

El *Red Scare* y el escritor en Hollywood: posibilidades históricas en el cine de Billy Wilder

Sheila Maria Ribeiro Saad*

En una sociedad que enaltece el individuo y la preocupación exclusiva e inconsecuente con el momento presente, la preservación de la memoria colectiva se torna esencial, una vez que es a través de ella que definimos nuestra identidad, nos apropiamos del pasado, comprendemos el presente y proyectamos modificaciones y perspectivas para el futuro.

Buscaremos, por lo tanto, en esa ponencia, analizar la obra *Sunset Boulevard* (*El Crepúsculo de los Dioses*), dirigida por el austro-húngaro Billy Wilder en 1950, como un documento histórico, un ícono indispensable para la preservación de la memoria de la historia norte-americana.

La propia concepción de la obra está estrechamente relacionada a la identidad del cineasta, una vez que Wilder era un expatriado que, antes de establecerse en los Estados Unidos, pasó por Viena, París y Berlín – donde trabajó en la UFA¹ y consolidó su experiencia con el Expresionismo Alemán². Además, el hecho de haber presenciado la ascensión del nazismo y el consecuente aplastamiento de la clase operaria le dotaron de una visión crítica y distanciada de la sociedad norteamericana, de forma a confrontar sistemáticamente el *American way of life*³ a través de la comedia, problematizando sus mitos, ideologías y tabús referentes a sexualidad, familia y industria cultural. Su obra, consecuentemente, indicaba su visión sin máscaras de la debilidad y sordidez humanas. Sobre ese tema, el historiador Richard Jewell comenta:

“el hecho curioso del cine noir haber empezado durante la Segunda Guerra Mundial, período en que los americanos estaban extraordinariamente unificados, determinados y llenos de esperanza cuanto al futuro puede ser explicado parcialmente por las influencias europeas. Los directores que hicieron esas películas eran expatriados europeos, desgastados por la devastación que se abatía sobre sus amigos, familia y ciudad natal durante la guerra. Ellos tenían buenas razones para su cinismo, menos optimistas que los americanos típicos, y utilizaban su fuerza en Hollywood para mejor llevar esos proyectos idiosincráticos a la producción.”⁴ (JEWELL, 2007:192)

* Maestranda en Literatura y Cine, del programa de Estudios Lingüísticos y Literarios en Inglés, por la Facultad de Filosofía, Letras e Ciencias Humanas de la Universidad de São Paulo (FFLCH-USP), Brasil.

¹ De 1917 a 1945, la UFA (Universum Film Aktien Gesellschaft) fue la red de estudios cinematográficos más importante de la Alemania, siendo considerada una de las más relevantes empresas del sector y una concurrente directa de Hollywood.

² El Expresionismo Alemán fue un estilo cinematográfico cuyo auge se dio en la década de 1920. Él es caracterizado por la distorsión de escenarios y personajes a través del uso del maquillaje, de recursos de fotografía y de otros mecanismos, con el objetivo de expresar la manera con que sus realizadores veían el mundo, caracterizada por la negación del ideal burgués, oponiendo-se a la sociedad inmersa en el racionalismo moderno propagador del trabajo mecánico. Influenciados por Nietzsche y Freud, tales artistas ultrapasaros los límites del realismo, expresando la subjetividad psicológica y emocional.

³ La expresión *American way of life* se refiere a la creencia popular norteamericana en la superioridad de la democracia dicha libre, fundamentada en el mercado de trabajo competitivo sin límites, el cual predica que cualquier individuo, independientemente de las circunstancias de su vida, podría mejorar su calidad de vida a través de la determinación, del trabajo duro y de la habilidad.

⁴ Nuestra traducción.

Por lo tanto, la propia origen y la mirada distanciada del cineasta propiciaron la elaboración de una obra capaz de difundir una crítica y de efectuar el levantamiento analítico de las estructuras sociales y políticas en dos momentos distintos, pero relacionados: la transición del cine mudo al sonoro, a partir de 1927, y el establecimiento del *Red Scare*⁵, en el fin de la década de 40.

Tal crítica, sin embargo, no surge de forma explícita, pero sí de manera velada, dado el momento histórico en cuestión. Así, inicialmente, el enredo se muestra bastante sencillo y semejante a lo de diversas películas hollywoodienses melodramáticas, retratando un triángulo amoroso mal sucedido entre Norma Desmond (Gloria Swanson), una diva del cine mudo, Joe Gillis (William Holden), un escritor y periodista que intentó la vida como guionista en Hollywood y, al fracasar, fue contratado por Norma para editar su guión. Él acaba enamorándose de Betty Schaefer (Nancy Olson), la novia de su mejor amigo que busca, a través del trabajo colectivo junto a Gillis, tornarse una escritora bien sucedida. La obra cuenta también con la presencia del mayordomo, ex marido y ex director de Norma, Max von Mayerling (Erich von Stroheim), responsable por alimentar las excentricidades de la actriz. Tal enredo es resumido por el protagonista como *'una historia muy simples. Una mujer vieja y rica... un hombre más joven con poco dinero.'*

Ya a través de esa breve sinopsis, podemos observar que todos los personajes citados están, de alguna forma, relacionados a la industria cultural norteamericana, la cual es expuesta por el cineasta. Esa percepción es reforzada inúmeras veces durante la película, una vez que, para mejor criticar esa industria, sus escritores – Wilder y Charles Brackett – optaron por la utilización de personas y sitios conocidos, de manera a situar sus espectadores y a resaltar la semejanza con la realidad. Cuanto a los sitios utilizados, citemos como ejemplo las referencias hechas a *Schwab's Drugstore*, llamada de 'cuartel general' por Gillis y frecuentada por todos aquellos que buscaban una chance en Hollywood; a los apartamentos del Alto Nido, morada inicial del protagonista; al campo de golf en Bel Air y al portón lateral de la Paramount. Cuanto a los nombres y artistas seleccionados, grande parte de la obra se basa en la realidad: la semejanza entre las carreras de Gloria Swanson y Norma Desmond, entre Stroheim y Mayerling y la relación entre los dos actores⁶; entre la carrera decadente de Holden y de Gillis; la participación del director DeMille como el mismo; de las *'figuras de cera'*, actuales compañeros de bridge de Norma y también actores olvidados del cine mudo, representados por Buster Keaton, Anna Q. Nilsson y HB Warner; y la utilización del nombre *Hog-Eye*, apodo de un antiguo electricista de la Paramount llamado John Hetman y, en la película, atribuido al personaje responsable por la iluminación del escenario de DeMille. Hasta los nombres fueron cuidadosamente elaborados: Norma es una referencia a Mabel Normand, de la era del cine mudo; Desmond, al apellido del director William Desmond Taylor, cuyo asesinato en 1922, posiblemente relacionado a su relación con Mabel, colocó un fin también a la carrera de la actriz; Joe, por su vez,

⁵ Durante el siglo XX, los EEUU tuvieron dos momentos conocidos como *Red Scare* (amenaza roja). El primero fue concomitante al período de la Revolución Rusa y se refería al miedo de una posible revuelta de los trabajadores sindicalizados norteamericanos inspirada por la revolución. El segundo, por su vez, duró aproximadamente diez años (1947-1957) y se refiere a la *caza a las brujas*, tema que será contemplado posteriormente por el análisis.

⁶ Stroheim empezó a dirigir sus propias películas en 1918 y fue el director de la última película muda en que actuó Gloria Swanson – *Queen Kelly* – que, debido a las excentricidades del director, exigió del estudio que le cambiasen.

era uno de los nombres más populares de los años 1940 y remetía a la idea de ‘*ordinary Joe*⁷’, implicando, por lo tanto, en la identificación con el público.

Así, durante la película, es necesario que el espectador recurra a su repertorio acerca de la industria cultural, una vez que se depara seguidamente con el embate problematizado entre la industria cinematográfica contemporánea a Wilder, en los años 1950, representada especialmente por Gillis, y aquella de los años 1920, representada por Norma. O sea, la obra, más allá de servir como material para la preservación de la memoria al retratar el momento en que fue hecha, demanda de su audiencia que conozca y se apropie del momento histórico anterior al mismo.

Uno de esos embates que remontan a la historia de la industria hollywoodiense ocurre en el principio de la relación de los dos, cuando Gillis llega a casa de Norma huyendo de sus cobradores e introduce algunos de los temas centrales que pautarán la obra, como la transición del cine mudo para el sonoro y la decadencia del *Star System*, la ascensión del *Studio System* y sus debidas implicaciones, como el desempleo en Hollywood.

En la escena inmediatamente posterior a la llegada de Gillis a casa de Norma, donde es confundido con un agente funerario encargado del servicio de su mascota, él la reconoce, diciendo que ella ‘*era grande*’. Norma le responde no apenas afirmando que sigue grande y que las películas que se tornaron pequeñas, pero profetiza también la muerte de este nuevo cine, la cual será grabada en colores y por los micrófonos tan aclamados por la industria. Así, ella se muestra consciente, por lo menos de manera parcial, del proceso que la marginalizó. Sin embargo, por ter se alejado del mundo moderno, podemos verificar que su lucidez no se refiere a la actualidad del personaje, pero sí al surgimiento del cine sonoro y a sus implicaciones. Con tal información en mente, su comentario puede ser parcialmente comprendido al considerar el retroceso inicial que ocurrió en la industria cinematográfica con la introducción de diálogos en las películas, una vez que, debido a las limitaciones de captación del sonido del micrófono, los artistas tenían que mantenerse prácticamente inmóviles durante la filmación de las escenas. Concomitantemente, debido al alto costo de la adaptación de las salas de cine, los estudios hicieron altísimos préstamos junto a Wall Street. Así, en poco tiempo, representantes de grupos financieros estaban presentes en la dirección de los estudios cinematográficos, tomando decisiones políticas.

Con todo, debemos ter en mente que no fue solamente en ese período que Wall Street invirtió financieramente en Hollywood. Con el fin de la Primera Guerra Mundial, pasó a invertir en los estudios por motivos políticos y financieros, una vez que se tornaban una gran industria y, en los años del primer *Red Scare*, las películas se tornaron un medio de persuasión y propaganda en masa, promoviendo el *American way of life* en todo el globo. Esa relación puede ser más claramente observada cuando tomamos la ascensión del *Star System* como un medio de divulgación y exportación, sistema ese que surgió aproximadamente en 1900 y tuvo su fin entre las décadas de 1930 y 1960. El termo se relaciona a la creación y administración de la publicidad de actores principales, de manera que el ‘estrellato’ (*stardom*) asumió dimensiones míticas y les rindió salarios astronómicos. La personaje Norma Desmond, en esa escena inicial, cuando dice que todavía es una estrella, se refiere nostálgicamente a ese período de gloria de los artistas de la industria, idea esa reforzada en diversos momentos a lo largo de la obra, tanto por Max (al puntuar las locuras ya hechas por sus fans) como por ella misma, al decir que sin ella no existiría la Paramount, al visitar DeMille en el estudio.

⁷ El termo ‘ordinary Joe’ es normalmente utilizado para referirse a una persona completamente común, un americano típico.

Esa relación también se hace presente en la ascensión del *Studio System*, sistema en el cual Wilder hizo gran parte de sus trabajos norteamericanos. Lo mismo se refiere al control sobre todos los aspectos de producción y distribución predominante en los años 1920 a 1950 y está directamente relacionado a los débitos de los estudios con Wall Street. En ese período, las películas eran producidas con una eficacia casi fordista, donde el trabajo era fragmentado en sectores diversos (conforme Wilder puntúa en *Sunset Boulevard*) y los actores y escritores eran simples funcionarios sin gran libertad de creación. Alrededor de 1930, una serie de fusiones e realineamientos acabó por concentrar 95% de la industria fílmica en las manos de ocho estudios, los cuales estaban organizados verticalmente, de manera a controlar no apenas los medios de producción, pero también los de distribución y exhibición de las películas. En ese período, todos los pasos de la producción, desde su concepción hasta su exhibición, eran cuidadosamente controlados, de forma que estaban impresos en las películas los valores de los estudios que las producían, bien como de los artistas involucrados en su producción, visando difundir la ideología capitalista que regía tales estudios.

Así, al analizar el *Studio System* y la subordinación de la industria cultural al Capital, también nos deparamos con otro aspecto apuntado por la película: el rol del escritor como trabajador en Hollywood y las posibilidades históricas disponibles al mismo.

Para tanto, se hace necesaria una breve contextualización del postguerra norteamericano, una vez que, en el momento de la producción de *Sunset Boulevard*, el contexto económico ya se encontraba en dificultad debido a la ineficacia del Plan Marshall⁸, de forma que el gobierno norteamericano estableció una ‘economía de guerra’.

Tal dificultad financiera se reflejó en Hollywood, debido a la nueva queda del público, semejante a aquella que ocurrió en la década de 1920 y que forzó la industria a hacer préstamos para patrocinar las nuevas películas sonoras. Como Wall Street no estaba dispuesta a hacer nuevas inversiones en la industria, una vez que esta se demostraba inestable debido a la reducción de lucros y a las diversas huelgas sindicales, el camino tomado por Hollywood fue entonces el de la demisión, sin ningún derecho laboral, de diversos escritores, artistas y directores tenidos como comunistas. Diversos de esos profesionales fueron ‘*blacklisted*’, o sea, tuvieron sus nombres vinculados a una ‘lista negra’ utilizada por toda la industria hollywoodiense, de forma que no conseguían nuevos trabajos. Muchos, para mantenerse en sus empleos, denunciaron colegas, los cuales eran investigados, llamados a deponer, demitidos y estigmatizados. Además, aquellos que no fueron *blacklisted* pasaron a tener su trabajo fuertemente controlado. Ese período pasó a ser conocido como macartismo – una vez que fue liderado por el senador Joseph McCarthy y pelo HUAC (House of Un-American Activities Committee) – o como *Red Scare* (Amenaza Roja) – por referirse a las patrullas anticomunistas y persecuciones políticas que se dieron en los años 1940 y 1950, las cuales se hicieron conocidas como *caza a las brujas*.

Refiriéndose a ese contexto, en la obra *On Sunset Boulevard: The Life and Times of Billy Wilder*, Ed Sikov constata que Billy Wilder, así como otros refugiados en Hollywood, lidiaba con la tenue línea entre la sobrevivencia y la política. A pesar de

⁸ El Plan Marshall fue elaborado para la reconstrucción de los países aliados de la Europa en los años siguientes a la Segunda Guerra Mundial. Ese plan de reconstrucción fue establecido por dos razones: expandir el mercado de exportación de los EEUU y evitar la expansión del comunismo en el continente europeo. Sin embargo, después de un período de suceso del plan, los EEUU se depararon con una significativa reducción en los pedidos de exportación, impactando directamente en la industria nacional, de forma que muchas empresas quebraron e la población, debido al desempleo, se afondó en deudas.

simpatizar con la izquierda, sabiendo de su vulnerabilidad como inmigrante, Wilder, al contrario de muchos escritores, optó por la sobrevivencia, lo que le rindió una carrera larga y productiva en los EEUU. Sin embargo, aun sin defender abiertamente una línea política, Wilder participó en el Comité por la Primera Emenda (Committee for the First Amendment) en 27 de octubre de 1947, integrando el grupo que fue para Washington protestar durante las audiencias promovidas por el HUAC, sin éxito. Al final, muchos de sus integrantes pasaron a ser vistos con sospecha.

Al relacionar los datos económicos a los políticos, podemos concluir que tales acontecimientos no estaban exclusivamente relacionados a la lucha ideológica de la Guerra Fría, sino a los movimientos económicos adoptados, los cuales hacían parte de la economía de guerra. De esa forma, el fuerte movimiento sindicalista y las representaciones sociales a través del cine pasaban a ser controladas y censuradas, llevando a la demisión de los profesionales involucrados.

Tal situación de crisis y desempleo revelan al espectador de *Sunset Boulevard* el motivo por el cual Gillis no lograba una colocación en el mercado de trabajo, percepción esa que el protagonista, así como Norma, no aparenta demostrar, una vez que dice no saber si sus historias eran demasiado originales o si simplemente no eran originales. Así, aun siendo filiado al sindicato, ambos demuestran no conocer totalmente el momento histórico que integran, bien como sus dificultades económicas. De esa manera, él no reconoce, o hasta rechaza, otras opciones disponibles, como unirse a los otros trabajadores de Hollywood, representados por la fiesta de Año Nuevo de Artie Green, por la sociedad con Betty Schaefer y por la amistad con Max von Mayerling; trabajadores esos que, según el narrador, se parecen con él en un momento anterior a su convivencia con Norma, pues tienen su edad y son escritores desempleados, compositores sin grabadora, actrices que creían que todavía tenían una chance.

Esos trabajadores, al contrario, se muestran conscientes de la necesidad de unión entre ellos para contornaren el desempleo que asola la industria. Betty, por ejemplo, deja clara su preferencia por trabajar en colaboración con otro escritor (Gillis), unión esa que se opondría a aquella trabada entre él y Norma, de cuño vertical (exploratorio), y no horizontal (colaboración entre iguales). Así, al contrario de la aparente sensación de falta de preparación demostrada por Betty, ella propone una unión de clase. Además, esa unión podría ser productiva no solamente porque ambos conocían profundamente el lenguaje cinematográfico (diálogo trabado por ellos en el cuarto de baño en la fiesta de Artie Green), pero también porque poseían habilidades diversas con el desarrollo de historias: Betty, con su experiencia como lectora profesional, era capaz de detectar cuales historias podrían, o no, tener éxito; Joe, por su vez, recorría a su conocimiento para citar custos, tipos económicos de filmación, actores y directores posibles para determinados guiones, etc.

Podemos observar, así, que la fuerte unión de los trabajadores en diversos sectores de la sociedad norte-americana es tematizada por la obra, una vez que la película propone una posible forma de trabajo, tal cual era practicado por Wilder (que escribió *Sunset Boulevard* en sociedad con Charles Brackett): colectivo, de cuño horizontal, en el cual las diferentes habilidades de sus integrantes se complementarían de manera a alcanzar el objetivo.

Además, a lo largo de la película, Joe parece construir una relación de complicidad y confianza con Max, lo que puede ser comprendido como una tentativa de alianza de clase formada entre trabajadores de una manera un tanto cuanto torta, una vez que uno era arribista y el otro buscaba defender los intereses de Norma. Esa tentativa de alianza puede ser observada también en la unión entre Joe y Betty, los cuales, conforme

mencionado anteriormente, buscan escribir cooperativamente una obra que contenga un mensaje.

Tales tentativas podrían tomar cuerpo ante la decisión del narrador de irse de la casa de Norma, dejando sus ‘conquistas’ hasta entonces (ropas caras, piscina, joyas) – opción esa simbolizada también por la escalera, la cual, por la primera vez, Joe aparece bajando. Mientras tanto, esa decisión, al revés de aproximarlos más de otros trabajadores, forjando de hecho una alianza, llévalo a traicionar la confianza de Max, visando ofender a Norma, y a asumir su carácter para Betty, con la meta de ahuyentarla, diciendo que tenía un ‘*contrato longo y sin opciones. Me gusta de esa manera. Tal vez no sea muy admirable...*’.

Así, al no reconocer las posibilidades de unión de clase como factible, Joe opta por el arribismo al lado de Norma, portándose como un mero gigoló. Tal opción es demostrada a través de la filmación recurrente de él subiendo las escaleras de la mansión y destacándose de sus iguales a través de sus ropas y actos. Él, sin embargo, no asume tal postura para el espectador, posicionándose como una simple víctima del azar y del ingenio de Norma. En ese momento, a pesar del sarcasmo al cual recurre, Joe asume y explica, tanto para Betty como para el espectador, el rol de gigoló arribista adoptado durante la obra. Cabe al espectador atento notar que, aun mascarando tal discurso con la supuesta preocupación con ella, él define su verdadero carácter y su trayectoria durante la obra, finalmente dejando el rol de víctima, una vez que, para el cineasta, “las personas hacen todo por dinero – excepto por algunas que harán *casi* todo por dinero.”⁹ (GEMÜNDEN, 2008:125). La película muestra, por lo tanto, la imposibilidad de conciliar el individualismo y el arribismo con la unión de clase y la búsqueda colectiva por soluciones.

Sin embargo, debemos considerar que la obra no solamente retrata las consecuencias del postguerra, pero fue también producida en ese período, de forma que debería lidiar con la censura impuesta por el *Red Scare*, de manera a burlarla.

Así, para que el espectador pueda comprender la crítica previamente expuesta, es necesario que consiga distinguir entre las tres interpretaciones posibles de la obra, la cual trae en si una trampa. La primera lectura posible sería simplista y melodramática, que retrataría solamente las historias de amor involucradas en el ya mencionado triángulo amoroso. La segunda estaría atraída a la creencia en la historia narrada por Gillis en *voice-over*¹⁰, a través de la cual él revelaría fielmente el carácter manipulador de Norma, que siempre lo subyugaría a sus caprichos, humillándolo y, por fin, asesinándolo. Finalmente, la última lectura sería hecha por un espectador experimentado que dudaría del narrador en primera persona, observando que él, como hábil lector y guionista de Hollywood, se utiliza de ese repertorio para direccionar la mirada de la audiencia y para conquistar su simpatía, narrando la historia de forma a justificar su opción ‘laboral’ y a borrar su propio carácter manipulador, arribista y movido exclusivamente por intereses pecuniarios.

O sea, Wilder elaboró una obra que, simultáneamente, fuera capaz de atraer el público con un romance tradicional y que transmitiera una crítica ‘aceptable’ por la censura: el *pasado* de la industria cinematográfica hollywoodiense, una vez que las películas mudas ya eran parte de la memoria del público y no más de su presente. Esa crítica se basa en la segunda lectura propuesta anteriormente, aquella que transforma

⁹ Nuestra traducción.

¹⁰ El termo *voice-over* se refiere a una voz, generalmente narrativa, sobrepuesta a la escena y que viene de un personaje o narrador ‘invisible’, que no participa activamente en dicha escena. Ese narrador tras informaciones y haz comentarios que explican una acción o enredo. Tradicionalmente, esa voz puede ser oída solamente por los espectadores, y no por los personajes.

Norma en la villana de la historia. Sin embargo, tal crítica no es la única presente en la obra, una vez que la tercera lectura propuesta nos lleva al momento histórico contemporáneo a Wilder, revelando las artimañas de un narrador, también escritor, desempleado que opta por el arribismo en detrimento de la unión de clases. Así, el enredo aparentemente tradicional da cuenta de criticar la sociedad norteamericana, en especial aquella hollywoodiense, y, simultáneamente, de burlar la censura emergente y de retratar ese nuevo momento histórico.

Observamos, por lo tanto, que la obra transmite más de una historia, las cuales pueden ser profundizadas y comprendidas (o no) de acuerdo con la experiencia y con el repertorio del espectador. Cada una de esas historias ocurre de una forma y cuenta con un sistema diverso de causalidad. Ellas cuentan, también, con elementos significativos cuidadosamente seleccionados, los cuales adquieren dupla – o tripla – función en la narrativa y actúan de manera diversa en cada una de las historias. De esa manera, mismo que contadas en paralelo, la tercera lectura viene cifrada en los intersticios de las otras dos, de modo a ocultar una historia secreta dentro de otra visible – historia esa que puede, o no, sacar a la superficie.

Esa habilidad nos remete a los cuentos de la narrativa policial clásica. Sin embargo, mientras el cuento clásico enunciaba la existencia de una historia secreta, el cuento moderno, así como *Sunset Boulevard*, cuenta las historias como se fueran solamente una. De esa forma, la historia oculta es capaz de burlar la censura, siendo construida como lo que no es dicho, a través de sobrentendidos y de alusiones.

La obra es, por lo tanto, cuidadosamente elaborada de manera a traer a la superficie, aunque veladamente, algo que estaba oculto a la mirada del espectador: el desempleo y la persecución política en Hollywood, los cuales demandarían posicionamientos políticos de sus protagonistas, aliándose u optando por el individualismo y el arribismo social.

Nuestra hipótesis es corroborada por el escritor y crítico argentino Ricardo Piglia, una vez que él nos enseña que la estrategia narrativa adoptada es puesta al servicio de esa narrativa cifrada, de forma que, una vez comprendida la historia secreta, se comprende también la estructura formal de la obra. Así, al cuestionar la estrategia narrativa utilizada en *Sunset Boulevard* (narrativa en primera persona a través de *flashback*¹¹ y *voice-over*), impredeciblemente nos deparamos con la inconsistencia de la historia narrada y, consecuentemente, analizamos la misma bajo el prisma de la desconfianza. Esa nueva mirada se debe al conocimiento de que el narrador masculino, principalmente del cine *noir*, es normalmente establecido como punto de identificación de la audiencia, resultando en una visión patriarcal y despreciativa de la identidad femenina. Así, al invertir tanta autoridad en él, acabamos olvidándonos que tal cine *noir* se caracteriza por un narrador no confiable y culpado, cuya descripción en primera persona acaba por darnos una visión subjetiva de los acontecimientos, la cual es pintada con tonalidades expresionistas y gestos predatorios de Norma, demostrando así la parcialidad de la mirada.

Constatamos, por lo tanto, que Gillis construye la narrativa contra el espectador, buscando manipularlo, debido a la necesidad de burlar la censura, conforme anteriormente mencionado. Para tanto, se utiliza de recursos diversos y cuenta con el condicionamiento crítico de su espectador, establecido por los géneros mediáticos hollywoodienses, una vez que su posicionamiento arribista se opone aquello de la mentalidad de las películas de crimen de la época inmediatamente anterior a la suya.

¹¹ El término *flashback* se refiere a la técnica cinematográfica que altera el encadenamiento cronológico/secuencial de la narrativa, llevando al espectador a un evento, escena o secuencia ocurridos anteriormente al momento presente de la narración.

Tal especulación está directamente relacionada al hecho de que, históricamente, las películas de crimen lidiaban con trazos de pobreza y con los problemas enfrentados por la clase trabajadora. Así, mientras las relaciones de la clase trabajadora giraban alrededor de la lealtad bajo las adversidades legales y económicas, las relaciones de la clase dominante se caracterizaban por su decadencia e impotencia, a través del asesinato por dinero y de la destrucción de la vida humana por lucro, característica esa latente en las obras *noir*. Por lo tanto, tal periodo de hegemonía de la izquierda, demostrada a través del cine *noir* por un corto periodo de tiempo (1945-50), representó en las pantallas la aproximación del interés de la clase trabajadora y media, apareciendo en un momento en que la consciencia de clase surgió con una serie de huelgas (tanto nacionales cuanto localmente en Hollywood) y cuando la ansiedad de la clase media referente al corporativismo aumentaba. Su manifestación en las pantallas se dio a través de representantes de las clases trabajadoras y media que se veían forzados a huir de la justicia por un crimen del cual no se sentían culpados, exponiendo el criminoso real (un enemigo de la clase dominante).

Con ese conocimiento histórico en mente, es posible comprender entonces porque Gillis se siente seguro con relación a la adherencia y a la empatía del público al posicionarse como víctima de la historia que narra. Así, como un eximio lector y conocedor de los géneros, él expone, de cierta manera, esa situación al espectador, describiendo la decadencia (física, mental y histórica) de Norma y narrando la serie de eventos que culminó en su llegada a la casa de ella y, posteriormente, en su muerte. Desde el inicio, cuando observamos un cuerpo en la piscina de una mansión, él afirma que lo mismo pertenecía a un simple escritor de películas B, '*nadie importante*'; después, relata que fue su proceso de fuga de los cobradores (por estar en paro y no poder pagar su coche) que lo llevó a la casa de Norma y, consecuentemente, lo hizo aceptar el empleo ofrecido bajo las condiciones impuestas por ella.

No fueran los elementos contradictorios que permean la obra e indican la necesidad de una lectura atenta y crítica de la misma, el espectador no tendría por qué dudar de ese narrador, una vez que él se utiliza, con bastante propiedad, del 'ritual del género' para presentar su caso. Ese narrador, por lo tanto, a través de su habilidad en contar historias, se utiliza de artificios para cooptar la confianza del espectador. Ya en el principio de la película nos deparamos con una estrategia en la que el narrador muerto parece adquirir mayor credibilidad, ya que no contaría mentiras ahora que no tendría nada a perder, siendo así, el único capaz de contar *toda la verdad* al espectador, al contrario de lo que los periódicos y otras medias harían después de entrar en contacto con el caso. Esa falta de credibilidad de la media, sin embargo, se torna curiosa y significativa cuando viene de Gillis, una vez que nuestro narrador, más allá de lector y escritor, actuaba también como periodista en su ciudad natal. Además, otra pista que visa legitimar su conocimiento y honestidad es la recurrente referencia a autores canonizados y a obras literarias presente en su narrativa, como Joyce, Dostoievski, *Great Expectations* (de Charles Dickens), *The Young Lions* (de Irving Shaw), etc. Otra pista sería su tentativa en mostrarse incorruptible, o tal vez demostrando una vez más no comprender totalmente la industria cinematográfica, al relatarnos su encuentro con el productor Sheldrake, quien le sugiere que modifique su guion para tornarlo vendible; posibilidad esa rechazada enfáticamente por Gillis, que prefiere mantenerse desempleado.

Además, el narrador permea su historia con detalles que le ponen en la posición de víctima, siendo manipulado y humillado por las actitudes de Norma, como: la incomodidad y revuelta al tener sus cosas llevadas al garaje sin su permisión; la crítica hecha por ella a sus ropas y al hecho de mascar chicle; el comentario hecho por el

vendedor acerca de la compra de sobretodos, aconsejándole a seleccionar aquel más caro, una vez que *'la señora estaría pagando'*; el descaso con que ella le trata mientras juega con sus *'figuras de cera'*; los gestos predatorios y teatralizados que siguen su tentativa de suicidio, cuestionando su legitimidad; el paralelo velado trazado por él mismo entre él y el gorila de estimación de Norma, etc. Sin embargo, observamos que, aun mostrando en todos los casos una revuelta inicial, seguida por la demostración de impotencia ante los caprichos de Norma, él se conforma rápidamente en todas las circunstancias, como quien estuviera solamente haciéndose insatisfecho al ser contrariado. Más allá de eso, al cuestionar el suicidio de Norma y retratarla como una vampira que agarra su presa, Gillis demuestra la subjetividad a cual el espectador está expuesto.

Tales factores pueden ser justificados una vez que él propio, al entrar en la casa de Norma y conocer su guion, dice haber planeado una *'trama el mismo'*, de manera que afirma estar manipulando la situación. En ese momento, aun asumiendo la naturaleza de sus actos, basadas puramente en el interés financiero, Joe muestra al espectador que fue una víctima de ella (una vez que, según él, Max ya había arreglado el cuarto arriba del garaje durante la tarde, antes aún que Norma le propusiera el trabajo).

Otras imágenes que permean la narrativa se relacionan al objetivo, desde el inicio de la misma, en indicar la locura de la ex estrella, a través del paralelo hecho entre ella y la decadente Mrs. Havisham (de *Great Expectations*) y la especulación acerca de los dueños de la casa, que fue posiblemente construida por *'locos del cine en los locos años 20'*. Esa imagen visa, de cierta forma, justificar las actitudes de Norma y preparar el espectador para el desenlace de la narrativa, colocándola en el rol de villana de la obra, la cual es punida a través de la soledad y de la locura; y él, en el rol de víctima.

Esos recursos y artificios son aplicados por el narrador de manera a corroborar la sensación de impotencia ante los acontecimientos que Gillis demuestra a los espectadores, buscando negar, así, su opción en asumir el rol de gigoló.

Sin embargo, no podemos olvidarnos que nuestro personaje subjetivo, capaz de destorcer el mundo que revela a través de su discurso y responsable por el montaje y articulación de los planos, no es la única instancia narrativa de la obra. Así, aunque Gillis aparente ser el único responsable por la narración, debemos observar que él está inserido en un discurso de un narrador externo – el autor implícito – responsable del montaje paralelo que organiza la obra, construyendo su texto de forma no verbal. Es él, por lo tanto, que demanda un posicionamiento reflexivo y crítico del espectador a través de la introducción de las contradicciones anteriormente mencionadas en la obra, una vez que es el responsable por la selección de elementos que susciten el cuestionamiento anteriormente propuesto (como la selección cuidadosa de la estrategia narrativa y la inserción de elementos que la comenten y la cuestionen). Tal reflexión sobre la obra hace con que la audiencia sea capaz de articular las tres historias transmitidas, comprendiendo así la película en su totalidad.

Constatamos, por lo tanto, a través del levantamiento del contexto socio-histórico de *Sunset Boulevard*, la estrecha relación entre la estructura formal y temática de la obra con el momento de la censura y desempleo vivido por los trabajadores norteamericanos al fin de la década de 1940. Así, visando la construcción de una obra capaz de burlar la censura y que diera cuenta de transmitir una crítica social y problematizar ese momento histórico, el director formuló una historia aparentemente sencilla que, cuando bien observada, desemboca en la cuestión de los trabajadores de esa industria, los cuales son retratados (en primer o según plan) en prácticamente todas las escenas de la película. Sin embargo, conforme buscamos demostrar, esa lectura no es

posible a cualquier interlocutor, especialmente porque, dada la censura, se adoptó una instancia narrativa que despistase al espectador ingenuo, o sea, Joe Gillis, que narra su historia en primera persona. Un lector sagaz, al contrario, se utilizaría de su repertorio de lectura y de su conocimiento socio-histórico para cuestionar la historia narrada, una vez que ella presenta diversas inconsistencias. De esa forma, ese espectador estaría debidamente distanciado y entrenado para observar que Gillis no pasa de un arribista manipulador que, sin mostrarse consciente de los procesos históricos que forma parte, rechaza la posibilidad de unión de clase y el trabajo colectivo con los demás trabajadores.

Por fin, cuando llevamos en cuenta los aspectos puntuados durante este análisis, constatamos entonces que la obra puede ser utilizada como un documento histórico capaz de preservar la memoria de la historia norteamericana, una vez que ella no solamente efectúa un panorama de los diferentes momentos vividos en la historia del cine, pero también critica ferozmente la industria cinematográfica y su constante relación con el capital financiero, relación esa que acaba por despertar y reforzar un posicionamiento social individualista en contraposición a la unión de clase en un momento político crucial de la historia del país.

Referencias bibliográficas

- ARMSTRONG, Richard. (2002) "Sunset Blvd.". Billy Wilder, American Film Realist. (North Carolina: McFarland & Company Inc. Publishers).
- BARBOSA, João Alexandre. (1990) A leitura do intervalo. (São Paulo: Iluminuras).
- BAUMAN, Zygmunt. (2008) Vida para Consumo: a transformação das pessoas em mercadoria. (Rio de Janeiro: Zahar).
- BROE, Dennis. (2008) Film Noir, American Workers, and Postwar Hollywood. (Florida: UPF).
- CASPER, Drew. (2008) Postwar Hollywood, 1946-1962. (Cambridge: Blackwell Publishing).
- CHANDLER, Charlotte. (2002) Nobody's perfect. Billy Wilder – A personal Biography. (New York: Simon & Schuster).
- CHESTERTON, G.K. (2011). "Como escrever uma História de Detetive". A Inocência do Padre Brown. (São Paulo: L&pm Pocket).
- COOK, David A. (2004) A History of Narrative Film. (New York: Norton & Company).
- DENNING, Michael. (2010) The Cultural Front: the laboring of American Culture in the Twentieth Century. (Verso: London).
- GEMÜNDEN, Gerd. (2008) A foreign Affair – Billy Wilder's American Films. (New York: Berghahn Books).
- HAMILTON, Ian. (1990) Writers in Hollywood: 1915 – 1951. (New York: Carroll & Graf Publishers Inc.).
- HAYWARD, Susan. (2000) Cinema Studies: the key concepts. (London: Routledge).
- HORNE, Gerald. (2001) Class Struggle in Hollywood: 1930 – 1950. Moguls, mobsters, stars, reds & trade unionists. (Texas: UTP)
- JAMESON, Fredric. (1999) O Método Brecht. (Rio de Janeiro: Editora Vozes).
- JEWELL, RICHARD B. (2007) The golden age of cinema: Hollywood, 1929-1945. (Cambridge: Blackwell Publishing).
- McNALLY, Karen. (2002) "Have they forgotten what a star looks like? Image and Theme with Dino, Cagney and Fedora". Billy Wilder, movie-maker: critical essays on the films. (North Carolina: McFarland & Company Inc. Publishers).

- MOINE, Raphaëlle. (2008) *Cinema Genre*. (Oxford: Blackwell Publishing).
- NEVE, Brian. (1992) *Film and Politics in America: a social tradition*. (London/New York: Routledge).
- ORR, John. (1993) "The Strange Passion of Film Noir." *Cinema and Modernity*. (Oxford: Polity Press).
- PHILLIPS, Gene D. (2010) *Some like it Wilder: The life and Controversial Films of Billy Wilder*. (Kentucky: UPK).
- PIGLIA, Ricardo. (1994) *O Laboratório do Escritor*. (São Paulo: Iluminuras).
- _____. (2006) *O último leitor*. (São Paulo: Companhia das Letras).
- SCHWARZ, Roberto. (2006) *Duas Meninas*. (São Paulo: Companhia das Letras).
- STAGGS, Sam. (2002) *Close-up on Sunset Boulevard: Billy Wilder, Norma Desmond and the Dark Hollywood Dream*. (New York: St. Martin's Press).
- STAM, Robert. (1991) *O Espetáculo Interrompido: Literatura e Cinema de Desmistificação*. (Rio de Janeiro: Paz e Terra).
- SIKOV, Ed. (1998) *On Sunset Boulevard: the life and times of Billy Wilder*. (New York: Hyperion).
- WILDER, Billy. (1999) *Sunset Boulevard; with an introduction by Jeffrey Meyers*. (California: UCP).