó en 1976 de la primera novela de Topor (1964), y que fue rebautizada como *El quimérico inquilino*. En ella, el protagonista, un patético personaje llamado Trelkovsky, permanece noche tras noche en vela en mitad de su inhóspito apartamento de alquiler. Acosado por las intangibles y fantasmagóricas presencias del resto de los inquilinos de la finca, el protagonista, como Barton Fink, se irá sumiendo progresivamente en un estado de alucinada obsesión. Su lóbrego apartamento parecerá ir cobrando vida a su alrededor poco a poco, reservándole siniestras sorpresas.

Una de las más angustiosas e inexplicables será cuando, tras acostarse junto a una imaginaria mujer, Trelkovsky se despierte a causa de un atroz dolor, encontrando su cama empapada de sangre y descubriendo horrorizado que algo o alguien, mientras dormía, le ha arrancado uno de sus incisivos superiores. Poco después, atrincherado en su apartamento, el protagonista comprobará aterrado que un extraño fluido parduzco se filtra por las grietas del techo. ¿Sangre? ¿Agua de alguna cañería rota? Aunque, al igual que Fink, olisquea e incluso prueba el nauseabundo líquido, no obtiene respuestas. En ese mismo instante, una manita morena y peluda (quizás enguantada) aparece a través del bastidor de una ventana rota. Trelkovsky coge un cuchillo y la acribilla «con fuertes y rápidas cuchilladas» (pág. 128), hasta que ésta desaparece.<sup>[46]</sup> «La habitación se había convertido en un caldo de cultivo para los monstruos», subraya Topor (pág. 139). Por debajo de la puerta, alguien introduce una carta escrita con caracteres hebreos y letra de mujer.<sup>[47]</sup> Un poco más tarde, la razón ya totalmente perdida, el protagonista verá volar frente a su ventana la cabeza



cercenada de una mujer. A partir de ese momento, la realidad, el sueño (pesadilla) y la ficción coexistirán en demoníaca armonía.

*El quimérico inquilino* (en su doble condición de película de culto y de obra clave del surrealismo literario), fue sin lugar a dudas una fuente de inspiración constante para *Barton Fink*, un filme que respira por sus cuatro costados referencias explícitas a la obra de Topor/Polanski, y de la que se sabe epígono, a la vez que natural extensión. Una influencia asumida sin aspavientos ni falsas trascendencias, aunque al final, como siempre ocurre con estos devotos iconoclastas, el significado profundo de su película vaya por otros derroteros bien distintos.

## El particular *Stimmung* de Barton Fink

Siguiendo la argumentación de que la crisis del género fantástico a finales del XIX (consecuencia directa de la crisis del realismo que le es paralelo) provocó la aparición de un «fantástico generalizado» (TODOROV, 1970, pág. 134), consideraremos la cuarta película de los Coen como una obra de indudable y *generalizado* tono fantástico. El lugar de lo fantástico en *Barton Fink* viene dado siempre a partir de una ausencia determinada: de clientes, de luz, de ruidos, de vida... de inspiración. La neutralidad antinatural del escenario vacío revela con su quietud expectante «un mundo-objeto suspendido para siempre al borde de la significación, dispuesto para siempre a recibir una revelación de maldad o de gracia que no llega nunca» (JAMESON, 1989, pág. 108). Un silencio opresivo va rodeando al escritor, su víctima, hasta acorralarlo contra sus propios presagios. La habitación, palpitante y cadavérica a un tiempo, nos revela a través de súbitos latidos e imposibles deyecciones su particular *Stimmung*. «El *Stimmung* —cuyo sentido es mucho más fuerte que el inglés *mood* o que el español *humor* en su designación de esos momentos en que el paisaje parece cargado de un significado ajeno, en que la vista de un sórdido empapelado de pared nos ahoga de angustia o un panorama enmarcado y distante nos llena de una alegría igualmente inexplicable— es el elemento mismo de lo que Frye, siguiendo a Joyce, denomina la *epifanía* legendaria» (JAMESON, 1989, pág. 108). Resulta especialmente revelador comprobar cómo la definición propuesta por Jameson coincide literalmente con el argumento y la puesta en escena de la película de los Coen: la habitación sórdidamente empapelada y el escritor extrañamente fascinado por la distante e inalcanzable imagen que cuelga de la pared, único respiro emocional para su angustiada alma.

Epifanía legendaria que Joyce define como los fragmentos, las impresiones rápidas que se presentan ante el escritor y que éste debe fijar por medio del lenguaje en todo su carácter apasionante para convertirlas en perceptibles para los demás;

epifanía como inspiración, revelación definitiva, visión providencial; epifanía que resulta en sí misma espejismo propiciado por un escenario que es a la vez continente y contenido de la azotada mente de Barton; «Cuando todo cambia, cuando todo parece hundirse, la unidad de la imagen resulta más necesaria que nunca. Y la mirada persigue en esa unidad la corriente de sentidos sobre la que aliviar la experiencia del hundimiento del mundo, apuntando a la epifanía de lo nuevo, a lo humano naciente» (JIMÉNEZ, 1982).

Para Vidal, Fink tan sólo tiene una posibilidad de escape: «El cuadro de la pared que representa a una joven sentada a la orilla del mar. Pero ese cuadro, ¿existe o no existe? Al final, Barton intentará averiguarlo preguntándole a la chica [...] *Are you in pictures?*» (VIDAL, 1992b). *Pictures* significa al mismo tiempo *cuadros* y *películas*, por lo que la pregunta, inocente y fascinada a partes iguales, interacciona a la vez que cortocircuita ambos espacios de ficción en un nuevo bucle de insondable y críptica belleza: la realidad como representación, la representación como realidad.

Para los Coen, pudorosos siempre con respecto a sus auténticas complejidades conceptuales, dicho elemento resulta mucho más trivial: «El cuadro era una especie de signo de puntuación que contribuía a crear una mayor opresión en la habitación del hotel donde ha tenido la desgracia de caer» (CASTRO, 1992). Sin embargo, y de forma algo contradictoria, resultan tajantes a la hora de jerarquizar los pretendidos símbolos que pueblan su película: «El auténtico final está en la playa» (JOUSSE, 1991). Como bien apunta Joel, la última escena de la playa «es más el resultado de una lógica intangible, una lógica onírica más que una especie de lógica intelectual: esa escena es apropiada en el filme; resuelve algo y es su última imagen» (JOUSSE, 1991). Volvemos por lo tanto al terreno de la estrategia alegórica, dejando definitivamente de lado la *lógica intelectual* de lo simbólico.

Si rastreamos las posibles fuentes referenciales que llevaron a los Coen a configurar ese obsesivo *leitmotiv* que es el cuadro de la chica en la playa, nos encontraremos con no pocas sorpresas. Uno de los escritores favoritos de Joel y Ethan es el neoyorquino y hammettiano Cornell Woolrich. Sus numerosos relatos de misterio (firmados con diferentes pseudónimos, siendo William Irish el más famoso de todos ellos), han inspirado a no pocos directores: desde el Hitchcock de *La ventana indiscreta* (*Rear Window*, 1954), al Truffaut de *La novia vestía de negro* (*La Manée était en noir*, 1968).

A finales de 1958, Woolrich escribiría *A Penny-a-Word*,<sup>[48]</sup> sin lugar a dudas uno de sus mejores relatos cortos. Contemplado con la debida distancia, los paralelismos que afloran al compararlo con ciertos aspectos argumentales y narrativos de *Barton Fink* resultan más que evidentes. La trama gira alrededor de un mediocre escritor de segunda que recibe el encargo de redactar una historia corta para una barata publicación mensual de misterio. Mercenario de su presunto talento

literario (un centavo por palabra), el artista deberá escribir un relato para el que ya existe una ilustración de portada en la que se ve a una atractiva muchacha huyendo. Para concentrarse (tiene tan sólo un día para acabar su encargo), el escritor se instalará en un viejo y pretendidamente tranquilo hotel, donde, metódico y maniático a partes iguales, establecerá su cuartel general. Intentando inspirarse, colocará frente a él, colgada de la pared y sobre la máquina de escribir, la ilustración. No hace falta decir que, poco a poco, el reducto de tranquilidad que con tanto esmero creía haber encontrado, se irá convirtiendo en un hervidero de acontecimientos inesperados, llamadas inoportunas y demás accidentes que amenazarán con bloquear definitivamente su creatividad.

Como puede comprobarse, son no pocas las coincidencias argumentales con el filme de los Coen, especialmente en lo que se refiere a la situación espacial de la trama, ilustración en la pared incluida.<sup>[49]</sup> Coincidencias tras las que vemos, una vez más, el celo intelectual con el que Joel y Ethan (a)bordan sus guiones, sin que en ningún momento pretendamos por ello descontextualizar tales referencias y lugares comunes para poder así argumentar peregrinas conclusiones.

## Fluidez simbólica (y otros líquidos)

El filme de los Coen está recorrido en su superficie por toda suerte de signos y fenómenos visuales, imágenes poderosas que perlan el desarrollo narrativo con su contundente presencia y que, irónicamente, aparentan una total ausencia de sentido. Algunos críticos se han aventurado a rastrear esos presuntos símbolos con la esperanza de traducirlos y desenmascararlos definitivamente. Para nosotros, por el contrario, el discurso de los Coen no es de orden simbólico, sino alegórico, estrategia última del género fantástico en una época tan descreída y cínica como la nuestra. Las imágenes ya no *significan*; las imágenes *son* (como bien saben Svankmajer, Lynch o Cronenberg, maestros indiscutibles del cine fantástico más actual).

Volviendo al controvertido plano de la roca en la playa, llama poderosamente la atención el hecho de que la presencia del mar (o del agua, por extensión) se venga asociando en el cine contemporáneo a una determinada y muy característica forma de entender lo fantástico, como puede comprobarse en *El cabo del miedo* (Cape Fear, Martin Scorsese, 1992), en *Wavelength* (Michael Snow, 1967), o en la misma *Barton Fink*, «donde el héroe desaparece también dentro de un cuadro (o el cuadro se convierte en la película)» (STERN, 1995, pág. 3). Esa fascinación por los elementos más telúricos tiene una honda raigambre en el romanticismo alemán, en la pintura de Caspar David Friedrich y en esa su alucinada y fría extensión conocida como Edward Hopper, de la que, sin lugar a dudas, la luz y el color de *Barton Fink* son deudoras.

En opinión de Bachelard, la imagen de una roca (roca que arrastra a Sísifo una y otra vez al insondable abismo del infierno) viene siempre asociada a la literatura del miedo: «La función de la roca consiste en poner terror en el paisaje» (BACHELARD, 1947, pág. 216). Función de la que se aprovecharon tanto Nietzsche, como Goethe, Georges Sand o Melville, convencidos como lo estaban de que la propia *impasibilidad* de la roca era en sí misma una amenaza. Para Ruskin, ampliando la tesis de Dante, una simple roca bastaba para representar un infierno. Para Victor Hugo, como para Michelet, su imagen resultaba equiparable a la de la esfinge. Su sola presencia subraya aquella tristeza enigmática y desoladora del paisaje mítico (dantesco) custodiado por fosilizados monstruos de piedra. Los Coen, debidamente filtrada su simbología por la alargada sombra de Kafka (el mismo que hizo fundirse a Prometeo con esa roca a la que estaba aburrida y eternamente encadenado), desmitifican el referente y se quedan tan sólo con su devastada y melancólica imagen como emblema de la contemplación ociosa (contemplación que define la actitud vital del intelectual).

Sin embargo, esa *inexplicable* roca, eternamente azotada por las olas de un poderoso océano, no será finalmente el elemento más intrigante y controvertido de cuantos jalonan la trama de *Barton Fink*. Dicho honor le estará reservado por derecho propio al papel pintado de la pared. Papel que abre y cierra la película en perfecta y simétrica circularidad, siendo la imagen sobre la que desfilan los títulos de crédito del principio y del final de la cinta. Metafórico telón teatral que da origen e indica al mismo tiempo la conclusión del drama, de la representación, a la vez que pantalla virtual en la que Barton (su cabeza), en su doble condición de guionista y narrador, proyecta su ensimismada obsesión y materializa sus fantasmas personales. Un mundo de presagios se desencadena sobre esa superficie groseramente estampada con agostados y rancios motivos vegetales, sobre ese papel pintado que se despega caprichosamente, empapado de no se sabe qué humedades, supurando, rezumando engrudo como si fuera sudor, o pus, o semen. Escatológico simbolismo, excentricidad surrealista o simple *trompe-l'oeil* narrativo, lo cierto es que las escenas protagonizadas (es un decir) por dicho elemento son de las que se recuerdan y discuten apasionadamente.

En *A Viewer's Guide to Barton Fink*,<sup>[50]</sup> David S. Cowen pretende dar con una explicación que desvele el denso cripticismo de tales secuencias. Para él, toda la película puede ser interpretada (una vez más) como una broma simbólica: «Los estados emocionales de Barton y Charlie Meadows están representados por dos de los elementos: el agua y el fuego. La primera vez [...] vemos un plano de olas rompiendo contra una gran roca... y el agua se disuelve sobre el suelo del hotel Earle, como si la moqueta marrón fuera arena». Para Cowen, el fuego caracteriza simbólicamente las emociones de Charlie: «En el punto más alto de su enfado, literalmente, las llamas

erupcionan alrededor suyo. El tipo suda [...] y el agua es purgada de su cuerpo».

A continuación pasa a reflexionar sobre el sentido de las tuberías (ocultas tras las empapeladas paredes). Charlie, refiriéndose a la invisible pareja que copula ruidosamente en algún lugar del hotel, comenta entristecido ante Barton: «Es como si pudiera oírlo todo en este vertedero. Debe ser por las cañerías». Y luego cambia de conversación. Más tarde, como indica Cowen, «Charlie escuchará los ruidos de la cópula una vez más. [...] Cuando Audrey y Barton se acuestan sobre la cama [...] la cámara se aleja de ellos y entra en el baño». Los sonidos de la pareja serán succionados por el desagüe, donde resonarán a través de las cañerías hasta llegar a la habitación de Charlie.

Las conclusiones de Cowen resultan un poco más forzadas que su ajustado y riguroso análisis: «Cuando el agua fría corre por unas tuberías que atraviesan un ambiente cálido, se produce una condensación en ellas. Si las cañerías se encuentran exactamente tras el papel de la pared, la humedad condensada atraviesa el muro y empapa la cola, que se descompone y hace que el papel termine despegándose». Atractiva idea que, sin embargo, no parece encajar con aquella primera escena en la que lo vemos desprenderse de la pared, justo después de la primera visita de Charlie a la habitación de Barton.

Cowen analiza y pretende descifrar también otro de los oscuros enigmas del filme: ¿por qué asesina Charlie? Para el autor, las pistas resultan muy claras: «En muchas de las escenas, Charlie pretende ayudar a Barton. [...] Intenta ser la musa de Barton. “¡Yo podría contarte historias!”, le dice. (...) Pero Barton ignora a Charlie, obsesionado por la idea de un teatro moderno, interrumpiéndole cada vez que él está a punto de decirle algo útil. [...] Pero el peor de los dolores es el que tendrá la noche en que Barton y Audrey hagan el amor. [...] Tras oírlos, Charlie sabe que Barton lo ha abandonado como fuente de inspiración, eligiendo a Audrey como su nueva musa, a pesar de que él tiene una idea mucho más genuina de lo que ocurre en las películas de lucha libre».

El análisis de Cowen flaquea hacia el final, cuando llega incluso a inventarse (inconscientemente) parte del guión, como es el caso de la escena en la que, según él, Barton da por sentado que Charlie ha matado a Audrey, y le pregunta la causa: «Charlie explota “¡Porque tú no escuchas!”, y el pus sale de su oído. En cierto sentido, esto simboliza gráficamente un desahogo sexual para Charlie. El engrudo del papel de la pared probablemente también». En resumen: Charlie asesina para acabar con su dolor, el dolor que le produce su inevitable abstinencia sexual.

El enfoque de Cowen fuerza el contenido explícito del filme pretendiendo conseguir una cuadratura del círculo que resulta a todas luces excesiva para una película que hace de la ambigüedad la mejor de sus armas y del cripticismo el más importante de sus logros. Intentaremos a continuación identificar otras claves

interpretativas que, si bien resultan más obtusas, sospechamos puedan ser mucho más exactas.

## El cine del cerebro

Joel y Ethan han practicado a través de toda su filmografía una versión personalizada del denominado *cine del cerebro* kubrickiano: en sus películas el mundo es, metafóricamente hablando, un cerebro disfuncional, enfermo, averiado. No ha de extrañarnos por lo tanto el que una de las claves interpretativas de *Barton Fink* sea precisamente una de las películas favoritas de los Coen: la controvertida *El resplandor* (*The Shining*, 1980), de Stanley Kubrick.<sup>[51]</sup> Su protagonista, Jack Torrance (Jack Nicholson), es un escritor que intenta recuperar la concentración y la creatividad en un hotel, el Overlook, que parece estar habitado exclusivamente por fantasmales presencias. El mórbido escenario lo irá acorralando contra su propia razón, finalmente perdida en escalofriante y laberíntico progreso.

En términos freudianos, el hotel Earle de *Barton Fink* (paralelo en sentido y desarrollo dramático al Overlook de Kubrick), no es sino el atormentado cerebro de su impresionable protagonista. Su propia imagen como inquilino de tan inestable antro, unida a la espectral aparición de Charlie, Audrey, Chet, Pete, y la siempre invisible presencia del resto de clientes, parece proponernos a dichos personajes como células deterioradas del cerebro del protagonista, interconectadas por un orgánico laberinto de ramificaciones (literalmente nerviosas) que toma la forma de purulentas tuberías, pasillos y elevadores.

## El infierno de la creación

La primera vez que vemos a Barton atravesando los agobiantes pasillos del edificio rumbo a su habitación/nicho, nos da la sensación de estar recorriendo un fúnebre sendero bordeado de lápidas/puertas y decorado con marchitas huellas de flores muertas (estampadas en el papel pintado). Parafraseando a Dante, podríamos añadir: «Tú que entras aquí, abandona toda esperanza». Aunque intuimos que el hotel está repleto de huéspedes, nunca vemos a ninguno de ellos. Los zapatos son depositados sistemáticamente cada mañana ante la puerta de cada una de las habitaciones, de donde son a su vez sistemáticamente retirados y, suponemos, utilizados por sus propietarios. Como si de un buque fantasma cargado hasta los topes de almas en pena se tratase, sentimos las presencias (espectrales, siniestras y desoladoras), pero nunca

las vemos materializarse.

Encontramos así una significativa composición de Bertold Brecht que resume en su contundente sencillez el espíritu mismo de la película: «Yo / que viví en Los Ángeles y no en Londres / sé, cuando pienso en el infierno, que tiene que ser / más parecido a Los Ángeles. / También en el infierno / hay, no lo dudo, [...] vehículos relucientes en que / individuos de aire alegre vienen / de ninguna parte y a ninguna parte van. / Y las casas, construidas para las personas felices, se alzan vacías / aun cuando se viva en ellas.»<sup>[52]</sup> Los Coen retoman la cita y la despojan de toda posible esperanza: las habitaciones se alzan vacías aun cuando las sepamos ocupadas. Y sus huéspedes, intuimos, no son demasiado felices. Pete, el cadavérico ascensorista con el que Barton conversa a propósito de la Biblia, resulta una suerte de Caronte (el barquero que trasladaba las almas de los muertos a través de la laguna Estigia hacia el Hades) reinterpretado por Hooper. Incluso Chet, el mefistofélico botones, parece surgir en su primera aparición de las mismas entrañas de la tierra. Porque el deprimente hotel Earle, «un día o toda una vida», es a la vez infierno mental y marchito paraíso (definitivamente) perdido para ese pecador por omisión que es Barton.

Caricatura despiadada del escritor atormentado, Barton necesita descender a los infiernos de la creación para superar su ceguera espiritual y desbloquear su alma. Descenso que no supone nada nuevo desde el punto de vista literario: «Cuando, al comienzo de *Une saison dans l'enfer* (1873), Rimbaud invoca a Satán, no podemos considerar esa invocación en el sentido romántico de la apelación al mal. Es, por el contrario, el descenso a los infiernos que el poeta moderno necesita para alcanzar la visión, la *iluminación*» (JIMÉNEZ, 1982, pág. 118). Y Barton, mezquino escritor y poeta moderno a su pesar, deberá por consiguiente pasar una larga y agónica temporada en el infierno si pretende alcanzar la ansiada *iluminación*. El problema es que, en *Barton Fink*, el infierno está tan sólo en la cabeza de su protagonista.

Aquejado de un patético ombliguismo que le hace apartarse del mundo para pretender condensarlo con indisimulada soberbia, Barton sufre su condena con llorosa resignación. El hotel Earle se desplomará sobre su alma paulatinamente, arrinconándolo contra la página en blanco de su bloqueo creativo. Doloroso penitente, descubrirá el carácter sagrado de las palabras en la mismísima Biblia, ayudado en todo momento por un letal y afable ángel guardián que ha tomado la enorme forma de su vecino de habitación, Charlie. Y será Charlie, definitivo ángel caído transfigurado en Mundt, el que desencadene el infierno sobre/desde su cabeza. Barton ocupará su desolador aposento en ese purgatorio que él cree morada circunstancial, sin caer en la cuenta de que se está jugando el morar en ella eternamente o el poderla abandonar si logra purificar su alma.

## Sagradas Escrituras, bendita inspiración

Purificación que, en la más pura tradición hebrea, pasará por la lectura extasiada de las Sagradas Escrituras. Recordemos en primer lugar la escena: Barton, que está sentado ante su escritorio, descubre en un cajón un ejemplar de la Biblia. Comienza a leerla, al azar, por el capítulo segundo del Libro de Daniel, por el versículo en el que se habla de Nabucodonosor, el rey persa que, tras tomar Jerusalén (convirtiéndose para los hebreos en el símbolo de toda opresión), amenazó a los caldeos con cortarlos en pedazos si no le desvelaban sus sueños y su interpretación. Curiosamente, el título de la obra magna de Mayhew es *NEBUCHADNEZZAR* (Nabucodonosor), novela que el propio autor (trasunto del Faulkner que escribió *¡Absalom, Absalom!*, obra también de honda raigambre bíblica) regala a Barton con la siguiente dedicatoria: «Para Barton con el deseo de que esta pequeña diversión alivie su estancia entre los Filisteos». Más adelante, y en estado casi de trance, Fink lee el primer capítulo del Génesis, intercalando en su delirio el principio de su apenas comenzado guión con las primeras palabras de las Sagradas Escrituras: «Y dijo Dios, que se haga la luz, y la luz se hizo» (Génesis, I, 3).

Siempre que los Coen son preguntados por el posible sentido oculto de sus guiones, juegan deliberadamente a la superficialidad extrema. La referida escena de la Biblia, por ejemplo, es según ellos tan sólo «una broma fácil» (JOUSSE, 1991) que relaciona el calvario del escritor (su esterilidad creativa) con su posterior salvación (las Sagradas Escrituras como fuente de inspiración *quasi* divina): «Nos preguntábamos qué se puede encontrar en una habitación de hotel en Estados Unidos. En cada habitación de hotel en los EE.UU. hay una *Gideon's Bible*» (JOUSSE, 1991). Como señala Joel: «Para nosotros era la ocasión de creernos Dios. Es el privilegio del autor» (JOUSSE, 1991). Aunque resulta loable su obsesión por mantener la impenetrabilidad del texto, lo cierto es que tal elemento constituye sin lugar a dudas una de las claves fundamentales para entender la película. Y las coincidencias alrededor suyo son demasiadas como para ser tomadas a broma.

La primera de ellas es el hecho de que sea el propio Lipnick el que considere ya desde un principio a Barton como guionista incapaz de abordar determinado tipo de películas. Al fin y al cabo, razona el magnate, Fink es un poeta de la calle, y eso deja de lado los *westerns*, las películas de piratas, las de romanos... y las bíblicas.

La segunda de dichas coincidencias viene dada por la escena en la que un eufórico y ya desbloqueado Barton llamaba en mitad de la noche a Garland, su agente en Nueva York, para comunicarle la grandeza de sus progresos: «Es sobre lo que estoy escribiendo, Garland, Es realmente... Pienso que es realmente grande. [...] No



grande por su tamaño, que también lo es. Quiero decir importante. Puede que sea la obra más *importante* que jamás haya escrito. [...] ¿Has leído la Biblia, Garland?»

La tercera y última (y para nosotros, no obstante, la más significativa) viene determinada por algo que los Coen han venido demostrando película a película: ser grandes conocedores de las doctrinas psicoanalíticas (podríamos decir que son freudianos desdramatizados). Pasión la suya por el psicoanálisis en la que se unen su desarraigado pero ineludible origen judío, y su formación filosófica (especialmente en el caso de Ethan). Todos sus filmes incluyen escenas oníricas, a la vez que suelen desarrollar sus argumentos sobre esquemas simbólicos heredados directamente de las teorías sobre el subconsciente de Freud. Y como bien saben ellos, Freud era un apasionado lector de la Biblia. Cuando contaba tan sólo siete años de edad, ya le gustaba especialmente la historia de los israelitas en Egipto, que es la historia de José, el esclavo que logró el éxito interpretando los sueños (historia paralela a la del capítulo segundo del Libro de Daniel que los Coen escogerán, extraña coincidencia, como fuente de inspiración para Barton). Como bien señala Bloom, «la ambición de Freud era profética [...] En un sentido amplio, se lo debía todo a la pasión judía por la interpretación, que encontró el paradigma necesario para la exégesis profética de los sueños en los aspectos proféticos de la interpretación de las escrituras» (BLOOM, 1996, pág. 100).

Los Coen asumen dócilmente esa influencia que los textos sagrados ejercieron sobre las teorías de Freud, al tiempo que coinciden con él en el carácter desacralizador que éste pretendió imprimir a lo onírico. En opinión de Bloom, el obsesivo cientifismo de Freud no era sino una defensa contra el antisemitismo: «Freud pretendía protegerse de las acusaciones de que su psicoanálisis era un sistema de interpretación puramente judío» (BLOOM, 1996, pág. 103). El tema del antisemitismo en *Barton Fink* se localiza perfectamente en la escena en la que los rudos policías acosan al escritor mientras buscan a Mundt. Antisemitismo que ellos relacionan perversamente con la sospecha de una relación homosexual entre él y Charlie, acusación de la que Barton se defenderá declarando indignado: «¡Él es un hombre! ¡Luchamos!».

Ya en la paralela en el tiempo y en el guión de *Muerte entre las flores*, la homosexualidad y las raíces judías formaban un tándem totalmente negativo (el fatídico e indigno personaje de Bernie Bernbaum, por ejemplo).<sup>[53]</sup> Al mismo tiempo, Tom Reagan, el protagonista absoluto del filme, se negaba a buscar un sentido profético a sus recurrentes sueños. En otra de las escenas, Tom hacía una extraña alusión al *Cantar de los Cantares*, una de las partes de la Biblia que más interpretaciones psicoanalíticas ha suscitado.<sup>[54]</sup> Parece por lo tanto normal que en la inmediatamente posterior *Barton Fink* aflorasen aún con más fuerza todas esas referencias bíblicas de oscura reversibilidad freudiana.

## La compleja vida de la mente

Referencias todas ellas a esa Biblia específicamente hebrea (oriental) que, en su letra y en su espíritu, resulta tremendamente lejana en forma y fondo de esa secularizada versión (la *Vulgata* latina) que la tardía patrística cristiana ha preservado para Occidente. Para un judío ortodoxo (y Barton, *a priori*, lo es), «el libro del Génesis recibe su nombre de la primera palabra, que en hebreo es *Bereshit*» (SCOFFER, 1993, pág. 22). Y la raíz de la palabra *Bereshit* es *Rosh*, que significa, literalmente, *cabeza*. Palabra que será utilizada en esta película en setenta y siete ocasiones, mostrándonos la gran paradoja de una trama que se quiere cerebral, pero que termina hundida en los más palpitantes abismos de lo irracional. Uno de los momentos más significativos será aquel en el que el propio Barton, en mitad de un salón de baile atestado de soldados, y señalando su cabeza, proclama enloquecido: «¡Yo soy un escritor, monstruos! ¡Yo creo! ¡Éste es mi uniforme! ¡Así es como yo sirvo al hombre corriente!».

*Barton Fink*, ya lo apuntamos anteriormente, es un filme que se desarrolla en el interior de la atribulada cabeza de su protagonista. Cabeza saturada de remordimientos, obsesiones y fantasmas personales. Y es por ello que, a decir de los propios Coen, el mosquito que atormenta a Barton en su habitación es incluso más importante para la trama que el hecho de que ésta se desarrolle en Hollywood. Para Ambrose Bierce, el mosquito es el «germen del insomnio, distinto de la conciencia que es el bacilo de la misma enfermedad» (BIERCE, 1906). El mosquito de su habitación no debería existir (como bien le recuerda Ben Geisler, en el desierto no los hay). El molesto parásito tiene en vela a Barton noche tras noche, revoloteando sobre su cabeza 109 (simbólica y sintomática imagen promocional del filme y portada del guión publicado). La primera vez que Barton oye al mosquito es en la víspera de su primer encuentro con Lipnick. La segunda será tras su enfrentamiento edípico con Mayhew (secuencia del almuerzo campestre). Más adelante, y mientras espera a que Audrey llegue a su habitación en mitad de la noche para ayudarle, Barton dormita sobre su cama protegiendo con la almohada, significativamente, tan sólo su cabeza del acoso del incómodo y obsesivo insecto (como si ése fuera el único punto por donde puede atacarle).

Cuando el escritor lo caza finalmente aplastándolo sobre la espalda de una Audrey ya cadáver, el mosquito se nos antoja algo más. Si hacemos caso a Bierce y a su *diabólica* definición del insecto, podremos elaborar una ajustada ecuación interpretativa. Si el mosquito representa por extensión la conciencia (presuponemos que mala), y ésta produce el insomnio del escritor (síntoma de su enfermedad moral), entenderemos mejor la oblicua afirmación del malencarado Geisler: en Hollywood no

hay lugar para la conciencia. La esterilidad del desierto es la esterilidad del propio creador, su sequía espiritual y su imposibilidad para desarrollar el órgano de la conciencia. La culpa de Barton, perdida la virginidad creativa, sexual y ética (es ya un ser tan despreciable como el decadente Mayhew), se materializa sobre ese cadáver exquisito que yace a su lado empapado de sangre. Matar al insecto es reconocer haber deseado la muerte de Audrey, perversa y maligna hembra que le ha arrebatado, de un solo y certero golpe, su tripartita inocencia.<sup>[55]</sup> ¿Ha matado Barton a la mujer? Simbólicamente, sí.

La culpa deberá ser por lo tanto redimida. El escritor, dándole la espalda al inexplicable crimen, y perdida ya definitivamente su inocencia, logrará terminar su guión a golpe de introspección bíblica. Un guión que él cree insuperable, cumbre indiscutible de su arte, su talento y su sacrificio, paradigma de su madurez personal y de su definitiva victoria sobre su propia inseguridad. Pero, como sentencia colérico Lipnick, «la gente no quiere ver a un tipo luchando con su alma».<sup>[56]</sup> Barton, culpable todavía de un inadmisibles pecado de arrogancia, es condenado a seguir trabajando bajo contrato para los estudios hasta que madure. Su famoso *toque Barton Fink* («That Barton Fink feeling») le es arrebatado (negado, cuestionado, puesto en entredicho). Desposeído y humillado, presa su alma de la más profunda de las melancolías posibles, el escritor comprende finalmente que esa temporada en el infierno que él pretendía pasar de forma inadvertida, como de puntillas, no ha hecho sino comenzar.

Para nosotros, *Barton Fink* es ante todo la historia de un soberbio y arrogante artista judío que se redime de sus pecados a fuerza de sufrimiento. Un pecador que pretendía obviar a Dios al tiempo que lo emulaba a través de la palabra: «Dios crea el mundo por medio de la palabra; crea el mundo porque habla, y porque habla no puede dejar de decir. En el acto mismo de nombrar, crea las cosas» (SCOFFER, 1993). Barton es un heresiarca de la palabra, un Prometeo del lenguaje que pretende hacer de la creación literaria su bandera, su arma arrojada, su moral, sin caer en la cuenta de que su soberbia artística es el peor de los pecados a los ojos de la divinidad. Del mismo modo, descubrir que su literalmente *adorado* Mayhew (apellido que bien podría ser considerado como el forzado anagrama<sup>[57]</sup> de YAHWEH, el nombre propio del Dios de Israel), es tan sólo un embaucador, hará tambalearse su fe en la escritura, el arte y el compromiso como actividades reservadas para los elegidos.

Porque si hay algo más peligroso para *la vida de la mente* que el compromiso dependiente hacia las ideas, esto es «el exceso de entrega hacia una idea especial y preconcebida» (Hofstadter, 1962, pág. 35). Barton se cree juez de la humanidad, a la que desprecia al tiempo que desconoce. Cuando sea consciente de la relación que existe entre Mayhew y Audrey, será ella la que, literalmente, le pedirá que no les juzgue. Barton no es Dios; pero se arroga su poder para discernir entre el bien y el

mal.

Volvamos por un momento a la succulenta declaración de Joel: «Para nosotros era la ocasión de creernos Dios. Es el privilegio del autor». Su privilegio, a la vez que su arrogante pecado.

Y Barton, que es un autor enfermo de prometeica arrogancia, será prometeicamente castigado por una divinidad invisible, omitida voluntariosamente y nunca mencionada, aunque siempre presente en forma de oscuras señales e infernales augurios medioambientales. Una divinidad que lo observará tácitamente a lo largo de la película desde sintomáticos y reiterativos planos cenitales. Y Fink, que no es más que una atormentada y vulnerable alma judía esforzándose por parecer un arrogante y descreído escritor comprometido, será castigado por esa misma presencia divina (que algunos llamarían simplemente conciencia, remordimiento o culpabilidad). Si Dios/Yahvé confundió las lenguas de aquellos que osaron construir una babélica torre para desafiar su poder, en esta ocasión castigará la petulante arrogancia de Fink haciéndole enmudecer, bloqueándolo. Bloqueo que tan sólo logrará superar a través de la extasiada lectura de las Sagradas Escrituras.

## Haciendo cábalas

Baste recordar en este punto los orígenes judíos de los hermanos Coen, su poco ortodoxo comportamiento frente al integrismo religioso de su abuelo, así como la forma en la que han introducido en muchas de sus películas el tema del judaísmo y la cultura hebrea a través de personajes tan ridículos como vehementes (Bernie, el viscoso homosexual judío de *Muerte entre las flores*; Walter Sobchak, el psicótico judío vocacional de *El gran Lebowski*; incluso las descerebradas referencias a la circuncisión que hacen las ocasionales prostitutas de *Fargo*). Detalles todos ellos que conforman (y confirman) una batería de temas, motivos y fetiches particulares que, desde una postura casi siempre sarcástica, desacralizadora y distanciada, como si se tratara de un tardío ajuste de cuentas con ciertos recuerdos y rituales de la infancia, aparecen intermitentemente en toda su obra (y, así lo creemos, nos autorizan a elaborar un análisis de *Barton Fink* centrado en dicho universo simbólico). Conviene recordar al mismo tiempo que fueron no pocos los críticos norteamericanos que condenaron con especial vehemencia la película, calificándola de insensatez antiintelectual y antijudía.

Lo que en principio fue para nosotros una vaga sospecha (la posibilidad de que el guión de *Barton Fink* escondiese entre líneas claras referencias al estudio de la Torá y al tema genérico de la Cábala), vino a confirmarse definitivamente con la edición de *Las puertas del Edén*, el libro de relatos que Ethan Coen publicó a finales de 1998, y

en el que, de forma claramente autobiográfica, el recuerdo de las clases de *Talmud Torah*<sup>[58]</sup> se convertirá en el eje vertebrador de varios de los cuentos (especialmente en los titulados «Otros tiempos», «Yo maté a Phil Saphiro» y «¿Has estado alguna vez en el país de las reinas eléctricas?»). El tono resulta en todos ellos cuando menos cínico, habida cuenta de que Ethan, mostrando una actitud tan poco ortodoxa como ciertamente descarada, rememora de su época como joven estudioso de los textos sagrados ante todo aquellas anécdotas que resultan más transgresoras y bizarras: una canción que parodiaba el himno de la sección local de la Asociación Sionista Americana y en la que se relataban los problemas de estreñimiento de cinco patriarcas (Caín, Moisés, Balam, Salomón y Sansón), travesuras a costa de rabinos que parecían mafiosos antes que hombres piadosos, traumatizados compañeros de clase cruelmente apodados «Golem», pesadillas cuyo origen tiene lugar en el recuerdo somnoliento de los versículos del Génesis, etc.<sup>[59]</sup>

El éxtasis que Barton alcanza al leer la Biblia es, curiosamente, el mismo *éxtasis* que se alcanza a través de la Cábala (literalmente, «tradición recibida»), entendiendo siempre ésta como la técnica de la lectura e interpretación del texto sagrado destinada a buscarle un sentido al sufrimiento. El misticismo hebreo, en el que se circunscribe la tradición interpretativa rabínica representada por el *Talmud Torah* (o «estudio de la Torá»), considera la creación del mundo como un puro fenómeno lingüístico.<sup>[60]</sup> Como señala acertadamente Bloom, «más allá de su retrato directo de la mente cuando crea, [...] la Cábala es una teoría de la *escritura*» (BLOOM, 1979, pág. 52).

Como «enseñanza que pasa de la boca al oído», la Cábala supone la transmisión directa de una sabiduría espiritual intemporal, lo que significa que dicho proceso puede adoptar todas las formas o modalidades imaginables: «Dependiendo del *receptor*, puede aparecer como un ángel, un loco o bufón a lo divino, un sabio enfrascado en el estudio de la *Torá*, o una hermosa mujer» (BESSERMAN, 1997, pág. 15). Una de las principales técnicas de apoyo a dicho estado de meditación es la que consiste en la observación fija y continuada de un objeto cualquiera, método que permitiría captar finalmente la imagen *aurática* de las cosas (algo que Barton parece practicar en su obsesiva contemplación del cuadro de la pared). Otra de las técnicas consistiría en escuchar cualquier tipo de sonido con total y arrebatada concentración, lo que permitiría, al menos en teoría, llegar a oír la voz de Dios en todo tiempo y lugar (la estancia de Barton en el Earle se verá constantemente asediada por toda suerte de extrañas e inexplicables sonoridades). Al mismo tiempo, las técnicas de relajamiento y concentración basadas en el control de la respiración pueden ayudar «a vaciar la mente de pensamientos perturbadores, por lo cual al cabalista se le aconseja que respire tan uniforme y rítmicamente como el mar» (BESSERMAN, 1997, pág. 47). Dicha técnica vendría a ser el reverso laico de la anteriormente comentada *contemplación ociosa* que caracterizaba la actitud básica de todo intelectual.

Como puede comprobarse, la metodología creativa del escritor remite directa, aunque inconscientemente, a ese cuarto método fundamental para la interpretación de las Sagradas Escrituras que, según el misticismo judío, conduce de forma directa a lo que el Talmud denomina el *Pardes* (el paraíso del conocimiento divino). Cuarto método (llamado también *sod*, «misterio»), que enseña los «misterios de la Torah» (o reconocimiento de la sabiduría divina que se oculta en las Escrituras) a través de la exégesis espiritual y la atenta aplicación del primer capítulo del Génesis.

## **Doppelgänger: ensimismada alteridad**

Para *Barton Fink*, Joel y Ethan escogen unos personajes mezquinos, desconfiados, aislados por su egoísmo. El calor humano que envuelve al bueno de Charlie, paradójico oasis entre tanta frialdad, se verá irónicamente interceptado por su terrible verdad: es afable y delicado porque está completamente loco. Barton, escritor de sólidos (al menos en teoría) principios morales y nula capacidad de comunicación para con sus semejantes, se desarrollará ante nosotros como contradictorio bienpensante: filántropo de salón, preocupado e incapacitado al mismo tiempo para lo social, ensimismado en su talento y profundamente rícano en sus emociones, poco a poco descubriremos los entresijos de su pequeño, atolondrado y egoísta corazón.

Como personaje, Charlie no es sino el resultado del traumatizado proceso de interiorización que Barton pone en marcha para superar su bloqueo creativo. Proceso en el que se darán cita las mesiánicas intenciones del escritor como artista comprometido, sus más íntimas y traumáticas pulsiones, sus fobias, sus prejuicios, así como su implícita renuncia a sus ortodoxas raíces, y que reproducirá, de forma tan automática como inconsciente y desafortunada, los complejos rituales de meditación que se llevan a cabo durante la lectura de la Cábala. Es como si Barton, sin saberlo, sin proponérselo, de manera totalmente aleatoria aunque, fatal coincidencia, totalmente efectiva, hubiera invocado a golpe de gestos casuales, movimientos obsesivos y fallidos ejercicios de concentración, a todas las fuerzas del cielo y del infierno a través de una suerte de ritual cortocircuitado. Como apunta Eco, «un mundo creado por error es un cosmos abortado» (ECO, 1990, pág. 56).

En *Barton Fink*, el patético protagonista tiene su *doble* en Charlie. La esterilidad de Barton provoca la aparición de Karl Mundt, su *doble monstruoso*, fuerza (destruktiva) de la naturaleza que arrasa un hotel que intuimos confusa conciencia y cerebro esquizoide del escritor: «Bajo el término de *doble monstruoso* alineamos todos los fenómenos de alucinación provocados por la reciprocidad ignorada, en el paroxismo de la crisis» (GIRARD, 1975, pág. 171). La figura del doble, o *doppelgänger*, tuvo su apogeo a mediados del XIX, momento en el que «aparece

(tanto en el campo de la literatura como en el de las artes plásticas) un yo amenazado, asediado, inasible. Se inicia una revolución en la idea del sujeto que pone en duda la soberanía del yo» (CORTÉS, 1997).

El tema del doble suele asociarse sobre todo a los fenómenos de desdoblamiento de personalidad (esquizofrénica o paranoica), así como a la literatura: «El tema del doble está presente en un espacio cultural infinitamente más vasto, es decir, en el espacio de toda ilusión» (ROSSET, 1976). Tema el del *doppelgänger* que marcará decisivamente los argumentos del (mal) llamado *cine expresionista*, y que influirá sobremanera en el posterior cine de género norteamericano de los años treinta.

Una influencia que, debidamente tamizada y parcialmente despojada de su oscura profundidad metafísica, se puede rastrear en el arquetípico cine de terror de la Universal, el cine de *gangsters* de la Warner, e incluso en los *westerns* de la Fox, donde casi todos los argumentos quedan reducidos al eterno combate entre el bien y el mal, entendidos ambos extremos como las dos caras de una misma moneda, escisión moral del héroe y lucha desesperada contra las propias pulsiones, materializadas, corporeizadas y desdobladas en forma de enemigos a los que hay que derrotar definitivamente. Monstruosa (por inexorable) dualidad que ha fascinado por igual a cineastas tan divergentes entre sí como lo son Hitchcock, Lang, Coppola, Lynch, Tarkovski, Ford y, cómo no, los propios Coen.

El tema del *doppelgänger* supone para Joel y Ethan una fuente inagotable de inspiración, raíz mítica para unas tramas que, injustamente valoradas como superficiales y vulgares por algunos, y reducidas a puro entretenimiento por otros, resultan mucho más complejas, elaboradas e intencionadas de lo que a primera vista pudiera parecer. Para ellos, el doble siempre es monstruoso (moral, actancial o físicamente), alucinación o verdad a medias aducida desde la represión, la cobardía o el miedo. El doble surge en su cine bien como resultado de una invocación inconsciente (planteada *desde* la inconsciencia, o *por medio de* un inconsciente), bien como castigo implícito a tal invocación.

Según Chevalier,<sup>[61]</sup> en la tradición bíblica el monstruo simboliza las fuerzas irracionales, posee las características de lo tenebroso, y evoca con su sola presencia (desmedida, caótica e infame, dispuesta a sembrar el terror allí donde aparezca) el período anterior a la creación del mundo. Como bien señala Cortés, «cada hombre entraña su propio monstruo con el cual debe constantemente luchar» (CORTÉS, 1997, pág. 24).

Los Coen recuperan dicho conflicto dramático y se recrean en su carácter oblicuamente cabalístico, haciendo que en su filmografía ese doble monstruoso (trasunto del mítico Golem) sea sustituido por asesinos a sueldo, motoristas del infierno, falsos fantasmas u orondos *psychokillers*, personificaciones todas ellas del deseo y la frustración de unos protagonistas que se muestran incapaces de coger las

riendas de su propio destino.

## Excrecencias de la culpa

El descubrimiento final de ese doble monstruoso que es Mundt, permite adivinar el clima de alucinación y de terror en el que se ha venido desarrollando esa experiencia religiosa primordial (esto es, inmanente) a la que se ha enfrentado, aun sin saberlo, el histérico escritor: «El sujeto verá manifestarse la monstruosidad en él y fuera de él al mismo tiempo. Debe interpretar como buenamente pueda lo que le ocurre y situará necesariamente el origen del fenómeno fuera de él mismo» (GIRARD, 1975, pág. 171). Es por ello que Charlie vive pared con pared con Barton, en una habitación a la que ni el escritor ni nosotros tendremos nunca acceso, pero desde la que, como si de otro nivel de realidad se tratara, no pararán de llegarnos siniestros ecos.<sup>[62]</sup>

Según la teoría psicoanalítica de corte freudiano, *lo siniestro* (*Unheimlich*) no es sino la profunda sensación de angustia que todo ser humano manifiesta ante el retorno de una emoción cualquiera previamente reprimida: «Así lo siniestro se produce cuando se desvanecen los límites entre la fantasía y la realidad, cuando lo fantástico interviene en lo real» (CORTÉS, 1997, pág. 29). De la eterna pugna entre los deseos inconscientes (la tendencia a la transgresión del *ello*) y la represión que resulta impuesta por el entorno social como algo totalmente natural (el acatamiento al orden imperante del *superyo*), es de donde surge el ser monstruoso que, al mismo tiempo, fascina y repugna, atrae y horroriza. «El superyo, más que el yo, y mucho más que el ello, es en algún sentido, el agente psíquico más judío» (BLOOM, 1991, pág. 142).

Barton materializa desde sus contradictorios y reprimidos deseos a ese Golem que vive puerta con puerta junto a él, Charlie, doble monstruoso de su propia ansiedad, escisión de su mente neurótica en un ser que, a pesar de su condición de *real man*, resulta paradójicamente virtual. En su desdoblado papel de afable vendedor y peligroso *psychokiller*, Charlie/Mundt resulta ser tan sólo una proyección del propio Fink: de sus temores más íntimos (su presunta homosexualidad), de sus deseos más explícitos (el genuino hombre corriente), de sus más reprimidas violencias (el ángel exterminador que acabará con todos aquellos que ponen en tela de juicio su papel como intelectual), y de sus más amargas contradicciones (el pobre loco repudiado por la misma sociedad a la que pretende proteger). Charlie, deformada imagen especular del escritor, es un paradójico e incontrolable egoísta que a veces se olvida de «que hay otras personas en el mundo». Personas a las que pretende salvar con sus improbables seguros contra incendios, explícito paralelismo con ese arrogante Barton que, por medio de su mesiánico arte literario, pretende redimir al mundo del infierno de la mediocridad.



Cuando todo estalle finalmente y Charlie se convierta definitivamente en Mundt *el loco*, el fuego se apoderará del interior del Earle. El monstruoso *psychokiller*, como si hubiera sido invocado por Barton para librarle de la molesta pareja de antiintelectuales (y antisemitas) policías, acabará con ellos gritando crípticamente: «¡Yo os enseñaré la vida de la mente!». Alucinado y apocalíptico bramido de guerra que desembocará de forma natural en ese extraño saludo con el que Mundt le volará la cabeza a Deutsch, el segundo de los detectives: «Heil Hitler». El obtuso sentido de tan caprichosa frase bien podría explicarse a la luz de nuestro razonamiento: Charlie/Mundt no es sino el Golem engendrado inconscientemente por Barton para llevar a cabo aquellos trabajos que a él le sobrepasan. Según cuenta la leyenda, el creador del Golem fue Rabi Lowy, un famoso ocultista que vivió en Praga durante el siglo XIX. Se da la circunstancia de que durante la ocupación nazi, y aun a pesar de que el resto de hogares y sinagogas judías de dicha ciudad habían sido sistemáticamente destruidas, Adolf Hitler en persona (el más loco de todos los ocultistas), debidamente asesorado por sus propios astrólogos, ordenó que se respetara la casa del mítico Rabi Lowy, convencido como lo estaba de que en el ático de aquel edificio legendario reposaban los restos del Golem, y de que liberarlo provocaría su propia caída.<sup>[63]</sup>

Plausible o no, nuestra interpretación intenta en todo caso dar respuestas a esa ubicua figura doblemente desdoblada que es Charlie Meadows/Karl Mundt, eje principal, creemos, sobre el que oscila el obtuso sentido de toda la película. «¿Piensas que he hecho de tu vida un infierno?», le preguntará un indignado Mundt a un aturdido Barton en la que será su última y muy significativa escena juntos. El escritor no sabrá qué responder. No se da cuenta de lo que ha desencadenado. Charlie se queja: aunque Barton es tan sólo un turista accidental, él vive ahí todo el tiempo. En esa cabeza. En ese infierno. En esa culpa.

## Meadows, Mundt, Metatrón

El terrible sufrimiento que Charlie dice soportar se relaciona directamente con el que experimentan los casi-personajes de Henry Michaux (1899-1984), seres desconocidos e inabarcables que deambulan a la búsqueda de un punto donde poder fijarse y a partir del cual coordinar su presencia en el mundo. Para Michaux, el hombre, obligado como lo está a arrastrar un cuerpo vacío e insustancial, es un ser que ya no se pertenece, pero que exclama dolorido: «¡Ah, qué mal me encuentro en mi piel!». <sup>[64]</sup> Al igual que Artaud, Michaux entendía la creación como una práctica liberadora. No es de extrañar por lo tanto el que a partir de los años cuarenta, época en la que comenzó a pintar regularmente, Michaux desarrollase una famosa serie de acuarelas

en las que las cabezas constituían su obsesivo tema principal. Cabezas de profunda raigambre simbólica, que reflejaban la imposibilidad de representar al ser humano si no era como vacío, como pérdida, como ausencia.

Cabezas que reaparecerán en *Barton Fink* cortadas, cercenadas, exentas, desesperanzados trofeos que Mundt *el loco* recolecta y (presuntamente) guarda dentro de enigmáticos paquetes: «Todo lo que consideramos importante cabe en una sola caja», le dirá Charlie a Barton al ausentarse por unos días de la ciudad. Cuando regrese, convertido ya de una vez por todas en Mundt *el loco*, le confesará al aturdido escritor que esa caja que le ha estado guardando con tanto celo y que le ha acompañado reposando sobre el escritorio durante la redacción del guión, no es en verdad suya.

Unas secuencias atrás, Charlie atribuía la falta de concentración de su amigo a los molestos ruidos producidos por la «pareja de tórtolos de ahí arriba». A punto de partir (y de no volver ya si no es bajo la incontrolable forma de Mundt), le revelará a Barton el motivo de su precipitado viaje: «Las cosas se han complicado por la *oficina central*». *Head Office*, según la versión original; *oficina de la cabeza*, si lo traducimos literalmente. Charlie tiene problemas en su *cabeza*. Y graves. La suya (la de Mundt) es una cabeza que se congestiona, se hincha y suda copiosamente a causa del sofocante calor que parece cocer a fuego lento el interior del Earle (edificio del que, detalle curioso, nunca llegaremos a conocer la fachada). Confiesa que a veces, cuando el infernal bochorno se torna insoportable, desearía salir, desprenderse de su propia piel; como la habitación/cerebro de Fink, que se *pela* de forma incomprensible intentando mudar su papel/tegumento. Charlie, como Barton, tapona sus oídos con algodones. Mientras que el escritor lo hace para evitar que los ruidos lo desconcentren, él lo hace para evitar que supuren a causa de su infección. El pus brota del interior de la cabeza de Charlie como el engrudo lo hace de las paredes.

Si, una vez más, volvemos a la Cábala (más exactamente al *Zohar*), descubriremos que dentro de las técnicas de meditación judías tienen lugar ciertas visualizaciones complementarias de la cabeza como elemento fuego, del corazón como aire y del vientre como agua. Visualizaciones que completan el descenso de la energía desde el supremo mundo del espíritu hasta el nuestro, el mundo de la materia. Dicha combinación de elementos (representada simbólicamente a través del aliento) ha de realizarse al mismo tiempo que se efectúan las correspondientes permutaciones en la lectura de los textos sagrados. Si para llegar al ansiado estadio conocido como la «ausencia de pensamiento», es necesario que el discípulo visualice una columna de aire que se eleve «desde la base de la espina dorsal hasta la sustancia blanca del cerebro» (tal como se recoge en BESSERMAN, 1997, pág. 52), el viscoso líquido que brota de los oídos de Charlie podría tener un origen que fuese más allá de lo puramente infeccioso. Si siguiéramos la tesis planteada en 1649 por René Descartes

en su libro *Las pasiones del alma*, donde se consideraba que las pasiones no residen en el corazón sino en la glándula pineal del cerebro, la causa de dicha supuración tendría un clarísimo origen pasional. Si, por el contrario, nos remitimos a nuestra tesis principal de que existe una velada relación entre determinados pasajes de la película y los complejos rituales de meditación que se llevan a cabo durante la lectura de la Cábala, descubriremos que la llamada «materia blanca del cerebro» guarda una correspondencia directa con el personaje de Metatrón, «el guardián que defiende el Trono con la espada» (BESSERMAN, 1997, pág. 87). Dicho de otro modo: Charlie, reverso afable de ese ángel exterminador que es Mundt, no es sino la versión deformada y *suigeneris* que Barton ha materializado inconscientemente a partir de la mítica figura de Metatrón, el más grande y diferenciado de los ángeles.

¿Debería extrañarnos tal afirmación? Creemos que no. Toda la segunda parte de *Barton Fink* (la que va desde el asesinato de Audrey hasta la escena final en la playa, descubrimiento de la Biblia inclusive), se caracteriza por su propia ambigüedad argumental, su resbaladizo sentido y su esquivia verosimilitud. Convendría no olvidar que el tema del *bloqueo del escritor* viene asociado de forma natural a la falta de inspiración, *enfermedad* artística por excelencia que, más allá de su compleja formulación psiquiátrica, está determinada por su honda raigambre espiritual y/o religiosa (como lo demuestra la idea misma de las Musas). Bloqueo el de Fink cuya causa principal es, sin lugar a dudas, su falta de fuerza interior para siquiera intentar cumplir con ese *sacrilego* encargo que Lipnick, ocasional reyezuelo de ese babilónico Hollywood que tanto parece perturbarle, le ha encomendado.

«Entre el mundo sensorial y el intelectual, los sabios siempre han sentido la existencia de una esfera intermedia, parecida a lo que denominamos imaginación poética» (BLOOM, 1996, pág. 14). Esfera que los creyentes, ortodoxos o no, identifican con la presencia de lo divino en el mundo cotidiano, y que responde al nombre tradicional de *reino angélico*. Los ángeles, en el sentido judaico, cristiano e islámico, rara vez aparecen en la Biblia hebrea, y apenas desempeñan un papel independiente hasta, curiosa coincidencia, el muy tardío Libro de Daniel (*circa* 165 AEC), en el que no sólo se empieza a mencionar su existencia, sino que se les atribuye el poder de profetizar el futuro (aunque sólo sea interpretando los sueños de Daniel). En la narrativa bíblica más antigua (siglo X AEC), los ángeles se presentaban como meros sustitutos de Yahvé, nunca como entidades independientes, siendo probable que fueran añadidos al texto por su redactor en el momento del regreso de Babilonia (siglo VI AEC): «Hay un irónico adagio talmúdico que dice: “Los nombres de los ángeles proceden de Babilonia”. [...] La angeología de Daniel, y de los posteriores libros de Enoc, es esencialmente más zoroástrica que israelita» (BLOOM, 1996, pág. 15). La imagen central de la visión de Zoroastro, tal y como se recoge en los apócrifos libros de Enoc, es la de un fuego que purifica y cura, que transforma a

Enoc en Metatrón. En la película, Barton, aquejado sin saberlo de un profundo sentido zoroástrico de la vida (de *la vida de la mente*), reinterpreta de forma libérrima los textos sagrados (comienza por el Libro de Daniel) y convoca en la llameante, apocalíptica y purificadora escena final en el Earle a ese Enoc transformado en Metatrón que no es sino Meadows convertido en Mundt.

Conocido también como el «Yahvé menor» o «el escriba honrado», Metatrón, debido a su categoría ortológica como ángel y dios a la vez, resulta una figura fundamental en la Cébala (especialmente en el *Zohar* de Moisés de León). Ya en el Talmud babilonio se habla de sus funciones como «escriba celestial» y «guía», atributos que los griegos vinculaban a Hermes y los egipcios a Toth (emblemas ambos de la hermenéutica). La literatura apocalíptica (la que va del 200 AEC al 200 EC), resulta ser el verdadero dominio de Enoc/Metratrón, el misterioso patriarca «de quien sólo se nos dice que “caminó con Dios, y entonces dejó de existir, pues Dios se lo llevó”, y que es la figura solitaria más crucial en la larga historia de los ángeles, aunque comenzara existiendo como hombre» (BLOOM, 1996, pág. 50). Para los místicos del siglo XII, Metatrón suponía la presencia de Dios *en forma de hombre*, un ángel con una gigantesca forma humana, prototipo inmanente de esa transformación espiritual a la que todos los hombres aspiran. Enoc/Metratrón es, en opinión de Bloom, el auténtico ángel de los Estados Unidos, «algo que enseguida comprendió el profeta, vidente y evangelizador mormón Joseph Smith, que se identificó a sí mismo con Enoc» (BLOOM, 1996, pág. 51).

Contradictorio resulta sin lugar a dudas el que Barton pretenda haber encontrado en Charlie al prototipo de su *hombre corriente*. Prototipo al que, por otra parte, no está dispuesto a escuchar como documentada fuente de inspiración, pero del que espera una entregada y absorta atención como destinatario principal de su obra. Metatrón es, paradójicamente, la fuente de toda inspiración ortodoxa, el maestro de todos los maestros. Es normal por lo tanto que Charlie/Mundt estalle finalmente y le recrimine al arrogante dramaturgo el que nunca haya querido escucharle cuando intentaba *contarle historias*.

En *La rosa de trece pétalos*, el libro del gran talmudista Adin Steinsaltz, encontramos el siguiente texto: «Cuando creamos un ángel, no tenemos percepción de que el ángel sea creado, y ese acto parece parte de toda la estructura del mundo material y práctico en que vivimos. De manera parecida, el ángel que se nos envía desde otro mundo no siempre tiene una significación o impacto que se salga de las leyes normales de la naturaleza física».<sup>[65]</sup> Es más, según se refleja en las narraciones del Libro de Enoc, las mujeres terrenales podían llegar a desatar la lujuria de los ángeles. Ello no es de extrañar, puesto que en la Biblia hebrea incluso Yahvé (al que ellos sustituían a veces) presenta una personalidad ambivalente, misteriosa, impredecible y propensa a violentos cambios de humor (¿arrebatos esquizoides?).

Recordemos que incluso los crímenes *nonsense* de Mundt parecen tener, a la luz de las anteriores confidencias de Charlie a Fink, un claro componente sexual. Ni tan siquiera su naturaleza presuntamente divina es capaz de frenar o reprimir sus terrenales pulsiones.

La noción del yo corporal, al igual que ocurre con el concepto freudiano de pulsión, parece residir justamente en la frontera entre lo mental y lo psíquico. En su canónico *El yo y el ello* (1923), Freud sostenía que visualizar el yo como un cuerpo era admitir la imagen que pinta al yo ingiriendo, deglutiendo, físicamente, al objeto de la pulsión. Para Bloom, ese antiguo dualismo judío entre lo físico y lo somático «no opone el cuerpo al espíritu, o la naturaleza a la mente, sino más bien coloca la exterioridad frente a la interioridad» (BLOOM, 1991, pág. 140). Según este autor, Freud toma prestada dicha idea del libro de *Jeremías*, en cuyo capítulo veinte encontramos un pasaje en el que el profeta se queja a Dios de que éste le sedujera y le ven ciera tan sólo para burlarse de él: «Entonces ahí está mi corazón como si fuera un fuego ardiendo / Encerrado en mis huesos, / Y me canso de guardarlo dentro, / Pero no puedo». El ardiente fuego, sinónimo de la interiorización, termina saliendo violentamente al exterior. Si comparamos el citado texto con la última (y muy apocalíptica) conversación de Charlie con Barton tras convertirse (invertirse) finalmente en Mundt *el loco*, el resultado será realmente sorprendente:

*Barton:* Dicen que eres Mundt. Mundt el loco.

*Charlie:* Jesús, la gente puede ser tan cruel... si no es por mi constitución, es por mi personalidad. [...] Yo sé lo que se siente cuando las cosas se joden [*balled up*] en la oficina central [*head office*]. Es como atravesar el infierno, Barton. Por eso yo ayudo a la gente a salir. Yo sólo querría que alguien hiciera lo mismo por mí... Jesús, hace calor. Algunas veces hace tanto calor que desearía arrastrarme fuera de mi piel.

Diálogo que guarda también no pocas similitudes con la sección quince del Tercer Libro de Enoc: «Cuando el santo, bendito sea, me llevó a servir al trono de la gloria [...] la sustancia de mi cuerpo se hizo fuego ardiente. A mi derecha, aquellos que se abren paso entre las llamas del fuego, a mi izquierda, hierros candentes: en torno a mí azotan el viento, la tempestad y la tormenta; y el terremoto ruge delante y detrás de mí». Como puede comprobarse, el contenido del texto sagrado bien pudiera haber sido el guión literario de esa tremebunda secuencia final que tiene lugar en el Earle. Tras ella, a Barton tan sólo le quedará su infinita melancolía.

## Presagios

Dentro de la tradición cultural de Occidente, la melancolía fue interpretada siempre como una enfermedad del espíritu que Dios, en su divina providencia, inoculaba en el alma del artista para salvarle del pecado de la vanidad al que podían conducirle un exceso de admiración y halagos, o bien una desmedida soberbia en lo que a aspiraciones artísticas se refería. La locura melancólica se interpretaría así como «un castigo del orgullo espiritual de un hombre de gran talento, que debía servir como correctivo para la víctima y advertencia para los demás» (KLIBANSKY, 1989, pág. 99).

Enfermedad o pecado, el concepto de «melancolía» propuesto por Bloom entronca directamente con la idea que de «lo demoníaco» y «lo satánico» propuso Walter Benjamín al hablar de lo que él definió como la «pérdida del aura» (degradación definitiva del arte de nuestro tiempo al haber perdido el artista «su aura», lo sublime, aquello que lo distingue de los demás mortales). Para Bloom, esa relación total e idéntica que se establece entre la «ansiedad de la influencia» y «lo demoníaco» (relación que responde a la formulación freudiana de la negación como acto de represión), es la que llevará al «poeta fuerte» hacia arriba, hacia la compañía de los ángeles, hacia lo sublime. Principio de lo sublime que Bloom relaciona directamente con esa variedad de lo pavoroso, con ese estado solitario, doloroso, alucinatorio y, finalmente, catastrófico, gracias al cual una persona es capaz de renacer como poeta a través de un endemoniado «camino de purgación». Principio de lo sublime que los Coen relacionan directamente con esa variedad de la derrota que es Fink, con ese ser aislado, dolorido y alucinado, cuyo íntimo fracaso como artista le posibilita como persona tras realizar un ensimismado exorcismo que le libre de una vez por todas de sus propios fantasmas.

Contemplada a la luz de estas *coincidencias*, la película adquiere unas posibilidades interpretativas bien distintas. Incluso el hecho de que Barton se hospede en el sexto piso de un hotel que sabemos circunstancial infierno,<sup>[66]</sup> se convierte de golpe en velado indicio. Según se recoge en la tradición talmúdica, el proceso de expiación de toda alma pasa por un peregrinaje efectuado a través de siete esferas que van del infierno al séptimo cielo (o *Araboth*, séptimo firmamento resultante de la mezcla del agua y el fuego). El sexto piso del Earle bien podría ser la irónica recreación de *Makhon*, el sexto cielo, esfera o morada inmediatamente anterior a ese séptimo cielo al que toda alma ansía retornar. Según se recoge en las Escrituras (Deuteronomio 28:12), el sexto cielo contiene manifestaciones purificadoras o expiatorias que resultan fatales para la vegetación (el papel pintado que cubre las paredes del Earle presenta marchitos motivos vegetales) y que hacen que sus puertas

estén en llamas (al final de la película, Mundt vuelve a entrar con total tranquilidad en su habitación, ignorando por completo el fuego que parece haberse apoderado de toda la planta).

Barton, recién licenciado de ese infierno a la medida que él mismo ha edificado entre las paredes de su agorafóbica alma, visita a Lipnick con supreciado guión bajo el brazo. El colérico productor lo humilla sin piedad: cuestiona su endeble obra, ridiculiza su pretenciosa trascendencia, y le desautoriza (literalmente) como creador.

Definitivamente despojado de su arte, privado de su *toque*, expulsado del paraíso, Barton es un alma en pena, un aturdido pelele que se pasea por la playa con una caja bajo el brazo de la que desconoce el contenido, pero de la que no puede ya prescindir. Muerto viviente o profeta caído en desgracia, lo cierto es que su alma ha sido finalmente despojada de toda identidad. Y es entonces cuando se materializa ante él la hermosa muchacha que camina relajada y ausente por la orilla. Barton la contempla fascinado, intuyendo que ella se sentará frente a él componiendo una imagen que, sintomática coincidencia, resultará prácticamente idéntica a la del cuadro que marcó su estancia en el Earle. Parece que ha llegado el momento de revelar su sentido:

«Más allá de las imágenes no hay nada. [...] Las imágenes nos muestran la otra cara de nosotros mismos» (JIMÉNEZ, 1986, pág. 206). Mientras estuvo atrapado en las fauces de su propio desconcierto (materializado en forma de insalubre hotel), Barton proyectó toda su ansiedad espiritual en esa sugerente imagen que, a fuerza de contraste cromático y luminosa ambigüedad, horadaba la fúnebre y marchita pared de su cuarto.

¿Puede por lo tanto ser interpretada la muchacha de la playa como una presencia angélica? Creemos que sí: «Aunque los ángeles de la Biblia, al igual que los del Corán, parecen ser sólo masculinos, la tradición anterior persa y babilonia recalca la existencia de ángeles femeninos, hecho que reaparece en la tradición rabínica y se amplía en la Cábala» (BLOOM, 1996, pág. 44). Interpretación que, verosímil o no, es la que parece sugerir el propio Barton, que duda de la propia (pr)esencia de la joven: «*Are you in pictures?*», le pregunta; «*Am I in pictures?*», parece preguntarse.

Realidad y ficción se dan cita frente al mar. El silencio (el fragor del mar no es ruido, sino distensión) se apodera de ese último segmento del filme, roto tan sólo por el chillido de una casual gaviota que se zambulle en mitad de las aguas. Barton, perdida ya para siempre su pueril arrogancia, descansa su consumida vista en el horizonte. La orilla del mar, escenario de la tristeza y del reino de ultratumba a la manera clásica, pone de relieve la soledad, la pena, la tensión y la nostalgia que se han apoderado ya para siempre del ánimo del escritor. El océano se le ofrece como un inmenso aunque contradictorio campo abierto a la esperanza, a la anhelada dicha del retorno al hogar. Aunque su contrato con los estudios le condena a no poder

abandonar Hollywood durante un largo período de tiempo, Barton se pasea por la playa con todo su equipaje a cuestas, como si fuera a emprender un largo viaje de vuelta.<sup>[67]</sup>

En la *Odisea* (obra de cabecera de los Coen, y origen de su nuevo proyecto), es Ulises el que se sienta frente al mar en las orillas de la isla de Ogiqia «consumiendo su dulce vida suspirando por el regreso». Para Gómez de Liaño, el filo del mar y la tierra no es sino la metáfora de ese otro límite más dramático del reino de los muertos: «Frente al mar —transformado en espejo— cada uno se ve en una situación mejor y más libre, de la que han desaparecido aparentemente los pasados peligros, los interminables trabajos, las asperezas de un caminar al que no se veía fin» (GÓMEZ DE LIAÑO, 1990, pág. 116). Atrás queda el claustrofobia) e infranqueable muro de su ensimismamiento, voluntario exilio en lo más profundo de su ombligo, callejón sin salida de su alma. Su ángel está ante él. Y él está junto a su ángel:

«La imagen del ángel se nos aparece a muchos de nosotros en lo que parecen ser unos sueños proféticamente perturbadores, o revolotean en los momentos de crisis de las *experiencias de una muerte casi cierta*, en forma de cuerpo astral» (BLOOM, 1996, pág. 46). Tema el de los ángeles que, aunque para algunos pueda resultar algo forzado como clave interpretativa, reaparecerá de forma mucho más explícita en la siguiente película de los Coen: *El gran salto*.

Forzado o no, lo cierto es que a principios de los noventa los ángeles se convirtieron en uno de los temas de moda en todo el mundo, transformándose en icono imprescindible para ese nuevo (y posmoderno) milenarismo que ha terminado empapando los más particulares recovecos de nuestra vida cultural y social durante esta década. Los ángeles han inspirado en todo ese tiempo ensayos antropológicos, propiciado estudios sociológicos, influido en escritores, decoradores, cineastas, pintores, músicos y artistas de toda clase y condición. Dicho fenómeno ha terminado adquiriendo una peculiar intensidad en los Estados Unidos, país donde la angeología, los sueños proféticos y las experiencias «más allá de la muerte», en tanto que presagios milenaristas, han proliferado durante la última década hasta convertirse en una corriente religiosa casi oficial.<sup>[68]</sup>

Astral, mental, virtual o real, lo cierto es que Barton ha conseguido finalmente descansar en esa imagen que tanto anheló y en la que ahora se integra fascinado. Si el guión de esta película hubiera sido escrito por Borges (y no nos parece ninguna locura el plantearlo),<sup>[69]</sup> a buen seguro que el siguiente huésped de la habitación 621 del Earle se encontraría en sus lóbregas paredes con un cuadro en el que, sentado sobre la arena, junto a la muchacha, veríamos a Barton, dándonos la espalda mientras contempla el mar. Si, por el contrario, viniera firmado por Kafka, lo que es seguro es que continuaríamos sin saber qué *demonios* hay en la caja.





# BARTON FINK



# DOCUMENTOS

## Ficha técnica y artística

Título original: *Barton Fink* (EE. UU., 1991)

Dirección **Joel Coen**

Guión **Joel y Ethan Coen**

Producción **Ethan Coen** para **Circle Films, Inc.**

Producción ejecutiva **Ben Barenholtz, Bill Durkin, Ted y Jim Pedas**

Producción asociada **Graham Place**

Fotografía **Roger Deakins, B.S.C.** (color Du Art)

Dirección artística **Dennis Gassner**

Vestuario **Richard Hornung**

Montaje **Roderick Jaynes**

Sonido **Allan Byer**

Música **Carter Burwell**

Storyboard **J. Todd Anderson**

Casting **Donna Isaacson y John Lyons, C.S.A.**

Supervisión de sonido **Skip Lievsay**

### Intérpretes

Barton Fink **John Turturro**

Charlie Meadows **John Goodman**

Audrey Taylor **Judy Davis**

Jack Lipnick **Michael Lerner**

W. P. Mayhew **John Mahoney**

Ben Geisler **Tony Shalhoub**

Lou Breeze **Jon Polito**

Chet **Steve Buscemi**

Detective Mastrionotti **Richard Portnow**

Detective Deutsch **Christopher Murney**

Pete **Harry Bugin**

Chica de la playa **Isabelle Townsend**

## Sinopsis

Nueva York, 1941. Barton Fink, un joven dramaturgo que acaba de triunfar en Broadway con una obra realista y comprometida sobre «el hombre corriente», recibe una oferta para trabajar como guionista a sueldo para la Capitol Pictures, una modesta productora de Hollywood. Aceptado el compromiso, el escritor se traslada a California, alojándose en el que será su hogar durante su aventura cinematográfica: el siniestro hotel Earle.

Al día siguiente se entrevista con el jefe de los estudios, Jack Lipnick, quien le encarga el guión de una película de lucha libre. De nuevo en su habitación, Barton sufrirá un bloqueo creativo que le impedirá escribir una sola línea. Los inquietantes ruidos que parecen salir de las mismas entrañas del hotel, el supurante papel de las paredes desprendiéndose una y otra vez, y la obsesiva presencia de un implacable mosquito no parecen ayudarle demasiado. El escritor parece quedar fascinado por la imagen enmarcada de una misteriosa bañista que cuelga sobre su escritorio. Accidentalmente, conoce al peculiar personaje que ocupa la habitación contigua: Charle Meadows, un afable vendedor de seguros con el que terminará entablando una extraña amistad.

Fink coincide en los estudios con W. P. Mayhew, un alcoholizado novelista sureño que trabaja también como guionista para la Capitol. Barton acude a su apartamento para solicitar su ayuda. Allí conocerá a la sufrida Audrey, secretaria y amante del viejo escritor. De vuelta en el hotel, Barton es visitado por Charlie, quien le confiesa que deberá irse por unos días a Nueva York.

En mitad de la noche, Barton telefonea a Audrey implorándole acuda a su encuentro para ayudarle a terminar el guión. Nada más llegar, ella confiesa ser la autora de varios de los guiones de Mayhew. La revelación desata la ira del escritor. Tras calmarse, la pareja terminará haciendo el amor. A la mañana siguiente, Barton descubre horrorizado que alguien ha asesinado brutalmente a Audrey mientras dormían. Charlie le aconseja no llamar a la policía. Él se ocupará de todo. Barton mira su reloj: son las ocho de la mañana. Y tiene una cita con Lipnick.

El productor lo recibe en la piscina de su mansión, lugar en el que le demostrará el respeto que siente hacia su talento. De nuevo en su habitación, y tras despedirse de Charlie (quien le entrega una caja cuyo contenido nunca nos será revelado), Barton rompe a llorar. Descubre en el escritorio un ejemplar de la Biblia. En trance, lee el primer capítulo del Génesis, intercalando en su delirio el principio de su guión con las Sagradas Escrituras. Un par de malcarados policías le informan de que Charlie es en verdad Karl Mundt, un peligroso asesino en serie. Barton vuelve a su habitación y escribe sin descanso hasta dar por terminado el guión, hecho que celebra en un salón

de baile atestado de soldados. Borracho de autoestima, terminará provocando una pelea multitudinaria.

Ya de regreso, encuentra a los policías en su habitación.

Le informan del hallazgo del cadáver de Mayhew y le esposan a la cama. Barton farfulla: «Charlie ha vuelto». Visiblemente nerviosos, los policías salen al pasillo e instan a Mundt para que se entregue. Mientras un inexplicable fuego se apodera del hotel, el psicópata acaba con ellos. Charlie le recrimina al escritor su arrogancia y le habla del dolor que siente en su soledad. Lo libera y se despide recordándole que estará en su habitación por si lo necesita. Fink recoge su guión, su equipaje y la misteriosa caja, y se aleja hacia el ascensor atravesando las llamas.

Lipnick recibe a Barton en su despacho vestido de coronel de la Armada (los Estados Unidos acaban de entrar en guerra).

El guión no le ha gustado en absoluto. Tras humillarlo lo echa a la calle, no sin antes recordarle que seguirá trabajando para los estudios durante una larga temporada.

Un aturdido Barton se pasea por la playa con la misteriosa caja bajo el brazo. Mientras se sienta en la arena, una bella joven se acerca por la orilla. Sentada frente a él, le pregunta por el contenido del paquete, pero él no sabe qué contestarle. Ella sonríe y le da la espalda, adoptando la pose de la bañista del cuadro de su habitación. Barton la observa fascinado. El fragor de las olas inunda el ambiente.

## SELECCIÓN DE TEXTOS

«Éste es un filme sobre *le néant*. La blancura del papel —de escribir o de pared— es un pozo negro en el que Fink va hundiéndose en la locura y la película, que a la vez retrata y participa de este proceso degenerativo, es como un largo chiste de dos horas contado lentamente por un maniático obsesivo que se detiene a describir el diseño de las musarañas sobre la pared, chiste desprovisto de golpe».

ANTONIO WEINRICHTER,  
*Dirigido por* (1991b)

«Las miradas de Kafka, Groucho Marx y Hitchcock se funden con las de los Coen, y el revoltijo funciona de manera radical: uno se marcha echando pestes del cine o se queda clavado en la butaca sin resuello ni respuesta contra la magnífica agresión a los ojos».

ÁNGEL FERNÁNDEZ SANTOS,  
*El País* (1992)

«El cine dentro del cine se nos aparece bajo la superficie de un *thriller* que acaba disolviéndose en una inquietante pesadilla apocalíptica, en un fin del mundo que transcurre en la cabeza del pobre Barton Fink simultáneamente a la entrada de EE. UU. en la Segunda Guerra Mundial».

OCTAVI MARTÍ,  
*El País* (1992)

«Si los hermanos Coen siguen trabajando regularmente con buenas ideas, subordinan su necesidad de *quedarse con el personal* a un planteamiento estético honesto y riguroso y procuran no creerse demasiado las voces que, con una

sorprendente generosidad, han comenzado a definirlos como genios de este final de siglo, pueden todavía dar guerra».

NÚRIA BOU,  
*Avui* (1992)

«Como toda gran película que se precie, *Barton Fink* deja, tras su visión, que es sencillamente fascinante, una estela de misterio, una congoja en el cuerpo y un alfilerazo en la mente. Luego, claro es, en sueños, cada noche abrimos esa cajita que ellos han mantenido prudentemente cerrada. Y vemos el paraíso. Otra vez».

JORDI BATLLE CAMINAL,  
*Guía del Ocio* (1992)

«Frente a la hegemonía de los medios de comunicación y de una política-espectáculo, los Coen temen que no quede más espacio para lo intelectual. *Barton Fink* confirma esta constatación alarmante. [...] Explora el lugar del artista en la sociedad, el de un pobre de espíritu forzado a observar que la realidad se vuelve ficción, si bien necesita pasar por distintas pruebas físicas y de identificación para comprender la necesidad de desmitificar la imagen. Pero Barton Fink, rechazado por el estudio, acabará solo en una playa de postal y verá caer una gaviota en el mar. Libertad asesinada. El artista, como el intelectual, el proletario y la mujer, se ve forzado bien a comprometerse, o bien a resignarse, a riesgo de excluirse a sí mismo en una marginalidad insoportable».

YANNICK DAHAN,  
*Positif* (1998)

«Su filme más ambicioso y logrado será *Barton Fink*, [...] Empieza como un cuento satírico y concluye como una pesadilla surrealista, sin dejar de ser salvajemente cómica en ningún momento. Sus posibles interpretaciones son numerosas, desde el simple cuento de miedo hasta la exploración de una neurosis, pero baste decir que en el cine americano nunca se pusieron mejor en solfa las pretensiones del literato falsamente comprometido».

JOSÉ LUIS GUARNER,

*Muerte y transfiguración. Historia del cine americano, 3 (1993)*

«En *Barton Fink* somos conscientes, sobre todo al final, de que asistimos a una fabulación sobre el contacto de Arthur Miller y los literatos en general con el *contaminado* mundo de Hollywood, y no podemos evitar ver en la muchacha de la playa y el calendario a la Marilyn Monroe que representa el mito por excelencia junto con todas las características de superficialidad y carácter prefabricado que se le suponen».

SUSANA M. VILLALBA y MIGUEL JUAN PAYÁN,

*Guía del cine independiente americano de los noventa (1996)*



# Filmografía

## Cortometrajes (rodados todos ellos entre 1960 y 1967)

*Zeimers in Zambezi*  
*My Pits Smell Sublime*  
*Would That I Could Circumambulate*  
*Henry Kissinger: Man on the Move*  
*The Banana Film*

## Largometrajes

*Sangre fácil* (Blood Simple, 1984)  
*Ola de crímenes, ola de risas* (Crimewave, Sam Raimi, 1985): coguionistas.  
*Arizona Baby* (Raising Arizona, 1987)  
*Muerte entre las flores* (Miller's Crossing, 1990)  
*Barton Fink* (Barton Fink, 1991)  
*El gran salto* (The Hudsucker Proxy, 1994)  
*Fargo* (Fargo, 1996)  
*El gran Lebowski* (The Big Lebowski, 1998)

# Bibliografía

## General

ÁLVAREZ DE MORALES, Cristina (1996), *Aproximación a la teoría poética de Harold Bloom*, Granada, Universidad de Granada.

ÁLVAREZ MONZONCILLO, J. M. (1995), «Las transformaciones industriales en el cine mundial», en Vv. AA. (1995).

ANDREW, Geoff (1998), *Stranger than Paradise. Maverick film-makers in recent American cinema*, Londres, Prion.

AUMONT, Jacques (1989), *El ojo interminable: cine y pintura*, Barcelona, Paidós (1997).

BACHELARD, Gaston (1947), *La tierra y los ensueños de la voluntad*, México, FCE (1994).

BARTHES, Roland (1957), *Mitologías*, México, Siglo XXI (1980).

BADEN, H., Jürgen (1968), *Literatura y conversión*, Madrid, Guadarrama (1969).

BESSERMAN, Perle (1997), *Cabala y misticismo judío*, Barcelona, Paidós (1998).

BIERCE, Ambrose (1906), *El diccionario del diablo*, Madrid, Valdemar (1993).

BLOOM, Harold (1973), *La angustia de las influencias*, Caracas, Monte Ávila Editores (1991).

BLOOM, Harold (1975), *La Cabala y la crítica*, Caracas, Monte Ávila Editores (1979).

BLOOM, Harold (1989), *Poesía y creencia*, Madrid, Cátedra (1991).

BLOOM, Harold (1994), *El canon occidental*, Barcelona, Anagrama (1995).

BLOOM, Harold (1996), *Presagios del milenio. La gnosis de los ángeles, el milenio y la resurrección*, Barcelona, Anagrama.

BOORMAN, John, y DONOHUE, Walter (1995), *PROJECTIONS 4 1/2* in association with «Positif», Londres, Faber and Faber.

BOORMAN, John, y DONOHUE, Walter (1996a), *PROJECTIONS 5*, Londres, Faber and Faber.

BOORMAN, John, y DONOHUE, Walter (1996b), *PROJECTIONS 6. Film-makers on Film-making*, Londres, Faber and Faber.

BORDWELL, David (1989), *El significado del filme. Inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*, Barcelona, Paidós (1995).

BURROUGHS, William S. (1959), *El almuerzo desnudo*, Barcelona, Anagrama (1989).

CASETTI, Francesco, y DI CHIO, Federico (1990), *Cómo analizar un film*, Barcelona, Paidós (1991).

COEN, Ethan (1998), *Las puertas del Edén*, Barcelona, Emecé Editores.

COEN, Joel, y COEN, Ethan (1991a), «Barton Fink», *Avant-Scène cinéma*, 406, noviembre.

COEN, Joel, y COEN, Ethan (1991b), *Barton Fmk. Miller's Crossing. Introduction by Roderick Jaynes*, Londres, Faber and Faber.

COEN, Joel, y COEN, Ethan (1995), «Our Favourite Actor», en BOORMAN (1995).

CORTÉS, José Miguel G. (1997), *Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*, Barcelona, Anagrama.

DE FELIPE, Fernando (1999), *Joel & Ethan Coen. El cine siamés*, Barcelona, Glénat (colección «Widescreen»).

DOWLING, David (1989), *William Faulkner*, Londres, McMillan Education Ltd.

ECO, Umberto (1984), *Semiótica y filosofía del lenguaje*, Barcelona, Lumen (1990).

ECO, Umberto (1990), *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Lumen (1992).

ECO, Umberto (1992), *Interpretación y sobreinterpretación*, Cambridge, Cambridge University Press (1995).

ECO, Umberto (1993), *La búsqueda de la lengua perfecta*, Barcelona, Crítica (1994).

FARBER, Manny (1971), *Arte termita contra arte elefante blanco y otros escritos sobre cine*, Barcelona, Anagrama (1974).

FARRELL, J. T. (1945), «El lenguaje de Hollywood», en GEDULD (1972).

FRIEDRICH, Otto (1986), *La ciudad de las redes. Retrato de Hollywood en los años cuarenta*, Barcelona, Tusquets (1991).

FRYE, Northrop (1976), *La escritura profana*, Caracas, Mon-142 te Ávila editores (1992).

GÓMEZ DE LIAÑO, Ignacio (1990), *Paisajes del placer y de la culpa*, Madrid, Tecnos

GEDULD, Harry M. (1972), *Los escritores frente al cine*, Madrid, Fundamentos (1981).

GIRARD, René (1972), *La violencia y lo sagrado*, Barcelona, Anagrama (1995).

GUARNER, José Luis (1993), *Muerte y transfiguración. Historia del cine americano, 3 (1961-1992)*, Barcelona, Laertes.

GUBERN, Román (1970), *McCarthy contra Hollywood: la caza de brujas*, Barcelona, Anagrama.

HELLMAN, Lillian (1976), *Tiempo de canallas*, México, FCE (1980).

HENDERSON, A. (1925), «Table-Talk of G. B. Shaw», en GEDULD (1972).

HERRERO, Fernando, y FERNÁNDEZ BOURGON, José Ignacio (1982), *Cine*

*independiente americano: una introducción*, Valladolid, Semana Internacional de Cine de Valladolid.

HOBERMAN, J. y ROSENBAUM, Jonathan (1983), *Midnight Movies*, Nueva York, Da Capo Press, Inc.

HOFSTADTER, Richard (1962), *Antiintellectualismo en la vida norteamericana*, Madrid, Tecnos (1969).

JAMESON, Fredric (1984), *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona, Paidós (1991).

JAMESON, Fredric (1992), *La estética geopolítica*, Barcelona, Paidós, 1995.

JARQUE, Vicente (1992), *Imagen y metáfora. La estética de Walter Benjamín*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

JAUSS, Hans Robert (1970), *La literatura como provocación*, Barcelona, Península (1976).

JIMÉNEZ, José (1982), *El ángel caído. La imagen artística del ángel en el mundo contemporáneo*, Barcelona, Anagrama.

KAFKA, Franz (1910-1923), «Diarios», en *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé Editores (1960).

KLIBANSKY, Raymond, PANOFSKY, Erwin, y SAXL, Fritz (1989), *Saturno y la melancolía*, Madrid, Alianza (1991).

KOFLER, L. (1979), *Arte abstracto y literatura del absurdo*, Barcelona, Barral Editores (1972).

MAILER, Norman (1966), *Cannibals and Christians*, Nueva York, Dial Press.

MARTIN, Joel W., y OSTWALT Jr., Conrad E. (1995), *Screening the Sacred. Religión, Myth, and Ideology in Popular American Film*, Oxford, Westview Press Inc.

MAYERSBERG, Paul (1967), *Hollywood. La casa encantada*, Barcelona, Anagrama (1971).

MOLINA FOIX, Vicente (1995), «El cine posmoderno: un nihilismo ilustrado», en VV. AA. (1995).

MORLEY, David, CURRAN, James, y WALKERDINE, Valerie (1996), *Estudios culturales y comunicación. Análisis, producción y consumo cultural de las políticas de identidad y el posmodernismo*, Barcelona, Paidós (1998).

NELSON, Victoria (1985), *Sobre el bloqueo del escritor*, Barcelona, Península (1997).

ROBERTSON, William Preston, COOKE, Tricia y ANDERSON, John Todd (1998), *The Big Lebowski: The Making of a Coen Brothers Film*, Nueva York, W. W. Norton & Company Inc.

RORTY, Richard (1992), «El progreso del pragmatista», en ECO (1992).

SAADA, Nicolas (1995), *El cine americano actual*, Madrid, Ediciones JC (1997).

- SCHATZ, Thomas (1993), «The New Hollywood», en COLLINS (1993).
- SCHOLEM, Gershom (1960), *La Cábala y su simbolismo*, Madrid, Siglo XXI, (1976).
- SCOFFER, Daniel, y WECHSLER, Elina (1993), *La metáfora milenaria. Una lectura psicoanalítica de la Biblia*, Barcelona, Paidós.
- STERN, Lesley (1995), *The Scorsese Connection*, Londres, BFI.
- STRAUMANN, Heinrich (1951), *La literatura norteamericana en el siglo xx*, México, FCE (1953).
- SYMONS, Julian (1982), *Historia del relato policial*, Barcelona, Bruguera.
- TASKER, Yvonne (1996), «Aproximación al nuevo Hollywood», en MORLEY (1996).
- TODOROV, Tzvetan (1970), *Introducción a la literatura fantástica*, México, Premia Editora (1980).
- TOPOR, Roland (1964), *El quimérico inquilino*, Madrid, Valdemar (1987).
- VV. AA. (1995), *Historia general del cine. Volumen XII*, Madrid, Cátedra.
- VILLALBA, Susana M., y PAYAN, Miguel Juan (1996), *Guía del cine independiente americano de los noventa*, Madrid, Nuer Ediciones.
- WEST, Nathanael (1939), *El día de la langosta*, Madrid, Debate (1992).
- WOOLRICH, Cornell (1963), *Obras escogidas*, Barcelona, Acervo.

## Artículos, críticas y entrevistas

- AMIGUET, Lluís (1991), «Festival Internacional de Cine de Cannes: Entrevista a Joel y Ethan Coen», *La Vanguardia*, 20 de mayo.
- BATLLE CAMINAL, Jordi (1992), «Barton Fink, el supercine de los Coen», *Guía del Ocio*, 27 de marzo.
- BISKIND, Peter (1996), «Brothers from Another Planet», *Premiere*, 5, junio.
- BOU, Nuria (1992), «L'infern dels guionistes», *Avui*, 6 de marzo.
- BROWN, Colin (1991), «Blood Brothers», *Screen International at Cannes*.
- CASAS, Quim (1992), «Joel y Ethan Coen. Independencia y cine de género», *Dirigido*, 199, febrero.
- CASTRO, Antonio (1992), «Joel y Ethan Coen: entrevista», *Dirigido*, 199, febrero.
- CIMENT, Michel, y NIOGRET, Hubert (1991), «Coen Bros», *Positif*, 367, septiembre.
- CIMENT, Michel, y NIOGRET, Hubert (1998), «Joel et Ethan Coen. La logique des drogues douces», *Positif*, 447, mayo.
- COMAS, Ángel (1993), «Barton Fink», *La Vanguardia*, 18 de octubre.

- COUSINS, Mark (1996), «Joel and Ethan Coen», en BOORMAN (1996b).
- DAHAN, Yannick (1998), «Du rêve à la réalité. Les films des frères Coen», *Positif*, 447, mayo.
- ERRIGO, Angie (1992), «Barton Fink», *Empire*, 33, marzo.
- FERNÁNDEZ SANTOS, Ángel (1992), «Fascinante disparate», *El País*, 30 de marzo.
- FILLOUX, F. (1994), «Les frères Coen à quatre mains», *Liberation*, 13 de mayo.
- FRESNEDA, Carlos (1994), «Los Coen se confiesan», *El Mundo*, 16 de septiembre.
- GÓMEZ, Lourdes (1994), «Coen y Coen, S.L. Dos hermanos unidos por la cabeza», *El País*, 16 de septiembre.
- GUARNER, José Luis (1992), «Hollywood Hotel», *La Vanguardia*, 22 de marzo.
- JOUSSE, Thierry, y SAADA, Nicolas (1991), «Cannes, 1991: entrevista a Joel y Ethan Coen». (*Cahiers du cinema*, 448, 18 de mayo), en SAADA (1995).
- MARTÍ, Octavi (1992), «El apocalipsis en la cabeza». *El País*, 7 de marzo.
- MCILHENEY, Barry (1992), «That Barton Feeling», *Empire*, 33, marzo.
- MUÑOZ, Diego (1992), «Dos hermanos contra Hollywood», *El País*, 7 de marzo.
- NATHAN, Ian (1996), «The Coen Brothers: Unplugged», *Empire*, 84, junio.
- PEÑA, F. M. (1996), «Un cielo sin horizonte», *El País*, 26 de julio.
- REY, José Ramón (1992), «Barton Fink», *El Mundo*, 27 de marzo.
- ROCH, Edmon (1991), «La consagrado deis germans Coen», *Set Dies*, 31 de mayo.
- RODRÍGUEZ MARCHANTE, Enrique (1992), «Barton Fink», *ABC*, 21 de marzo.
- SALVA, Bernat (1991), «Joel i Ethan Coen guanyen el Festival de Cannes», *Avui*, 21 de mayo.
- SALVA, Bernat (1992), «Joel i Ethan Coen: entremaliats i perversos germans», *Avui*, 23 de febrero.
- SIGFRID (1992), «Genio y figura. Joel y Ethan Coen: Imágenes como diamantes», *Cartelera Turia*, 30 de marzo.
- VV. AA. (1991), «Blood Brothers», *Screen International at Carines*.
- VV. AA. (1992), «Barton Fink», en VV. AA. (comps.), *1992 Motion Picture Guide Annual*.
- VIDAL, Nuria (1991), «Entrevista: Joel y Ethan Coen, directores de cine», *El Observador*, 26 de mayo.
- VIDAL, Nuria (1992a), «L'atracció de l'abisme», *Set Dies*, 8 de marzo.
- VIDAL, Nuria (1992b), «El Infierno del escritor», *El Observador*, 27 de marzo.
- WEINRICHTER, Antonio (1991a), «Miserias de un escritor en Hollywood», *ABC*, 20 de mayo.
- WEINRICHTER, Antonio (1991b), «Cannes 91: Barton Fink», *Dirigido por*, 192, junio.



FERNANDO DE FELIPE (1965). Doctor en Bellas Artes, es profesor de Historia del Cine en la Facultad de Ciencias de la Comunicación Blanquerna de la Universidad Ramón Llull de Barcelona.

Director de la colección “Widescreen”, de Editorial Glénat, ha publicado en la misma el volumen titulado *Joel y Ethan Coen. El cine siamés*.

# Notas



[1] Director de fotografía de sus tres primeras películas.

[<<]

[2] El mismo en el que por aquellos años se graduarían, entre otros, Jim Jarmusch, Spike Lee y Susan Seidelman.

[<<]

[3] De aquella época es *Froggy Went a Courtin'*, guión experimental pretendidamente *arty* que habría supuesto, de haberse realizado, su debut en solitario.

[<<]

[4] Ellos calculan que escribir un guión suele costar unas cuatro o cinco semanas.

[<<]

[5] Ethan Coen en la entrevista realizada en 1996 por Paul Zimmerman y difundida a través de Internet.

[<<]

[6] Datos del *Screen Digest*, julio de 1993. Recogidos en ÁLVAREZ MONZONCILLO (1995).

[<<]

[7] En 1990, el coste inicial de una película de primera fila era de casi 24 millones de dólares (un 40 por ciento más que en 1985), de los cuales, entre 11 y 20 millones correspondían directamente a gastos de *marketing* (en GUARNER, 1993).

[<<]

[8] Eso explicaría el que la Twentieth Century Fox produjera una película tan modesta y poco comercial como *Barton Fink* a cambio únicamente de los derechos de distribución en vídeo.

[<<]



[9] Como se señala en SCHATZ (1993).

[<<]

[10] «Las obras más distintivas de los últimos treinta años hay que encontrarlas estudiando a los artistas más inciertos, suicidas, intransigentes e indirectos» (FARBER, 1971, pág. 48).

[<<]

[11] Conocidos también como los nuevos *Hollywood Mavericks* (los potros indomables de Hollywood). A ellos dedica Geoff Andrew su más reciente estudio (ANDREW, 1998).

[<<]

[12] Como puede comprobarse en HERRERO (1982).

[<<]

[13] Frente a los ocho que costó *Barton Fink*.

[<<]

[14] El hotel en el que vive Tom Reagan, el protagonista de *Muerte entre las flores*, sería bautizado con el profético nombre de Barton Arms.

[<<]

[15] CASTRO (1992).

[<<]

[16] Literalmente, «Un día o toda una vida».

[<<]



[17] Ethan en *Cahiers du cinéma*, n.º 448.

[<<]

[18] FRIEDRICH, Otto (1986), *La ciudad de las redes. Retrato de Hollywood en los años cuarenta*, Barcelona, Tusquets, 1991.

[<<]

[19] «Los animadores tan sólo tenemos una cosa en común. Somos todos freaks del control» (Simon Pummell en BOORMAN, 1996a).

[<<]

[20] Mark Horowitz: Horowitz@loop.com.

[<<]

[21] A partir de este punto, todas las citas estarán entresacadas de COEN (1991b).

[<<]

[22] *Diari de Barcelona*, 15 de marzo de 1992.

[<<]

[23] Como se apunta en BORDWELL (1989, pág. 32).

[<<]

[24] Es lo que Eco (1990) caracteriza como el ineludible «síndrome de la sospecha».

[<<]



[25] Puede consultarse a tal efecto ECO (1990).

[<<]

[26] Para los pragmatistas, la diferencia entre el *encontrar* o el *construir* la coherencia del texto mediante la interpretación, resulta totalmente superflua.

[<<]

[27] Película de boxeo que parece ser el referente del guión que le será encomendado a Fink (que, curiosamente, también deberá ser interpretado por Wallace Beery).

[<<]

[28] Basada en un drama suyo que trataba sobre las presiones comerciales de Hollywood sobre la libertad espiritual de un joven e idealista escritor, Hank, enfrentado a un perverso productor inspirado en Louis B. Mayer.

[<<]

[29] Citado en MAYERSBERG (1967).

[<<]

[30] Como se apunta en GUBERN (1970) y en HELLMAN (1976).

[<<]

[31] B. SCHULBERG, *The Disenchanted*.

[<<]

[32] Citado en MAYERSBERG (1967).

[<<]



[33] Citado en GEDULD (1972).

[<<]

[34] Publicado finalmente como NELSON, Victoria (1997), *Sobre el bloqueo del escritor*, Barcelona, Península.

[<<]

[35] Al respecto se puede consultar LEADER, Z. (1991), *Writer's Block*, Baltimore, John Hopkins Press.

[<<]

[36] Barthes utiliza la expresión inglesa. Los Coen hablan de *wrestling*.

[<<]

[37] Grosera metáfora visual, paralela en su espíritu a la escena final de *Con la muerte en los talones* (North by Northwest, 1959) de Hitchcock.

[<<]

[38] Símbolo de la intimidad compartida, a la vez que metonimia de huéspedes invisibles, así como auténticos fetiches para un Lipnick postrado ante el talento de Fink (los besaré y abrazaré contra su cuerpo en señal de respeto y admiración).

[<<]

[39] Lipnick (que podría ser traducido literalmente como rasgalabios), contiene la partícula Nick, diminutivo coloquial de Old Nicholas, «el viejo diablo».

[<<]

[40] «Ionesco. Ionesco más que Beckett» (AMIGUET, 1991).

[<<]



[41] Término que, sinónimo del intelectualismo, será voceado por Charlie al masacrar a los dos policías: «¡Yo os enseñaré la vida de la mente!».

[<<]

[42] Citado en HOFSTADTER (1962, pág. 18).

[<<]

[43] FINLEY, James B. (1854), *Autobiography*, Cincinnati, pág. 17.

[<<]

[44] MAYNARD, (1927). *The War on Modern Science*, Nueva York, Pag. 254.

[<<]

[45] Citado en HOFSTADTER (1962, pág. 118).

[<<]

[46] Curioso paralelismo con la escena final de *Sangre fácil*.

[<<]

[47] al igual que ocurría en una de las escenas suprimidas de *Barton Fink*.

[<<]

[48] Publicado en septiembre de 1958 en el *Ellery Queen's Mystery Magazine*. Reeditado en el *Saint Mystery Magazine* como «Pulp Writer». En nuestro país se publicó como «El creador» en WOOLRICH, Cornell (1963). Editado posteriormente como «Un centavo por palabra» en WOOLRICH, Cornell (IRISH, William), *En el crepúsculo* (cuarta selección), Madrid, Alianza (1971).

[<<]



[49] Imagen que ha levantado no poca relevancia interpretativa. En la selección de textos del final incluimos una de las más desafortunadas, la perpetrada por Susana VILLALBA y Miguel Juan PAYÁN (1996).

[<<]

[50] <http://lasarto.cnde.iastate.edu/Movies/Cultshop/Movies/coen/barton.html>.

[<<]

[51] Como reconocen en VIDAL (1991)

[<<]

[52] Citado en FRIEDRICH (1986, pág. 131).

[<<]

[53] Interpretado también por Turturro.

[<<]

[54] Como puede comprobarse en SCOFFER (1993).

[<<]

[55] Constatación última de que la esterilidad es algo congénito al género masculino, Audrey es la verdadera autora de las obras de Mayhew, al igual que pretende serlo del guión de Barton.

[<<]

[56] «Bueno, quizá los críticos sí», añade escéptico.

[<<]



[57] Uno de los tres métodos fundamentales de interpretación de la denominada Cábala práctica es la *Temurá*, técnica que consiste en la libre combinación y alteración de las letras que componen un vocablo.

[<<]

[58] Especie de catequesis a la manera hebrea.

[<<]

[59] Todos ellos en COEN (1998).

[<<]

[60] Puede consultarse al respecto «La pansemiótica cabalística», en Eco (1993).

[<<]

[61] CHEVALIER (1988).

[<<]

[62] Aun cuando sepamos que está vacía.

[<<]

[63] Como se recoge y documenta debidamente en BESSERMAN (1997, Pág. 121).

[<<]

[64] MICHAUX, Henry (1983), *Ecuador*, Barcelona, Tusquets.

[<<]



[65] Citado en BLOOM (1996, pág. 154).

[<<]

[66] Según la tradición hebrea, el infierno es tan sólo un espacio para la purificación, y no para el castigo.

[<<]

[67] Además, y según se desprende de su conversación con Mundt, sus únicos parientes vivos en Nueva York ya no lo están tanto.

[<<]

[68] Según una encuesta oficial realizada durante 1995, el sesenta y nueve por ciento de los estadounidenses cree en los ángeles.

[<<]

[69] Conviene recordar que Borges fue un filosemita acérrimo al que le gustaba jugar con la fantasía de que podía tener orígenes judíos.

[<<]