

Barton Fink: de lo blanco a lo neutro

Comentario sobre *Barton Fink*, de Joel Coen¹

Sergio Zabalza

“Interrogad al angustiado de la página blanca, os dirá quién es la boñiga de su fantasma”

Jacques Lacan

Hace pocas semanas un escritor me confesaba estar experimentando cierto bloqueo para redactar un trabajo por encargo. Como la dificultad ya se había tornado fastidio, resolvió encarar al gerente de la empresa para comunicar que desistía de la propuesta y devolver el dinero oportunamente adelantado. Pero, para su desconcierto, esta vez, el eterno señor tras los escritorios -por toda respuesta- dijo: “no te hagas problema, seguro que vos podés, me lo das cuando quieras...”

Si aquel incipiente malestar lo había impulsado a la acción, la inesperada actitud del empresario lo sumergía nuevamente en la perplejidad. Ahora que la comprensión consistía en deuda, el blanco de la página cobraba una autonomía inquietante.

Al traducir este infortunio en términos freudianos, bien podríamos evocar la serie de inhibición síntoma y angustia; sólo que esta vez el periplo, lejos de propiciar el acto, devino silente bocado de rabia. En efecto, como si a la bella carnicera le hubieran administrado caviar por sonda, la buena intención del empresario había terminado por atragantar la ingesta.

Por algo, “Te amo aunque no lo quieras” es la frase que Lacan emplea cuando se refiere a la posición de quien invita al acting out, como último recurso para elidir el blanco con que el lapsus aplasta la sorpresa.

Vaya entonces este breve episodio como apólogo del comentario sobre la película que hemos elegido para abordar el tema de la página en blanco, a saber: *Barton Fink*, escrita y dirigida por los hermanos Coen, premiada en Cannes y protagonizada por John Turturro -apellido que no le impidió a su

¹ Texto de la conferencia dictada el 24/10/2005 en el Hospital Ameghino, dentro del marco del ciclo titulado La Página en Blanco

partenaire ofrecer una tan sólida como brillante actuación- y John Goodman quien, según los críticos, alcanzó en esta obra su más rutilante performace.

Haciendo una breve puntuación, decimos que la historia narra los avatares de un escritor formado en los escenarios del Broadway neoryorkino. La primera escena muestra la bizarra figura de nuestro personaje, tomado por una mezcla de éxtasis y perplejidad ante el apabullante aplauso con que la audiencia saluda su última obra.

Es notable el contraste de este momento epifánico con el carácter militante que Barton emplea para “bajar línea” en todo momento. En efecto, el discurso con que nuestro héroe exalta las desventuras del Hombre Común no le va en zaga al altruismo que el artista debe a su raza: “hay que hacer algo por los demás”, pregonaba Barton, incansable.

Pero el éxito trae novedades y Barton Fink es convocado por un estudio de Hollywood para redactar el guión de una película de boxeadores. Ha llegado su hora, la gloria y el dinero lo esperan y hacia allí parte con sus ideas, con sus opiniones.

Acontece el encuentro con el manager, un gordo voraz, quien derrochando una mezcla de campechana bonhomía y brutal autoridad, in-voca a la desmesura por todo interlocutor. Así, como cruel paradoja, el dictador termina por completar la página en blanco.

Si hasta aquí el film promete la romántica historia de un escritor luchando por sus ideales, no serán los hermanos Coen quienes nos constipen con la boñiga de este señuelo. Ciertamente, poco tiene que ver su propuesta con el confort de las almas bellas.

En efecto, lo que sigue es un deslumbrante repertorio donde actuación, guión y fotografía logran el mejor premio que un objeto de arte recibe de su ocasional testigo, a saber: provocar esa conmoción que -por descentrar totalmente al espectador- testimonia la crisis del imaginario que sostiene un cuerpo.

Si tal como expresa Alain Badiou en la Edad de los poetasⁱⁱ, el poema desbarata la entidad del sujeto y el objeto, es en este punto donde la obra de los Coen cobra todo su valor.

Barton reside en un cuarto cuyas paredes van cobrando una inquietante autonomía. Conforme pasan las horas y la máquina de escribir no arranca, el tono sórdido con que la opacidad envuelve el ambiente sólo es alterado por las espaldas de una bañista, cuya enigmática imagen cuelga en el muro.

En una habitación contigua duerme Charlie, un vulgar corredor de seguros gordo y macizo, quien describe su oficio como una venta de paz mental. La simpatía de este personaje representado por John Goodman conquista al escritor, quien sin embargo -empeñado en escribir algo honesto, algo de adentro, que represente a la gente como Charlie-, desoye las oportunidades en que su amigo intenta contarle algunas historias...

Los señuelos se multiplican, ahora el gordo bueno representa al bruto pero incontaminado pueblo que -por pura sencillez- puede apreciar lo que el artista viene a ofrecer: "tú me has entendido, no como esos intelectuales", dice Barton.

Por su parte, el gordo malo -el empresario- ante la parálisis creativa de su nuevo guionista despliega un desopilante abanico de reacciones que van desde una sublime idealización hasta el bastardeo más denigratorio. (Por cierto, no fueron pocos los críticos que, al reducir el film a una feroz crítica a la industria del cine, se comieron el señuelo. Los hermanos Coen se divierten con lo que hay y para ello nada mejor que un absurdo glotón de Hollywood)

Buscando una ayuda para elucidar qué se espera de él (otra manera de decir Che Vuoi, o sea...) Barton conoce a un decadente escritor y su compañera. Distintos avatares hacen que la mujer, cansada del maltrato de su pareja, aparezca una noche en el hotel y -gentil- ofrezca la ayuda que Barton tanto necesita para redactar el guión como para aliviar su cuerpo de varón.

¡Ah, por fin!., la inspiración, que como el amor, tiene cara de mujer, decía Nené Cascallar. Luego del acto, los ocasionales amantes yacen dormidos bajo el techo que es tan sólo un techo, como cantaba Moris en "De nada sirve".

Sin embargo, mientras el alba espera, Barton se despierta, percibe cierta humedad, se toca la piel... está mojado con la sangre de la mujer que -ahora- yace asesinada a su lado.

Espantado, el escritor recurre a su vecino. Uno a uno todos los señuelos del sentido van cayendo. El gordo desestima la posibilidad de llamar a la policía y se hace cargo de la situación, mientras agobiado Barton espera en el baño. Al rato, su amigo retorna con una enigmática caja que confía al cuidado del escritor. Desconsolado, Barton solloza amargamente. Horas más tarde, nuestro protagonista se enterará que Charlie es un loco asesino serial, afanosamente buscado por la policía ya que -entre otras cosas- acostumbra a cortarle la cabeza a sus víctimas.

Ahora bien, la aplastante demanda del Otro que parecía sofocar todo intento creativo parece desvanecerse cuando el idealizado Hombre Común demuestra ser inexistente. En efecto, luego de ubicar la caja sobre su mesa de trabajo, Barton comienza a redactar la lucha de un hombre con su atormentada mente. Como si se escribieran solas, las hojas se van apilando al costado de la máquina que -en tan solo una noche- imprimirá la anhelada historia.

He aquí el último señuelo que nos regalan los Coen: ha triunfado la creatividad, con la materia prima de sus avatares el artista ha logrado exorcizar al fantasma de la impotencia.

Sin embargo, cuando horas más tarde Barton desate su euforia gritando en medio de un baile “Yo soy un creador”, el trompis propinado por un marinero desnudará el débil sostén en que descansa la vía del reconocimiento. Para decirlo todo, no siempre el saber hacer con el arte rescata a la subjetividad.

Se acerca el desenlace, volvamos al cuarto donde las paredes transpiran mientras la policía aguarda al asesino. Una toma muestra el incendio desanudado en el pasillo. Las convenciones de la realidad se mezclan con lo fantástico, de la misma forma que suele suceder en... la realidad. Finalmente, como si la mismísima pulsión hiciera su entrada, el gordo irrumpe gritando: “yo les mostraré la vida de la mente”.

Una vez que los agentes ya no cuentan, Charlie se sienta con su amigo en medio del fuego. Allí donde tan sólo somos soledad, en ese intervalo donde lo común a todos los hombres precipita la singularidad de cada sujeto, Barton -cual soñante decidido- afronta con su partenaire de goce el diálogo que constituye todo el nudo de la película, a saber: “¿Por qué a mí, Charlie?” “¡Porque tú no escuchas!”

Finalmente, como una especie de significante asemántico, la mañana siguiente encontrará a Barton fatigado y vacío de opiniones, caminando con la caja por una playa y con las espaldas de la bañista por todo paisaje. Las últimas palabras del film serán: I don't know. A propósito de esta última escena, destacamos que es Roland Barthes (me da ganas de decir Roland Barton) quien al señalar el aspecto creativo de la fatiga, introduce lo neutroⁱⁱⁱ; el cual, por cierto, no constituye lo mismo que el blanco.

¿Qué supone este pasaje del blanco a lo neutro? Por lo pronto sería pertinente precisar qué decimos cuando -con Lacan- señalamos que es el arte el que enseña al psicoanálisis, para no terminar sosteniendo esos análisis centrados en la producción de objetos socialmente reconocidos.

Al hablar de sublimación, sabemos que -a diferencia de Freud- Lacan privilegia el recorrido de la pulsión por encima del producto susceptible de reconocimiento; punto que abre toda la cuestión acerca del lugar que ocupa la obra en la subjetividad del autor.

Bien, si la producción de un objeto socialmente reconocido de ninguna manera garantiza un cambio en la economía libidinal ¿cuál es el objeto que se produce en la clínica? ¿De qué página hablamos cuando se trata de la letra de un análisis?

Según Slavov Zizek: “Uno está tentado de buscar una respuesta en la distinción lacaniana clave entre el objeto del deseo y el plus -de gozar- como causa. Recuerden el rizo de cabello rubio, ese detalle fatal de Madeleine en *Vértigo* de Hitchcock. Cuando en la escena de amor en el granero, hacia el final de la película, Scottie abraza apasionadamente a Judy reconvertida en la Madeleine muerta, durante el famoso beso, él deja de besarla y se aleja lo suficiente como para robar una mirada a su nuevo cabello rubio, como para reasegurarse a sí mismo que el rasgo particular que la hacía objeto de su deseo estaba aún allí... Entonces, siempre hay una brecha entre el objeto de deseo mismo y su causa, el rasgo mediador o el elemento que hace a ese objeto deseable (...)

Para Lacan (...) el deseo debe ser sostenido por su objeto-causa: que no es el Objeto Perdido incestuoso y primordial al cual el deseo permanece fijado para siempre y del cual todos los demás objetos son su sustituto insatisfactorio; sino que es un objeto puramente formal que causa en nosotros el desear objetos que encontramos en la realidad. Este objeto-causa de deseo no es trascendente -el excedente inaccesible que elude para siempre nuestro dominio-, sino que por detrás del sujeto, es algo que desde el interior dirige el desear”.^{iv}

Conjeturamos que este formal, este neutro, es el que Barton Fink deja caer cuando fatigado, vacío de teorías y opiniones, se sienta a contemplar -entre sorprendido y entusiasmado- las bellas espaldas de la bañista sobre el horizonte del mar.

ⁱ Jacques Lacan, *Subversión del sujeto* en *Escritos II*.

ⁱⁱ Alain Badiou, *La Edad de los poetas* en *Manifiesto por la Filosofía*

ⁱⁱⁱ Roland Barthes, *Lo Neutro*, *Notas de cursos y seminarios* en el Collège de France, 1977-1978, Buenos Aires, Siglo XXI, pag. 67

^{iv} Slavov Zizek, *El objeto a en los lazos sociales*, *El objeto a como el límite inherente al capitalismo* (continuación) en www.elsigma.com