

*De fetiches, espacios
ficticios y huellas en
Citizen Kane y
Sunset Boulevard*

ANTONIO S. ALMEIDA AGUIAR*

*Departamento de Educación (Área de Teoría e Historia)
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

El arte del siglo XX ha sido considerado como el de la imagen en movimiento. Como dijo Bernardo Bertolucci: "cada momento histórico escoge el lenguaje más idóneo para representar (...), la pintura sobre lienzo en los siglos XV y XVI, luego la música y el teatro en el XVII y XVIII, la novela que nace en el siglo XIX. Finalmente, el siglo XX decide representarse por medio del cine"¹.

En *El cine como Arte*², Arnheim se conmueve ante la contemplación de una película en la que el proceso de crecimiento de una planta es filmado a intervalos de tiempo regulares que son reproducidos a la velocidad usual en la proyección, con lo que ese proceso, que se desarrolla a lo largo de un amplio periodo de tiempo, se "revela" concentrado en escasos segundos. El valor del Cine, para Arnheim, reside en su capacidad para reproducir analógicamente segmentos de la realidad según pautas que divergen de nuestras percepciones comunes de esa realidad. En este sentido, el tiempo se convierte en un valor manipulable, abriendo de esta forma un acceso insospechado a las cosas. Este medio audiovisual no es simplemente un sistema técnico, sino una representación del mundo, una realidad, unos seres; "unas imágenes en las que se cifra no ya el misterio del cine o de la imagen filmada sino el misterio del ser y de la contemplación de su apariencia"³.

En esta línea, la película de Clouzot, *El misterio Picasso*, muestra como el pintor traza *in situ*, ante la cámara, numerosos cuadros sobre una superficie traslúcida que ocupa todo el espacio del encuadre. El trazo de Picasso se adueña de la pantalla; expone la génesis del gesto creativo, el proceso y las distintas fases por las que la obra de este artista sigue su curso. En la parte final, ante un gran lienzo, Picasso realiza una pieza mucho más ambiciosa. Ya no se filma dentro de un tiempo real, sino que se encadenan dentro de un falso *continuum* temporal los distintos momentos de la elaboración de la obra, pero sobre todo, los

múltiples cuadros que hay dentro del cuadro. Picasso pinta cuadros diferentes una y otra vez sobre el mismo lienzo, "reescribe" el cuadro con insistencia, partiendo de lo inmediatamente anterior, y sin que su esfuerzo parezca ir dirigido hacia un fin preciso.

Nuevamente, el tiempo fílmico es aquí protagonista: en él y a través de él contemplamos un proceso. Un proceso que viene dado no sólo por lo que se ve, sino también por lo que no se ve (el tiempo y el espacio fílmico son limitados): esto implica valorar y elegir siempre lo que vale la pena mostrar y lo que vale la pena sacrificar. El Cine se muestra a través, por tanto, de un lenguaje icónico, y como tal está sujeto al estudio del lenguaje, en concreto a través de la semiótica. Como ciencia, la semiótica se ocupa de los signos, lo que supone dos planos de estudio: aquello que se expresa y el significado de lo que se expresa. El cine, como estructura de este lenguaje, tiene en la actualidad una gran importancia científica y social. Y es en este sentido, cuando adquiere su relación con la educación. Es, por una parte, lenguaje, pero por otra, también es comunicación o comprensión de este lenguaje. Al mismo tiempo, contribuye desde su doble perspectiva documental a conocer mejor determinados aspectos de cualquier época histórica, y en nuestro caso, los espacios habitados por el hombre moderno. Su valor como recurso didáctico se refleja en la Reforma Educativa que se está desarrollando. "Ver cine" es un contenido procedimental que sirve para adquirir numerosos contenidos conceptuales y un procedimiento para debatir y adquirir contenidos actitudinales⁴. De igual manera, todas las personas que vemos películas, formamos un grupo heterogéneo: en cultura, edad, creencias, intereses, adhesiones políticas, etc. Esto comporta que la visión formativa de un film variará de acuerdo con la intencionalidad con la que se miren las imágenes.

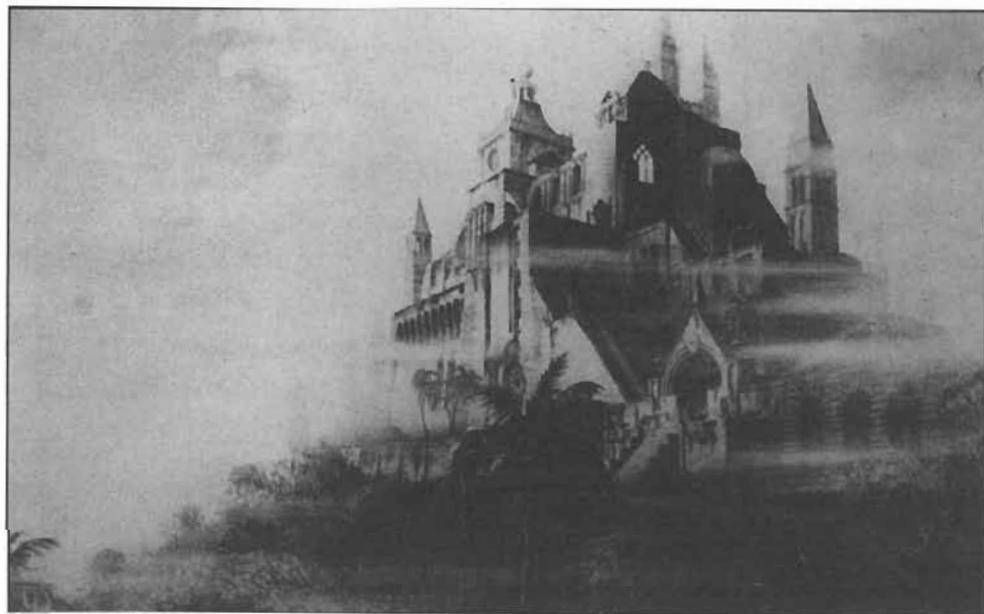
El llamado *Cine Clásico americano* (años

20 a 50) o *modelo institucional*, desarrolló una narrativa afín a la novelística del siglo XIX, con un narrador presuntamente "invisible" y su "naturalismo". Este cine se articula en torno a la categoría de personaje, y los puntos de vista se articulan flexiblemente para crear una ilusión de *continuum* espacio-temporal y para generar ciertas corrientes de identificación. Asimismo, es fácil advertir que prácticamente cada gesto de puesta en escena proporciona una información narrativa. Se trata de un modo de representación fuertemente marcado por la noción de causalidad. El cine clásico apela siempre al reconocimiento de marcos narrativos y estereotipos por parte del espectador, cumpliendo así su función el término conocido como *género*. Un análisis de los estereotipos genéricos del cine de Hollywood nos revela que las estructuras y roles convencionales que lo sostienen, devienen ideología, sin pretender ser necesariamente discurso: así los roles masculino y femenino, la diferenciación neta entre

bien y el mal, la exaltación de la unión heterosexual estable y el castigo obligatorio del mal como cierre incondicional de todos los relatos...Directamente relacionado con estos géneros cinematográficos (western, melodrama, comedia, musical, cine negro, etc.), hallamos una estructura espacial-temporal determinada. En estas variables, básicas en la estructuración fílmica, ocupan un papel relevante los espacios arquitectónicos.

Juan Antonio Ramírez⁵ indica algunas de las características definitorias del espacio arquitectónico utilizado en el cine: arquitectura fragmentaria, desproporcionada con respecto a la arquitectura real, presenta curiosas deformidades compositivas, arquitectura exagerada, elástica y móvil, etc. Estas cualidades son utilizadas según los propios intereses del guión y del género que analicemos.

La película dirigida e interpretada por Orson Welles en 1941, *Citizen Kane* (*Ciudadano Kane*), narra la historia, en palabras



Xanadú, castillo-prisión de Kane, se nos muestra como un *totus revolutum* de detalles arquitectónicos inspirados en distintas épocas históricas.

de Borges, de "un vano millonario acumuló estatuas, huertos, palacios, piletas de natación, diamantes, vehículos, bibliotecas, hombres y mujeres; a semejanza de un coleccionista anterior (cuyas observaciones es tradicional atribuir al Espíritu Santo) descubre que esas misceláneas y pléoras son vanidad de vanidades y todo vanidad; en el instante de la muerte anhela un solo objeto del universo: ¡un trineo debidamente pobre con el que en su niñez ha jugado!"⁶. Al mismo tiempo, el film muestra un paralelismo entre el ficticio Kane y el magnate de la prensa norteamericana William Random Hearst.

El valor que pretendemos analizar en este estudio es doble. Por un lado, la composición del espacio a través de la arquitectura; por otro, una realidad del hombre que habita en las grandes ciudades norteamericanas de los años cuarenta: el hombre "moderno" que deja "huellas" (si bien con ejemplos llevados a la máxima expresión, cercano a lo *kitch*).

El crítico de arte y poeta Charles Baudelaire, autor de obras como *Las flores del mal* o la conocida *El pintor de la vida moderna* (1863), define la modernidad como "lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente...". Identifica lo moderno con lo transitorio, con el movimiento. El cine es continuo movimiento, continua fugacidad de realidades ficticias, de interpretaciones y sueños, en algunos casos no muy alejados de la cotidianidad. La arquitectura cinematográfica es ante todo movimiento, no sólo por lo construido-deconstruido, sino por los efectos ópticos que llegan al espectador a través de los distintos tipos de planos. Gilles Deleuze se refiere al respecto indicando que "la ley de este espacio es fragmentación...". Introduce el concepto de *espacio cualquiera* para referirse al espacio cinematográfico. Lo define diciendo que "no es universal abstracto, en todo lugar. Es un espacio singular, sólo que ha perdido su homogeneidad (...) el principio de sus relaciones métricas o la conexión de sus pro-

pias partes (...) es un espacio de conjunto virtual, captado como puro lugar de lo posible". Para Deleuze "un espacio lleno con sombras, o cubierto de sombras", se convierte en *espacio cualquiera* y también "las sombras, los blancos, los colores son aptos para suscitar y constituir espacio cualesquiera, espacios desconectados o vacíos". La tesis de este autor es que este nuevo espacio original es el espacio del cine⁷, tal y como veremos en ambas películas.

Nuestro primer acercamiento a la arquitectura de *Citizen Kane* será a través de la secuencia con la que se abre la película: Xanadú, castillo mansión envuelto en una atmósfera fantástica y surrealista. Una serie de imágenes nocturnas, sucesión de fundidos encadenados, nos descubre la fantasmagórica Xanadú. Construida con estilos heterogéneos, como analizaremos a continuación, suscita un clima de extravagancia, impregnado de expresionismo⁸. En esta vista principal se utiliza la técnica de pintura sobre vidrio (*matte painting*), constituyendo por sí sola todo el plano de la filmación. Probablemente, el punto de partida estético de esta "fortaleza" fue San Simeón, mansión que Hearst tenía construida en un emplazamiento similar. El monasterio francés de Mont-Saint-Michel (lugar donde se rodó gran parte de la película *El nombre de la Rosa*, basada en la novela de Umberto Eco), sirvió también como fuente iconográfica por su emplazamiento, por su grandiosidad arquitectónica y su verticalidad. Xanadú, a pesar de esto, se nos muestra como una Torre de Babel, un *totus revolutum* de detalles arquitectónicos con poca familiaridad entre sí, inspirada en elementos constructivos de distintas épocas históricas. Robert L. Carringer, en su conocida obra⁹ sobre *Citizen Kane*, señala que el autor de este diseño se inspiró en fuentes arquitectónicas conocidas: la torre situada en el extremo derecho recuerda el campanil de San Marco en Venecia; la arquería situada en la parte inferior sugiere un detalle del Palacio Pitti de Florencia; a

la izquierda de la columnata hay una puerta arqueada de estilo gótico victoriano, como la iglesia de Todos los Santos en Londres; toques de estilo medieval, como la torre más ancha que recuerda a la Giralda de Sevilla, etc¹⁰. Su grandiosidad aparece destacada con la *voz en off*, al decir que se usaron "20.000 toneladas de mármol", y que las estatuas de su interior "llenarían diez museos de todo el mundo". Perry Ferguson, el diseñador de la película, demostró que esta mezcla abigarrada de estilos podía verse con un sentimiento de horror. La mansión delirante del poderoso magnate de la película inspiraba al espectador menor simpatía incluso que su propietario. Un artículo de Mc Clure Capps explica los cambios y debates de este momento en torno a la arquitectura: "la investigación puso en claro el estado realmente espantoso de la arquitectura en 1880. Nada se dejaba en su estado natural. La madera, por ejemplo, se tallaba, retorcía, incrustaba, y en general, se estropeaba por completo. Ninguna superficie era lisa o sencilla. Pesadas molduras y paneles, atrevidos empapelados en gran escala, fuertes y oscuros colores, motivos de inspiración gótica, francesa, turca, morisca y oriental, todo era empleado para hacer las casas más inhabitables que se han construido nunca en América. (...) Esas casas caras y adornadas deben marcar, ciertamente, el punto más bajo de la arquitectura americana, y anima comprobar cuanto más simple, directa y menos engorrosa se ha hecho, no sólo la arquitectura, sino también la vida americana"¹¹. El palacio mandado a construir por Kane no es más que una acumulación, una sucesión de iconos (objetos) donde el "motivo final es la persona que colecciona"¹². Un diálogo entre el periodista que trata de averiguar el significado de la palabra *Rosebud*, y el ya retirado Joseph Cotten, centran su atención en el mausoleo habitado:

-"Xanadú (...), tuvo que sentirse muy sólo en aquel palacio durante tantos años.

-No lo había terminado cuando ella le dejó.

-El nunca terminó nada.

-Aquello lo construyó para ella, eso tuvo que ser amor.

-No lo sé, estaba desilusionado del mundo y por eso se fabricó uno para él solo".

Desde una semántica iconográfica, Xanadú es todo contradicción. No sólo una contradicción de estilos, ni la representación del propio carácter inestable de Kane, sino también se dilucida en ella la contradicción del hombre moderno (al igual que trataremos de analizar en *Sunset Boulevard*), el hombre con poder que habita en la ciudad, que vive "aislado", estático, encerrado en su propio yo frente a una realidad dinámica, convulsa, en continuo movimiento y en continua contradicción. Un mundo abierto frente a un mundo cerrado; el universo de un mitómano, el de un fetichista que cree en sus propios valores e independencia frente a un mundo que lo arrastra. Un hombre educado bajo los valores sociales decimonónicos y que quiere ser moderno. Un choque entre el ser y el querer ser, entre su propia realidad y la realidad de un mundo que cambia. Entre vivir en una arquitectura que sirve de fortaleza para anclarse en el pasado y protegerse del presente, o vivir en una arquitectura dinámica, que comunique el interior con lo exterior, donde el hombre moderno construya su recorrido, su realidad cambiante. La propia codificación del espacio arquitectónico que utiliza Welles nos habla de un mundo dramático, "sólo en su suntuosa mansión jamás acabada y ya en decadencia, apartado y poco visitado, continuaba dirigiendo su imperio que se derrumbaba". Es un espacio cerrado, como veremos más adelante, que produce sensación de angustia, abatimiento, tensión y depresión. A ello hay que unir el valor *tiempo*, caracterizado aquí por el empleo del *flash-back*, elemento narrativo que muestra alternativamente acciones presen-

tes relacionándolas con las pasadas por medio de un retroceso temporal o salto atrás¹³.

El director del film toma la decisión de construir el espacio en planos generales y la acción en planos-secuencias. Describe el espacio de dos formas¹⁴: en un plano con la cámara inmóvil y haciendo que los personajes se muevan dentro del espacio; mediante los movimientos de cámara (*travellings*), en los que se aleja o acompaña a los personajes. Uno de los espacios emblemáticos del film donde se sitúan varias escenas cumbres protagonizadas por los personajes principales es el gran salón de Xanadú. Su distribución y composición fue el resultado de distintos proyectos. Según Carringer, en el departamento de arte de la RKO existía el libro de W.J.Anderson titulado *The Architecture of the Renaissance in Italy*, siendo utilizado para ambientar con elementos sugerentes el salón-museo del magnate de la prensa. En una de las escenas de la película se reúnen los reporteros



La chimenea-casa, refugio de Susan mientras ordena un puzzle, metáfora de su propia vida.

en el gran salón, y allí se nos muestran los detalles del mismo: "los magníficos tapices, candelabros, etcétera, están allí, pero ahora varias cajas de embalaje se amontonan contra las paredes, (...) y una serie de objetos se apilan atropelladamente por el lugar. Muebles, estatuas cuadros, curiosidades...objetos de un valor obviamente enorme se encuentran junto a otros (...) En la parte de atrás, uno de los grandes ventanales góticos del salón está abierto y por él se cuele un suave viento que mueve ligeramente los papeles"¹⁵.

Se realizaron distintos bocetos preliminares antes de obtener un resultado final. En todos coincidía el abultado número de objetos que representaba toda una vida dedicada a satisfacer el deseo de poseer. En la parte alta de la escalera que accedía al gran salón se encuentra una esfinge (que finalmente desaparecerá), símbolo y metáfora del misterio de su dueño: Charles Kane. La escalera por sí sola marca un eje direccional en el film (uso de picados y contrapicados). Elemento constante en el cine norteamericano, influjo del teatro y de la arquitectura "noble", la escalera no podía faltar en la mansión ecléctica del millonario empresario. Cargada de enormes cualidades narrativas y dramáticas, la analizaremos con mayor detenimiento en *Sunset Boulevard*.

Valor estético y compositivo tiene la chimenea de piedra labrada de estilo gótico francés, centrandó en todo momento la mirada del espectador. Esta chimenea-casa (en una escena Susan aparece casi en su interior, protegida, mientras ordenaba un puzzle, metáfora de su propia vida), presenta múltiples detalles: sobre la base superior, una escultura equestre que recuerda a los condotieros renacentistas; aparecen rosetones y flores de lis; un dintel arqueado con decoración cordada; un fuelle rústico inglés; un candelabro sostenido por una figura humana, etc. Kane en esta secuencia, mientras baja la escalera se dirige hacia Susan diciendo:

"Kane: ¿Qué estás haciendo? ¡Tus manías! No lo entiendo, Susan. ¿Cómo puedes estar segura de que ese (puzzle) no lo has hecho antes?

Susan: ¡Más lógico es esto que coleccionar estatuas!".

A ambos lados de la chimenea, los estilos se mezclan, siguen dejando "huellas", como el hogar del burgués con los estantes llenos de chucherías, con los pañitos bordados en los butacones, visillos en los ventanales y rejillas ante la chimenea¹⁶. Susan forma parte de las huellas de Kane, es un objeto más de su colección. Ésta, cansada de sentirse un juguete, no duda en decirselo al magnate antes de su ruptura conyugal: "nunca me has concedido nada que deseara de verdad (...). Me has regalado muchas cosas, pero eso no significa nada para tí. ¿Qué diferencia hay entre regalarme a mí una pulsera y pagarle a otro 100.000 dólares por una estatua que vas a tener embalada y sin mirarla incluso?. Sólo dinero. Nunca te has desprendido de algo que te importara en realidad". Una de las esculturas clásicas que flanquean el hogar reproduce al Hércules de Farnese. Los Kane interpretan sus escenas domésticas de carácter privado en este espacio decorativo y ceremonial. Frases convencionales como "nuestro hogar está aquí, Susan", desentonan en el museo habitado. En este espacio se suceden distintos enfrentamientos verbales entre los personajes principales, teniendo como causa central el lugar habitado-deshabitado:

-Susan: Pero nuestro caso es distinto porque vivimos en un palacio.

-Kane: Tú querías vivir en un palacio.

-Susan: Pero en este agujero se puede volver loca, sin nadie con quién hablar (...); 20.000 hectáreas donde no hay más que paisaje, estatuas".

No sólo los objetos estructuran el espacio ficticio del gran salón. En su enorme dimensión alternan los fetiches (la propia Susan es un fetiche manipulado a su antojo por Kane) con espacios libres, aumentando de esta forma la perspectiva escénica. Al

igual que sucede en *Sunset Boulevard*, el juego de luces y sombras que Welles utiliza continuamente en el film aumenta los valores dramáticos y espaciales del mismo. Una escena es bastante representativa: Kane entra al salón dejando a su espalda un pórtico gótico con esculturas en las hornacinas laterales. Su figura queda en negro frente a dos focos de luz: uno de ellos viene a iluminar el suelo desde atrás y el otro resbala sobre el inicio de la escalera (situada en un primer plano) en cuya base se encuentra una escultura clásica y dos esfiges sedentes.

La fragmentación como cualidad escénica de la arquitectura en el cine se manifiesta en la utilización de los techos. Gran parte de los decorados interiores no poseen techos para facilitar la iluminación cenital, junto a los micrófonos (*jirafa*) que recogían las voces de los actores. Es en *Citizen Kane* donde por primera vez aparecen en un número importante de ocasiones los techos como elementos definidores del espacio, teniendo un valor visual trascendental en la historia del cine las numerosas tomas con punto de vista bajo. En un plano de la película, Kane entra a la oficina del periódico donde Joseph Cotten realiza la crítica teatral de la actuación de la esposa (diva-muñeca-fetiche) del magnate. El punto de vista de la cámara ofrece unos techos más bajos de lo normal, dando sensación de opresión. En otra escena, el techo del comedor está formado por dos bóvedas rebajadas situadas cada una encima del matrimonio Kane. El techo de la habitación de Kane está pintado de negro, indicando su estado de ánimo¹⁷. Al final de la película de Orson Welles, podemos confirmar las apreciaciones de Borges: los únicos Paraísos verdaderos son los que se han perdido y la muerte curará a muchos del deseo de inmortalidad (a los coleccionistas de objetos, de fetiches). Kane es un personaje herido interiormente. El contacto con el objeto evocador de la infancia perdida (la bola de cristal en cuyo interior la nieve cae co-



Wellles utiliza los techos como elementos definidores del espacio.

mo lo hizo cuando lo separaron de sus padres) sanciona la muerte del protagonista¹⁸.

Algunos de los valores narrativos de la arquitectura y su estructuración espacial se repiten en el otro film de los años cincuenta que hemos seleccionado: **Sunset Boulevard** (*El Crepúsculo de los Dioses*). Escrita y dirigida por Billy Wilder, presenta un atractivo argumento para el estudio que estamos desarrollando: en una vieja y lujosa mansión de Hollywood aparece flotando en la piscina el cadáver del joven escritor Joe Gillis. La voz en off del propio Joe relata la historia que desemboca en este desenlace; por qué llegó a la morada de Norma Desmond, antigua y famosa estrella del cine mudo que vive atendida por su criado Max; cómo fue atraído hasta la casa y sus intentos de huir de una trampa aparente que luego se revelaría cierta y mortal. Norma Desmond interpreta su última gran escena ante las cámaras al ser detenida por la policía en su mansión.

De igual manera que en *Ciudadano Kane*, el film utiliza la estructura del *flash-back*

con todo el estilo pesimista del *film noir* (cine negro). En *Sunset Boulevard*, el flashback aparece como una sencilla estructura, pero ese presente simbólicamente rico y teóricamente fascinante tropieza con otro elemento narrativo, la voz que se escucha sobre el cadáver de la piscina¹⁹. También la protagonista de la película, Gloria Swanson, nos muestra al hombre moderno que deja huellas en lucha continua con su pasado y su presente, con la realidad cambiante y el paso del tiempo que la cerca.

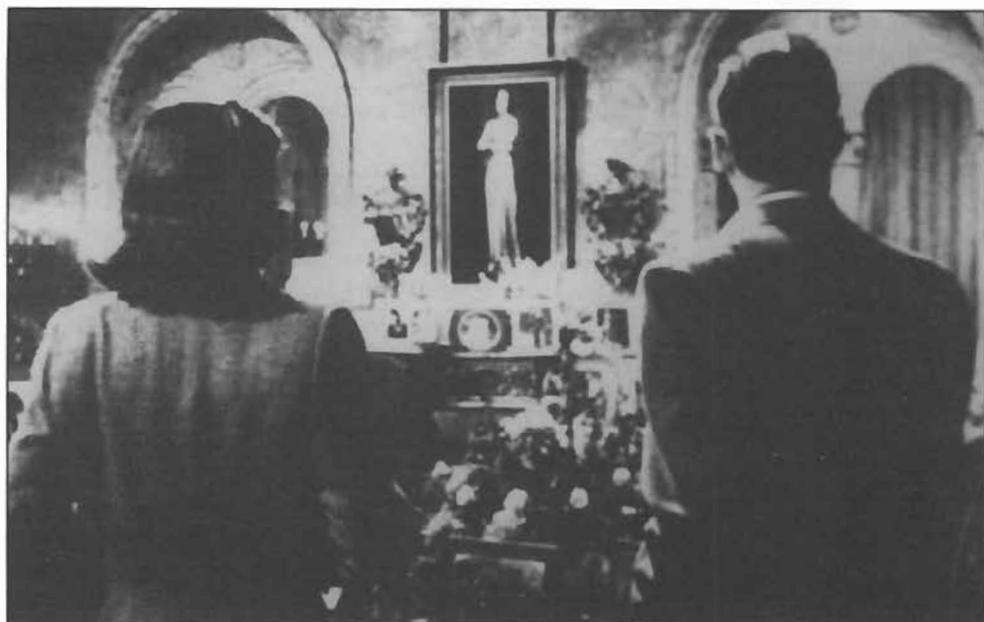
Es posible realizar un paralelismo entre dos puntos del film: por un lado Norma Desmond (fetiche de ella misma), simboliza la ruptura de dos mundos en la industria del cine: cine mudo vs. cine sonoro; o lo que es lo mismo, la llegada de lo moderno, de lo cambiante, de lo destructivo que diría Walter Benjamin, de lo ilusorio, de la técnica, a Hollywood. Frente a este mundo de lo cambiante, de la ciudad, Norma Desmond tiene su mansión en las afueras, en *Sunset Boulevard*, apartada del "mundanal ruido"; habita, deja huellas,

busca lo inmutable, rememora en el presente su pasado a través de sus fetiches, de "aquellos aposentos afelpados que seguían una huella fundada por la costumbre". Huellas, señales en el interior frente al exterior; lo móvil, lo efímero. Por otro lado, su propia mansión, su mausoleo, nos habla de esa otra arquitectura de los años veinte basada en los principios clasicistas y eclécticos. De nuevo lo pasado, la arquitectura llena de testimonios, de recuerdos, de maderas retorcidas y bellos decorados, con fantasías góticas, mudéjares y neoclásicas. La propia actriz en una entrevista realizada por John Kobal, nos habla del "habitar" de la figura femenina a la que interpretó²⁰: "Pero Norma Desmond (...) llega la escena de una mujer que no ha salido de su hogar, es una reclusa que vive en el pasado, que quiere retomar su carrera, que está chiflada en muchos sentidos (...) probablemente no loca, pero sin duda es un personaje raro (...) que tiene como mayordomo a su ex-marido, que adora vivir en un mundo de sueños y que vive en el pasado".

La mansión misma es una tumba, separada del mundo; un monumento al pasado de Hollywood. La fuerza obsesiva de la memoria permite que el film realice una visión dura del sueño del *glamour* hollywoodiense. El primer acercamiento a la casa-tumba lo hace la voz en off de Gillis: "la mansión parecía abandonada y desierta". No es la única referencia que durante la película indica el guionista asesinado: "era una casa enorme, como la que construían los actores de Hollywood de los años 20". Su estado ruinoso, de estatismo temporal, lo indica al decir que "todo el palacio parecía haber sufrido una especie de parálisis que lo mantenía ajeno al ritmo del mundo exterior, derrumbándose lentamente". En su fachada los elementos arquitectónicos siguen el ideal clasicista, frente al eclecticismo del interior. Arcos de medio punto separados por columnas pareadas forman la arquería (la parte central más elevada que las laterales) situada en el hall.

Muchas películas han mostrado la casa como el símbolo por excelencia del poder dominante masculino y el lugar donde el hombre ha confinado a la mujer. Las cuatro paredes han significado para la última, no sólo su aislamiento físico, sino también la imposibilidad de comunicarse con otras mujeres y de evolucionar a la par que el mundo exterior. Si el espacio cerrado ha significado entropía, aislamiento, tradición e incomunicación, el mundo exterior representa la libertad y la posibilidad del cambio. En *Sunset Boulevard*, la diva fantasmagórica se ha confinado voluntariamente, ha hecho de la casa su "habitación propia". El hombre que habita en ella es quien le brinda el espejismo de la fama ficticia (le envía cartas firmando como admiradores de la actriz); es su mayordomo, el único valedor de sus sueños (Max von Mayerling, que en la vida real fue director de cine -Von Stroheim- y con quien Swanson trabajó en muchas de sus películas). El desmoronamiento de la casa es el desmoronamiento del pasado del cine, de sus actores. En la literatura de la escritora británica Angela Carter, la imagen de la casa destruida tiene un valor simbólico. El estado ruinoso de las mansiones muestra la fragilidad de sus cimientos y la facilidad con la que tanto una como otra construcción -la patriarcal que representa- pueden empezar a desmoronarse²¹.

Del espacio interior destacaremos tres iconos: la habitación de la Desmond, el salón y el nexo de ambos, la escalera. Su dormitorio forma parte de la totalidad del museo habitado. Chimenea, pinturas, alfombras, candelabros, grandes cortinas, una cama en forma de góndola truncada "cubierta de oro y sedas"; puertas de madera tallada que alternan con columnas salomónicas, etc. En el salón, los objetos-iconos se convierten en fetiches. Pantallas con flecos, un órgano tocado por su mayordomo Max para animar los solitarios días de la diva, muebles tallados con formas diversas. Un telón de fondo le sirve de cine privado



En el salón, los objetos-iconos se convierten en fetiches. Los espejos, sus retratos y fotografías, reflejan continuamente su imagen del pasado, sus huellas.

donde se atiborra una y otra vez con sus películas. El suelo de madera fue sustituido por baldosas "para bailar mejor el tango". El techo es de artesonado traído de Portugal, y las ocho habitaciones que tiene la mansión poseen cuarto de baño. Una de las escenas es bastante elocuente: la actriz aparece tumbada en un diván rodeada de fotografías de su glorioso pasado de estrella del celuloide, una "casa abarrotada de Norma Desmonds, más Norma Desmonds, más, muchas más". Representa uno de los estereotipos femeninos creados por la sociedad: la *femme fatale*. En el propio guión que escribe, "mezcla de estúpidos argumentos melodramáticos", para rodar su "próxima película", interpreta uno de los ejemplos históricos de "mujer fatal": la sensual Salomé, la enamorada del Bautista cuya cabeza exigirá como pago por sentirse ignorada por el santo predicador. La legendaria actriz de cine mudo, según ha indicado Janey Place, muestra en la película de Wilder el estereotipo más representati-

vo y estilizado de la "mujer araña" (*spider woman*) del cine negro. Norma Desmond trenza una red (su casa) en la que atrapa y finalmente destruye a su joven víctima. Incluso visualmente domina a Gillis en el film. La enorme casa-tumba en la que controla los movimientos de cámara y constantemente centra su atención, es también una horrible trampa que requiere el mantenimiento del mito de su estrellazgo: la contradicción entre la realidad cambiante, pasajera, y el mito que la arrastra y la conduce finalmente a la demencia, a la locura. La "mujer araña" que representa Swanson se expresa iconográficamente absorbida en su narcisismo. Los espejos, sus retratos y fotografías, reflejan continuamente su imagen del pasado, sus huellas².

Todo son huellas, "huellas que él mismo ha impreso en cojines y sillones, las de sus parientes (de ella misma) en las fotografías, la de sus bienes en fundas y estuches, huellas todas que parecen dejar a voces los cuartos tan superpoblados como un columbario"². Tenía

miedo que el mundo exterior le recordara el paso del tiempo. En una de las escenas, Gillis huye de la mansión para celebrar el fin de año con sus amigos. Su ausencia entre ellos durante varios días le llevan a preguntarle: "¿dónde has estado metido en todo este tiempo?. En un museo", responde el guionista.

Pero quizá el elemento más importante desde el punto de vista de la estructuración del espacio así como del narrativo, sea la escalera que une la planta de habitaciones con la parte "pública" y de servicios. En la escena final de la obra de Wilder, el centro de todo el espacio alrededor del que gira la acción más emblemática de la película, es la escalera, aquello que comunica el bien y el mal, lo celestial (*axis mundi*) con lo terrenal; escalera donde la estrella del cine mudo se enfrenta a Gillis (lo cambiante, lo transitorio). Protegida con una barandilla de forja, de motivos vegetales, tiene un



En la escena final, la escalera es lo que comunica el bien y el mal, lo celestial (la estrella del cine mudo, el pasado) con lo terrenal (Gillis, lo moderno, lo transitorio).

recorrido ligeramente curvo donde la iluminación resalta las siluetas de los protagonistas. Al igual que en *Citizen Kane*, la utilización de la luz en los diferentes planos es uno de los *leit motiv* de toda la película. Juan Antonio Ramírez ha establecido un paralelismo entre la escalera y el sistema del estrellato implantado en la industria del cine norteamericano. Este valor aparece explícito directamente en *Sunset Boulevard*: la decadente actriz, tras haber asesinado a su amante, desciende solemnemente por la escalera de su mansión mientras su mayordomo-director filma la última película de la estrella. Nuevamente, de fondo suena "La danza del velo" de la ópera *Salomé*, de Richard Strauss. Esta secuencia representa el final de una época cinematográfica: "el mundo fascinante de las estrellas parecía ya, a principio de los cincuenta, algo tan falso como su entorno arquitectónico de tablonos y escayola. ¿No es significativo que *Sunset Boulevard* fuera filmada en una villa real?"²⁴.

Hasta aquí hemos tratado de analizar una visión de la arquitectura del hombre moderno educado bajo unos principios culturales establecidos por la sociedad. Un hombre que pretende ser moderno pero que se aferra al pasado, que representa al burgués de final de siglo y cuyos antecedentes históricos habría que buscarlos en el Renacimiento. La arquitectura del cine no sólo ofrece la posibilidad de un análisis como el que hemos establecido.

También tenemos testimonios de esa otra arquitectura cambiante, arquitectura moderna, de la transparencia; la arquitectura del acero y del vidrio. Espacios, como dijo Benjamin, "en los que no resulta fácil dejar una huella", donde el vidrio transformaría al hombre por completo. Entre ellas podemos citar la película de King Vidor *The Fountainhead* (*El manantial*, 1949), donde el actor principal (Gary Cooper) representa el triunfo apoteósico de la arquitectura moderna, el discurso del arquitecto contemporáneo y su *rol* en la sociedad, utilizando



La arquitectura en el cine ha mostrado también el discurso estético del Estilo Internacional, la arquitectura del vidrio y la transparencia.

como modelos a Walter Gropius y Frank Lloyd Wright²⁵. Howard Roark, personaje que interpreta Cooper, hace una defensa apasionada de la libertad individual del creador moderno. Las arquitecturas, desde la casa al rascacielo, eran concebidas con el espíritu desornamentado del Estilo Internacional. Nueve años más tarde, el director francés Jacques Tati en sus películas **Mon Oncle** y **PlayTime** nos muestra la arquitectura y las calles del hábitat moderno, realizando una audaz crítica a los cambios constructivos y espaciales: *“hay gente prisionera en la arquitectura moderna porque los arquitectos les obligan a circular de una manera determinada, siempre en línea recta (...); y todo construido así, siempre ángulos rectos en*

*esas oficinas-labirinto con sus compartimentos; el arquitecto lo decidió así y todo el mundo sigue yendo y viniendo así. Al final nos encontramos con un tiouvivo que ya no se para y con que la gente ha asumido un modo de vida en ese decorado”*²⁶.

La arquitectura del cine, el espacio cualquiera como lo define Deleuze, aporta desde el punto de vista didáctico, distintos lenguajes de interpretación del mundo real. A través de ella, las huellas del pasado siguen haciendo sombra al hombre del presente, al *flâneur* cuya meta es lo nuevo, *“origen de ese halo intransferible de las imágenes que produce el inconsciente colectivo; quintaesencia de la conciencia falsa de la burguesía”*²⁷.

NOTAS

- 1 GOROSTIZA, Jorge: "La imagen supuesta. (Cuatro arquitectos de película)", en *Basa*, nº12, (1990), p.134
- 2 ARNHEIM, Rudolf: *El cine como Arte*, Barcelona, (1990)
- 3 GIMFERRER, Pere: "Los comienzos", en *La Razón*, 26-11-98, p. 5
- 4 GORGUES; GOBERNA, José: "El cine en la clase de historia", en *Comunicar*, nº11, (1998), p.89
- 5 RAMÍREZ, Juan Antonio: *La arquitectura en el cine. Hollywood, la Edad de Oro*, Madrid, (1993), pp.103-116
- 6 GOROSTIZA, Jorge (coord.): *Cine y Arquitectura*, Las Palmas de Gran Canaria, (1990), p.25
- 7 *Ibidem*. p.84
- 8 PLUAUX, Françoise: "Château, maison, villa: le rôle clé de la demeure", en *CinémAction*, nº75, París, (1995), p.41
- 9 CARRINGER, Robert L.: *Cómo se hizo Ciudadano Kane*, Barcelona, (1987). En concreto, para la realización de este trabajo hemos seguido los capítulos 3 (Dirección artística) y 5 (Posproducción y estreno).
- 10 *Ibidem*, pp.118-123
- 11 CAPPS, Mc Clure: "Architectural Gimcracks. Architectural Horrors of the American 80's Set the Scene for a Modern Picture"; citado en *La arquitectura en el cine. Hollywood, la Edad de Oro*, p.236
- 12 BAUDRILLARD, Jean: *Le système des objets*, París, (1968), p.128
- 13 CAPARRÓS LERA, J.M.: "Análisis crítico del cine argumental", en *Historia, Antropología y Fuentes Orales*, nº18, Barcelona, (1997), p.97
- 14 GOROSTIZA, Jorge: *op.cit.* p.26
- 15 CARRINGER, Robert L.: *op.cit.*, p.72
- 16 BENJAMIN, Walter: *Discursos interrumpidos I*, Madrid, (1973), p.153
- 17 GOROSTIZA, Jorge: *op.cit.*, p.28
- 18 GONZÁLEZ, Jesús (comp.): *El análisis cinematográfico*, Madrid, (1995), p.51
- 19 TURIM, Maureen: *Flashbacks in Film. Memory & History*, London, (1989), p.136
- 20 KOBAL, John: *La gente hablará*, Barcelona, (1987), p.24
- 21 PÉREZ GIL, M^a del Mar: *La subversión del poder en Angela Carter*, Las Palmas de Gran Canaria, (1996), p.98
- 22 KAFLAN, E. Ann: *Woman in Film Noir*, London, (1989), p.42
- 23 BENJAMIN, Walter: *op. cit.*, p.153
- 24 RAMÍREZ, Juan Antonio: *op. cit.*, p.285
- 25 NEUMANN, Dietrich (ed.): *Film Architecture from Metrópolis to Blade Runner*, Munich, (1996), p.126
- 26 GOROSTIZA, Jorge: *op. cit.*, p.49
- 27 BENJAMIN, Walter: "París, capital del siglo XIX", en *Poesía y Capitalismo. Iluminaciones 2*, Madrid, (1980), p.185