

“I’ll be next door if you need me”: el hotel como refugio y cárcel de masculinidad en *Barton Fink*

Juan GONZÁLEZ ETXEBERRIA

Universidad Complutense de Madrid
juanetxeberria@filol.ucm.es

Recibido: 15.09.2012

Aceptado: 30.09.2012

RESUMEN

El artículo analiza la conexión entre masculinidad y espacios en clave foucaultiana de poder y represión en la relación metonímica del hotel y los protagonistas de la película *Barton Fink* (Cohen, 1991). El rechazo al hogar del modelo de masculinidad hegemónica por la feminización del hombre aumenta la dimensión metafísica del hotel, infierno donde la violencia de los Cohen, entre el noir y la posmodernidad, muestra la masculinidad psicopática. El viaje que emprende su protagonista sin salir del hotel rompe con los binarismos jerárquicos e integra los opuestos en una unidad que, inaceptable en la realidad, alcanza su máxima expresión en el arte. La obra, obsesiva metanarración sobre la creación, cuestiona los límites entre el mundo real y la ficción. Su aplicación a la masculinidad la presenta como yuxtaposición y sustitución de la realidad por fantasías hegemónicas.

Palabras clave: masculinidad, espacios, *Barton Fink*, violencia, posmodernidad.

“I’ll be next door if you need me”. Hotels as Male Refuge and Prison in *Barton Fink*

ABSTRACT

This article analyses the link between masculinity and spaces in Foucaultian terms of power and repression in the metonymic relationship between the hotel and the main characters in *Barton Fink* (Cohen, 1991). The rejection of the house in the hegemonic masculinity model due to its feminization of men increases the metaphysic dimension of the hotel, a living hell where the Cohen’s violence, merging the noir and postmodernity, shows psychopathic masculinity. Barton’s mental trip inside the hotel breaks up hierarchical binaries, and sums up the original opposites in a unity, absolutely unacceptable in reality but utterly attractive as a work of fiction. The film, an obsessive metanarrative about creation, questions the boundaries between reality and art. Masculinity is also criticized for its juxtaposition and substitution of real with hegemonic fantasies.

Key words: masculinity, spaces, *Barton Fink*, violence, postmodernity.

1. INTRODUCCIÓN: MASCULINIDAD, ESPACIOS Y VIOLENCIA EN EL CINE.

Las topografías en la ficción representan espacios mentales con la doble intención de contribuir a la narrativa, y de reflejar aspectos que, más allá de lo físico, ofrecen claves de lectura sobre los acercamientos del texto a problemáticas cuestiones, como las psicopatías masculinas, ingredientes básicos de las epopeyas occidentales, incluidas las del siglo XX, como *Barton Fink* (1991) de los hermanos Cohen.

Masculinidad y espacios en cine son básicos en clásicos como *Gilda* (Vidor, 1946), uno de los posibles subtextos de *Barton Fink*, tanto por su pertenencia al género de film noir, como por su tratamiento de la violenta sexualidad o violencia sexual.¹ Temas como la prostitución, masculina y femenina, la violencia, física y psicológica dentro de la pareja, la homosexualidad y otros tabúes sociales subyacen en la narración y aparecen disfrazados en espacios como casinos, clubs, habitaciones y hoteles. Sin embargo, su redentor happy ending, “Let’s go home, Johnny, let’s go home”, rompe las reglas del género más trasgresor y abre las puertas a un futuro feliz, identificado con un espacio utópico, el hogar, diametralmente opuesto a dos seres atormentados, amorales y marginados, redimidos finalmente por el amor.

Antes de analizar específicamente el texto de los Cohen, pero absolutamente necesarias para comprender mejor el mundo de *Barton Fink*, unas notas sobre masculinidad, espacios y violencia en el cine. Sobre la configuración genérica habría que recordar dos aspectos fundamentales, el primero es el difícil proceso de la construcción de la identidad genérica, pues si ya Simone de Beauvoir advirtió del tiempo como clave para llegar a ser mujer, en el caso de los varones, Gilmore (Gilmore, 1990: 15) lo considera “the Big Impossible”, utilizando la expresión de los estudios antropológicos de Frederick O. Gearing para referirse a la transformación de la categoría natural en la cultural de los hombres. Aunque su afirmación y confirmación sea el objetivo prioritario de una ideología que, no por casualidad, se ha denominado masculinidad hegemónica,² las características que conforman este mito como el poder, la competitividad, el control y una rabiosa heterosexualidad son cada vez más difíciles de alcanzar en el mundo real, acarreado graves problemas para quienes lo intentan, como bien resume Heather Formani (1991:13), “whatever masculinity is, it is very damaging to men”, sin olvidar que sus funestas consecuencias, lejos de acabar en los propios interesados, afectan a todos aquellos que los rodean.

¹ Su ambiguo impacto se evidencia en que una expedición a los Andes enterró allí una copia para la posteridad, pero que su nombre se utilizó también para una bomba experimental en las islas Bikini.

² “‘Hegemonic masculinity’ is always constructed in relation to various subordinated masculinities as well as in relation to women” (Connell, 1987: 183).

De este hecho se deriva el segundo aspecto, pues sólo hay algo más nocivo y peligroso que la ideología de la masculinidad hegemónica, sus supuestas crisis a lo largo de la historia. Ante el lacerante dolor individual y colectivo ante el fracaso del modelo, lo que Thomas B. Byers (1995) denomina “pomophobia”, fenómeno identificado con el temor a que nuestro mundo y con él nuestra idea de identidad se derrumbe y se venga totalmente abajo, se produce automáticamente una reacción agresivamente defensiva. La insufrible inestabilidad de una masculinidad constantemente requerida de demostraciones convierte al hombre en prisionero y víctima de una epidemia social que pone en riesgo la vida no solo de los miembros de la masculinidad hegemónica sino también el sistema capitalista y patriarcal vigente. Lejos de ser definitivas, las crisis se han saldado con beneficios para los que apoyan una ideología que al verse frente a la necesidad de renovarse, sale reforzada.

Sobre los espacios, dos reflexiones más, la primera sobre topografías masculinas en la cultura norteamericana. Contrariamente al impostado y tranquilizador final de *Gilda*, el hogar es considerado históricamente el enemigo número uno del hombre, el territorio femenino donde el hombre se siente físicamente encerrado, y espiritualmente dominado. Las explicaciones a tal claustrofóbica sensación van desde las más universales como la psicoanalítica, que establece la lucha masculina entre romper el cordón umbilical y deseo de volver al útero materno,³ o la del instinto sexual natural, dejar a la pareja en búsqueda de otras hembras para la mayor procreación y supervivencia de la especie, hasta las más locales como la religiosa, siendo el espíritu puritano la base del individualismo que empuja a abandonar el hogar,⁴ o la histórica, que la identifica como resto del espíritu de conquista de la frontera norteamericana. Estas muestran el hogar como espacio castrador, como culpable de la feminización del hombre y su consiguiente emasculación al convertirlo en animal doméstico que trabaja de 9 a 5 para proveer a su familia bajo la severa autoridad femenina que limita su rol al “breadwinning”. El peligroso sometimiento masculino a la voluntad femenina, identificado históricamente con el término “mom-ism”,⁵ alude al gran peligro denunciado repetidamente, como por ejemplo en la película de Forman, *One Flew Over the Cuckoo's Nest* (1975), “We are victims of a matriarchy here, my friends”.

Por tanto, frente a la pasividad doméstica, la única solución es la huida, la rebeldía ejemplificada en los diferentes héroes nacionales, desde el cowboy al gangster, o,

³ Reynolds (1995: 2) inicia su capítulo sobre la rebeldía masculina con esta cita de Henry Miller en su trabajo sobre Arthur Rimbaud: “Forever outside! Sitting on the doorstep of the mother's womb”.

⁴ Según Charles Taylor: “Americans have built on the earlier Puritan tradition of ‘leaving home’” (Taylor, 1989: 39).

⁵ Sobre su origen e intención Reynolds es muy claro: “The term ‘mom-ism’ was coined by Philip Wylie in *Generation Vipers* (1942), a virulently misogynistic tirade against the degeneration of American culture at the hands of ‘the destroying mother’” (Reynolds, 1995: 4).

para el hombre vulgar, simplemente la total disposición del profesional a desplazarse por motivos laborales.⁶ La necesidad de movimiento continuo, de alejamiento de la civilización se basa en la mutua exclusión entre espacios masculinos y femeninos, dos esferas cuyas circunferencias no deben tener contacto; como consecuencia, el hombre on the road busca desesperadamente la libertad en esos espacios abiertos donde poder demostrar su valía como parte fundamental de reencontrarse con el alma de América, el espíritu de lo salvaje. Para alcanzar la masculinidad hegemónica no hay mejor camino que la carretera ni mejor metáfora que el viaje sin retorno, porque aun los que vuelven, ya no son los mismos; la seguridad sobre el trayecto sustituye a la inseguridad del destino, como muestra Johnny, interpretado por Brando, en *The Wild One* (1953), “we don’t go anywhere, we just go”, pues la tranquilidad de un paraíso perdido se sigue asociando al lugar donde el rebelde miltoniano ha de vivir de rodillas, opuesto al ideal de la ficción norteamericana, “The typical male protagonist of our fiction has been a man on the run” (Fiedler, 1962: 20).

La diabólica y traumática construcción del ego masculino se erige sobre la premisa nietzscheana de que para construir un nuevo santuario antes hay que destruir el antiguo y, al iniciarse con la ruptura del cordón umbilical, no es difícil imaginarse el carácter uterino de tal destrucción. Hasta ese momento y precisamente por la imperiosa necesidad de moverse, el viaje necesita áreas de descanso, y el hombre un lugar donde reposar antes de continuar la marcha, y aquí es donde aparece el hotel, lugar prototípico de la configuración masculina norteamericana pues ofrece las ventajas físicas del hogar sin sus humillantes desventajas, un espacio donde, por fin, el hombre puede sentirse masculino y ejercer su masculinidad libremente; por no hablar de la mejor de sus secuelas, el motel, el acertado cruce del dinamismo del motor y el confort del hotel, un invento que a partir de los años 20 ofrecerá al hombre norteamericano la medida justa de independencia, intimidad e invisibilidad.

La segunda cuestión sobre el espacio, muy relacionada con el específico hotel de *Barton Fink*, es su dimensión metafísica, la que eleva su significado más allá de lo físico, hacia espacios mentales de la psicología, donde será la semiótica del espacio la que ayude a identificar una visión del mundo. La cualidad de lo mental es algo que tanto la idea del viaje (itinerarium mentis) como un hotel comparten, pero si además se añade la naturaleza artística del espacio, se entenderá perfectamente que no era necesario esperar a la escuela rusa de Kuleshov y su topografía imaginaria para explotar esta posibilidad.

No es posible repasar aquí la tradición literaria alegórica sobre lugares, viajes y utopías, pero si es recomendable mencionar dos de sus mejores ejemplos, la *Odisea*

⁶ Personajes de la cultura como Jimi Hendrix, “If I’m free it’s because I’m always running” o Bruce Springsteen en canciones como *Born to Run* (“I’m just a scared and lonely rider”), han meditado profusamente sobre este mito americano.

de Homero y la *Commedia* de Dante, para entender que más allá de las dimensiones arquitectónicas, sus viajes y espacios evocan estadios mentales de unos personajes que luchan por alcanzar la salvación, el descanso. Los Cohen trabajan de una manera cinematográficamente prodigiosa en el paso de la dimensión física del hotel a la percepción de los espacios de poder y represión de Foucault. El set de rodaje que ellos llamaron Earle, un decadente y en otro momento gran hotel construido en 1931 del que sólo toman el inmenso vestíbulo art-deco y donde pasaron tres de las ocho semanas del rodaje, representa todo un universo de sensaciones físicas surrealistas de un mundo pasado que condiciona el presente y que van empapando poco a poco a sus habitantes en un clima de pesadilla alucinógena in crescendo a lo Kubrick en su *The Shining* (1980). Su decadencia es contagiosa, los Cohen lo describieron como un “barco fantasma flotando a la deriva, donde notas signos de presencia de otros pasajeros, sin divisar a ninguno” (Wikipedia).

Desde diferentes perspectivas y distancias se aprecia su grandiosa presencia externa, pero también su desconcertante vacío interior, un contraste que refuerza la metáfora visual sobre el modelo de masculinidad tradicional que allí reside, y que aumenta con su capacidad humana para emitir y transmitir sonidos, propagar luces y sombras, sudar y hasta, eyacular; es, sin duda, el protagonista de la obra, la exteriorización más clara del mundo interior de los protagonistas. Su relación con los clientes es metonímica pues comparten una insoportable mezcla de calor y humedad que pasa a ser indicio de una presencia invisible, el producto del fracaso, la soledad y la desesperación más allá de la fisicidad del paso del tiempo. Sus consecuencias se dibujan claramente en los signos de putrefacción de esos muros empapelados con colores verdes y amarillos que reflejan lo que en la obra se denomina “life of the mind”. Se trata de un espacio oximorónico entre lo socialmente privado y lo íntimamente público, y su capacidad especular y mimética nos hace dudar sobre el orden de los factores entre el propio hotel y la identidad de sus huéspedes como responsables de ese rancio olor a mundo abandonado, a universo podrido, a laberíntico cementerio de cuerpos en descomposición. Su visión sirve para ayudar en el descenso a los infiernos que emprenden sus personajes, un viaje a lo inexplorado, como reconocen: “there’s no roadmap for that territory”, pero que cuenta con el hotel como entrada al infernal submundo mental de la enfermiza masculinidad, una experiencia dura para ellos, “exploring it can be painful”. Todo lo que ocurre en su interior cobra más sentido viéndolo en pantalla, y poco sorprenden al espectador los hechos que más que narrarse, se desprenden de sus paredes, convirtiendo el hotel en el centro de los actos de depravación y de sublimación que allí nacen, crecen y mueren.

Para terminar esta introducción, dos recordatorios sobre el mundo de la violencia y la sexualidad en el cine estudiados en profundidad por Prince (2003), y que aquí son tratados, tanto por el peso que ambas tienen en la configuración de la masculinidad hegemónica, como por la clara incidencia que el cine ejerce sobre el inconsciente

colectivo. La presencia de sexo y violencia, por separado o juntos, puede entenderse desde una doble perspectiva, por un lado, como parte integrante del lenguaje cinematográfico y, por otro, como elementos artísticos que reflexionan sobre su presencia en la realidad. En cuanto a la primera perspectiva, hay que decir que su estructura formal como intento de expresión artística con unos medios y unos resultados fue descubriéndose paulatinamente hasta que se consiguió dotar de significado a elementos como la cámara, su distancia y angulación, el montaje, la iluminación, la profundidad de campo, el sonido, etc. Gran parte de la morfología y la sintaxis cinematográfica se debe a Griffith, quien acabó con esa ley no escrita del cine hasta 1908 según la cual si el espectador había pagado toda la entrada, porqué enseñarle la mitad del actor, lo que había provocado exceso de planos generales. Para él, el contenido del plano debe determinar la relación entre cámara y objeto filmado, consiguiendo que por fin el lenguaje teatral deje paso al cinematográfico. Lo que el padre del lenguaje cinematográfico perfeccionó con la práctica, y sobre lo que Hugo Münsterberg teorizó en su *The Photoplay: A Psychological Study* (1916) es el cine como proceso mental, las películas capaces de representar aquello que está más allá de actividades y espacios físicos, así como la forma de hacerlo estableciendo las bases de su retórica, la capacidad de atrapar al espectador con el poder tecnológico de la cinematografía.

La aplicación de estos recursos para penetrar el complejo mundo de la violencia y la sexualidad ha permitido que por primera vez se pudiera ver el nacimiento de una poética que, desde el Hollywood clásico hasta nuestros días, ha crecido alimentada por la otra perspectiva, considerar el sexo y la violencia en el cine como síntomas de una realidad externa, puesto que su presencia o ausencia en las películas viene muy marcada por el contexto histórico.

Moralidad y cine, donde los códigos éticos se enfrentan al placer de lo prohibido, han marcado la evolución del séptimo arte en un continuum con dos extremos, entender el cine como mero ejercicio de evasión y distracción, o como medio didáctico y moralizador. Cuando el cine se convierte en un espectáculo de masas y por tanto multiplica su radio de acción, las bienpensantes mentes puritanas de Quigley, Hays, y el padre Daniel Lord redactan las primeras versiones del Production Code que impregna el cine de sus creencias y temores religiosos para convertirlo en redentor de pecadores desviados con la finalidad de mostrar y demostrar el caos al que conduce la senda del mal, "Films should be twentieth-century morality plays that illustrated proper behavior to the masses." (Prince, 2003: 21). Estas dos perspectivas, la que entiende la violencia y la sexualidad como parte integrante del lenguaje cinematográfico y aquella que las ve como causa y consecuencia del contexto, mantuvieron una proximidad ideológica en sus orígenes que se ha ido perdiendo.

2. EL MUNDO DE LOS COHEN: LA EPOPEYA NOIR POSMODERNA.

Una vez centradas las principales cuestiones a analizar, el acercamiento a *Barton Fink* será siempre tentativo por tratarse de una obra de autor, por un lado, por el control en la producción, la dirección, el guión y el montaje de quienes se han descrito como una persona con dos cabezas a pesar del habitual reparto entre la dirección de Joel y la producción de Ethan, más el uso de un pseudónimo para el montaje y la colaboración de ambos en la escritura de los guiones; y por otro lado, por su forma de trabajar con un limitadísimo grupo de personas en sus equipos técnicos y artísticos desde su opera prima *Blood Simple* (1984). Desde entonces los hermanos establecieron su sello de sentido y sensibilidad posmodernos, basado en un estilo visual y una coherencia temática que transmiten un punto de vista sobre cuestiones artísticas y existenciales sumamente sugerente, al crear una atmósfera dramática que envuelve a sus personajes, y se traslada a sus espectadores, impactados por la carga visual y emocional de sus obras.

El mundo de los Cohen, enfrentado al sentimentalismo patriarcal victoriano que animó siempre a la verdad única y mayúscula entre los defensores del orden social y los valores tradicionales, es un espacio cinematográfico delimitado pero nunca limitado por el reconocimiento y la admiración al cine negro, y por la propia e innegable capacidad para la comedia del mismo color, todo ello impregnado de su mirada postmoderna. Tal calificativo, en este caso, significa que sus conocimientos no impiden, más bien ayudan a que su surrealista mirada sobre la banalidad de la realidad discurra desde la ironía crítica a la absoluta deconstrucción, mérito que fue reconocido en 1991 con la Palma de Oro del festival de Cannes a *Barton Fink* como mejor película, a Joel Cohen como mejor director, y a John Turturro como mejor actor, algo sin precedentes hasta entonces y prohibido posteriormente, que les consagró definitivamente.

Como no podía ser de otra manera, fue el mismo país que, años atrás, más y mejor había entendido esa nueva forma de hacer cine y que, llevado por la admiración, había bautizado como film noir a las cinco películas⁷ que, rompiendo el embargo de la Segunda Guerra Mundial, aterrizaron en territorio francés. La denominación del italiano Nino Frankl, crítico de cine que adjetivó a la manera existencialista un hecho cinematográfico, tuvo un éxito tremendo debido en parte a que, lejos de considerarlo extraño a la vieja Europa, supo reconocer una vuelta a casa de parte del talento y creatividad que los expresionistas centroeuropeos habían exportado a Hollywood

⁷ Las cinco sorprendieron, entre otros muchos rasgos de contemporaneidad, por el protagonismo femenino, indiscutible motor de cualquier cambio en el hombre, en un género supuestamente epitome de la masculinidad: *The Woman in the Window* (Lang, 1944), *Laura* (Preminger, 1944), *Phantom Lady* (Siodmak, 1944), *Double Indemnity* (Wilder, 1944) y *Murder, My Sweet* (Dmytryk, 1944).

desde hacía años, como evidenciaban los apellidos de quienes dirigieron esas primeras joyas del género.

El aprovechamiento del sentido hipnótico de la tragedia, la novedad de tamizar los problemas existenciales a través de su expresión formal interna y la atractiva explosión de la poética del perdedor eran ingredientes suficientes como para atraer la atención del público. Su inclusión en el *crime film* desde perspectivas como la de Leitch (Leitch, 2004) explica en parte su éxito, “The crime film is the most enduringly popular of all Hollywood genres, the only kind of film that has never once been out of fashion since the dawn of the sound era seventy years ago” (Leitch, 2004:18). Sin embargo, el género negro alcanza las cotas máximas de interés por su capacidad para ofrecer el terreno fértil a un nuevo héroe o antihéroe que conquista a unos espectadores que, sin poder dejar de mirar al mal y a sus palpables consecuencias que tan luctuosamente les rodeaban en forma de horrores de guerra, necesitaban encontrarle un sentido, aunque fuera en una sala de cine.

La violencia, la locura y la degradación humanas iban acompañadas de características que no se habían dado hasta entonces como una alta intensidad romántica, un melodrama para nada edulcorado, y una fuerza pasional que hacían que las verdades y las seguridades que hasta entonces habían sustentado el orden cósmico empezaran a ofrecer nuevas angulaciones, perspectivas e iluminación; se empiezan a sugerir duplicidades, ambigüedades y complejidades que, en el clima de desencanto y pesimismo dominantes, hicieron posible el irónico triunfo de unos personajes que se benefician del dudoso valor de sus códigos de honor, su obstinado compromiso personal y su egoísta deseo de salvación por encima de cualquier otra bandera. Son los perdedores, los que, derrotados en su pulso con la vida, intentan desesperadamente mantener su núcleo más íntimo, más puro, todo lo relacionado con el ámbito personal que tan poco interesa a un sistema con tantos candidatos a vender su alma por el triunfo público. La paradójica atracción de estos personajes de la ficción no puede entenderse si no se reflexiona sobre la ambigüedad de la realidad de un país que, a pesar de ser el vencedor de la contienda mundial, no pudo evitar que quienes regresaban de los frentes de guerra se vieran inmersos en una problemática readaptación a la vida civil que los hacía sentirse unos auténticos perdedores. La falta de sintonía entre el éxito externo y la sensación interna es algo que con el tiempo no ha cambiado demasiado y, probablemente, siga contribuyendo al gusto por el noir.

3. BARTON FINK: EL VIAJE A LA PSICOPATÍA MASCULINA

El género iconográfico por antonomasia juega con las convenciones y los límites que fijan sus principales personajes en torno a las figuras del criminal, la víctima y el vencedor; sus protagonistas, alejados del acartonamiento, se intercambian los papeles con la frecuencia del cambio de plano o, por lo menos, de rollo; sus diferencias se

disuelven en transferencias recíprocas, sus virtudes y defectos se transforman, sus fronteras se confunden, sus márgenes se diluyen, y lo mismo le sucede al espectador que se identifica alternativamente con todos y cada uno de los personajes. Sus transgresoras paradojas dotan al género de una nueva luz para denunciar las irregularidades y las injusticias donde el conflicto se mantiene como origen de la tragedia. Su mirada no respeta ningún tipo de orden, ni político, ni económico, ni sexual; su cinismo desprecia las convenciones y destroza las seguridades morales y sociales. Sus desequilibrados planos buscarán contrastes más allá de la luz natural del día y su densidad atmosférica representará todo tipo de psicopatologías que, dando la razón al maestro Hitchcock, harán que las películas sean mejores, cuanto mejores sean sus malos, especialmente si no resulta fácil identificarlos.

A pesar del acuerdo de la mayoría de la crítica sobre el género como producto cultural de una crisis social que incluye a la masculinidad, son evidentes sus puntos de contacto con algunas de las formas más características del modelo de masculinidad hegemónico norteamericano, tales como su individualismo, la seguridad en sí mismo en proporción directa a la desconfianza hacia los demás, y su modo de vida errante; estas características le describen como el fugitivo constante que escapa de los estrechos márgenes morales de la sociedad y vive al margen de sus convenciones. La atractiva naturaleza contradictoria de este bad-good boy ofrece como clave de su éxito la inabarcable riqueza de la complicada anatomía masculina que escapa a clasificaciones simplistas y lecturas definitivas. Es innegable que en sus actuaciones utilizan la violencia y la sexualidad como medios de persuasión; su uso y abuso los convierte en vehículos preferidos para cambiar una situación, articulándose de manera que su reafirmación signifique la anulación de aquellos que les rodean, si no de manera definitiva, al menos en el único marco temporal que le interesa, el presente.

Su instinto de supervivencia, ayudado por sus dotes de seducción les permite recorrer el mundo conocido y el desconocido, pasar de lo objetivo a lo subjetivo, y de lo real a lo imaginado. La posibilidad de viajar y ver el ultramundo se ha concedido en términos culturales occidentales a unos pocos elegidos. Entre ellos, a Ulises en la *Odisea* para encontrar el camino de vuelta a su Ítaca natal y a su fiel Penélope, a Eneas en la Eneida con el importante objetivo de fundar Roma, a San Pablo, para fundar la iglesia, y a Dante para recuperar el camino de la virtud, volviendo al seno de tres mujeres, la Virgen María, Santa Lucía y Beatrice, como símbolos de las tres virtudes teologales. Al selecto grupo se va a unir Barton Fink, autor teatral en el Broadway de 1941, con el único mérito de aspirar a cambiar el mundo con su obra *Bare Ruined Choir*,⁸ y en una condición de *homo viator* peculiar, puesto que no necesitará salir de su habitación de hotel para conocer el infierno.

⁸ Nada es casual en la obra de los Cohen, y mucho menos este título que hace referencia al cuarto verso del soneto 73 de Shakespeare donde la metáfora doble habla del cambio natural y religioso como momento crepuscular.

Se trata de una muestra de ironía posmoderna, en la que los Cohen ofrecen también a su protagonista la posibilidad en vida de ver el mundo de los muertos, y así encontrar un sentido nuevo a su masculino y heroico sueño de transformar el mundo. Siguiendo el criterio del contrapasso dantesco, según el cual las penas que sufren en el Infierno son por analogía y por contraste con el pecado, el viaje de Barton ofrece rasgos en común con los viajes de Ulises y Dante, por ejemplo, el mensaje misógino que escucha Ulises de boca de Alcínoo, “nada hay más terrible ni pernicioso que una mujer [...] Que mi ejemplo te sirva a no ser jamás demasiado benévolo con tu mujer ni a descubrirla todo cuanto pienses [...] no hay que fiarse de las mujeres” (*Odisea*, Canto XI, 404-462); o la escenografía del encuentro del propio Ulises con Dante en el canto 26 de la *Commedia*, con el fuego como protagonista del castigo a los pecadores que abusaron de su ingenio para ir en contra de los límites, en su caso al traspasar el umbral de las columnas de Hércules; o el objetivo final que tanto Dante como Barton comparten, despertar del sueño, puesto que para el florentino la vida es vigilia, y para el escritor, su mensaje se escucha desde el final de su obra teatral inicial: “The sun is coming up”, hasta la conversación final, “It’s a beautiful day”.

Para ser justos con el espíritu de pastiche posmoderno de los Cohen, habría que introducir un nuevo/viejo pasajero en este viaje donde superando las barreras espacio-temporales, el arte es capaz de ofrecer la intersección entre diferentes héroes unidos, tanto por sus fines épicos como por su situación extrema, lo que contribuye al significado epifánico de sus viajes. Haciendo uso de esta simultaneidad sintética de viajeros al infierno, el siguiente en aparecer es otro Ulysses, Leopold Bloom, irlandés universal, agente de publicidad judío de mediana edad que vagabundea por las calles de Dublín el 16 de junio de 1904, obsesionado por su relación distante con su mujer, Molly. Los Cohen no parecen querer olvidar a ese judío errante marginado en su propio país y representante del hombre medio, “the common man”, al que busca Barton como origen y destino de sus escritos. Es imposible olvidarse de esa figura, y de su binomio Stephen Dedalus-Telémaco, cuya simbiosis nos devuelve a Barton y Charlie. Los Cohen⁹ tampoco olvidan que la introducción de la versión judía moderna en la epopeya recupera la idea del éxodo de los hijos de Israel a Egipto para convertir el dolor y la miseria de su alma caída en el pecado en estado de gracia, añadiendo niveles de lectura al viaje, pues, al igual que el Ulysses, pretenden obtener un material alotrópico, “[...] the epic of two races (Israel-Ireland) and at the same time the cycle of the human body as well as a little story of a day (life)... It is also a kind of encyclopedia” (Johnson, 1993: XVI). Pero, sobre todo, los Cohen recuperan el espíritu paródico de la obra de Joyce sobre los mitos de la cultura europea y el tono cómico que el personaje de Leopold Bloom le da a la figura heroica del Ulises

⁹ Imposible no disfrutar del juego que su apellido da al acordarse de Bella Cohen, la madame del burdel del capítulo 15 de la obra de Joyce, la Circe clásica y la mujer del final de la versión de los Cohen que aparece en los títulos de crédito como Beauty.

clásico.¹⁰ Al traer a nuestra época su mito,¹¹ a través de la versión modernista, el héroe del disfraz y el engaño es sometido a la lectura posmoderna de los Cohen con las sospechosas relecturas de episodios clásicos como el momento cuando decide taponarse los oídos para no escuchar el canto de las sirenas o cuando pide a sus hombres con las cejas que le liberen del timón. Ambos se trasladan a la película cuando Barton se tapa los oídos para concentrarse en la escritura y cuando Charlie al enseñarle los movimientos básicos de la lucha libre le sugiere que se suba encima por detrás, en una de las escenas sexualmente más explícitas. En su empeño por complicar las referencias y en su derecho de ampliar las lecturas de su obra, los Cohen pueden sumar referentes, así al original Clifford Odets como figura que inspiró el personaje de Barton, añaden a John Ford, quien rodó la película de lucha libre *Flesh* con Wallace Beery, aunque no fuese reconocido en los títulos de crédito; traer a colación al maestro del western además de otro homenaje al cine, les sirve a los juguetones Cohen¹² para usar su origen irlandés y subrayar la unión con la recreación de Joyce.

Gracias a estas presencias de la cultura occidental, en *Barton Fink* se puede apreciar el otro parámetro del criterio del *contrapasso*, los castigos que se imponen por contraste. Lo que diferencia a la película de sus posibles orígenes es el uso de la mirada postmoderna que hace sospechar de las nociones clásicas de verdad, razón, o identidad, presentando un mundo indescifrable donde la realidad no existe como forma única y cierta, sino como construcción cultural múltiple; las consecuencias teóricas de tal deconstrucción fijan nuevos rumbos, “it has helped to place questions of sexuality, gender, and ethnicity so firmly in the political agenda that it is impossible to imagine them being erased” (Eagleton, 1996: 22); y es a la luz de esta nueva dimensión cuando los estudios culturales leen la cultura en clave ideológica, con conclusiones que cambian totalmente la visión de la cultura del entretenimiento, “Hollywood has always been the repository of our greatest fears, as well as the constant reflection of our preferred selfimage of the moment” (Vineberg, 1993: 130).

Desde esta perspectiva, pero superando el “naturalismo fanático” que se atribuyó a la obra de Joyce por pretender una estrecha relación entre realidad y ficción, las lecturas posmodernas sobre el séptimo arte dinamitan el esencialismo de una verdad

¹⁰ La comicidad de Bloom contribuye a su recuperación posmoderna con la que podría compartir los primeros insultos contra la obra de Joyce por su “literary Bolshevism. It is experimental, anti-conventional. anti-Christian, chaotic, totally unmoral” (JOHNSON, 1993: 11).

¹¹ Una figura que seguirá interesando a los Cohen en *O Brother, Where Art Thou* (2000), traslación paródica del mundo homérico de la *Odisea* al delta del Mississippi durante la depresión de los años 30.

¹² Otros de los muchos juegos son el título de la película, *Flesh*, coincidente con la obra de cine independiente de Paul Morrissey de 1969 con la producción de Andy Warhol en *Satirical Underground Film Burlesque*, y la similitud entre *Underground* y *Underwood*, la marca de la máquina de escribir de Barton, con la insistencia en el *underworld* dantesco.

objetiva derivada de su naturaleza fotográfica. Así, desde el cine independiente¹³ y en determinadas épocas como, por ejemplo, los años de conservadurismo político en las administraciones de los presidentes Reagan y Bush, se ha luchado por enfrentarse a la cultura que defendía la rotundidad del pensamiento hegemónico puritano de los *born again*, “In the Reagan era every movie, whatever its genre, was supposed to be a feel-good movie, a logical extension of Reagan’s invocation to the American people to stand tall and feel great about our country” (Vineberg, 1993: 9). La fragmentación y multiplicidad de otros acercamientos ofrecen una meritoria alternativa derivada del esfuerzo de conjugar la narratividad dramática clásica con la capacidad documental del cine underground para definir un espacio entre los extremos del cine como entretenimiento y el de contenido ideológico.

Aspectos formales del lenguaje cinematográfico amplían las posibilidades de su expresividad reflexiva, enfocando hacia la sátira en cuestiones como la sexualidad o la violencia. Su lectura ideológica en obras cuyo sentido literal y alegórico no son excluyentes, sino complementarios representa la cercanía del final de una época. En la obra de los Cohen, el viaje mental de Barton por el infierno sugiere el ocaso de un modelo de masculinidad tan trasnochado como el propio hotel de donde se surge.

Desde posicionamientos foucaultianos sobre la verdad y el poder retroalimentándose mutuamente, y desde el derridiano final de los binarismos jerárquicos, junto a su enriquecedor concepto de intertextualidad, *Barton Fink* ofrece en el viaje de su protagonista una relación de opuestos en un proceso dialéctico hegeliano en que los dos protagonistas se subsumen en la síntesis del cuerpo y la mente. Lo más rupturista y trasgresor es el proceso de acercamiento entre esos dos tipos de masculinidad que, a priori, pertenecen a mundos radicalmente enfrentados, el del escritor judío idealista y torturado por un lado, y el del vendedor de seguros primitivo y psicópata por otro, en claro homenaje a la doble faz de personajes prototípicos del género escindidos en dos mitades como Walter Neff en *Double Indemnity*. No es muy original subrayar la interrelación de dos personajes que viajan codo con codo y, por supuesto, tiene más atractivo cuanto mayores sean sus diferencias, baste mencionar el Quijote y Sancho, sin embargo, el tema de la fisión cobra una nueva dimensión en los conflictos identitarios y sexuales de los dobles, como demuestra el género de terror con Dr. Jekyll y Mr. Hyde a la cabeza; en el caso de Barton y Charlie no puede dejar de apreciarse la manera y el significado último de este viaje que emprenden hacia el eje del mal por el que cayó Lucifer, y que les ayuda a eliminar el traumático peso de la homofobia, uno de los mayores componentes de la

¹³ Aunque resulte complicado establecer la división con respecto al cine comercial, se pueden incluir obras derivadas de aquellas que desde los 50 buscan nuevas posibilidades para el lenguaje cinematográfico, con nombres como Robert Breer o Andy Warhol, pasando por Kenneth Anger, Jordan Belson o Bruce Conner.

masculinidad hegemónica,¹⁴ al sustituirlo por el homoeroticismo, el gran tabú de los hombres.

Desde sus orígenes el noir había introducido en varias ocasiones este elemento de tensión sexual y había tenido que disfrazarlo como en el caso de *Gilda*, donde John Macready no se cansa de enseñarle a Glenn Ford a su 'pequeño amigo'¹⁵, y así lo han señalado críticos como David Ehrenstein, "There is nothing particularly novel about the presence of a homosexual character in a postwar Hollywood film – especially a crime melodrama" (1988: 10).¹⁶ Sin embargo, el protagonismo del espacio donde se produce el proceso de atracción, seducción y consolidación otorga un rasgo paradójico posmoderno a la relación. Desde el inicial embarazoso rechazo que siente Barton por Charlie hasta la oferta final que este último le hace tras haberle liberado de las ataduras de la ley, "I'll be next door if you need me", el espectador asiste atónito a todos y cada uno de los ritos del cortejo amoroso en clave homoerótica, desde el primer doble sentido cuando a la oferta de tomar una copa juntos para solucionar sus problemas Barton responde con un: "Okay. A quick one!" hasta las lágrimas que derrama ante la separación al enterarse que Charlie debe irse por un tiempo a New York. Ni Lubitch en sus comedias ni Chandler en su ingeniosa solución para momentos de poca lucidez, "When in doubt have a man come through a door with a gun in his hand", son capaces de dar tanto juego a una puerta, a una habitación de hotel como marco de sus encuentros. Su simbolismo sexual es tan fuerte que nos recuerda al primer beso de Ingrid Bergman y Gregory Peck en *Spellbound* (Hitchcock, 1945) seguido de siete puertas que se abren en sus mentes, como imagen de la liberación sexual freudiana hacia la felicidad. Aquí no hace falta el beso, el espacio masculino de la habitación de un hotel se convierte en lugar de acceso a una liberación aun más fuerte que la que suelen perseguir los hombres que huyen de la autoridad femenina del hogar. Este matiz trasgresor es tan del agrado de los Cohen que hotel y homoeroticismo se vuelven a unir en su *The Man Who Wasn't There* (Cohen, 2001), en el encuentro entre el viajante y el peluquero, cuando este último debe dejar claro que su visita es "strictly business".

Evidentemente, se trata de un caso más en que la realidad supera a la ficción simplemente porque la precede, y el desenfreno propiciado por la política de discreción y confidencialidad de los hoteles no ha estado nunca limitado al encuentro heterosexual. La paradoja es asistir por un lado, al descenso de Barton desde su elevado mundo del compromiso y la revolución al mundo de Charlie¹⁷; y por otro

¹⁴ Obsesión masculina que Giddens explica, "Men want status among other men" (GIDDENS, 1992, 60).

¹⁵ El letal apéndice de su bastón que servirá, irónicamente, para dar muerte a su dueño por la espalda.

¹⁶ Los ejemplos que Ehrenstein da, además de *Gilda*, son *The Maltese Falcon* (1951), *The Big Combo* (1955) y dos obras de Hitchcock, *Rope* (1948) y *Strangers on a Train* (1951).

¹⁷ La demostración cinematográfica de su relación viene dada por la escena en que se sientan juntos en la misma cama en claro guiño al estreñimiento mental del código Hays.

lado, cuanto más baja, más se eleva en su camino hacia el conocimiento, la realidad y la verdad, en un recorrido demasiado similar al amor cortés; al final, es el propio Charlie el único que, cual Beatrice dantesca, rompe las cadenas que le atan al Purgatorio y le permite subir al Paraíso, en una de las más sorprendentes catarsis de ironía posmoderna. La paradoja de subir bajando, de adentrarse en el hotel infernal del pecado donde habita Charlie, asomarse al abismo de sus peores crímenes sexuales, y encontrarse a sí mismo es un ejemplo perfecto para entender a Anthony Giddens cuando dice, “Sexuality has become imprisoned within a search for self-identity” (Giddens 1992: 197). La construcción del placer trasgresor que lleva a conocer y reconocer la verdadera identidad tiene su apoteosis en la escena en la que el exquisito y delicado Barton introduciendo sus femeninos pies en los groseros y bastos zapatos de Charlie se encuentra tan a gusto que le vuelve la inspiración para empezar a escribir, y superar así su miedo al folio en blanco. Lo mejor está aún por llegar cuando la policía interroga a Barton e insinúa una relación sexual, y un sorprendido Barton responde: “Sex? He’s a man! We wrestled”, donde la erótica lucha se convierte en la mejor forma de comunicación. Es en ese momento, cuando por fin sabe que Charlie es Madman Mundt, psicópata al que le gusta matar gente con una escopeta y luego cortarles la cabeza, como ya ha hecho con dos amas de casa y un médico, cuando más fuerte es su conexión; Barton intuye la llegada de Charlie, antes del apocalíptico final en el pasillo del hotel, detalle de una unión más allá de lo racional, un presentimiento de verdadero enamorado. En esa simbiosis, el motivo del doble como sombra que contiene los más oscuros deseos no es suficiente explicación. Ahora, la unión de cuerpo y alma forma un solo hombre, donde los falsos dualismos dejan de ser patógenos para convertirse en una unidad terapéutica, la figura del Tiresias de *The Waste Land* donde los dos sexos convergen, y del oráculo que ha escuchado Ulises en el Infierno y le ha ayudado a llegar a Itaca. Cuando Barton es liberado y puede sobrevivir gracias al amor de Charlie, la pasión contra-natura, el comportamiento fuera de la ley, se presentan como única salida de todo ese mundo en ruinas que el hotel representa, evidenciando el verdadero rostro de la sexualidad, “Sexuality is not the antithesis of a civilization dedicated to economic growth and technical control, but the embodiment of its failure” (Giddens, 1992: 203). Al fin y al cabo, descubrimos que los antagónicos Barton y Charlie sufren el mismo desprecio por parte de un mundo que les hace daño; en el caso de Charlie, se meten con su cuerpo y con su personalidad, no le dejan hacer su trabajo, que es dar tranquilidad, matando a las mujeres tras hacerles un seguro de vida, el dolor le supura por los oídos, y en el fondo, la violencia que ejerce es la respuesta a la ideología de una cultura de violencia; algo similar a lo que le sucede a las aspiraciones revolucionarias del compromiso literario de Barton que se topan contra la incomprensión de los estudios de Hollywood.

La catártica pelea de amantes donde los reproches ante la falta de atención, el desinterés y el desconocimiento del dolor provocado es un final perfecto para la historia de amor perfecta, la que termina con el sacrificio de uno por el otro y la

eterna promesa de apoyo más allá de esta vida: "I'll be next door, if you need me". La solidaridad masculina supera los límites del buddy film y su relación lo acerca al "very wild film" que describe Ethan (Wikipedia). Su ausencia de límites hace de la película una historia demasiado hermosa y pura, demasiado atrevida para la América conservadora de los 80 y principios de los 90, un mundo donde de nada servía la idea de Breton sobre la belleza que será convulsa o no será; la justicia poética devuelve a Charlie al infierno de su habitación en medio de las llamas, pero Barton recupera su libertad.

Al final, los Cohen se encuentran en la misma tesitura que Charles Vidor al final de Gilda, cuando el exceso de pasión y el abuso de amor deben ser reconducidos hacia la paz del hogar. De las llamas del Infierno Barton sale por la única salida al exterior de la habitación del hotel, esa fotografía del mundo exterior en perfecta armonía. En otro ejemplo de casual causalidad posmoderna, Barton aparece en la playa, exactamente el mismo lugar que sus predecesores por el submundo, Ulises y Dante, y allí, por azar, también encuentra una mujer. Dante el peregrino, llega a su meta al reencontrarse con Beatrice; Ulises, el explorador y naufrago vuelve a su Ítaca y a su Penélope, y en la versión de Joyce al menos tiene a Molly que comparte nombre con la flor que el dios Mercurio le da al Odiseo clásico para evitar los encantamientos de Circe. Sus finales son felices, pero Barton, el huésped indefinido, no es capaz ni de escuchar lo que Beauty le dice, ni de responder a sus preguntas con otra cosa que no sea su típico "I don't know".

No se puede adivinar la intención última de los Cohen al rodar un final tan abierto como intrigante, pero si se cree en la coherencia de sus textos, no es fácil aceptar el happy ending de la convencional historia "boy meets girl" por su rechazo a toda su arquitectónica construcción de seguridad y confianza en el sistema y porque contradeciría el espíritu de su obra, igual que sucede en el caso de Gilda. Como alternativas, se puede pensar en varios finales; en uno, la paradoja posmoderna ha vuelto a imponer su voluntad y, sin ninguna intervención directa del interesado, Barton amanece a ese nuevo día que prometía al inicio de la película y encuentra la forma de integrarse socialmente olvidando su pasado y sus descubrimientos en el hotel. En otro final, el discurso posmoderno puede llegar a unos extremos de desintegración total y lo que se ve en pantalla puede ser el preludio de la carrera psicopática de Barton, quien, con la cabeza de una mujer en la caja y ante otro ejemplar femenino, puede comportarse como un hombre, aplicar lo aprendido con Charlie y seguir en el Infierno. Si la atención se centra en la mujer, la revisión posmoderna de Beauty puede asociarla a su doble en el prostíbulo del Dublín de Joyce, o puede hacer honor a su originario papel de maga en la Odisea y convertir a Barton en cerdo. Esta opción no está demasiado alejada de buscar su vínculo con el género de cine negro que la llevaría a ser otra bella mujer que pasa de ángel a diablo o contiene las dos caras en la mejor versión de la *femme fatale*, cuyo fin será destrozarse la paz y armonía alcanzada por Barton.

No obstante lo dicho, parece más verosímil apostar por un final epifánico donde la verdadera dimensión de la escena final sólo pueda ser entendida desde parámetros cinematográficos. El arte de escribir con imágenes, de comunicar a través de la luz llega a su cumbre cuando el artista que iba a cambiar la realidad a través de su obra es consciente de que su mundo mental y sentimental le impiden habitar el real, y la única revolución posible es la artística. Al final, él mismo entra a formar parte de esa fotografía de un mundo ideal, un set de rodaje donde si la naturaleza no es propicia, los equipos técnicos y artísticos obrarán el milagro de la perfección. Su fracasada aproximación a la verdad deriva en la creación de una realidad propia donde la relación entre la forma y el contenido del signo no sea arbitraria sino especular, inversamente especular, tal como la cámara recoge la realidad. El onírico final crea un espacio propio, cercano al de Dante, donde Beatrice es un milagro, porque los milagros, como todos los enamorados saben, existen, aunque sólo sea para ellos; el cine democratiza los sueños y si todavía no los hace de carne y hueso, al menos los distribuye mejor y permite retenerlos en la retina.

Los Cohen pertenecen a la estirpe de los amantes del cine, el único hogar que reconocen es Home, Sweet Home (D. W. Griffith, 1914), con Hitchcock aman más al cine que a cualquier moral, y con Truffaut, consideran el cine el mejor de los sueños y, a su lado, la vida es secundaria. Ellos, con Orson Welles, saben que nadie dedicado al cine es completamente adulto, y se quedan con Antoine Doinel, para quien, como para Barton, la libertad es el mar, en la playa, pero sobre todo, en su proyección sobre el espacio abierto de una pantalla de cine. Con Joyce, los Cohen siguen buscando los límites del lenguaje artístico como verdadero protagonista de la epopeya posmoderna, y es en su naturaleza auto referencial, en su obsesión por el proceso de creación o recreación donde se deben concentrar todos los esfuerzos. Su cine nos prepara, no para esta vida, sino para otra mejor.

En su coherencia posmoderna, su crítica subvierte los binarismos exclusivos y excluyentes, su paródica deconstrucción del sistema de valores moderno hace de su obra algo menos superficial, lúdico y celebrativo, pero la acerca al mundo caótico y carente de un sentido único y un significado último. En la aplicación de su mirada a construcciones como la masculinidad hegemónica, no pueden por menos que desvelar su falta de límites entre la realidad y la configuración mítica de la construcción de identidad, mostrando así sus contradicciones internas dentro del propio modelo y sus miembros, y las externas entre su ideología y las otras realidades de los que las padecen.

BIBLIOGRAFÍA

- BENEDEK, L. (1953): *The Wild One*, Stanley Kramer Film Productions.
- BYERS, T. B. (1995): "Terminating the Postmodern: Masculinity and Pomophobia", *Modern Fiction Studies*, 41, 1, Primavera, 35-73.
- COHEN, E. y J. (1991): *Barton Fink*, Circle Films, Inc.
- CONNELL, R. W. (1987): *Gender & Power*, Stanford, *Stanford University Press*.
- EAGLETON, T. (1996): *The Illusions of Postmodernism*, Oxford, Blackwell Publishers.
- EHRENSTEIN, D. (1988): "Desert Fury, Mon Amour", *Film Quarterly*, 41, 4, Verano, 2-12.
- FIEDLER, L. A. (1960): *Love and Death in the American Novel*, Cleveland, Ohio, The World Publishing Company.
- FORMAN, M. (1975): *One Flew Over the Cuckoo's Nest*, Fantasy Film.
- FORMANI, H. (1991): *Men. The Darker Continent*, London, Mandarin.
- FOUCAULT, M. (1978): *The History of Sexuality*, New York, Random House.
- GIDDENS, A. (1992): *The Transformation of Intimacy. Sexuality, Love & Eroticism in Modern Societies*, Stanford, Stanford University Press .
- GILMORE, D. (1990): *Manhood in the Making. Cultural Concepts of Masculinity*, New Haven, Yale University Press.
- HITCHCOCK, A. (1945): *Spellbound*, Vanguard Films, Selznick International Pictures.
- JOHNSON, J. (ed.) (1993): *Ulysses*, Oxford, Oxford University Press.
- LEITCH, T. (2004): *Crime Films*, Cambridge, Cambridge University Press.
- PRINCE, S. (2003): *Classical Film Violence: Designing and Regulating Brutality in Hollywood Cinema, 1930–1968*, New Brunswick, Rutgers University Press.
- REYNOLDS, P. & J. PRESS (1995): *The Sex Revolts. Gender, Rebellion, and Rock'n'Roll*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press.
- TAYLOR, C. (1989): *Sources of the Self: The Making of the Modern Identity*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press.
- VIDOR, C. (1946): *Gilda*, Columbia Pictures Corporation.
- VINEBERG, S. (1993): *No Surprises, Please. Movies in the Reagan Decade*, New York, Macmillan Publishing Company.
- WIKIPEDIA (2012): *Barton Fink*, 14 julio 2012.
- ŽIŽEK, S. (1997): *The Plague of Fantasies*, London, Verso.