

Estrategias arquitectónicas en el cine de Douglas Sirk

Escuela: Escuela Técnica Superior de Arquitectura

Titulación: Máster en Arquitectura Avanzada, Paisaje, Urbanismo y Diseño, en la especialidad de Diseño Interior y Microarquitecturas



Autora: Samantha Aileen Janovsky Cobos

Tutores: Victoria Bonet Solves - Raúl Castellanos Gómez

Curso: 2019-2020



ESCOLA TÈCNICA
SUPERIOR
D'ARQUITECTURA

MASTER
Arquitectura avanzada
Paisaje
Urbanismo
Diseño

Resumen / Abstract

La arquitectura y el cine se han encontrado relacionadas a través del tiempo, debido a sus composiciones espaciales, ya sean estas reales o ficticias. La característica de mayor interés en la siguiente investigación, es la vinculación de las escenografías cinematográficas con la historia y personajes de una cierta narrativa. Para lo cual se tomará tres casos de estudio: *Escrito sobre el viento*, *Solo el cielo lo sabe*, *Imitación a la vida*. Estas películas, dirigidas por Douglas Sirk (1897-1987) y rodadas para los estudios *Universal Internacional Pictures* en los años 50, pertenecen a lo que hoy conocemos como época dorada de Hollywood. Dicho análisis estará enfocado en encontrar su particular visión creativa, así como evidenciar la relación que tiene el espacio arquitectónico, el diseño interior y objetos decorativos, con el contenido narrativo que Sirk expresa en sus películas.

Architecture and cinema have been found related through time, due to their spatial compositions, whether they are real or fictitious. The characteristic of greatest interest in the following investigation is the relation of the cinematographic scenographies with the history and characters of a certain narrative. For which three case studies will be taken: *Written on the wind*, *All that heaven allows*, *Imitation of life*. These films, directed by Douglas Sirk (1897-1987) and shot for *Universal International Pictures* in the 50s, belong to what we know today as golden age of Hollywood. This analysis will be focused on finding his particular creative vision, as well as evidencing the relationship that architectural space, interior design and decorative objects have, with the narrative content that Sirk express in his films.

Palabras clave: Douglas Sirk; Arquitectura; Cine; Escenografía; Dirección Artística; Puesta en escena.

Inglés: Douglas Sirk; Architecture; Film; Scenography; Art Direction; Mise-en-scène.

Agradecimientos

Agradezco a Dios. A mi familia, por su apoyo incondicional. Gracias a mis tutores Victoria Bonet Solves y Raúl Castellanos Gómez por su guía y dedicación. Y sobre todo a Paúl por acompañarme en este recorrido y pasión.

Índice

INTRODUCCIÓN	6
Objetivos.....	8
Metodología.....	9
CAPÍTULO 1: El cine de Hollywood en los años 50	11
1.1 Contexto Histórico.....	12
1.2 Estilo e influencias.....	17
1.3 Melodrama Americano.....	23
CAPÍTULO 2: Douglas Sirk	31
2.1 Vida y obra.....	32
2.2 Estilo Cinematográfico.....	37
2.3 La arquitectura del montaje sirkiano.....	43
CAPÍTULO 3: Arquitectura en la obra de Douglas Sirk	51
3.1 Sólo el cielo lo sabe (1955).....	52
3.1.1 Sinopsis.....	53
3.1.2 Contexto.....	54
3.1.3 Espacialidad interior.....	56
3.1.4 Elementos arquitectónicos.....	62
3.1.5 Iluminación y color.....	67
3.2 Escrito sobre el viento (1956).....	70
3.2.1 Sinopsis.....	71
3.2.2 Contexto.....	72
3.2.3 Espacialidad interior.....	74
3.2.4 Elementos arquitectónicos.....	82
3.2.5 Iluminación y color.....	88

3.3 Imitación a la vida (1959).....	90
3.3.1 Sinopsis.....	91
3.3.2 Contexto.....	92
3.3.3 Espacialidad interior.....	94
3.3.4 Elementos arquitectónicos.....	99
3.3.5 Iluminación y color.....	105
CONCLUSIONES.....	109
Filmografía.....	114
Bibliografía.....	116
Referencia Imágenes.....	120

Introducción

En la historia de la arquitectura, los análisis e investigaciones no se han realizado únicamente a edificaciones reales. Construcciones imaginarias, irreales y utópicas, que han sido planteadas a lo largo del tiempo por arquitectos reconocidos, han sido igual de enriquecedoras. Razón por la cual, es evidente su contribución en los avances teóricos de la historia de arte en general. Por ello, es fundamental reconocer la relación que existe entre la arquitectura y el cine, ya que, al tratarse de una arquitectura irreal que tiene otras finalidades, esta no pierde su valor y merece ser estudiada. Estos encuentros entre artes han sido de gran ayuda y nos permiten observar cómo se influyen y contaminan de cierto modo, ya sea mediante la conexión entre profesionales, inspiraciones de la época, o simplemente un imaginario colectivo.¹

El inicio del proceso de diseño de ambas artes se podría decir que son similares, pero el cine siempre ganará en términos de libertad de expresión debido a que prima lo estético ante la solidez de las estructuras, y están exonerados de reglas básicas de la arquitectura, como son la habitabilidad. Lo que ha llevado al cine ofrecer una visión muchas veces descabellada, edificios futuristas y atmósferas mágicas, expresionistas que han inspirado a arquitectos, y viceversa.

Incluso se podría decir que los sets cinematográficos tienen y han tenido la habilidad de marcar tendencias, así como influenciar de cierto modo al público en general en cuanto a sus gustos,

¹ SÁNCHEZ-BIOSCA Vicente (2009), *Los espacios de la ficción: La arquitectura en el cine*. Valencia: I See Books Editorial, p.12. Un ejemplo muy claro de este vínculo, que Juan Antonio Ramírez lo expresa en el libro mencionado. Es el notar cómo los escasos decorados del cine clásico, exigieron la supresión del ornamento, para dar mayor relevancia a las acciones dramáticas de los personajes. Esta forma de expresión, al parecer inspiró a los arquitectos modernos de la época. Con lo que se evidencia este tipo de interacciones recíprocas entre artes.

así como lo menciona Grey en su publicación *Breaking into the Movies*: “los edificios que representan no son permanentes, sin duda, pero llegan a muchas más personas con su mensaje, que muchos edificios permanentes”.²

Así como las ciudades y exteriores de edificios han servido para colocar al espectador en un contexto y tiempo determinado, los interiores de viviendas, cuentan en cambio con detalles más específicos de los personajes. Gracias a ellos es posible descifrar su personalidad, miedos, gustos, etc. De esta manera, el cine se ha servido de la arquitectura y la decoración para contar una narrativa que no está sostenida en los diálogos. En cierto modo la escenografía es un ahorro de tiempo, sabiendo que cada segundo cuenta, éste es aprovechado por los directores para complementar sus obras.

Los espacios narrativos creados por un director cinematográfico están cargados de un significado, que analizaremos en tres películas de Douglas Sirk. Director alemán, que se destacó particularmente por su sensibilidad y creatividad reflejada sobre todo en su puesta en escena. La conexión que existe entre la narrativa y los detalles utilizados en sus escenografías, forman parte de los grandes méritos que lo han llevado a distinguirse entre los directores melodramáticos de Hollywood. Andrew Sarris, crítico del cine, en 1968, puso en valor la capacidad del director por haber logrado sacar adelante películas con guiones que parecían ser imposibles, y que mediante su visión supo plasmar de contenidos sociales, reflexivos, nostálgicos a sus películas, inspirados en los miedos y temores de la sociedad estadounidense.

² GREY Elmer (1935), “Breaking into the Movies”, *Pencil Points*, nº 16, p.33.

Las películas seleccionadas pertenecen a la década de los años 50. Una época llena de cambios, contagiada de un falso optimismo, en búsqueda del núcleo familiar y la casa soñada típica americana basada en el consumismo. Este contexto será el fundamento para entender las escenografías y elementos narrativos utilizados por Sirk.

Objetivos

El objetivo principal se fundamenta en estudiar la arquitectura e interiores que Douglas Sirk utiliza como herramienta en sus escenografías como medio de expresión, indispensables para describir a los personajes y desarrollar el argumento. Analizando, gráfica y teóricamente tres de sus obras más importantes de los años 50.

Para ello, es necesario conocer el contexto histórico en el que se desarrollaron las películas, tomando en cuenta los géneros de la época e influencias cinematográficas. Se analiza la vida del autor, así como su estilo y motivaciones. En particular, se trata de distinguir qué tipo de arquitectura es común en sus obras y cómo la emplea en sus escenografías.

Con el fin de analizar los casos de estudio mediante la visión del director, se han estudiado aquellos decorados arquitectónicos que contribuyan más eficazmente a la narración cinematográfica. Además, se ha complementado la investigación con documentación gráfica que permita un mayor entendimiento espacial y compositivo.

Metodología

Se inicia con un estudio teórico básico que permita entender el contexto social y cinematográfico típico de la década de los 50, así como mencionar brevemente la historia detrás del estilo y géneros populares. Para esto, se ha consultado diversos libros y publicaciones, tanto de historiadores del arte como Juan Antonio Ramírez y Áurea Ortiz, y de arquitectos que profundicen en temas relacionados entre el cine y arquitectura, como Pedro Molina, Jorge Gorostiza y Juan Deltell.

A partir del análisis del estado del arte, es fundamental conocer la historia de Douglas Sirk, su pasado, estilo y convicciones. Pero sobre todo enfatizar los aspectos arquitectónicos encontrados en su obra. Aquí es fundamental las entrevistas realizadas a Sirk, específicamente las encontradas en la obra de Jon Halliday. Del mismo modo se consulta publicaciones que analicen el valor artístico de sus puestas en escena. Por mencionar algunos autores: John Gibbs, Barbara Klinger y Lucy Fisher.

Para encontrar las herramientas arquitectónicas utilizadas por el director, se desarrolla un análisis teórico y gráfico, que facilite la comprensión de la espacialidad. Estos gráficos suponen estimaciones basados en la visualización de las escenas de cada película. Además, el estudio se complementa con la selección de fotogramas, que expresen un cierto valor simbólico y comunicativo. Se fundamenta el estudio con publicaciones de autores que hayan realizado el mismo ejercicio, que contribuyan al entendimiento de las razones narrativas de los elementos arquitectónicos. Entre ellos, cabe destacar a Jesús González y Sara Hayat.



CAPÍTULO 1

El cine de Hollywood en los años 50

1.1 Contexto Histórico

Con el comienzo de la Primera Guerra Mundial en 1914, Europa en general fue obligada a recortar su producción cinematográfica, lo que llevó a Estados Unidos a convertirse en líder mundial. El cine que nació en estas tierras californianas, conocidas como Hollywood, fue el inicio de una forma de expresión universal, y un auténtico medio de comunicación de masas.³

Del mismo modo al finalizar la Segunda Guerra Mundial, Estados Unidos se mantuvo en un periodo de gran prosperidad económica, donde no existía desempleo y las perspectivas futuras eran muy prometedoras. Al contrario de una Europa destrozada y un Japón avasallado, este país se convirtió en la primera potencia económica, productora y exportadora del mundo. Por lo que la industria cinematográfica no se quedó atrás y aumentó su producción aceleradamente, pasando de ejecutar 358 películas en 1945, a 425 en 1946.⁴



1. Cartel de Hollywood inaugurado en 1923, el cual no tenía la intención de ser permanente, pero en la época dorada cobro un valor simbólico significativo.

³ MOLINA, Pedro (2014), *La Frontera Diluida, arquitecturas efímeras en el cine. De Europa a Hollywood*, tesis doctoral, Universitat Politècnica de Valencia, p.20.

⁴ GUBERN, Román (2001), *Historia del Cine*, Barcelona: Editorial Lumen, p.297.



2. Estudios cinematográficos mencionados.

Bajo este panorama, comenzó una producción a gran escala, además de un periodo conocido como la Edad de Oro de Hollywood, que tuvo su mayor apogeo hasta mediados de los años 50. Entre las características a destacar de este cine fue el origen de los estudios, cuyas instalaciones a modo de grandes naves industriales sirvieron para la creación de sus propias escenografías, tanto interiores como exteriores.

Pedro Molina en su tesis doctoral, describe este sistema de estudios como un modelo estructural de la industria cinematográfica que se basaba en tres conceptos: estudios, géneros y estrellas, los cuales son fundamentales para entender el núcleo y esencia del cine Hollywoodense. Entre los estudios que fueron fundados en esta época se puede mencionar: *Metro Goldwyn Mayer*, *Paramount*, *Columbia*, *Twentieth-Century Fox*, *Universal Studios*, entre otros; los cuales comenzaron a producir las películas en serie, basándose en el modelo de producción de la industria automovilística Ford.⁵ Para ello disponían de espacios amplios a modo de naves industriales, lo que optimizó los recursos de las escenografías, realizadas a modo de una cadena. De este modo, lograban filmar varias películas al mismo tiempo.

Además, se concibió un sistema monopolizado en el que, a más de producir las películas, ellos mismos se encargaban de distribuirlas en los teatros que controlaban. Pero esto llegó a su final en 1948 cuando la Corte Suprema de EEUU desmanteló este tipo de estructura. Los años 50 fue un punto de inflexión y de renovación para el sistema de Hollywood, donde varios

⁵ MOLINA, Pedro (2014), op. cit., pp. 266-267.

factores intervinieron, entre ellos el auge de la televisión, que marcó un antes y después en la historia del cine.⁶

Con la innovación de una técnica llamada *EastmanColor*, creció en gran medida las películas realizadas a color. *Variety* (revista estadounidense) informó que desde 1955 a 1956, al menos un 50 por ciento de las películas producidas, fueron ya filmadas en color.⁷ Con lo que comenzó a cobrar importancia la puesta en escena. Además, se facilitó la creación y tipificación de los géneros en Hollywood, entre los cuales destacan las películas de crimen, *western*, musicales, comedias románticas y melodramas, siendo este último género uno de los más sobresalientes en los mediados de los años 50, donde Douglas Sirk destacó.

Estos géneros según Thomas Schatz, son una expresión de la sociedad, y las sensibilidades estéticas. No solo de los directores de Hollywood, sino de las masas de audiencias también.⁸ Esto tiene mucho sentido ya que como estrategia de difusión y venta, los estudios cinematográficos se interesaban en analizar los gustos y preferencias del público, así como la opinión de los críticos.

Las estrellas del cine, en esta época se podría decir que se las fabricaba y eran exclusivas de un solo estudio cinematográfico, creando personajes que eran admirados por el público como

⁶ SCHATZ, Thomas (1981), *Hollywood Genres: formulas, filmmaking, and the studio system*, McGraw-Hill, p.5.

⁷ KLINGER, Barbara (1994), *Melodrama and Meaning: history, culture and the films of Douglas Sirk*, Indiana University Press, p.62, citando a *Variety* (1956), marzo, p.7.

⁸ SCHATZ, Thomas (1981), op. cit., p.14.

una especie de dioses. Esta estructura fue llamada *star-system* y llegó a tener éxito gracias a los nuevos formatos de gran pantalla cinematográfica y su capacidad para el primer plano, que propiciaba la proximidad entre el espectador y el personaje.⁹



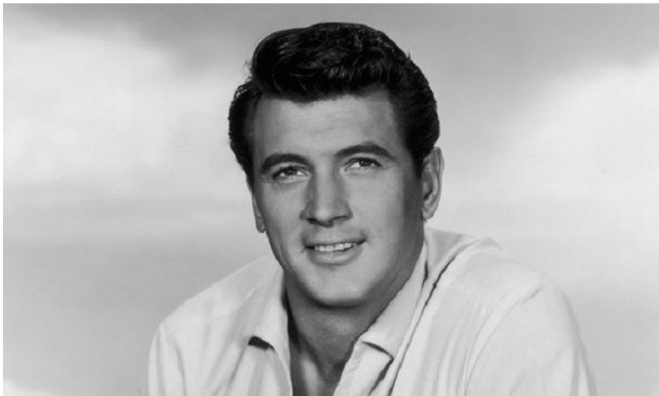
3. Ingrid Bergman, primer plano en la película "Casablanca" 1942.

Todo esto se debe a razones psicológicas en donde el espectador queda impactado emocionalmente por la personalidad del actor y empatiza, llevándole a una cierta admiración y fanatismo: "El cine es, de todas las artes, la que exige del espectador una menor colaboración intelectual y la que ofrece, en cambio, una mayor participación emotiva."¹⁰

⁹ SÁNCHEZ, José (2002), *Historia del Cine, Teorías, estéticas, géneros*. Alianza Editorial, p.218.

¹⁰ GUBERN, Román (1989), op. cit., p.99.

Este sistema fue utilizado claramente por Douglas Sirk en sus películas, como en el caso de Rock Hudson, que se convirtió en uno de los más grandes galanes de la época gracias a las películas que realizó para la *Universal Studios*. Sobre todo, destacó en *Escrito sobre el viento* (*Written on the Wind*, 1956) y *Solo el cielo lo sabe* (*All that Heaven Allows*, 1955). Hudson fue aclamado por el público femenino, a pesar de que él mantenía en secreto su homosexualidad.



4. Rock Hudson.

A pesar de todos los avances mencionados, ya sea tecnológicos o la habilidad en producción que tenían los estudios californianos. Estos comenzaron a inquietarse a mediados de los años 50, ya que sus espectadores habían disminuido prácticamente a la mitad, desde 1947 hasta 1956. Con lo que inició el declive de la aclamada Edad de Oro.¹¹ Como consecuencia, muchas empresas productoras decidieron

¹¹ *Ibid.*, p.336.



5. Plano de la película "Llegada de tren a La Ciotat" 1896, de los hermanos Lumière.



6. Escenografías montadas para las películas de Georges Méliès.

pasarse al mundo del entretenimiento televisivo. Se redujo en gran medida las propiedades de estudios cinematográficos. Las estrellas se convirtieron en *free lance* y la mayoría de productores y directores se independizaron. Con esto el cine clásico de Hollywood se vio amenazado y llegó a un punto de inflexión, que le obligó a reinventarse.¹²

1.2 Estilo e influencias

La arquitectura ha estado presente en el cine desde sus inicios. Los hermanos Lumière en sus primeras filmaciones utilizaban a la ciudad, casas, calles, fábricas, etc., como su escenografía, lo que generó un tipo de contenido documental limitado, donde la creatividad escaseaba.

El siguiente paso lo tomó el cineasta Georges Méliès (1861-1938), quien comenzó a crear relatos que ya requerían de una escenografía específica con decorados que colaboren en la complejidad de la narración. Para lo cual tomó recursos del teatro, como el empleo de telones pintados y efectos de movimiento mediante poleas.¹³

Con estos precedentes, el cine avanzó y se comenzaron a plantear nuevas exigencias. Así como una necesidad de control que permita escenografías y ambientes más cercanos a la realidad. Con el manejo de luces, sombras adecuadas, y

¹² BORDWELL, David, Janet Staiger y Kristin Thompson (1985), *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*, Ediciones Paidós Ibérica, p.10.

¹³ RAMÍREZ, Juan Antonio (1995), *La arquitectura en el cine, Hollywood la Edad de Oro*, Madrid: Alianza Editorial, p.13.

un control del clima según la filmación lo requiriese, evitaron depender de escenarios reales, que implicaran complicaciones y retrasos en la producción.

Así nacen los estudios cinematográficos, y Hollywood logra destacarse para ser los más sobresalientes en cuanto a producción a gran escala. Esto dio como resultado la creación de mini ciudades que fueron testigos de la producción de miles de filmaciones. Tanto fue el crecimiento, que llegaron a convertirse en poblaciones autónomas, por ejemplo, la *Universal City* llegó a tener una población de 18.000 habitantes, en donde se logró producir alrededor de 28 películas semanales.¹⁴

A pesar de que muchas películas mantuvieron la creación de ambientes dentro de estudios, a su vez se volvió a la técnica de utilizar los edificios reales de las ciudades para abaratar costes en la producción, lo cual hasta el día de hoy se sigue aplicando, dependiendo de lo que requiera la ficción.



7. Entrada y vista aérea de Universal City.

¹⁴ Ibid., p.16.

En cuanto a la definición de un estilo del cine hollywoodense, es complejo ya que intervinieron cientos de productores, directores artísticos, actores, entre otros. Además se filmaron miles de películas durante más de seis décadas, lo que ha llevado a algunos críticos del cine a definir las reglas que se practicó en este cine, tal como lo menciona Bordwell:

El cine de Hollywood se ve a sí mismo como constreñido por reglas que establecen límites rigurosos a la innovación individual; que narrar una historia es la preocupación formal básica, que hace que el estudio cinematográfico se asemeje al *scriptorium* de un monasterio, el lugar de transmisión y transcripción de innumerables narrativas; que la unidad es un atributo básico de la forma filmica; que el cine de Hollywood pretende ser realista tanto en el sentido aristotélico (fidelidad a lo probable) como en el naturalista (fidelidad al hecho histórico); que el cine de Hollywood intenta disimular su artificio por medio de técnicas de continuidad y una narrativa invisible; que la película debe ser comprensible y no debe presentar ambigüedades; y que posee un atractivo emocional que trasciende clases y naciones.¹⁵

A partir de aquí, una nueva forma de hacer cine surgió en los años 50, que de una manera muy delicada quiso darle un giro a estas reglas que estaban tan bien establecidas en Hollywood, con esto se introduce el cine Manierista, en el que destacaron algunos directores como Douglas Sirk, Orson Welles, Alfred

¹⁵ BORDWELL, David (1985), op. cit., p.3.

Hitchcock, Vincente Minnelli, entre otros. Jesús González Requena pone en valor el cine de Sirk y lo ubica en este estilo de la siguiente manera:

Manierista es el cine de Sirk. En él se encuentra la misma distancia de los pintores manieristas, también ellos amantes de los espejos, con respecto a la pintura renacentista. Distancia que consiste en una forma precisa de desviación, en un determinado grado de desorden, en una serie de pequeños desplazamientos transgresores con respecto a las escrituras clásicas. Y distancia que es la huella de una desconfianza con respecto al sistema de valores clásicos cuya reconfortante evidencia ha comenzado a resquebrajarse. Desconfianza ante el mundo –ante su racionalidad postulada por los clásicos- que conduce inevitablemente a un redescubrimiento del lenguaje (concebido no ya como transparencia del mundo, sino como espesor interpuesto y lugar de ambigüedad) Dado que no hay nuevos valores con los que sustituir los antiguos, tampoco hay una nueva escritura con la que enunciarlos. Las formas clásicas siguen por ello presentes, pero ya no es vigente su ley, pues es objeto de constantes –aunque no siempre evidentes- ejercicios transgresores. Que pueden consistir, como sucede en Hitchcock, en un juego malabarista de la narración, o como es el caso de Sirk, en un determinado trabajo de la representación a través de la metáfora, la luz y el espejo.¹⁶

¹⁶ GONZÁLEZ, Jesús (1985), "En los límites del cine clásico: la escritura manierista de Douglas Sirk", *Eutopías vol. I*, nº 1-2, pp. 90-91.

Una característica de este cine fue el énfasis en presentar una ambigüedad, jugando con los planos y la mirada de la cámara. Esta se ubicaría ahora en lugares poco habituales llevando al espectador a vivir una experiencia de engaño y duda sobre las verdaderas intenciones de los personajes representados. Un ejemplo de estas escenas son las típicas tomas donde los actores son reflejados en espejos y ventanas, que buscan hacer reflexionar sobre su verdadera realidad.¹⁷



8. Escena de "Imitación a la vida" de Douglas Sirk, donde utiliza los espejos como recurso dramático.

Estas nuevas tendencias de hacer cine estaban influenciadas de cierta manera por la nueva generación de adolescentes rebeldes y la paranoia de la Guerra Fría con la Unión Soviética; un país que estaba menos cohesionado de lo que parecía, conllevó a una exploración de nuevas técnicas, como por ejemplo, "la profundidad de campo, entre ellas los planos largos, que concedían al director el tiempo necesario para mostrar al público toda la geometría dramática de una escena, y situaban la acción a diferentes distancias del objetivo."¹⁸

¹⁷ GONZÁLEZ, Jesús (2006), *Clásico, manierista, postclásico: los modos del relato en el cine de Hollywood*, Valladolid: Castilla Ediciones, p.568.

¹⁸ COUSINS, Mark (2005), *Historia del cine*, Barcelona: Blume, p.193.

Los directores estadounidenses con el manejo del plano ganaron profundidad dramática, se interesaron, además, en lograr interpretaciones más espontáneas y naturales, buscaron escenografías con iluminación menos artificiosa, y estaban en contra de los finales felices que obligaban los estudios, para asegurar el éxito en taquilla.

Mark Cousins en su libro *Historia del Cine* resume esta nueva forma de hacer cine en la década de los años 50 de la siguiente manera:

Intentaron, pues, encontrar un punto intermedio entre ambas posturas: por un lado, la mentalidad de la era Eisenhower, con un tipo de cine más colorista y entretenido que nunca fue capaz de seducir al público, y, por otro, con una mayor carga filosófica y social, y a ellos se dedicaron entre los años 1953 y 1959.¹⁹

Por lo que esta década cobra mucha importancia al momento de analizar sus escenografías, en cuanto a su carga simbólica y uso de la arquitectura como herramienta, ya que los directores buscarán nuevos métodos para describir la complejidad psíquica de sus personajes.

¹⁹ COUSINS, Mark (2005), op. cit., p.225.

1.3 El Melodrama Americano

Si nos ceñimos estrictamente a la definición de melodrama, que viene de implementar música (melo) con el drama. Podríamos decir que prácticamente todas las películas son “melodramáticas”, ya que utilizan la música como recurso para enfatizar los efectos emocionales del espectador. Sin embargo, nos enfocaremos en el género que nació como un estilo filmico único, cargado de expresión y crítica social, en los años 50, entre la época clásica y manierista del cine de Hollywood.

El melodrama tiene su origen en el teatro, la novela gótica, la ópera, entre otros. Y se lo ha considerado un cine de mujeres, debido a la sensibilidad y protagonismo femenino que comenzó a surgir con este género, en donde los temas conflictivos solían ser la dificultad de la mujer para trabajar y al mismo tiempo ser ama de casa. Además, al ser la mayoría de la audiencia de estas películas público femenino, los efectos lacrimógenos en el espectador eran uno de los rasgos más fundamentales y característicos del melodrama.²⁰

La familia de clase media americana, que representaba en esta época rotundamente el Patriarcado y un orden social burgués, sirvieron de inspiración para el género melodramático típico de los años 50. Los hombres al regresar de la Segunda Guerra Mundial, dejaron a las mujeres con la necesidad de regresar a sus responsabilidades domésticas y con la urgencia de formar familias, buscando una estabilidad que quedó lastimada

²⁰ SÁNCHEZ, José (2002), op. cit., p.138.

con las pérdidas y consecuencias de la guerra. La tendencia intelectual de esta época fueron la psicología freudiana y la filosofía existencial o trascendentalismo,²¹ de la cual Douglas Sirk era creyente y tomó como fuente de inspiración para una de sus películas *Solo el cielo lo sabe*.



9. Escena de "Solo el cielo lo sabe" Douglas Sirk, que se enfoca en la sociedad americana.

Entre los directores que se suelen identificar con este género destaca Douglas Sirk, John M. Stahl, Nicholas Ray, entre otros. Todos ellos se han valido de la expresividad, ya sea con el uso simbólico y narrativo del color, o de sus decoraciones interiores plasmadas de estados de ánimo o rasgos psicológicos de los personajes.²² Aquí reside la razón del porqué en este género los interiores y escenografías comienzan a estar saturadas de objetos, que se presentan para simbolizar las personalidades de los personajes.

²¹ SCHATZ, Thomas (1981), op. cit., p.226.

²² SÁNCHEZ, José (2002), op. cit., p.141.

Por lo general, al melodrama se lo juzgaba de manera superficial, sin ver más allá de su fachada, y dentro del mundo crítico no eran sus favoritos, tal vez por su contenido plasmado de una realidad exagerada o su predecible “final feliz”. Por esta razón los cineastas mencionados anteriormente destacaron, al asumir una perspectiva mucho más irónica y ambigua, así como explorar un contenido crítico y filosófico, dando como resultado un género melodramático único de los 50s.²³

Y no fue hasta los principios de los años 70, cuando surgió la identificación del melodrama como género, lo que se debe a una serie de enfoques teóricos y metodológicos, que comenzaron a adoptarse en la época. Entre los cuales destaca el feminismo y Neomarxismo. John Mercer y Martin Shingler, lo explican con detalle en su libro titulado *Melodrama*:

En otras palabras, el melodrama se convirtió en un foco principal de interés académico en un momento en que la ideología, el psicoanálisis y el género eran los temas más debatidos en los estudios cinematográficos, brindando oportunidades para que todos estos se desarrollaran en una sola forma cinematográfica.²⁴

El melodrama de los 50s se puede considerar como el más consciente, socialmente hablando, y en cierta manera se convirtió en una narración “anti-americana” debido a su carga crítica dispuesta por el director, y sus tramas inspiradas en los

²³ SCHATZ, Thomas (1981), op. cit, p.225.

²⁴ MERCER, John y Martin Shingler (2004), *Melodrama: Genre, Style and Sensibility*, Wallflower Book, p.4, [traducido].

problemas típicos de la sociedad de ese tiempo, lo que llevó a que este género, hasta el día de hoy, siga siendo una constante reflexión de las contrariedades que enfrentamos día a día.

En cuanto a la estética de este género, se puede ver cómo incrementa su valor semántico y sintáctico en aspectos del sonido utilizado, la iluminación, composición, decoración interior y paisajes exteriores. Todos estos elementos son pensados con detalle para generar una construcción íntegra de significado que complementa a la psíquica del personaje; con lo que este tipo de cine cobra mayor importancia su *mise-en-scène* más que el contenido intelectual o el valor de la historia contada.²⁵



10. *Mise-en-scène* de "Escrito sobre el viento", Douglas Sirk, 1956.

²⁵ ELSAESSER, Thomas (1991), "Tales of Sound and Fury: Some Observations on the Family Melodrama", en *Imitations of Life a reader on Film & Television Melodrama*, Detroit: Wayne State University Press, p.75.

Thomas Elsaesser en su ensayo *Tales of Sound and Fury: Some Observations on the Family Melodrama*, resume y concluye la base fundamental de este género:

El melodrama está iconográficamente fijado por la atmósfera claustrofóbica de la casa burguesa y/o la configuración de una pequeña ciudad, su punto emocional es el de pánico e histeria latente, reforzada estilísticamente por un complejo manejo del espacio en los interiores (Sirk, Ray y Losey particularmente sobresalen en esto) hasta el punto en que el mundo parece totalmente predeterminado e impregnado por el "significado" y los signos interpretables.²⁶

Otro aspecto fundamental del melodrama es la forma en que la trama se concentra en el punto de vista de la víctima, en donde por lo general no existe un solo protagonista y el villano de la película en vez de otorgársela a un personaje se la atribuye a los problemas sociales, así como a sus valores morales, psicológicos, la conciencia de clases, etc. Con esto se evidencia la capacidad del melodrama para reflejar los patrones de dominación que sufren ciertas sociedades, en este caso la americana.²⁶

Schatz coincide con Elsaesser al sostener la diferente narrativa que busca el melodrama americano, ya que ahora se enfoca en la institución social de la familia como la base del conflicto, por lo cual la resolución de estos problemas ya no es tan sencilla

²⁶ ELSAESSER, Thomas, op. cit., pp. 84-85, [traducido].

²⁷ Ibid., p.86.

como eliminar violentamente a uno de los personajes de la historia, como lo harían en diferentes géneros. Esto llevó a que el director Douglas Sirk destaque con sus películas. Estaba en contra del “final feliz” y más bien ofrecía resoluciones ambiguas que no dan salida a los problemas planteados en la historia para que el espectador pueda reflexionar al respecto.

El Melodrama americano, tuvo sus años de gloria en los 50, donde sus directores se destacaron por la perspectiva crítica y subjetiva hacia los valores de la sociedad, que resultó en un cine con escenografías cargadas de valores simbólicos y significativos. Este género no logró sobrevivir más allá de 1959, debido a que fue remplazado por las telenovelas; sin embargo, son recordadas con nostalgia y respetada por los críticos por su aporte cultural y artístico.



CAPÍTULO 2

Douglas Sirk

2.1 Vida y Obra

“Es el lenguaje lo que cuenta. Y el papel del lenguaje en el cine tiene que tomarlo la cámara, y el montaje. Tienes que escribir con la cámara.”²⁸



1. Douglas Sirk.

²⁸ HALLIDAY, Jon (2002), *Douglas Sirk por Douglas Sirk*, Barcelona: Paidós, p.138.



2. Douglas Sirk, en el rodaje de "Tiempo de amar, tiempo de morir" (1958).

El director de cine Douglas Sirk, que anteriormente fue conocido como Hans Detlef Sierk, adoptó su nuevo nombre en 1937 cuando fue obligado a huir de la Alemania nazi, hacia Estados Unidos. Un acontecimiento tan adverso como este, permitió el reconocimiento y el relucir de un director melodramático, de estilo único, que destacó con sus películas americanas en la década de los 50.

Sirk nació en Hamburgo, Alemania, en 1897, hijo de padres daneses. Comenzó su vida profesional como director de teatro, con un interés por los clásicos, y fascinación por las obras de Shakespeare, Melville y Kafka. En 1934, fue contratado por la productora alemana UFA²⁹, donde rodó sus primeros films, de los cuales el más conocido es *La habanera* (*Cheated by the Wind*, 1937), que fue su última película alemana antes de partir.

Al huir de Alemania, Sirk, tuvo que dejar a su hijo, Claus Detlef, que había concebido con su primera esposa. Él se convirtió en actor nazi, y la única forma de verlo era mediante el cine. A los pocos años de vivir en Estados Unidos, su hijo falleció en el frente ruso en la primavera de 1944. Sirk en su momento, tomó esa angustia, tristeza y desesperación, para plasmarla en la película *Tiempo de amar, tiempo de morir* (*A Time to Love and a Time to Die*, 1958).³⁰

Le interesó la literatura, filosofía y la pintura. Lo que llevó a Sirk tener dudas sobre que profesión elegir, ya sea pintor, hombre de teatro o escritor. Pero, en cierto modo, supo aplicar sus

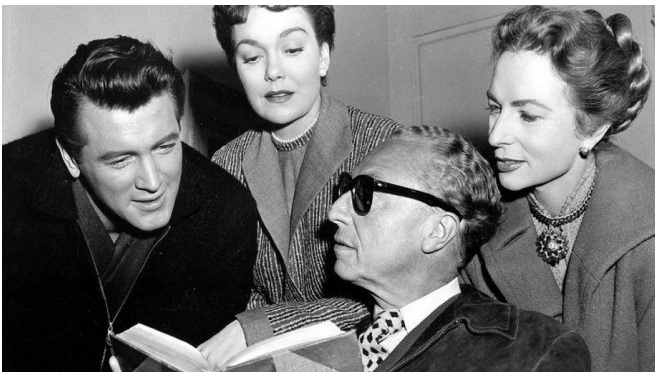
²⁹ Durante el periodo de la República de Weimar, UFA (Universum Film AG) fue el estudio cinematográfico más importante y poderoso de Alemania, .

³⁰ HALLIDAY, Jon (2002), op. cit., p.13.

aficiones como director de cine, ya que él mismo pintaba los decorados y bocetos de sus películas, y se preocupó por ilustrar su visión filosófica e intelectual en su obra.³¹

Antes de que se conociera la estructura del *star-system* como tal en Hollywood, Sirk ya había utilizado esta estrategia en Alemania. Creó una estrella, la cantante y actriz sueca Zarah Leander. Lo mismo sucedió en Hollywood con Dorothy Malone, Jane Wyman, Lana Turner, y sobre todo con Rock Hudson, que llegó a ser la estrella número uno masculina de la época, y con quien alcanzó a rodar ocho películas.³²

Sirk, hoy en día, es conocido primordialmente por sus melodramas de Hollywood. Ahora bien, eso no quiere decir que en Alemania no haya filmado películas bajo este mismo estilo. En la UFA, estuvo a cargo de la filmación de *La Novena Sinfonía* (*Schlußakkord*, 1936), que pertenecía a este género.



3. Douglas Sirk junto a Rock Hudson, Jane Wyman y Agnes Moorehead.



4. Zarah Leander.



5. Dorothy Malone.

³¹ Ibid., p.29.

³² Ibid., p.15.



6. Obsesión (1954).

Con la diferencia de que era un melodrama, fiel a su definición: “música + drama”. Esto no se cumplía en los melodramas americanos, por lo que Sirk lo consideraba más como un tipo de cine relacionado con el drama.³³

Al llegar a Estados Unidos, Sirk consiguió contratos en diferentes estudios cinematográficos como la *Warner Bros*, *Columbia*, y finalmente en *Universal Studios*, donde filmó las películas melodramáticas por las que es conocido principalmente como: *Obsesión* (*Magnificent Obsession*, 1954), *Solo el cielo lo sabe* (*All That Heaven Allows*, 1955), *Escrito sobre el viento* (*Written on the Wind*, 1956), *Imitación a la vida* (*Imitation of Life*, 1958), por nombrar algunas. Las tramas y argumentos se basan fundamentalmente en problemas sociales de la sociedad americana.

Sirk, no obtuvo el reconocimiento que se merecía durante su estadía en Hollywood. No fue hasta su retiro, cuando al cabo de unos años, un artículo y entrevista realizada por *Cahiers du cinema*, n°189 en la edición de 1967, titulada “El hombre ciego y el espejo o El cine imposible de Douglas Sirk”, la que logró llamar la atención de los críticos, así como de iniciar un estudio del género melodramático que estaba en cierto modo olvidado por los expertos del cine. Andrew Sarris, igualmente contribuyó en dar popularidad a Sirk, mediante sus escritos en *The American Cinema*, donde enfatizó su distintivo estilo visual.³⁴

³³ *Ibíd.*, p.134.

³⁴ HOPWOOD, Jon, *IMDb*, < https://www.imdb.com/name/nm0802862/bio?ref_nm_ov_bio_sm, [Consulta: 25 de noviembre 2019].

A partir de entonces el libro escrito por Jon Halliday³⁵, en 1971, donde realiza una exhaustiva entrevista, se interesa en mostrar los aspectos de la vida de Sirk que antes nadie había revelado, como su intelectualidad, influencias, historia y filosofía. Gracias a estas publicaciones, Sirk ganó prominencia como autor del melodrama por excelencia, y fue reconocido por su dialéctica llena de ironía, ambigüedad, y parodia.

En esta época de reconocimiento hacia Sirk, él ya había abandonado Estados Unidos, alegando que ya tuvo suficiente de América. Regresó a Europa y pasó sus últimos años junto a su esposa en Suiza, Lugano, donde falleció en 1987.

Desde 1995, hasta el día de hoy, se celebra el Festival de cine de Hamburgo, y se entrega el premio Douglas-Sirk, a personajes que hayan destacado dentro de la cultura o la industria cinematográfica. De esta manera rinden homenaje a un director que ha logrado trascender en la historia del cine.

³⁵ HALLIDAY, Jon (1971), *Sirk on Sirk: interviews with Jon Halliday*, 1era edición, Secker and Warburh.

2.2 Estilo cinematográfico

Es importante encontrar el origen del estilo particular de Sirk. Con lo que Halliday, nos remonta al periodo en el que trabajó como director escénico en Alemania. Ya que admite que esa experiencia fue la que influyó en su futura carrera:

Ahí fue donde primero desarrolló su representación de personajes ambiguos y desgarrados, a los que siempre trató de situar en el centro de sus películas. Creo que su interés por la ambigüedad se acrecentó por el hecho de que muchos de sus amigos cercanos y colegas se hicieron nazis; la dificultad de confiar en la gente –por ejemplo, de estar convencido de que uno no sabe realmente quién es otra persona y cómo se comportará bajo una intensa presión- se convirtió en un factor dominante en la vida de Sirk.³⁶

Este hecho es determinante para entender el estilo de Sirk, pues es la raíz de la narrativa visual que buscaba transmitir, ya sea mediante sus personajes ambiguos, o sobre todo en la manera que manipula los objetos de sus escenografías.

Algunos críticos coinciden con que Sirk tuvo un gran empeño en crear un filtro entre el espectador y los personajes de la película. Entre ellos Juan Miguel Company resaltó, cómo el uso de ventanas, espejos, el tipo de encuadre, el color y vestuario, forman parte de ese filtro.³⁷ Todos estos elementos son manejados como herramientas que simbolizan las personalidades del personaje en cuestión, o conllevan una

³⁶ HALLIDAY, Jon (2002), op. cit, pp. 14-15.

³⁷ COMPANY, Juan Miguel (2003), "Persistencia de la memoria. Reescribiendo una poética (Douglas Sirk, 1955/Todd Haynes, 2002)", *Litoral*, nº 236, Málaga.

reflexión que potencia la ambigüedad de su narrativa. Con esto se afirma los tintes manieristas que Sirk utilizó de manera discreta y delicada en sus puestas en escena.

Por ello, el espejo, es uno de los elementos más frecuentes en las escenas de Sirk. Con este artefacto encontró una forma expresión que le permite duplicar realidades, como lo comenta el mismo. "Lo interesante de un espejo es que no te muestra tal como eres, te muestra tu propio contrario."³⁸ Este recurso fue utilizado en sus películas, para generar en los espectadores un sentimiento de ambigüedad, el encanto por los reflejos, lo hizo incluso utilizar objetos cotidianos como una televisión, en el caso de la película *Solo el cielo lo sabe*, de este modo Sirk exponía contrastes de realidades y perspectivas, que era una temática común en sus películas, donde los personajes se veían en una constante lucha interna y social.



7. Escena de "Solo el cielo lo sabe" donde se aprecia el reflejo Jane Wyman en la televisión.

³⁸ HALLIDAY, Jon (2002), op. cit., p.64.

En cuanto al género que caracterizó a Sirk, el melodrama, este admitió en una entrevista que quería escapar de un arte de cierto modo elitista. De modo que, sintió atracción hacia este género y expuso lo siguiente:

Tan lentamente en mi mente se formó la idea del melodrama, una forma que encontré a la perfección en las imágenes estadounidenses. Eran ingenuos, eran algo completamente diferente. Estaban completamente sin arte. Esto se relacionó con mis estudios, sobre todo con el período isabelino, donde podías tener *l'art pour l'art* y Shakespeare. Él fue un melodramático, que infundía todos esos tontos melodramas con estilo, con signos y significados. Hay una tremenda similitud entre esto y el sistema de Hollywood. Shakespeare tuvo que ser un productor comercial.³⁹

Para Sirk el drama estaba impregnado desde los inicios, incluso en la antigua Grecia. Así, la obra de Edipo estaba cargada de puro melodrama destinado a las masas. Además, plantea que el rol que el "estilo" tiene en su momento, difiere del pasado ya que este era manejado e influenciado por la religión.⁴⁰

Con respecto a la puesta en escena de Sirk, es notable la experiencia que tuvo como director de teatro y de los sets cinematográficos que realizó para las películas en la UFA. Ya que, mediante sus planos, expresa de cierta manera un tipo de

³⁹ STERN, Jane y Michael Stern (2005), *Bright Lights Film Journal*, <https://brightlightsfilm.com/two-weeks-in-another-town-interview-with-douglas-sirk/#.Xd1oAugzaUm>, [Consulta: 26 de noviembre de 2019].

⁴⁰ *Ibid.*

artesanía como él mismo lo llama. Igualmente, Sirk aseguró que cada ángulo utilizado por la cámara ha sido reflexionado previamente, y que todo objeto ubicado en la escena tiene su razón óptica.⁴¹ Con esta aclaración cobra importancia el entorno utilizado en sus películas, debido a su valor contextual.

Una particularidad del cine de Sirk, es la aplicación del color y la iluminación de una forma poco realista, con lo que él mismo explica lo siguiente:

A lo largo de mis fotos utilizo una iluminación que no es naturalista. A menudo la ventana estará aquí, y la luz allá. Con el color, también hice esto, para lograr una iluminación que es casi surrealista. Como ha dicho Brecht, nunca debes olvidar que esto no es realidad. Esta es una película. Es una historia que estás contando. La distanciaci3n debe estar allí. Crea una cualidad irreal, con un cierto realce. No puedes simplemente mostrarlo. Tienes que filmar con una dialéctica.⁴²

Esta manera de representaci3n reflexiva y expresiva, Sirk admitió haber recibido una cierta influencia de Berthold Brecht y Erwin Panofsky.⁴³ Debido a su sensibilidad por tratar los sentimientos de los personajes como un medio artístico, cargado de filosofa. Una atm3sfera cargada de sentido, más el uso de objetos como, espejos, flores, estatuas, etc. Fueron

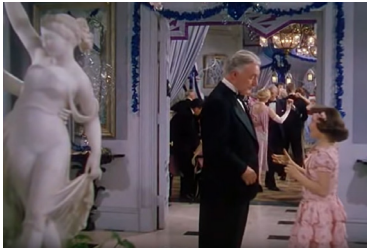


8. Iluminaci3n y color, en escenas de "Solo el cielo lo sabe".

⁴¹ *Ibíd.*

⁴² *Ibíd.*

⁴³ HALLIDAY, Jon (2002), *op. cit.*



9. Estatuas y flores en primer plano de "Has anybody seen my gal" 1952.

las responsables de captar la atención de los críticos hacia sus obras, que pretendían descubrir los significados intrínsecos en su *mise-en-scène*.

Esta manera de hacer cine, llena de significado los ambientes que rodean a los personajes, son una herramienta precisa para el melodrama. Con este modo de utilizar el espacio, se justifica el estudio y análisis de las puestas en escena. Asimismo en la arquitectura, los espacios que nos rodean están llenos de objetos cargados de una razón o un significado, ya sea funcional, decorativo o sentimental.

Andrew Sarris, supo identificar una de las hazañas más grandes de Sirk, de la cual él mismo era consciente y lo admite en la entrevista con Jon Halliday. Logró sacar adelante películas con guiones imposibles, a pesar de las reglas a las que estaban sometidos todos los directores de esa época. El propósito de los estudios como de cualquier negocio era ganar dinero, por lo que obligaban a los directores a evitar experimentos, y sobre todo tener "finales felices".⁴⁴ Lo que iba en contra de la filosofía de Sirk. Pero a pesar de eso, tuvo la astucia de cumplir con los requerimientos de los estudios, sin dejar de lado su marca personal.

⁴⁴ HALLIDAY, Jon (2002), op. cit., p.123.

“Pero una de las cosas más importantes en el cine, creo, es doblar el material a tu estilo y a tu propósito. Un director es realmente un doblador de historias.”⁴⁵ Sirk, como él mismo lo dice, supo de cierta manera disfrazar sus obras de películas comerciales y populares, sin perder su visión y estilo. Por lo que ésta puede ser una de las razones por las que se descubrió tarde el talento de Sirk, ya que no resultaban llamativas para los críticos de la época. Sin embargo, gracias al reconocimiento tardío hacia sus obras, hoy en día hay diversas publicaciones en torno a su trabajo. Se ha encontrado un profundo valor intelectual, digno de ser analizado, sobre todo, como se lo hará en esta investigación, desde una perspectiva arquitectónica.

⁴⁵ HALLIDAY, Jon (2002), op. cit., p.138.

2.3 La arquitectura del montaje sirkiano

Los encuadres son las ideas del director. La iluminación es su filosofía. Incluso en este sentido: mucho antes de Wittgenstein, algunos de mis contemporáneos y yo aprendimos a desconfiar del lenguaje como instrumento y traductor fiel de la realidad. Por ellos aprendí a confiar en mis ojos más que en la vanidad de las palabras.⁴⁶

Sirk llamaba a sus escenografías la arquitectura del montaje. Como director de cine, y director artístico de teatro, fue consciente de la importancia que tenía la puesta en escena, y cómo el uso del espacio, de la decoración, el color, son los recursos más importantes al momento de expresar emociones y sentimientos en una película. Así como es fundamental para ubicar al espectador en un contexto espacial y temporal.



10. Escenografía de "Imitación a la vida".

⁴⁶ HALLIDAY, Jon (2002), op. cit., p.58.

“Ciertamente, el melodrama demuestra por excelencia la capacidad de la película de Hollywood y el cine popular en general, para expresar las cosas visualmente en lugar de verbalmente.”⁴⁷ Es cierto que el género melodramático, comenzó a necesitar de recursos espaciales, y compositivos, que lo ayudasen a narrar lo que los personajes no podían hacerlo con palabras. En la década de los 50, la *mise-en-scène*, además de servir como recurso cinematográfico, comenzó a favorecer el consumo de masas. Estas películas utilizaron el diseño interior como una excusa para vender una imagen de deseo, y pretensión de cómo debería ser la vivienda soñada americana.

Esto implicó la influencia que existe hasta el día de hoy entre el cine y la industria. Un ejemplo claro de esto, se dio cuando *Universal Studios* circuló un artículo titulado “Hollywood Set-Decorator gives tips on home beautifying”, escrito por Julia Heron. En donde se promovía el estilo interior de moda, como la apariencia que debían tener las mujeres de la época. Con este tipo de artículos y con la puesta en escena de las películas, *Universal* buscó dar satisfacción al público masculino, que mostraba interés por el cuerpo femenino. Igualmente, al público femenino, ya que les inspiraba observar escenarios domésticos de ensueño y la imagen de las actrices, funcionaban como lecciones de estilo y apariencia.⁴⁸ Otro ejemplo de esta interacción, es el resultado de la popularización del *Art Déco*, que en un inicio fue utilizado en las escenografías fílmicas.⁴⁹

⁴⁷ GIBBS, John (2002), *Mise-en-scène: Film style and interpretation*. Nueva York: Wallflower Book, p.67.

⁴⁸ KLINGER, Barbara (1994), op. cit., pp. 58-63.

⁴⁹ FISHER, Lucy (2015), *Art Direction and production design: A modern history of filmmaking*. Bloomsbury Academic, p.37.

A lo largo de la historia, existen encuentros entre el cine y la arquitectura, donde es notable esta constante relación, en la que las dos artes se han visto influenciadas. Juan Antonio Ramírez lo explica:

Porque aun a riesgo de simplificar en exceso y de generar los inevitables malentendidos debemos reconocer que la arquitectura del siglo XX ha sido condicionada decisivamente por la experiencia cinematográfica. No me refiero solo al hecho de que los espacios se hayan concebido para ser vividos, de un modo "existencial" (como si los habitantes o usuarios fueran personajes de películas imaginarias): pienso en la simplificación formal como uno de los rasgos característicos de la modernidad frente al recargamiento decorativo y la fidelidad arqueológica que caracterizaban al viejo eclecticismo.⁵⁰

El diseño de un set cinematográfico, busca enfatizar el estado de ánimo del espectador, así como ser explícitos con los sentimientos y personalidad de los personajes en cuestión. Además, es importante notar cómo una escenografía funciona como herramienta narrativa, llena de símbolos para dar un contexto visual y psicológico del tema de la película. Este método utilizado por los directores de arte es esencial ya que, en el cine, al no disponer de mucho tiempo, se debe utilizar el espacio y cada detalle de la escena para delatar la situación o personaje. Con esto se ahorra tiempo y recursos de diálogo, y se llega a la audiencia de una manera más clara e impactante.

⁵⁰ RAMÍREZ, Juan Antonio (2009), "Arquitectura e imagen móvil: el espectáculo debe continuar," en *Los espacios de la ficción: La arquitectura en el cine*, ed. Vicente Sánchez-Biosca, Valencia: I See Books Editorial, p.12.

El trabajo de un director puede ser muy similar al de un arquitecto, ya que, para iniciar el proceso de diseño, es fundamental conocer a los personajes de las películas, sus gustos, personalidades, necesidades, etc. Para así darles un espacio que los permita desenvolverse de la mejor manera. Con la diferencia de que el productor se interesa en un aspecto meramente visual y formal, y el arquitecto conlleva un resultado mucho más complejo, en el que interviene funcionalidad, materialidad, forma, presupuesto, etc.

No obstante, en términos de funcionalidad, la escenografía responde a sus necesidades. Como lo expone Áurea Ortiz: "En realidad, bien mirado, puede que no haya arquitectura más funcional que ésta del cine, donde su forma sigue verdadera y exclusivamente a la función."⁵¹

EL recorrido que toman los personajes en las películas, son los responsables de explicar al espectador, la espacialidad, escala y forma del lugar en el que encuentran. Pedro Molina expone esta importancia declarando:

El emplazamiento de los objetos en el escenario cinematográfico será más significativo –en función del recorrido concreto de los personajes por el plano– que el estilo de los muebles, puesto que configura la puesta en escena de la secuencia. Y es a través del mencionado recorrido –el movimiento– como queda descrito el espacio arquitectónico; su circulación entre los objetos que lo amueblan y a los que confiere un sentido, emocional y simbólico, bien preciso.⁵²

⁵¹ ORTIZ, Áurea (1998), *La arquitectura en el cine. Lugares para la ficción*, Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, p.10.

⁵² MOLINA, Pedro (2014), op. cit., p.65.

No hay que olvidar que el objetivo de un director artístico es crear un espacio que se adecue a la mirada de la cámara, lo que conlleva a la creación de ambientes poco veraces, con escalas irreales, y una carencia de ortogonalidad, que se suele basar en reglas de la perspectiva. El resultado final busca únicamente expresar y adecuarse a la exigencia narrativa de la película. "Tectónicamente puede ser incorrecta, pero estética y dramáticamente jamás."⁵³

Un dato curioso sobre este tipo de encuadre empleado por Sirk, conlleva la relación con unas pinturas realizadas por Richard Hamilton. Ya que él se inspiró en una fotografía de la película



11. Escena de "Has anybody seen my gal".

⁵³ ORTIZ, Áurea (1998), op.cit., p.9.

dirigida por Sirk, *Más fuerte que la ley* (*Shockproof*, 1949). Realizó dos pinturas basadas en un interior que le pareció siniestro, provocativo y ambiguo, debido a la composición interior y a la sensación de una distorsionada perspectiva.⁵⁴ Para lo que Sirk expuso:

...lo que Richard Hamilton dice sobre ese cajón del fotograma de Pat Knight ilustra muy bien un aspecto de mi estilo. El cajón abierto, que ha señalado Hamilton, está apuntando hacia la mujer y se sale de campo. Un fragmento que sale de campo introduce en cierto modo al observador dentro del cuadro. En cuanto tienes ahí toda la mesa y el cajón te conviertes simplemente en un mirón.⁵⁵

El recurso artístico empleado por Hamilton, fue muy utilizado en la pintura barroca, con el propósito de implicar al espectador. De aquí que se puede intuir el porque algunos autores consideran a las puestas del escena de Sirk como composiciones barrocas. Colmadas de objetos y detalles que faciliten el entendimiento del argumento.

Un detalle común en las películas de Sirk, es la definición y significado que da a las viviendas o espacios que contienen a los personajes, ya que considera a los hogares como sus prisiones. Y es por esto, que es habitual los planos, donde se



12. Escenografía de "Shockproof".



13. Interior I, Richard Hamilton.



14. Interior II, Richard Hamilton.

⁵⁴ MANCHESTER, Elizabeth (2007), *Tate*, <<https://www.tate.org.uk/art/artworks/hamilton-interior-ii-t00912>>, [Consulta: 10 de diciembre 2019].

⁵⁵ HALLIDAY, Jon (2002), op. cit., p.113.



15. Escenas de "There's always tomorrow" 1956.



16. Escenas de "All I desire" 1953.

ven a los actores detrás de la carpintería de ventanas, de rejas o escaleras. Sirk utiliza estos simbolismos para expresar cómo sus personajes están encarcelados, por lo que dictamina la sociedad, familia, y las presiones de su época.⁵⁶ "Sabes, un decorado es la expresión de la gente que está en él, así como la gente es la expresión del decorado."⁵⁷

Roger D. McNiven en un ensayo, donde compara el uso de la arquitectura en el director Nicholas Ray y Douglas Sirk.⁵⁸ Otorga a Sirk el uso de la arquitectura como una herramienta, para expresar ideas, que no están condicionadas por el uso funcional de la misma, sino que la arquitectura pasa a ser un actor más en la película, lleno de significado y pretenciosidad.

A pesar de los análisis que se han realizado a las obras de Sirk, no se ha tomado en cuenta el espacio como uso arquitectónico, la importancia de los recorridos realizados por los personajes, el uso de ciertos objetos como recursos narrativos. Por lo que esta investigación se basará en profundizar ese entendimiento de sus obras, pero desde una perspectiva arquitectónica, que ayude a entender cómo la arquitectura puede ser utilizada como una gran herramienta a la hora de expresar una cierta dialéctica en el cine. Tomando en cuenta el contexto en el que fueron filmadas las películas a analizar, como es la década de los 50s.

⁵⁶ STERN, Jane y Michael Stern (2005).

⁵⁷ HALLIDAY, Jon (2002), op. cit., p.54.

⁵⁸ D. MCNIVEN, Roger (1983), "The Middle-Class american home of the fifties: The use of architecture in Nicholas Ray's *Bigger than life* and Douglas Sirk's *All that heaven allows*.", *Cinema Journal* 22, nº 4, p.38.



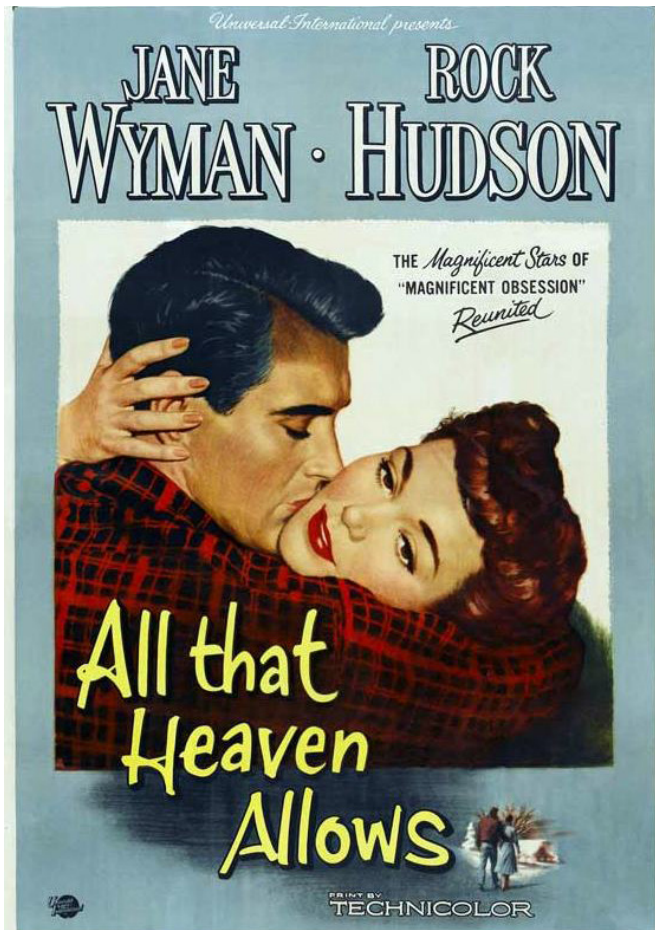
CAPÍTULO 3

Arquitectura en la obra de Douglas Sirk

3.1 Solo el cielo lo sabe (1955).

“Al estudio le encantaba el título original de *Sólo el cielo lo sabe* [All that Heaven allows: todo lo que el cielo permite]. Pensaban que quería decir que podías tener todo lo que quisieras. Yo lo entendía, al contrario. Por lo que a mí concierne, el cielo es más bien mezquino.”⁵⁹

Douglas Sirk



1. Póster original de "All that Heaven Allows" 1955.

⁵⁹ HALLIDAY, Jon (2002), op. cit., p.11.

3.1.1 Sinopsis

La película trata una historia de amor entre la viuda y adinerada Cary Scott (Jane Wyman), madre de dos hijos, y su humilde jardinero Ron Kirby (Rock Hudson). Este hecho dejará patente los problemas que acarrearán una relación entre personas de distintas clases sociales, debido a la desaprobación de los hijos de Cary y amigos que pertenecen a una sociedad de clase media, típica americana. Ron es un hombre confiado y libre, que está interesado en estudiar sobre el cuidado de árboles. Vive en una cabaña en las afueras de la ciudad, bajo una ideología rousseauiana. Ron y Cary se enamoran perdidamente, y él le pide matrimonio. Por este motivo, Cary se verá atrapada en una encrucijada de seguir sus sentimientos y emociones, o dejarse llevar por las apariencias y dictados de su comunidad.



2. Cartel de publicidad.

3.1.2 Contexto

“La película trata de la antítesis entre el moderado rousseaunianismo de Thoreau y la sociedad americana establecida. Guarda cierta relación, también, con *Take me to Town*, que trata del ideal americano de la vida sencilla, al aire libre.”⁶⁰

Sirk se inspira en la imagen edénica de un pueblo llamado New England, que está ubicado en Estados Unidos. Esta localidad en la trama será llamada “Stonington”. La película inicia con una toma en primer plano de la iglesia, y es seguida por una imagen aérea de casas perfectas, rodeada de jardines y automóviles de último modelo. Al parecer es un pueblo suburbano típico de la época de postguerra americana, que será el escenario ideal para estos mundos contradictorios: Por un lado, los ciudadanos pertenecientes al grupo élite de clase social media-alta, y los naturalistas o bohemios que viven por lo general en las afueras del pueblo.



3. Plano inicial_00:00:27

⁶⁰ HALLIDAY, Jon (2002), op. cit., p.140.



4. Plano de Stonington_00:01:45



5. Plano del entorno de Ron_00:18:32

Con esta imagen inicial, se puede deducir la importancia que tiene la iglesia para el pueblo y como todo gira en torno a la influencia de esta. Para lo que Sirk afirmó lo siguiente: "... la ciudad se muestra dispuesta alrededor del campanario de la iglesia. No los ves yendo a la iglesia, porque eso sería demasiado evidente. Pero incluso esa iglesia es una prisión, al igual que las casas, que son sus jaulas."⁶¹

En cuanto al emplazamiento de la aldea, la iglesia funciona como una centralidad y, según Sara Hayat, Sirk psicológicamente está alentando al público a pensar que la ciudad está organizada como un panóptico, ya que todas las viviendas miran hacia las calles y pueden observar cada movimiento de los demás, pero al mismo tiempo olvidan que ellos mismos están siendo observados.⁶² Esto no ocurre en el entorno de Ron ya que vive en una cabaña alejada de la multitud, perdido entre el bosque.



6. Mapa de Stonington
Fuente: Elaboración propia

⁶¹ STERN, Jane y Michael Stern (2005).

⁶² HAYAT, Sara (2010), "Dream Houses Gone Wrong: Small Town, Suburbia, and Architectural Narrative in Four Films by Douglas Sirk", Tesis de Master en Arquitectura, p.130.

3.1.3 Espacialidad interior

Los mundos contradictorios que Sirk pretende señalar se sirven claramente de dos tipologías de arquitectura que son las viviendas que pertenecen a los protagonistas. Un elemento arquitectónico importante es el papel que toman las ventanas en cada vivienda. La casa de Cary, así como del resto de la comunidad, utiliza las ventanas como medio de protección y vigilancia, cubiertas de cortinas, que esconden el verdadero propósito, el cual es observar y controlar la vida del resto de habitantes. Con respecto al mundo de Ron sucede todo lo contrario, ya que admiran la estética de la transparencia como un medio de relación con la naturaleza. La idea de llevar el exterior hacia el interior de sus casas se conecta con la filosofía trascendental⁶³ de Thoreau que manifiesta en su libro *Walden*. Este es mostrado en una de las tomas de la película con lo que Sirk busca ser explícito en la ideología de sus personajes. Al mismo tiempo, este texto fue muy importante en la vida del director, tal como lo afirma en la obra de Halliday:

Uno de los primeros impactos de toda la literatura americana en mi forma de pensar, cuando tenía trece o catorce años, fue un libro que me dio mi padre: *Walden*, de Thoreau. Esto es, en definitiva, de lo que se trataba la película; pero nadie se dio cuenta, salvo el jefe del estudio, el señor Muhl.⁶⁴

El interior de la casa de Cary esta separada en dos zonas principales, un espacio unificado de uso público y social, y la cocina que está apartado del resto de la casa, por el hecho



7. Plano donde amigas de Cary la espían_00:54:53



8. Plano de ventanal en casa de Ron_00:28:49



9. Plano que se visualiza el libro *Walden*_00:28:49

⁶³ El trascendentalismo fue un movimiento filosófico, político y literario, que busca la independencia del individuo mediante la intuición y un retorno a la naturaleza, así como rechazan los convencionalismos sociales y el capitalismo.

⁶⁴ HALLIDAY, Jon (2002), op. cit., p.140.



10. Plano de casa de Cary_01:12:30

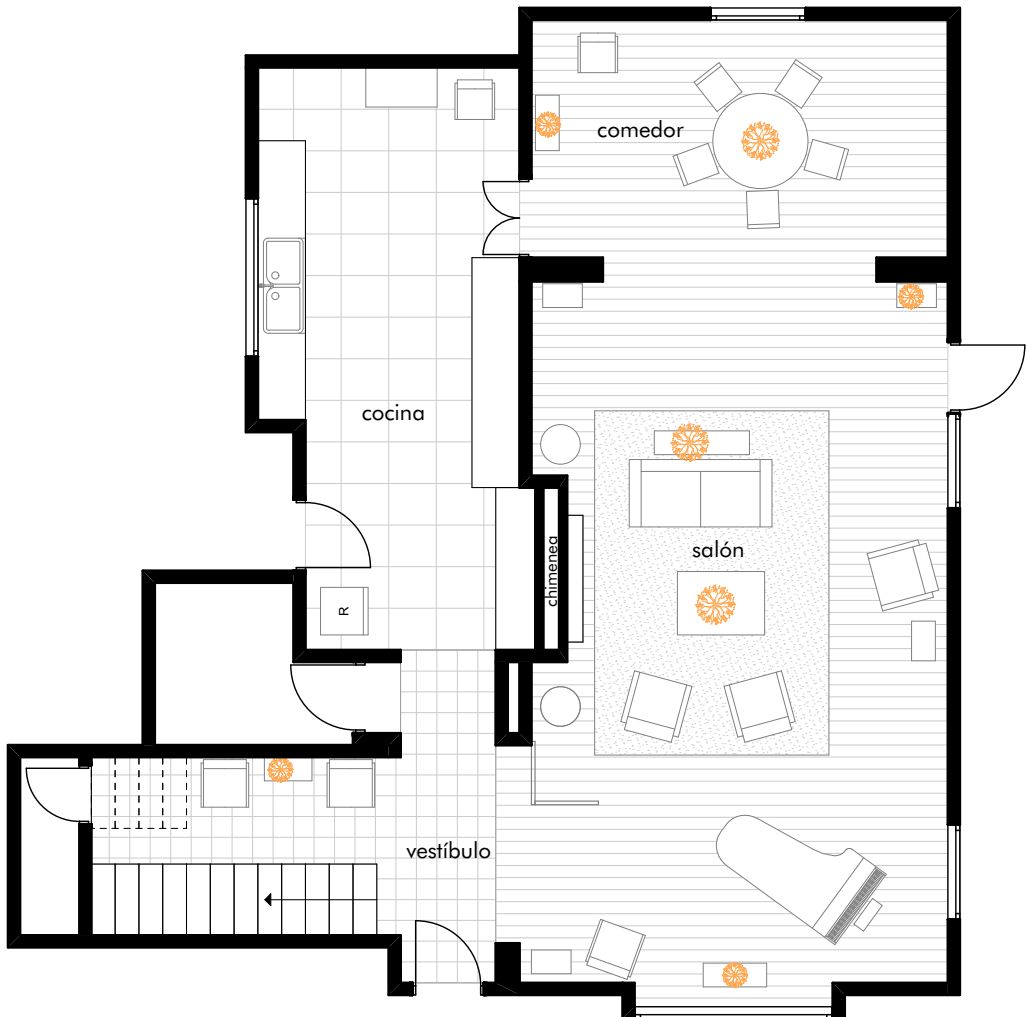


11. Plano, casa de amigos de Ron_00:35:11

de que Cary dispone de servicio doméstico. Los muebles y los objetos decorativos abundan y aparecen de cierta manera petrificados por las tradiciones del pueblo y del pasado. No existe un espacio libre, cada esquina está llena de mesas con lámparas y estatuas. Incluso en el salón hay un piano que aparece ser utilizado solo una vez en la película cuando Cary está sola y pensativa, o en Navidad cuando la usan como lugar para colocar los regalos. Por el contrario, en la casa de los amigos de Ron, cuando invitan a Cary a una cena, se evidencia que un piano puede animar una velada y pasar de ser un objeto decorativo y de ostentación a un objeto de provecho cargado de emociones.



12. Plano, interior de casa de Cary_00:08:54



13. Representación gráfica en planta de vivienda de Cary
Fuente: Elaboración propia



14. Casa Farnsworth, Mies van der Rohe (1946-1951)



15. Casa Farnsworth

En el inicio de la película, Ron lleva a Cary a conocer su casa. El gusto que tiene por la naturaleza se ve claramente en su interior ya que prácticamente tiene un invernadero junto a su dormitorio. Al momento que ingresan, Ron le comenta “I can see that a woman might not like it” a lo que Cary responde “if one likes to live in a glass house”. El diálogo hace referencia a la escasa aceptación que existía de las mujeres para vivir en las casas de vidrio que surgieron en la época. El ejemplo más famoso de este problema fue sin duda la demanda de Edith Farnsworth hacia Ludwig Mies van der Rohe. En concreto, declaró que el diseño de la casa la hacía sentirse incómoda y constantemente observada.⁶⁵



16. Plano de invernadero en casa de Ron_00:18:57

⁶⁵ FRIEDMAN, Alice (2004), “Edith Farnsworth, Ludwig Mies van der Rohe, and Philip Johnson.”, *American Architectural History: A Contemporary Reader*, editado por Keith Eggner, London and New York: Routledge, p.318, citado en, HAYAT, Sara (2010), op. cit., p.19.

En el momento en que están recorriendo el exterior de la casa observando sus plantaciones, a Cary le llama la atención un viejo molino que está al frente de la actual casa de Ron. Este molino, que antiguamente le perteneció a su abuelo. Eventualmente será restaurado, para impresionar a Cary y pedirle matrimonio, todo esto para recibirla con un nuevo hogar adecuado a su relación amorosa.

Es interesante observar las diferencias y contrastes entre las viviendas de Cary y el molino de Ron, ya que tan solo con su materialidad, espacios y decoración nos relatan sus personalidades. El molino tiene un espacio abierto a doble altura, que da una sensación de libertad en sus recorridos, el salón está emplazado alrededor de la chimenea y lo que más llama la atención es un gran ventanal que mira hacia la naturaleza de una manera poética y romántica. La madera, las vigas expuestas y los colores cálidos priman en su interior, no existen acabados brillantes como en la casa de Cary. La versatilidad y fluidez del espacio definen un estilo de arquitectura



18. Plano del viejo molino ya restaurado_01:20:20



17. Plano, interior del molino en proceso de restauración_00:36:52



19. Plano, interior del molino restaurado_01:23:14



20. Plano, ventanal de casa de Ron_01:05:14

que está basado en la filosofía trascendental de Ron, la cual esta potenciada por el gran ventanal que idealiza un exterior, lo celebra y monumentaliza mediante su mirada a través del cristal.⁶⁶



21. Representación gráfica en planta de vivienda de Ron
Fuente: Elaboración propia

⁶⁶ HAYAT, Sara (2010), op. cit., p.80.

3.1.4 Elementos arquitectónicos

Es importante señalar que los elementos arquitectónicos utilizados en la película sirven como medio de expresión de un sentimiento o un contexto, por lo que no estarán sujetos a su función como tal. Sirk solía señalar que sus personajes están atrapados en los interiores de las casas, por lo que el encuadre como tal es fundamental para la intención de expresar simbólicamente las diferentes emociones de la trama.

Superficies y reflejos

Con respecto a los espejos, se aprecia que la mayoría de ellos están ubicados en las viviendas que pertenecen a Cary o a sus amigos de la alta burguesía. Así, por ejemplo, el gran espejo jaspeado ubicado en la sala, detrás de la chimenea. Puede simbolizar la reflexión no clara de lo que fue su antiguo esposo difunto, debido a un objeto valioso que está ubicado ahí, como es el trofeo que solía pertenecer al marido de Cary. Otro espejo esencial es el ubicado en la casa de Sara (Agnes Moorehead), el que nos indica el momento exacto cuando Ron observa a Howard intentando besar a Cary.

La mayoría de los espejos en esta película simbolizan el mundo interior de Cary, tratan de expresar la dualidad sentimental que la atormentan. Para ilustrar esta idea se analizará la escena donde Cary está en su dormitorio, sentada frente al tocador, visualizando las ramas del "árbol de lluvia dorada" las mismas que Ron le ha regalado. Él le cuenta que ese tipo de árbol solo puede crecer en un hogar donde hay amor. Cary, al parecer

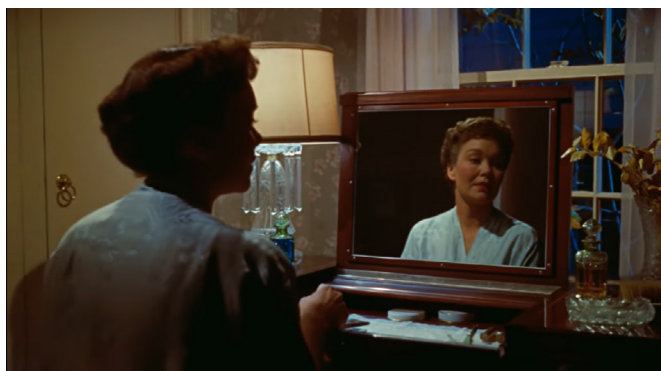


22. Plano, espejo jaspeado en chimenea_00:24:36



23. Plano, ventana ubicada en casa de Sara_00:57:19

quedo encantada después del primer encuentro con Ron, por lo que se la ve ilusionada con las ramas. La secuencia siguiente enseña a Cary y a su reflejo en el espejo del tocador, esto durará unos segundos antes de que sus hijos la llamen y la despierten de sus pensamientos y fantasías. Mientras tanto, la cámara se enfoca en el espejo para enseñar a Cary alejarse a recibirlos. Con esta escena se introduce mediante el espejo los dos mundos que tratará de reconciliar, siendo estos la familia y su vida amorosa.



24. Plano, espejo de tocador de Cary_00:05:18



25. Plano, reflexión de Cary al saludar a sus hijos_00:06:26

Sin embargo, Sirk no solo utiliza espejos para jugar con las reflexiones de sus personajes, sino que también aprovecha superficies brillantes de algunos objetos. Tal es el caso del piano ubicado en la casa de Cary. Otro ejemplo sucede cuando Cary descubre que sus dos hijos la van a abandonar a pesar de que ella renunció a su relación amorosa con Ron. En ese momento de aflicción, su hijo le entrega como regalo de navidad un televisor. Aquí Sirk jugara con la ironía que tanto le caracteriza y nos enseña únicamente su reflejo dentro del aparato. Esta imagen pretende visualizar la mala decisión que Cary tomó, ya que ahora está sola y su única compañía será la pantalla. Al parecer Sirk recurre a un objeto tan polémico de la década de los 50, para provocar y exponer el cambio que comenzó a padecer el cine con la inclusión del televisor en los hogares.



27. Plano, reflejo de Cary en piano _00:24:08



26. Plano, reflejo de Cary en televisor _01:15:35

Ventanas

Como se ha mencionado anteriormente, las ventanas son usadas de una manera contrastante dependiendo en qué hogar se encuentran. Ya sea para esconderse de la sociedad, o como sucede con Ron y la casa de sus amigos, que busca relacionarse con el exterior admirándolo. Para reforzar estas diferencias, en la casa de Cary, Sirk encuadra a sus personajes detrás de las ventanas, como si estuvieran encarcelados. Un ejemplo es la escena donde Ned está esperándola para discutir sobre su relación amorosa. O cuando Cary se encuentra sola y melancólica, en vísperas de Navidad, observando a los niños del barrio cantando villancicos.



28. Plano, Ned detrás de ventana_00:58:24



29. Plano, Cary detrás de ventana_01:12:04

Es común que los personajes acudan hacia las ventanas, como si buscaran una escapatoria de su condición y sociedad que la asfixia. Esto es visualmente claro cuando en la casa de Ron, al remodelar el viejo molino, coloca este gran ventanal y la pareja lo utiliza para contemplar un mundo surreal de encanto al cual quisieran huir. Otra toma que establece esta relación interior-exterior, es la cubierta de vidrio de la casa de los amigos de Ron.



30. Plano de Cary y Ron admirando el exterior_00:42:33



31. Plano, cubierta de vidrio en casa de amigos de Ron_00:29:37

3.1.5 Iluminación y color



32. Plano oscuro_01:23:20



33. Plano oscuro_01:21:55



34. Plano claro/oscuro_00:38:51

La iluminación está a favor de los contrastes de mundos que ya hemos comentado anteriormente. Para esto nos sirve analizar el papel que cumple la luz en cada una de las viviendas de los protagonistas. En la casa de Cary la iluminación es artificial en su mayoría. Por otra parte, en la casa de Ron y la de sus amigos se aprovecha la iluminación natural mediante el gran ventanal y la cubierta de vidrio.

El uso del color en la película es una de las claves utilizadas por Sirk para generar un impacto emocional, con lo que nos cuenta lo que sienten los personajes. Se vale de los contrastes por lo que es notable en muchas escenas tonos azulados y amarillos o anaranjados. Con lo que logra diferenciar las dos realidades que estarán en conflicto.

En *All That Heaven Allows*, Sirk usa saturación de color y contraste claro / oscuro para comunicar las emociones de sus personajes: color sobresaturado para la sobrecarga emocional (los sentimientos casi se derraman de los personajes en la paleta de colores) y sombra oscura para la represión emocional (los sentimientos son empujados hacia adentro que absorben el color y la luz de la imagen).⁶⁷

Existen varios ejemplos donde usa los tonos azules para representar el sufrimiento y conflictos, en contraste de los tonos cálidos como el amarillo para expresar anhelos y el sueño de

⁶⁷ LUND, Carson (20015). "Style As Substance: Lighting in All that Heaven Allows", *Screening Notes*, <<http://www.screeningnotes.com/2015/02/style-substance-lighting-all-heaven-allows.html>> [consulta: 10 de diciembre de 2019]

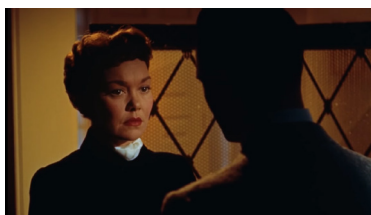
una vida libre de prejuicios. Es el caso de la escena donde Cary está contemplando las ramas del árbol que le regaló Ron. Aprovechando la iluminación cálida de la lámpara, y el color amarillo de las ramas, se genera el contraste con el exterior azulado que se divisa por la ventana. Otro ejemplo que ilustra la división que se genera en la familia, se da en el dormitorio de Cary. Al momento siguiente de haber saludado a sus hijos, ella se aleja y es cuando se aprecia una composición casi simétrica de iluminación y color. Los hijos quedan ubicados en el fondo rodeados de un tono azul que entra por la ventana, al contrario de Cary con tonos cálidos, que provienen de la iluminación artificial interior.



35. Plano, contraste entre tonos azulados y cálidos_00:06:44



36. Plano, tono azulado en Ned_00:59:28



37. Plano, tono amarillo_00:59:36



38. Plano, iluminación colorida_01:01:45

Igualmente, en la escena donde discuten Cary y su hijo en el salón de la casa, se puede observar cómo los tonos azulados y sombras abundan alrededor de Ned, ya que en ese momento le está confesando el disgusto que tiene sobre su relación. El contraste se da con la escena inmediata que enseña a Cary rodeada de tonos amarillos. En cuanto a la escena donde Cary discute con su hija en la habitación, se puede apreciar una infinidad de colores surrealistas que ingresan por la claraboya. Esta iluminación colorida, simula en cierto modo los sentimientos ambivalentes de los personajes, como son la confusión, nostalgia y cambios de humor en las dos.



39. Plano, colores surrealistas en habitación_01:01:15

3.2 Escrito sobre el viento (1956).

“Era una obra de crítica social, sobre los ricos y consentidos y sobre la familia americana, en realidad. Y puesto que la trama admitía cierta violencia, permitía también el vigor de la representación”⁶⁸

Douglas Sirk



40. Póster original de "Written on the Wind" 1956.

⁶⁸ HALLIDAY, Jon (2002), op. cit., p.159.

3.2.1 Sinopsis

El alcohólico Kyle Hadley (Robert Stack) y su hermana ninfómana Marylee (Dorothy Malone, en su actuación ganadora del Oscar) viven bajo el cobijo de su millonario padre, dueño de la compañía de petróleo Hadley. Residen en una gran mansión, donde comparten hogar con Mitch Wayne (Rock Hudson) que es la mano derecha del padre, el mejor amigo de Kyle y el amor platónico de Marylee. La historia empieza cuando Kyle conoce a Lucy (Lauren Bacall) y al muy poco tiempo terminan casándose. Mitch en ese tiempo siente una gran frustración ya que él también está enamorado de Lucy. A partir de ahí, Kyle entra en un estado depresivo debido a que su doctor le comunica que posiblemente sea estéril. Lo que ocasiona que recaiga en el alcohol. Todo empeorará cuando el padre Hadley no tolere más la situación de sus hijos y repentinamente fallezca. A continuación Lucy visita al doctor para enterarse que está embarazada y lo comunica a Kyle. Él lo toma mal y cree que el hijo es de Mitch. Para culminar Kyle en unas de sus borracheras e ira, terminará matándose.



41. Cartel de publicidad.

3.2.2 Contexto

Es aquí donde interviene el flashback. En *Escrito sobre el viento*, como en *Extraña confesión*, se empieza con una situación de final. Se supone que el espectador sabe lo que le espera. Es un tipo distinto de suspense, o de anti suspense. Se obliga al público a dirigir su atención al cómo en lugar de al qué, a la estructura en lugar de a la trama, a las variaciones sobre un tema, a sus desviaciones, en lugar del al propio tema. Esto es lo que yo llamo la manera de Eurípides. Y al final no hay solución a la antítesis, solo el *deus ex machina*, que se llama ahora "final feliz".⁶⁹

Sirk decide iniciar la película con el desenlace, con lo que se motiva al espectador a reflexionar sobre las razones y el cómo se ocasionan los grandes dilemas del argumento. Dicho esto, es importante analizar el contexto y la imagen macro que se visualizan al comenzar la película. Ya que estas serán las que sitúen al espectador en tiempo y lugar.

La historia se da en un pueblo de Texas llamado Hadley, que a su vez es el apellido de la familia más poderosa. Las primeras escenas enseñan un pueblo contaminado visualmente, saturado de torres de extracción petrolera. Con esto se ilustra una ciudad suburbana industrial típica de la época, y, sobre todo, se deduce el poder que tiene esta familia sobre los demás.



42. Plano de imagen de apertura_00:00:28



43. Plano, letrero del pueblo Hadley_00:00:46



44. Plano, paisaje con torres de extracción_00:35:16

⁶⁹ HALLIDAY, Jon (2002), op. cit., p.163.



45. Plano, insignia en edificio_00:26:14



46. Plano, insignia en refinería_00:00:35



47. Plano, insignia en avión_00:10:43

Con la familia Hadley al mando, parece que el pueblo se ha organizado alrededor de ellos. Incluso se puede observar como su insignia (la letra H), abunda en los edificios, automóviles y avión privado. La zona comercial está emplazada en el centro y en la periferia funcionan las refinerías de petróleo, junto a las villas de los más ricos. Sin embargo, la trama no tendrá lugar únicamente en esta ciudad, sino que los personajes, debido a su riqueza y negocio, se los verá viajar a algunas ciudades como Miami, Nueva York, Acapulco, etc. Todo esto gracias a sus aviones privados. Estos viajes constantes de los hijos de Hadley, al parecer, son el resultado de un intento desesperado por escapar de su realidad y de las expectativas que su padre les impone.⁷⁰

Y así como la mansión familiar se convierte en una arena narrativa significativa después de solo la secuencia de apertura, los campos petroleros circundantes, que vemos en el crepúsculo o al amanecer, sirven como una expresión visual de la dinámica interna de la película.⁷¹



48. Plano, mansión Hadley_00:01:01

⁷⁰ HAYAT, Sara (2010), op. cit., p.151.

⁷¹ SCHATZ, Thomas (1981), op. cit, p.256.

3.2.3 Espacialidad interior

El modo en que Sirk aprovecha un cierto estilo arquitectónico en la trama, cobra importancia cuando éste refleja más que los propios personajes, donde nos indica sus hábitos, condición económica y estilo de vida. Tal como lo menciona Elsaesser: “No solo proporcionaron un parámetro temático definido, sino que alentaron un uso consciente del estilo como significado, la marca de una sensibilidad moderna que funciona en la cultura popular.”⁷²

La mansión simétrica de los Hadley, es una poderosa tipología que simboliza la cultura americana. De un estilo ecléctico, con una entrada imponente flanqueada por cuatro imponentes columnas dóricas. Este tipo de arquitectura funciona como una gran herramienta de ostentación, y lo hace tanto exterior como interiormente. La planta baja se caracteriza por una gran espacialidad y por su uso público. Se observa que hay una tendencia por unificar las habitaciones mediante grandes vanos. Esto es claro en la escena de la fiesta organizada por los Hadley, ya que, mediante el baile se aprovecha el salón que dispone de dos áreas conjuntas, más la zona del vestíbulo. Este modelo era común en el interior doméstico americano, porque permitía convertir la planta baja en un espacio social, amplio y funcional para sus numerosos eventos.

Este tipo de distribución interior conocida como el “open plan” americano, en *Espacio, tiempo y arquitectura*, Giedion menciona a un autor alemán, Wilhelm Bode, que afirma los inicios de ésta fluidez espacial ya en el año 1894: “todas las habitaciones



49. Plano, salón en escena de baile_00:41:49



50. Plano, vanos que conectan el gran salón_00:45:36



51. Plano, vestíbulo usado como pista de baile_00:45:41

⁷² ELSAESSER, Thomas (2003), “Observations of the Family Melodrama”, en *Film Genre Reader III*, de Barry Keith Grant. University of Texas, p.378.



52. Plano, conexión de vestíbulo y puerta corredera de salón_00:58:41

que dan al vestíbulo se halla provistas de puertas correderas o de tabiques –generalmente de anchura igual a la mitad de la pared– y, por lo que hace a las puertas, éstas generalmente se hallan abiertas, de manera que sin obstáculo alguno pueden divisarse varias de las habitaciones de la casa”.⁷³

Esto es evidente en las puertas correderas del comedor y el salón, que consiguen un efecto óptico de conexión en la planta baja. H. Allen Brooks en, “Wright y la destrucción de la caja”, también se refiere a ese tipo de distribución americana conocida como *Shingle Style* y enfatiza que el concepto básico de la habitación no se vio afectado, ya que el único cambio de esta organización fue el incremento de los vanos y puertas.⁷⁴ Lo que resultó en una sensación de espaciosidad libre de obstáculos. Sin embargo, estos sirvieron de precedente para las futuras plantas abiertas de Wright y el “espacio fluido” de la modernidad.



53. Plano, conexión de comedor y vestíbulo mediante puerta corredera_01:16:25

⁷³ BODE, Wilhem citado en GIEDION, Sigfried (1968), *Espacio, tiempo y arquitectura*, Barcelona: Científico-Médica, p.379.

⁷⁴ BROOKS, H. Allen, Frank Lloyd Wright, y José Angel Sanz (1990), *Frank Lloyd Wright*. Barcelona: Ediciones del Serbal, p.137.

La planta baja está decorada por elementos aislados que generan un ambiente frío y petrificado, dominado sobre todo por la presencia del padre. Al cual se lo observa la mayoría del tiempo dentro de su despacho, que cumple la función de manifestar y exponer su personalidad. En la segunda planta mediante el tipo de montajes que Sirk emplea, no se logra entender el espacio como tal y pareciera que los hijos al tener ahí sus habitaciones lo hubieran transformado en un laberinto. Cada estancia se compone de varias piezas interrelacionadas: vestíbulos, vestidores y estancias menores que responden a la geometría conformada por el corredor de la escalera. La decoración de las habitaciones de las mujeres contrasta de los hombres. Además, es curioso que las habitaciones del matrimonio están separadas, lo cual puede deberse a una censura de la época, o como un recurso de Sirk para distinguir y personalizar los ambientes según los personajes. En el interior abundan superficies brillantes, pisos de mármol, molduras de yeso que decoran todos los marcos de puertas, y como es habitual en las películas de Sirk, las flores.



55. Plano, molduras de yeso en muros_01:08:17



56. Plano, molduras de yeso en dormitorio_01:00:30



54. Plano, despacho de Hadley padre_00:54:56



57. Mansión Colonial, en Universal Studios



58. Mansión Colonial, en Universal Studios



59. Plano, mansión real en tomas exteriores_00:02:15

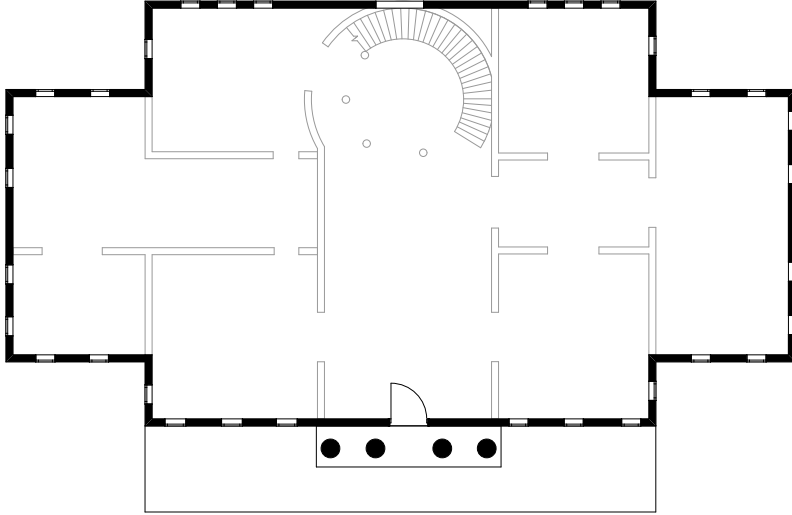
Al parecer, para filmar los exteriores de la mansión se utilizó una real, y las escenas interiores se filmó en una pequeña mansión ubicada en los estudios de Universal. Por lo que es notable algunas incongruencias en las ventanas de las fachadas que se pueden diferenciar en los planos a continuación. No son muy notables, pero al momento de dibujarlas es fácil encontrar errores que son muy comunes en el mundo de la cinematografía.



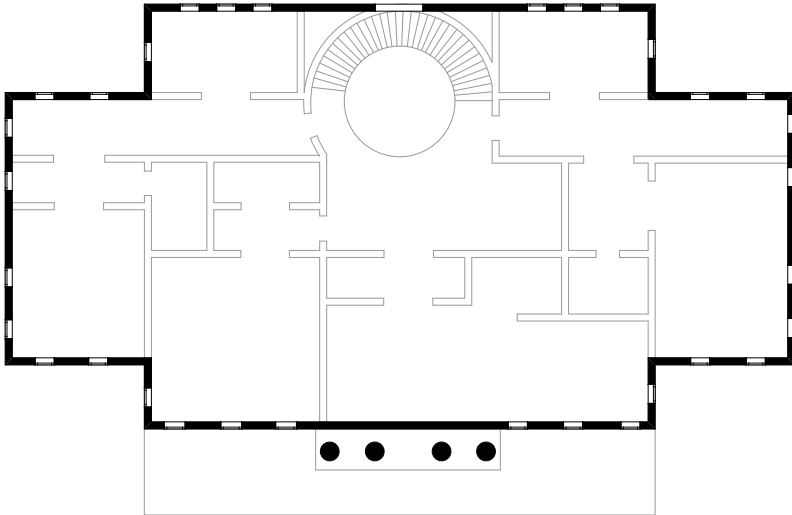
60. Plano, mansión real en tomas exteriores_01:39:00



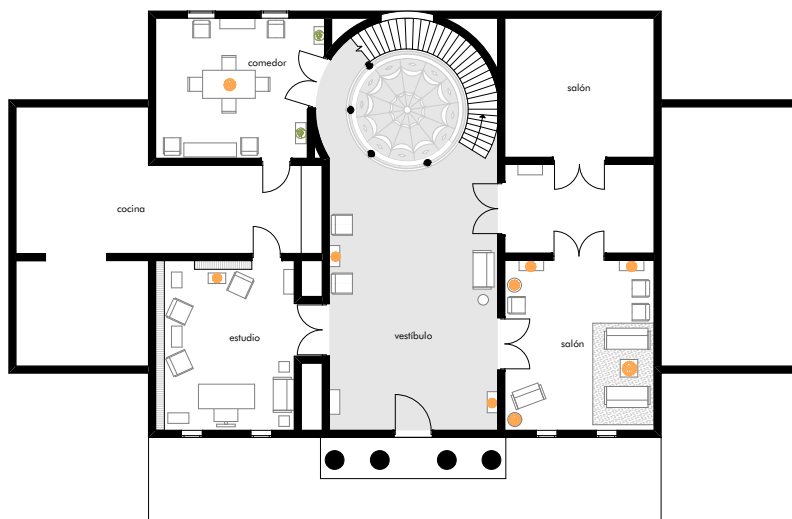
61. Alzado frontal de mansión real
Fuente: Elaborado por Sara Hayat



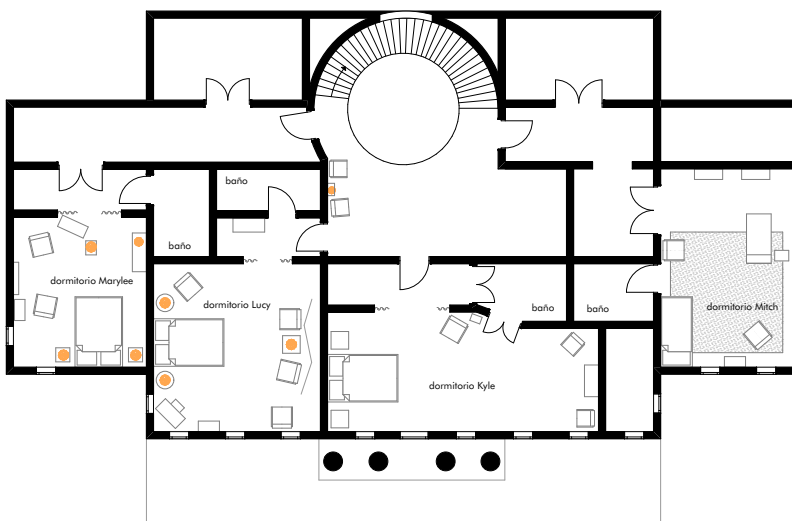
62. Planta baja, mansión real utilizada en tomas exteriores
Fuente: Elaboración propia



63. Planta alta, mansión real utilizada en tomas exteriores
Fuente: Elaboración propia



64. Planta baja, según escenografías interiores
Fuente: Elaboración propia



65. Planta alta, según escenografías interiores
Fuente: Elaboración propia

El cuarto del hotel ubicado en Miami, al que Kyle lleva a Lucy el primer día que se conocen, es toda una fachada de lujo con la que pretende seducirla. Impregnado de un tono rosa y violeta en las paredes, que llama la atención al solo ingresar. Kyle pide que llenen la habitación de flores, accesorios, incluso un armario lleno de prendas de vestir. Así como explica Jesús González: "Son las envolturas del cuerpo femenino lo único que es capaz de ofrecer a la mujer que desea."⁷⁵ Con este interior se deduce el estado psicológico y desesperación que siente Kyle por tener una pareja, que le escuche y le dé el cariño que su familia nunca le ha sabido ofrecer.



66. Plano, habitación de hotel_00:16:36



67. Plano, pasillo de hotel en Miami_00:16:15



68. Plano, habitación de hotel_00:17:08



69. Plano, habitación de hotel_00:17:35

⁷⁵ GONZÁLEZ, Jesús (1986), *La metáfora del espejo. El cine de Douglas Sirk*, Valencia: Instituto de Cine y Radio-Televisión, p.129.



70. Plano, primer plano de pintura junto a Mitch_00:03:51



71. Pablo Picasso, "Still Life" (1945).

Ahora en cuanto a la escena donde Mitch conoce por primera vez a Lucy, se da lugar en una oficina de publicidad de Hadley, ubicado en Nueva York. Es interesante las diferencias que existen en ésta escenografía, en comparación con la mansión. Un espacio mucho más pulcro y moderno, con unos ventanales que van de piso a techo de estructura metálica, que permiten admirar el paisaje de rascacielos. El mobiliario utilizado es simple, donde sobresalen las líneas rectas y ortogonales. Incluso se puede observar otro estilo de cuadros decorativos, como el que se ubica en la entrada de la oficina, al cual se le dedica un primer plano cuando enfocan a Mitch. La pintura que aparece es una reproducción de un cuadro de Pablo Picasso.



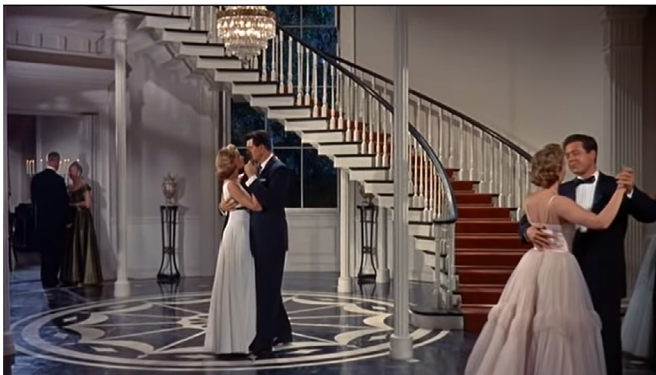
72. Plano, interior de oficina en Nueva York_00:03:41

3.2.4 Elementos arquitectónicos

Escalera

...no se trata pues, tan solo, de reconocer a las escaleras sus virtudes retóricas y escenográficas, bien conocidas en el melodrama clásico (los lentos descensos, las muertes turbulentas, la demora de la situación dramática que permite su trayecto...), sino más bien de la sustantivación de tal retórica como figura ejemplar manierista: así el desequilibrio, el vértigo, la espiral alcanzan su culmen en *Written on the Wind*.⁷⁶

Uno de los elementos más visibles y aprovechados por Sirk en esta película es sin duda la gran escalera circular. Es ahí donde se suscitarán las escenas más importantes, aparte de cumplir su función de conectar los dos niveles, el público con el privado, es significativo analizar su uso simbólico en la trama. Estas escaleras muy típicas de las mansiones eclécticas de millonarios, con sus formas imponentes, cobran importancia al ser un gran símbolo de la tradición americana.⁷⁷



73. Plano donde se visualiza la escalera_00:46:48



74. Plano donde se visualiza la escalera_01:21:05



75. Plano donde se visualiza la escalera_01:22:27

⁷⁶ GONZÁLEZ, Jesús (1986), op. cit., p.210.

⁷⁷ RAMÍREZ, Juan Antonio (1995), op. cit., p.283.



76. Plano, Hadley subiendo por las escaleras_01:01:43



77. Plano, momento de su caída_01:01:56



78. Plano de Hadley falleciendo_01:02:07



79. Plano, fin de escena de baile de Marylee_01:02:12

Las escaleras han sido utilizadas a lo largo del tiempo como una herramienta dramática y narrativa en el cine, y aquí no es la excepción. La escena donde el viejo Hadley fallece, sucede cuando está subiendo hacia los dormitorios. Al no poder aguantar más la decepción que siente por ellos, sufre un ataque cardíaco, y es arrastrado hacia la planta baja con la muerte aguardándolo. Algo innovador en este montaje fue que Sirk al mismo tiempo considero mezclar la escena de tragedia y muerte, con un baile energético y sensual de Marylee, que se da lugar en su dormitorio. Este tipo de secuencias era muy poco común en esa época. Con la combinación de música, baile, símbolos como la escalera, y la muerte de un personaje importante, Sirk logró impregnar de drama la pantalla.



80. Plano, escena de baile de Marylee_01:01:07

Superficies y reflejos

Los espejos que abundan en la mansión de los Hadley, reflejan la falsa gloria que los ha hundido. Los personajes por lo general pasan por alto la existencia de los espejos. Sin embargo, hay una escena en la que Kyle, después de haber escuchado a su hermana mencionar que su esposa le está siendo infiel, dirige la mirada a su reflejo, y solo se le ocurre tratar de desvanecerla arrojando el alcohol que tiene en sus manos.

Ahora en la escena donde Mitch lleva a Kyle en brazos, después de haberlo encontrado en un bar embriagándose. Se puede visualizar mediante el espejo la secuencia del recorrido de Mitch, desde el momento que ingresa hasta que se lo ve subiendo por las escaleras. Con esta técnica Sirk, logra un mínimo movimiento de cámara. A pesar de que se enfoca en la conversación que está teniendo Lucy con el viejo Hadley, gracias al espejo se puede observar el trayecto del personaje, así como el espacio arquitectónico que envuelve la escena.



81. Plano, Mitch y Kyle en escaleras_00:55:50



82. Plano de reflejo de Kyle_01:08:57



83. Plano, Kyle cuando arroja alcohol al espejo_01:08:58



84. Plano, reflejo turbio de Kyle_01:09:00



85. Plano, ingreso de Mitch con Kyle en brazos_00:55:25

Hay momentos en los que inadvertidamente Sirk coloca al espectador como si fuera un personaje más de la trama. Como se puede ver en la escena que Kyle recibe a Lucy y Mitch en un restaurante. Donde se encuentra totalmente devastado por la noticia que le dio el doctor sobre su posible esterilidad. Apenas los tres se encuentran, Sirk emplea un giro de ciento ochenta grados con la cámara, para enfocar el espejo que está al frente de la barra. Al parecer sin un motivo funcional sino más bien simbólico. Ya que, este espejo sin marco tiene una hendidura notable, que divide a la imagen, dejando a Lucy y Kyle separados. Con lo que se puede deducir las complicaciones que tienen en su matrimonio.⁷⁸



86. Plano, Lucy y Kyle separados por hendidura de espejo_00:52:57

⁷⁸ GONZÁLEZ, Jesús (1986), op. cit., p.132.

Ventanas y cortinas

La mansión de los Hadley refleja una confrontación entre lo exterior y lo interior. Los personajes que habitan en ella, demuestran una constante lucha por aparentar algo que no son y esconder todas sus inseguridades. La ventana aquí juega un papel importante que brinda una cierta privacidad, siempre y cuando estén revestidas por cortinas. Existen varias escenas donde utilizan estos vanos para espiar los movimientos de los demás. Una toma interesante se da lugar cuando la cámara, mediante un movimiento de grúa, decide ingresar por la ventana y enseñarnos el salón donde se está celebrando la fiesta de los Hadley. Este tipo de movimiento de cámara que traspasa el vidrio, invita al espectador de una manera subjetiva a formar parte de la intimidad de los personajes y sentirse como un invitado más.⁷⁹



87. Plano, Marylee espiando por ventana_01:38:23



88. Plano, ingreso de cámara por ventana_00:41:37



89. Plano, Kyle en dormitorio de Lucy_01:19:14

⁷⁹ VILAGELIU, Josep M. (2010), "Escrito sobre el viento: un film como un tapiz", *Revista Latente: Revista de Historia y Estética del Audiovisual*, N° 8, p. 104.



90. Plano de cortina, dormitorio Kyle_00:56:18



91. Plano de cortina, dormitorio Lucy_00:38:38

Las cortinas son una herramienta dramática muy utilizada por Sirk, que están ubicadas por general en las ventanas. No obstante, en la mansión Hadley están colocadas en las entradas de los dormitorios, que al parecer cumplen la función de separar los ambientes y de privatizar la habitación. Este tipo de intervención en el interior mediante textiles es muy común en la vivienda doméstica americana sobre todo en el periodo de post guerra. Esto se debe al incremento de las dimensiones de los vanos, que motivó a los diseñadores de la época a controlar el deslumbramiento y filtración de la luz del día. A más del incremento de vanos exteriores, en la distribución interior sucedía lo mismo, donde cada habitación se conecta con otra mediante amplios vanos. Por lo que se justificó el uso de cortinas como una herramienta de arquitectura suave e intermedia, que armonice los espacios abiertos y brinde confort a sus habitantes.⁸⁰



92. Plano de cortina, dormitorio Marylee_01:00:49

⁸⁰ MAILE, Margaret (2012), "Curtains and the Soft Architecture of the American Postwar Domestic Environment", *Home Cultures* 9, p.50.

3.2.5 Iluminación y color

...la luz que entra por la ventana, no solo la luz brillante, sino también la luz oscura, la de la noche, he intentado en la medida de lo posible introducir en mis films americanos.⁸¹

Douglas Sirk

Este tipo de iluminación que menciona Sirk, es evidente en algunas escenas de *Escrito sobre el viento*. Por lo general, su estilo da la sensación de estar en espacios planos, como si se trataran de pinturas. Sin embargo, cuando emplea la iluminación nocturna y juega con las sombras de manera dramática, es cuando más real se perciben los ambientes, y genera un mayor entendimiento de profundidad y espacialidad. Ahora bien, un ejemplo que combina iluminación artificial y colores saturados, sería la escena en la que Marylee y Mitch se encuentran en la orilla del río. Sirk aplica estos efectos poco verídicos intencionalmente para expresar una atmósfera idílica e inalcanzable, que representa la relación no correspondida con Mitch.⁸²



93. Plano, iluminación efecto artificial_00:48:23

⁸¹ SIRK, Douglas, citado en GONZÁLEZ, Jesús (1986), *La metáfora del espejo. El cine de Douglas Sirk*, Valencia: Instituto de Cine y Radio-Televisión, p.213.

⁸² HAYAT, Sara (2010), op. cit., p.154



94. Plano, iluminación nocturna_00:42:12



95. Plano, iluminación nocturna_01:00:13



96. Plano, iluminación nocturna_00:19:26



97. Plano, sofá rojo_01:05:33



98. Plano, muro rojo en restaurante_00:53:09



99. Plano, insignia y automóvil rojo_00:51:36



100. Plano, dormitorio Lucy, color rosado fucsia_00:38:27

Un color que se observa reiteradas veces en la película, es el rojo. Principalmente en muebles interiores, sillones de la casa Hadley, alfombras, muros y mobiliario de restaurantes. Lo cual podría estar relacionado con el color rojo de la insignia Hadley, o fue una estrategia de Sirk para incrementar drama y tensión a las escenas. Este color igualmente se identifica con el personaje de Marylee, sobre todo al observar la decoración interior de su dormitorio. Las flores parecen que salpican de rojo la habitación, más el teléfono y su variedad de frascos, que al parecer son perfumes llenos de un líquido color ambar. Todos estos detalles revelan pasión y sensualidad que definen muy bien a Marylee. Por otra parte, en la habitación de Lucy la decoración es mucho más sutil y delicada, donde el color principal es el rosa fucsia, como se observa en el capitoné de su cama, los muebles y cortinas. Sin duda estas habitaciones son un fiel reflejo de sus personalidades y comportamientos.



101. Plano, dormitorio Marylee, color rojo_00:50:55

3.3 Imitación a la vida (1959).

“La película es una obra de crítica social, tanto de los blancos como de los negros. No puedes escapar a lo que eres.”⁸³

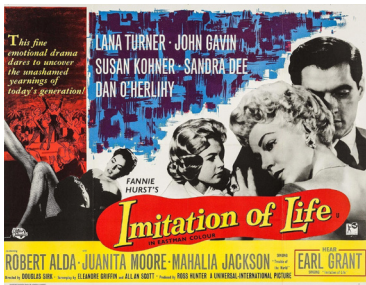
Douglas Sirk



102. Póster original de "Imitation of Life" 1959.

⁸³ HALLIDAY, Jon (2002), op. cit., p.179.

3.3.1 Sinopsis



103. Cartel de publicidad.

Blancos y negros llevan todos una vida de imitación... Hay una expresión maravillosa en inglés: *Seeing through a glass darkly* [ver a través de un espejo confusamente]. Todo, incluso la vida, está inevitablemente alejado de ti. No puedes alcanzar, ni tocar, la realidad. Sólo ves reflejos. Si tratas de atrapar la propia felicidad, tus dedos sólo encuentran el cristal. No hay esperanza.⁸⁴

Al ser los años 50 una época difícil para los afro-americanos, donde aún existen prejuicios raciales. En esta historia, dos mujeres, una blanca y la otra negra, comparten el hecho de ser viudas y madres solteras. Después de su primer encuentro Lora Meredith (Lana Turner) invita a Annie Johnson (Juanita Moore) a pasar unos días en su casa, ya que se compeadece por su situación económica. Lo que comenzó como algo temporal, terminó en una gran amistad y durante los próximos 10 años compartieron hogar. Annie tomó el papel de criada y niñera, como señal de agradecimiento. Los problemas surgirán cuando Lora decida luchar por sus sueños de ser una gran actriz en Nueva York, dejando a un lado su papel de madre y posibles relaciones amorosas. Al mismo tiempo, la hija de Annie, Sarah Jane (Susan Kohner) que a diferencia de Annie tiene la piel blanca, negará totalmente su raza y se distanciará de su madre. Cerca del desenlace todos se verán sumergidos en problemas que asfixian su felicidad, lo que culmina con el fallecimiento de Annie.

⁸⁴ *Ibíd.*

3.3.2 Contexto

La película inicia con unas tomas generales de *Coney Island beach*, colmadas de personas disfrutando del sol. Sirk al parecer aprovecha su sentido de humor e ironía, ya que la playa es el lugar perfecto, donde acuden a broncearse (cambiar su tono de piel).⁸⁵ Con esto dicho, es el ambiente ideal para el primer encuentro entre Lora y Annie. En seguida se visualiza un cartel que nos sitúa temporalmente en el año 1947. La trama arranca en la época inmediata a la postguerra, tiempo delicado y controversial para la mujer y problemas de racismo.



106. Plano, cartel que indica el año 1947_00:02:44



104. Plano general de Coney Island beach_00:02:17



105. Plano, Coney Island beach_00:02:30

⁸⁵ HAYAT, Sara (2010), op. cit., p.155.



107. Plano donde se visualiza a los cinco_00:06:41

Lora aparece en las primeras tomas desesperada por que su hija está perdida. Mientras la busca, se tropieza con Steve Archer (John Gavin), quien será su pareja irregularmente. Él le indica que hable con la policía y es ahí cuando vemos a Annie explicando al mismo policía que ha encontrado una niña. Esta escena tiene una carga simbólica importante. Annie baja las escaleras, mientras que Lora las sube. Con este movimiento inverso queda formulado el tipo de relación que tendrán, y como cada una es el espejo invertido de la otra.⁸⁶

Al momento en que Lora encuentra a su hija Susie (Sandra Dee), entabla una pequeña conversación con Annie y ella le ofrece ser su criada ya que parece estar desesperada por un hogar. Lora no sabe cómo reaccionar ante su propuesta, y es cuando vuelve a aparecer Steve, esta vez fotografiando a sus hijas. En esta toma se visualiza a todos reunidos, anticipando una imagen de la familia disfuncional que van a mantener a lo largo de los años.



108. Plano, movimiento inverso en escaleras_00:03:28

⁸⁶ GONZÁLEZ, Jesús (1986), op. cit., p.166.

3.3.3 Espacialidad interior

La trama se desarrolla durante 10 años, por lo que es posible comparar dos tipologías de viviendas que serán los hogares de Lora, Annie y sus hijas. Todo comienza en su pequeño y deteriorado departamento ubicado en Nueva York. El espacio es muy reducido, y la decoración bastante decadente. Las paredes recubiertas de papel tapiz, y los pisos de alfombras de poca calidad. La cocina es el espacio donde más énfasis pone Sirk en expresar un ambiente sombrío y pobre. Y a pesar de ser el más estrecho, es donde más actividades realizan como: planchar, colgar ropa, cocinar, comer, incluso escribir en unos sobres que forman parte del trabajo de Lora.

No tienen un espacio exclusivo para el comedor, salvo el pequeño desayunador que obstaculiza la circulación en la cocina y que únicamente dispone de dos sillas, por lo que no se entiende cómo logran comer las cuatro a la vez. El dormitorio que Lora asigna a Annie aparenta ser una bodega, y, aun así, parece ser de su agrado. Este ambiente en general revela la grave situación económica por la que tuvieron que pasar, hasta que Lora alcanzará la fama en el mundo de la actuación.



110. Plano, habitación Annie_00:08:16



111. Plano de cocina, Annie planchando_00:09:27



112. Plano, interior de departamento_00:16:03

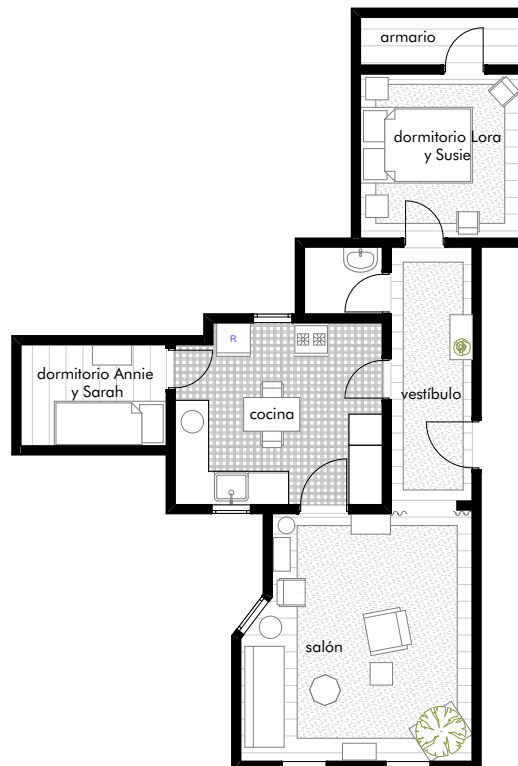


109. Plano, edificio departamento de Lora_00:07:29



113. Plano, pino navideño en salón_00:42:28

En las últimas tomas del departamento, se observa una escena que están todas reunidas como una familia en el salón, con un árbol navideño iluminado de fondo. Lora está practicando uno de sus guiones mientras que las niñas hablan con Annie sobre que color de piel tenía Jesús. “...es el contraste perfecto para una familia imposible condenada a su autodestrucción.”⁸⁷ Sirk una vez más se apropia del significado de la Navidad para producir momentos llenos de drama y nostalgia.



114. Planta departamento Lora, según escenas interiores
Fuente: Elaboración propia

⁸⁷ GONZÁLEZ, Jesús (1986), op. cit., p.171.

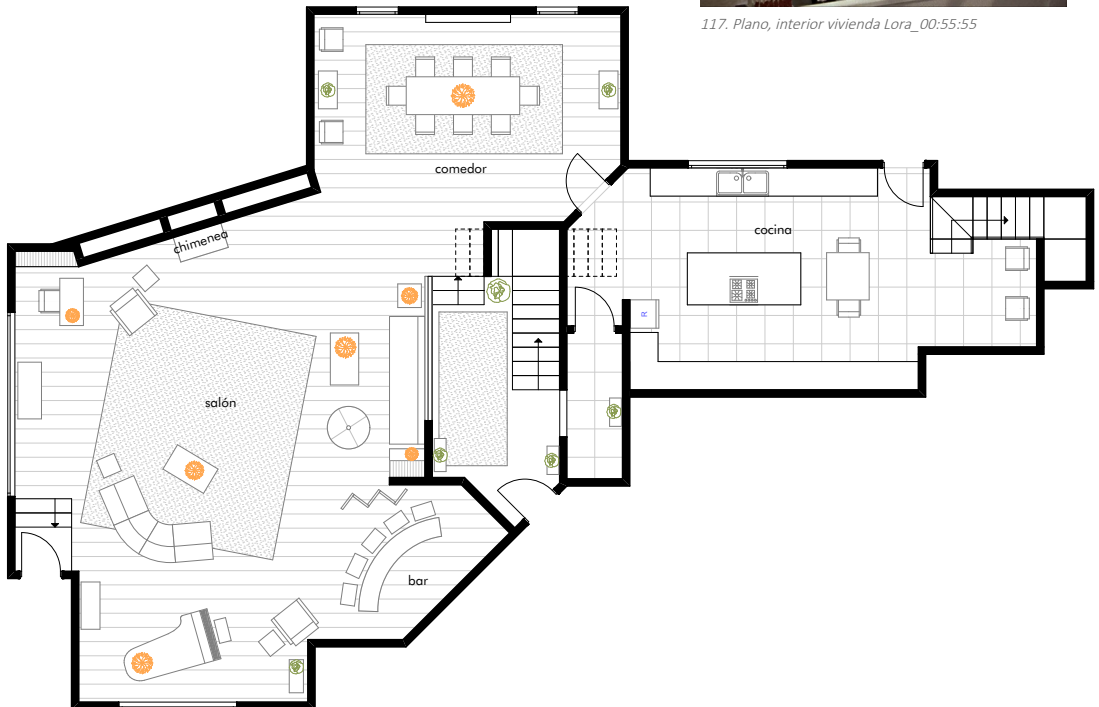
Ahora bien, con el paso de los años, Lora logra tener éxito como actriz de *Broadway*, lo que las lleva a mudarse a una casa que viene a ser el contrario al pequeño departamento. Es una casa de ensueño, en la planta baja se mantiene un solo ambiente, donde se enfatiza las texturas naturales como la piedra en el muro de la chimenea. El papel central de la chimenea es estructural, configura en un sentido literal y figurado, el corazón de la casa. Este recurso de organizar la vivienda alrededor del fogón, se puede observar igualmente en las casas de Cary y Ron en *Solo el cielo lo sabe*.



116. Plano, exterior vivienda Lora_00:54:25



117. Plano, interior vivienda Lora_00:55:55



115. Planta baja casa Lora, según escenas interiores
Fuente: Elaboración propia



118. Plano de cocina_01:01:01



119. Plano, escaleras de servicio_01:35:00



120. Plano contrapicado de salón_01:33:54



121. Plano del comedor con salón de fondo_01:53:24

Los grandes ventanales enmarcan un paisaje rural que da la apariencia de ser una pintura, debido a su falsedad. El color blanco se apropia del interior, de los muros, de las grandes vigas de madera y las barandillas.⁸⁸ Llama la atención el juego de niveles en el interior, así como la doble altura con la pasarela superior de acceso a los dormitorios. Sirk aprovecha estas particularidades para enseñar al espectador en una misma escena, varias acciones, empleando la profundidad de campo. Lo que favorece la percepción del espacio y escala de la vivienda.

El único espacio privado en la planta baja es la cocina, que está gobernada totalmente por Annie. Al ser una zona de servicio, dispone de una conexión directa con los dormitorios tanto de Sarah como de Annie, mediante unas escaleras que son usadas exclusivamente por ellas. Lo que funciona al parecer como un dispositivo de segregación social, incluso racial.

A pesar de ser una casa mas grande de lo necesario, Sirk emplea un tipo de encuadre en contrapicado que exagera



122. Plano de salón, con grandes vigas de madera_01:33:39

⁸⁸ Existe una clara diferencia entre la arquitectura de la vivienda de Lora y la mansión de *Escrito sobre el viento*, las dos pertenecen a un estado social alto. Sin embargo, la primera responde a un estilo moderno y la mansión a uno más tradicional americano.

aún más la espacialidad del interior. Igualmente recurre en su mayoría a planos generales, que expresen lo pequeños e insignificantes que pueden llegar a sentirse los personajes en la casa. González resume el contraste de las dos viviendas con el siguiente enunciado:

No sería, entonces, desmesurado hablar de Realidad/Decorado como la oposición subyacente al juego semántico de estos dos espacios. La nueva casa es tan fría y aséptica como lujosa: es la prolongación mismo de los adornos que cubren el cuerpo de la mujer.⁸⁹

Esta prolongación es evidente sobre todo en el dormitorio de Lora, donde abundan objetos costosos, elegantes y superficies blancas. Por otro lado, el dormitorio simple y conservador de Annie manifiesta su personalidad y contraste con el estilo de vida de Lora. Una diferencia similar se insinúa en el dormitorio de Susie y Sarah Jane. En la habitación de Susie predomina el color rosa, cortinaje delicado blanco, en sí una decoración que representa la inocencia de una niña. En cambio, el cuarto de Sarah con colores más sobrios y decoración más moderna, expresan la estancia de una mujer. Estos contrastes exponen la jerarquía y poder que tienen las “verdaderas amas”. A pesar de que crecieron juntas, existe el tema del color que las distancia.



123. Plano, dormitorio de Lora_01:19:18



124. Plano, dormitorio de Annie_01:48:38



125. Plano, dormitorio de Sarah Jane_01:04:20



126. Plano, dormitorio de Susie_01:27:23

⁸⁹ GONZÁLEZ, Jesús (1986), op. cit., p.175.

3.3.4 Elementos arquitectónicos



127. Plano de salón con arreglos florales_01:35:51



128. Plano, pintura de payaso en bar_01:43:38



129. Plano, pinturas de payasos en muros_00:54:38

“Sirk usa su peculiar panoplia de objetos imitativos, como estatuillas, flores y espejos para transmitir la falta de vida petrificada de una imitación de la vida que los personajes llevan dentro de la casa de sus sueños.”⁹⁰

Objetos decorativos

Las flores forman parte del estilo que caracteriza a Sirk. Y en la casa de Lora no es la excepción, cada esquina y mesa tiene un arreglo floral o una planta. Las estatuas igualmente forman parte de los objetos decorativos predominantes de la vivienda. Hay que mencionar además que las pinturas y objetos colgantes están relacionados con el espectáculo y el teatro, como si todos estuvieran actuando. Esto lo podemos ver en los cuadros de payasos tristes que se visualizan en la casa de Lora, y las máscaras de drama que salen en el fondo del club, donde Annie encuentra a su hija exhibiéndose en un show.



130. Plano, máscaras en Harry's Bar_01:29:46

⁹⁰ HAYAT, Sara (2010), op. cit., p.157.

Escaleras

Existen dos escaleras importantes en donde se desarrollan momentos llenos de drama y debates. La primera es la ubicada en el edificio del departamento de Lora en Nueva York. Lora estaba en un momento difícil de su carrera, por lo que Kyle le ofrece seguridad con un matrimonio, para que ya no tenga que vivir en tal precariedad. A lo que, en ese mismo instante recibe una llamada en la que le ofrecen un papel en una obra de teatro. Kyle quiere evitar que Lora continúe con sus sueños de actuación, por lo que se inicia una violenta discusión, mientras descienden las escaleras. "... su trayecto hace posible todo tipo de movimientos retóricos (pero funcionalmente justificados) de los personajes y la acción que exige su descenso permite traducir físicamente la violencia de la discusión."⁹¹



131. Plano, escaleras de edificio _00:40:53



132. Plano de escaleras_00:41:37



133. Plano de escaleras_00:42:06

⁹¹ GONZÁLEZ, Jesús (1986), op. cit., p.172.



134. Plano, escaleras en casa de Lora_01:20:55



135. Plano, escaleras en casa de Lora_01:21:32

La otra escalera se encuentra en la casa de Lora, que casualmente tiene una forma en “T”, que separa la zona de dormitorios de Lora y Susie, de los de Annie y Sara Jane. Lo que insinúa la distancia que existe entre ellas, a pesar de vivir bajo el mismo techo. Dicho esto, las escaleras son el escenario del momento en que Sarah Jane, después de haber sido golpeada por su novio racista, la encuentran devastada y tendida en los escalones, con lo que se potencia el ambiente de drama, confusión y enfrentamientos entre ellas. Este momento es el punto de inflexión para Sarah y es cuando decide mudarse a otra ciudad.



136. Plano, escaleras en casa de Lora_01:21:26

Superficies y reflejos

A Lora Meredith le fascina los espejos, y desde el inicio la vemos contemplarse, o practicar sus diálogos de teatro frente a ellos. Sin embargo, hay dos momentos claves que demuestran tanto su anhelo y sueños, como su frustración y melancolía. La primera escena ocurre cuando se coloca frente a un espejo de los camerinos, para llamar a su hija y contarle lo bien que le fue en su primera presentación. Ese reflejo demuestra que se había convertido en lo que tanto deseaba, cubierta de diamantes y con un futuro prometedor. Tanto Lora como el reflejo se vuelven una sola. Por otro lado, después de diez años, la vemos en los mismos camerinos, solo que ahora frente a un espejo grande rodeado de bombillas, junto a Annie. Aquí el sentimiento es totalmente el contrario a la escena anterior. Su reflejo ya no es radiante, ahora esta afligida y se da cuenta de que el éxito que tanto anhelaba, no es lo que ella esperaba.

Uno de los momentos más dramáticos, se da cuando el novio de Sarah Jane se entera de su raza y consumido por su ira la agrede. Para esto Sirk emplea un reflejo de un escaparate en algún barrio sombrío de la ciudad. La primera escena enseña



137. Plano, espejo en camerino_00:47:54



138. Plano, espejo en camerino_00:52:00



139. Plano, reflejo de Sarah Jane_01:18:18



140. Plano, reflejo de Sarah Jane y novio_01:18:42



141. Plano de agresión a Sarah_01:18:47

al novio en primer plano y a Sarah reflejada, sin tener idea de lo que se avecina. Segundos después empieza el ataque y la comienza a llevar hacia el otro lado de la calle, de manera que se van alejando en el reflejo. Por un momento parece que Sirk quiere alejar a la audiencia de ese momento tan doloroso mediante el reflejo. Pero no es así, ya que sólo es una introducción a la escena siguiente donde ya se los ve en primer plano, en uno de los momentos más lamentables de la trama.

Sarah Jane durante toda la trama vive una mentira, una imitación de la vida que busca, negando a su raza y su madre. Ahora bien, en el último encuentro que tienen Annie y Sarah, se da en un cuarto casi vacío de un hotel. En cierto modo es una despedida, porque Annie presiente que va a morir, por lo que es un momento lleno de nostalgia. El espejo que las refleja a las dos, expresa la realidad y el dolor que sienten al no poder tener una vida digna sin limitaciones y prejuicios. Es interesante ver que se también se refleja y define el espacio del cuarto, incluyendo el techo. De este modo, se niega la oportunidad de una salida y más bien se las percibe atrapadas.



142. Plano, espejo en cuarto de hotel_01:40:47

Biombos y elementos verticales

El biombo es un elemento frecuente en las películas de Sirk, mediante un encuadre estratégico, logra sacar provecho y agregar significado a las escenas. Por lo general, se observa a los personajes detrás de las divisiones del biombo. Como la escena en que Lora aparece atrás del bastidor ubicado en el salón, que en este caso es de figuras circulares, dejándola enmarcada en el círculo. Otro ejemplo ocurre cuando Annie va al Bar de Harry y encuentra a su hija bailando como parte del espectáculo. Apenas ingresa se esconde detrás de una mampara, para evitar que Sarah Jane la reconozca. Al finalizar el baile se observa a Sarah a través de las pequeñas divisiones de otro biombo. Con esto Sirk aplica un método dramático a sus escenas, al mismo tiempo que ubica al espectador dentro del espacio, como si fuésemos unos mirones. En cuanto a elementos verticales, en la escena donde discuten Lora y Susie, se las puede observar por reiteradas veces divididas por el pilar de la cama, ya sea en el fondo o en primer plano. De este modo Sirk enfatiza la separación emocional que existe entre ellas.



143. Plano, Lora detrás de paraban_01:07:32



144. Plano de paraban_01:14:57



145. Plano, Annie detrás de paraban_01:30:39



146. Plano, Sarah Jane detrás de paraban_01:31:18



147. Plano, pilar de cama divide la escena_01:47:34



148. Plano, pilar de cama_01:51:46

3.3.5 Iluminación y color



149. Plano de Annie con botas rojas_00:32:55



150. Plano, hidrante de incendios rojo_00:33:19



151. Plano de cartel rojo_00:33:33

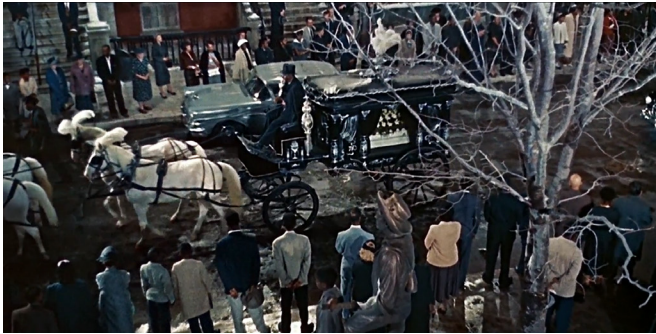
Los efectos de iluminación nuevamente contribuyen a marcar contrastes entre las dos viviendas que se ha analizado anteriormente. En el departamento de Nueva York la luz es prácticamente artificial y focalizada, lo que genera sombras fuertes. Todo esto tiene sentido ya que Sirk busca reflejar un ambiente de asfixiante pobreza.⁹² Por otra parte la casa de Lora cuenta con una gran fuente de iluminación natural, debido a los grandes ventanales. La atmósfera creada aquí, a más de expresar un espacio ficticio y plano, provoca una ilusión de una espacialidad mucho más amplia y monumental.

Con respecto al color, es necesario analizar una secuencia en la que Sirk enfatiza el color rojo en diferentes objetos. Todo comienza cuando Annie en un día de nieve, lleva a su hija unas botas rojas a la escuela. Sarah Jane como nunca había admitido tener una mamá negra, decide huir de la vergüenza. Para la siguiente escena se aprecia un hidrante de incendio rojo en primer plano. En seguida, cuando Annie alcanza Sara, se observa en el fondo un cartel igualmente rojo. Esta secuencia al insistir en el color rojo, no hace más que expresar lo importante que es la “sangre” o raza, para que te traten de una u otra

⁹² GONZÁLEZ, Jesús (1986), op. cit., p.168.

forma en la sociedad. Así mismo es irónico observar una gran cantidad de objetos rojos seguidos del momento en que Lora había encontrado a Susie con una herida en su muñeca, debido a que Sarah quería ver si existe diferencia entre la sangre de un blanco y un negro.

En el funeral de Annie, se puede encontrar un valor simbólico al color blanco. Se aprecia el ataúd cubierto de abundantes flores blancas, mientras es desplazada dentro de una carroza dirigida por cuatro caballos blancos. Con aquellos detalles podría decirse que Annie siempre anheló ser blanca, y por lo menos el día de su entierro lo logró.



152. Plano, carroza con caballos blancos_02:03:43



153. Plano, ataúd cubierto de flores blancas_02:01:29



154. Plano, ataúd cubierto de flores blancas_02:00:35



155. Plano, caballos blancos_02:03:09



CONCLUSIONES

Según el análisis realizado al inicio de la investigación se puede establecer que el cine como medio visual y comunicativo ha sido resultado de las múltiples variables que rodean su entorno como sociedad. Se observó cómo Hollywood en la década de los 50 formó parte de un periodo lleno de cambios e innovación. El estilo Manierista más la clasificación de los géneros, convirtieron al melodrama americano como uno de los más populares de la época. Douglas Sirk, es considerado hoy en día como uno de los directores más destacados en el melodrama estadounidense y alemán. Teniendo en cuenta que no fue reconocido en su época, el tiempo, más los análisis exhaustivos de sus películas realizadas por críticos y colegas, han sido las responsables en evidenciar la valiosa carga intelectual, estética y filosófica que lo identifican.

El papel que cumple la arquitectura dentro del cine es sin duda meramente visual, donde las escenografías tienen la responsabilidad de transmitir una realidad determinada según el argumento y la visión del director. Se ha podido constatar la importancia de la puesta en escena, ya que son recursos expresivos que se convierten en la prolongación de sus personajes y cuentan una parte de la historia que no puede ser hablada. Nos introducen los estados psicológicos, personalidades, hábitos, filosofía, contexto y temporalidad. Lo que sin duda se convierte en una herramienta narrativa fundamental en el cine.

Con estos antecedentes, la iluminación, composición, decoración interior y elementos arquitectónicos que se incluyen

en la puesta en escena se justifican cuando se los relaciona con el argumento de la película. Los análisis realizados en las tres obras de Sirk, han manifestado un patrón que ha permitido entender y encontrar el motivo de cada uno de los elementos que la conforman. Para ello seguiré el esquema de estudio realizado para destacar lo evaluado:

- Sirk inicia sus películas con imágenes macros de una cierta ciudad o pueblo americano. Ubica al espectador en un contexto determinado, con lo que según la ciudad que se observe, ya introduce de cierto modo las reglas que rigen esa sociedad. Como por ejemplo en *Solo el cielo lo sabe*, la iglesia al estar en primer plano se deduce en torno a qué poder gira ese pueblo, o como en el caso de *Escrito sobre el viento*, se percibe inmediatamente un ambiente industrial monopolizado por el paisaje de torres de extracción de la ciudad.
- La espacialidad interior, proporciona un valor fundamental en la narrativa de Sirk. Sus tramas por lo general revelan contrastes de posturas tanto sociales como filosóficas. Lo que se ilustra en diferentes tipologías que se acomodan a las personalidades de los personajes. Tal es el caso de la casa de Cary y Ron en *Solo el cielo lo sabe*, donde se tiene claro que Cary pertenece a un mundo social rígido, asfixiado por las tradiciones, cultura, religión y dinero. Contrario al ambiente natural y relajado de Ron. De igual manera se observa el uso de contrastes en las viviendas de Lora en *Imitación a la vida*, que permiten al espectador entender como su entorno cambio drásticamente cuando ella logró tener éxito.

- Los elementos arquitectónicos a los que más acude Sirk, son los que mayor drama y significado le permitan expresar. Estos sin duda son las escaleras y ventanas, que en reiteradas tomas son las protagonistas y mediante el encuadre manifiestan los sentimientos y emociones de los personajes en determinado momento. En referencia a los objetos decorativos los más sobresalientes son los espejos, flores, parabanos y estatuas. Siendo los espejos los que más se repiten en las tres películas y a las que siempre recurren los personajes para dejar explícita la ambigüedad que profesa Sirk en sus tramas.

- La manera peculiar de iluminar sus escenografías, advierte sobre la filosofía de Sirk, como él mismo lo afirmaba. Dado que las tres películas guardan una relación clara, se puede confirmar que su estilo se basaba en una iluminación poco naturalista. Por lo que ahí juega un papel importante el color, debido a que ese tipo de iluminación llenaba sus escenas de colores saturados e irreales. Esto se fundamenta en que Sirk pretendía que el espectador nunca se olvide que está en una sala de cine. Además, lo ayudó como medio de expresión para enfatizar que la felicidad que tanto anhelan sus personajes son inalcanzables. Esto se puede comprobar en las tres películas. En la toma que Ron y Cary miran el paisaje a través del gran ventanal (*Solo el cielo lo sabe*), la escena en la que están juntos Marylee y Mitch en la orilla del río (*Escrito sobre el viento*), y el paisaje artificial que se aprecia a través de los ventanales de la casa de Lora (*Imitación a la vida*).

En definitiva, el cine es un mundo complejo. Donde intervienen varios parámetros, profesiones, requisitos y deseos de un sin número de personas involucradas. Sirk, en su filmografía, hace uso de la arquitectura, el encuadre, montaje, filosofía, sensibilidad e intelectualidad. Gracias a ello, ha logrado plasmar su estilo y adentrar al espectador tanto espacial como psicológicamente en sus narrativas, convirtiéndolos en un personaje más. La vinculación del cine y la arquitectura se la puede analizar desde una infinidad de perspectivas. Sin embargo, esta investigación se fundamentó en que las dos artes tienen una historia que contar.

Filmografía

Solo el cielo lo sabe (All that Heavens Allow, 1955)

Director: Douglas Sirk. Productor: Ross Hunter. Fotografía: Russell Metty. Guión: Peg Fenwick. Música: Frank Skinner. Dirección artística: Alexander Golitzen y Eric Orbom. Montaje: Russell A. Gausman y Julia Heron. Productora: Universal Pictures. Duración: 89 min.

Escrito sobre el viento (Written on the Wind, 1956)

Director: Douglas Sirk. Productor: Albert Zugsmith. Fotografía: Russell Metty. Guión: George Zuckerman. Música: Frank Skinner. Dirección artística: Alexander Golitzen y Robert Clatworthy. Montaje: Russell A. Gausman y Julia Heron. Productora: Universal Pictures. Duración: 99 min.

Imitación a la vida (Imitation of Life, 1959)

Director: Douglas Sirk. Productor: Ross Hunter. Fotografía: Russell Metty. Guión: Eleanore Griffin y Allan Scott. Música: Frank Skinner. Dirección artística: Alexander Golitzen y Richard H. Riedel. Montaje: Russell A. Gausman y Julia Heron. Productora: Universal Pictures. Duración: 124 min.

Otras películas mencionadas:

La novena sinfonía (Schlußakkord, 1936)

Director: Douglas Sirk. Productor: Bruno Duday. Fotografía: Robert Baberske. Guión: Kurt Heuser y Douglas Sirk. Música: Kurt Schröder. Dirección artística y montaje: Erich Kettelhut. Productora: UFA. Duración: 100 min.

La Habanera (Cheated by the Wind, 1937)

Director: Douglas Sirk. Productor: Bruno Duday. Fotografía: Franz Weihmayr. Guión: Gerhard Menzel. Música: Lothar Brühne. Dirección artística: Ernst H. Albrecht y Anton Weber. Productora: UFA. Duración: 98 min.

Más fuerte que la ley (Shockproof, 1949)

Director: Douglas Sirk. Productor: Earl McEvoy. Fotografía: Charles Lawton Jr. Música: George Duning. Dirección artística: Carl Anderson. Montaje: Louis Diage. Productora: Columbia Pictures. Duración: 79 min.

¿Alguien ha visto a mi chica? (Has Anybody Seen My Gal, 1952)

Director: Douglas Sirk. Productor: Ted Richmond. Fotografía: Clifford Stine. Guión: Joseph Hoffman. Música: Herman Stein. Dirección artística: Hilyard M. Brown y Bernard Herzbrun. Montaje: Russell A. Gausman y John Austin. Productora: Universal Pictures. Duración: 88 min.

Obsesión (Magnificent Obsession, 1954)

Director: Douglas Sirk. Productor: Ross Hunter. Fotografía: Russell Metty. Guión: Robert Blee. Música: Frank Skinner. Dirección artística: Bernard Herzbrun y Emrich Nicholson. Montaje: Russell A. Gausman. Productora: Universal Pictures. Duración: 108 min.

Siempre hay un mañana (There's Always Tomorrow, 1955)

Director: Douglas Sirk. Productor: Ross Hunter. Fotografía: Russell Metty. Guión: Bernard C. Schoenfeld. Música: Herman Stein y Heinz Roemheld. Dirección artística: Alexander Golitzen y Eric Orbom. Montaje: Russell A. Gausman. Productora: Universal Pictures. Duración: 84 min.

Tiempo de amar, tiempo de morir (A Time to Love and Time to Die, 1958)

Director: Douglas Sirk. Productor: Robert Arthur. Fotografía: Russell Metty. Guión: Orin Jannings. Música: Miklós Rózsa. Dirección artística: Alexander Golitzen y Alfred Sweeney. Montaje: Russell A. Gausman. Productora: Universal Pictures. Duración: 133 min

Bibliografía

Bazin, André. *¿Qué es el cine?*. 12ª ed. Madrid: Rialp, 2017.

Bordwell, David, Staiger Janet, y Thompson Kristin. *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 1985.

Company, Juan Miguel. «Persistencia de la memoria. Reescribiendo una poética (Douglas Sirk, 1955/Todd Haynes, 2002).» *Litoral*, nº 236, 2003.

Colomina, Beatriz. *Domesticidad en guerra*. Barcelona: Actar, 2006.

Cousins, Mark. *Historia del Cine*. Barcelona: Blume, 2005.

D. McNiven, Roger. «The Middle-Class american home of the fifties: The use of architecture in Nicholas Ray's *Bigger than life* and Douglas Sirk's *All that heaven allows*.» *Cinema Journal* 22, nº 4, 1983.

Deltell Pastor, Juan. «La mirada única. Un arquitecto piensa el cine.» Tesis Doctoral. Universidad Politécnica de Valencia, Julio de 2013.

Elsaesser, Thomas. «Observations of the Family Melodrama.» En *Film Genre Reader III*, de Barry Keith Grant. University of Texas, 2003.

Elsaesser, Thomas. «Tales of Sound and Fury: Some Observations on the Family Melodrama.» En *Imitations of Life a reader on Film & Television Melodrama*, de Christine Gledhill, 68-91. Detroit: Wayne State University Press, 1991.

Erengis, George P. «Cedric Gibbons.» *Films in Review* 16, 1965.

Evans, Peter William. *Written on the Wind*. Londres: Bloomsbury Publishing, 2013.

Evans, Victoria. *Douglas Sirk, Aesthetic Modernism and the Culture of Modernity*. Edinburgh University Press, 2017.

Fiell, Charlotte, y Fiell Peter. *Decorative Art 50s*. Taschen, 2008.

Fisher, Lucy. *Art Direction and production design: A modern history of filmmaking*. Bloomsbury Academic, 2015.

Friedman, Alice. «Edith Farnsworth, Ludwig Mies van der Rohe, and Philip Johnson.» En *American Architectural History: A Contemporary Reader*, editado por Keith Eggener. London and New York: Routledge, 2004.

Gibbs, John. *Mise-en-scène: Film style and interpretation*. Nueva York: Wallflower Book, 2002.

Giedion, Sigfried. *Espacio, tiempo y arquitectura*. 4a. ed. Barcelona: Científico-Médica, 1968.

González Requena, Jesús. *Clásico, manierista, postclásico: los modos del relato en el cine de Hollywood*. Valladolid: Castilla Ediciones, 2006.

González Requena, Jesús. «En los límites del cine clásico: la escritura manierista de Douglas Sirk.» *Eutopías vol. I*, nº 1-2 (1985): 87-105.

González Requena, Jesús. *La metáfora del espejo. El cine de Douglas Sirk*. Valencia: Instituto de Cine y Radio-Televisión, 1986.

Grey, Elmer. «Breaking into the Movies.» *Pencil Points*, 1935: 31-33.

Gubern, Román. *Historia del Cine*. 8va edición. Barcelona: Editorial Lumen, 2001.

Halliday, Jon. *Douglas Sirk por Douglas Sirk*. Paidós Iberica, 2002.

Hayat, Sara. «Dream Houses Gone Wrong: Small Town, Suburbia, and Architectural Narrative in Four Films by Douglas Sirk.» Tesis de Maestría. Universidad de Miami, 2010.

Hopwood, Jon . «IMDb.» s.f. https://www.imdb.com/name/nm0802862/bio?ref_=nm_ov_bio_sm (último acceso: 25 de Noviembre de 2019).

Klinger, Barbara. *Melodrama and Meaning: history, culture and the films of Douglas Sirk*. Indiana University Press , 1994.

Langford, Barry. *Post-Classical Hollywood: Film Industry, Style and Ideology since 1945*. Edinburgh University Press, 2010.

Lund, Carson. *Screening Notes*. Febrero de 2015. <http://www.screeningnotes.com/2015/02/style-substance-lighting-all-heaven-allows.html> (último acceso: 10 de Diciembre de 2019).

Maile Petty, Margaret. «Curtains and the Soft Architecture of the American Postwar Domestic Environment.» *Home Cultures* 9 (marzo 2012): 35-56.

Mercer, John, y Shingler Martin. *Melodrama: Genre, Style and Sensibility*. Wallflower Book, 2004.

Molina, Pedro. «La Frontera Diluída, arquitecturas efímeras en el cine de Europa a Hollywood.» Tesis Doctoral. Universidad Politécnica de Valencia, Septiembre de 2014.

Ortiz Villeta, Áurea. *La arquitectura en el cine. Lugares para la ficción*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 1998.

Ramirez, Juan Antonio. *La arquitectura en el cine, Hollywood la Edad de Oro*. Madrid: Alianza Editorial, 1995.

Ryan, Tom. *The Films of Douglas Sirk: Exquisite Ironies and Magnificent Obsessions*. University Press of Mississippi, 2019.

Sánchez Noriega, José Luis. *Historia del Cine, Teorías, estéticas, géneros*. Alianza Editorial, 2002.

Sánchez-Biosca, Vicente. *Los espacios de la ficción: La arquitectura en el cine*. Valencia: I See Books Editorial, 2009.

Schatz, Thomas. *Hollywood Genres: formulas, filmmaking, and the studio system*. McGraw-Hill, 1981.

Stern, Jane, y Stern Michael. *Bright Lights Film Journal*. 30 de Abril de 2005. <https://brightlightsfilm.com/two-weeks-in-another-town-interview-with-douglas-sirk/#.Xd1oAugzaUm> (último acceso: 26 de Noviembre de 2019).

Vilageliu, Josep M. «Escrito sobre el viento: un film como un tapiz.» *Revista Latente: Revista de Historia y Estética del Audiovisual* N° 8 (2010): 104-107.

Wright, Frank Lloyd, H. Allen Brooks, y José Angel Sanz . *Frank Lloyd Wright*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1990.

Referencia de Imágenes

Capítulo 1: El cine de Hollywood en los años 50

1. Cartel de Hollywood inaugurado en 1923, el cual no tenía la intención de ser permanente, pero en la época dorada cobro un valor simbólico significativo.

https://www.reddit.com/r/ColorizedHistory/comments/7bzvtq/hollywoodland_1923_surveyors_standing_east_of_the/

2. Estudios cinematográficos mencionados.

<https://deadline.com/2017/12/the-addams-family-release-date-2019-mgm-reboot-1202228328/>,
<https://www.lamag.com/citythinkblog/extinction-rebellion-protest/>, https://sony.fandom.com/wiki/List_of_Columbia_Pictures_films

3. Ingrid Bergman, primer plano en la película "Casablanca" 1942.

<https://www.biographyonline.net/women/ingrid-bergman.html>

4. Rock Hudson.

<https://www.infobae.com/america/cultura-america/2018/03/05/rock-hudson-la-vida-el-drama-y-la-muerte-del-primer-actor-famoso-que-se-atrevio-a-confesar-que-tenia-sida/>

5. Plano de la película "Llegada de tren a La Ciotat" 1896, de los hermanos Lumière.

https://elpais.com/cultura/2017/10/17/actualidad/1508240806_820124.html

6. Escenografías montadas para las películas de Georges Méliès.

<https://todoincluidolarevista.com/georges-melies-el-mago-que-convirtio-el-cine-en-arte-fantasia-y-espectaculo>

7. Entrada y vista aérea de Universal City.

<http://silentfilm.org/archive/1915-the-year-in-motion-pictures>, <https://medium.com/@austincarroll/discovering-the-history-behind-universal-studios-hollywood-8347886b5fe0>

8. Escena de "Imitación a la vida" de Douglas Sirk, donde utiliza los espejos como recurso dramático.

<http://www.cosfordcinema.com/screenings/2016/03/douglas-sirks-imitation-life>

9. Escena de "Solo el cielo lo sabe" Douglas Sirk, que se enfoca en la sociedad americana.

<https://www.youtube.com/watch?v=tXc9SyJGyY0>

10. Mise-en-scène de "Escrito sobre el viento", Douglas Sirk, 1956.

<https://www.slideshare.net/MatthewHartman/mise-en-scene-written-on-the-wind>

Capítulo 2: Douglas Sirk

1. Douglas Sirk.

<https://www.imdb.com/name/nm0802862/mediaviewer/rm4060807680>

2. Douglas Sirk, en el rodaje de "Tiempo de amar, tiempo de morir" (1958).

<https://www.gettyimages.es/detail/fotograf%C3%ADa-de-noticias/douglas-sirk-shooting-of-the-movie-a-time-to-fotograf%C3%ADa-de-noticias/876360698?adppopup=true>

3. Douglas Sirk junto a Rock Hudson, Jane Wyman y Agnes Moorehead.

https://cronicaglobal.elespanol.com/letra-global/cronicas/douglas-sirk-oraculo-desvelado_295433_102.html

4. Zarah Leander.

[https://it.wikipedia.org/wiki/Habanera_\(film\)#/media/File:Zarah_Leander_1937.JPG](https://it.wikipedia.org/wiki/Habanera_(film)#/media/File:Zarah_Leander_1937.JPG)

5. Dorothy Malone.

<http://girlsofcinema.blogspot.com/2018/09/dorothy-malone.html>

6. Obsesión (1954).

<https://www.imdb.com/title/#0047203/mediaviewer/rm953878784>

7. Escena de "Solo el cielo lo sabe" donde se aprecia el reflejo Jane Wyman en la televisión.

<https://www.themetropolitimes.com/the-metropolis-times/2013/10/26/all-that-heaven-allows>

8. Iluminación y color, en escenas de "Solo el cielo lo sabe".

<http://www.screeningnotes.com/2015/02/style-substance-lighting-all-heaven-allows.html>

9. Estatuas y flores en primer plano de "Has anybody seen my gal" 1952.

<https://www.youtube.com/watch?v=dpnxyn0RUvc>

10. Escenografía de "Imitación a la vida".

Fuente: plano de la película *Imitación a la vida* (1959)

11. Escena de "Has anybody seen my gal".

<https://www.rottentomatoes.com/m/shockproof>

12. Escenografía de "Shockproof".

<http://ndlr.eu/hamiltons-spaces/>

13. Interior I, Richard Hamilton.

<http://ndlr.eu/hamiltons-spaces/>

14. Interior II, Richard Hamilton.

<http://ndlr.eu/hamiltons-spaces/>

15. Escenas de "There's always tomorrow" 1956.

Extraída de: HAYAT Sara (2010), "Dream Houses Gone Wrong: Small Town, Suburbia, and Architectural Narrative in Four Films by Douglas Sirk", Tesis de Master en Arquitectura, p.100.

16. Escenas de "All I desire" 1953.

Extraída de: HAYAT Sara (2010), "Dream Houses Gone Wrong: Small Town, Suburbia, and Architectural Narrative in Four Films by Douglas Sirk", Tesis de Master en Arquitectura, p.59.

Capítulo 3: Arquitectura en la obra de Douglas Sirk

1. Póster original de "All that Heaven Allows" 1955.

<https://1.bp.blogspot.com/-oxWgyXesYil/T5mhvahvyul/AAAAAAAAASBM/jp-lzp4BO2I/s1600/ALL00.jpg>

2. Cartel de publicidad.

<https://neptsdepths.blogspot.com/2012/04/oh-for-heavens-sake.html>

3-5. Plano de la película Solo el cielo lo sabe (1955).

6. Mapa de Stonington.

Fuente: Elaboración propia.

7-12. Plano de la película Solo el cielo lo sabe (1955).

13. Representación gráfica en planta de vivienda de Cary.

Fuente: Elaboración propia.

14. Casa Farnsworth, Mies van der Rohe (1946-1951)

<https://www.metalocus.es/es/noticias/plan-para-levantar-la-casa-farnsworth-por-encima-de-las-inundaciones>

15. Casa Farnsworth

<https://www.metalocus.es/es/noticias/plan-para-levantar-la-casa-farnsworth-por-encima-de-las-inundaciones>

16-20. Plano de la película Solo el cielo lo sabe (1955).

21. Representación gráfica en planta de vivienda de Ron.

Fuente: Elaboración propia.

22-39. Plano de la película Solo el cielo lo sabe (1955).

40. Póster original de "Written on the Wind" 1956.

<https://50plusworld.com/dorothy-malone-before-and-after-peyton-place/>

41. Cartel de publicidad.

<https://movieposters.ha.com/itm/movie-posters/drama/written-on-the-wind-lot-universal-international-1956-pressbooks-8-multiple-pages-various-sizes-drama/a/510113-53451.s?ic16=ViewItem-BrowseTabs-Auction-Archive-ThisAuction-120115>

42-56. Plano de la película Escrito sobre el viento (1956).

57. Mansión Colonial, en Universal Studios.

http://www.thestudiotour.com/ush/backlot/colonialstreet_mansion.php

58. Mansión Colonial, en Universal Studios.

http://www.thestudiotour.com/ush/backlot/colonialstreet_mansion.php

59. Plano de la película Escrito sobre el viento (1956).

60. Plano de la película Escrito sobre el viento (1956).

61. Alzado frontal de mansión real.

Extraída de: HAYAT Sara (2010), "Dream Houses Gone Wrong: Small Town, Suburbia, and Architectural Narrative in Four Films by Douglas Sirk", Tesis de Master en Arquitectura, p.153.

62. Planta baja, mansión real utilizada en tomas exteriores.

Fuente: Elaboración propia.

63. Planta alta, mansión real utilizada en tomas exteriores.

Fuente: Elaboración propia.

64. Planta baja, según escenografías interiores.

Fuente: Elaboración propia.

65. Planta alta, según escenografías interiores.

Fuente: Elaboración propia.

66-70. Plano de la película Escrito sobre el viento (1956).

71. Pablo Picasso, "Still Life" (1945).

<https://www.ebay.com/itm/Pablo-Picasso-Nature-Morte-au-Miroir-Serigraph-Poster-/163634106675>

72-101. Plano de la película Escrito sobre el viento (1956).

102. Póster original de "Imitation of Life" 1959.

<https://www.imdb.com/title/tt0052918/mediaviewer/rm1784286720>

103. Cartel de publicidad.

<https://filmartgallery.com/products/imitation-of-life>

103-113. Plano de la película Imitación a la vida (1959).

114. Planta departamento Lora, según escenas interiores.

Fuente: Elaboración propia.

115. Planta baja casa Lora, según escenas interiores.

Fuente: Elaboración propia.

116-155. Plano de la película Imitación a la vida (1959).