

SUNSET BOULEVARD
LA PERVERSIDAD DE UNA SALOMÉ REVISITADA
(*Sunset Boulevard*, Billy Wilder 1950)

Carmen Milagros González Chávez
Departamento de Historia del Arte de la Universidad de La Laguna

... sus ojos son como dos charcas iluminadas por la luna,
a las que acuden a beber extraños animales¹.

Cuando me planteé escribir sobre el filme *El crepúsculo de los dioses* para el homenaje al profesor Fernando G. Martín, pensé que era la película ideal. Reunía todos los requisitos para animarme a redactar un ensayo como éste. Razones subjetivas y personales: la primera vez que contemplé la cinta fue como alumna suya, hace más de veinte años, y me impresionó. Aún queda latente en mi memoria, la imagen de Norma Desmond descendiendo por la escalera, envuelta por luces y sombras, clavando la mirada en el espectador y hechizándolo con el movimiento de sus manos. También razones objetivas; a mis recuerdos se une el hecho de que es la película de Hollywood por excelencia, el canto fúnebre al cine mudo y a sus estrellas que se aferran a los sueños del pasado. He vuelto a ver la película, he releído su guión, intentando leer entre líneas y entrever entre fotogramas, y reafirmo que es la película perfecta para demostrar lo que he aprendido de Fernando, y no me refiero sólo a conocimientos técnicos y científicos, sino a valores humanos como el espíritu crítico, sentido del humor, la tenacidad, ser combativo, emprendedor y trabajador.

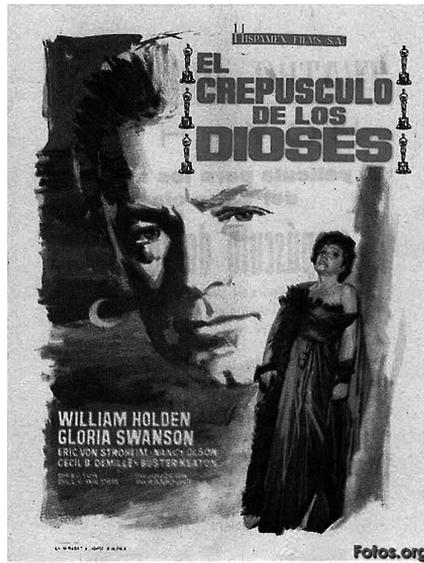
A través del *Crepúsculo de los dioses* no sólo se hace una crítica al mundo del cine, en general, o una disertación sobre la superioridad de las divas del cine mudo, en particular, sino que se esbozan una serie de inmoralidades o perversiones que una sociedad corta de miras solía vincular a las estrellas del celuloide, de hecho *muchas actrices llegaron a reconocer detalles privados en el estreno*². La seducción femenina como arma para aniquilar al hombre, víctima incapaz de resistirse a su fascinación, el voyeurismo y hasta la zoofilia son precisamente los aspectos, quizás los más discrepantes, que me gustaría destacar y poner en relación con otras manifestaciones artísticas.

Ya Wilder y Brackett, cuando presentaron las primeras páginas del guión, añadieron una anotación que decía *debido a la peculiar naturaleza del proyecto, pedimos*

¹ Billy WILDER, Charles BRACKETT y D.M. MARSHMAN JR, *Sunset Boulevard*. Biblioteca de textos cinematográficos, Ediciones Plot, 2003, p. 50.

² Roger EBERT, *Las grandes películas. 100 películas imprescindibles de la historia del cine*. Ediciones Robinbook, SL Barcelona, 2003, p. 128.





a todos nuestros colaboradores que lo consideren como *alto secreto*. Nos preguntamos qué intenciones ocultas tendrían el director, el productor y, especialmente, los guionistas (Billy Wilder, Charles Brackett y D.M. Marshman Jr. También Joe Gillis (William Holden), el actor guionista convertido en amante/gigoló, ya anunciaba: *Era todo muy extraño, pero todavía habían de ocurrir cosas aún más extrañas*³. ¿A qué cosas se refería?

Animada con este pensamiento, busco una lectura diferente para el filme. No puedo conformarme con la explicación de que la película narre la simple historia de una diva del cine mudo, envejecida y olvidada, que se resiste aceptar que sus días de gloria han pasado, preparando su retorno a la gran pantalla. Creo que a lo largo de la película está implícito el mito de la mujer fatal, uno de los temas más cultivados por el arte y la literatura finisecular, pero también, el mirón, la necrofilia, la zoofilia... Wilder, hombre de gran energía y entusiasmo y de sarcásticas burlas, hace una parodia de la figura del *star system*, de las estrellas creadas por y para la industria cinematográfica, mercancías promocionables, vendibles, consumibles y con fecha de caducidad. A través de la protagonista se muestra el lado oscuro de las grandes divas, sus delirios y sus excesos.

Así pues, Norma Desmond no sólo era la reina del cine mudo que quería volver a la pantalla, sino el prototipo de la mujer fatal, dominadora y seductora, que

³ Billy WILDER, Charles BRACKETT y D.M. MARSHMAN JR., *ob. cit.*, p. 53.



aniquiló personalmente al mayordomo Max en el pasado y pretendía servirse del guionista Joe Gillis en el presente. Bajo sus redes, cayeron estas dos víctimas, los dos protagonistas masculinos de la obra, Max, viejo y servil, y Joe, joven y apuesto, quien pagó con la muerte su rebelión. Los dos reaccionaron diferentes ante ella, pero en cualquier caso, el precio era el mismo, la destrucción y la muerte. Max, confesaba [...] *le pedí volver, por humillante que parezca, sólo que todo me parecía insostenible después que ella se divorciara de mí, y Joe soñaba: quizás pudiera escapar con bien de aquello, escapar de Norma. Quizás pudiera borrar todo ese repugnante embrollo de mi vida de una vez por todas.*

Que los guionistas tenían claro que el papel de primera actriz debía ser para una seductora implecable está claro, pues llamaron a las vampiresas más notables del cine mudo a protagonizarla (Mae West, Mary Pickford y Pola Negri), pero todas, por diferentes motivos, declinaron la invitación. En cambio, la propuesta a la glamourosa Gloria Swanson resultó ser positiva. El poder de seducción tanto de la Swanson como de la Desmond, en la vida real y ficticia, era innegable y paralelo. Su biografía (varios esposos y amantes) y filmografía (obras como *A los hombres*, 1921, y *La favorita de la legión*, 1924, *Juguete del placer*, 1924), la ratificaban para el mismo. Wilder llegó a recordar que *era una estrella a la que en una ocasión llevaron de su camerino al plató en una silla de manos*⁴. También dio a conocer la anécdota de que cuando regresó de Europa casada con el marqués de Falaise y cogió el tren desde Nueva York hasta Hollywood, *la gente esparcía pétalos de rosa sobre las vías del tren*⁵. Asimismo, Norma Desmond (tres maridos) vivió experiencias semejantes, pues el mayordomo contaba que el marajá de Hyderabad vino expresamente a pedirle una media, con la que más tarde se estranguló.

Norma Desmond comenzó su papel fascinando y atrayendo implacablemente al que ahora era su servil mayordomo, Max von Mayerling (Eric von Stroheim). Tanto en la realidad como en la ficción, Max/Stroheim fue el director que hizo de Desmond/Swanson una gran actriz. En la película, Max creó el mito, lo alimentó para terminar convirtiéndose en su víctima, [...] *yo la descubrí, cuando tenía dieciocho años. Hice de ella una estrella. No puedo permitir que se destruya*⁶. Max, obediente y dócil, sucumbió a sus encantos, se transformó en un ser indefenso, en un hombre sin alma. Sometido a una completa aniquilación personal y profesional, pasó del status de director de cine, a marido y a fiel servidor, humillándose hasta el punto de buscarle un amante gigoló que la entretuviera. En este sentido, es conocida la sugerencia que el propio Eric von Stroheim hizo a Wilder para subrayar la sumisión de este hombre extraviado, al presentarlo lavando amorosamente, o apasionadamente, la ropa interior de la actriz. Wilder no quiso traspasar los límites y rechazó la idea. La sociedad puritana y sexófoba americana no lo hubiese admitido, pues por mucho

⁴ Billy Wilder. *Vida y época de un cineasta*. Traducción de Vicente Campos. Ed Sikov. 2000, p. 353.

⁵ Ídem, p. 353.

⁶ Billy WILDER, Charles BRACKETT y D.M. MARSHMAN Jr., *ob. cit.*, p. 120.

menos recibió críticas como las del propietario de Metro Goldwyn Mayer, Louis B. Mayer: *¡Hijo de puta! ¡Has deshonrado a la industria que te ha creado y alimentado! ¡Deberían cubrirte de brea, emplumarte, y echarte de Hollywood!*».

La segunda víctima de Norma Desmond es Joe Gillis (William Holden), que pasó de guionista asalariado (*por eso acepté este trabajo. ¡Hacer de negro!*⁷) a amante gigoló (*mi pequeño chico descarriado⁸! estoy loca por ti...*⁹).

La relación de la Desmond con el escritor cambia a lo largo de la película: de mujer madura y dominadora, a mujer rejuvenecida, amante cautivadora y celosa. Gillis llegó a reconocerla por sus ojos, armas de seducción que la convirtieron en *la vampiresa número uno* del cine mudo.

Wilder tuvo que beber en diferentes fuentes para consolidar su *femme fatale* en el filme. En la propia cinematografía, que desde comienzo de siglo ya contaba con vampires como Alice Hollister o Theda Bara, y especialmente, en la pintura centroeuropea de fines del siglo XIX y principios del XX. Recordemos que Wilder, de origen austriaco (había emigrado a América huyendo del nazismo por su ascendencia judía), y apasionado coleccionista de arte, debió conocer la obra de pintores como Gustav Moreau, Gustav Klimt, Eduard Munch, creadores, entre otros, de este arquetipo.

En efecto, varios de los fotogramas nos recuerdan a las pinturas finiseculares de los pintores decadentes y simbolistas. Así por ejemplo, cuando Norma vigila desafiante a su víctima, con la mirada imperiosa y glacial, cubierta con un turbante de motivos exóticos, nos recuerda a la heroína pintada por Klimt conocida como *Judit I*, 1901. Ambas imágenes parecen inspiradas en la protagonista bíblica que sedujo al general Holofernes para luego matarlo. Norma... *se sentó enroscada como el resorte de un reloj, con el cigarrillo en una extraña boquilla...* y su mano derecha, como una garra preparada para herir. En la obra pictórica, Judit ocupa prácticamente todo el lienzo, sólo en el extremo inferior aparece parte de la cabeza del militar agarrada en la contracción de su mano. De una u otra manera, las dos encarnan a la mujer cruel y a la feminidad asesina. Igualmente, cuando Gillis abraza a Norma, después de que ella simulara un suicidio cortándose las venas, aunque el plano es corto y finaliza en un fundido, la referencia a la vengadora bíblica es evidente, y en esta ocasión comparable con la pintura *Judit II*, de 1909, del mismo artista. El director de cine y el pintor quieren mostrar la verdadera naturaleza de la verduga, decidida a apropiarse una nueva víctima bajo el espasmo de sus manos rapaces, sus ojos entornados y boca entreabierta.

Klimt está presente en otras escenas, así como en el gusto por las sedas, gasas y transparencias. Destacamos la imagen de Norma recostada en un sofá, ataviada con un salto de cama y adornada con cintas alrededor del cuello, que nos recuerdan a la enigmática e indiferente *Hygieia*, la diosa de la salud en el *Friso de la*

⁷ Billy WILDER, Charles BRACKETT y D.M. MARSHMAN JR., *ob. cit.*, p. 63.

⁸ Ídem, p. 64.

⁹ Ídem, p. 72.



Klimt, Judit I, 1901; Judit II, 1909.

Medicina, de 1900-1907. Precisamente esta secuencia es rica en sugerencia. Sobre la mesa ubicada detrás del diván, y entre las múltiples fotografías de la actriz, hay varias estampas sobre un atril, que evocan también al pintor e ilustrador inglés de finales de siglo Aubrey Beardsley. Con éste, Wilder llegó a compartir el interés por la Salomé de Wilde y su deseo de criticar lo grotesco de la sociedad, en este caso de la sociedad hollywoodiense, al mostrarnos a una madura mujer seductora de ojos entornados y labios pintados.

Otra referencia pictórica es Edvard Munch. El pintor sueco se nos presenta como una fuente de inspiración fundamental porque confería un poder nefasto y terrible a todas las mujeres, insistiendo en que eran un ser despiadado, capaz de aplastar al hombre y destruir su vida. Las litografías conocidas como *la arpía* o *la mujer*, ambas de 1899, son buen ejemplo de ello. La primera nos muestra a ese monstruo alado con cuerpo mixto de mujer y pájaro, con las alas y las zarpas desplegadas contemplando a su víctima. Munch explicó el significado de la imagen: *un ave de presa se ha adherido a mi alma. Sus garras han desgarrado mi corazón. Su pico ha traspasado mi pecho y el batir de sus alas ha ofuscado mi lucidez*. Joe Gillis es aquí la presa. La obsesión de Norma le ha perturbado y desea escapar. En la segunda obra, reproduce un tema trabajado en 1894 y presentado bajo el título *La mujer en tres fases*, pero en esta ocasión, diferencia a la mujer perversamente destructora de la santa y de la amante infeliz y devota del hombre. Su rostro recuerda a una máscara grotesca y vulgar, como el de Norma cuando se somete a tratamientos de belleza y se añade cremas y parches a la cara.

Wilder también debió hallar en los cuadros de Gustav Moreau la imagen arrogante y peligrosa de la mujer fatal. El pintor francés había convertido a Salomé en el eje central de su obra. Es sintomático que los guionistas decidieran que Norma Desmond regresara a la gran pantalla haciendo de Salomé, papel que sólo representa al final de la misma cuando desciende por las escaleras, envuelta en gasas y lantejuelas, al son de la *Danza de los siete velos* de la ópera de Richard Strauss, compuesta también para el drama homónimo de Wilde. Con la mirada y el movimiento de los brazos, igual que hizo la danzarina bíblica que arrancó a Herodes la cabeza del Bautista,





E. Munch, La arpía, 1889.

Norma embruja y confunde al espectador. Pero, si en la pintura el artista recurre al color, al empaste, a las transparencias y a los brillos para mostrar la fuerza perversa de la feminidad, en el filme, Norma resplandece como la diosa de la pantalla, porque es ella quien irradia luz, pues desde la época del cine mudo, era ella, la vampiresa, quien debía brillar en la pantalla.

Otro guiño que hace el director al mito de la *femme fatale* está presente cuando Norma visita al director Cecil B. DeMille que rueda la película de Sansón y Dalila, otra historia bíblica que cuenta cómo la cortesana filistea consiguió mutilar el poder físico del varón al cortarle la cabellera, todo un símbolo de la castración.

La controvertida película *El crepúsculo de los dioses* hace insinuaciones a otras prácticas sexuales, aunque el tema se exhibe de forma tangencial, pues de otra manera hubiese sido toda una ofensa para la sociedad americana de los cincuenta, marcada por la caza de brujas iniciada por el senador católico Mc Carthy. Wilder, emigrante y perteneciente a la industria de Hollywood, disfrutaba haciendo chistes sobre la zoofilia, o criticando al voyeur, pero evidentemente, no se muestra la relación entre Norma y el chimpancé, aunque fuera la que fuera, bien merecía unas exequias funerarias con ataúd forrado en *raso rojo fuego brillante*. De la entrevistas al director han trascendido comentarios como *no lo olvidas, el mono es tu amante*, o cuando el mono muere, *Te quedaste sin amante*, o cuando llegó a indicarle *...bien, una vez más, Gloria, muéstranos todo tu pesar. Al fin y al cabo Norma Desmond se estaba follando al mono*¹⁰.

Es toda una declaración de guerra. En el pasado, la pintura había mostrado, de forma solapada y disfrazada para no lesionar intereses religiosos, políticos y sociales, a féminas junto a distintos animales: águilas, cisnes, toros... claves para

¹⁰ STAGGS, S. *El crepúsculo de los dioses*. T&B editores, 2003, p. 94.



Klimt, Bartolomé, bailando delante de Herodes, 1876.

explicar un asunto mitológico, junto a serpientes o sapos, para dar a entender un episodio bíblico, o con pavos, perros y monos para criticar hábitos sociales. En este sentido, por ejemplo, Girodet pintó a *Mademoiselle Lange como Dánae*, 1799, provocando un gran escándalo en el Salón de aquel año porque más de un caballero se reconocía en el pavo cacareante desplumado por el amorcillo. Más tarde, y teniendo como referencia a la pintura y escultura galante del siglo XVIII, Courbet mostraba a jóvenes desnudas jugando con perro o loro como manifestación de sus fantasías eróticas, y Seurat empleó al mono, muy cotizados como mascotas a finales del ochocientos, en *Una tarde de domingo en la Grande Jatte*, 1884, como símbolo del libertinaje de algunos sectores de la sociedad finisecular. Igualmente, Wilder, que parece seguidor de aquellas máximas: *si dejo de escandalizar, dejo de existir*, cuando utiliza el chimpancé, que hasta ahora se había utilizado en comedias, lo hace para intensificar el tono sarcástico y mordaz de la historia.

En cuanto al mirón o fisgón, se alude al mismo a través de los agujeros practicados en las puertas, carentes de cerraduras. La ausencia de cierres nos habla de la concupiscencia de los ojos, de un espectador pasivo (Max, mayordomo y ex marido) que disfruta contemplando las escenas amorosas y sexuales protagonizadas por la Desmond. En otra escena de la película, Norma llama la atención a/de Max que la contemplaba mientras entretenía a Joe ... *sabes muy bien que no me tienes que interrumpir*.

El tema del voyeurismo ha sido tratado muchas veces por el cine, arte voyeurista por excelencia, por la fotografía y, cómo no, por la pintura. Personalmente estas puertas me traen a la memoria dos obras de Marcel Duchamp que hablan de deseos reprimidos, de pasión no consumida, y de la masturbación como única práctica sexual posible.

En *La marié mise à nu par ses célibataires, même*, 1915-23, la novia desnudada en la parte superior del vidrio excita a los solteros de la parte inferior y un molinillo de chocolate destila un gas amoroso que no puede franquear la barra de aluminio



que separa los dos paneles de cristal. Es toda una metáfora. Max, al igual que los solteros, se excita tras la puerta, mas Norma es inalcanzable. En *Étant donnés*, 1944-66, las evidencias son aún más patentes. La obra es un montaje tridimensional trabajado con gran secreto en los últimos años de la vida del artista. Consta de un portón traído de Cadaqués con dos agujeros como mirillas que esconde una especie de diorama de fuerte contenido erótico. Tras la puerta se halla, sobre hojas y ramas secas, un torso femenino desnudo, con las piernas abiertas como el *Origen del mundo* de Courbert (óleo que durante muchos años fue encerrado bajo llaves y cortinajes despertando la libido de muchos fisgones), con una lámpara de gas en las manos, y con la fotografía de una cascada. Aquí nuevamente están presentes las barreras, la contención y, cómo no, el onanismo (ella porta en sus manos la lámpara de gas).

La película no deja a nadie indiferente. Fascina por lo que deja ver y entrever, por lo que narra y sugiere. Seduce por ese constante duelo entre realidad y ficción, y atrapa porque, comedia y/o drama, hace una crítica irónica al mundo de las *star system*, en la persona de una *femme fatale* pasada en años, que como las heroínas bíblicas, históricas y literarias, desató pasiones y aberraciones y aniquiló a su víctima.