

Nada puede perjudicar la obra de un hombre si éste es un escritor de primera, tampoco nada podrá ayudarlo mucho. El problema no existe si el escritor no es de primera, porque ya habrá vendido su alma por una piscina.
William Faulkner, como respuesta a la pregunta de si el cine había perjudicado su obra literaria

Lo primero que quiero es una historia; la siguiente cosa que quiero son personajes.
Indicaciones de Howard Hawks a Faulkner para escribir un guión

La anécdota se la relata Howard Hawks al escritor Joseph McBride en el texto *Hawks on Hawks*:

¿Alguna vez le conté la historia acerca de Gable y Faulkner? Faulkner y yo íbamos a ir a cazar palomas en el Valle Imperial. Clark Gable llamó y me dijo “¿Qué van a hacer?” Le dije. Él dijo, “¿Puedo ir?” Y yo le dije, “Seguro, si vienes rápido”. Así que contratamos una *station wagon* y empezamos con un par de botellas de bourbon. Estábamos pasando Palm Springs y la conversación era acerca de escritura. Gable le preguntó a Faulkner quienes eran los buenos escritores. Y Faulkner dijo, “Thomas Mann, Willa Cather, John Dos Passos, Ernest Hemingway y yo”. Gable se quedó mirándolo y le dijo, “Oh, ¿usted escribe,

señor Faulkner?” y este respondió, “Sí. ¿Y usted que hace, señor Gable?” Yo no creo que Gable haya leído un libro alguna vez y no creo que Faulkner alguna vez haya ido a ver una película. Así que podrían haber estado al mismo nivel.

Pero, ¿qué estaba haciendo William Faulkner —el autor de *El sonido y la furia*, de *Mientras agonizo*, de *Luz de agosto*— rodeado de actores y directores en la soleada California? Al parecer la culpa fue de Harrison Smith, su editor, quien al declararse en bancarrota a principios de 1932 lo obligó a tener que buscar trabajo en otras actividades aparentemente menos puras que la literatura. Las deudas y una nueva casa recientemente adquirida en Oxford lo hicieron aceptar la propuesta de la Metro Goldwyn Mayer de firmar un contrato de seis semanas con un salario de quinientos dólares semanales. Su creciente reputación, en un momento en que el cine sonoro recién se asentaba, lo convertía en excelente candidato para que Hollywood —a la caza de talentos que pudieran escribir buenos diálogos— lo vinculara. Arribaría a California en mayo de ese mismo año. Escribiría cuatro bocetos breves de los que no saldría ningún guión.

Cuando se estaba terminando el contrato de Faulkner, a principios de julio, Howard Hawks se reportó a trabajar a sus nuevas oficinas en la MGM en Culver City, luego de dejar la Warner Brothers. La compañía decidió no prorrogar el término del contrato con Faulkner, pero luego le ofreció extenderse por la mitad del salario pactado. El escritor no necesitaba seguir ahí: la Paramount iba a pagarle casi siete mil dólares por los derechos de su novela *Santuario* y la propia MGM —a solicitud de Howard Hawks— había pagado tres mil dólares por los derechos de *Turn About*, uno de sus cuentos, que había sido publicado en marzo de ese año. El director conocía la obra de Faulkner desde su primera novela, *Soldiers' Pay* y lo alababa públicamente. Por eso cuando su hermano, William Hawks —un agente en Hollywood— hizo la transacción por los derechos de *Turn About*, llamó a Faulkner para ver si era posible concertar una cita con él.

El escritor llegó a la oficina de Hawks y este se presentó. Lo que siguió a continuación, tal como se lo relató el director a Todd McCarthy en la biografía *Howard Hawks: The Grey Fox of Hollywood*, fue lo siguiente: “Faulkner respondió, “He visto

su nombre en un cheque”. Recuerdo muy bien eso, pues sentía ganas de matarlo. Y no dijo nada más. Simplemente se sentó ahí, y mientras más se quedaba más enojado me sentía y más hablaba yo”. Hawks básicamente le dijo que quería que él escribiera la adaptación de *Turn About* y que le gustaría que se ciñera a la historia original lo más que le fuera posible.

[...] “Bien” —dije— “eso es todo”. “O.K.” —dijo él— “Me voy”. Yo le dije: “Espere un momento. ¿Qué va a hacer? ¿Cuando nos veremos de nuevo?”. “En cuatro o cinco días”, respondió. Yo le dije: “Oh, señor Faulkner, no debería tomarle cuatro o cinco días en digerir lo que acabo de decirle”. Él dijo: “No, escribirlo”. Yo dije: “¿En serio?”, y él dijo: “Sí. Usted dejó muy claro lo que quería. Puedo recordarlo todo. No me tomará más de cinco días”. “Bien” —dije— “Esperare a que nos encontremos. ¿Le gustaría tomar algo?”. Él dijo: “Me encantaría”.

Era el principio de una gran amistad. Ese día terminarían bebiendo y emborrachándose. En cinco o seis días Hawks tenía el guión entre sus manos. Al leerlo quedó tan gratamente impresionado que se lo llevó al productor —y su cuñado— Irving Thalberg, quien estuvo de acuerdo

Faulkner / Hawks

una historia hecha en Hollywood

El escritor norteamericano, galardonado con el Premio Nobel de Literatura en 1949, se ganó la vida varios años como guionista en Hollywood, trabajando mayoritariamente con el mítico director Howard Hawks. Ésta es la historia —con ribetes de una película— de esa curiosa relación.

Juan Carlos González A.





Lauren Bacall, Humphrey Bogart y Robert Mitchum en *Tener y no tener*



y le ordenó rodarlo. La historia original tenía tres personajes: un oficial norteamericano y dos amigos ingleses durante la Primera Guerra Mundial, en una historia de camaradería, heroísmo y fatalidad. Sin embargo, el vicepresidente del estudio, Eddie Mannix le informó a Hawks que la película debía incluir a Joan Crawford, a pesar de que no había ningún papel para la actriz. El director aceptó el extraño requerimiento sin pro-

testar y se lo comunicó a Faulkner, quien decidió crear el personaje de una enfermera, hermana de uno de los ingleses. La reescritura del texto la realizó en Oxford, a donde se trasladó para las exequias de su padre, Murry Faulkner, fallecido a los sesenta y dos años de edad.

Hawks quería como protagonista del filme a Gary Cooper, pero este —bajo contrato con la Paramount— sólo estaría disponible en diciembre, luego de terminar el rodaje de *Adiós a las armas*. Mientras tanto la MGM y Thalberg tenían para el director otros planes. Ante el frágil estado de salud de Thalberg —terminaría falleciendo cuatro años después, a los 37 años de edad— el estudio le pidió a Hawks convertirse en el tercero al mando, pero experiencias previas como productor le hicieron pensar que ese no era el camino. Mientras tanto Faulkner siguió haciendo modificaciones al texto, asistido por un joven escritor, Dwight Taylor, quien le ayudaba con las revisiones. El estudio sumó además a la veterana escritora Edith Fitzgerald al grupo de trabajo para ayudar a fortalecer —desde la perspectiva femenina— el papel diseñado para Joan Crawford. Faulkner continuó con su contrato de doscientos cincuenta dólares semanales, pero negoció con la MGM para seguir colaborando desde Oxford: su esposa estaba en embarazo, la Paramount iba a hacer la versión de *Santuario* (se convertiría en *The Story of Temple Drake*), por ello el escritor iba a recibir una cantidad insospechada de dinero y ya *Luz de agosto* acababa de ser publicada con excelentes comentarios. No necesitaba quedarse en Hollywood. Regresó a Mississippi y sólo en agosto de 1937 volvería a California.

La película, ahora rebautizada con el nombre de *Today We Live*, se rodó entre diciembre y febrero. Richard Rosson fue el codirector y se encargó de las escenas navales en exteriores. Con un metraje reducido a 110 minutos, se estrenó en abril de 1933 en Nueva York, con críticas desfavorables que, sin embargo, destacaban la participación de Franchot Tone, en su debut en el cine, en el papel de Ronnie. Al margen del elemento romántico introducido por la presencia de Joan Crawford, la película tiene unas escenas de combate aéreo y naval de gran intensidad y calidad técnica, que sirven como disculpa para enfatizar la camaradería entre amigos y compañeros que siempre caracterizó al cine de Hawks.

En 1933 Faulkner trabajó en la adaptación de una novela de John McGavock Grider, *Diary of an Unknown Aviator*, convertida por el escritor en *War Birds*, un guión considerado excelente, pero que Hawks no se decidió a llevar a la pantalla. A petición del director, que le sugirió escribir acerca de “gente decente”, Faulkner hizo un cuento, *Honor*, basado en un show aéreo al que asistió y en el cual se embriagó. Faulkner lo transformó en un guión, con ayuda de Harry Behn y Jules Furthman, pero tampoco se convirtió en una película. Con el material Faulkner escribió una novela, *Pylon*, publicada en 1935; esa sí llevada al cine décadas después por Douglas Sirk, con el nombre de *The Tarnished Angels* (1958).

Hawks realiza después las películas *Viva Villa!* y *Twentieth Century*, ambas lanzadas en 1934. Ese mismo año decide adaptar una novela de Blaise Cendrars publicada en 1926, *Sutter's Gold*, para lo cual llama a Faulkner, que había empezado a escribir *Absalom, Absalom!* y se encontraba en un bache creativo. Estuvo un mes en Hollywood, a mediados del año, escribiendo un borrador inicial del guión que no fue posible filmar. Hawks abandonaría el proyecto y terminaría dirigiendo *Barbary Coast* para Samuel Goldwyn y luego *Ceiling Zero* para la Warner.

En 1935 se fusionan la Fox con la Twentieth Century Pictures. La nueva empresa, liderada por Darryl Zanuck, compra los derechos de una película francesa, *Les croix de bois*, que había sido dirigida por Raymond Bernard en 1932. El propósito no era estrenarla en Estados Unidos sino aprovechar sus realistas escenas bélicas y con ellas hacer una película sobre la Primera Guerra Mundial. Zanuck llama a Hawks y este se pone a crear una historia junto al escritor Joel Sayre. Empezando esa labor se entera de la muerte de un hermano de Faulkner en un accidente aéreo. Además, el escritor se encuentra en dificultades económicas: sus editores le exigen pagar un préstamo que le hicieron y, sin dinero en los bolsillos, vuelve los ojos de nuevo a Hollywood. Por fortuna Hawks le consigue un contrato de mil dólares a la semana. A mediados de diciembre se reporta al estudio y al productor asociado del filme, Nunnally Johnson, con quien de inmediato congenia. De igual forma se siente cómodo con Sayre e impactado por la secretaria y asistente de Hawks, Meta Carpenter, que también es oriunda

de Mississippi. Ambos empezarían un romance discreto que, de forma intermitente, se prolongaría quince años.

Faulkner y Sayre trabajaron juntos a lo largo del mes. El escritor bebía con frecuencia, apesadumbrado por la muerte de su hermano y por tener aún inconclusa su nueva novela. Por fortuna, a principios de enero, *Absalom, Absalom!* estaba lista (sería publicada en octubre de ese año). Faulkner había dejado temporalmente el proyecto filmico, supuestamente por encontrarse enfermo (en realidad estaba recluido en Wright's Sanatorium, en Byhalia, Mississippi, tratando de buscar alivio a sus problemas con el alcohol) y Nunnally Johnson se encargó de reescribir los diálogos casi en su totalidad. A finales de febrero Faulkner regresó al estudio y le ayudó a Hawks a integrar los diversos borradores y versiones del guión.

Un reparto encabezado por Fredric March, Warner Baxter, Lionel Barrymore, Gregory Ratoff y la novata June Lang —impuesta por Zanuck— dio vida a *The Road to Glory*, cuyo rodaje tuvo lugar entre febrero y marzo de 1936. Gregg Toland, el cinematografista que trabajó con Hawks en este filme, iba a hacer historia al filmar *Ciudadano Kane* para Orson Welles cuatro años después. La película se estrenaría a mediados de 1936, con una muy buena recepción en las taquillas.

The Road to Glory transcurre en el frente francés en 1916 (el mismo año en que se inicia *Today We Live*). Es la historia de una compañía liderada por un Capitán (Baxter) y un teniente (March) que comparten —sin saberlo en un inicio— el amor de una enfermera. Un aire de fatalidad recorre el filme de principio a fin: el convivir permanentemente con la muerte hace que estos hombres sientan que ya están condenados y que, hagan lo que hagan, no podrán escapar a su destino trágico. Las secuencias en las trincheras, donde conocemos a los soldados y los suboficiales son ricas en detalles anecdóticos y hasta humorísticos, mientras que la historia romántica se contagia de la atmósfera trágica y seria. La debutante June Lang sorprende por una belleza y un lenguaje corporal demasiado contemporáneos, no característicos del cine de los años treinta. La película es episódica, relatando las diversas misiones que enfrentan los soldados, lo cual permite que

se mantenga siempre el interés sobre un grupo humano que realmente nos importa.

Faulkner pasó la mayor parte de 1936 y los primeros ocho meses de 1937 en Hollywood. Es en esta época en la que —trabajando para la Fox— hace un único guión acreditado no relacionado con la obra de Hawks. Se trata de *Slave Ship* (1937), basado en una novela de George S. King, *The Last Slaver*. El escritor contó con la ayuda de Sam Hellman, Lamar Trotti y Gladys Lehman en la adaptación. El filme sería dirigido por Tay Garnett.

Volvería a su terruño a seguir escribiendo sus cuentos y novelas, pero en julio de 1942 regresaría a California ante el descenso en la venta de sus obras. El estudio que lo albergaría en ese entonces sería la Warner, que insistía en que firmara un contrato por siete años, “sólo como una formalidad”, con un salario menor al que ganaba con la MGM una década antes. Al año siguiente empezó a trabajar de forma intermitente en la escritura de *A Fable*, una novela sobre la reencarnación de Cristo durante la Primera Guerra Mundial. Quizá no sospechaba que le tomaría más de diez años completarla. Ese mismo año se le pidió trabajar en la adaptación a la pantalla de una novela de Hemingway, *Tener y no tener*, pero debido a las largas vacaciones que tomó, no empezó a elaborarla hasta febrero de 1944. El proyecto había sido largamente acariciado por Hawks, deseoso de llevar al cine un texto de su gran amigo, y se hizo urgente cuando las deudas de compulsión al juego de Faulkner se hicieron más que asfixiantes. Por fortuna, Humphrey Bogart aceptó protagonizar el filme y eso hizo que, ante los ojos de la Warner, *Tener y no tener* cobrara vida. Hawks le encomendó inicialmente la adaptación a Jules Furthman —el veterano guionista de sus películas *Come and Get It* y *Sólo los ángeles tienen alas*—, quien entre octubre de 1943 y mediados de febrero del año siguiente presentó tres sucesivos borradores, el primero de los cuales tenía 207 páginas. Problemas con la censura de la época, que objetó el tono del filme y pidió muchos cambios, y con la oficina gubernamental de asuntos interamericanos que no veía con buenos ojos que la trama se desarrollara en Cuba, hicieron que Hawks pidiera la ayuda de Faulkner para recomponer el guión. Los cambios conceptuales los hizo en una semana, las demás alteraciones se harían a medida que la filmación,

iniciada el 29 de febrero, se llevara a cabo. En el libro de Joseph McBride, *Hawks recuerda*: “Bill [Faulkner] amaba trabajar [en el guión] porque era una novela de Hemingway. Yo le decía, ‘¿No puedes encontrar algo de Hemingway que cambiar?’. Nos divertimos mucho”. El escritor iba apenas tres días por delante del rodaje, el cual tenía necesariamente que realizarse en secuencia. Faulkner escribía solo, encerrado en el bungalow de Hawks, aunque ocasionalmente visitaba el plató para acompañar al director, beber algo de whisky y observar a Meta Carpenter, con quien había reiniciado su romance, luego de que ella se separara de su segundo esposo, un pianista. La filmación completa concluiría el 10 de mayo, con un costo de poco más de un millón y medio de dólares.

En el set, Bogart y la novata Lauren Bacall —a quien la esposa de Hawks había visto en las páginas de *Harper's Bazaar*— se enamorarían, añadiendo un elemento adicional a su interacción en pantalla. Hawks lo confiesa en el texto de McCarthy: “Sin la ayuda de Bogie yo no hubiera podido hacer lo que hice con Bacall. No son muchos los actores que se sientan por ahí a esperar a ver cómo una chica se roba una escena. Pero él se enamoró de la chica y la chica de él, y eso lo hizo fácil”. La película, con elementos que remiten de inmediato a *Casablanca* (1943), está ambientada en Martinica, en un hotel donde se reúnen “los sospechosos habituales” y en el que Bogart, interpretando a Harry Morgan —el dueño de un bote de alquiler para turistas y pescadores aficionados— se ve involucrado involuntariamente con la resistencia francesa que requiere sus servicios. En el hotel conoce a una huésped, Marie “Slim” Browning (Bacall), que terminará ayudándolo. Las escenas entre Bogart y Bacall (cuyas habitaciones quedan contiguas en el hotel) son de gran carga emotiva y sensual. La actriz encarna sin dificultad a una *femme fatale* típica del cine negro: independiente, ocurrente, distante. Hawks se regocija con los matices que la primeriza actriz da a su rol, subrayando la sensualidad de su voz y de su figura. Cada vez que ella está junto a Bogart, la escena parece cobrar vida propia: ésta es —recordémoslo— la película donde ella le explica a él como silbar. *Tener y no tener* fue un éxito y generó rápidamente otro filme con el duo Bogart/Bacall.

El sueño eterno fue inicialmente un vehículo —sugerido por el productor Jack Warner— para filmar otra película con la pareja del momento. Hawks compró por veinte mil dólares los derechos de la novela homónima de Raymond Chandler —publicada en 1939— y, ante la imposibilidad de contratarlo para que él mismo escribiera el guión (tenía un contrato de exclusividad con Paramount Pictures), recurrió de nuevo a Faulkner, a quien sumó a la joven novelista Leigh Brackett, autora de *No Good from a Corpse*, para construir en quince días un relato que la historia del cine siempre recordará. Brackett, en ese momento con apenas veintiocho años de edad, recuerda en el texto de McCarthy como conoció a su compañero de labores: “Faulkner salió de su oficina con el libro *El sueño eterno*... y me dijo: ‘ya sé que vamos a hacer. Alternaremos secciones. Yo haré estos capítulos y tu harás estos capítulos’. Y así se hizo... yo nunca vi lo que él hizo y él nunca vio lo que yo hice. Simplemente le entregamos el material a Hawks”. Para pulir escenas, diálogos y diseñar el final del relato, Hawks también recurrió, al final del proceso de escritura, a Jules Furthman. Faulkner estaba bebiendo demasiado y decidió regresar a Mississippi a trabajar en su obra literaria sin acabar sus labores como guionista.

El sueño eterno es cine negro llevado al extremo de la sublimación. La coherencia narrativa del guión pasa a un segundo plano frente a la fuerza expresiva de las imágenes, llenas de esa atmósfera de corrupción, peligro y engaño, en la que se ve envuelto el detective Philip Marlowe (Bogart) en medio de una misión que le encomienda el viejo general Sternwood, padre de Carmen y Vivian (Bacall), dos mujeres con las que Marlowe tendrá mucho que ver, como lo tendrá con todas las hermosas mujeres que Hawks pone a su alcance en este filme, fantasía masculina hecha realidad de celuloide y que resume todo lo que el género negro ejemplifica.

En esa misma época, Faulkner contribuyó al guión de *The Southerner* (1945), realizada por el director francés Jean Renoir para United Artists. Renoir supo que Faulkner admiraba su obra y se las arregló para que le ayudara con un filme acerca de las desventuras de la familia de un recolector de algodón. El escritor no recibió crédito por su trabajo, pues se encontraba bajo contrato con la Warner y no podía colaborar con otro estudio.



Faulkner siempre aseguró que era el mejor guión que había hecho. En el texto *Fiction, Film, and Faulkner*, Gene D. Phillips escribe que “tal historia pudo haber salido de las propias novelas de Faulkner sobre el sur y era comprensible que estuviera tan complacido de tener la oportunidad de tratar con un material tan cercano a su corazón”. *Tener y no tener*, *El sueño eterno* y *The Southerner* representan la cumbre de su carrera como guionista.

William Faulkner obtiene el premio Nobel de Literatura del año 1949. Lo recibe en Estocolmo, al año siguiente. Por petición de Howard Hawks, vuelve a Hollywood en febrero de 1951 para trabajar durante unas semanas en un guión para la 20th Century-Fox, a partir de la novela de William E. Barrett *The Left Hand of God*. La película nunca se concreta. Hawks dirige *The Big Sky* (1952), *Monkey Business* (1952) y *Los caballeros las prefieren rubias* (1953) antes de volverse a encontrar con Faulkner. El reencuentro es en París, a donde Hawks ha llegado a pasar su luna de miel con su tercera esposa, Dee Hartford, con quien se casó en febrero de 1953. Ella tiene 24 años y él, 56. Durante el verano, Hawks coincide en la ciudad con el productor Jack Warner, que le propone un contrato muy beneficioso. El estreno de *The Robe* en CinemaScope hace furor por esos días y todos los estudios quieren hacer películas épicas, de corte histórico o con temas bíblicos. En París, Hawks ha hecho contactos con el productor egipcio André Hakim y con el depuesto rey Farouk y, quizá influenciado por ellos, le propone a Warner hacer una película histórica acerca de un faraón y la construcción de la primera pirámide. Se llamará *Tierra de faraones* (*Land of the Pharaohs*). El productor acepta la idea, sin que medie ninguna propuesta concreta.

Hawks contrata al diseñador de producción y escenarista Alexander Trauner para que le ayude a investigar cómo fueron hechas las pirámides. Viajan a Egipto y allá son bien recibidos, ante la perspectiva de que se filme en el país una película con dineros de Hollywood. Al volver a París, Hawks debe enfrentar el hecho de que no tiene ni una historia ni un guionista. Fracasa al intentar vincular a Anthony Veiller, a Ben Hecht y al novelista Robert Graves, así que vuelve sus ojos a su amigo William Faulkner, interesado en los quince mil dólares, más gastos, que se le ofrecen. Para ayudarlo en su tarea, Hawks contrata al guionista, dramaturgo y novelista Harry Kurnitz y al coguionista de *The Naked Spur*, un neoyorquino de veintinueve años llamado Harold Jack Bloom. En diciembre de 1953, Faulkner llega a París vía Zurich, a donde su vuelo fue desviado por el clima. Habiendo bebido durante todo el vuelo transatlántico, pensaba que ya estaba en París y en Zurich se negaba abordar el tren que debía llevarlo a la capital francesa. Al llegar allá decidió seguir bebiendo en Montmartre y fue asaltado. Golpeado, ensangrentado y completamente ebrio fue llevado por la policía —a la que sin duda le llamó la atención que llevara en la solapa el emblema de la *Legion d'Honneur*— al hotel de Hawks.

Cuando ya los tres guionistas comenzaron a trabajar se dieron cuenta que ninguno sabía como abordar el lenguaje y la conducta de los faraones egipcios. En el texto de McBride, Hawks relata:

Faulkner me dijo que no sabía como hablaban los faraones. Yo le dije que yo tampoco había hablado nunca con ninguno. Él me dijo si estaba bien si lo hacía hablar como un coronel de Kentucky y Kurnitz —que era estudiante de Shakespeare— pensaba que era posible que hablara como *El Rey Lear*. Les dije que escribieran, que de todos modos yo reescribiría todo. Así lo hicieron y yo complique todo, no sabíamos lo que un faraón hacía.

Cada uno de los guionistas escribía escenas diferentes en forma separada, pero Faulkner era el menos productivo de los tres. Tras una temporada en Suiza por las festividades de fin de año (Faulkner pasó las fiestas en Estocolmo y Londres), el grupo se reintegró en enero. Hawks prescindió de Harold Jack Bloom, quien nunca se entendió con Faulkner. El guión siguió desarrollándose en

Roma y luego en El Cairo, a donde Faulkner llegó directo a un hospital por una intoxicación etílica a la que le siguió un resfriado. El escritor hacía su parte mecánicamente, sin mayor interés. Harry Kurnitz confiesa que sólo una frase de Faulkner acabó sin alteraciones en la película terminada. Al darse cuenta que su amigo no era feliz con el proyecto, Hawks lo dejó ir a finales de marzo. Kurnitz se encargó del guión final de un filme que, debido a sobrecostos, dificultades durante el rodaje en Egipto, así como a la falta de estrellas y auténtico drama, fue un fracaso para la Warner. *Tierra de faraones* es la historia de una obsesión: la de construir la tumba más enorme y más segura para un faraón. La historia es simplemente la de la construcción de la pirámide y de la relación del faraón con su segunda y ambiciosa esposa, interpretada por una muy joven Joan Collins. Nada del genio de Faulkner se ve reflejado aquí. Su vida y la de Hawks se separarían en este punto. El escritor no volvería a escribir un guión en Hollywood, aunque realizó algunas adaptaciones de sus historias para la televisión.

En *Barton Fink* (1991), los hermanos Coen cuentan la historia de un dramaturgo neoyorquino que en 1941 es contratado por un estudio de Hollywood como guionista. Al llegar a California encuentra a un afamado escritor, Bill Mayhew, quien también está contratado por el estudio. Bill, de bigote, corbatín y modales sureños, vive en un bungalow, afronta serios problemas con la bebida, tiene una relación con su secretaria y no le ve sentido a su carrera. Bill es William Faulkner, en una suerte de homenaje de los Coen a un hombre de un enorme talento que —sin gustarle el cine—, terminó contribuyendo a este medio por necesidad y amistad con un director que, como Howard Hawks, supo encontrar en él a una pluma siempre dispuesta y, sobre todo, a un amigo incondicional. ■

Juan Carlos González A. (Colombia)

Médico microbiólogo. Profesor de la Facultad de Medicina de la Universidad Pontificia Bolivariana. Columnista de cine de *El Tiempo* y crítico de cine de las revistas *Arcadia*, *El malpensante* y *Revista Universidad de Antioquia*. Actual editor de la revista *Kinetoscopio*, dirige el cineclub de la Universidad Eafit. Es el autor de los libros *Francois Truffaut: una vida hecha cine* y *Elogio de lo imperfecto: el cine de Billy Wilder*.