

La madriguera. Revista de cine (Ediciones de intervención cultural S.L.)

Título:

Encuadres de un mono muerto (quizás el bisnieto de Kingkong)

Autor/es:

Montiel, Alejandro

Citar como:

Montiel, A. (1999). Encuadres de un mono muerto (quizás el bisnieto de Kingkong).
La madriguera. (15):56-57.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/41744>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La inclusión de este artículo en el repositorio se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



Encuadres de un mono muerto

Encuadres de un mono muerto (quizás el bisnieto de Kingkong)

(quizás el bisnieto de KingKong)

Alejandro Montiel

El crepúsculo de los dioses

Sunset Boulevard

Billy Wilder, EE.UU., 1950

¿Qué no se habrá escrito a estas alturas de *El crepúsculo de los dioses*? Y, entonces, ¿qué decir de nuevo?¹ Aquí propondré únicamente un par de tesis corroboradas en el análisis de una secuencia. Las tesis son harto elementales. Primera, a Wilder, como a Ford, no hay que creerles a pies juntillas cuando hablan de sus propias películas. A Ford, porque le encantaba abochornar a los críticos, poniendo al descubierto su pedantería o su candor. A Wilder, porque le perdía el ingenio. Y la segunda: *El crepúsculo de los dioses* puede ser leída en clave de género de terror, aunque como una variante costosa, metafórica y divertida de la Paramount respecto a los modestos, populares y espeluznantes films de terror de la Universal de los años treinta.

La célebre secuencia en la que quiero detenerme es la que presenta al mono de compañía de Norma Desmond (Gloria Swanson), sobre la cual Claudius Seidl refiere la siguiente anécdota: "En *El crepúsculo de los dioses* hay una escena en la que Gloria Swanson entierra con gran pompa y patetismo estridente a su mono. Cuando John Seitz le preguntó a su director cómo rodar una cosa así, Wilder contestó secamente: *Just the usual monkey funeral shot*, sencillamente, el típico encuadre de un entierro de mono."²

Ocurre, no obstante, que, como buen discípulo de Lubitsch, Wilder creía que sólo había una buena ubicación de cámara (falso problema, aunque no por falso menos estimulante)³ y, como buen admirador del *Citizen Kane* de Orson Welles, H.J. Mankiewicz y Greig Toland (1941), de la que tanto esta película como su *Fedora* de 1978 son evidentemente deudoras, no rehuía los encuadres originales, ajenos a las rutinas del *stablishing shot* y el plano/contraplano del Hollywood clásico. Y aún añadiré que tenía bien aprendida la lección de Hitchcock (piensen en *Rebec-*

ca, 1940) en cuanto a la cuidada articulación del punto de vista del personaje.

Así, huyendo de sus acreedores, Joe Willis (William Holden) es confundido con un enterrador e invitado a penetrar en la melancólica mansión de Norma Desmond (una suerte de lúgubre Manderley): "Límpiese los zapatos", ordena crudamente el criado Max (Erich von Stroheim)⁴. El pasaje previo recuerda el arranque de *La caída de la casa Usher* de Poe, en el que el protagonista, ante la visión del misterioso edificio, se siente invadido por una "insoportable tristeza": "Y digo insoportable -aclara Poe- porque no lo atemperaba ninguno de esos sentimientos semiagradables por ser poéticos, con los cuales recibe el espíritu incluso las más austeras imágenes naturales de lo desolado o lo terrible".

Max von Mayerling le ordena luego subir la fastuosa escalera aledeña a la puerta de entrada, y Joe, a quien no le dejan tiempo para deshacer el malentendido, sube. La cámara le sigue mediante una panorámica que saca fuera de campo a Max, pero cuando Joe desaparece por el segmento izquierdo de la imagen, Max vuelve a entrar en campo por la derecha, muy cerca de la cámara. Así, en primer plano y en contrapicado, dice: "Si necesita ayuda con el ataúd, llámeme".

La forzada composición de este plano remite, naturalmente, al estilo de Welles/Toland, pero tiene un precedente anterior rodado por el propio Erich von Stroheim: en *Avaricia* (*Greed*, 1923) ya se había visto algo similar, cuando Marc Teague (Gillon Gowland) baja la escalera de su casa, obligado por su esposa (Zassu Pitts) a ir a buscar trabajo por toda la ciudad, en una noche de lluvia, y sin dinero para coger el autobús.

La continuidad del recorrido de Joe por la sórdida mansión se mantiene escrupulosamente hasta que se contraponen una serie de planos/contraplanos de Norma y el recién llegado: "Quiero que el ataúd sea blanco, completamente forrado de seda blanca, o rosa, o rojo escarlata, un color alegre". Y tras

decir esto, descubre al mono (panorámica de corrección hasta el cadáver, que deja fuera de campo a Norma). Un brazo del simio cae, sincronizado con unas notas altas de música extradiegética. Por corte, de nuevo plano medio de Joe, que mira extrañado e inicia un movimiento hacia adelante. Después, mediante un perfecto *raccord* de movimiento, se pasa a un *travelling* frontal (asociado al punto de vista de Joe) que acaba por encuadrar un primer plano del mono. En el siguiente corte, congruentemente (y convencionalmente), aparece un primer plano de Joe, la misma escala del contraplano posterior a Norma.

Hasta aquí, pues, la descripción de cómo Joe ha descubierto el mono (o sea, a su predecesor) por primera vez. Pero en el posterior entierro de este "bisnieto de King Kong" (según conjetura ingeniosamente Joe en una secuencia intermedia) la planificación será muy distinta: Joe mira desde la ventana de su habitación, situada encima del garaje (como la de los criados de los Larrabee en *Sabrina*, 1954), y, desde allí, ve una piscina vacía (en plano general) mientras se oye su voz en *off*. Se retorna a Joe, que está a punto de abandonar su mirador, pero de repente escucha un ruido. La escala del plano inmediato rompe absolutamente la coherencia del punto de vista (lejano) de Joe, pues ofrece la imagen (y el sonido) de unas ratas que han invadido la piscina, pero en primer plano.

A la vista de esta imagen, resulta inevitable pensar en la presentación del vampiro en la película *Dracula* de Tod Browning, 1931, del mismo modo que los silenciosos paseos de Erich von Stroheim por la casa hacen revivir en nuestra memoria al mismísimo Bela Lugosi, pero lo que aquí nos importa destacar es otra cosa.

La escala del encuadre de las ratas demuestra que el posterior mantenimiento en plano general del entierro del mono en el jardín de la residencia de Norma Desmond es fruto de una decisión sumamente meditada. Veremos desde lejos cómo llegan Max y Norma con el féretro blanco; cómo esta última porta un candelabro; cómo Max desciende a la tumba para depositar el ataúd. Y, mientras, en *off*, el narrador (Joe, un difunto recientemente asesinado que nos está contando todo esto flotando sobre la misma piscina que aparece en esta escena) dice: "Era la ceremonia del mono. Celebrada con la mayor seriedad, como si fuera a enterrarse a un hijo único. ¿Estaría tan vacía su vida?"

Nada impedía a Wilder haber reencuadrado la escena mediante el clásico *raccord* en el eje, pero su estrategia obtuvo mejores resultados. Así montado, tras la imagen de las ratas y en plano general, no sólo logra que el espectador se identifique

con el desasosegado punto de vista de Joe, sino que además carga la escena de resonancias tan misteriosas como horrorosas.

En entierro del mono en *El crepúsculo de los dioses* es una secuencia premonitoria. Joe acabará también ahogado como una rata en la piscina próxima tras recibir un disparo de Norma.



El ambicioso gigoló será, pues, la próxima víctima de la vampiresa, igual que antes lo había sido el mono, y como mucho antes lo fue ese refinado masoquista, ese sofisticado muerto-viviente llamado Max von Mayerling ♦

Notas:

1. El argumento del film se me antoja tan archiconocido que ni siquiera ensayo un breve resumen. Se puede recabar abundante información sobre él en: Bellido, A.: "El crepúsculo de los dioses y Fedora", *Nickelodeón* 10, Primavera de 1998; Ciment, M.: *Billy and Joe*, Madrid, Plot, 1994; Lally, L.: *Billy Wilder. Aquí un amigo*. Barcelona, Crupo Z, 1998; Wood, T. *¿Quién diantres eres, Billy Wilder?*, Madrid, Laertes, 1990.
2. Seidl, C. *Billy Wilder*, Madrid, Cátedra, 1991, p. 10.
3. En 1965 escribe Godard: "El único gran problema con el cine, según lo voy confirmando película a película, es cuándo y por qué empezar un plano y cuándo y por qué acabarlo." Es evidente, por otra parte, que este problema tiene tantas respuestas como cineastas o, aún más, como los diversos films rodados por un mismo cineasta.
4. En un estudio comparado e inédito entre este film y *Fedora*, Alba Padró ha señalado cómo Wilder se cita a sí mismo veintiocho años después, pues también cuando Barry Dutch Detwiler (otra vez William Holden) entre por primera vez en Villa Calipso será recibido por el doctor Vando (José Ferrer) con estas mismas palabras: "Limpiese los zapatos".