

**Juan López Gandía y Pilar Pedraza, ARQUITECTURA «DE CINE»: Juan Antonio Ramírez, *La arquitectura en el cine. Hollywood, la Edad de Oro*. Madrid, Herman Blume, 1986. 350 págs., 323 ilustraciones**

La gran arquitectura en *dur* es el arte más caro del mundo, y por eso hay poca y toda ella está estudiada, con mayor o menor fortuna. Hay otra, gratuita y democrática como la muerte, que es la de los sueños —¿quién no tiene en el centro de su noche una escalera, una cloaca, un maravilloso o atroz palacio?—, a veces reconstruida por los escritores en sus papeles. Y la intermedia, la inhabitable y más libre por su propio carácter no funcional desde el punto de vista estrictamente arquitectónico. Esta es la que Juan Antonio Ramírez investiga desde hace años: la de la imaginación, la de los tratados y utopías, la de los cuadros y los tebeos, la del cine. Sobre ella ha escrito libros sugestivos (**Construcciones ilusorias**, Alianza, Madrid, 1983; **Edificios y sueños**, Universidades de Málaga y Salamanca, 1983) y uno (**Oxidos mezclados**, Ediciones Libertarias, Madrid, 1984) que rebasa el ámbito de lo académico y se sitúa en un terreno que sólo al autor y al lector pertenece y que constituye una reflexión insólita en nuestro país sobre la cultura americana observada por unos ojos cultos e irónicos.

Pero ahora vamos a ocuparnos del último libro de Ramírez apare-

cido, sin olvidar que se inserta en un proyecto coherente para quien siga su obra con atención: **la arquitectura en el cine. Hollywood, la Edad de Oro**. Su intención inicial parece haber sido doble: confirmar el interés que tiene este tipo de objeto artístico para la historia del arte y de la arquitectura, por una parte, e insertar su investigación en el debate sobre el arte actual y sus orígenes, concretamente sobre la arquitectura moderna y posmoderna, buscando además una luz nueva sobre la forma en que se desarrolla el eclecticismo en USA y el posible paralelismo que puede trazarse entre la decadencia y el ocaso de las grandes arquitecturas cinematográficas americanas y el triunfo del movimiento moderno en América. Hay que advertir, antes de pasar adelante, que el objeto de estudio de esta monografía no es sólo la arquitectura propiamente dicha, sino también la decoración de interiores y otros elementos difíciles de clasificar que forman parte de los decorados de las películas, desde las lámparas de mesa a los paisajes artificiales, es decir, el diseño de todos los elementos visuales, lo que permite una visión amplia de las modas dentro y fuera de lo estrictamente filmico y de sus interrelaciones e influencias, muy interesante en lo que atañe a la popularización del diseño propiamente moderno.

Las hipótesis de partida se retoman en diversos lugares del libro, especialmente en el capítulo once (**La arquitectura moderna conquistada Hollywood**), pero van trenzadas a lo largo del texto con un estudio

más general y bastante detallado del fenómeno de la arquitectura en el cine, es decir, fundamentalmente de los decorados y de sus autores, de los recursos específicos del medio, así como con un recorrido por los diversos estilos, desde la antigüedad hasta el siglo XX, aportando una ingente cantidad de datos, buena documentación y una colección estupenda de fotografías sabrosamente comentadas por el autor. Todo ello muy de agradecer teniendo en cuenta la escasez de bibliografía sobre estos temas de que adolece nuestro país.

Ese paseo por aspectos básicos del objeto de estudio, pero colaterales a la tesis fundamental de la obra, sirve, por otra parte, para detenerse en muchos otros que, si no interesan ya decisivamente a aquella finalidad arquitectónica teórica inicial, atañen directamente al cine como medio artístico. Aquí las aportaciones de Ramírez son mucho más importantes de lo que parecen a la vista de la forma en que se formulan, como de pasada, sin subrayarse: nos referimos a la funcionalidad de los decorados cinematográficos en la puesta en escena, en los géneros, en su relación con todos los demás elementos de la imagen cinematográfica o, mejor dicho, de **lo cinematográfico**, ya que no hay que olvidar nunca el papel de la banda sonora. Es en este terreno donde se pone de manifiesto la importancia de las arquitecturas para la creación de efectos autónomos, constante en todo el cine de Hollywood: el exhibicionismo de la propia grandeza, de la riqueza de medios, el colosalismo que corres-

ponde a ese afán de fascinar que caracteriza al cine americano y que, por una parte, satisface la pulsión escópica, pero también la admiración indefensa del espectador, ávido de grandes efectos, de contemplar pegado a la butaca países lejanos y estilos de vida exóticos. Esta última pulsión, que arranca del romanticismo y de la tradición **kitsch** y que, como he señalado U. Eco recientemente (**La estrategia de la ilusión**), responde a un deseo de lo que él llama *viaje a la hiperrealidad*, formaría parte de la modernidad junto con lo apuntado por Baudrillard (**América**) sobre la verticalidad, la velocidad y la desmesura. Esos objetivos del cine de Hollywood de fascinación y exhibicionismo —tan barrocos, por otra parte— se consiguen en la Edad de Oro por medio de la arquitectura y de toda clase de medios aparatosos, y más recientemente gracias a la tecnología sofisticadísima de los creadores de efectos especiales.

Resulta significativa a este respecto la sustitución en el cine moderno de la iconografía histórica como medio de fascinación, no sólo por cambios de gustos arquitectónicos, sino por ir paralela —en la evolución de la sociedad contemporánea— a la desaparición de la Historia como referente **fuerte** frente al *pensamiento débil* que parece ser característico de la posmodernidad, y su sustitución de nuevo por el mito de la máquina, del diseño y del juego combinatorio y amoral. Una vez liquidada la Historia como referente fuerte, es posible su utilización *decorativa*; esto es, considerarla como un inmenso almacén o super-

mercado al estilo del palacio de **Citizen Kane**. ¿Hasta qué punto no sería esto una constante de la propia modernidad en cada cambio tecnológico importante, y hasta qué punto el cine de la Edad de Oro no haría sino confirmarlo? ¿No habrá hecho el cine de Hollywood sino adelantarse y tal vez incluso contribuir inconscientemente a la reducción de los estilos históricos a simples mitos, fantasmas, códigos o modas que caracteriza hoy a la americanización de la vida y de la cultura? De ahí vendría su punto de engarce, en definitiva, con la llamada arquitectura posmoderna y su parentesco, señalado por Ramírez, con las obras recientes de determinados arquitectos. En este sentido el cine clásico americano no estaría sino adelantándose a la consumación del discurso histórico, aunque todavía utilice los estilos arquitectónicos históricos como medio de fascinación, pero de fascinación romántica, es decir, de añoranza de aquello que se ha perdido o que está en vías de extinción.

Ramírez estudia también la influencia de las arquitecturas efímeras de los **sets** en el proceso de producción de los films de Hollywood: su utilización sucesiva en numerosas películas o la repetición de cierto tipo de arquitecturas en los films de género, que cumplía la función de elemento de codificación y cuyo alto coste llevaba a la producción en serie, creando fenómenos de serialización y repetición importantísimos si se tiene en cuenta que el cine era el principal espectáculo de masas antes de la llegada de la televisión, y de ese achatamiento ca-

racterístico de los productos de la cultura de masas, que por sus propias vías llegan a acercarse a las estéticas de vanguardia. De ahí que Ramírez concluya que *la arquitectura fílmica parece haberse codificado en un punto intermedio entre la tradición histórica-estilística y la caracterización emotiva de los géneros... La presencia en pantalla de los estilos históricos contribuyó a mantenerlos vivos, pero la simplificación de formas exigida por el medio estimuló una «abstracción» decorativa que se acercaba a la vanguardia* (pág. 295).

La propia arquitectura efímera de los **sets**, por su parte, tuvo cierta influencia en la arquitectura ordinaria, aunque más bien como difusora de gustos y modas que como inspiradora directa, salvo en dos casos: en la decoración de interiores funcionalista, por una parte, y en el estilo delirantemente ecléctico o exótico de las propias salas de exhibición cinematográfica, concebidas en la Edad de Oro como palacios de fantasía, aunque bajo los oropeles uno no llegue a desprenderse jamás del sentimiento de estar dentro de un lujoso barracón de feria. Otro punto de conexión interesante entre las arquitecturas del cine y las de la realidad es la incidencia de las primeras en el debate arquitectónico contemporáneo, y en general, sobre el del gusto, que se pone de manifiesto expresamente en la película **El manantial** (1949), analizada por Ramírez desde este punto de vista.

Como se ha señalado más arriba, el libro que comentamos se cen-

tra en el cine clásico de Hollywood, con algunas referencias al cine europeo —sobre el que Ramírez escribió algunas notas interesantes en **Edificios y sueños**—, hasta los años cincuenta. La elección de este período está totalmente justificada por el papel hegemónico del cine americano de la época, por coincidir con el rodaje en estudio y con grandes **sets** antes de que se impusiera la tendencia neorrealista del rodaje en escenarios naturales, y finalmente por la asimilación sin prejuicios de la tradición cultural europea por parte de USA. No obstante, cabría matizar esa delimitación en el sentido de que no debe deducirse de ella que después de los años cincuenta no haya jugado la arquitectura un papel importante en el cine, como si ya no se hubieran construido **sets** cinematográficos y se hubiera pasado a rodar en escenarios naturales. Esto sí sucedió en Europa, para abaratar costes y con la finalidad estética de dar a las historias un mayor efecto de realidad o, mejor dicho, de verismo, y poder competir así con el cine de Hollywood, que continuó en general aferrado a su tradicional sistema de estudios.

Ramírez hace en el libro un recorrido histórico por los elementos y lugares arquitectónicos cinematográficos desde los orígenes del cine, estudiando el proceso de sustitución de los escenarios naturales por los estudios con vistas a un mejor control de la producción, y analiza el papel de las películas colosalistas en el desarrollo del trabajo en éstos, señalando, por otra parte, la reacción fagocitadora del cine de

Hollywood de cuanto de nuevo y espectacular se produjera en Europa —caso del colosalismo italiano a lo **Cabiria** y del expresionismo alemán—, tendiendo siempre a superar para no perder su hegemonía. Se trata de un fenómeno no exclusivo de la Edad de Oro, que se produce de nuevo en los años cincuenta y sesenta para competir con las cinematografías nacionales europeas, y en los setenta y ochenta como reacción ante la competencia de la televisión.

Por otra parte, el desarrollo de tales arquitecturas contribuyó a la maduración del cine como arte total, pictórico y visual, distinto del teatro. Aunque es indudable que desde Porter y Griffith el cine empezó a separarse en USA del teatro, caminando por su propia vía, abandonando los modos de representación frontales y primitivos e introduciendo el montaje, resulta, sin embargo, difícil saber si esta separación del teatro resulta clara y rotunda en toda clase de films en cuanto a escenografía y decoración. Aunque esto es evidente en el caso de las películas colosalistas y en todas aquellas en las que se construyen auténticos espacios arquitectónicos, sobre todo en USA, en otras cinematografías, como la alemana, parece muy discutible. Ciertamente éste es un punto no tratado por el autor, ya que su objetivo es más bien estudiar las relaciones de las arquitecturas cinematográficas con las reales y ordinarias —sean o no históricas—, y no con las escenografías teatrales, musicales u operísticas, tema que desbordaría las pretensiones de la obra, pero que

sería interesante estudiar. Es evidente, por ejemplo, que muchas comedias musicales se llevaron de Broadway a Hollywood, y que en ocasiones —como en el caso de B. Berkeley—, dadas las posibilidades del cine de variar y multiplicar los puntos de vista y al no tener los límites espaciales del escenario teatral, ello se tradujo en la conversión de la obra en algo vertiginoso y surrealista, por decirlo así, alcanzando una magia vedada al teatro por la propia naturaleza del medio.

La consolidación del sistema de los estudios corre pareja con la de las arquitecturas de las películas y también con la de las propias salas de exhibición, creándose un mundo de ensueño y maravilla —a veces de pesadilla—. Cobra entonces gran importancia la figura del diseñador artístico de los **sets**, entre los que se cuentan desde los primeros años veinte arquitectos como J. Urban, A. Grot, W. Cameron Menzies; escenógrafos como W. Buckland y Ben Carre, y supervisores como Hans Carre, Van Nest Polglase y Cedric Gibbons. La especificidad de la arquitectura cinematográfica en relación con los decorados teatrales venía dada a estos artistas por el papel de la cámara, de la imagen cinematográfica y de la posición del espectador, de los objetos, figuras y masas arquitectónicas, y, en definitiva, por el punto de vista y sus vicisitudes en el movimiento y en el montaje. El ángulo de la cámara marcaba la anchura y la altura del decorado, pero el cine como medio permitía el recurso a la maqueta, al trucaje, a diversos tipos de engaños que precisa-

mente pueden contribuir a borrar el efecto de decorado teatral. La utilización de tramoyas y maquinaria oculta no es patrimonio exclusivo del cine, como tampoco lo es la de fondos falsos, ya sean pintados o proyectados: la diferencia con el teatro estriba en que tales medios *no se ven*, están al servicio de la ilusión de realidad, no de la representación sino de lo representado. Es decir, se sitúan, paradójicamente, en la corriente del teatro anti-barroco que arranca de la Ilustración. Por otra parte, el cine podía permitirse el recurso a numerosos trucos propios, de carácter fotográfico, como la sobreimpresión o la filmación semitapada. Y también cuidó desde el principio extraordinariamente el vestuario de los actores y recurrió a la construcción de paisajes artificiales y mobiliarios falsos, conocidos tradicionalmente en el teatro, pero amplificados a una escala desconocida hasta entonces.

Ramírez aísla una serie de rasgos específicos de las arquitecturas cinematográficas, que ya apuntó en **óxidos** al referirse a la arquitectura de Las Vegas: su carácter fragmentario e inacabado, ya que sólo se construye lo que interesa que sea visto por la cámara; la alteración de los tamaños y proporciones en relación con la arquitectura real por razones técnicas y expresivas; la utilización de diversas deformaciones arquitectónicas —puesto que se trata de una arquitectura no «lógica» o naturalista—, y finalmente el carácter de arquitectura exagerada, bien a través de la hipertrofia de los rasgos ordinarios o

de su simplificación. La razón de esto último responde a algo que no hay que olvidar cuando se trata de tales arquitecturas, y es que son objetos al servicio de la función espectacular y dramática del cine. De ahí la afirmación de Oscar Freedburg, recogida por el autor, de que *cuanto más rápidamente vemos e interpretamos una cosa después de haberla mirado, más satisfechos estamos*. Esta elaboración tan contundente de Freedburg, que escribió su **Pictorial Beauty on the Screen** en 1923, de esa función *gestáltica* de la imagen cinematográfica explica la tendencia del cine clásico a la codificación y la unidad visual de la decoración. Se trataba, en definitiva, de eliminar lo insignificante y de enfatizar ciertos rasgos, ya que el ojo de la cámara actúa detallando y aplanando las superficies.

Estos problemas de puesta en escena y de funcionalidad de los decorados se complicaron con la llegada al cine del sonido y el color. La llegada del sonoro planteó dificultades de registro del sonido que llevaron a reforzar el rodaje en estudio, con lo que ello supone de control no sólo del sonido sino también de la iluminación. Como señala Ramírez, el color y sobre todo la iluminación artificial añadían efectos dramáticos muy interesantes a las arquitecturas, según la situación de los focos, influyendo en la profundidad de campo y configurando una cierta iconografía. Las iglesias y otros edificios religiosos solían ser ámbitos oscuros con los focos dirigidos a los puntos significativos, mientras que los hospitales eran luminosos y de claridad difu-

sa, y en las mansiones elegantes abundan los semitonos y puntos de luz encaminados a resaltar el mobiliario al tiempo que el ambiente general de las habitaciones. El estilo de la iluminación tiene también que ver con el género: en el cine negro se utilizó el claroscuro expresionista, en tanto que en la comedia solía reinar una claridad rutilante en decorados blancos o de colores suaves.

En el cine clásico americano la arquitectura se subordina a los personajes y a las exigencias de la historia; es, en palabras del propio Ramírez, *emotivamente funcional*. Es discutible, sin embargo, el *funcionalismo pulsional* que constituye el último epígrafe del capítulo 5 (*Arquitectura y deseo*). A nuestro modo de ver, los ejemplos que menciona de esa finalidad emotiva o pulsional de la arquitectura fílmica no son del todo pertinentes en un discurso arquitectónico, ya que se trata más bien de mecanismos complejos de la puesta en escena en su conjunto (maquinaria de molino en **Foreign Correspondent** y espejos de la **Dama de Shangai**). Más que esos ejemplos —tal vez muestra, totalmente compartible, de la afición del autor por esas películas—, interesan sus reflexiones de carácter general sobre la finalidad emotiva de las arquitecturas cinematográficas: *La arquitectura cinematográfica, reflejo material (pero ilusorio) de la conciencia, profundamente engañosa, es la expresión más clara —según Durgnat— del «antimodulor». Más que en el mundo físico aspira a situarse en el ámbito complejo de lo pulsional. Liberada de las fronteras*

*entre exterior e interior y sin obedecer a las leyes corrientes de la gravedad, es percibida como un ensueño. El reino de esta arquitectura no está en la esfera de la necesidad sino en la oscuramente mórbida pero radiante del deseo. (Pág. 124.)*

Pasa luego a exponer cómo el cine recreó estilos poco privilegiados por los arquitectos ordinarios, quizá con la finalidad de procurar asideros a los anhelos que se acababan de mencionar, además de ser vehículo de una ética puritana, que suele destruir por medio del fuego purificador o del terremoto las colosales estructuras de cartón piedra que simbolizan la depravación de los paganos, como castigo a la vida licenciosa y a la idolatría. Desde el punto de vista arquitectónico, tanto en los estilos *antiguos* como históricamente posteriores, se da una constante: la utilización libre y sin prejuicios arqueologistas que hace la cultura americana de la tradición europea y oriental, y la mezcla indiscriminada de corrientes, estilos e influencias diversas y heterogéneas, lo cual no supone arbitrariedad por parte de los diseñadores, sino sometimiento por encima de cualquier otra consideración a lo que constituye la verosimilitud fabricada por el propio cine. Lo *medieval* cinematográfico, por ejemplo, poco tiene que ver con la historia de los diferentes estilos del occidente medieval: se toma de aquí y de allá lo que interesa, y todo ello se pone al servicio del género de terror o de capa y espada, con unas gotas de expresionismo donde conviene, especialmente en escaleras y criptas.

Como señala agudamente el autor, el renacimiento y los estilos clasicistas eran demasiado familiares al público americano como para provocar en él emociones, puesto que el neopaladianismo jeffersoniano está en los orígenes mismos de América como país libre y civilizado. Todo lo contrario ocurría con los estilos exóticos, ya fueran la Arabia legendaria de las **Mil y Una Noches**, la España musulmana, la India, los pueblos eslavos, las selvas de Africa, el Extremo Oriente o la América precolombina, convenientemente convencionalizados y fácilmente reconocibles. En la mezcla de exotismo, candidez y desfachatez del cine clásico, la arquitectura jugó un papel clave como elemento aglutinador de la inverosimilitud de los argumentos, la hermosura de las bellas y las acrobacias de los héroes, proporcionando marcos delirantemente eclécticos, de elementos a veces reutilizados, a las historias —semejantes entre sí, por otra parte—. Entre los estilos reabsorbidos y difundidos por el cine son en este sentido particularmente interesantes el **Mission Style** y el **Spanish Style**, en los que combinan elementos barrocos *españoles* con otros procedentes de la tradición constructiva mejicana y californiana. El barroco tuvo además en uso curiosísimo como metáfora de lujo y extravagancia, que se puso de moda en los años '30 y que Ramírez califica con tino de **barroco burgués**. Es asimismo importante la presencia en el cine de la arquitectura tradicional eléctrica americana sureña, que culmina en **Lo que el viento se llevó**. La metrópolis por excelencia, Nueva York, es-

tará presente por su parte en toda la Edad de Oro, y dentro de ella los lugares con función dramática tipificada: las calles, las casas miserables de los suburbios, las tabernas, las estaciones de metro y ferrocarril, las alcantarillas; hasta el punto de que, en el cine negro —por ejemplo en **The naked City** (1949), ya comentada antes por Ramírez en **Oxidos**—, la urbe es un complejo laberinto plagado de abscesos delictivos, que sólo el hilo de una investigación policial o detectivesca es capaz de mostrar y enlazar entre sí, como un hilo de Ariadna. Otras grandes metrópolis, especialmente europeas, serán también lugares moralmente poco recomendables: París, diversión pecaminosa, frivolidad; Londres, siniestra tela de araña de callejuelas envueltas en ominosa niebla generadora de asesinos psicópatas.

El autor pasa a desarrollar finalmente lo que, a nuestro juicio, constituye el capítulo más interesante de la monografía, el más logrado y en el que parece sentirse más a gusto: *La Arquitectura moderna conquista Hollywood*. Su tesis fundamental es que la arquitectura moderna se consagró antes en las pantallas de cine que en la vida real, en la que dominaba un panorama en general ecléctico y conservador. Ahora bien, la modernidad de la arquitectura hollywoodense es relativa: no resiste la comparación con las grandes obras de la vanguardia cinematográfica europea y soviética, y afecta sobre todo a la decoración de interiores. El papel de precursor del versátil Joseph Urban, formado en la tradición se-

cesionista vienesa, fue muy importante, pero no pudo ir más allá de estilizar el eclecticismo, aunque fue capaz de crear decorados auténticamente modernos y sin ninguna referencia a los estilos históricos, como una reelaboración del estilo de la Sezession, más geométrico y ortogonal que el modernismo francobelga, sin desconocer la influencia de Lloyd Wright y recurriendo en ocasiones, cuando lo requería la funcionalidad dramática, a una desnudez que hace pensar en Adolf Loos. Sin embargo, las transformaciones económicas y sociales del país a finales de los años '20, sobre todo en la Costa Oeste, propiciaron la expansión de la moda de lo moderno, y el cine contribuyó a ello ofreciendo todas las gradaciones detectables en la arquitectura ordinaria. Gibbons, influido por la Exposición de Artes Decorativas de París de 1925, comenzó a promover la geometrización zigzagueante para muchos decorados, coincidiendo con la importancia que los magnates y las productoras comenzaban a dar a la *moda* y al *diseño* en el cine. Los interiores Art Déco pasaron a simbolizar **glamour**, lujo y frívola sofisticación, desarrollándose una mezcla de Déco puntiagudo y aerodinámico en decorados que adquirieron gran protagonismo, sobre todo en interiores lujosos.

Esta toma de partido por lo moderno y funcional contó con el apoyo fundamental de la *estética de la máquina*, aspecto ya destacado por Ramírez en estudios precedentes. El automóvil —cuyo uso condicionó la configuración urbana de

Los Angeles, por ejemplo—, el aeroplano y el transatlántico suministraron los motivos iconográficos de esta nueva arquitectura, que simbolizaba el progreso, la higiene y la velocidad de la vida moderna.

La difusión de lo moderno, sin embargo no dejaba de encontrar dificultades, y de ahí su papel siniestro en ciertos films: en la ciencia ficción y en algunas historias de ambiente contemporáneo representaba a veces la opresión de un mundo frío y totalitario. Ramírez señala que el punto de vista predominante en Hollywood al respecto era expuesto en 1938 por Hans Dreier diciendo que el estilo moderno era bueno para *rascacielos, emisoras, barcos, fábricas, almacenes y otras estructuras de naturaleza impersonal, poco ligada al pasado... Cuando más funcionales mejor*. Para la casa privada, el mismo diseñador recomendaba estilos tradicionales más o menos modernizados. Es significativo, como indica Ramírez, que en la película de la Universal **El gato negro** (1934), la mansión ultramoderna haya podido simbolizar algo semejante al castillo de Drácula de las películas góticas tradicionales. La cara optimista de lo moderno apareció, significativamente, en comedias frívolas, como marco sofisticado de personajes femeninos encantadores y algo alocados o al servicio de estrellas que cultivaban una imagen de modernidad, como Gloria Swanson. También el musical bebió en estas nuevas fuentes, lo cual era decoroso porque se arropaba en la coartada de la fantasía, el ensueño y la desmesura, aunque en las partículas musicales hay ge-

neralmente dos mundos: el de la *realidad*, fundamentalmente tradicional y ecléctico, y el de lo onírico, para el que se permiten licencias cuasi surrealistas, relucientes, espejeantes, aerodinámicas, con primacía de lo geométrico y unas cámaras que, adoptando puntos de vista *imposibles*, refuerzan la autonomía expresiva de la propia presentación sobre lo representado. Utilizando arquitecturas móviles y disolviendo el espacio y el tiempo en una agilidad total de la cámara, actores, decorados de pastelería e iluminaciones rutilantes llegan a conseguir efectos que van de lo fabuloso al **kitsch** a veces autoirónico y que por su propia desmesura y recargamiento se situaban paradójicamente, como señala Ramírez, en las antípodas del movimiento moderno, en lo que éste tiene de austeridad programática y funcionalismo.

A modo de epílogo, Ramírez reflexiona sobre ciertas tipologías arquitectónicas que se repiten constantemente en el cine clásico, con distintos estilos pero generalmente cumpliendo las mismas funciones dramáticas. Se trata de las escaleras, los cuartos de baño y los dormitorios. Como indica el propio autor, las escaleras constituyen la confluencia de una tradición arquitectónica *noble* y otra teatral, es decir, de las mansiones eclécticas decimonónicas que contaban con un amplio vestíbulo, por una parte, y por otra del teatro de Max Reinhardt. A ello añadió Hollywood las exigencias del estrellato: la inevitable dama en traje de noche bajando majestuosa la inevitable escale-

ra. Además, las escaleras jugaron un papel esencial como lugar dramático privilegiado en los melodramas manieristas, sobre todo en los de Douglas Sirk de los años '50, punto este para el que remitimos al lector a la monografía de Jesús González Requena sobre Sirk. El cuarto de baño, por su parte, es un espacio que sirve de coartada al **deshabillé** de la estrella y que se presta a las exageraciones decorativas y arquitectónicas más modernas y alocadas, hasta el punto de que su hipertrofia lo convierte a veces en una especie de piscina interior; puede ser también perversamente rococó y siempre está dotado de un carácter ambiguo entre la higiene y la depravación. Los dormitorios, y más concretamente sus elementos fundamentales: la cama y el tocador, asumen formas y estilos variadísimos, generalmente reflejo del carácter de los personajes, además de ser lugar donde se aúnan el amor y el sueño. De ahí que, según Ramírez, *puedan sintetizar a toda la arquitectura cinematográfica cuya fuerza fascinante no reside en la solidez granítica de los muros, sino en la impermanencia luminosa de los temores y anhelos* (pág. 293), reflexión epílogar que enlaza con la ya antes mencionada sobre arquitectura y deseo.

Como conclusión a este resumen, cabe destacar que el libro de Juan Antonio Ramírez no sólo es

útil a los historiadores de la arquitectura contemporánea, sino sobre todo al historiador y crítico de cine, ya que abre una nueva perspectiva de análisis con su aportación de datos y reflexiones sobre la configuración del espacio escenográfico como lugar de la representación pero también como personaje de la misma, sujeto a una férrea y al mismo tiempo flexible codificación y siempre dotado de funcionalidad dramática y expresiva. Que además la arquitectura del cine haya contribuido o no a la difusión de movimiento moderno es algo que resulta relativamente secundario, al parecer, para el propio autor, quien, vistas las funciones dramáticas, expresivas y simbólicas de los distintos tipos de arquitecturas, no se encuentra ya tan fascinado como al principio por el objetivo que se había propuesto. La simplificación de las formas, concluye, *estimuló una abstractización decorativa que se acercaba a la vanguardia: el resultado es una variante modernizada de la tradición o una cierta eclecticización del estilo internacional* (pág. 295). Esta conclusión, tan relativa en el fondo, parece ser la respuesta que el autor da a sus propias inquietudes, no ya sobre la arquitectura en el cine, sino sobre la arquitectura postmoderna, ante la que muestra lo que pudiera ser un cierto desencanto. *Podemos preguntarnos —concluye— si las versiones divulgadas de la arquitectura postmoderna aportan muchas innovaciones más...*