

BÁSICOS FILMOTECA

LOS GÉNEROS CINEMATOGRÁFICOS

SÓLO EL CIELO LO SABE

ALL THAT HEAVEN ALLOWS. Douglas Sirk. EEUU. 1955

Sesión 13 / Jueves 28 de febrero de 2013

Presentación y coloquio a cargo de Juan Miguel Company,
profesor de la Universitat de València.



*Me gusta tanto el amor como su imposibilidad.
Los ángulos de cámara son las ideas del director.
La iluminación es su filosofía.*

Douglas Sirk

DECLARACIONES DE DOUGLAS SIRK

La palabra «melodrama» ha perdido casi su sentido actualmente: la gente tiende a quitarle el *melos*, la música. Yo no soy americano, en realidad llegué a este folclore del melodrama americano desde un mundo absolutamente alejado de él. Pero siempre me fascinó ese tipo de película que en América se llama melodrama. En la UFA hice varias películas que podrían llamarse melodramas: *La Novena Sinfonía* era un tipo de melodrama; y *La golondrina cautiva* y *La Habanera* eran otro tipo de melodrama. Pero las tres eran melodramas en el sentido de música + drama. El melodrama en el sentido americano es más bien el arquetipo de cine relacionado con el drama. La mayoría de las grandes obras de teatro se basan en situaciones de melodrama o tienen finales melodramáticos: *Ricardo III*, por ejemplo, es prácticamente un melodrama. Esquilo y Sófocles escribieron numerosos melodramas, también... *La Orestíada* es realmente un melodrama, me parece. Pero lo que antes sucedía en el mundo de los reyes y príncipes se ha trasladado después al mundo de la burguesía. Sin embargo, las tramas siguen siendo profundamente similares. Hay melodrama en un novelista como Faulkner, por ejemplo.

Me intriga el jugueteo, y la insinceridad de los hombres. Pienso a menudo en la relación entre «play» [comedia] y «please» [complacer]. Son lo mismo: una comedia debe complacer. Y, en cierto sentido, el melodrama americano me permitió hacer esto.

Creo que el arte ha de establecer distancias, y yo mismo me he asombrado al revisar mis películas ante el hecho que utilizara tantos espejos, pues en definitiva son símbolos peculiares de esa distancia. Por razones casi místicas, los espejos ejercen en mí una extraña fascinación. No me di cuenta del empleo sistemático que hacía de ellos hasta que Metty, mi operador, bromeó al respecto: «Decididamente, necesitas siempre un espejo». Se comprende que llegue a fastidiar a un operador, desde luego. Me gusta mucho dar estas impresiones lejanas, endebles hasta el punto de que tengamos la impresión de que están filtradas... Lo que interesa en el fenómeno óptico del espejo es que no te muestra tal como eres, sino que muestra el envés tuyo. Creo que Brecht estaba fascinado por este aspecto, sin olvidar a los surrealistas, aunque pienso que estos últimos exageraron la cuestión, pues si vamos demasiado lejos, la cosa se destruye.

Hablar de *All That Heaven Allows* es hablar de la filosofía que es parte del film o, mejor dicho, de la filosofía que realmente es el núcleo de la película. Mientras leía el guión recordé los días de mi juventud, cuando leía a Emerson, el filósofo americano. Mi padre me inició en su filosofía, dándome a leer sus ensayos principalmente... En la base de *All That Heaven Allows* hay una filosofía típicamente americana, que es post-rousseauiana. La filosofía de la película está relacionada con la de un seguidor de Emerson, Thoreau, uno de los más conocidos seguidores americanos del post-rousseauismo. De algún modo, este movimiento surgió en un lugar llamado Concorde, un pueblecito con una laguna y un bosque en una zona llamada Walden, era la Laguna de Walden. Allí se reunían diversas personas, jóvenes, viejos, etc. Y algunos escritores también. Era lo que se conoce como el grupo de Concorde. Me parece recordar que Emerson nació en Concorde. Y creo que Thoreau también... Fue un movimiento



similar a lo que hoy representan «los verdes», un movimiento muy vivo en la Alemania actual y en muchos otros sitios de Europa. Los verdes son gente que intentan volver a la tierra, a los hechos básicos de la humanidad, huyendo de las áreas industriales, del pensamiento industrial y todo eso... La filosofía de la película es realmente rousseauiana pero por otro camino, a la americana, revivida por el pensamiento americano. Es muy importante, y todo americano debe conocerla. Cuando leí el guión pensé en ese thoreauismo, ese post-rousseauismo americano, pensé en Walden. Éste es el título del libro que escribió Thoreau, el filósofo... Rock Hudson tiene un libro cuyo título se percibe con claridad: *Walden*. Eso significa: «Fíjate, público, mira esto, aquí hay un libro que significa algo, que se supone tiene que significar algo». Los americanos lo saben, los europeos no tanto: para ellos es sólo un libro que él sostiene en la mano. Pero para los americanos tiene un significado concreto, y creo que ésta fue una de las razones del gran éxito que tuvo la película. Comercialmente fue un gran éxito contra todo pronóstico. En cierta forma, esta filosofía está encarnada por Rock Hudson, de ella él habla en la película, de hecho, su personaje vive este tipo de vida, abandonando la típica ciudad americana para irse a los bosques... Él es sólo un jardinero y es feliz con la vida que lleva. Ama a los árboles más que a la sociedad. Le gustan los espacios abiertos y habla de eso con su novia, que se supone que no debería serlo porque la burguesía de esa pequeña ciudad provinciana no quiere. Para la ideología dominante, ella debería mantenerse apegada a sus hijos, a su marido muerto y a las costumbres de esa pequeña sociedad. Su relación con un jardinero más joven que ella es considerada casi como un crimen, irónicamente hasta por sus propios hijos que le dicen: «Tienes que quedarte aquí. Éste es el hogar de nuestro padre y no puedes degradar su memoria teniendo una relación con un jardinero». Es, de algún modo, una película política, aunque de manera completamente distinta a *Imitación a la vida*, a pesar de que tienen las mismas contradicciones: allí entre negros y blancos, aquí con la gente de los espacios abiertos, la gente de Thoreau, de Rousseau, la gente de Walden, los que vivían alrededor de la Laguna de Walden, y la pequeña sociedad convencional urbana. Se debe saber esto para comprender la película en su totalidad, es muy importante...

Douglas Sirk

EN TORNO A DOUGLAS SIRK Y ALL THAT HEAVEN ALLOWS

Entre los problemas sin solventar por parte de *Cahiers du cinéma* y *Screen* en sus trabajos sobre Sirk, destacaría el de las relaciones establecidas entre autor, estudio y género. En efecto, si bien es cierto que diversos films de la carrera alemana de Sirk o de su primer periodo americano no dejan de atesorar notables méritos (*Summer Storm*, *Lured*, etcétera), no es menos cierto que los films de su último periodo americano constituyen el *corpus* más coherente, mejor estructurado (temática y estilísticamente) y de mayor interés.

Tengamos presente que esta coherencia es debida a la existencia de un equipo que, empezando por el propio Sirk, comprendía numerosos colaboradores del estudio Universal. Inclusive los argumentos provenían del repertorio de la casa; hasta el punto de que Sirk llevó a término tres *remakes* de sendos films de John M. Stahl: *Magnificent Obsession* es un *remake* de la película del mismo título (1935); *Interlude* está basada en *When Tomorrow Comes* (1939), e *Imitación of Life* (1959) en la película de idéntico nombre de 1934. Ahora bien, con frecuencia se ha considerado que existe algún tipo de parentesco entre las películas de Stahl y de Sirk, cuando en realidad este último confiesa desconocer la obra del primero... Existe, pues, un azar prodigioso –el encuentro de dos personalidades con veinte o veinticinco años de intervalo– o bien la marca del estudio en tanto que co-autor. La producción de diez films de Sirk corrió a cargo de Ross Hunter, la fotografía de diez films es de Russell Metty, Frank Skinner escribió la música de trece films de Sirk. Esas colaboraciones han encontrado eco, es cierto; pero sería también preciso destacar la aportación, en verdad de capital importancia, del equipo de decoradores, especialmente del *art director* Alexander Golitzen (trece films) y del responsable de *set decorations* Russell A. Gausman (veinte films). Ambos trabajaron durante años en la Universal, especialmente en, a) la película en color; b) el decorado histórico y fantástico, no realista ni contemporáneo...; y c) el decorado europeo.

Jean-Loup Bourget

Mediante la estilización en el tratamiento de los argumentos que le dieron [...], Sirk consiguió introducir un estilo hasta cierto punto único, una distancia entre el film y su pretexto narrativo. El más sorprendente ejemplo de la técnica del «a través de un espejo confusamente» cabe encontrarlo en la secuencia de los títulos de crédito de *Imitation of Life*. A medida que los títulos empiezan a aparecer en pantalla, un gran número de diamantes de cristal descienden lentamente por dicha pantalla, como si una mano invisible los dejara caer, hasta que finalmente llenan la pantalla cuando irrumpe el nombre del director. En una entrevista concedida a *Cahiers du cinéma* (nº 189, abril de 1967), Sirk explica con detalle la importancia que da a la estilización, y acentúa la importancia que otorga al hecho de establecer una distancia entre el espectador y la acción representada. De cualquier forma, tales afirmaciones corren el riesgo de desorientar. Generalmente, en sus melodramas Sirk no emplea técnicas para distanciar al espectador. Por el contrario, le involucra en la acción sin ningún tipo de piedad. (Una amplia prueba de ello puede hallarse en las casi histéricas reacciones de los espectadores ante films que implican abundancia de lágrimas y/o de risas protectoras). Semejantes reacciones tienden a indicar que la distancia a la que Sirk se refiere, el espectador no la percibe necesariamente. Sin embargo, ello está lejos de significar que la

distancia no exista en el propio film; simplemente parece como si hubiera una discrepancia entre los espectadores hacia los que Sirk apunta y los espectadores que él sabe que acudirán a ver sus películas... Sirk realiza sus films a partir de dos niveles, que consisten en superponer al modo cinematográfico de representación (esto es, la duplicación del mundo pre-fílmico) toda una retórica alimentada en las concepciones y teorías teatrales que se desarrollaron a principios del siglo XX en Rusia y Alemania. Este segundo nivel constituye un eslabón extra en la habitual cadena de representación (sea o no percibido por el espectador), el cual produce un efecto de distanciamiento, originando, antes que nada, una distancia entre el director y la acción. Dicho nivel, producido en base a la estilización, cabe utilizarlo también para parodiar los procedimientos estilísticos que tradicionalmente conllevan una –sumamente pulida, digna y pequeño-burguesa– visión superior del mundo en el melodrama americano... Como Roland Barthes se encargó de señalar, una retórica funciona como indicador de una ideología (“Rhétorique de l’image”, *Communications*, nº4, 1964); y alterando la retórica del melodrama burgués, gracias a la estilización y la parodia, los films de Sirk se distancian por su cuenta de la ideología burguesa.

Paul Willemen

All That Heaven Allows comienza con una panorámica sobre la ciudad que arranca de la torre de la iglesia en la que se halla un gran reloj. Luego, tras esta pequeña digresión aparentemente tan sólo descriptiva, el relato encontrará su comienzo en Cary Scott (Jane Wyman), una mujer madura y envidada que languidece en su jardín arropada por el ritual del té. Las flores y los árboles que la rodean no son sólo la ocasión de su primer diálogo con Ron Kirby (Rock Hudson), su joven y atractivo jardinero, sino también la inscripción metafórica del tiempo en la puesta en escena; el otoño del que aquí se habla a través de la metáfora es también, desde luego, un tiempo metafórico: atardecer, otoño de una mujer que todavía desea –como lo indican sus subrepticias miradas a ese *off* difuso en el que el joven jardinero realiza su tarea.

Jesús González Requena

Sirk cuestiona ese avatar fílmico del clasicismo que es el modelo institucional hollywoodiense donde la perfecta transitividad entre el objeto y su expresión ha dado origen a una equívoca transparencia de lo mostrado cara al espectador, con las subsiguientes consecuencias ideológico-formales que ello suscita. La ilusión de una mirada directa que contemplara el mundo sin mediaciones es sustituida en Sirk por una mirada filtrada a través de los objetos –ventanas, espejos– y de unas matrices visuales (color, vestuario) fuertemente simbolizadas para calificar las acciones e itinerarios de los personajes... Elegir, frente al desplazamiento metonímico del relato, la condensación metafórica propia de la expresión poética, no deja de tener sus consecuencias cuando se transitan las sendas marcadas del cine de género. Y, en el Hollywood de los años cincuenta, la norma de asimilar el final feliz con el cierre diegético de la historia narrada quedaba suspendida en los *(un)happy ends* de Sirk. La vuelta al orden conyugal de Clifford Groves en *There’s Always Tomorrow* («Siempre hay un mañana», 1956) es calificada, merced a un efecto de reencuadre de elementos decorativos, como el retorno de un presidiario a la hogareña celda. Y la piña familiar que Lora Meredith quiere reconstituir desde las lágrimas en medio de la celebración del fasto mortuario de Annie Johnson en *Imitation of Life* («Imitación a la vida», 1959), tiene algo de fugaz e inestable en su misma emocionalidad.

El enunciado narrativo sobre el que descansa *All That Heaven Allows* es tan poco prometedor como el de una novelita rosa expuesta en el quiosco de cualquier estación ferroviaria: una viuda otoñal y su joven jardinero se enamoran y deben hacer frente a la incompreensión de los hijos ya mayores de ella y a las maledicencias de la pequeña ciudad provinciana donde ambos viven. Sin embargo, se trata de una de las obras mayores del realizador, modelo reducido de sus concepciones fílmicas. Y lo es, no tanto por el discurso post-rousseauiano (vía Thoreau) identificable con el mundo de Ron Kirby, como por la muy llamativa corrupción de los estereotipos al uso que la película pone en pie. Así, el saludable (y ecológico) Ron pierde, tras el abandono de Cary Scott, sus viriles atributos de experto e infalible cazador y cuando su inestable amada se robustezca, decidiendo hacer frente a la farisea comunidad de Stoningham, será él quien quede postrado, esfumándose así la supuesta plenitud de un final venturoso: la felicidad existe en la medida en que puede ser destruida. La actitud final de Cary contradice la pasividad que suele adjudicarse a la mujer en el melodrama. Pero antes del desenlace, Sirk ya ha calificado a sus personajes y al mundo que les rodea mediante los tres parámetros habituales en su cine: vestuario, color y reencuadre. El atuendo rojo con el que Cary acude al Club de Campo es contrastado/realzado al visualizarse sobre un fondo azul, fría tonalidad introducida en su hogar por los censuradores hijos que, además, irrumpen por primera vez en el film a través de la superficie virtual, engañosa, de un espejo ante el que Cary se estaba maquillando. Y dicho atuendo se opone tanto al azul grisáceo del de su amiga y confidente como al luctuoso negro de la chismosa oficial del pueblo. Este duelo entre la gama fría y cálida del color encontrará su punto álgido de inflexión cuando Kay, la hija de Cary, reproche a ésta, entre sollozos, lo mucho que le ofenden sus improcedentes amores... mientras su rostro se satura de un verde bilioso merced a los cristales emplomados de una claraboya a través de la cual se deslizan los rayos del sol. Y si la soledad navideña de la protagonista queda reencuadrada (y realizada) por el marco de una ventana y la reflectante pantalla de ese televisor, agresivo regalo de sus hijos ofrecido como definitiva sanción de sus legítimos deseos, serán nuevamente las ventanas, abiertas al exterior en su vítrea transparencia, del mundo de Ron las que pongan en evidencia esas otras del Club de Campo desde donde, tras pesadas cortinas, escrutan y comadorean los respetable ciudadanos de Stoningham.

Juan Miguel Company

FUENTES BIBLIOGRÁFICAS

- BOURGET, Jean-Loup: «Situación de Sirk», en HERNÁNDEZ, Gustavo (ed.): *Douglas Sirk*. Barcelona: Filmoteca Nacional de España, 1979.
- COMPANY, Juan Miguel: «Persistencia de la memoria. Reescribiendo una poética (Douglas Sirk, 1955/Todd Haynes, 2002)» en *Los poetas del cine*, Litoral, nº 236, Málaga, 2003.
- DROVE, Antonio: *Tiempo de vivir, tiempo de revivir. Conversaciones con Douglas Sirk*. Filmoteca de Murcia, 1994.
- GONZÁLEZ REQUENA, Jesús: *La metáfora del espejo. El cine de Douglas Sirk*. Valencia / Minneapolis: Instituto de Cine y Radio-Televisión / Institute for the Study of Ideologies & Literature, 1986.
- HALLIDAY, Jon: *Douglas Sirk por Douglas Sirk*. Barcelona: Paidós, 2002.
- WILLEMEN, Paul: «Douglas Sirk y el distanciamiento», en HERNÁNDEZ, Gustavo (ed.). *Op. cit.*

CENTRO DE DOCUMENTACIÓN

C/ Doctor García Brustenga, 3 · Valencia

Bibliografía y filmografía seleccionada, complementaria a esta sesión de *Básicos Filmoteca*. Puedes encontrar muchos más recursos relacionados en nuestro catálogo en línea.

EN LA BIBLIOTECA

ivac_documentacion@gva.es
http://opac.ivac-lafilMOTECA.es

MELODRAMA

- BALMORI, Guillermo. *El melodrama*. Madrid: Notorious, 2009.
- BRATTON, Jacky. *Melodrama: Stage Picture Screen*. London: BFI, 1994.
- COMPANY, Juan Miguel. *El aprendizaje del tiempo*. Valencia: Ediciones Episteme, 1995.
- GLEDHILL, Christine. *Home Is Where the Heart Is: Studies in Melodrama's and the Woman's Film*. London: BFI, 1992.
- GUBERN, Román. *Melodrama: El placer de llorar*. Buenos Aires: Ya Fue Producciones, 1991.
- KLINGER, Barbara. *Melodrama and Meaning: History, Culture and the Films of Douglas Sirk*. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 1994.
- PÉREZ, Pablo. *El cine melodramático*. Barcelona: Paidós, 2004.

DOUGLAS SIRK

- BELLIDO, Adolfo. «Sólo el cielo lo sabe. Regalos (envenenados) de Navidad», *Encadenados*, nº 77, diciembre 2012 - enero 2013.
[<http://www.encadenados.org/nou/n-77-in-feliz-Navidad/solo-el-cielo-lo-sabe-1955-de-douglas-sirk>]
- CIEUTAT, Michel. «L'acteur et son Pygmalion: Rock Hudson et Douglas Sirk». *Positif*, nº 539, enero 2006.
- FASSBINDER, Rainer Werner. «Sur six films de Douglas Sirk». *Positif*, nº 183-184, julio-agosto 1976.
[Traducido en <http://www.rafiamorata.com/artsiirk.html>]
- GONZÁLEZ REQUENA, Jesús. *La metáfora del espejo. El cine de Douglas Sirk*. Valencia / Minneapolis: Instituto de Cine y Radio Televisión / I.S.I.&L., 1986.
- HALLIDAY, Jon. *Douglas Sirk por Douglas Sirk*. Barcelona: Paidós, 2002.
- LATORRE, José María; NAVARRO, Antonio José. «Sirk en su plenitud», *Dirigido por*, nº 369, julio-agosto 2007.
- RABOURDIN, Dominique; BIETTE, Jean-Claude. «Entretien avec Douglas Sirk», *Cahiers du cinéma*, nº 293, octubre 1978.
- TOBIN, Yann; HENRY, Michael. «Entretien avec Douglas Sirk», *Positif*, nº 259, septiembre 1982.
- TOBIN, Yann. «Introduction à l'oeuvre de Sirk», *Positif*, nº 539, enero 2006.
- VV. AA. «Cinéma retrouvé: Les sept mélos capitaux de Douglas Sirk», *Cahiers du cinéma*, nº 571, 2002.
- VV. AA. «Douglas Sirk», *V.O.*, nº 5, 1994.

EN LA VIDEOTECA

videoteca_ivac@gva.es
http://arxiu.ivac-lafilMOTECA.es/IVAC/

MELODRAMA MANIERISTA

- Eva al desnudo* (All About Eve, Joseph L. Mankiewicz, 1950)
- Un lugar en el sol* (A Place in the Sun, George Stevens, 1951)
- Un tranvía llamado deseo* (A Streetcar Named Desire, E. Kazan, 1951)
- Cautivos del mal* (The Bad and the Beautiful, V. Minnelli, 1952)
- De aquí a la eternidad* (From Here to Eternity, F. Zinnemann, 1953)
- Obsesión* (Magnificent Obsession, Douglas Sirk, 1954)
- Sólo el cielo lo sabe* (All that Heavens Allows, Douglas Sirk, 1954)
- Al este del edén* (East of Eden, Elia Kazan, 1955)
- Picnic* (Joshua Logan, 1955)
- Baby Doll* (Elia Kazan, 1956)
- Más poderoso que la vida* (Bigger than Life, Nicholas Ray, 1956)
- Como un torrente* (Some Came Running, Vincente Minnelli, 1958)
- La gata sobre el tejado de zinc* (Cat on a Hot Tin Roof, Richard Brooks, 1958)
- Tiempo de amar, tiempo de morir* (A Time to Love and a Time to Die, Douglas Sirk, 1958)
- De repente, el último verano* (Suddenly, Last Summer, Joseph L. Mankiewicz, 1959)
- Imitación a la vida* (Imitation to Life, Douglas Sirk, 1959)
- Con él llegó el escándalo* (Home From the Hill, V. Minnelli, 1960)
- Esplendor en la hierba* (Splendor in the Grass, Elia Kazan, 1961)
- Días de vino y rosas* (Days of Wine and Roses, B. Edwards, 1962)
- Dos semanas en otra ciudad* (Two Weeks in Another Town, Vincente Minnelli, 1962)
- La noche de la iguana* (The Night of the Iguana, John Huston, 1964)

ALGUNAS REVISIONES DEL GÉNERO

- Las amargas lágrimas de Petra Von Kant* (Die Bitteren Tränen Der Petra Von Kant, R. W. Fassbinder, 1972)
- Interiores* (Interiors, Woody Allen, 1978)
- París, Texas* (Wim Wenders, 1984)
- Blue Velvet* (David Lynch, 1986)
- Días salvajes* (Ahfei Zhenjuang, Wong Kar Wai, 1991)
- Rompiendo las olas* (Breaking the Waves, Lars von Trier, 1995)
- Sentido y sensibilidad* (Sense and Sensibility, Ang Lee, 1995)
- Magnolia* (Paul Thomas Anderson, 1999)
- Todo sobre mi madre* (Pedro Almodóvar, 1999)
- Deseando amar* (Huayang Nianhua, Wong Kar Wai, 2000)
- La pianista* (Die Klavierspielerin, Michael Haneke, 2001)
- Lejos del cielo* (Far from Heaven, Todd Haynes, 2002)