



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Escuela Técnica Superior de Arquitectura

Jack Clayton y The Innocents (1961): otra vuelta de tuerca
a la Arquitectura Victoriana

Trabajo Fin de Grado

Grado en Fundamentos de la Arquitectura

AUTOR/A: Blanch García, Paula

Tutor/a: Bonet Solves, Victoria Eugenia

CURSO ACADÉMICO: 2022/2023



Jack Clayton y *The Innocents* (1961): otra vuelta de tuerca a la Arquitectura Victoriana

Autora: Paula Blanch García

Tutora: Victoria E. Bonet Solves

Escuela Técnica Superior de Arquitectura

Grado en Fundamentos de la Arquitectura

Departamento de Composición Arquitectónica

València, septiembre de 2023



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



ESCUELA TÉCNICA
SUPERIOR DE
ARQUITECTURA

Jack Clayton y *The Innocents* (1961): otra vuelta de tuerca a la Arquitectura Victoriana

Autora: **Paula Blanch García**

Tutora: **Victoria E. Bonet Solves**

Escuela Técnica Superior de Arquitectura

Grado en Fundamentos de la Arquitectura

Departamento de Composición Arquitectónica

València, septiembre de 2023

"I don't believe in being fashionable. Try to be and you're usually out of date before you start."

Jack Clayton

ÍNDICE

Resumen y palabras clave.....	7
Introducción.....	11
1. El uso de la arquitectura en la gran pantalla.....	13
2. Otra vuelta de tuerca: la base creativa de <i>The Innocents</i> de Jack Clayton.....	21
2. 1. La era victoriana.....	22
2. 2. Henry James.....	24
2. 3. La novela gótica: <i>Otra vuelta de tuerca</i> (1898).....	26
3. Jack Clayton.....	31
3. 1. Biografía.....	32
3. 2. Estilo cinematográfico e influencias.....	35
4. ¡Suspense! (<i>The Innocents</i>, 1961). Estancias y arquitectura en el filme.....	37
4.1. Personajes y argumento: de la novela al filme.....	38
4. 1. 1. Personajes.....	38
4. 1. 2. Argumento.....	40
4. 1. 3. Guion y producción.....	44
4. 2. La mansión de Bly.....	46
4. 2. 1. Arquitectura doméstica victoriana.....	50
4. 2. 2. Arquitectura en el filme.....	58
4. 2. 2. 1. Hall.....	62
4. 2. 2. 2. Salón.....	68
4. 2. 2. 3. Habitación de Flora y Miss Giddens.....	74

4. 2. 2. 4. Habitación de Miles.....	79
4. 2. 2. 5. Habitación de estudio.....	84
4. 2. 2. 6. Palacete del jardín.....	89
5. Conclusiones.....	98
Bibliografía.....	102
Listado de imágenes.....	106

RESUMEN

Los espacios arquitectónicos definen parte del estilo de vida que llevan las personas, bien sea en un edificio residencial, uno de uso público, o incluso uno exterior, es por ello por lo que se ha representado a lo largo de la historia en varias disciplinas artísticas.

Desde el nacimiento del cine se ha buscado mostrar dichos espacios mediante diferentes técnicas, desde lugares reales hasta decorados, o incluso cromas como algo más actual. La elección y diseño de los escenarios entra dentro del campo de la escenografía, la cual es fundamental, sobre todo, para ambientar el argumento, pero también para situar al espectador en la época en que se desenvuelve la trama. La escenografía, por tanto, consigue crear atmósferas y complementar diferentes aspectos de cada trabajo cinematográfico.

The Innocents (1961) es un filme de suspense y terror dirigido por Jack Clayton y basado en la novela de fantasmas de Henry James *Otra vuelta de tuerca*. Ambientado en la Inglaterra del siglo XIX, muestra una arquitectura residencial que contiene espacios de estilo claramente victoriano. El Trabajo Final de Grado pretende analizar arquitectónicamente dichos espacios, buscando relaciones con la obra de Henry James, además de prestar atención al uso de la arquitectura y los decorados en el cine como recurso dramático y expresión de ambientación histórica.

Palabras clave

Arquitectura doméstica; cine; escenografía cinematográfica; estilo victoriano; literatura.

RESUM

Els espais arquitectònics defineixen part de l'estil de vida que duen les persones, bé siga en un edifici residencial, un d'ús públic, o inclús un exterior, és per això que s'ha representat al llarg de la història en vàries disciplines artístiques.

Des del naixement del cine s'ha buscat mostrar aquests espais mitjançant diferents tècniques, des de llocs reals fins decorats, o fins i tot cromes com una cosa més actual. L'elecció i disseny dels escenaris entra dins del camp de l'escenografia, la qual es fonamental, sobretot, per a ambientar l'argument, però també per a situar a l'espectador en l'època en què es desenvolupa la trama. L'escenografia, per tant, aconsegueix crear atmosferes i complementar diferents aspectes de cada treball cinematogràfic.

The Innocents (1961) és un film de suspens i terror dirigit per Jack Clayton i basat en la novel·la de fantasmes *Una altra volta de rosca*. Ambientat a l'Anglaterra del segle XIX, mostra una arquitectura residencial que conté espais d'estil clarament victorià. El Treball Final de Grau pretén analitzar arquitectònicament aquests espais, buscant relacions amb l'obra de Henry James, a més de prestar atenció a l'ús de l'arquitectura i dels decorats al cinema com a recurs dramàtic i expressió d'ambientació històrica.

Paraules clau

Arquitectura domèstica; cinema; escenografia cinematogràfica; estil victorià; literatura.

ABSTRACT

Architectural spaces define part of people's lifestyle, either in a residential building, one for public use, or even an outdoor space, that's why they have been represented throughout history in various artistic disciplines.

Since the birth of cinema, it has sought to show these spaces through different techniques, from real places to sets, or even chromas as something more current. The choice and design of the settings are included in the field of scenography, which is essential, especially to set the plot, but also to place the viewer in the period in which it occurs. The scenography, therefore, manages to create atmospheres and complement different aspects of each cinematographic work.

The Innocents (1961) is a horror-thriller film directed by Jack Clayton and based on Henry James' ghost novel *The Turn of the Screw*. Set in nineteenth-century England, it shows residential architecture which contains Victorian style spaces. The Final Degree Project intends to analyse these spaces from an architectural point of view, seeking to establish connections between them and Henry James' novel, besides paying attention to the use of architecture and sets in cinema as a dramatic resource and expression of historical setting.

Key words

Domestic architecture; cinema; cinematographic scenography; Victorian style; literature.

INTRODUCCIÓN

Las disciplinas de la arquitectura y el cine siempre han estado unidas entre ellas, aunque, en ocasiones, no sea tan fácil de percibir. Las películas no se entienden sin los escenarios que permiten dar vida al argumento, y ahí es donde la arquitectura tiene su propio papel: la escenografía. Para cada proyecto se eligen localizaciones y se diseñan decorados específicos, trabajo que realiza la Dirección Artística, dentro de la cual se encuentran los arquitectos. Por tanto, sin arquitectura, no hay escenografía, y sin escenografía, no hay trabajos cinematográficos.

La elección del tema surge del interés por mi parte hacia los proyectos digitales, tanto cine como series de televisión. Hoy en día, dedicar tus horas libres a consumir contenido de este tipo, es muy común, sobre todo debido a la facilidad para acceder a ciertas plataformas. Por ello, quise hacer de uno de mis pasatiempos un Trabajo Final de Grado, analizando y describiendo arquitectónicamente todo aquello que veía. En cuanto al filme, *¡Suspense!* (*The Innocents*, 1961), película dirigida por Jack Clayton, se barajaron diferentes opciones hasta que, finalmente, se me propuso el filme del director inglés, el cual tenía el suficiente potencial para poder realizar un análisis completo.

El trabajo está organizado en cuatro apartados más las conclusiones. En el primero, "El uso de la arquitectura en la gran pantalla", se desarrolla el papel que ha tenido la arquitectura en el cine, más específicamente el de la escenografía, desde su nacimiento en época clásica, hasta la segunda mitad del siglo XX. Además, se presentan a personajes ilustres de este campo como Georges Méliès o Joseph Urban, los cuales aportaron mucho a su historia.

El segundo apartado, "Otra vuelta de tuerca: la base creativa de *The Innocents* de Jack Clayton", aborda en primer lugar el contexto histórico y social de la época victoriana, es decir, pleno siglo XIX inglés. La obra en la que está basada el filme data de dicha época, por lo que tiene claras influencias del periodo histórico. Además, hubo un resurgir del arte gótico, de ahí que gran parte de la Inglaterra victoriana sea neogótica. Igualmente, se analiza el género de la novela gótica. Henry James escribió varias obras que pueden inscribirse en el género, entre ellas *Otra vuelta de tuerca* (*The Turn of the Screw*, 1898).

El tercer apartado lleva el nombre del director de la película, pues está exclusivamente dedicado al estudio de su vida, sus proyectos y cómo los realizaba. Se incluye por tanto, en qué movimiento artístico se puede ubicar: la *British New Wave* y el *Free Cinema* fueron esenciales para su crecimiento como profesional involucrado en la industria cinematográfica; acabó siendo un referente.

La cuarta parte del trabajo se centra en *¡Suspense!* (*The Innocents*, 1961), cómo surgió la idea de llevar a la gran pantalla la obra de Henry James, y cómo se desarrolla la trama y qué aporta cada personaje a ella. El hecho de que una mansión victoriana sea el escenario de la película, lleva a abordar el tema de la arquitectura doméstica de la época. Por otra parte, pero no menos importante, se analiza y describe arquitectónicamente cada una de las estancias que tienen más peso en el filme, desde aquellas más públicas como una pequeña construcción que sirve como mirador, hasta las más privadas como los dormitorios. Además, se ha realizado una aproximación de cómo podrían ser los espacios en planta, teniendo en cuenta

que no se trata de espacios reales, sino decorados diseñados exclusivamente para el trabajo de Jack Clayton.

vínculo con los objetivos no tenga sentido, pero sí que lo tiene, cada aspecto social mostrado se ha contemplado.

En cuanto a la metodología empleada, en primer lugar se ha partido de la lectura de la obra literaria y la visualización de la película para asentar las bases. Posteriormente, para documentar los diferentes capítulos del trabajo se han consultado bibliografía, artículos y libros, así como páginas web especializadas. Dicha búsqueda se ha dividido según cada tema tratado, es decir, escenografía, era victoriana, Henry James y la novela gótica, Jack Clayton y sus proyectos, *¡Suspense! (The Innocents, 1961)*, y la arquitectura doméstica victoriana. En cuanto a la parte arquitectónica, se ha observado y analizado cada una de las escenas de la película, para así, poder describir y trasladar a un plano cada una de las estancias, además de buscar relaciones con aspectos arquitectónicos reales. Con las escenas a tiempo real no se apreciaban todos los detalles, por lo que se ha procedido a analizar fotograma por fotograma. Además, se ha consultado el *script* para complementar, en caso de que fuera posible, la información que se mostraba en pantalla.

Entre otros, los objetivos del trabajo son: analizar la importancia de la arquitectura en el cine; valorar la escenografía como medio para ubicar al espectador en una época y situarlo dentro de la atmósfera de la historia; establecer una relación entre la arquitectura victoriana y su recreación en la versión cinematográfica de la novela de James; y estudiar la arquitectura diseñada para la película. Asimismo, con la vista puesta en la Agenda 2030, se han tenido en cuenta y se ha buscado una relación con los Objetivos de Desarrollo Sostenible en las conclusiones. Al no ser una cosa material, puede que establecer un

EL USO DE LA ARQUITECTURA EN LA GRAN PANTALLA

1. EL USO DE LA ARQUITECTURA EN LA GRAN PANTALLA

Desde el nacimiento del cine, la arquitectura ha estado completamente ligada a él, pues gracias a ella se hace posible la creación de escenarios, atmósferas y situaciones. Esas arquitecturas pueden ser reales, edificios o lugares ya construidos, o ficticias, espacios y decorados diseñados específicamente para cada filme.

Todo lo expuesto se puede incluir dentro del campo de la escenografía, algo de lo que se suele encargar la Dirección Artística de la producción. A partir de un guión se obtienen y se crean los espacios concretos donde se desarrolla la acción dramática de una película, de forma que esta pueda ser filmada desde la visión de un director de cine.¹

Muchas veces, para conseguir la recreación de algunos espacios se han de utilizar recursos y técnicas, tanto artificiales como naturales, que proporcionen credibilidad; a todo este conjunto se le denomina escenotecnia.²

"Así, la dirección de arte estudia los decorados o escenarios desde cada uno de los aspectos básicos que los definen (espacio, forma, color, estilo y tratamiento), para bien mantenerlos, bien transformarlos, bien inventarlos totalmente si son diseñados y construidos". (Félix Murcia, 2002).³

La escenografía se puede considerar, junto con la danza y la interpretación, una de las artes más antiguas, ya que se remonta al siglo VI a. C. en Grecia. En cambio, lo que se considera "dirección de escena" no tiene presencia hasta finales del siglo XIX.⁴

Durante el Renacimiento italiano del siglo XV se

descubre la perspectiva gracias a un largo estudio de la representación de lo natural. El teatro aplica este descubrimiento y se le asigna el nombre de *scenografía*, el cual, desde entonces, está integrado en las artes plásticas. El telón pintado, el cual había sido un elemento muy utilizado, pasa a un segundo plano, de forma que los decorados en perspectiva de los escenarios, la maquinaria de efectos y la ampliación de los espacios ganan protagonismo, creando así unos espacios más realistas. Con todos estos elementos se sientan las bases de lo que hoy en día entendemos por escenografía.⁵

Hasta el siglo XIX no se innova, pero sí que se utilizan ciertos recursos que perfeccionan las escenas como efectos luminosos o mejoras en el vestuario. Al aparecer un movimiento vinculado al naturalismo llamado *théâtre-libre* es cuando realmente se introducen novedades a la escenografía: elementos reales como puertas, ventanas, muebles e incluso animales vivos. Poco después se intenta huir de ese naturalismo pasando al expresionismo para *"potenciar la estética visual y hacerla llegar al público como espectáculo"*. (Félix Murcia, 2002).⁶

Es ya en el siglo XX cuando se produce un cambio a la hora de concebir los espacios: se pasa de decorados diseñados para un escenario reducido, y por tanto, con falta de veracidad, a decorados en tres dimensiones los cuales simulan espacios y lugares reales. Esta evolución se debe en parte a la aparición del cine.

Aun así, las primeras escenografías para películas seguían influenciadas por las teatrales, se empleaban *"telones pintados, máquinas movidas con poleas ocultas [...] Los edificios eran sugeridos con un escaso grado de*

¹ MURCIA, F. (2002). *La escenografía en el cine. El arte de la apariencia*. Madrid: Fundación Autor, p. 63.

² *Ibidem*, p. 22.

³ *Ibidem*, pp. 63-64.

⁴ *Ibidem*, p. 21.

⁵ *Ibidem*, p. 22.

⁶ *Ibidem*.



F. 01. Decorado de *Intolerancia* (*Intolerance*, 1916) diseñado por David Wark Griffith.

⁷ RAMÍREZ, J. A. (1986). *La arquitectura en el cine: Hollywood, la edad de oro*. Madrid: Hermann Blume, pp. 13-14.

⁸ *Ibidem*, p. 13.

⁹ MURCIA, F. (2002). *op. cit.*, p. 28.

¹⁰ DÁVILA VARGAS-MACHUCA, M. (2011). "Cabiria (G. Pastrone, 1914), una visión colosal de la Segunda Guerra Púnica" en *Metakinema* no. 9, cap. 1. <http://www.metakinema.es/metakineman9s1a1_Miguel_Davila_Cabiria_Pastrone.html> [Consulta: 4 de septiembre de 2023].

¹¹ **Cinematógrafo**: aparato que permitía la grabación o proyección de películas. Consistía en una caja de madera con un objetivo y una película de 35mm, la cual se hacía rodar con una manivela para tomar instantáneas y formar una secuencia la cual luego era proyectada.

¹² MURCIA, F. (2002). *op. cit.*, p. 28.

realismo: se trataba de paneles pintados, que se colocaban detrás de los actores o en los laterales, como bambalinas en un escenario teatral". (Juan Antonio Ramírez, 1986).⁷ Por lo que eran elementos que no tenían especial relevancia.

Georges Méliès (1861-1938), un cineasta francés, empezó a desarrollar relatos que requerían decorados grandiosos y de gran complejidad, pero los recursos utilizados eran todavía teatrales.⁸

La escenografía cinematográfica se desvincula totalmente del teatro con la película italiana *Cabiria* (1914) de Giovanni Pastrone (1883-1959). Tuvo mucha influencia en el resto del mundo, incluso en Estados Unidos, donde las producciones ya se llevaban al exterior desde principios de siglo para conseguir un realismo mayor en los escenarios, aunque había ocasiones donde esto no era posible, ya que había películas donde se trataban temas hindúes o africanos, donde las arquitecturas eran difíciles de encontrar en Norteamérica.⁹

Camillo Innocenti (1871-1961), el escenógrafo de *Cabiria*, diseñó sets que reflejaban verosimilitud. Todos los elementos fueron proyectados a tamaño real y de una materialidad acorde a la realidad. Aunque los espacios no eran habitables, sí que parecían serlo de cara al espectador. Se buscó pues el alejamiento de los decorados teatrales, ya que estaban obsoletos. En cuanto a la producción, el filme de Pastrone también tuvo progresos. Segundo de Chomón (1871-1929), un cineasta turolense, se encargó de este trabajo, incorporando el *carrello*, origen de lo que hoy en día conocemos como *travelling*, una técnica de filmación donde la cámara se desplaza sobre

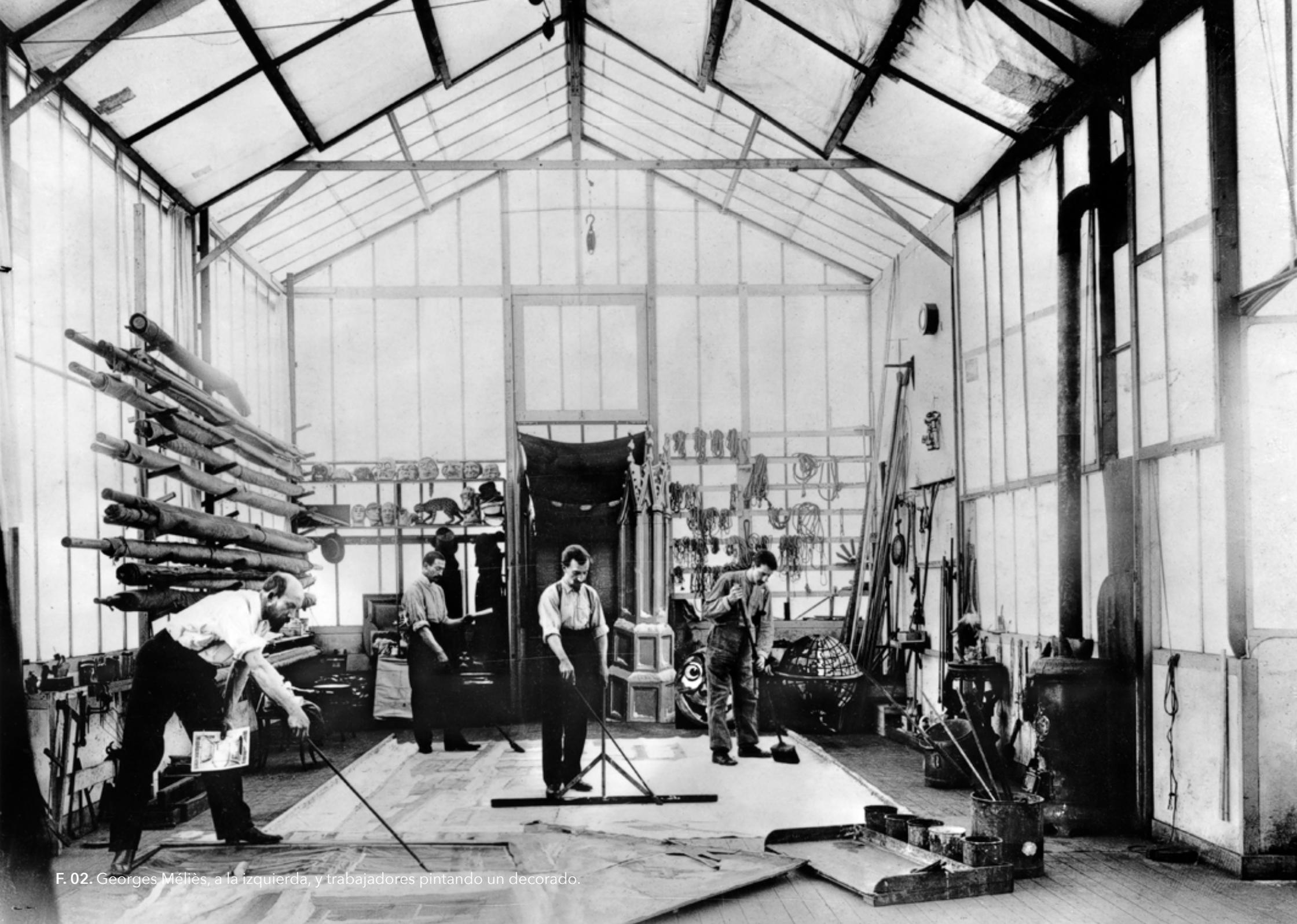
ruedas y ayuda a introducirse entre los decorados con el fin de lucirlos, consiguiendo así un cine reconstructivo, es decir, un cine donde parece que las escenas han sido directamente filmadas en el lugar de los sucesos. Además, se le permitía al espectador moverse dentro de la escena. Gracias a este método de rodaje, *Cabiria* se distinguió de otros trabajos.¹⁰

Los hermanos Lumière, Auguste (1862-1954) y Louis (1864-1948), directores de cine e inventores del cinematógrafo¹¹ ya se acercaron a esta idea en 1895. Ellos no contaban historias como tal, sino que salían al exterior para filmar que estaba ocurriendo, de ahí que las fábricas, casas o calles fueran un reflejo fotográfico de lo existente.

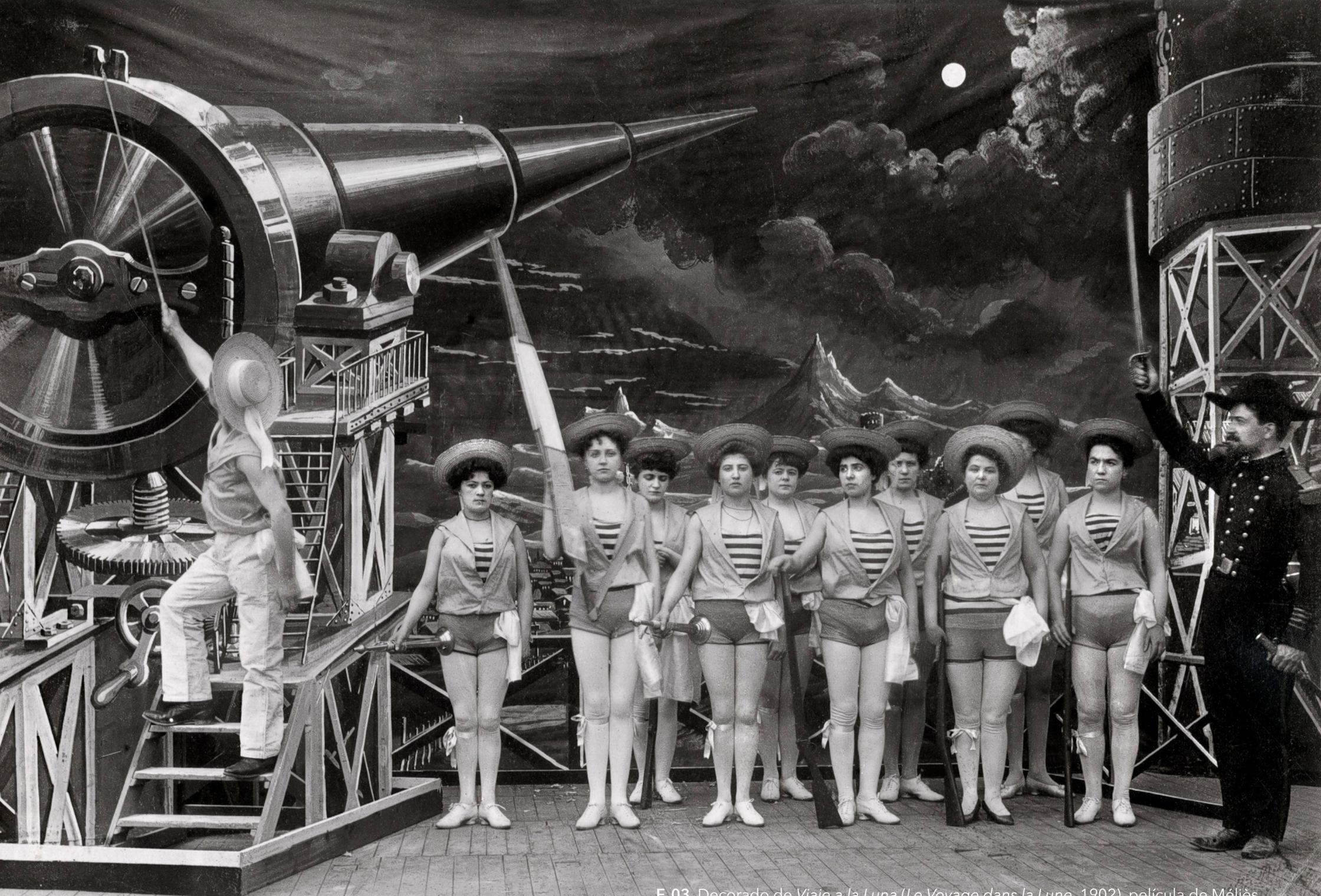
Hollywood adopta la postura de los hermanos Lumière con *Intolerancia* (*Intolerance*, 1916) de David Wark Griffith (1875-1948). Para esta película se proyectó el decorado más grande considerado de la historia. Walter L. Hall (1870-1939), un decorador teatral, se encargó del diseño: replicó la ciudad de Babilonia. A pesar de ello, fue una producción incomprendida por el público y por tanto, un fracaso económico.¹²

Por tanto, las técnicas de escenografía cinematográfica evolucionaron hacia escenarios reales, escenarios ficticios pero que parecen reales, y una utilización de la cámara donde se engaña al espectador, es decir, este no es capaz a simple vista de distinguir un lugar real de un decorado.

Actualmente, además del uso por parte del cine de la escenografía para crear escenarios y atmósferas, esta también se utiliza como medio de expresión, pues a través de los decorados también se puede contar, junto al



F. 02. Georges Méliès, a la izquierda, y trabajadores pintando un decorado.



F. 03. Decorado de *Viaje a la Luna* (*Le Voyage dans la Lune*, 1902), película de Méliès.

trabajo complementario de los actores y las actrices, qué está ocurriendo en una determinada escena.

Conforme crecían los argumentos cinematográficos, también lo hacía la escenografía, dando lugar a nuevas profesiones o especialidades dentro del cine como los directores técnico-artísticos, los cuales se encargaban, y se continúan encargando a día de hoy, de realizar el diseño de los decorados. Dicha profesión corre a manos, generalmente, de arquitectos y, en su momento, también escenógrafos, los cuales tenían renombre dentro del teatro y la ópera, por eso se recurrió a ellos cuando la escenografía cinematográfica estaba en auge.

La colaboración de los arquitectos en el cine se produjo gracias a esa evolución escenográfica, ya que se requería de un especialista para concebir los espacios; este trabajo se acercaba más al de un arquitecto que al de un decorador. Aún así, en un primer momento, los arquitectos trabajaban como ayudantes del director, no se les daba importancia, ya que se trataba de un técnico nuevo en el mundo del cine cuyo estatus estaba por definir; más tarde se les nombraría como directores artísticos.

Fue a finales de la década de los 10 cuando se produce realmente la irrupción de los arquitectos en el cine. En 1920 la revista *The American Architect* decía: "Ahora durante el último año, los productores más poderosos y de mayor éxito han venido encargando a los arquitectos el diseño y la supervisión de los edificios de sus «sets». Los resultados son tan satisfactorios que la diferenciación entre el diseño teatral y el cinematográfico parece ya clara: el primero pertenece a las artes decorativas y el segundo a las estructurales". (Robert Haas, 1920).¹³

Esta transición se lleva a cabo de la mano de Joseph Urban (1872-1933), un arquitecto vienés que se formó en el ambiente vanguardista de la *Sezession*. Realizó diversos proyectos en Estados Unidos como el Pabellón Austriaco en la Exposición Internacional de San Luis en 1904, o el Ziegfeld Theatre en Nueva York, pero su especialidad era la decoración teatral. En 1920 William Randolph Hearst (1863-1951), el creador de «Cosmopolitan Productions» junto a Adolph Zukor (1873-1976), recurrió a Urban para que dirigiera la construcción de los sets de las películas, pues era un arquitecto que ya tenía renombre en la ciudad de Nueva York y por lo tanto, podía aportar prestigio. A partir de ahí, su interés por el cine aumentó, probablemente por "la naturaleza arquitectónica del decorado filmico frente a la pictórica del teatro o la ópera". (Juan Antonio Ramírez, 1986).¹⁴ Desde entonces se dedicaría al cine, compaginándolo con la proyección de obras arquitectónicas reales.

Gracias a Urban se inicia una etapa donde los arquitectos tienen presencia en las producciones filmicas, aunque a veces había discrepancias entre estos y los directores de los filmes. Aún así "El cine fue, durante la primera mitad del siglo XX, el vehículo más poderoso para la difusión de la arquitectura". (Juan Antonio Ramírez, 1986).¹⁵

Con el Movimiento Moderno los decorados sufren un cambio. Hasta mediados de los años 20 había un exceso decorativo, lo que conllevó a que críticos lo cuestionaran. Uno de ellos, Victor Oscar Freeburg (1882-1953), dijo: "Avalanchas de muebles son necesarias, aparentemente, para demostrar que el personaje es acomodado. El tocador de la heroína debe parecer una tienda de



F. 04. Estudio de Oswald en *The Restless Sex* (1920) diseñado por J. Urban.

¹³ HAAS, R. (1920). "The Architecture of Motion Picture Settings" en *The American Architect*, v. 118, no. 2324, p. 1. Citado en RAMÍREZ, J. A. (1986). *op. cit.*, p. 30.

¹⁴ *Ibidem*, pp. 32-33.

¹⁵ *Ibidem*, p. 28.



F. 05. Lobby de *Grand Hotel* (1932) de E. Goulding.

regalos, y su escritorio el mostrador de una droguería (...). Las paredes de las habitaciones deben estar totalmente cubiertas con montones de pinturas enmarcadas, espejos, etc., de modo que el actor tendrá siempre su cabeza sorprendentemente realzada por algún marco ornamental (...). Con tal extravagancia de materiales en una película no puede haber simplicidad o contención en la composición pictórica, si es que es posible, en realidad, ningún tipo de composición". (Victor Oscar Freeburg, 1923).¹⁶ Se proponía eliminar todo aquello que no fuera esencial, querían despojar los decorados.

Urban ya se acercaba a esa idea más moderna con sus diseños, ya que al formarse en Viena estuvo en contacto con las obras de Otto Wagner (1841-1918), Hoffman (1870-1956), Adolf Loos (1870-1933), etc. En sus diseños para los filmes de Cosmopolitan, se pueden apreciar dichas influencias. Sobre todo diseñaba edificios muy poco clásicos donde el mobiliario presente, que era el justo, no distraía la atención de los personajes.¹⁷

Seguía habiendo películas donde el decorado recordaba al Art Nouveau, sobre todo en las europeas; había exceso de elementos. Pero las influencias de la arquitectura racionalista contemporánea ya eran evidentes. Los directores elegían edificios como hoteles o gimnasios para situar las acciones, eran tendencia.¹⁸

Ese racionalismo que se buscaba evolucionó a varios estilos, entre ellos el *art déco*. El lobby del edificio de *Grand Hotel* (1932) de Edmund Goulding (1891-1959) es un claro ejemplo de dicha corriente artística. Las galerías circulares de los pisos superiores se abren a este espacio, recordando al Guggenheim Museum de Nueva

York. De hecho, Frank Lloyd Wright (1867-1959), el arquitecto del Guggenheim, recibía sugerencias procedentes del cine.

Volviendo al lobby del edificio de *Grand Hotel*, el director artístico de M. G. M. indicaba: "Los decorados cinematográficos sirven normalmente como fondo a la acción de la película. Aquí, sin embargo, ocupan el lugar de un actor, siendo una de las figuras centrales del relato. El *Gran Hotel* es más grande que toda la gente que va y viene dentro de sus muros. Nosotros tratamos, por consiguiente, de diseñar los sets con la idea de adelantar el fondo hasta el mismo plano que los actores". (Cedric Gibbons, 1932).¹⁹

La influencia del Movimiento Moderno y el racionalismo en el cine tardó menos en asentar sus bases en Europa que en Estados Unidos, pues "*París actuaba como caja de resonancia y crisol de todas las vanguardias*". (Juan Antonio Ramírez, 1986).²⁰ A pesar de ello, el movimiento iba calando poco a poco en el país norteamericano, el MoMA de Nueva York tuvo especial importancia pedagógica, favoreciendo la incorporación de lo moderno en la sociedad americana. Hollywood jugó un papel fundamental en esto, pues después de la Segunda Guerra Mundial se extendió masivamente el estilo internacional, y la industria cinematográfica estadounidense preparó al público para ello. La temática favorita fue el ambiente habitacional, de hecho, se dijo que "*cinematográficamente hablando, todos los caminos conducen a la casa*" (E. Adolphe, 1937)²¹, lo que favoreció a la incorporación de la desornamentación en los sets.

¹⁶ FREEBURG, V. O. (1923). *Pictorial beauty on the screen*. Nueva York: The Macmillan Company, pp. 188-189. Citado en RAMÍREZ, J. A. (1986). *op. cit.*, p. 243.

¹⁷ *Ibidem*, p. 244.

¹⁸ *Ibidem*, p. 253.

¹⁹ Del programa oficial. M. G. M. (1932). Citado en RAMÍREZ, J. A. (1986). *op. cit.*, pp. 256-257

²⁰ RAMÍREZ, J. A. (1986). *op. cit.*, p. 267.

²¹ ADOLPHE, E. (1937). En *The New York Herald Tribune*, v.96, no. 32970. Citado en RAMÍREZ, J. A. (1986). *op. cit.*, p. 269.

Por otra parte, a partir de la segunda mitad del siglo XX, los métodos de producción de los sets y decorados han evolucionado, pero los estilos de estos no están dictaminados por la arquitectura de la época en la que se diseñan. Basta con observar las películas actuales, unas basadas en épocas pasadas, otras en la actualidad, otras en el futuro, o incluso en realidades alternativas; hay una gran variedad de temáticas.²²

Haciendo referencia a la vivienda, esta obtuvo bastante protagonismo en el cine de terror, un género cinematográfico que se popularizó sobre todo en la segunda mitad del siglo XX, aunque a principios de siglo también se producían filmes de dicho estilo. Se empezaron a adaptar novelas góticas del siglo XVIII y XIX en las que la historia transcurría en edificaciones góticas o neogóticas como castillos y mansiones.²³ *Drácula* (1897) de Bram Stoker (1847-1912) y su adaptación *Drácula* (*Dracula*, 1931) de Tod Browning (1880-1962) o *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley (1797-1851) y *El jovencito Frankenstein* (*Young Frankenstein*, 1974) de Mel Brooks (1926-actualidad) son ejemplos del cine de terror donde la trama transcurre en esos castillos góticos y sombríos.²⁴ Las construcciones siempre eran mostradas con atmósferas neblinosas, y estaban compuestas por fachadas de sillar acabadas en almena y torreones²⁵ que servían como escenario para apariciones espectrales como en *¡Suspense!* (*The Innocents*, 1961) de Jack Clayton. Asimismo, las ventanas de las mansiones tienen importancia, ya que son otro elemento, al igual que los torreones, en los que se producen las apariciones fantasmagóricas mostrando su reflejo.²⁶

En definitiva, la arquitectura en el cine a lo largo

de la historia ha sido fundamental. Su función probablemente sea dramática, lo que conlleva a que se diseñe de forma que los sets estén en un punto medio entre lo histórico-artístico y el género de los filmes. Durante ciertas épocas las tendencias estaban dentro de un marco cerrado, pero conforme ha ido avanzando la historia, ese marco se ha ido abriendo dando lugar a la proyección de escenarios de estilos completamente diferentes en una misma época, obviamente siendo algo que depende de cada director. Esa variedad enriquece el sector, y sobre todo, la cultura de la población.

²² RAMÍREZ, J. A. (1986). *op. cit.*, p. 295.

Se puede considerar que desde la aparición de la arquitectura postmoderna, no se han aportado demasiadas innovaciones, en cuanto a estilo, al cine, y eso es lo que da a entender Juan Antonio Ramírez (1948-2009) en su libro *La arquitectura en el cine. Hollywood, la edad de Oro*.

²³ NEWMAN, K (2015). *House of horror: a rambling, teetering, crumbling brief history of gothic cinema*. <<https://www.theguardian.com/film/2015/oct/10/kim-newman-a-rambling-teetering-crumbling-brief-history-of-the-gothic>> [Consulta: 4 de septiembre de 2023].

²⁴ PINEDO HERRERO, C. (2016). *La arquitectura del miedo*. Madrid: Punto de Vista Editores, p. 14.

²⁵ RAMÍREZ, J. A. (1986). *op. cit.*, p. 176.

²⁶ PINEDO HERRERO, C. (2016). *op. cit.*, pp. 17, 88.

**OTRA VUELTA DE TUERCA:
LA BASE CREATIVA DE THE INNOCENTS DE JACK CLAYTON**

2. OTRA VUELTA DE TUERCA: LA BASE CREATIVA DE *THE INNOCENTS* DE JACK CLAYTON

2.1. La era victoriana

El periodo comprendido entre 1837 y 1901 corresponde a lo que se conoce como época victoriana. El nombre se debe al largo reinado de Victoria del Reino Unido (1819-1901), hija de Eduardo de Kent (1767-1820), quinto hijo del rey Jorge III (1738-1820). La monarca estaba lejos de ser la primera en la línea de sucesión al trono británico. Cuando falleció su abuelo Jorge III se le sucedió el trono a Jorge IV (1762-1830), el primogénito del monarca, pero su reinado duraría solo diez años. Su hermano Guillermo IV (1765-1837) le sucedió, el cual reinaría también poco tiempo, y como no había sobrevivido ningún hijo legítimo, la corona británica pasó directamente a Victoria del Reino Unido, pues tanto su padre Eduardo de Kent, como su tía Carlota Augusta Matilde (1766-1828), ya habían fallecido. Victoria fue la última monarca de la Casa Hannover, dando paso a la dinastía Sajonia-Coburgo-Gotha, posteriormente renombrada Casa de Windsor.

La reina Victoria no fue muy bien recibida al principio. Se casó en 1840 con Alberto de Sajonia-Coburgo-Gotha (1819-1861), el cual tampoco fue bien recibido. A lo largo de los años la sociedad empezó a aceptar a la monarca, pues su reinado estaba siendo de larga duración y además, estaba llevando al país por un camino de evolución. Sufrió hasta siete intentos de asesinato, el primero el mismo año de su boda; debido a ello también se ganó el respeto de la población. Cuando murió el rey consorte en 1861, Victoria se retiró de Londres, lo que menguaría su popularidad. A pesar de ello, su influencia duraría hasta 1901, cuando falleció.²⁷

Cuando la reina Victoria ascendió al trono, Inglaterra se encontraba en una situación donde su economía dependía básicamente de la agricultura y lo rural.²⁸ Aun

así, Londres ya era, desde 1800, la ciudad de más extensión del mundo, con casi un millón de habitantes. A lo largo del siglo aumentaría su población de forma tan rápida que, a principios del siglo XX, ya contaba con seis millones y medio de ciudadanos.²⁹

Con la Primera Revolución Industrial (1760-1840), se empezó a progresar social y tecnológicamente. Según Kenneth Frampton, hubo tres personajes gracias a los cuales se pudo desarrollar la Revolución Industrial: James Watt con la máquina de vapor, Abraham Darby construyendo el primer puente mecánico con fundición "Coal Brookdale", y John Wilkinson, el cual inventó una máquina que permitía ejecutar con rapidez uniones en hierro.³⁰ La abundancia de carbón mineral ayudó al desarrollo del ferrocarril, gracias al cual las mercancías se podían transportar desde el lugar de obtención hasta el mercado. Por otro lado, se necesitaban infraestructuras para el paso del ferrocarril, pues las existentes no tenían la suficiente resistencia, se necesitaban hierros más resistentes. Muchos ingenieros trabajaron en la construcción de puentes.

Todo esto dio lugar al primer fenómeno de desplazamiento del campo a la ciudad de la población. Fue el momento de la aparición del proletariado. Las fábricas se construyeron en zonas próximas a la ciudad, por lo que fueron focos de empleo para la gente que vivía en las zonas rurales. Estos movimientos migratorios hicieron que la ciudad creciera demográficamente, lo que desencadenó un problema de planificación urbana y salubridad. Se desarrollaron las primeras normas urbanísticas: los "Health Acts".

²⁷ VILLALTA CARRAZANA, V. S. (2019). *El espacio doméstico en la época victoriana*. Trabajo Final de Grado. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, <<https://zaguan.unizar.es/record/85297/files/TAZ-TFG-2019-2379.pdf>> [Consulta: 21 de agosto de 2022].

²⁸ *The Victorian Web*. <<https://victorianweb.org/history/work/labourers.html>> [Consulta: 21 de agosto de 2022].

²⁹ VILLALTA CARRAZANA, V. S. (2019). *op. cit.* [Consulta: 21 de agosto de 2022].

³⁰ FRAMPTON, K. (1998). *Historia crítica de la arquitectura moderna* (J. Sainz, Trad.). Barcelona: Gustavo Gili, p. 29. (Obra original publicada en 1980).

En esta primera mitad del siglo XIX, el colapso del centro de la gran ciudad hizo que las clases sociales más bajas tuvieran que trasladarse a los suburbios. Las viviendas existentes fueron demolidas para mejorar el urbanismo de la ciudad, dotando así de mayor ventilación, la cual se necesitaba por cuestiones de salubridad. Esas fueron las razones oficiales de la demolición, pero lo que realmente interesaba era separar a los pobres de los ricos. Tal fue la desesperación de muchas familias sin recursos que la delincuencia aumentó en cierta medida. Aun así, a ojos de los visitantes, Londres era una gran sorpresa debido a todas sus renovaciones.

Ya durante el reinado de Victoria, la Segunda Revolución Industrial (1870-1914) fue la causante de un aumento de población más masivo todavía. Una gran cantidad de obreros se trasladó a la gran ciudad ofreciendo así nuevos servicios, lo que causó que la ciudad creciera exponencialmente y la tecnología avanzara más allá de lo que lo había hecho en la Primera Revolución Industrial (1760-1840). Hubo también mucha inmigración irlandesa debido a la Gran Hambruna de 1845. Por primera vez en la historia, la población urbana sobrepasó a la rural.³¹

Otro factor que ayudó a que el Reino Unido progresara fue el Imperialismo, el cual se desarrolló entre finales del siglo XIX y principios del XX. Varios países europeos como Países Bajos o Francia, además de Gran Bretaña, se expandieron, sobre todo, por África y Asia para beneficiarse de las materias primas, venderlas y crecer económicamente.³²

La política tuvo sus propios avances. Se permitió el derecho a voto de nuevos miembros de la pirámide

social. Las mujeres todavía tardarían en obtenerlo, pero empezaron a luchar por ello.³³

Por lo tanto, la era victoriana se caracterizó sobre todo por cambios en la política y la economía, llegando incluso a crearse una "cultura" particular, la cual se manifestó en la moda, las costumbres, la arquitectura, etc. Así, Gran Bretaña se convirtió en la potencia mundial del siglo XIX. Sin embargo, hubo sentimientos encontrados acerca de ello, pues aunque el país iba progresando en varios ámbitos, se estaba perdiendo la tradición, además de la destrucción de la vegetación campestre.

³¹ VILLALTA CARRAZANA, V. S. (2019). *op. cit.* [Consulta: 21 de agosto de 2022].

³² Enciclopedia de Historia. *Imperialismo europeo*. <<https://enciclopediadehistoria.com/imperialismo-europeo/>> [Consulta: 21 de agosto de 2022].

³³ Enciclopedia de Historia. *Época victoriana*. <<https://enciclopediadehistoria.com/epoca-victoriana/>> [Consulta: 21 de agosto de 2022].

2.2. Henry James

Entre los autores más tardíos de la novela gótica destaca el neoyorquino Henry James, nacido en el año 1843. Venía de una familia acomodada económicamente, lo que permitió que estudiara en varias ciudades europeas durante su adolescencia. Aprendió idiomas y conoció en profundidad Europa, algo que en esa época los estadounidenses no solían hacer.³⁴ Alrededor de 1860, volvió a Estados Unidos y a los 19 años se matriculó en la Facultad de Derecho de la Universidad de Harvard. Más que a estudiar, se dedicó a leer a varios autores, lo que conllevó a que empezara a escribir relatos cortos.³⁵

Su primera historia se publicó de forma anónima dos años después en *The Continental Monthly*, una revista del país norteamericano que se publicó entre los años 1862 y 1864, y que estaba dedicada mayoritariamente a la literatura. A mediados de sus 20 ya era considerado uno de los mejores escritores de cuentos en Estados Unidos, sin embargo, los críticos cuestionaban su tendencia de escribir sobre temas psicológicos. Esas primeras historias cortas le sirvieron como un aprendizaje exhaustivo, para casi una década después, escribir su primera novela completa.³⁶

En 1869 volvió a Europa y estuvo visitando Inglaterra, Francia e Italia. Mientras iba y venía de Europa a Estados Unidos, James finalmente decidió asentarse en el continente europeo en 1875. En París estuvo entre 1875 y 1876, y se dedicó a escribir cartas literarias y de actualidad para el *New York Tribune*. También conoció a un novelista ruso, Ivan Turguénev (1818-1883), que le animó a indagar sobre ese aspecto psicológico que caracterizaba sus cuentos; Turguénev le decía que no necesitaba preocuparse por la "historia".³⁷

Durante esos dos años, Henry James disfrutó su estadía en Francia, pero sentía que sería un eterno forastero, por eso, a finales de 1876 se traslada a Londres, donde escribió la mayoría de sus novelas de ficción durante su época adulta. Un par de años más tarde empezó a conseguir algo de fama internacional gracias a su obra *Daisy Miller* (1878). Los ingleses lo acogieron rápidamente y se introdujo de lleno en la sociedad victoriana, conociendo las costumbres y la arquitectura de las grandes casas victorianas y casas de campo. James culmina esta primera etapa con *Retrato de una dama* (*The Portrait of a Lady*, 1881), una obra en la cual una joven tiene una actitud negativa frente al trato de la mujer durante esa época. El aspecto psicológico seguía teniendo presencia.

James vivió la crisis de la sociedad victoriana, lo que le llevó a escribir dos novelas sobre la revuelta social. En el siglo XIX el estilo gótico convivía con otros estilos artísticos como el Arts & Crafts, sin embargo, la novela gótica entró en una fase más creativa, ganando popularidad. Gracias a ella, James encontró una vía para contar la parte oscura de la sociedad.

A partir de este momento el escritor entró en una fase de transición entre sus primeras obras y las novelas que le darían fama mundial. Se adentró en una etapa "dramática", por lo que tuvo que cambiar su método narrativo: las obras estaban redactadas de forma que el lector solo sabía aquello que veía el personaje, no todo lo que estaba ocurriendo alrededor. La conciencia y la educación moral de los niños pasaron a ser temas recurrentes en sus novelas.³⁸

³⁴ ActualidadLiteratura. *Otra vuelta de tuerca*. <<https://www.actualidadliteratura.com/otra-vuelta-de-tuerca/>> [Consulta: 6 de marzo de 2023].

³⁵ Famous Authors. *Henry James*. <<https://www.famousauthors.org/henry-james>> [Consulta: 6 de marzo de 2023].

³⁶ BRITANNICA. *Henry James*. <<https://www.britannica.com/biography/Henry-James-American-writer>> [Consulta: 6 de marzo de 2023].

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *Ibidem*.

Entre finales del siglo XIX y principios del XX, como consecuencia de los experimentos en la fase de transición, James escribió tres grandes novelas, las cuales acabaron representando su estilo literario más conocido. Se trataba de novelas donde el escenario estaba prácticamente vacío y no tenía especial importancia, más bien los personajes vivían situaciones tensas y, a través de diferentes puntos de vista, se contaba todo el drama. Estas tres obras fueron: *Los embajadores* (*The Ambassadors*, 1903), *Las alas de la paloma* (*The Wings of the Dove*, 1902) y *La copa dorada* (*The Golden Bowl*, 1904).³⁹

Durante esta última etapa, Henry James alcanzó un dominio de las novelas de fantasmas. Un ejemplo es *Otra vuelta de tuerca* (*The Turn of the Screw*, 1898). Gracias a esa temática, el aspecto psicológico de los personajes acabó completamente desarrollado.

Al finalizar *La copa dorada*, volvió a Estados Unidos, aunque su residencia en ese momento se encontraba en Lamb House, una casa del siglo XVIII en Rye, Sussex. El país norteamericano se había convertido en una potencia industrial y política, y al llegar observó el cambio de la sociedad, lo que le llevó al regresar a Inglaterra, a escribir un nuevo relato: *The American Scene* (1907). El materialismo de la vida estadounidense le inquietó, y como consecuencia se dedicó a reescribir y revisar sus propias obras durante los últimos años. *The New York Edition of Henry James* fue el nombre que se le dio a esas modificaciones, las cuales se publicaron en 24 volúmenes y culminaron su trayectoria.

Luego de su larga estancia en Inglaterra, en 1915 consiguió la nacionalidad británica. Lo hizo en forma de

protesta por la no intervención de Estados Unidos en la Primera Guerra Mundial. Un año después, en 1916, murió.⁴⁰

Los expertos dividen su obra en tres etapas diferenciadas. Durante la primera fase escribía cuentos directos y simplistas. En la segunda etapa trabajó el dramatismo, escribiendo sobre todo teatro y cuentos. Y en la tercera y última, redactó novelas extensas. Pero hay un factor que es común en las tres fases y que caracteriza sus obras: Henry James describía de forma exquisita el aspecto psicológico de los personajes, lo que viene ligado a la manera en que entendía a las personas. Él veía la naturaleza humana como una mezcla: *"el hombre es capaz de hacer el bien y el mal, puede ser generoso o egoísta, tiene la opción de alcanzar la libertad o de sumergirse en el abismo de la esclavitud. Siempre puede manipular o ser manipulado por los demás"*. (Rolando Costa Picazo, 2005).⁴¹ Todos estos aspectos se pueden clasificar dentro del campo de la psicología, de ahí sus narraciones.

La carrera de Henry James tuvo mucha influencia en su ámbito, también fue una de las más largas y productivas. Aún así, mientras escribía todas las obras, el público que las leía era muy reducido, pero en los años 40 y 50 del siglo XX, el interés por su trabajo aumentó. Sus trabajos fueron traducidos a muchos idiomas y fue reconocido mundialmente a finales del siglo XX.⁴²

³⁹ BRITANNICA. *op. cit.* [Consulta: 6 de marzo de 2023].

⁴⁰ *Ibidem.*

⁴¹ JAMES, H. (2005). *Una vuelta de tuerca* (R. Costa Picazo, Trad.). Buenos Aires: Ediciones Colihue, p. 9. (Obra original publicada en 1898).

⁴² BRITANNICA. *op. cit.* [Consulta: 6 de marzo de 2023].

2.3. La novela gótica: Otra vuelta de tuerca (1898)

En el siglo XVIII, cuando la Ilustración era prácticamente la base de la existencia, el ser humano tenía la certeza de que todo se explicaba mediante la razón, y la literatura de esos años estaba caracterizada por tener una presencia filosófica y cotidiana donde se reflejaba la realidad, apartaba todo lo irracional. Pero a finales de siglo, como oposición a la Ilustración, surge en Inglaterra la novela gótica, la cual acabó siendo un arranque e inspiración del Romanticismo. Este tipo de literatura está relacionada con el género del terror, de hecho se dice que sin la novela gótica no ha podido existir el terror, pero además también está relacionada con el horror, la muerte, en ocasiones el romance, o incluso con elementos mágicos y sobrenaturales, cuestionando qué es real y qué no.

El adjetivo gótico se utiliza debido a que muchas de las historias que se contaban estaban ambientadas en época medieval, donde los escenarios principales eran castillos o mansiones de este estilo arquitectónico. El Gótico se caracteriza, sobre todo, por ser una evolución del Románico que buscaba más presencia de luz a través de grandes ventanales, luces y alturas. Debido a esas características adquirió formas y estructuras más complejas que podían provocar cierta inquietud al espectador o usuario, por lo que se generaban escenarios con una atmósfera óptima para la novela gótica, como pasadizos, huecos oscuros, habitaciones vacías, etc.⁴³

Otro elemento característico de la novela gótica es que la narración empieza como una transmisión oral y colectiva de algún relato donde un grupo de personas se reúne en cierto lugar, generalmente alrededor del fuego, para escuchar esas historias.⁴⁴

Como cualquier otro movimiento, la novela gótica evolucionó y se extendió a otros lugares a lo largo de los años, por lo que entre las primeras novelas que se escribieron en el siglo XVIII y las que se escribieron en el XIX, hay diferencias. *El castillo de Otranto* (1764) de Horace Walpole (1717-1797) es considerada la obra pionera del género, ya que elementos típicos del Gótico están presentes, como un castillo medieval, presencia de lo sobrenatural o atmósferas inquietantes. A partir de este momento otros muchos autores y autoras escribirían novelas de este género.⁴⁵

Entre la década de los setenta y los ochenta del siglo XVIII la novela gótica siguió dos líneas de desarrollo: una que seguía a Walpole, y otra que era más conservadora, doméstica y didáctica. Estas tendencias se podían apreciar en dos de los principales representantes de la literatura gótica: Matthew Lewis (1775-1818), que continuó el estilo de Walpole con novelas como *El monje* (*The Monk*, 1796), y Ann Radcliffe (1764-1823), la cual fue más conservadora con obras como *Los misterios de Udolfo* (*The Mysteries of Udolpho*, 1794).

Una vez entrado el siglo XIX, en 1820, el género adquirió un aspecto psicológico. Autores como Mary Shelley (1797-1851) con *Frankenstein o el moderno Prometeo* (*Frankenstein, or the Modern Prometheus*, 1818) o James Hogg (1770-1835) con *The Queen's Wake* (1813) demostraron el potencial de esta vertiente más trágica. La riqueza simbólica y filosófica de este tipo de novelas góticas marcarían el papel principal que desempeñaría el goticismo a lo largo del siglo XIX, de ahí que muchos autores posteriores se volvieran hacia el género para realzar el carácter trágico de sus obras.



F. 06. Acuarela de Strawberry Hill realizada en el siglo XVIII por Paul Sandby (1731-1809).

Horace Walpole era tan fanático de lo gótico que compró una casa, Strawberry Hill, y contrató arquitectos para que la reformaran en 1749 en estilo neogótico bajo sus propias indicaciones. No fue la primera casa en adoptar el estilo medieval, pero sí la primera en ser una atracción turística.

Asimismo, Fonthill en Wiltshire fue diseñada por James Wyatt (1746-1813) para el excéntrico novelista William Beckford (1760-1844). El *Gothic Revival* cobró especial importancia y fama en Inglaterra, identificándola.⁴⁶

⁴³ SM. *La novela gótica*. <<https://es.literaturasm.com/novela-gotica#gref>> [Consulta: 10 de agosto de 2022].

⁴⁴ GRAU ARQUER, C. (2017). *The turn of the screw de Henry James. Análisis de su adaptación cinematográfica*. Tesis Doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, <<https://eprints.ucm.es/id/eprint/41624/>> [Consulta: 10 de agosto de 2022].

⁴⁵ SM. *op. cit.* [Consulta: 10 de agosto de 2022].

⁴⁶ BERGDOLL, B. (2000). *European Architecture (1750-1890)*. Oxford: Oxford University Press, pp. 142-145.

Hasta finales de siglo se puede hacer una clasificación de los distintos tipos de novela gótica que se escribieron, ya que conforme iban avanzando los años se extendía por otros países y se hacían más y más variantes.

Lucía Solaz clasifica las novelas por:⁴⁷

1. Alta o pura novela gótica. Tenía la finalidad de horrorizar y asustar al lector más allá de dar a conocer nuevos aspectos. Los escenarios solían ser sombríos y estar muy bien pensados.
2. Novelas por entregas. Numerosos fascículos de horror, muy baratos, de corta extensión.
3. Gótico polémico. Surge a raíz de que escritores que estaban más concienciados con la sociedad decidieran utilizar la novela gótica como un instrumento de protesta social. Exponían diversas situaciones reales para captar la atención de la población. También dio lugar a una gran presencia de autoras dentro del género, pues el Gótico ofrecía una vía de dramatización entre la desigualdad entre el hombre y la mujer.
4. Drama gótico. Las obras se caracterizan por haber sido llevadas al teatro. Se consiguió que las piezas teatrales tuvieran un atractivo al mismo nivel que las obras literarias góticas.
5. Parodia o sátira gótica. Tanta era la presencia de lo Gótico, que acabó desencadenando en parodias en forma de crítica constructiva, o sátiras, la cuales pretendían erradicar el género.
6. Novela gótica francesa (*roman noir*). Reflejaba los horrores políticos y religiosos desencadenados por la

Revolución Francesa.

7. Novela gótica alemana (*Schauerroman*). Sirvió como influencia para la narrativa inglesa en lo que respecta a lo sobrenatural.

Muchos autores, como Charles Dickens (1812-1870) o Nathaniel Hawthorne (1804-1864), descubrirían el éxito de la brevedad de los cuentos de terror, incluso Edgar Allan Poe (1809-1849) limitó casi todos sus trabajos a la narrativa breve, e insistía en la necesidad de esta.⁴⁸

De hecho, Julia Briggs indicó: "*a horror that is effective for for thirty pages can seldom be sustained for three hundred*". (Julia Briggs, 1977).⁴⁹ Aun así, las novelas se continuarían escribiendo y leyendo.

A pesar de la importancia que adquirió la novela gótica en su época de creación, no fue reconocida como género literario hasta la década de los setenta del siglo pasado. Algunas de las obras más destacadas a lo largo de la historia han sido *Drácula* (1897) de Bram Stoker (1847-1912), *La caída de la Casa Usher* (1839) de Edgar Allan Poe o *El Fantasma de la Ópera* (1909) de Gastón Leroux (1868-1927).⁵⁰

⁴⁷ SOLAZ, L. (2003). "Literatura gótica" en *Espéculo. Revista de estudios literarios*, N° 23. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. <<https://biblioteca.org.ar/libros/151906.pdf>> [Consulta: 11 de agosto de 2022].

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ BRIGGS, J. (1977). *Night Visitors: The Rise and Fall of the English Ghost Story*. Londres: Faber, p. 10. Citado en SOLAZ FRASQUET, L. (2003). *Tim Burton y la construcción del universo fantástico*. Tesis Doctoral. Valencia: Universitat de València, p. 279 <<https://roderic.uv.es/bitstream/handle/10550/15280/solaz.pdf?sequence=1&isAllowed=y>> [Consulta: 11 de agosto de 2022].

⁵⁰ SM. *op. cit.* [Consulta: 10 de agosto de 2022].

OTRA VUELTA DE TUERCA (*The Turn of the Screw*, 1898)

Profundizando en *Otra vuelta de tuerca* (*The Turn of the Screw*, 1898) de Henry James, se puede introducir dentro del género gótico debido a diferentes aspectos. Entre ellos destacan la presencia de seres sobrenaturales, los fantasmas, o que el inicio de la historia se dé en un lugar donde un grupo de personas cuentan relatos, y *Otra vuelta de tuerca* cuenta el relato de dos niños que son corrompidos por unos sirvientes, los cuales mueren pero reaparecen en forma de espíritus, siendo todo oscuro e inquietante.

James escribió la obra a raíz de una historia que le contó el arzobispo de Canterbury. En su cuaderno escribió: "*Note here the ghost story told me at Addington (evening of Thursday 10th) by the Archbishop of Canterbury... the story of the young children... left to the care of servants in an old country house through the death, presumably, of parents. The servants, wicked and depraved, corrupt and deprave the children... The servants die (the story vague about the way of it) and their apparitions, figures return to haunt the house and children, to whom they seem to beckon... It is all obscure and imperfect, the picture, the story, but there is a suggestion of strangely gruesome effect in it. The story to be told... by an outside spectator, observer*". (Henry James, 1895).⁵¹

Durante un par de años dejó que la historia se asentara en su mente para luego trabajar en ella. Se dio cuenta entonces de que esta sería una historia que atraería al público, a diferencia de obras anteriores, las cuales no habían tenido demasiada audiencia. Cuando se publicó, provocó una fuerte reacción. El periódico estadouni-

dense New York Tribune dijo que era "*una de las historias más emocionantes que jamás hayamos leído*". La revista literaria The Bookman la clasificó como "*cruel y falsa*". Generó varias opiniones y muy diversas.⁵²

Otra vuelta de tuerca está considerada como una de las historias más extrañas e inquietantes que escribió. La ambigüedad de la historia enfatiza dichos aspectos, pues el autor crea vacíos en la trama de forma que el lector no sabe qué está pasando alrededor, ya que el punto de vista es siempre el de una misma persona. James incluso consigue confundir al lector. Esto lleva sentir esa inquietud e incertidumbre que va experimentando la protagonista, una joven institutriz que es contratada para encargarse de los sobrinos de un señor adinerado, a lo largo de la historia.⁵³

Los expertos suelen darle dos lecturas a la obra: una historia de fantasmas en sí misma o un análisis de la actitud psicológica de la protagonista, centrándose en la idea de que no está bien mentalmente.

Ambas lecturas presentan a una institutriz, la protagonista, que va a hacerse cargo de un niño y una niña por petición del tío de estos. Aún así, la intención de cada interpretación, es diferente. En el primer caso, la institutriz nota unas presencias extrañas que luego confirma a raíz de que se le cuente que años atrás hubo dos trabajadores que murieron y que desde entonces sus espíritus habían estado tratando de corromper a los niños. Mientras que en el segundo caso, la institutriz siente ciertos sentimientos hacia el niño y debido a eso su mente empieza a desvariar llegando a ver y notar seres que claramente no

⁵¹ Del cuaderno personal de Henry James. Citado en THE GUARDIAN. *Pure evil-Colm Tóibín on The Turn of the Screw*. <<https://www.theguardian.com/books/2006/jun/03/fiction.colmtoibin#:~:text=In%20January%201895%2C%20when,-The%20Turn%20of%20the%20Screw>> [Consulta: 10 de marzo de 2023].

⁵² *Ibidem*.

⁵³ Cicutadry. *Otra vuelta de tuerca. Henry James: La irresistible fascinación por lo morboso*. <<https://cicutadry.es/otra-vuelta-de-tuerca-henry-james/>> [Consulta: 10 de marzo de 2023].

existen; sufre de autoengaño.

Otra vuelta de tuerca fue para James una obra donde pudo describir la mente humana con todas sus imperfecciones y su capacidad de autoengaño.

A pesar de que es la obra más conocida, comentada y de mayor éxito del autor, Henry James nunca estuvo satisfecho con su trabajo. En una carta llegó incluso a clasificar la novela como comercial, y en el prólogo de *The New York Edition of Henry James* aseguraba que se trataba de un «simple y puro cuento de hadas», de hecho, ni siquiera incluyó el relato dentro del apartado de fantasmas en su recopilatorio *Complete Stories*. Aún así, *Otra vuelta de tuerca* seguirá siendo un referente en cuanto a historia de fantasmas y descripción psicológica de los personajes.⁵⁴

⁵⁴ CUCUTADRY. op. cit. [Consulta: 10 de marzo de 2023].

JACK CLAYTON

3. JACK CLAYTON

3.1. Biografía

Durante los llamados “felices años veinte” nació en Brighton, East Sussex, Reino Unido, más concretamente el 1 de marzo de 1921, el cineasta británico Jack Isaac Clayton.⁵⁵

Poco se conoce de la infancia de Clayton, aunque se inició en la industria del cine como actor infantil junto a su hermana Jill en la película británica *Dark Red Roses* (1929), dirigida por Sinclair Hill (1896-1945). Más tarde, con 14 años, empezó a trabajar en Denham Film Studios, fundados por Alexander Korda (1893-1956); lo hizo en varios puestos, pero lo más destacable es que llegó a ejercer de asistente de director en varios filmes, entre los cuales se encuentran *Los Hombres no son dioses* (*Men Are Not Gods*, 1936), *Ondas misteriosas* (*Q Planes*, 1939) o *Mayor Barbara* (*Major Barbara*, 1941).⁵⁶

Fue en 1944, durante su servicio militar en la Royal Air Force, cuando tuvo su primera experiencia como director; realizó un documental de breve duración para la RAF Film Unit sobre la reconstrucción de Nápoles tras los desastres de la Segunda Guerra Mundial llamado *Naples Is a Battlefield* (1944).⁵⁷

Desde finales de los años cuarenta hasta principios de los cincuenta combinó el ser mánager de producción, productor o director asistente. En 1955 recibió su primer reconocimiento como director por el cortometraje *The Bespoke Overcoat* (1955), una adaptación de la novela de fantasmas de Nikolái Gógol (1809-1852). La obra cinematográfica fue galardonada en los premios Oscar, BAFTA y Venice Film Festival, y además tendría cierta relevancia a lo largo de su carrera. A pesar de que el trabajo tuvo mucho éxito, Clayton volvió a la producción durante

varios años, pero gracias a la oferta de los hermanos productores James (1920-1966) y John Woolf (1913-1999), que habían trabajado también en el cortometraje, pudo volver a ejercer de director en el filme *Un lugar en la cumbre* (*Room at the Top*, 1959).⁵⁸ Sería en este momento cuando su carrera iría en alza, pues la película obtuvo diez premios, entre los cuales dos Oscar, y dieciséis nominaciones.⁵⁹

A mediados del siglo XX el cine europeo se estancó debido a la situación política, social y económica de posguerra. Debido a esto surgieron diferentes movimientos artísticos que criticarían el sistema con el objetivo de eliminar ciertos clichés. Entre ellos se encuentran el Neorrealismo italiano o el *Free Cinema* en Gran Bretaña. Este último nació como un movimiento documental que denunciaba cómo el cine estaba completamente alejado de la realidad social británica, de manera que rompería con la vertiente más clásica y conservadora, creando una nueva actitud fílmica.

La *British New Wave* surgió entre finales de los años cincuenta y principios de los sesenta como consecuencia del *Free Cinema*.⁶⁰ Ambos siguieron los mismos principios, es decir, la crítica a ese cine más clásico y la muestra más verídica de la realidad social, pero los directores de la *British New Wave* trabajaron más la ficción que la parte documental, aunque esta seguía estando presente, de ahí que todavía aparecieran fragmentos reales de la vida cotidiana de la clase obrera, mostrando escenografías oscuras y sucias. Las producciones, de bajo coste, se alejaron completamente de la industria cinematográfica, de forma que se consiguió una libertad creativa que anteriormente no existía.

⁵⁵ Internet Movie Database (IMDb). *Jack Clayton*. <https://www.imdb.com/name/nm0002338/bio?ref=nm_ov_bio_sm> [Consulta: 26 de julio de 2022].

⁵⁶ J PATRICK, P (2013). *Cinema Sight. Oscar Profile #127: Jack Clayton*. <<http://cinemasight.com/oscar-profile-127-jack-clayton/>> [Consulta: 26 de julio de 2022].

⁵⁷ MURPHY, R (2006). “Jack Clayton” en *Directors in British and Irish Cinema*, R. Murphy. Londres: British Film Institute, p. 104.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ Internet Movie Database (IMDb). *Un lugar en la cumbre* <https://www.imdb.com/title/tt0053226/awards/?ref=tt_awd> [Consulta: 26 de julio de 2022].

⁶⁰ El hecho de que las características del *Free Cinema* y de la *British New Wave* sean similares ha conllevado a que ambos movimientos sean identificados con frecuencia bajo el nombre del primero. MURPHY, R (2006). op.cit, p. 104.

Un lugar en la cumbre (*Room at the Top*, 1959) abrió nuevos caminos para el cine británico debido al enfoque de su temática: la búsqueda por parte del hombre trabajador y depredador sexual de una buena vida en las ciudades del norte. Ese papel protagonista lo interpretó Laurence Harvey (1928-1973) y, conforme la *British New Wave* iba progresando, fue visto de una forma muy aceptada por parte de la sociedad, a diferencia de papeles similares que se hicieron en otros filmes. Además, la actuación de Simone Signoret (1921-1985) como amante condenada de Harvey tuvo una crítica positiva; fue el inicio de varias actuaciones femeninas notables en las películas de Jack Clayton, como Maggie Smith (1934-actualidad) (*La solitaria pasión de Judith Hearne*).⁶¹

Alejándose de la *British New Wave*, la siguiente película de Clayton como director, además de productor, fue *¡Suspense!* (*The Innocents*, 1961), una adaptación, que podría definirse de escalofriante, de la novela de fantasmas de Henry James *Otra Vuelta de Tuerca* (*The Turn of the Screw*, 1898). El filme fue rodado en blanco y negro de la mano de Freddie Francis (1917-2007), lo que ayudó, junto al hecho de lo sobrenatural, a explorar una vertiente psicológica, algo que Clayton ya trató de experimentar en *Un lugar en la cumbre* (*Room at the Top*, 1959). Para enfatizar dicha característica se les dio cierta importancia a los planos visuales, y así se volvió a demostrar en *Siempre estoy sola* (*The Pumpkin Eater*, 1964). Además, Clayton se introdujo en el mundo emocional de los niños, pues junto a Deborah Kerr (1921-2007) en el papel de Miss Giddens, fueron los protagonistas de la película; los niños dan sentido a un mundo adulto desde su propia perspectiva. No solo fue en *¡Suspense!* (*The Innocents*, 1961) que unos niños tuvieron vital importancia, sino que en *A las nueve,*

cada noche (*Our Mother's House*, 1967) volvió a experimentar en el ámbito. Quizás *¡Suspense!* (*The Innocents*, 1961) fue su película de mayor éxito debido a todos los factores que intervinieron.⁶²

Los siguientes trabajos de Jack Clayton como director fueron realizados en Estados Unidos, *El gran Gatsby* (*The Great Gatsby*, 1974), película basada en la novela de F. Scott Fitzgerald (1896-1940) y que se ha adaptado numerosas veces, y *El carnaval de las tinieblas* (*Something Wicked This Way Comes*, 1983), adaptación de la historia de Ray Bradbury (1920-2012). Clayton dirigió este último filme tras la recuperación de un derrame cerebral, e intentó que ideas que había experimentado anteriormente, como el mundo infantil, encajaran mejor; sin embargo, Disney, productora del filme, no se lo permitió. Querían algo más comercial.⁶³

Jack Clayton volvió a su tierra natal para realizar sus dos últimas películas. La primera de ellas fue *La solitaria pasión de Judith Hearne* (*The Lonely Passion of Judith Hearne*, 1987), una adaptación de la exitosa novela homónima de Brian Moore (1921-1999). *Memento Mori* (1992) fue el segundo de los trabajos, que también estuvo basado en una novela, en este caso de la escocesa Muriel Spark (1918-2006). En ambas se trató la meditación sobre la depresión y el envejecimiento. Se caracterizaron por ser tristes, pero nunca deprimentes debido al modo de trabajar de Clayton, además, significaron un cierre a su vida laboral, que tuvo sus propias decepciones, pero más allá de eso, demostró una capacidad de trabajo que tuvo repercusiones positivas en la industria.⁶⁴

Aunque fue una persona que estuvo en activo

⁶¹ MURPHY, R (2006). op.cit, p. 104.

⁶² *Ibidem*.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ FILMOTECA DE CATALUNYA, "El Free Cinema i la British New Wave - Aula de Cinema" en Youtube <https://www.youtube.com/watch?v=uYH6IJ-vOQpQ&ab_channel=FilmotecadeCatalunya> [Consulta 6 de agosto de 2022].

durante un gran periodo de tiempo, sus trabajos no abundaron en cantidad. A lo largo de su vida realizó cerca de cuarenta trabajos, entre ellos siete largometrajes y dos cortometrajes, de los cuales algunos han acabado ocupando un lugar importante en la historia del cine.

3.2. Estilo cinematográfico e influencias

Clasificar el estilo cinematográfico de Jack Clayton es un trabajo complicado, pues se trataba de un director que afrontaba cada proyecto de manera distinta. Huía de lo comercial y plasmaba sus ideas de una forma bastante personal, siendo cada filme diferente de los demás. Aún así, se puede decir que todos ellos seguían un mismo o similar patrón. El hecho de que sus trabajos fueran tan variados conllevó a un reconocimiento escaso por parte del público. Sin embargo, los profesionales indican que, a pesar de dicha circunstancia, la calidad de las películas es innegable.

Jack Clayton no tenía preferencia por ningún tipo de producción, además de que tampoco dirigía proyectos por el simple hecho de trabajar. Sus películas eran ambiciosas y pretenciosas, algo que conseguía utilizando compositores franceses como Georges Auric (1899-1983) o Georges Delerue (1925-1992) para las bandas sonoras.⁶⁵

Como se ha comentado, todos los trabajos tienen una estructura similar, a pesar de que Clayton insistía en que él no se repetía. Seis de las siete películas que dirigió fueron adaptaciones de novelas, por lo que se le puede clasificar como uno de los directores de cine más literarios.⁶⁶ Neil Sinyard (1945-actualidad) en su libro *Jack Clayton* (2000) dice que "great film adaptations of literature tend to have one or all of three characteristics: that they go for the spirit of the original; that they use the camera to interpret and not simply illustrate the text; and that there is some kind of creative empathy between the author of the original text and the director of the film". (Neil Sinyard, 2000).⁶⁷ Las películas de Clayton encajarían en la segunda opción, pero además poseen un factor personal

y comprenden el texto, de forma que se crea una pieza cinematográfica que brilla por sí misma.⁶⁸

En términos conceptuales y narrativos, hay películas que mejoran las novelas, como ocurre en el caso de Spark y *Memento Mori* (1992), o Fitzgerald y *El gran Gatsby* (*The Great Gatsby*, 1974). Clayton también supo adaptar la compleja sensibilidad de Henry James y *Otra vuelta de tuerca* (*The Turn of the Screw*, 1898) con *¡Suspense!* (*The Innocents*, 1961), y la de Brian Moore y *Judith Hearne* (1955) con *La solitaria pasión de Judith Hearne* (*The Lonely Passion of Judith Hearne*, 1987). Cuando se estrenó *El gran Gatsby* y se hicieron críticas, Penelope Gilliatt (1932-1933) dijo en las páginas del *New Yorker*: "Clayton has a shapely comprehension of an author's intelligence" (Penelope Gilliatt, 1974).⁶⁹ Esta declaración se puede apreciar en la adaptación de la novela de Moore, pues Clayton se mantiene fiel a ella, pero incorporando nuevos elementos para "llevarla a la pantalla". Consigue entonces una grata mejora, pero siempre siendo fiel al autor y reinterpretándolo.⁷⁰

Por otra parte, Jack Clayton ha sido considerado como un director de actrices. En la gran mayoría de sus trabajos una mujer es la protagonista. Es el caso de Simone Signoret en *Un lugar en la cumbre* (*Room at the Top*, 1959), o el de Deborah Kerr en *¡Suspense!* (*The Innocents*, 1961). Aunque todas las actrices que actuaron para Clayton trabajaban en estilos muy diferentes, el efecto en la pantalla era el mismo: las emociones se mostraban de forma explícita sin ningún tipo de defensa. Maggie Smith llegó a trabajar hasta tres veces con él, decía que sabía mucho del trabajo que debían de hacer los actores, ya que él mismo lo había sido.

⁶⁵ SINYARD, N. (2000). *Jack Clayton*. Manchester: Manchester University Press, p. 5.

⁶⁶ BRITISH FILM INSTITUTE (BFI). *Where to begin with Jack Clayton* <<https://www.bfi.org.uk/features/where-begin-with-jack-clayton>> [Consulta: 10 de marzo de 2023].

⁶⁷ SINYARD, N. (2000). op. cit., p. 9.

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ GILLIATT, P. (1974). "The Current Cinema" en *The New Yorker*. Citado en SINYARD, N. (2000). op. cit., p. 9.

⁷⁰ SINYARD, N. (2000). op. cit., p. 9.

También estaba interesado en tratar la inocencia infantil o los problemas de las clases sociales. En algunos proyectos se llega incluso a apreciar un subtexto de opresión religiosa. Además, se cuestiona qué es realidad y qué es ficción junto a la coexistencia del pasado y el presente en un mismo plano.⁷¹

La forma de utilizar la cámara también caracteriza los filmes de Clayton. Enfatizaba visualmente detalles de manos, objetos, animales, etc., con la finalidad de mostrar la agonía subjetiva que los personajes expresaban.⁷² Para eso, empleaba el CinemaScope⁷³, gracias al cual los actores y elementos siempre se mantenían enfocados y en una posición de equilibrio respecto al encuadre del plano. Además, todo aquello que se encontrara fuera del encuadre, también tenía importancia, generando así profundidad de campo, es decir, escenas en las que sucede una acción principal, pero a la vez está ocurriendo algo secundario en planos alejados. Por otra parte, con el CinemaScope se conseguían proyecciones más anchas que altas, lo que al principio no convencía del todo a Clayton, sin embargo logró usar dicho método cinematográfico de forma personal, adaptándolo a su modo de trabajo.⁷⁴

Asimismo, la ambigüedad y los finales abiertos que dejan pensativa a la audiencia, también forman parte de sus proyectos, desde *Un lugar en la cumbre* (*Room at the Top*, 1959) hasta *La solitaria pasión de Judith Hearne* (*The Lonely Passion of Judith Hearne*, 1987). Solamente *Memento Mori* (1992) tuvo un "final feliz", aunque la ambigüedad sigue estando presente, pues después de los créditos finales se muestra una escena que da a entender un nuevo comienzo.⁷⁵

Teniendo en cuenta todas las características mencionadas, se puede asociar a Clayton a un perfil inconformista; todos aquellos directores cinematográficos poco convencionales de posguerra recibían esta cualificación. Esto queda reflejado en la no intención de Clayton de pertenecer al movimiento británico *Free Cinema* o la *British New Wave*, aunque frecuentemente se le asocia a él desde que lanzó *Un lugar en la cumbre* (*Room at the Top*, 1959).⁷⁶

Finalmente, a pesar de todo el empeño que Jack Clayton ponía en su trabajo, nunca se le llegó a reconocer lo suficiente. Entre la variedad de formas de afrontar los proyectos y el hecho de que los críticos se posicionaran negativamente en cuanto al cine británico, no ayudó a que consiguiera un buen posicionamiento. Se le calificó como competente o ambicioso, pero no como talentoso. Clayton criticó en 1962 en una entrevista con el Oxford Mail que la industria fílmica de Gran Bretaña había sufrido restricciones de admisión y falta de una escuela adecuada, lo que conllevó a una dificultad de desarrollo de nuevos talentos.⁷⁷

Sin embargo, hoy en día se tienen en cuenta la gran mayoría de sus proyectos. No existe duda de que sus proyectos tenían calidad estética y que, a su vez, rendían homenaje a la simplicidad de las diferentes formas de vivir de las personas. Clayton no fue solo un director de cine, sino también un gran humanista y estilista.⁷⁸

⁷¹ SINYARD, N. (2000). op. cit., p. 5.

⁷² *Ibidem*, p. 6.

⁷³ CinemaScope: Procedimiento cinematográfico que consiste en utilizar en el rodaje una lente especial que comprime la imagen lateralmente ampliando el campo visual, mientras que al proyectarla le devuelve sus proporciones normales. [Definición extraída de la RAE].

⁷⁴ SINYARD, N. (2000). op. cit., pp. 82-83.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 16.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 10.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 12.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 17.

**!SUSPENSE! (THE INNOCENTS, 1961).
ESTANCIAS Y ARQUITECTURA EN EL FILME**

Jack Clayton y *The Innocents* (1961): otra vuelta de tuerca a la Arquitectura Victoriana

4. ¡SUSPENSE! (*THE INNOCENTS*, 1961). ESTANCIAS Y ARQUITECTURA EN EL FILME

Historia basada en la novela de fantasmas de Henry James *Otra vuelta de tuerca* (*The Turn of the Screw*, 1898).

[**Director:** Jack Clayton. **Año:** 1961. **País:** Reino Unido. **Duración:** 99 min. **Género:** Terror; intriga. **Guión:** John Mortimer, William Archibald y Truman Capote. **Compañía productora:** Achilles Film Productions; Twentieth Century-Fox Film Corp. **Producción:** Jack Clayton y Albert Fennell. **Dirección fotográfica:** Freddie Francis. **Dirección artística:** Wilfred Shingleton. **Edición:** Jim Clark. **Música:** Georges Auric].

4.1. Personajes y argumento: de la novela al filme

4.1.1. Personajes

El tío

Hombre de negocios inglés dueño de una mansión: la mansión de Bly. Debido al poder adquisitivo que tiene, quiere vivir una vida lujosa sin problemas ni preocupaciones. Debido a ello decide contratar una institutriz para que se haga cargo de sus sobrinos huérfanos. Se trata de un personaje que tiene poca relevancia a lo largo de la película.

Miss Giddens

Joven institutriz contratada por el tío. Es la primera vez que ejerce como tal, por lo que es inexperta y fácilmente influenciable. Desde un primer momento queda embaucada por la actitud los niños, los cuales se aprovechan de la situación y consiguen hacer lo que quieren. Al principio se plantea como una persona feliz, tranquila y que disfruta de su nuevo trabajo, pero conforme va avanzando la historia se muestra a una mujer joven insegura, alterada por los sucesos, y que duda de estos, llevándola a la obsesión, actitudes que se observan en los gestos y la iluminación de las secuencias. El vestuario también es clave, al inicio del filme Miss Giddens lleva vestidos de to-

nos claros, haciendo referencia a su inocencia y bondad, y poco a poco dichos vestidos se vuelven oscuros, pues el filme acaba adquiriendo un tono turbio, sobre todo en la actitud de la institutriz con el niño.

Mrs. Grose

Ama de llaves de la casa de campo del tío. Se trata de una persona amable, gentil y maternal, lo cual hace que los niños le tengan aprecio. Con la llegada de la institutriz, Mrs. Grose acepta su autoridad, sin embargo, conforme avanza la historia, pone en duda sus palabras, intentando evadir la situación y poniéndose de parte de Miles y Flora. Lleva viviendo en la mansión muchos años, por lo que es consciente de todo lo ocurrido, pero prefiere mirar al futuro y no darle importancia al pasado, aunque con la llegada de la institutriz lo tendrá complicado.

Miles

Niño de carácter complejo y enigmático. Se muestra como un niño de unos diez años inocente y en-



F. 07. Michael Redgrave interpretando al "tío".



F. 08. Deborah Kerr interpretando a Miss Giddens.



F. 09. Megs Jenkins interpretando a la Mrs. Grose.



F. 10. Clytie Jessop interpretando a Miss Jessel.



F. 11. Pamela Franklin y Martin Stephens interpretando a Flora y Miles.



F. 12. Peter Wyngarde interpretando a la Peter Quint.

cantador, pero gradualmente se revela que hay algo extraño en él. Sus facciones aniñadas contrastan con su personalidad más oscura y misteriosa, creando tensión e intriga. Es muy maduro para su edad, pues usa lenguaje sofisticado y aborda temas de conversación adultos. Además, tiene la capacidad de manipular a aquellos de su alrededor en su beneficio. Conforme se desarrollan los acontecimientos, Miles está involucrado en ellos en su gran mayoría, pero intenta eximirse. Más allá de sus acciones, es un niño que anhela sentirse querido.

Flora

Hermana menor de Miles, tiene alrededor de ocho años. Del mismo modo que su hermano, desempeña un papel importante en la historia. Muestra una apariencia encantadora y angelical y un carácter delicado e inocente, pero sus acciones demuestran que no es completamente así, tiene cualidades más profundas. A menudo actúa de forma misteriosa. No tiene esa actitud manipuladora que caracteriza a su hermano, sin embargo sí que es conocedora de las presencias sobrenaturales, aunque nunca llega a admitirlo. Su apego a Miles le hace ser su cómplice, pero su actitud en varias ocasiones es ambigua, no dejando claras sus intenciones. Flora posee una faceta psicológica que consigue mantener al espectador intrigado y en suspense.

Miss Jessel

Antes de que llegara Miss Giddens, era la institutriz. En la película se muestra en forma de fantasma, pues

está muerta. Tiene apariencia melancólica y oscura. Cuando Miss Jessel hace acto de presencia es inquietante, ya que suele aparecer en ciertos lugares sin moverse, provocando miedo y reflejando el trastorno psicológico que pueda tener la institutriz. Aún así, su personaje no supone ninguna amenaza para los vivos.

Peter Quint

Antiguo jardinero de la mansión de Bly. Al igual que Miss Jessel, se muestra en forma de fantasma e influye en los demás personajes. Su apariencia es oscura e inquietante, evocando una sensación de tensión. Fue amante de Miss Jessel, lo que quizás provocó que los niños vieran cosas que no debían, corrompiéndolos. Al principio, Quint se manifiesta ante los personajes vivos de forma sutil, pero dichas apariciones evolucionan a terroríficas a medida que se va acercando el final del filme. Su naturaleza manipuladora y destructiva acaba repercutiendo directamente a los demás personajes de la historia.

4. 1. 2. Argumento

Ambientada en la Inglaterra victoriana, Miss Giddens (Deborah Kerr) es contratada como institutriz por un señor (Michael Redgrave) para que se haga cargo de sus sobrinos huérfanos Miles (Martin Stephens) y Flora (Pamela Franklin) en la casa de campo de este. La anterior institutriz, Mary Jessel (Clytie Jessop), había muerto de forma repentina. La condición que establece el tío es que “pase lo que pase, no lo llame, nunca”.

Cuando Miss Giddens llega a Bly experimenta situaciones extrañas. Escucha una voz que llama a Flora, pero cuando la institutriz se encuentra por primera vez con la niña, esta le dice que nadie la había estado llamando.

Durante los primeros días, Flora es la única que se encuentra en la mansión, además del servicio. Al mismo tiempo, la institutriz conoce a Mrs. Grose (Megs Jenkins), el ama de llaves, a la cual le cuenta el suceso de la voz extraña llamando a Flora. La señora Grose le dice que se trataría de otra persona del servicio.

Flora y Miss Giddens empiezan a pasar tiempo juntas, e inmediatamente la institutriz queda encantada por la personalidad de la niña. Sin embargo, Flora tiene actitudes singulares. Le empieza a contar a Miss Giddens que Miles va a volver del internado, cuando esto no era sabido por nadie más. A la mañana siguiente, mientras ambas están leyendo el correo postal, una de las cartas informa de que, efectivamente, el niño ha sido expulsado, “es imposible tenerlo allí, es una mala influencia para los demás”.

Miles llega a Bly y Miss Giddens se extraña en cuanto a la expulsión, pues conoce a un niño encantador y maduro para su edad, incluso llega a coquetear con ella. Miles y Flora, una vez juntos, empiezan a tener comportamientos misteriosos con mucho secretismo, lo que perturba a Miss Giddens.

Al mismo tiempo, la institutriz empieza a oír más voces extrañas y además, a ver a un hombre y a una mujer por diferentes partes de la casa, los cuales la observan. Una de las apariciones del hombre tiene lugar en uno de los cuerpos laterales de la mansión, y Miss Giddens decide ir a ver de quién se trata, pero cuando llega al punto donde vio al individuo, no hay nadie, solo Miles con varias palomas blancas. El niño, responde negativamente a la pregunta de si allí había estado alguien más, lo que causa demasiada inquietud en la institutriz.

Cansada de los sucesos, Miss Giddens, nerviosa y pensando que se está volviendo loca, le describe físicamente al hombre que ve a la señora Grose. La primera se da cuenta de que hay un retrato de él en la vivienda, y la segunda lo relaciona directamente con Peter Quint (Peter Wyngarde), un sirviente que, al igual que Mary Jessel, estaba muerto. Quint pasaba mucho tiempo con Miles, realizando actividades que la institutriz considera inapropiadas, por lo que el comportamiento extraño de los hermanos se debería a eso. Mrs. Grose se postula en que Miles y Flora “son inocentes”, que su comportamiento es debido a que son niños.

La locura de Miss Giddens llega hasta el punto de que piensa que los fantasmas de ambos sirvientes falleci-



F. 13. Deborah Kerr y Megs Jenkins interpretando a Miss Giddens y Mrs. Grose en el set de *The Innocents*.



F. 14. Jack Clayton con Deborah Kerr y Martin Stephens interpretando a Miss Giddens y Miles en el set de *The Innocents*.

dos han poseído el cuerpo de los niños. La señora Grose decide creerla, y ambas llegan a la conclusión de que deberían decírselo al tío, pero antes preguntarle a los niños qué saben realmente de las apariciones, para así poder expulsar a los fantasmas.

Los días transcurren y los sucesos no cesan. Una noche, Miles y Miss Giddens tienen varias conversaciones, hasta que de repente el niño empieza a gritar y actuar como un demente. Mientras tanto, el rostro de Peter Quint aparece por detrás de Miles a través de una ventana, el cual echa a correr hacia el exterior de la mansión. La institutriz lo persigue histéricamente hasta que consigue alcanzarlo. Quint vuelve a aparecer, pero solo lo ve ella, la cual le suplica a Miles que grite el nombre del sirviente. Él hace caso, pero de golpe se queda quieto y cae al suelo, muerto. Miss Giddens lo mece entre sus brazos, dándose cuenta de que ha perdido la vida.



F. 15. Jack Clayton y Martin Stephens entrevistando a Miles en el set de *The Innocents*.



F. 16. Jack Clayton y Pamela Franklin interpretando a Flora en el set de *The Innocents*.

4. 1. 3. Guion y producción

¡*Suspense!* (*The Innocents*, 1961) es el segundo largometraje que dirigió Jack Clayton, lo que supuso un reto. Además, era la primera vez que se llevaba a la gran pantalla la novela de Henry James; anteriormente se habían realizado varias adaptaciones televisivas.

La preparación del proyecto supuso mucho trabajo, ya que Clayton quería enfocarlo de una forma específica, además de que la obra literaria en sí tenía unas características concretas complicadas de producir. Así pues, la ambigüedad, la relación entre los personajes o el trasfondo perturbador de la historia supuso una dificultad a la hora de guionizar y, por tanto, empezar el proyecto. Por otra parte, se contó con un presupuesto de, aproximadamente, medio millón de libras, lo que quizás fue una limitación para Jack Clayton y la envergadura del filme.

En cuanto al trabajo del guión, se contó con el trabajo de Truman Capote (1924-1984) o William Archibald (1917-1970), el cual ya había guionizado la obra de Henry James para Broadway en 1950.⁷⁹ Asimismo, John Mortimer (1923-2009) se encargó de añadir escenas adicionales y gestionar los diálogos. Igualmente, Harold Pinter (1930-2008), quien no acabó acreditado en el proyecto, le dio a la producción un aspecto y contexto más victoriano.

Los ejecutivos de la productora, la 20th Century-Fox Film Corporation, tuvieron una opinión dudosa sobre el guion. Había ciertas secuencias que consideraban arriesgadas, ya que a ojos del espectador podían estar fuera de tono. Finalmente se consiguió mantener el guion intacto, aunque a los niños actores, Martin Stephens

(1949-actualidad) y Pamela Franklin (1950-actualidad), no se les proporcionó entero, incluso solo tenían acceso a él el día anterior al rodaje, así se mantenían ajenos a las escenas más turbias.

A pesar de que la productora sí que aceptó el guion inicial, no se le dio total libertad a Clayton para realizar la película. Se insistió en que esta se rodara en CinemaScope, algo que caracterizaba sobre todo a la Hammer, una compañía cinematográfica que se dedicaba a producir en su gran mayoría filmes de terror y suspense, y que estaba en auge. Sin embargo, Clayton quería alejarse de la estética típica que se conseguía mediante el CinemaScope y de todos los proyectos de la Hammer.⁸⁰ Debido a ello el director se lo llevó a su terreno con la ayuda de Freddie Francis, el director de fotografía. Francis era conocido en el cine británico por usar de forma pionera el CinemaScope en blanco y negro, y ser un genio de la iluminación.⁸¹ Se consiguió proyectar unas imágenes con constantes líneas verticales para romper con el efecto de anchura del CinemaScope, pero también aprovechándose de él para potenciar los claroscuros, lo que, irónicamente, requería muchos focos de luz.

Gracias a dicho procedimiento cinematográfico y a la ausencia de color en *The Innocents*, se consiguieron unas escenas nocturnas con encuadres borrosos, creando así túneles de luz que engañan al ojo del espectador generando inquietud. Por otra parte, las escenas diurnas están caracterizadas por tener mucha profundidad, es decir, los hechos principales ocurren en un primer plano, pero al mismo tiempo están sucediendo acciones en planos lejanos. Además, los juegos de luces y sombras ayu-



F. 17. Peter Wyngarde, Jack Clayton y el equipo de producción el set de *The Innocents*.

⁷⁹ Internet Broadway Database. William Archibald <<https://www.ibdb.com/broadway-cast-staff/william-archibald-9094>> [Consulta: 3 de julio de 2023].

⁸⁰ VALLET, J. (2017). *El cine de terror*. Madrid: Notorius, p. 311.

⁸¹ BRITISH FILM INSTITUTE (BFI). *Freddie Francis: 10 essential films* <<https://www.bfi.org.uk/lists/freddie-francis-10-essential-films>> [Consulta: 4 de julio de 2023].



F. 18. Deborah Kerr interpretando a Miss Giddens en el set de *The Innocents*.

dan a plasmar la presencia de los fantasmas, siendo estos un elemento fundamental en la historia. Freddie Francis creó entonces secuencias dinámicas y oscuras, manteniendo al público atento y en una situación de tensión e incertidumbre. Su trabajo fue de admirar, pues consiguió causar terror a través de la cámara y el uso de luces difusas, teniendo en cuenta que la historia transcurre sobre todo de día.⁸²

Como se ha mencionado, la profundidad psicológica es un aspecto que se trata tanto en la obra de Henry James, como en la película de Jack Clayton. De hecho, es una de las características más importantes a destacar. Esto se puede apreciar en las actitudes del personaje principal de la historia, es decir, la institutriz, la cual tiene un desarrollo psicológico en el que se muestra su historia y sus emociones. No se da lugar a duda de qué está sintiendo el personaje en cada secuencia, incluso el espectador ve el filme desde el punto de vista de la institutriz, dicho de otra forma, hasta que el personaje no descubre algo, el espectador tampoco es consciente de ello, manteniéndose el suspense característico del trabajo.

El juego con el punto de vista se contempló desde que se hizo el guión, por eso mismo vemos lo que la institutriz ve. No se sabe si su actitud con los personajes más jóvenes se debe a que realmente estos se comportan de forma extraña, o si es todo pura imaginación suya, llevándola a un desequilibrio mental.

El hecho de que la película esté tratada desde el punto de vista de la institutriz supone ambigüedad, un aspecto que se supo adaptar y llevar a cabo de forma exitosa.

Así pues, el proyecto tiene mucho poder de su gestión, tanto por el modo fílmico como por la historia. Se logra por tanto captar la atención del espectador en todo momento, dando la situación de que se escapan detalles: miradas, gestos, etc.

Esta adaptación cinematográfica de la novela de Henry James tiene una cualidad incuestionable. A lo largo de los años ha habido muchas otras, pero ninguna de ellas ha alcanzado el nivel de complejidad ni el reconocimiento del filme de Jack Clayton. Se planteaban como proyectos de gran interés que posteriormente resultaban ser decepcionantes. *The Innocents* alcanza niveles de perfección en todos los aspectos: dirección, guión, fotografía, interpretación, etc., lo que la ha acabado convirtiendo en una película de referencia y digna de estudio.

⁸² CUADRADO ALVARADO, A. (2018). *El hogar infernal. 50 películas esenciales de mansiones y casas encantadas*. Barcelona: Editorial UOC, p. 56.

4.2. La mansión de Bly

La historia del filme de Jack Clayton *¡Suspense!* (*The Innocents*, 1961) transcurre en una casa de campo inglesa llamada la "mansión de Bly". Se trata de un ejemplo de arquitectura victoriana con inspiración en el Gótico, por lo que se podría clasificar como una edificación neogótica.

El exterior de la mansión de Bly es un edificio real y se conoce como Sheffield Park House. Se encuentra en Sheffield Park and Garden, un jardín inglés de, aproximadamente, 182 hectáreas ubicado en Sussex del Este, Inglaterra. Actualmente es propiedad de la *National Trust for Places of Historic Interest or Natural Beauty*, una organización privada británica que se ocupa de conservar y mantener el patrimonio nacional. En 1769, John Baker Holroyd (1735-1821), posteriormente Primer Conde de Sheffield, compró el lugar para renaturalizarlo y reurbanizarlo. Lancelot "Capability" Brown (1716-1783) y Humphry Repton (1752-1818) se encargaron de la parte paisajística, mientras que James Wyatt fue el arquitecto que rediseñó la casa de campo.⁸³

En el siglo XVIII se dejaron de lado los jardines ordenados con geometrías básicas, repetición de elementos y efectos teatrales y barrocos, para pasar a formas sinuosas y libres basadas en la naturaleza, y construcciones auxiliares más austeras. Las masas de arbolado y el transcurso del agua dominaban el lugar, lo que ayudó a difuminar la rigidez geométrica. Se dejó de distinguir entre qué era jardín y qué era paisaje, todo era paisaje. Así, los proyectos de jardín adquirieron unos nuevos valores estéticos que, aunque fueran artificiales, hacían sentir al usuario que estaba en plena naturaleza. Los ingleses fueron quien más desarrollaron la idea, por ello hoy en día

toda la serie de parques o jardines que se hicieron en la época se conocen como "jardín inglés".

Lancelot "Capability" Brown, arquitecto y pintor, fue uno de los mayores representantes del jardín inglés. Fue discípulo de William Kent (1685-1748), arquitecto y paisajista que inició dicha corriente proyectual. Brown diseñó muchos parques, entre ellos el que aparece en la película de Jack Clayton. Su trabajo consistió en crear un lugar con presencia de agua, mucho arbolado y senderos, pero siempre proporcionando visuales que permitían disfrutar del entorno. Actualmente existen cinco lagos, los cuales fueron una gran obra de ingeniería para la época, pero solo dos forman parte del proyecto planteado por Brown: Upper Woman's Way Pond y Lower Woman's Way Pond. El resto fueron diseñados por Humphry Repton entre 1789 y 1790, el otro arquitecto paisajista de Sheffield Park. Además de todo lo natural, existen pequeñas construcciones como puentes ornamentales que están estratégicamente ubicados para enriquecer la experiencia del usuario. A lo largo de los años la propiedad ha pasado por muchos dueños, hasta que en 1953 la *National Trust* la adquirió, sin embargo, la casa no pertenece a la asociación.⁸⁴

La mansión de Bly o, en realidad, Sheffield Park House, es una construcción de origen medieval que fue restaurada y remodelada por James Wyatt (1746-1813) en estilo neogótico. Las fachadas se han conservado con el paso de los años, por lo que mantienen el aspecto del siglo XVIII. Todas ellas están compuestas por una combinación de huecos acristalados y partes opacas, las cuales son de sillería.

Empezando por la este, tiene cuatro cuerpos, dos



F. 19. Fachada este de Sheffield Park House.



F. 20. Fachadas este y Sur de Sheffield Park House.



F. 21. Fachada oeste de Sheffield Park House.

⁸³ NATIONAL TRUST. *The history of Sheffield Park and Garden*. <<https://www.nationaltrust.org.uk/visit/sussex/sheffield-park-and-garden/the-history-of-sheffield-park-and-garden>> [Consulta: 3 de agosto de 2023].

⁸⁴ *Ibidem*.



F. 22. Sheffield Park House como la mansión de Bly en *¡Suspense!* (*The Innocents*, 1961).

de los cuales, los centrales, son acabados en almena. El que está más hacia el sur es el más simple, pues solamente tiene una altura y dos ventanas. Sin embargo, el que le sigue es el más complejo: sobresale de la línea de fachada y abarca dos alturas. Culmina en ángulo, el cual está rematado con un pináculo; recuerda a los gabletes de las catedrales góticas. El cuerpo está mayoritariamente acristalado: se trata de un gran vano con arco apuntado decorado con tracería que abarca casi toda la altura. Igualmente, el tercer cuerpo alcanza dos alturas y tiene varias ventanas adinteladas. En cambio, el cuarto y último, como pasa en el primero, es más simple, tan solo contiene dos vanos, pero se encuentra a la misma distancia vertical que los centrales.

La fachada sur es bastante uniforme en cuanto a huecos y alturas. Acaba en almenas y torreones de planta poligonal. Todas las ventanas son adinteladas, pero las de la planta baja se diferencian de las de la primera ya que las primeras son más altas y las segundas tienen, justo arriba del dintel, molduras decorativas. Lo único que quita la uniformidad a la fachada es un volumen sobresaliente en la parte más cercana a sur: una terraza. Dicho elemento correspondería con el cuerpo de menor altura de la fachada este. Por último, a diferencia de las fachadas este y oeste, tanto la norte como la sur son de mayor longitud, dando a la mansión una huella en planta rectangular.

La fachada oeste sirve como uno de los dos accesos a Sheffield Park House. Consiste en dos cuerpos, el de la derecha más elevado que el otro, y un muro con una puerta en arco apuntado y dos vanos. Dicho muro separa el acceso de un jardín. Tanto el muro como el cuerpo más alto están culminados en almena, mientras que el que

está más cerca de la fachada norte sobresale y está rematado con una barandilla con motivos eclécticos. Ambos tienen puerta de acceso, la de la izquierda secundaria, y huecos adintelados.

En cuanto a la fachada norte, aunque no se muestre en imagen, es la principal. Dos cuerpos la componen, al igual que en la oeste. El de la derecha consiste en un lienzo de ventanas y un volumen sobresaliente en planta baja. El de la izquierda tiene composición simétrica: los laterales están rematados en ángulo y pináculos y, en planta baja, disponen de los característicos miradores o *bow-windows*, mientras que el centro contiene la puerta de acceso y varios vanos acristalados.

Finalmente, los interiores de Sheffield Park House no corresponden con los del filme, ya que los de la mansión de Bly son decorados. Es posible que los interiores de la casa no se utilizaran debido a una cuestión de estilo arquitectónico: si la historia tiene lugar en el siglo XIX, la arquitectura debía corresponderse. La razón por la cual las estancias dejaron de ser de estilo victoriano fue Arthur Soames, dueño de la mansión desde 1909 hasta 1934. Soames invirtió para que su propiedad tuviera un estilo del momento. Añadió baños y un nuevo comedor, convirtiendo el anterior en una habitación para el billar, y además, instaló calefacción y electricidad, elementos que empezaban a ser esenciales en las viviendas. Así hizo desaparecer los interiores neogóticos de James Wyatt. Más tarde, debido a que la National Trust no tuvo fondos suficientes para comprar la mansión, Sheffield Park House ha ido pasando por diferentes propietarios, los cuales han cambiado también las intervenciones de Soames. Actualmente, la mansión cuenta con doce apartamentos privados de los años 80 del siglo pasado.⁸⁵



F. 23. Acuarela de Sheffield Park House realizada por autor desconocido en el siglo XVIII.

⁸⁵ NATIONAL TRUST. *op. cit.* [Consulta: 3 de agosto de 2023].



F. 24. Plano de Sheffield Park proporcionado por la National Trust for Places of Historic Interest or Natural Beauty.

4. 2. 1. Arquitectura doméstica victoriana

Durante el siglo XVII el papel que ejercía el arquitecto todavía no estaba establecido, a excepción de algunos círculos. Era el cliente quien dirigía la construcción de su propia casa. Normalmente se trataba de personas que tenían acceso a la educación, es decir, libros, manuales, etc.

Ya en el siglo XVIII la figura del arquitecto se postula como líder de un equipo de profesionales: obreros, carpinteros o fontaneros. La relación con el cliente era estrecha. Se mantenían conversaciones para llegar a acuerdos de cómo debía ser el proyecto, tanto interior como exteriormente.⁸⁶ La importancia de prestar atención al interior se debía al deseo de que todo estuviera en armonía, incluso el mobiliario. Sin embargo, no todos los arquitectos pensaban que este aspecto era relevante.

Aún así, si no había una nueva casa que construir, los arquitectos seguían sin tener mucha presencia. De hecho, cuando las casas pasaban de generación en generación, y se realizaban reformas, estas eran en su gran mayoría realizadas por tapiceros, los cuales cambiaban radicalmente el aspecto de las habitaciones, trabajo que los arquitectos criticaron duramente.

En el siglo XIX ambos profesionales empezaron a colaborar, aunque los tapiceros se llamaban a sí mismos decoradores, un adjetivo poco acertado. No obstante, a finales de siglo, se empezaron a hacer distinciones entre ambas profesiones, sobre todo a raíz de la fundación del Instituto de Arquitectos Británicos en 1834, y la Asociación Arquitectónica en 1847. Cuando los diferentes campos intervenían, se conseguían decoraciones interiores

de gran calidad.⁸⁷

Por otra parte, el siglo XIX se suele dividir en tres períodos artísticos. La primera fase correspondería a la etapa imperial o de regencia, donde el Neoclasicismo predominaba. Durante los siguientes cincuenta años hubo una mezcla de estilos que conllevó a un exceso decorativo. En este momento el Neogótico era evidente. Finalmente, con la llegada del Arts & Crafts, un movimiento artístico que defendía la tradición, y William Morris (1834-1896), su mayor representante, se consiguió una jerarquización que había desaparecido.⁸⁸

Durante los primeros años de reinado de Victoria, lo que se conoce como victoriano temprano (1837-1855), y hasta 1875, victoriano medio, la arquitectura estaba inspirada en el Gótico de diferentes países. Aun así, como es obvio, la mayor influencia era del Gótico Perpendicular inglés, el cual destaca por su variado catálogo de elementos decorativos y la pureza de sus líneas.⁸⁹

Varias son las razones por las cuales se empezó a proyectar arquitectura neogótica. Partiendo de que el Gótico surge en el Medioevo, el cual está caracterizado por un gran acercamiento a la fe cristiana, y en el siglo XIX dicha moralidad se va perdiendo paulatinamente, se pretendía recristianizar la sociedad a partir de edificios.⁹⁰ Asimismo, el Gótico es un estilo que identifica a lo inglés, por lo que el deseo de volver a proyectar edificios de dicho estilo aumentó. Un ejemplo es la reforma de las Casas del Parlamento o Palacio de Westminster.⁹¹



F. 25. Viviendas neogóticas de época victoriana tardía en Park Place, Cardiff, Gales, Reino Unido.

⁸⁶ THORNTON, P. (1993). *Authentic Decor: The Domestic Interior 1620-1920*. Londres: Weidenfeld & Nicholson, p. 9.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 12.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 210.

⁸⁹ PALIZA MONDUATE, M. T. (1987). "La importancia de la arquitectura inglesa del siglo XIX y su influencia en Vizcaya" en Kobie, nº 4, p. 66.

⁹⁰ *Ibidem*, p. 67.

⁹¹ BERGDOLL, B. (2000). *op. cit.*, p. 142.



F. 26. Vine Cottage, Blaise Hamlet en Henbury, Inglaterra, Reino Unido. Estilo Old English. Obra del arquitecto John Nash.



F. 27. Viviendas de estilo Queen Anne en Hanwell, Londres, Inglaterra, Reino Unido.

Además, también existió el deseo de dotar coherencia a las diferentes plantas de los proyectos, pues antes de este periodo no se seguía casi ningún patrón a la hora de proyectar, sobre todo edificios que no fueran religiosos. Asimismo, los neogóticos indicaron que el Gótico era apropiado para cualquier tipología, bien fuera equipamiento urbano o bien arquitectura doméstica. Augustus Welby Pugin (1812-1852) y John Ruskin (1819-1900) tuvieron mucha influencia en estas dos primeras etapas victoriana. El primero, arquitecto, por sus conocimientos, proyectos y publicaciones sobre este estilo, y Ruskin, escritor y sociólogo entre otros, por impulsar a los arquitectos a crear un gusto por lo pictórico o la artesanía.⁹²

La tercera y última etapa victoriana, la cual abarca desde 1875 hasta la muerte de la reina Victoria en 1901, estuvo definida por el *Old English* y el *Queen Anne*, además de algunas pinceladas de Neogótico, pues este seguía siendo bastante importante. Richard Norman Shaw (1831-1912) y William Eden Nesfield (1835-1888) fueron algunos de los representantes de dichos estilos.⁹³

El *Old English* está inspirado en los *cottages*: viviendas de campo inglesas basadas en construcciones tradicionales. Se caracteriza por utilizar ladrillo rojo visto en sus fachadas, renunciando a los demás colores utilizados en el Neogótico para darle valor a lo que realmente caracterizaba a la arquitectura inglesa. Las cubiertas, de gran complejidad, solían estar revestidas de tejas rectangulares y planas. Los entramados de madera también eran un elemento característico, pues junto a revestimientos de yeso se generaban unos cuerpos elevados de aspecto rústico. Con todo esto se puede llegar a la conclusión de que se utilizaban diferentes materiales en

una misma construcción.⁹⁴

Otro elemento característico del *Old English* son las variaciones de miradores con grandes ventanales llamados *bow-windows*. Además, el diseño interior de las viviendas también se vio afectado: los arquitectos diseñaban mobiliario de estilo rústico y pesado siguiendo la tradición del Pintoresquismo, es decir, el rechazo a lo clásico y la revalorización de la tradición.

Este estilo arquitectónico se acabó utilizando mayoritariamente en casas, y en menor medida en grandes edificaciones. Se decía que el *Old English* estaba destinado a construcciones campestres de pequeña envergadura, y el *Queen Anne*, el segundo estilo de la última etapa de la era victoriana, para aquellos edificios urbanos o similar. La principal diferencia entre ambos estilos es que el más tardío, es decir, el *Queen Anne*, se basó en la arquitectura inglesa de los siglos XVII y XVIII, añadiendo además elementos de otros países de Europa como Alemania y Países Bajos, tratando de enriquecerla. Además, la decoración interior de las viviendas mezclaba estilos, cada habitación era de uno diferente.⁹⁵

Esta última etapa se vio claramente influenciada por William Morris y el Arts & Crafts. Junto al rechazo de lo clásico, y la defensa de la tradición y artesanía. La casa se empezó a concebir como una obra de arte.

Si nos centramos solamente en la arquitectura doméstica, surgió un fenómeno llamado *Domestic Revival* el cual posicionó a la vivienda como la principal protagonista de la arquitectura inglesa del siglo XIX. De hecho, la construcción de estas aumentó significativamente, pasando de 1.6 millones en 1801, a 7.6 millones en 1901.⁹⁶

⁹² PALIZA MONDUATE, M. T. (1987). *op. cit.*, p. 67.

⁹³ *Ibidem*.

⁹⁴ *Ibidem*.

⁹⁵ *Ibidem*, p. 68.

⁹⁶ MUTHESIUS, S. (1982). *The English Terraced House*. New Haven y Londres: Yale University Press, p. 17.

El confort fue uno de los elementos fundamentales que se buscaban a la hora de concebir los hogares, además de su durabilidad. Estaban hechos para habitarlos, pero en algunos casos, sobre todo en la alta sociedad, también servían para observarlos, pues eran el reflejo de cada familia. Cada persona que visitara una vivienda iba a formar una opinión al respecto de lo que veía. Por otra parte, todos los avances tecnológicos de las revoluciones industriales supusieron mejoras en los equipamientos: calefacción, salubridad, ventilación, etc.⁹⁷

Como se ha indicado antes, las plantas residenciales se jerarquizaron y perfeccionaron, y se añadieron diferentes estancias; cada una de ellas estaba muy bien reflexionada. Aún así, eso no quiere decir que las viviendas no fueran complejas, pues estas solían acoger a una gran cantidad de personas. Además, debido al estilo de vida, la casa tenía una parte dedicada al servicio y otra a los dueños.⁹⁸

Las viviendas victorianas solían ser de tipología adosada, de forma que una casa era completamente simétrica a la otra. No obstante, no todas eran adosadas, existían las llamadas *country houses* o casas de campo, las cuales ocupaban mucha superficie. Por otra parte, el número de plantas sobre rasante dependía del poder adquisitivo del cliente, pues lo más común es que hubiera dos, pero podía haber más.⁹⁹

Las estancias se pueden distribuir por la posición que tenían dentro de la vivienda o si eran destinadas al señor o la señora. Entre las habitaciones "masculinas" destacan el comedor o el despacho, mientras que las "femeninas" serían el salón o la salita.¹⁰⁰

Acerca de la distribución por plantas, entre la planta baja y la primera planta se encontraban el comedor, la salita y el salón o *drawing room*. A veces, cuando el salón estaba en la primera planta, la ocupaba entera. Asimismo, en la segunda planta se localizaban el dormitorio principal y otra habitación, que también solía ser un dormitorio. Además, este tipo de casas tenían una especie de buhardilla, donde se situaban las habitaciones de los sirvientes y los niños, y un sótano, el cual contenía la cocina y la trascocina o *scullery*, y no siempre, un comedor auxiliar o *breakfast room*. Como es lógico, dicha distribución podía variar según el tamaño de la residencia.¹⁰¹

En cuanto al baño, a pesar de todos los avances en salubridad y suministro de agua, muchas de las casas no tenían agua corriente, por lo que este se ubicaba en el exterior, pues la sociedad victoriana tenía fijación por el aire libre y la ventilación. Sin embargo, sí que había viviendas que tenían una entreplanta la cual albergaba dicho espacio.¹⁰²

El tamaño de las estancias dependía de si eran públicas o privadas, siendo las primeras más grandes, ya que eran los espacios donde pasaban el tiempo los invitados. Además, la decoración también tenía un papel fundamental, pues las habitaciones privadas eran mucho más austeras que las públicas.

Respecto a la función de cada estancia, había tres que estaban destinadas a la recepción de invitados: la *dining room* o comedor, la *drawing room* o salón, y la *morning room* o salita.



F. 28. Comedor o *dining room* de una casa victoriana.

⁹⁷ PALIZA MONDUATE, M. T. (1987). *op. cit.*, p. 69.

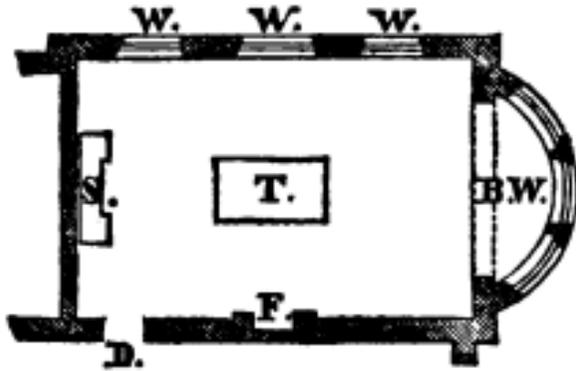
⁹⁸ *Ibidem*.

⁹⁹ FLANDERS, J. (2004). *The Victorian House: Domestic Life from Childbirth to Deathbed*. Londres: Harper Perennial, p. 35.

¹⁰⁰ *Ibidem*, pp. 163, 244.

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 35.

¹⁰² PALIZA MONDUATE, M. T. (1987). *op. cit.*, p. 69-70.



F. 29. Ejemplo de planta de comedor. Aparecen marcados elementos como las ventanas, el mirador y la puerta. Pero además, se señalan también elementos de mobiliario como la mesa, la chimenea y el aparador; se les daba mucha importancia.

El **comedor** era una de las estancias más importantes de cada vivienda ya que en él se realizaban comidas y cenas, las cuales servían para tener conversaciones sobre cómo avanzar en la sociedad.¹⁰³ La idea era que este espacio albergara el mayor número de personas posible a la hora de dichas comidas. Además, la estancia debía tener las dimensiones adecuadas para permitir el paso de personas mientras las demás estuvieran sentadas. En cuanto al mobiliario, había tres elementos esenciales: una gran mesa, sillas, las cuales eran resistentes y tenían el respaldo recto para ayudar a la digestión, y un aparador, que era parte almacenamiento y parte estantería. Del mismo modo, una chimenea formaba parte de la estancia. Solía tratarse de muebles sencillos.

El **comedor auxiliar** o *breakfast room* no siempre existía, pero su función consistía en albergar las comidas no principales, como la última del día.

El **salón** era "el centro de la casa, literal y espiritualmente". (Judith Flanders, 2004).¹⁰⁴ Asimismo, era el espacio donde pasaba más tiempo la mujer de la casa, sobre todo si no existía una salita. En las viviendas de mayor tamaño, el salón estaba comunicado con el exterior a través de una terraza de considerable tamaño.¹⁰⁵ La decoración de este tipo de salas era muy variada, dependía del gusto de cada persona, de hecho, a lo largo de los años el ideal de decoración iba variando. Aún así, existían ciertas características comunes como la presencia de techos altos con molduras o miradores.¹⁰⁶ Los sofás, otomanos, escritorios, sillas, sillones, mesas de costura, etc., constituían el mobiliario.¹⁰⁷ Además, si era posible permitirse el lujo de tener un piano, este también formaba parte de la estancia.¹⁰⁸ Al igual que el comedor, el salón también

tenía una chimenea.

El hecho de que, a veces, el comedor estuviera en la primera planta, y el salón en la segunda se debía a que el recorrido que hicieran los invitados por la casa estuviera jerarquizado.¹⁰⁹

De la misma manera que el comedor auxiliar, la **salita** o *morning room*, ocasionalmente también llamada *boudoir*, no siempre existía. Solamente aquellas casas que fueran de mayor tamaño albergaban una. Se trataba de una estancia donde la señora de la casa mantenía conversaciones con el servicio con tal de organizar las tareas. También servía para realizar trabajos menos importantes como coser, o recibir a amigos cercanos. Además, solía haber una puerta que conectaba directamente con el salón. La decoración era mucho menos formal que esta última estancia. Una particularidad de la salita es que la finalidad de las cortinas era mantener la privacidad de la mujer de gente que pudiera mirar a través de las ventanas desde la calle.

El **hall** estaba directamente comunicado con dichas estancias de recibimiento, y si no lo estaba existían cortos pasillos que llevaban a él. Consistía en un espacio de grandes dimensiones y que solía tener doble altura. Por el hall pasaba toda la familia, por lo que casi siempre estaba concurrido. Se puede decir que el hall fue un "gran protagonista en la arquitectura doméstica inglesa del siglo XIX". (María Teresa Paliza Monduate, 1987).¹¹⁰

En cuanto a la parte privada de las residencias, más concretamente los **dormitorios**, era habitual que hubiera dos principales: uno para los padres y los hijos pequeños, y otro para el resto de hijos. Aunque si había

¹⁰³ RUHLING, N. y CROSBY, J. (1994). *The Illustrated Encyclopedia of Victoriana: A Comprehensive Guide to the Designs, Customs, and Inventions of the Victorian era*. Nueva York: Running Press, p. 75.

¹⁰⁴ FLANDERS, J. (2004). *op. cit.*, p. 131.

¹⁰⁵ KERR, R. (1864). *The Gentleman's House or, How to Plan English Residences, from the Parsonage to the Palace*. Londres: John Murray, Albemarle Street, p. 109.

¹⁰⁶ FLANDERS, J. (2004). *op. cit.*, p. 138.

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 134.

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 139.

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 137.

¹¹⁰ PALIZA MONDUATE, M. T. (1987). *op. cit.*, p. 70



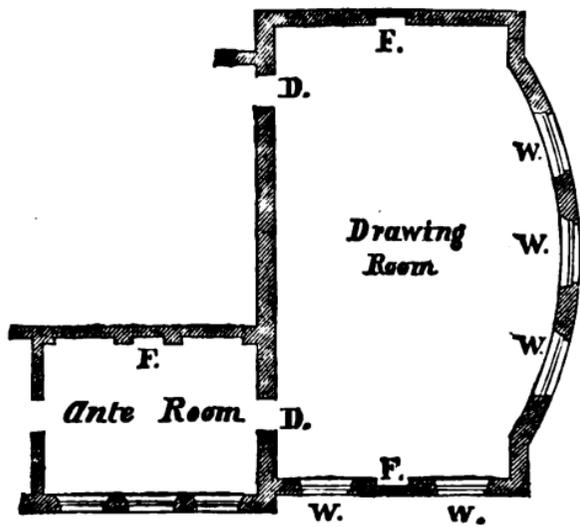
F. 30. Salón o *drawing room*.



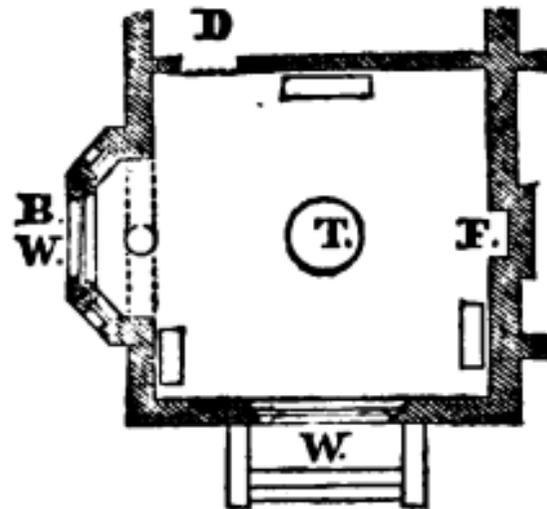
F. 31. Salita o *morning room*.



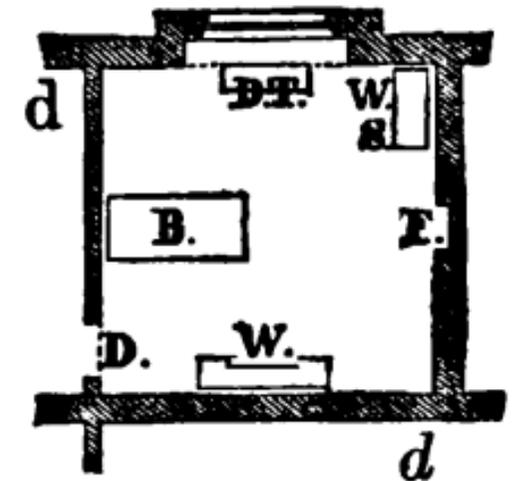
F. 32. Dormitorio.



F. 33. Ejemplo de planta de salón.



F. 34. Ejemplo de planta de salita.



F. 35. Ejemplo de planta de dormitorio.

Las imágenes no son correlativas con las plantas.

espacio suficiente para más habitaciones, los padres no compartían la suya. Las habitaciones de los niños pequeños se conocían como *nurseries*, las cuales se encontraban cerca de las del servicio o de la de la niñera o institutriz. Como se ha comentado, en la última planta o buhardilla se ubicaba la habitación para el servicio, aunque había ocasiones en que esto no era posible y, por lo tanto, los sirvientes tenían que dormir en la cocina. La cama, como es lógico, era el mueble principal, pero también había una serie de muebles secundarios como un lavabo. Las mesitas de noche eran un elemento poco común, sobre todo se utilizaban para disponer los medicamentos en caso de que un individuo estuviera enfermo. Los dormitorios, además, eran el espacio donde se daba a luz.¹¹¹

En el sótano se ubicaba la **cocina** y la **trascocina**, pero cocinar no era la única acción que se realizaba. Se almacenaba la comida, se lavaba, se planchaba, etc. Se trataba entonces de un espacio dedicado completamente al servicio. Al ser un espacio de trabajo, se ensuciaba fácilmente, por lo que la cantidad de muebles era mínima, además de lo necesario para cocinar, había una mesa y algunas sillas y taburetes.¹¹²

El **baño**, cuando empezó a formar parte de la vivienda como tal, se concebía como una estancia más. Allí se colocaba la bañera, fija, ya que anteriormente solía ser portátil, y un lavabo; el inodoro se disponía en otro lugar. En ocasiones, baños de menores dimensiones estaban directamente conectados a las habitaciones. Las paredes estaban cubiertas de papel pintado, como el resto de habitaciones, mientras que el suelo, a diferencia del resto de la casa, se recomendaba cubrirlo con baldosas.¹¹³

Además de las estancias principales, en aquellas viviendas que pertenecían a clases sociales más altas, ha-

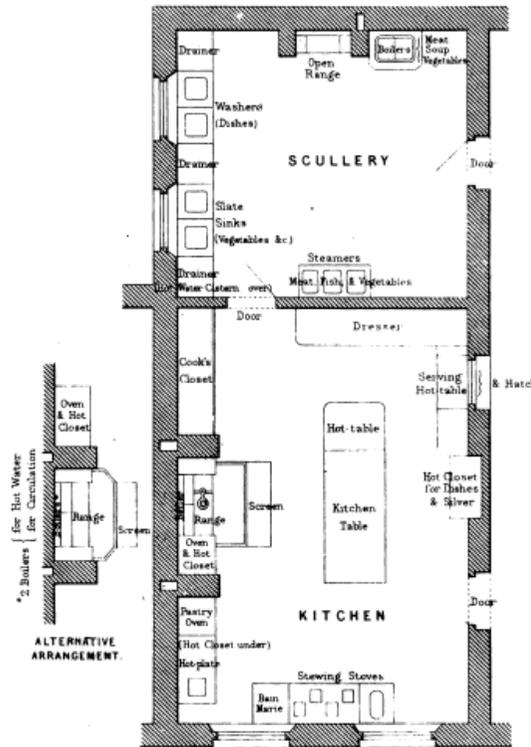
bía otras como la biblioteca, la “habitación del caballero”, o la habitación de estudio, entre otras.

En cuanto a la **biblioteca**, el que hubiera o no, dependía sobre todo de si la familia tenía un gusto literario. Esta estancia, por lo general, no era un espacio donde solo se guardaban los libros, era más bien una especie de salita para el hombre de la casa, el cual descansaba o leía. Solía estar intercomunicada con el salón, incluso, de vez en cuando, ambas estancias eran una sola. Por otra parte, había ocasiones en las cuales la biblioteca se utilizaba también como habitación de estudio, por lo que se puede entender como una estancia de uso flexible.¹¹⁴

La “**habitación del caballero**” o *gentleman’s-room*, también conocida como *business-room*, era la sala privada del hombre de la casa, el cual la utilizaba para abordar asuntos prácticos, hacer negocios y recibir a conocidos. Lo más común es que estuviera alejada de las estancias donde la familia pasaba el tiempo, así no se invadía la privacidad. La habitación solía estar decorada con mapas en las paredes, y amueblada con algún escritorio y estanterías para albergar todos los papeles y documentos.¹¹⁵

Por último, la **habitación de estudio** la frecuentaban casi todos los miembros de la familia. Era de pequeño tamaño, y el objetivo era que todo aquel que hiciera uso de esta estancia se sentara cómodamente frente a su escritorio, recibiera el calor de una chimenea y, además, que tuviera buena luz natural, es decir, que el individuo se encontrara en una situación de pleno confort.¹¹⁶

Se podría decir que la arquitectura doméstica victoriana experimentó cambios como el desarrollo de concepto de cada estancia, más ventilación, salubridad, etc., por lo que las mejoras fueron evidentes, consiguiendo ese confort que tanto se buscaba.



F. 36. Ejemplo de planta de cocina y trascocina.

¹¹¹ FLANDERS, J. (2004). *op. cit.*, pp. 38-65.

¹¹² *Ibidem*, p. 100.

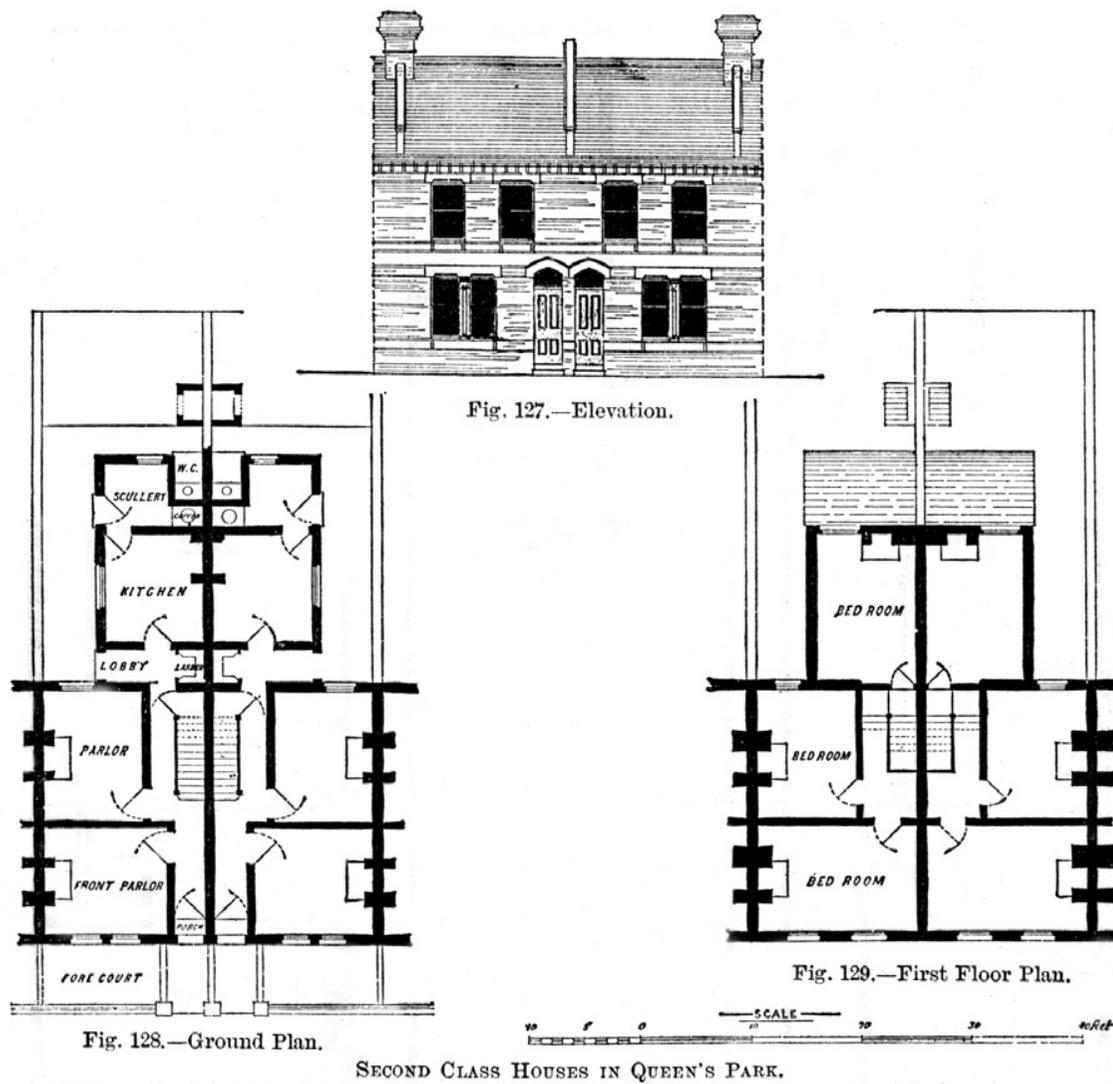
¹¹³ *Ibidem*, p. 311.

¹¹⁴ KERR, R. (1864). *op. cit.*, pp. 116-118.

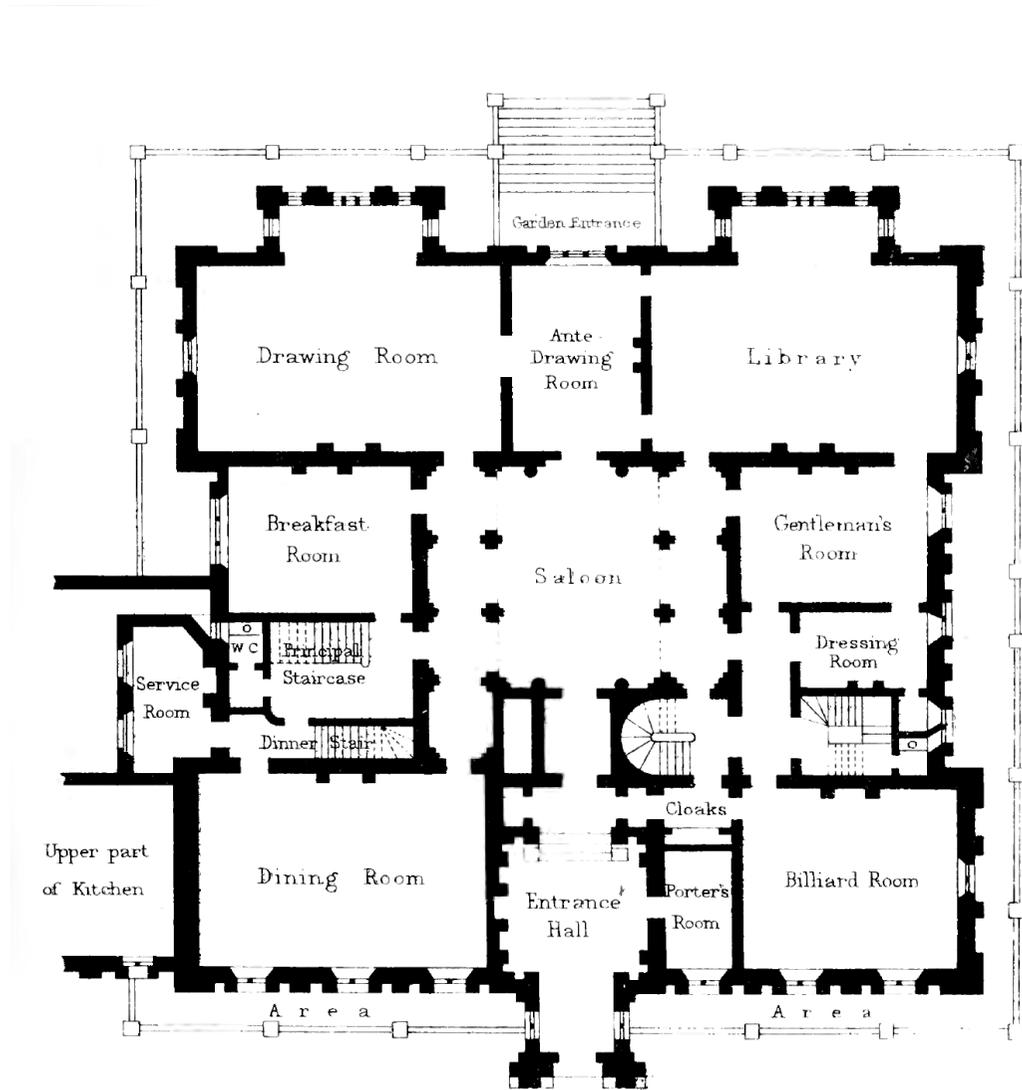
¹¹⁵ *Ibidem*, p. 121.

¹¹⁶ *Ibidem*, p. 123.

Ejemplos de arquitectura doméstica victoriana



F. 37. Esquema de viviendas tipo adosadas de clase media. Se solía pagar £30 por cada una de ellas al año.



F. 38. Bylaugh Hall, Norfolk. Ejemplo de casa de campo de 1852.

4. 2. 2. Arquitectura en el filme

La mansión de Bly, según se muestra en el filme, está formada por dos plantas (planta baja y planta primera), además de un torreón, típico de las mansiones y castillos neogóticos del siglo XIX.

En cuanto al acceso a la casa, se produce a través de un camino de tierra, luego de atravesar una puerta en forma de reja metálica que, junto a un muro, separa la propiedad del espacio público. La mansión tiene en sus inmediaciones extensos jardines ingleses, los cuales son un elemento típico en las películas de terror, ya que ayudan a crear una atmósfera sombría y solitaria, y diferentes lagos junto a los que se encuentra una pequeña construcción que sirve como mirador.

La primera planta contiene el hall, el salón, una habitación, la cual no se muestra en el filme, y la escalera de comunicación con la planta superior. Además, a través del hall y del salón se accede a una terraza que conecta con el jardín y que está decorada con varias esculturas de estilo, aparentemente clásico, y otros elementos neogóticos. El salón también está unido a otra estancia llamada *serre* o *conservatory*, es decir, un invernadero de vidrio estructural asociado a un espacio. Se diseñaba con el propósito de albergar y propagar nuevas plantas que provenían de países tropicales. No todas las mansiones victorianas tenían un conservatory, solamente aquellas cuyos dueños les gustara la naturaleza, y no tuvieran interés por el "jardín de invierno".¹¹⁷

Por otra parte, desde la primera planta, y a través de la terraza, se accede al torreón, el cual tiene en su interior una gran escalera que permite subir hasta la cubierta.

En su parte superior tiene almenas y pináculos, además de un reborde que marca el último forjado. Como se ha indicado anteriormente, los torreones son elementos típicos de la escenografía del cine de terror, ya que se utilizan como lugar para las apariciones espectrales, y *The Innocents* no es la excepción.

En la segunda planta se encuentran los dormitorios y otras habitaciones, entre las que se encuentra el baño. La institutriz y el ama de llaves tienen una conversación en una de esas habitaciones, pero no se llega a apreciar qué función puede tener. Un largo pasillo da acceso a las estancias. Miss Giddens sufre la aparición de los fantasmas en este espacio varias veces, ya que la atmósfera que creada es oscura y tenebrosa, favoreciendo a presencia de los seres sobrenaturales.

Por último, en el pasillo también hay dos pequeñas escaleras de madera que suben a una entreplanta. Una de ellas lleva al desván, lugar lleno de objetos donde Miss Giddens va encontrando pruebas de los espectros, y la otra a la habitación de estudio. Además, desde el mismo pasillo se puede observar el hall gracias a la doble altura de este, ya que tiene una especie de balcón al final del recorrido que lo permite.

La mayor parte de la película transcurre en interiores, por lo que la mansión tiene un peso muy grande en la historia. Se reafirma entonces el afán por lo habitacional y la vivienda en el siglo XIX, pero también cómo se muestra a través del cine de terror del siglo XX, reinterpretando los espacios de época victoriana.



F. 39. Deborah Kerr y Pamela Franklin en Sheffield Park para *The Innocents*.



F. 40. Deborah Kerr y Pamela Franklin en los exteriores de Sheffield Park House para *The Innocents*.

¹¹⁷ GERE, C. (1989). *Nineteenth-Century Decoration. The Art of the Interior*. Londres: Weidenfeld and Nicolson, pp. 108-109.



F. 41. Peter Wyngarde interpretando a Peter Quint en el torreón de la mansión de Bly.





F. 42. Deborah Kerr interpretando a Miss Giddens en la terraza de la mansión de Bly.

4.2.2.1. Hall

El hall es un espacio que tiene una gran presencia en la película, de inicio a fin. Sirve como escenario para muchos momentos de la historia, de ahí que los personajes realicen grandes recorridos. Seis escenas tienen lugar en el hall, desde el recibimiento de Miss Giddens y Miles, hasta las tertulias y discusiones de la institutriz y Mrs. Grose. El hecho de que la escalera principal y el acceso a otras estancias de la mansión de Bly se encuentre en este espacio da lugar a largas escenas, pues es indispensable hacer uso de este.

Arquitectónicamente se caracteriza por tener un elementos neogóticos, pero también eclécticos. El recibidor, un espacio de dimensiones estándar, cuenta con una puerta de acceso, la principal de la mansión, de una sola hoja y de madera. Flanqueándola se encuentran unos ventanales rematados en su parte superior por unos arcos de medio punto. El espacio comprendido entre el dintel y el arco de estas, el tímpano, también forma parte del ventanal. De la misma manera, la puerta está rematada por un arco de medio punto, sin embargo, el tímpano es semiciego, pues hay partes opacas pero un ojo de buey con tracería decora dicho elemento. Limitando el recibidor del siguiente espacio del hall, se encuentra dispuesta una pantalla arquitectónica de transición de madera, la cual recuerda a las *screen* de los grandes salones medievales. Este elemento está compuesto por cuatro arcos apuntados trilobulados, y un quinto central, también trilobulado pero rebajado y más ancho que los demás, ya que por el espacio que se genera, se pasa del recibidor a la siguiente zona. Todos los arcos apean sobre unas columnas que

a su vez apoyan sobre una especie de murete de madera. Las columnas tienen tanto basa como capitel. Junto a las paredes laterales se encuentran dispuestas dos mesas de recibidor sobre las cuales hay una lámpara de mesa. Dichas paredes están decoradas con molduras, las cuales simulan una arquería ciega, sin embargo, la pared en la que se encuentran la puerta de acceso y los ventanales tienen molduras rectangulares y un zócalo de 70cm de alto aproximadamente. Este también está decorado con molduras del mismo estilo que las paredes.

La siguiente zona se trataría del hall propiamente dicho, un espacio de doble altura amplio y sin mobiliario que interrumpa el paso. Además de la arquería, dos peldaños también dan acceso a esta parte del hall. Además, desde él se tiene acceso a otras partes de la mansión: el salón, una habitación, el jardín exterior y la escalera que comunica la planta baja con la primera planta. La pared lateral derecha tiene un requiebro en el cual hay dispuesto un ventanal, junto al cual se encuentra un sofá y una mesa de reducidas dimensiones característicos de la época. Además, pegados a dicha pared, hay un par de muebles auxiliares como un reloj de pie. Por otra parte, en la pared inferior, la de mayor dimensión, se encuentra la chimenea, típica de la época, decorada en su parte superior con un emblema. En la misma pared se encuentra la puerta de paso al salón, la cual está limitada en sus lados por una especie de vano a edícula. En frente de la puerta se encuentra la escalera, la cual tiene forma curva, ya que sigue una pared lateral en forma de arco decorada con motivos fantásticos y naturales, además esta tiene

una barandilla de madera con balaustres. Junto a la escalera hay una mesa circular. Finalmente, un pasillo amplio da acceso a una habitación secundaria a través de una puerta igual a la del salón y al jardín exterior a través de una puerta de vidrio rematada de la misma forma que la principal, es decir, con un arco peraltado semiciego y un ojo de buey con tracería. Asimismo, este espacio tiene mobiliario auxiliar: una mesa, candelabros de pie y una silla. Las paredes, a diferencia del recibidor, son lisas pero con un zócalo que sí que sigue el mismo diseño.

En cuanto al pavimento, es otro elemento importante en el hall, pues sigue un patrón: cuadrados blancos de 60x60cm aproximadamente que cuando se encuentran entre ellos en los vértices se disponen rombos de color oscuro. Lo más distinguible son los dibujos en zonas concretas, los cuales se encuentran en el recibidor, la zona central del hall y junto a la puerta de acceso al jardín. Cada uno de ellos es diferente, pero tienen rasgos comunes: formas geométricas y simétricas.

Por último, el uso de la luz en este espacio es muy importante. Al ser una zona de día casi siempre se muestra iluminado. En la F. 44 se muestra un plano cinematográfico con mucha profundidad de campo, se llegan a ver hasta tres espacios diferentes: el recibidor, el hall propiamente dicho, y el salón. El recibidor se observa oscuro para darle protagonismo al hall, donde se encuentra la institutriz situada en el centro de la composición, y llevar la atención del espectador allí.

En el libro no se hace referencia a este espacio, pero sí a la escalera¹¹⁸, la cual tiene la misma función que en la película: lugar de conversación de Miss Giddens

y el ama de llaves, además de servir como elemento de comunicación vertical.

¹¹⁸ "La abordé en la escalera; bajamos juntas y abajo la detuve, cogiéndola por el brazo". JAMES, H. (2012). *Otra vuelta de tuerca* (A. Desmonts, Trad.). Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial, p. 29. (Obra original publicada en 1898).

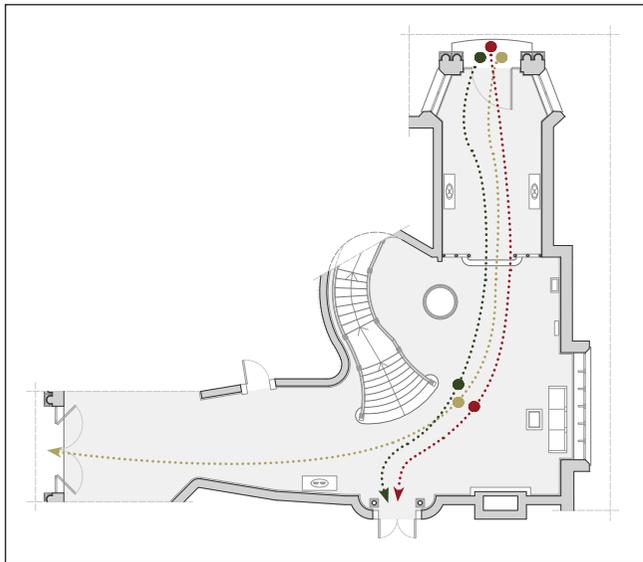


F. 43. Deborah Kerr interpretando a Miss Giddens en el "hall" de la mansión de Bly.

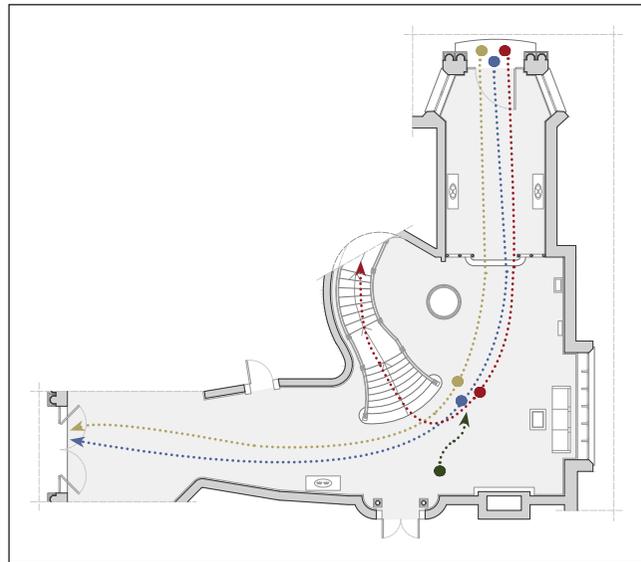


F. 44. Deborah Kerr y Megs Jenkins interpretando a Miss Giddens y Mrs. Grose en el "hall" de la mansión de Bly.

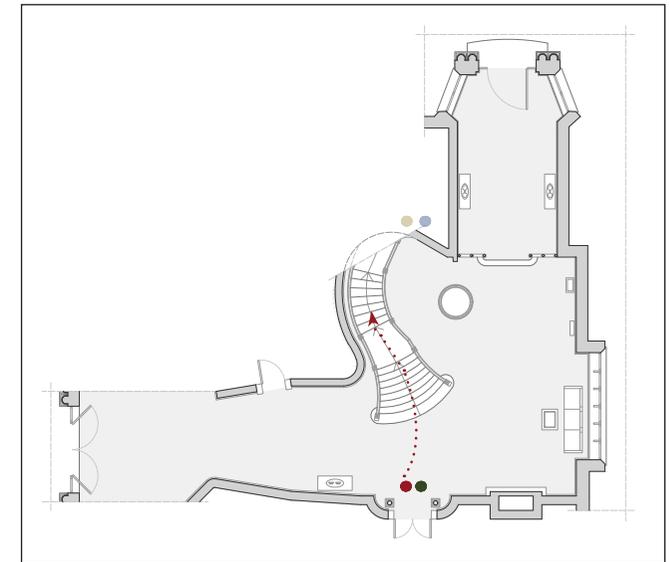
Recorridos



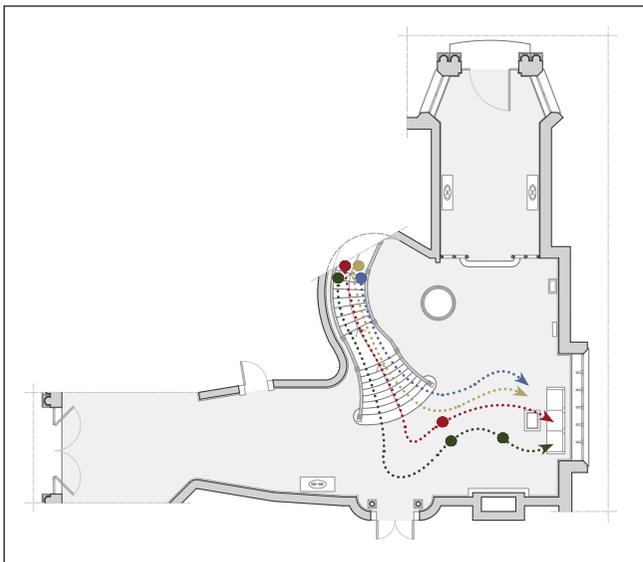
0:11:29 - 0:12:09



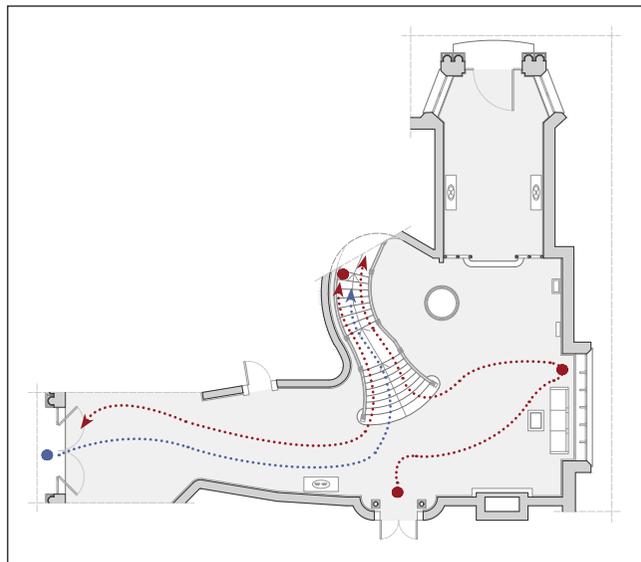
0:24:19 - 0:25:28



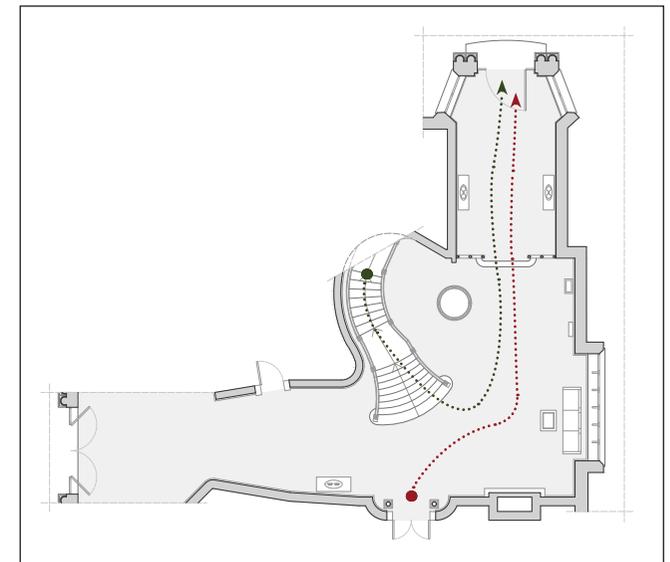
0:40:40 - 0:41:02



0:44:22 - 0:48:30



1:08:50 - 1:14:22



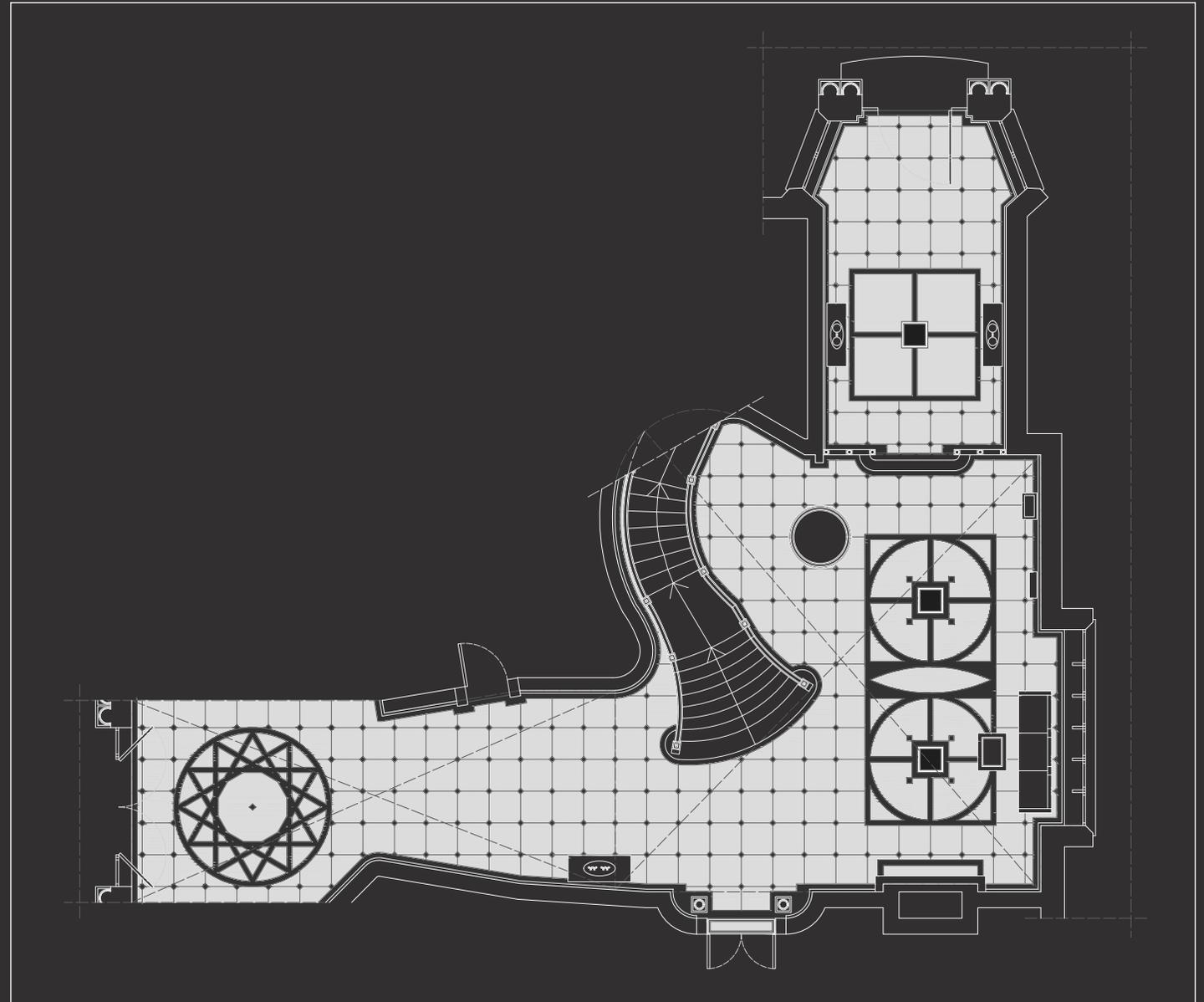
1:26:12 - 1:27:45

● Mrs. Grose ● Miss Giddens ● Flora ● Miles

La mesa circular junto a la escalera, según distintos fotogramas, está colocada en diferente posición: más cerca de la escalera o más cerca de la pantalla arquitectónica.

Planta de distribución

E 1:120



4. 2. 2. 2. Salón

La *drawing-room*, como está indicado en el guion, o salón desempeña, en cuanto a espacio, un papel importante en el filme. Muchos minutos de pantalla transcurren en esta estancia, de ahí que se desarrollen muchas conversaciones entre los personajes y estos realicen numerosos recorridos.

El acceso principal al salón se produce a través del hall, pero también se puede acceder a él a través de la terraza. Nada más pasar la puerta, la cual al igual que el hall es un vano a edícula, se encuentra una zona de sillones y sofás junto a una chimenea que los personajes utilizan para sus tertulias, tiempo libre y hora del té, algo muy inglés. A la izquierda de dicha zona, según la orientación de los planos, hay un gran piano de cola, un aparador, una especie de vitrina, y un amplio espacio libre desde el que se accede y se ve la terraza, pues hay varias ventanas con perfilera dividiendo los vidrios, de hecho, una *bow-window* o mirador forma parte del conjunto de vanos. Asimismo, largos cortinajes con bordados se encuentran junto estas. El hecho de que haya dispuestas ventanas a lo largo del paramento hace que se trate de un espacio muy iluminado durante el día.

Por otra parte, justo detrás del piano hay un espacio anexado al salón en forma escalonada y que termina también en una *bow-window* y una puerta acristalada de acceso a la terraza. En el último de los tres anchos escalones hay dispuestos dos sillones y una pequeña mesa de té. Durante la película no se llega a mostrar del todo la función de esta zona; Miss Giddens la utiliza en un mo-

mento para sentarse en uno de los sillones y conversar con Miles, pero no cumple ningún uso específico.

En la parte contraria del salón, la de la derecha hay otro espacio que está dividido del resto por unas estrechas columnas de sección poligonal y un escalón del mismo tipo que los de la zona anexionada en la parte izquierda. En las paredes de esta área hay dispuestas un par de estanterías, por lo que se intuye que sea un espacio destinado a la lectura. Asimismo, un invernadero o *conservatory*¹¹⁹ se encuentra anexionado, de ahí que haya una puerta de doble hoja y moldura decorativa de madera. En la escena final de la película se ve claramente como el niño se mueve del salón al invernadero y Miss Giddens lo persigue. Realmente, a lo largo de todo el salón hay dispuestas varias de dichas columnillas, las cuales, viendo el espacio entero en planta, sirven para subdividir la habitación en diferentes zonas.

En cuanto al pavimento, tiene una colocación uniforme y consiste en una serie de tablas de madera de aproximadamente unos 20cm de ancho y 120cm de largo. Siguen un dibujo: una serie de rombos que se repiten uno detrás de otro, y otra que se produce cada dos tablas. Las paredes, como en el hall, tienen un alto zócalo, pero a diferencia del hall, este tiene molduras no tan rectangulares. El resto de esta tiene aspecto estucado.

Sobre la decoración, hay presencia de flores en toda la estancia, algo que es típico de los interiores del siglo XIX, pues le restan sobriedad al mobiliario ecléctico.

¹¹⁹ GERE, C. (1989). *op. cit.*, pp. 108-109.

Las alfombras también forman parte de la decoración: el pavimento está casi cubierto por la presencia de estas. Además, también hay muchas velas y candelabros, lo que es lógico, pues la iluminación eléctrica llegó a las casas a finales de siglo.

Por último, en la novela, el piano está ubicado en la habitación de estudio en vez de en el salón.¹²⁰ Sí que se describe que la habitación alberga muchas clases de novelas antiguas;¹²¹ el salón dispone de varias estanterías.

¹²⁰ *"El piano de la sala de estudio prorrumpía en toda clase de fantásticos caprichos; y cuando eso fallaba, conspirábamos en los rincones, con la secuela de que uno de ellos salía con el mejor humor para «entrar» luego como algo nuevo".* JAMES, H. (2012). *op. cit.*, p. 68.

¹²¹ *"Había en Bly toda una habitación de libros antiguos –novelas del siglo pasado– y entre ellas títulos de lamentable fama, pero en ningún caso obras descarriadas, que habían sonado hasta en mi remoto hogar y despertado mi curiosidad infantil".* JAMES, H. (2012). *op. cit.*, p. 70.

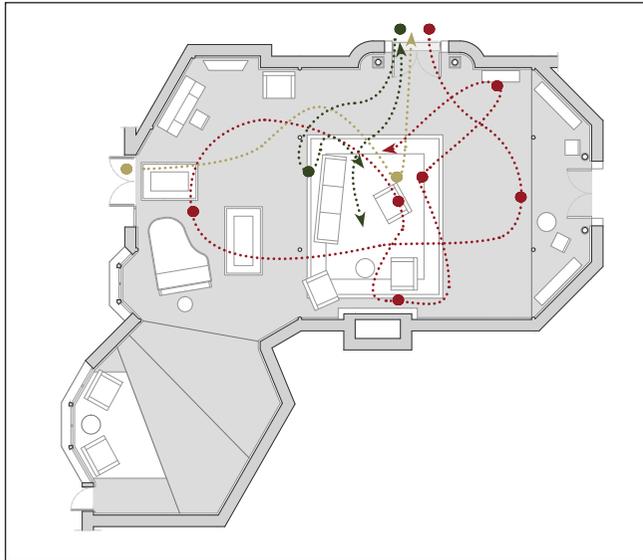


F. 45. Deborah Kerr y Megs Jenkins interpretando a Miss Giddens y Mrs. Grose en el "salón" de la mansión de Bly.

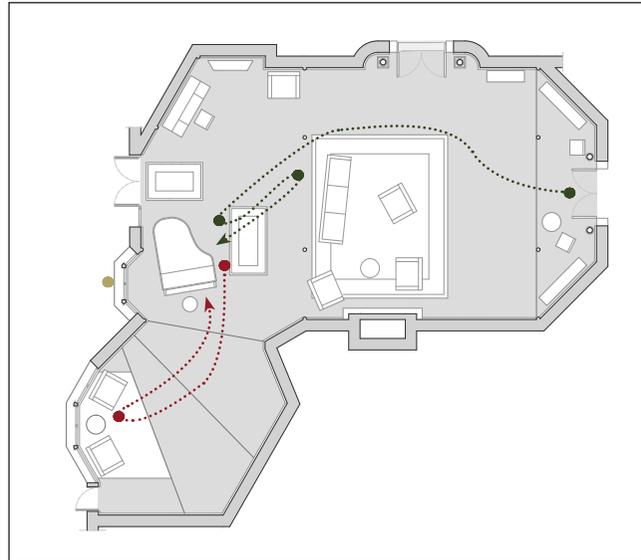


F. 46. Deborah Kerr y Martin Stephens interpretando a Miss Giddens y Miles en el "salón" de la mansión de Bly.

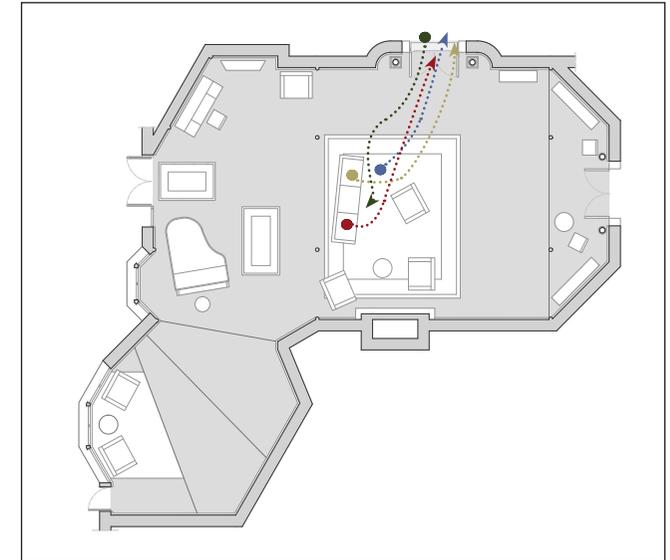
Recorridos



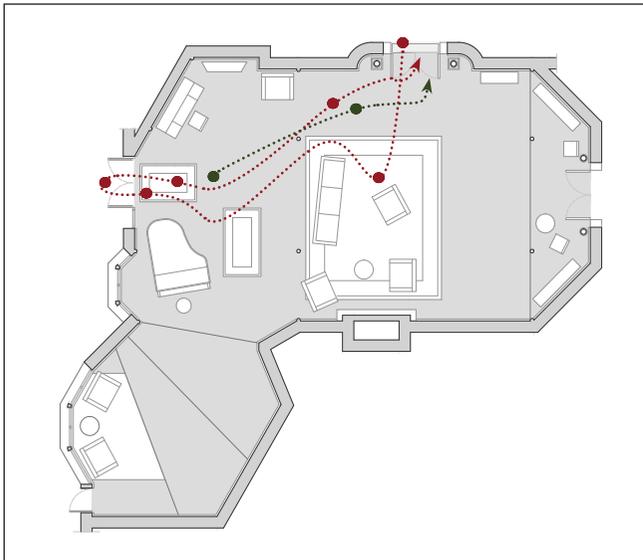
0:12:07 - 0:15:20



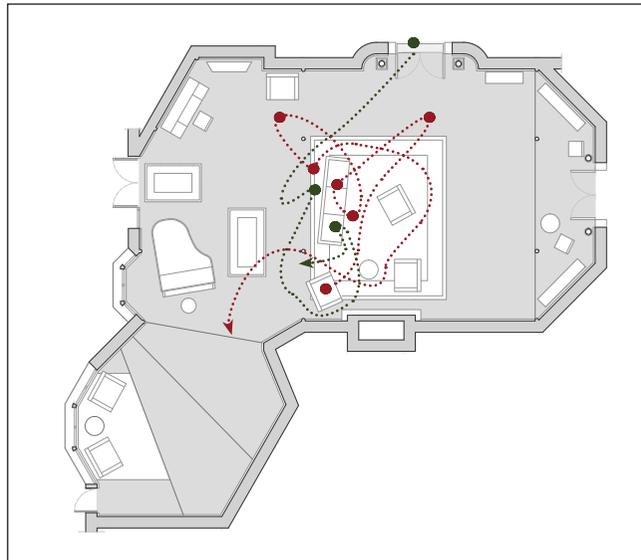
0:32:04 - 0:33:00



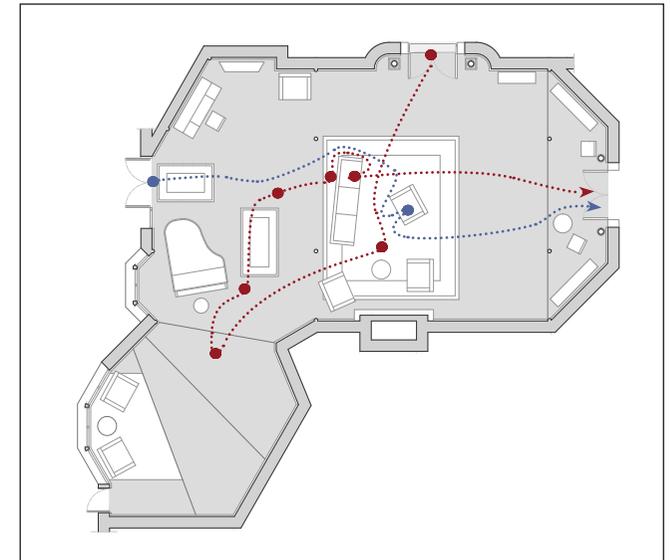
0:34:02 - 0:36:16



0:38:59 - 0:40:40

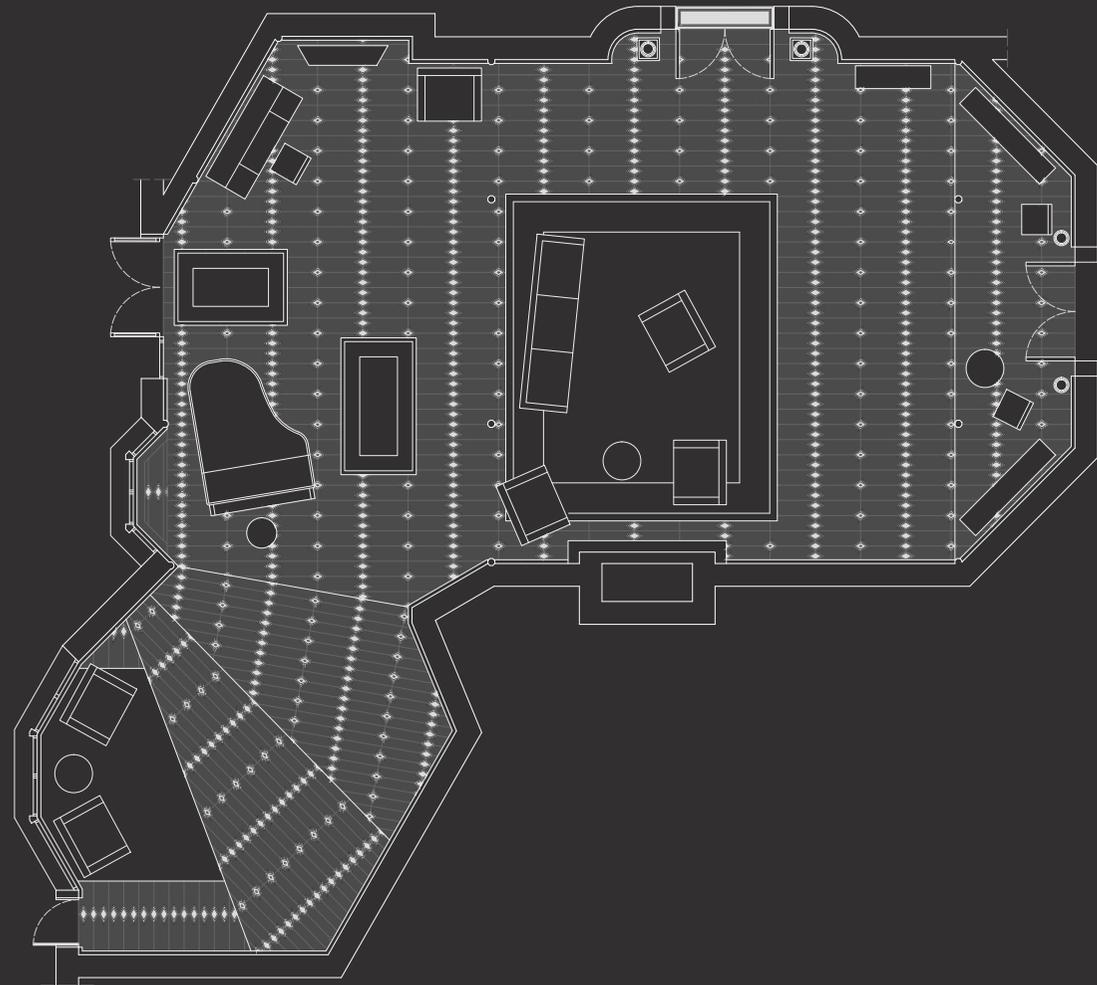


0:52:43 - 0:59:13



1:29:16 - 1:31:53

● Mrs. Grose ● Miss Giddens ● Flora ● Miles



Planta de distribución

E 1:100



4. 2. 2. 3. Habitación de Flora y Miss Giddens

El dormitorio de Flora y Miss Giddens también es otra estancia importante. Al ser un espacio dedicado al descanso no se realizan demasiados recorridos en él, pero conforme avanza la trama y se muestra la inquietud de la institutriz respecto a las apariciones espectrales, esta realiza varias idas y venidas. Igualmente, esta sufre de pesadillas mientras duerme, por lo que sirve, en parte, para mostrar su subconsciente.

Esta estancia tiene una particular importancia en la novela. Henry James la describe como una de las más grandes de la casa. Dispone de una gran cama, cortinajes bordados y espejos de cuerpos entero.¹²²

Se accede a través del largo pasillo, al igual que el resto de habitaciones de la segunda planta. Arquitectónicamente es un espacio bastante completo para ser un dormitorio, pues además del mobiliario típico, tiene una zona con un sillón, una mesa baja y una chimenea de aspecto neogótico sobre la que hay colocado un reloj y un cuadro, composición típica de los interiores de época moderna y contemporánea. La cama de Miss Giddens se encuentra junto a la pared inferior, tapando casi en su totalidad una ventana. Además, está compuesta con estructura de madera oscura con unas telas blancas. La cama de Flora está dispuesta junto a la chimenea, es decir, en la pared opuesta a la de la institutriz. Su diseño es más simple: estructura metálica y curvada, pero sí que tiene telas. Ambas camas tienen junto a ellas una mesita de noche sobre las que hay dispuestos varios objetos personales. En esa misma pared hay colocada una cómoda. La pared

de la izquierda contiene una ventana con cortinas igual que la de la parte inferior, es decir, seis hojas y perfilería que divide el vidrio, tal y como ocurre en el salón y en el resto de estancias. Justo debajo de la ventana hay un sofá de dos plazas en el que, en alguna ocasión, Flora utiliza para asomarse y ver el exterior. También hay colocado un aparador y un candelabro de pie, pero no se les da uso.

El pavimento de esta estancia es de madera, como en el salón, aunque su diseño es más simple, no tiene los característicos rombos. Las paredes tienen aspecto estucado y un alto zócalo, y sobre ellas hay dispuestos una gran cantidad de cuadros.

Finalmente, sobre la iluminación, no es el espacio más sombrío de la mansión, sin embargo, sí que hay escenas muy foscas. Como es obvio tiene que ver con el hecho de que se trate una estancia nocturna. Se realizan muchos juegos de luces y sombras, pues contrasta la oscuridad del espacio interior con la claridad, en algunos casos, exterior y el vestuario blanco de Flora y Miss Giddens. Esto ayuda pues, a mostrar la inquietud y tensión por parte de la institutriz durante la historia.

¹²² *"Todo me sorprendía, la inmensa e impresionante habitación, una de las mayores de la casa, el gran lecho que casi resultaba fastuoso, los cortinajes bordados, los enormes espejos en que por primera vez me vi de pies a cabeza, y lo mismo el extraordinario encanto de la pequeña a mi cargo y tantas otras cosas que se me venían encima".* JAMES, H. (2012). *op. cit.*, p. 23.

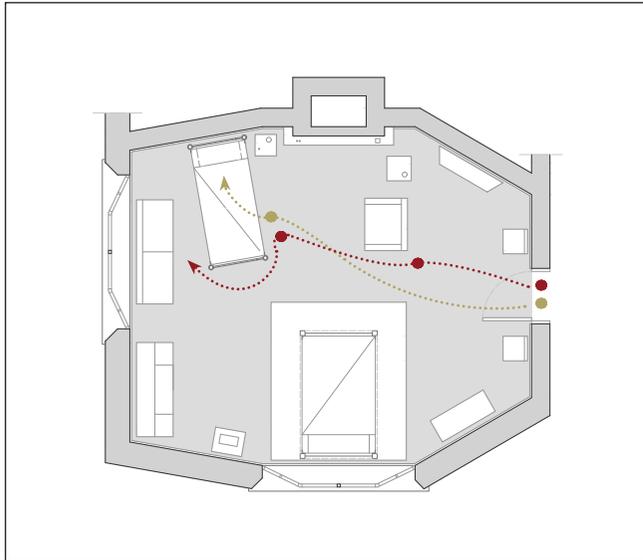


F. 47. Deborah Kerr y Pamela Franklin interpretando a Miss Giddens y Flora en la "habitación de Flora y Miss Giddens" de la mansión de Bly.

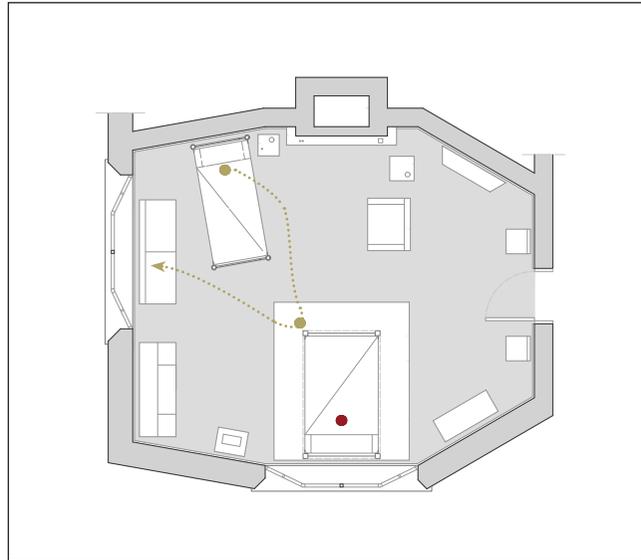


F. 48. Pamela Franklin interpretando Flora en la "habitación de Flora y Miss Giddens" de la mansión de Bly.

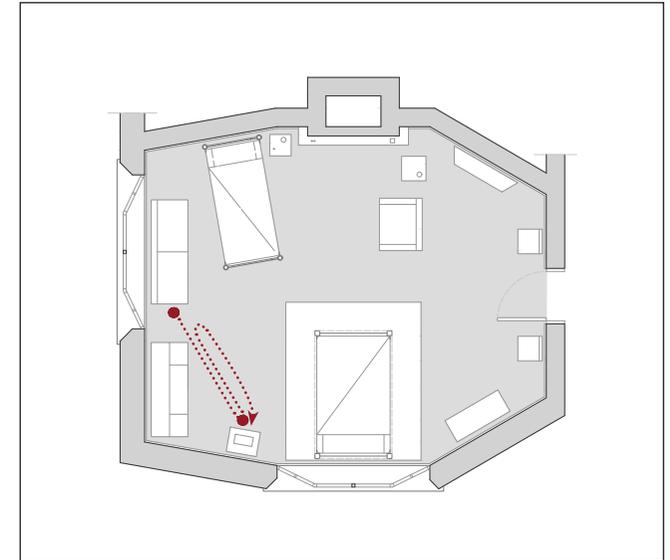
Recorridos



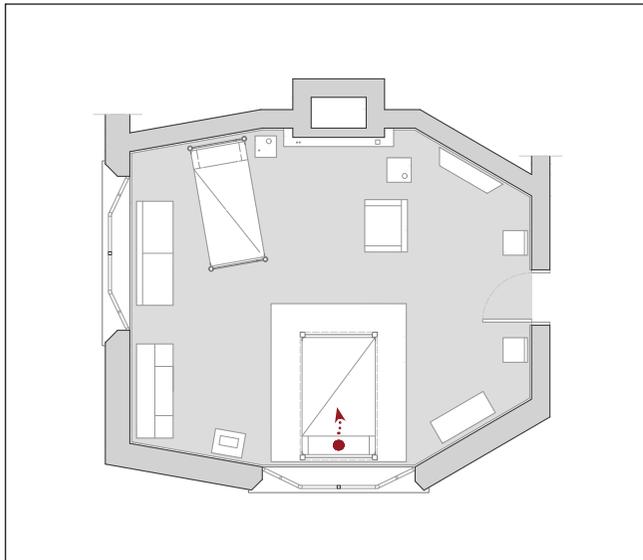
0:16:31 - 0:17:48



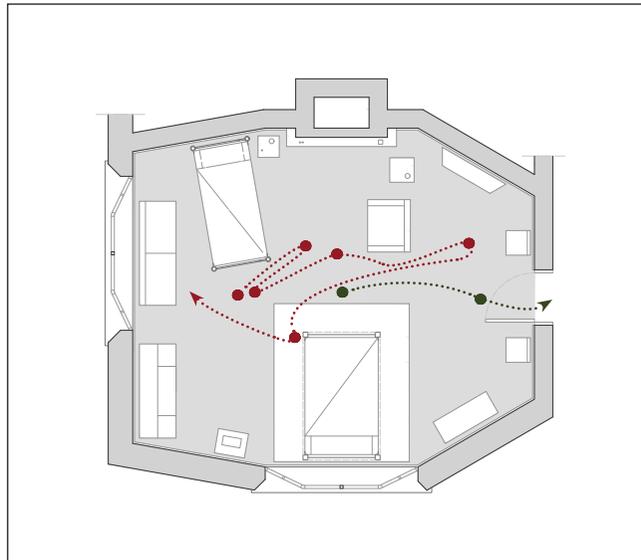
0:17:50 - 0:19:17



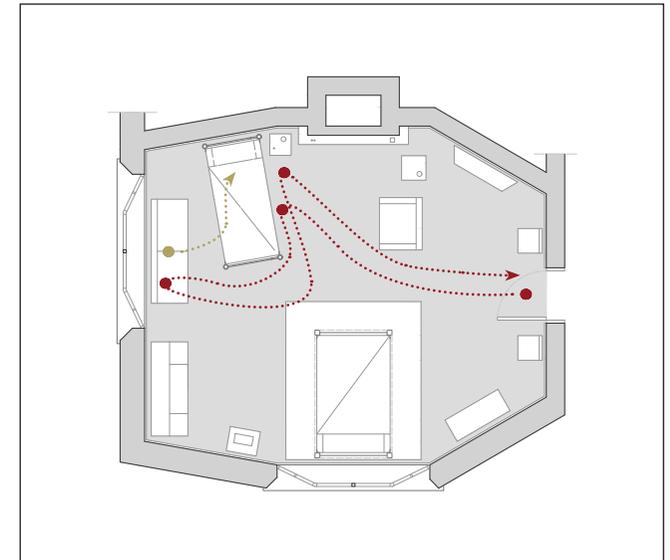
0:41:07 - 0:41:41



0:41:42 - 0:42:08

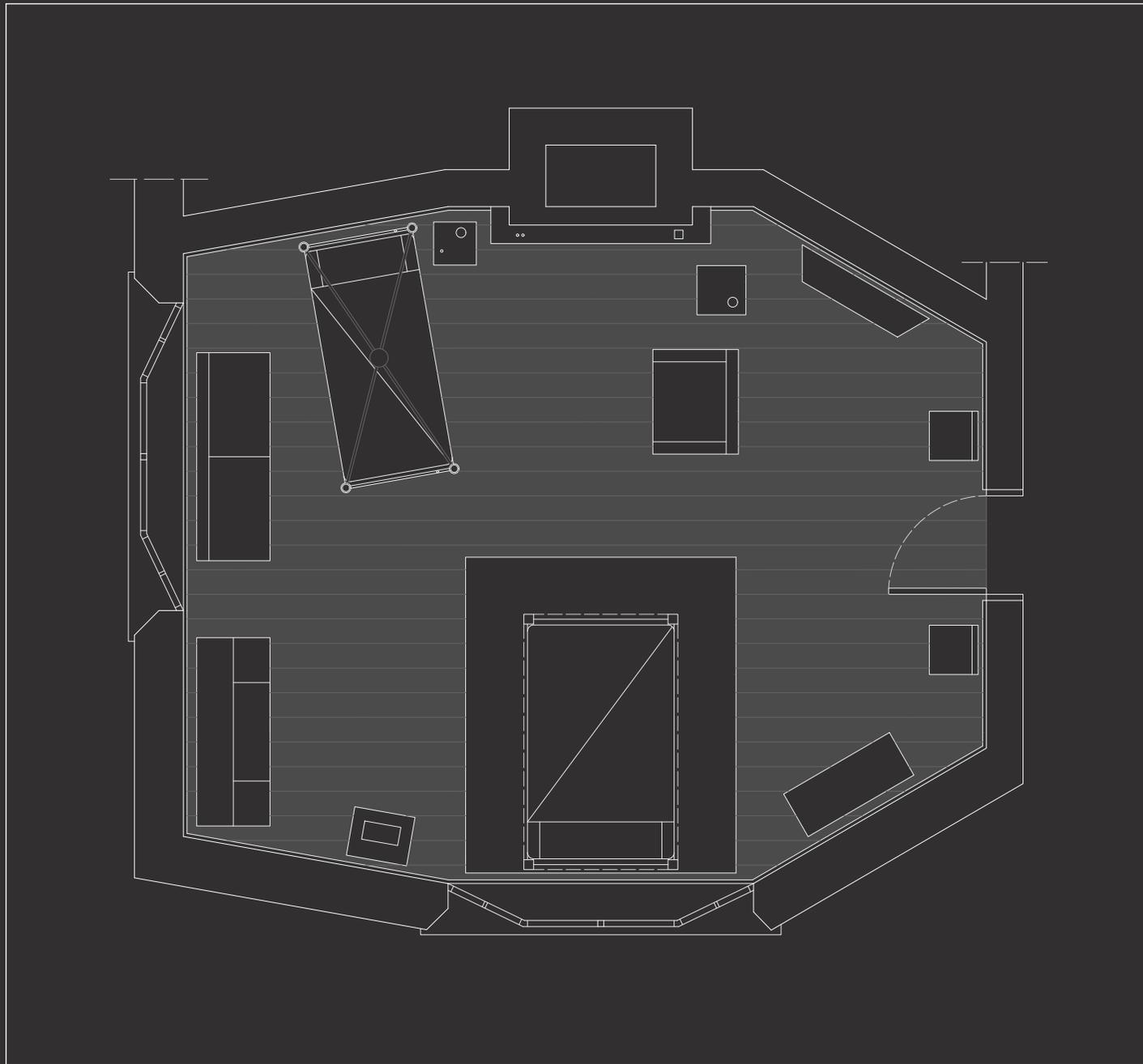


0:48:30 - 0:50:14



1:12:26 - 1:13:28

● Mrs. Grose ● Miss Giddens ● Flora



Planta de distribución

E 1:50



4. 2. 2. 4. Habitación de Miles

El dormitorio del niño de la historia, Miles, es un escenario poco recurrente en la película, pero todo aquello que ocurre en este espacio es importante para la trama. En relación del acceso a la habitación se ha de subir la gran escalera del hall para posteriormente recorrer un largo y oscuro pasillo hasta llegar a la puerta. Dicho pasillo, como se ha comentado anteriormente también lleva a otras estancias.

La habitación solo es visitada por Miles y Miss Giddens, de ahí que las interacciones sean más "íntimas". De hecho, la escena del filme que se puede considerar como la más turbia, cuando Miles da un beso en la boca a la institutriz, lo cual tiene poco de infantil, ocurre en esta estancia. Además, el niño muestra una paloma blanca muerta, algo bastante inquietante. El recorrido que tienen ambos personajes en las dos escenas en las que aparece el dormitorio es breve, pues Miles siempre se encuentra tumbado en la cama y es Miss Giddens quien recorre el espacio.

Arquitectónicamente es un espacio más masculino comparado con el dormitorio de Flora y la institutriz. Así ayuda pues a crear una atmósfera de tensión creando los momentos turbios que se ocurren en la historia. No dispone prácticamente de mobiliario más allá del esencial. Nada más abrir la puerta, los personajes se encuentran con una cama individual con una estructura metálica.¹²³ Junto a ella hay una mesita de noche redonda sobre la que se encuentran un libro y un reloj, además de una vela dejada por Miss Giddens cuando visita la pri-

mera noche a Miles. A la derecha de la cama y adosada a la pared lateral hay una mesa de escritorio pequeña con varios objetos, la cual está colocada debajo de una ventana estándar de habitación, es decir, 100x120cm aproximadamente. Además, unas cortinas recogidas separan el espacio del escritorio del de la cama. Por otra parte, en la pared que contiene la puerta se puede apreciar vagamente una estantería, además de una especie de estante. Apoyada sobre la pared opuesta a la de la ventana parece haber una cómoda, ya que Miss Giddens realiza la acción de guardar ropa, aun así, no se llega a mostrar en ningún momento de la historia.

El diseño de las paredes, como es común en las demás estancias, tiene un alto zócalo de madera con molduras rectangulares. El resto del paramento carece de molduras, pero sí que tiene un aspecto estucado de un color más claro que el zócalo. Sobre ellas hay colgados varios cuadros, sobre todo en la parte del cabezal de la cama.

Por último, el pavimento no se muestra en escena, pero se intuye que pueda ser parqué oscuro al igual que el dormitorio de Miss Giddens y Flora, puesto que ambas habitaciones tienen elementos comunes.

¹²³ Las camas de estructura metálica se popularizaron en el siglo XIX en Inglaterra debido a la problemática de las de madera, pues había que desmontarlas por las plagas de chinches. Acabó surgiendo una gran industria.

Historia del Mueble 01. *Muebles del siglo XIX* <<http://gsh01.blogspot.com/2012/12/v-behaviorurldefaultvmlo.html>> [Consulta: 10 de septiembre de 2023].

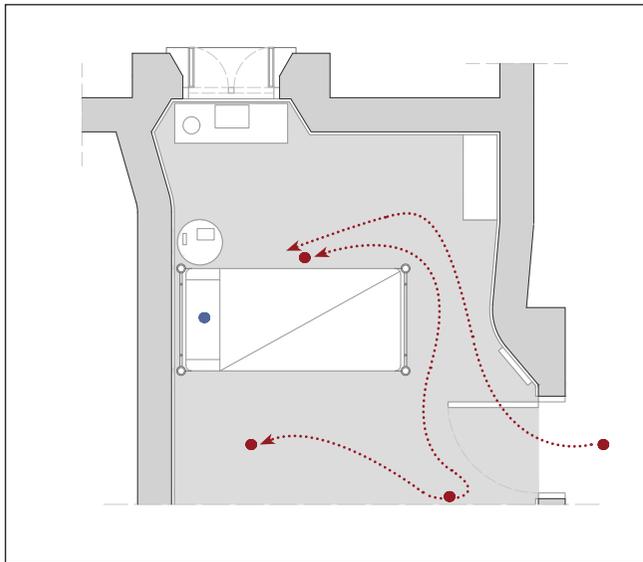


F. 49. Martin Stephens interpretando a Miles en la "habitación de Miles" de la mansión de Bly.

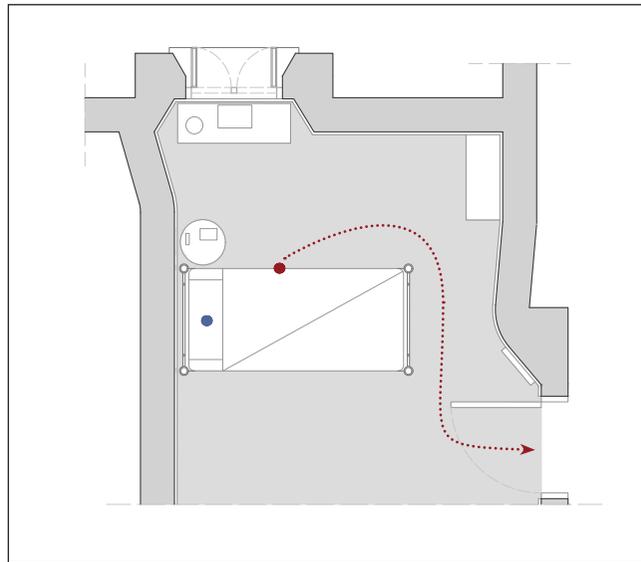


F. 50. Martin Stephens interpretando a Miles en la "habitación de Miles" de la mansión de Bly.

Recorridos

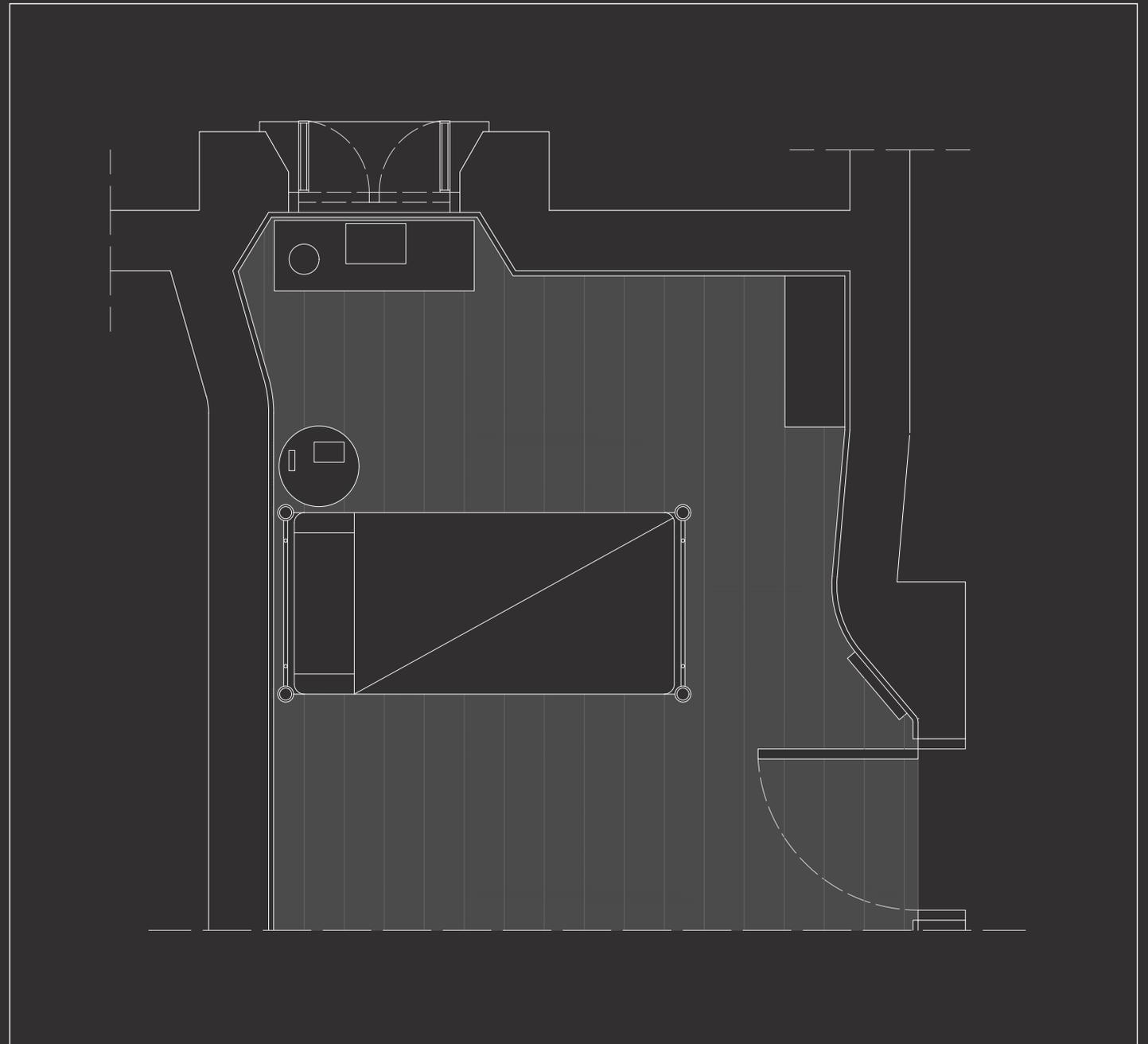


0:25:46 - 0:28:09



1:14:23 - 1:16:08

● Miss Giddens ● Miles



Planta de distribución

E 1:30



4.2.2.5. Habitación de estudio

La habitación de estudio es una estancia dedicada al entretenimiento de los niños. Estos dibujan y pintan junto a la presencia de la institutriz. Al mismo tiempo, Miss Giddens tiene conversaciones con la señora Grose, sobre todo luego de que se produzca la segunda aparición de Miss Jessel, a diferencia de la novela en la cual es la tercera. Es la cuarta estancia donde los personajes se mueven más, incluso mostrándose en pantalla a partir de la segunda mitad del filme. Exceptuando última escena de esta habitación, todas las demás tienen movimiento, mostrando en todo momento la inquietud de la institutriz y el desconcierto del ama de llaves.

Como se ha indicado, al estudio se accede a través de una pequeña escalera de madera desde el pasillo, encontrándose, pues, en una entreplanta. Es un espacio muy iluminado, en ningún momento se muestra como una estancia oscura. Esto ocurre gracias a la presencia de grandes ventanales, ya que se trata de un estudio. En planta es una habitación con muchos requiebros y poco simétrica, y además, combina paredes curvas y de ángulos obtusos, con otras ortogonales.

En cuanto a mobiliario, nada más acceder hay dispuestas dos pequeñas mesas tipo escritorio para Miles y Flora y, junto a la pared una especie de vitrina acristalada con plantas y animales disecados, motivo ornamental típico del siglo XIX. A la derecha de estas, hay un espacio escalonado, como el que está anexionado al salón, en el cual hay dispuesto un globo terráqueo, una mesa tipo recibidor, un caballete con un lienzo, y el escritorio que

utilizan, en este caso, Miss Giddens y Miss Jessel cuando se produce su aparición. Esta parte del estudio culmina en un gran ventanal en forma de arco en planta, el cual tiene vidrios con perfilería rematada también en arco de medio punto. Las ventanas del resto de la habitación son menos complejas, siendo las de la pared superior alargadas y adinteladas. Sobre la zona contraria a la de las mesas, no se le da prácticamente uso en la película. La institutriz es la única que va hacia ella para observar los libros de una de las estanterías. Se puede considerar como un despacho metido dentro de la habitación, pues está dividido del resto de la estancia mediante unas columnillas muy parecidas a las del salón, aunque estas de sección circular. Además es una zona rodeada por estanterías y, en el centro, hay dispuesta una mesa de oficina.

Por otra parte, el pavimento es parqué de madera al igual que en la habitación de Miles y la de Flora y Miss Giddens; no tiene nada especial. Las paredes, sin embargo, a pesar de ser en gran parte de su superficie lisas, tienen un zócalo bastante diferente al del resto de estancias. Está diseñado con molduras de arcos ciegos trilobulados, característico neogótico, teniendo el mismo aspecto que, como se verá en el siguiente espacio, la barandilla del palacete del jardín.

Finalmente, se intuye que la habitación de estudio en el libro es ligeramente más grande, pues alberga también el piano de cola que de vez en cuando toca Miles.¹²⁴ En el filme, como se ha indicado, se encuentra en el gran salón.

¹²⁴ "Es fácil imaginarse si resistí a esta súplica o si dejé de acompañarle, de la mano, a la sala de estudio. Él se sentó ante el viejo piano y tocó como nunca había tocado; y si hay quienes piensen que mejor hubiera hecho dándole patadas a una pelota, sólo puedo responder que estoy completamente de acuerdo". JAMES, H. (2012). *op. cit.*, p. 110.

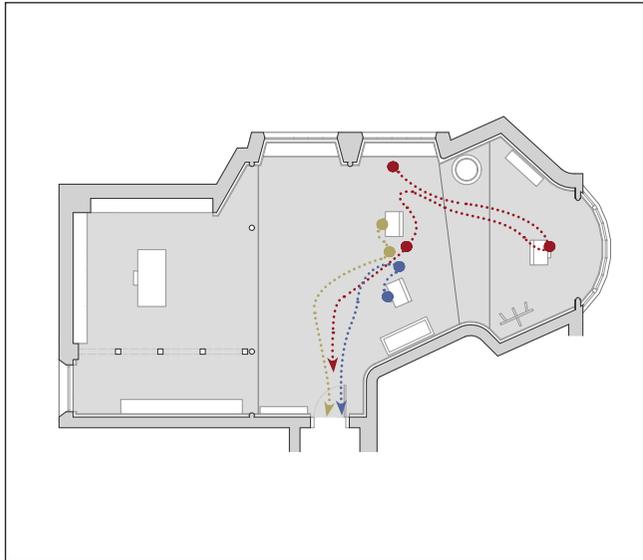


F. 51. Clytie Jessop interpretando a Miss Jessel en la "habitación de estudio" de la mansión de Bly.

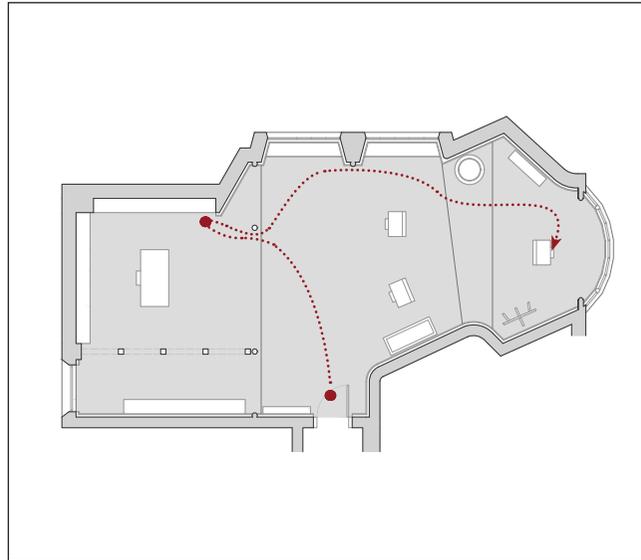


F. 52. Megs Jenkins interpretando a Mrs. Grose en la "habitación de estudio" de la mansión de Bly.

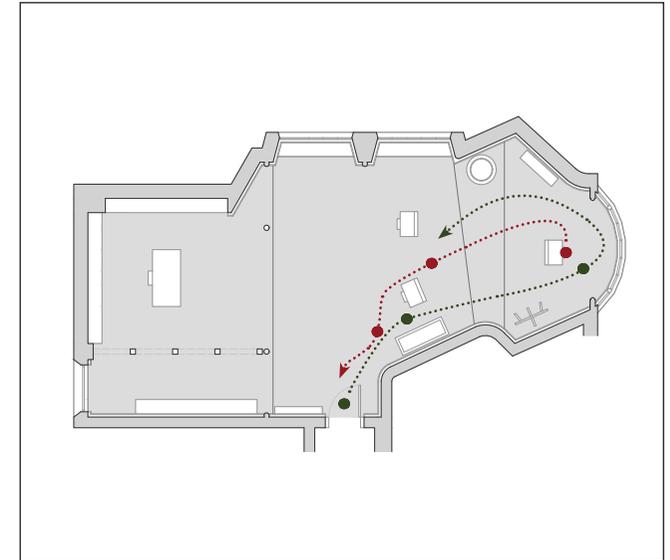
Recorridos



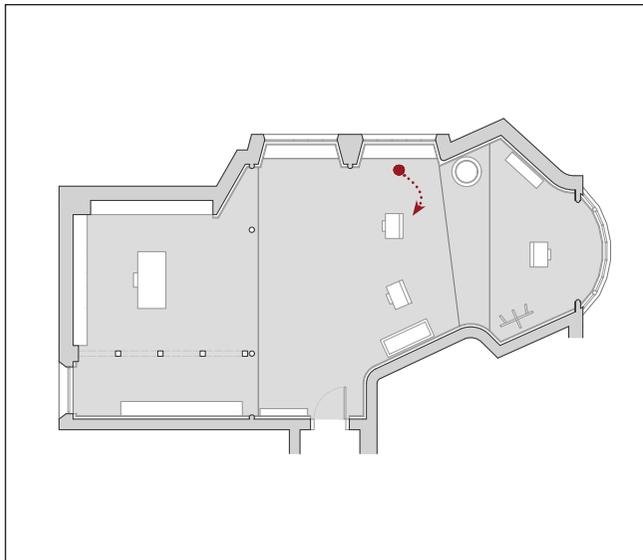
0:42:18 - 0:43:47



1:04:03 - 1:05:19

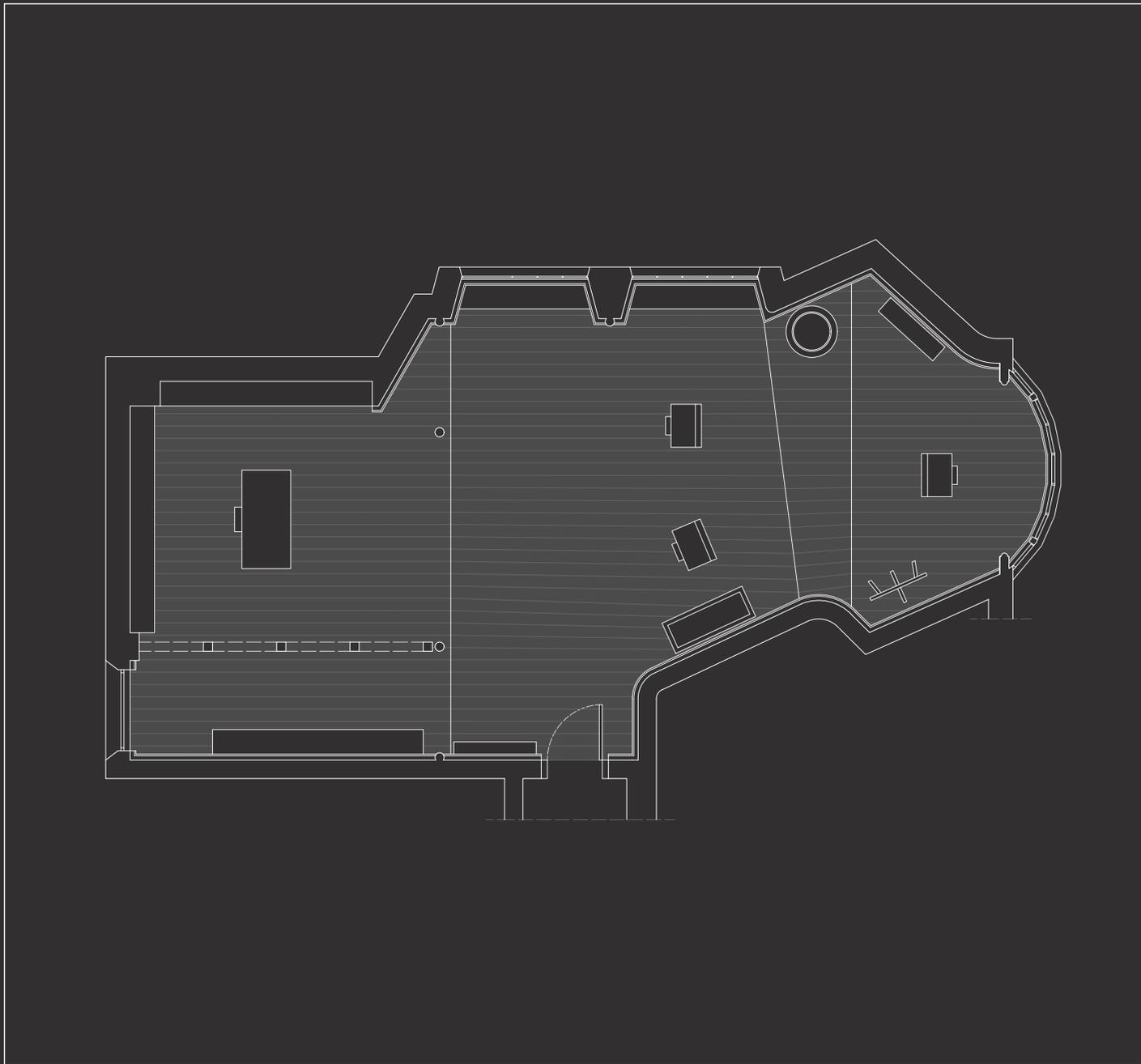


1:05:32 - 1:07:21



1:28:05 - 1:28:36

● Mrs. Grose ● Miss Giddens ● Flora ● Miles



Planta de distribución

E 1:100



4.2.2.6. Palacete del jardín

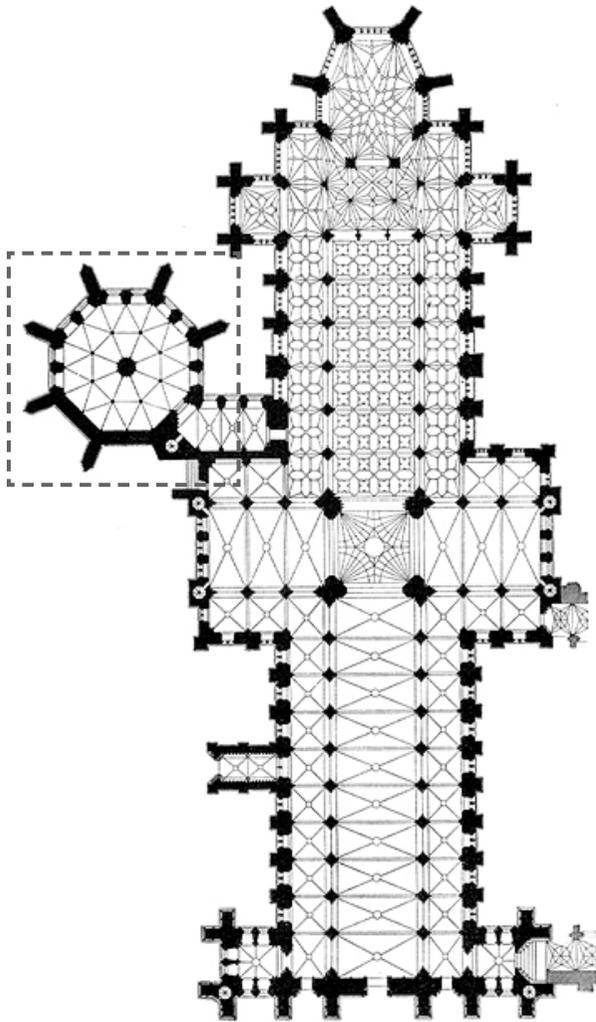
El palacete que se encuentra en los jardines próximos a la mansión de Bly y en las inmediaciones de un lago, también puede llamarse gazebo, el cual puede definirse como un pabellón que se suele encontrar en áreas abiertas como jardines y que son característicos por tener una planta simétrica y poligonal o circular. En esta construcción de pequeñas dimensiones se desarrollan solamente dos escenas de la película, aunque aparece en tres. Es un espacio que sirve para la desconexión y el contacto con la naturaleza, y a pesar de que no tiene mucha presencia en el filme sí que es relevante, tanto arquitectónicamente como para el desarrollo de la historia.

Esta construcción de piedra y de planta octogonal es de estilo neogótico, ya que tiene elementos propios de esta corriente arquitectónica. De cada uno de los lados del octógono se abren unos arcos apuntados. Cinco de los ocho huecos están delimitados por una barandilla, la cual tiene una serie de vanos que recuerdan al zócalo del estudio. La parte superior de la estructura está rematada por unas almenas y unos pináculos en cada vértice. La cubierta no tiene ningún rasgo especial.

En cuanto al interior del pabellón, hay dispuesta una pequeña mesa de madera, también en forma de octógono, justo en el centro rodeando un soporte central que se alza hasta el techo, el cual tiene forma de paraguas; recuerda a una bóveda, pero no lo llega a ser. Probablemente, al igual que sucede en algunas aulas capitulares de catedrales góticas, a partir del soporte arrancan una serie de arcos que sostienen la cubierta. A su vez, está

decorado con tracería geométrica que surge del soporte central, emulando los nervios propios de una bóveda.

Por último, el pavimento, igual que el resto de las estancias del filme, tiene un diseño específico. En este caso se trata de tres octógonos concéntricos divididos en dieciséis partes, generándose así trapecios. En cada uno de los vértices hay rombos de color oscuro, mientras que el resto del pavimento es blanco, exceptuando el perímetro grisáceo de este.



F. 53. Planta de la catedral de Wells.

Esta pequeña construcción que sirve como mirador al paisaje recuerda a las aulas capitulares de las catedrales góticas. Un ejemplo de ello sería la catedral de Wells en Inglaterra.

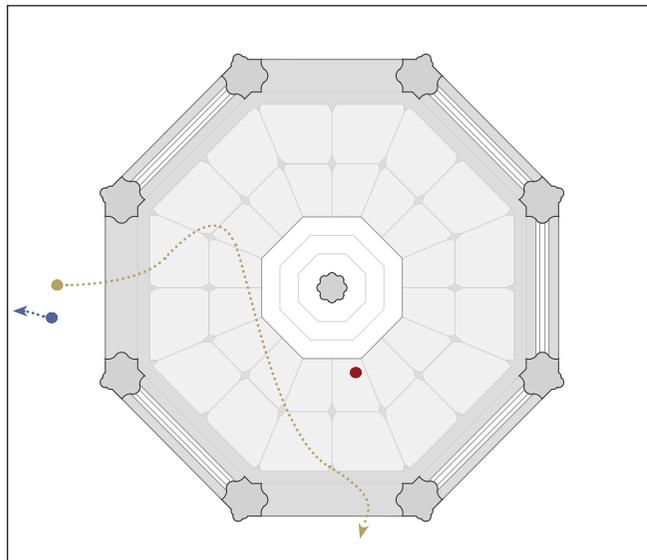


F. 54. Pamela Franklin interpretando a Flora en el "palacete del jardín" de la mansión de Bly.

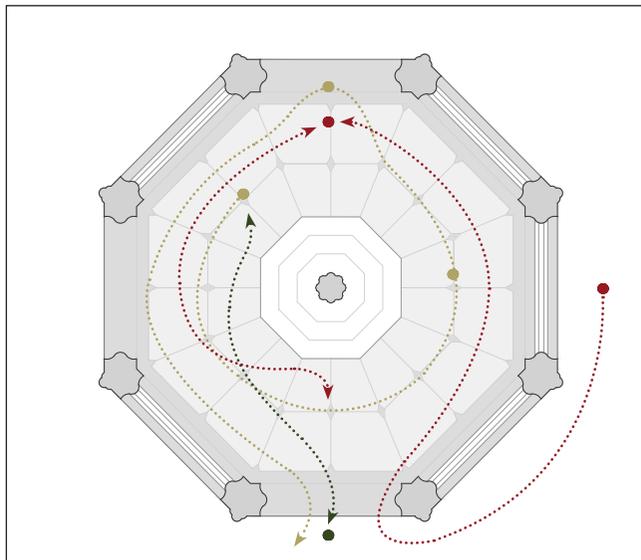


F. 55. Deborah Kerr interpretando a Miss Giddens en el "palacete del jardín" de la mansión de Bly.

Recorridos

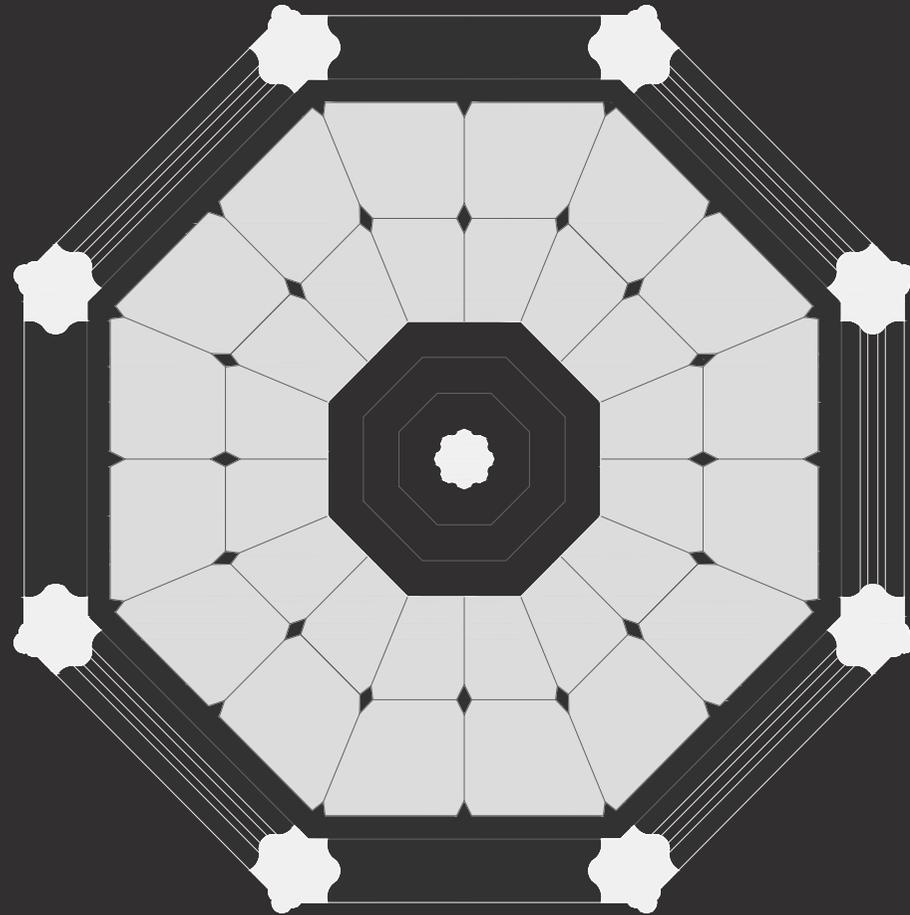


0:50:22 - 0:52:39



1:17:41 - 1:21:02

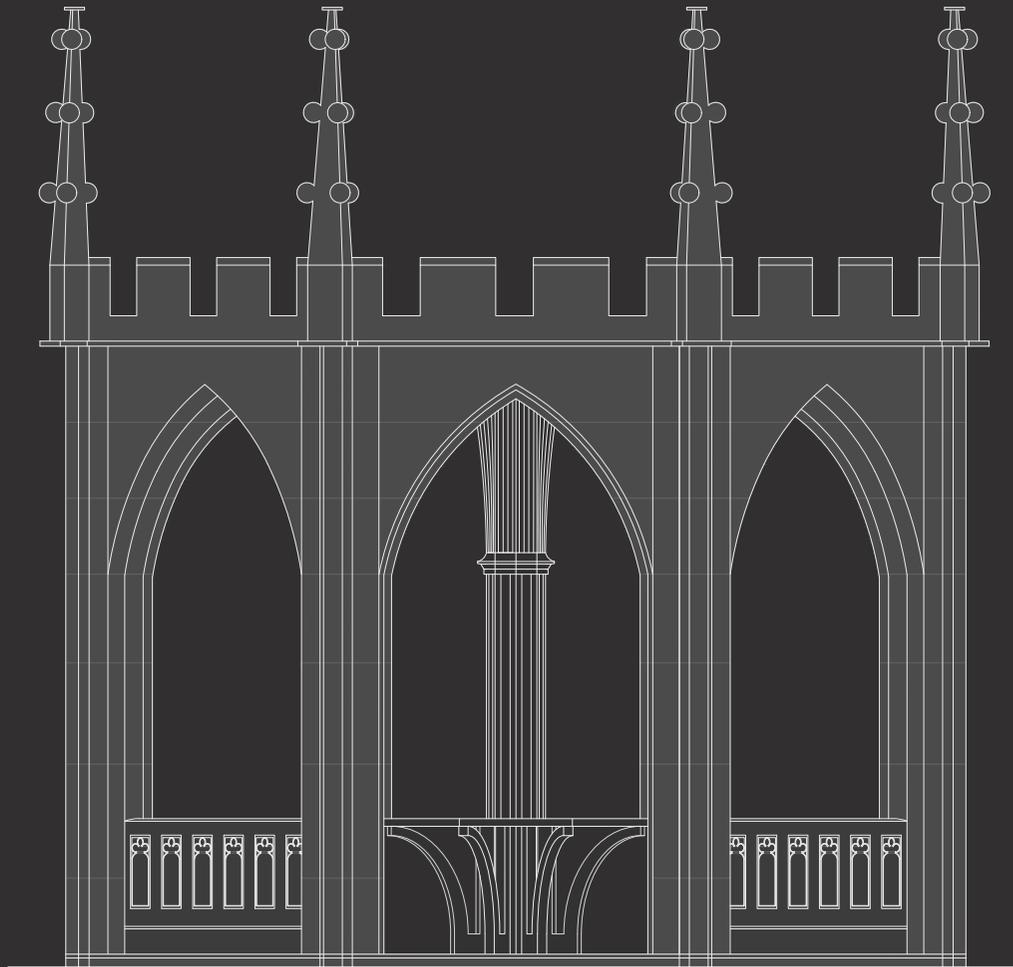
● Mrs. Grose ● Miss Giddens ● Flora ● Miles



Planta de distribución

E 1:30

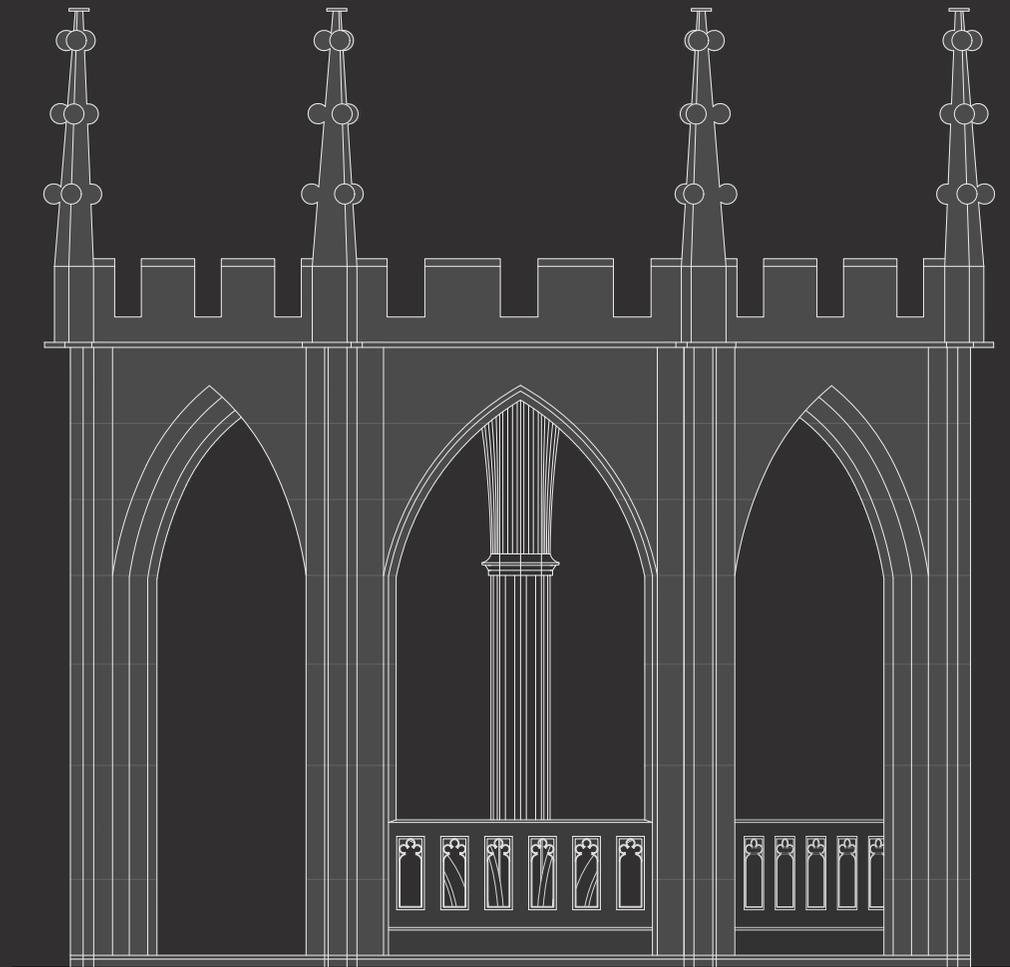




Alzado I

E 1:30





Alzado II

E 1:30



CONCLUSIONES

5. CONCLUSIONES

Tras la realización de este trabajo se llegan a una serie de conclusiones en las que, una vez más, se reafirma que la arquitectura y el cine van de la mano. Ambas disciplinas complementan y se aportan ciertos aspectos que hace que cada trabajo mejore.

En primer lugar, en lo que respecta a la escenografía, se ha evolucionado hasta el punto de que el espectador no es capaz de diferenciar qué hay de real y qué no. Los sets y decorados han alcanzado tal realismo que muchos de los proyectos cinematográficos que se realizan hoy en día están filmados en estudios. Incluso algunos de ellos están diseñados mediante herramientas informáticas, ni siquiera son algo material. El claro ejemplo es el filme estudiado. *The Innocents* desarrolla su trama casi al completo en interiores, y si no analizas minuciosamente qué estás viendo, no te das cuenta de que, en efecto, se trata de decorados.

Llegar a la conclusión de que cada una de las estancias no es real se debe a diversos factores. Obviamente, la información se proporciona en páginas web y libros, pero además, se aprecian ciertas características que lo reafirman. Cuando se analizan los fotogramas para así poder dibujar cada escenario, acaban resultando plantas generalmente irregulares y sin ninguna ortogonalidad, a diferencia de las plantas de las mansiones victorianas del siglo XIX, las cuales destacan, sobre todo, por seguir un orden en cuanto a distribución. Otro factor que demuestra que no se trata de arquitectura real es qué se enseña en cada escena y el movimiento de los personajes dentro de esta. No todas las estancias se muestran al completo, y en otras, si se hace, es porque se trata de diferentes tomas. Asimismo, para que los personajes se puedan mo-

ver y la cámara lo pueda captar bien, se necesita diseñar los escenarios de forma que lo permita, de ahí que las plantas no sean regulares y los techos de algunas de las estancias no se vean.

Sin embargo, se puede decir que el estilo arquitectónico empleado sí que hace justicia a la realidad. Las estancias que aparecen en la película también responden a las que había en el siglo XIX. Desde la pequeña construcción del jardín que recuerda a las aulas capitulares de las catedrales Góticas, hasta la presencia de *bow-windows* y vanos acristalados culminados con un arco apuntado. Además, el mobiliario también es típico neogótico: los cortinajes, las camas, las chimeneas, etc.

Más allá de lo que la arquitectura pueda aportar a la industria cinematográfica, que es mucho, es todo aquello que aporta el cine a la arquitectura. Las películas y todos los proyectos digitales tienen la capacidad de difundir y mostrar al público obras arquitectónicas, estilos arquitectónicos y cualquier otro aspecto relacionado con este campo. Además, no sólo te permite conocer arquitectura del presente, sino de todas las épocas históricas existentes. Por tanto, el cine acaba siendo una herramienta más de difusión que te permite ampliar tus conocimientos al respecto de forma entretenida.

Al final, la arquitectura forma parte de nuestras vidas en todos los aspectos. Allá donde vayas, aquello que veas, aquello que leas que se desarrolle en ciertos escenarios, etc., es arquitectura.

Finalmente, poniendo la vista en la Agenda 2030, a través de los diecisiete Objetivos de Desarrollo Sostenible¹²⁵, pretende mejorar la calidad de vida de las perso-

¹²⁵ NACIONES UNIDAS. *Objetivos de Desarrollo Sostenible*. <<https://www.un.org/sustainabledevelopment/es/>> [Consulta: 3 de mayo de 2022].

nas en nuestro planeta, además de plantear ideas evitar la destrucción de la biodiversidad. La arquitectura puede ayudar a conseguir esto, desde el planteamiento de un proyecto hasta el uso que se le da, e incluso haciendo publicidad de ella mediante métodos como el cine, pues es algo que llega a un numeroso público.

Conforme se ha visto a lo largo de este trabajo, las producciones cinematográficas han sido durante mucho tiempo un modo de reivindicación de ciertos aspectos de la vida cotidiana, y la arquitectura forma parte de esa crítica, es decir, sea cual sea el género del filme, la arquitectura está presente, siendo en algunos casos más protagonista que en otros.

Siglos atrás, el planteamiento de la sostenibilidad en el día a día no se contemplaba prácticamente. Sí que es verdad que en esas épocas se hacía todo con métodos mucho más tradicionales, por lo que toda esa contaminación que existe hoy en día no existía. Con la Revolución Industrial, iniciada en el siglo XVIII, y las numerosas fábricas que comenzaron a poblar las ciudades se empezó a contaminar en medidas considerables, por lo que las condiciones higiénicas eran pobres y se generaron unos ambientes insalubres. Todo esto se sufre durante varias décadas, y a finales del siglo XIX comienzan a introducirse las medidas higienistas.

A diferencia de lo relacionado con la contaminación, los aspectos sociales sí que han estado presentes en la sociedad durante, prácticamente, el inicio de la historia hasta hoy en día; la diferencia de clases es algo tan obvio que es un tema recurrente en el día a día.

Teniendo en cuenta los ODS y lo expuesto en los

párrafos anteriores, podemos relacionar estas cuestiones con el Trabajo Final de Grado Jack Clayton y *The Innocents* (1961): otra vuelta de tuerca a la Arquitectura Victoriana.

En primer lugar, destacamos el **Objetivo 1: Fin de la pobreza**. Se plantea "poner fin a la pobreza en todas sus formas y en todo el mundo para 2030". En época victoriana, o pertenecías a la clase alta, o carecías de la mayoría de los recursos. En la película se puede observar claramente, a través de la casa de campo que pertenece a los protagonistas, que se nos está mostrando la clase social alta, además de aparecer personas trabajando para ellos. Estas características las podemos relacionar también con la actualidad, pues simplemente basta con observar una misma ciudad, como São Paulo o Nazca, y darse cuenta a través de las diferentes arquitecturas dónde se sitúa cada una de las posiciones sociales. Es algo muy obvio e impactante.

El **Objetivo 4: Educación de calidad** pretende "garantizar una educación inclusiva y equitativa de calidad y promover oportunidades de aprendizaje permanente para todos"; en los países desarrollados la mayoría de los niños gozan de esto, pero en los subdesarrollados o en vía de desarrollo la realidad está lejos de una educación de calidad, y además, que sea universal. En *The Innocents* (1961), al tratarse de unos niños de clase alta, reciben una educación digna, de hecho, tienen su propia habitación de estudio y una institutriz solo para ellos.

La **Igualdad de género, Objetivo 5**, busca "lograr la igualdad de género y empoderar a todas las mujeres y niñas". Quizás en el filme no se muestra desigualdad entre el niño y la niña, pero sí en el resto de los personajes.

El único personaje masculino adulto que aparece es el tío de los niños, el cual tiene una actitud de "hombre de familia" gestionando los diferentes problemas en su oficina. Sin embargo, tanto la institutriz como el ama de llaves, personajes femeninos, realizan sus profesiones "menos importantes". Otro punto a destacar es la actitud que tiene el niño, Miles, hacia Miss Giddens, la institutriz, ya que se trata de una actitud dominante, a pesar de ser un niño, hacia ella, algo que puede recordar a esa dominancia del género masculino en épocas pasadas.

Por último, el **Objetivo 10: Reducción de las desigualdades**, plantea "reducir la desigualdad en los países y entre ellos", otro aspecto claro entre los países desarrollados y subdesarrollados. En el caso de la película no se ve esa situación tan claramente, pero al igual que en muchos otros países, la Inglaterra victoriana tenía desigualdad de clases. En ese momento el país estaba en alza, y una forma de demostrarlo era fomentando la industrialización, lo cual llevaba a que muchos obreros estuvieran explotados con el fin de obtener un beneficio para Inglaterra y la alta sociedad; todo tenía un precio.

Por tanto, más que una aplicación de los Objetivos de Desarrollo Sostenible al trabajo, se trata de un breve análisis de la sociedad de época victoriana a través de las actitudes de los personajes y de la arquitectura en el filme de Jack Clayton. Esto invita a reflexionar en que, aunque la acción transcurre en el siglo XIX y su arquitectura es de época, las marcadas diferencias entre unas clases y otras no han desaparecido totalmente. Queda mucho por hacer, en realidad.

BIBLIOGRAFÍA

ActualidadLiteratura. *Otra vuelta de tuerca*. <<https://www.actualidadliteratura.com/otra-vuelta-de-tuerca/>> [Consulta: 6 de marzo de 2023].

ADOLPHE, E. (1937). En *The New York Herald Tribune*, v.96, no. 32970.

BERGDOLL, B. (2000). *European Architecture (1750-1890)*. Oxford: Oxford University Press.

BRIGGS, J. (1977). *Night Visitors: The Rise and Fall of the English Ghost Story*. Londres: Faber.

BRITANNICA. *Henry James*. <<https://www.britannica.com/biography/Henry-James-American-writer>> [Consulta: 6 de marzo de 2023].

BRITISH FILM INSTITUTE (BFI). *Freddie Francis: 10 essential films* <<https://www.bfi.org.uk/lists/freddie-francis-10-essential-films>> [Consulta: 4 de julio de 2023].

BRITISH FILM INSTITUTE (BFI). *Where to begin with Jack Clayton*. <<https://www.bfi.org.uk/features/where-begin-with-jack-clayton>> [Consulta: 10 de marzo de 2023].

Cicutadry. *Otra vuelta de tuerca. Henry James: La irresistible fascinación por lo morboso*. <<https://cicutadry.es/otra-vuelta-de-tuerca-henry-james/>> [Consulta: 10 de marzo de 2023].

Cinephilia & Beyond. *It Was Only the Wind, My Dear: The Undisputed Greatness of Jack Clayton's 'The Innocents'*. <<https://cinephiliabeyond.org/innocents/>> [Consulta: 10 de agosto de 2023].

CUADRADO ALVARADO, A. (2018). *El hogar infernal. 50 películas esenciales de mansiones y casas encantadas*. Barcelona: Editorial UOC.

DÁVILA VARGAS-MACHUCA, M. (2011). "Cabiria (G. Pastrone, 1914), una visión colosal de la Segunda Guerra Púnica" en *Metakinema* no. 9, cap. 1. <http://www.metakinema.es/metakineman9s1a1_Miguel_Davila_Cabiria_Pastrone.html> [Consulta: 4 de septiembre de 2023].

Enciclopedia de Historia. *Imperialismo europeo*. <<https://enciclopediadehistoria.com/imperialismo-europeo/>> [Consulta: 21 de agosto de 2022].

Enciclopedia de Historia. *Época victoriana*. <<https://enciclopediadehistoria.com/epoca-victoriana/>> [Consulta: 21 de agosto de 2022].

Famous Authors. *Henry James*. <<https://www.famousauthors.org/henry-james>> [Consulta: 6 de marzo de 2023].

FILMOTECA DE CATALUNYA, "El Free Cinema i la British New Wave - Aula de Cinema" en Youtube <https://www.youtube.com/watch?v=uYH6lJvOOQ&ab_channel=FilmotecadeCatalunya> [Consulta 6 de agosto de 2022].

FLANDERS, J. (2004). *The Victorian House: Domestic Life from Childbirth to Deathbed*. Londres: Harper Perennial.

FRAMPTON, K. (1998). *Historia crítica de la arquitectura moderna* (J. Sainz, Trad.). Barcelona: Gustavo Gili. (Obra original publicada en 1980).

FREEBURG, V. O. (1923). *Pictorial beauty on the screen*. Nueva York: The Macmillan Company.

GERE, C. (1989). *Nineteenth-Century Decoration. The Art of the Interior*. Londres: Weidenfeld and Nicolson.

GILLIATT, P. (1974). "The Current Cinema" en *The New Yorker*.

GRAU ARQUER, C. (2017). *The turn of the screw de Henry James. Análisis de su adaptación cinematográfica*. Tesis Doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, <<https://eprints.ucm.es/id/eprint/41624/>> [Consulta: 10 de agosto de 2022].

HAAS, R. (1920). "The Architecture of Motion Picture Settings" en *The American Architect*, v. 118, no. 2324.

Historia del Mueble 01. *Muebles del siglo XIX* <<http://gshm01.blogspot.com/2012/12/v-behaviorurldefaultvmlo.html>> [Consulta: 10 de septiembre de 2023].

Internet Broadway Database. *William Archibald*. <<https://www.ibdb.com/broadway-cast-staff/william-archibald-9094>> [Consulta: 3 de julio de 2023].

Internet Movie Database (IMDb). *Jack Clayton*. <https://www.imdb.com/name/nm0002338/bio?ref_=nm_ov_bio_sm> [Consulta: 26 de julio de 2022].

Internet Movie Database (IMDb). *Un lugar en la cumbre* <https://www.imdb.com/title/tt0053226/awards/?ref_=tt_awd> [Consulta: 26 de julio de 2022].

JAMES, H. (2012). *Otra vuelta de tuerca* (A. Desmonts, Trad.). Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial. (Obra original publicada en 1898).

Jack Clayton y *The Innocents* (1961): otra vuelta de tuerca a la Arquitectura Victoriana

JAMES, H. (2005). *Una vuelta de tuerca* (R. Costa Picazo, Trad.). Buenos Aires: Ediciones Colihue. (Obra original publicada en 1898).

J PATRICK, P (2013). *Cinema Sight. Oscar Profile #127: Jack Clayton*. <<http://cinemasight.com/oscar-profile-127-jack-clayton/>> [Consulta: 26 de julio de 2022].

KERR, R. (1864). *The Gentleman's House or, How to Plan English Residences, from the Parsonage to the Palace*. Londres: John Murray, Albemarle Street.

Movie - Screenshot.com. *The Innocents*. <<https://movie-screenshot.com/the-innocents-1961/>> [Consulta: 17 de agosto de 2023].

MURCIA, F. (2002). *La escenografía en el cine. El arte de la apariencia*. Madrid: Fundación Autor.

MURPHY, R (2006). "Jack Clayton" en *Directors in British and Irish Cinema*, R. Murphy. Londres: British Film Institute.

MUTHESIUS, S. (1982). *The English Terraced House*. New Haven y Londres: Yale University Press.

NACIONES UNIDAS. *Objetivos de Desarrollo Sostenible*. <<https://www.un.org/sustainabledevelopment/es/>> [Consulta: 3 de mayo de 2022].

NATIONAL TRUST. *The history of Sheffield Park and Garden*. <<https://www.nationaltrust.org.uk/visit/sussex/sheffield-park-and-garden/the-history-of-sheffield-park-and-garden>> [Consulta: 3 de agosto de 2023].

NEWMAN, K (2015). *House of horror: a rambling, teetering, crumbling brief history of gothic cinema*. <<https://www.theguardian.com/film/2015/oct/10/kim-newman-a-rambling-teetering-crumbling-brief-history-of-the-gothic>> [Consulta: 4 de septiembre de 2023].

ORTIZ VILLETA, A. (1998). *La arquitectura en el cine: lugares para la ficción*. Valencia: Universitat Politècnica de Valencia.

PALIZA MONDUATE, M. T. (1987). "La importancia de la arquitectura inglesa del siglo XIX y su influencia en Vizcaya" en *Kobie*, nº 4.

PINEDO HERRERO, C. (2016). *La arquitectura del miedo*. Madrid: Punto de Vista Editores.

RAMÍREZ, J. A. (1986). *La arquitectura en el cine: Hollywood, la edad de oro*. Madrid: Hermann Blume.

RUHLING, N. y CROSBY, J. (1994). *The Illustrated Encyclopedia of Victoriana: A Comprehensive Guide to the Designs, Customs, and Inventions of the Victorian era*. Nueva York: Running Press.

SINYARD, N. (2000). *Jack Clayton*. Manchester: Manchester University Press.

SM. *La novela gótica*. <<https://es.literaturasm.com/novela-gotica#gref>> [Consulta: 10 de agosto de 2022].

SOLAZ, L. (2003). "Literatura gótica" en *Espéculo. Revista de estudios literarios*, N° 23. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. <<https://biblioteca.org.ar/libros/151906.pdf>> [Consulta: 11 de agosto de 2022].

SOLAZ FRASQUET, L. (2003). *Tim Burton y la construcción del universo fantástico*. Tesis Doctoral. Valencia: Universitat de València, p. 279 <<https://roderic.uv.es/bitstream/handle/10550/15280/solaz.pdf?sequence=1&isAllowed=y>> [Consulta: 11 de agosto de 2022].

THE GUARDIAN. *Pure evil-Colm Tóibín on The Turn of the Screw*. <<https://www.theguardian.com/books/2006/jun/03/fiction.colmtoibin#:~:text=In%20January%201895%2C%20when,The%20Turn%20of%20the%20Screw>> [Consulta: 10 de marzo de 2023].

The Innocents (¡Suspense!). Dir. Jack Clayton). 20th Century Fox. 1961.

The Victorian Web. <<https://victorianweb.org/history/work/labourers.html>> [Consulta: 21 de agosto de 2022].

THORNTON, P. (1993). *Authentic Decor: The Domestic Interior 1620-1920*. Londres: Weidenfeld & Nicholson.

VALLET, J. (2017). *El cine de terror*. Madrid: Notorius.

VILLALTA CARRAZANA, V. S. (2019). *El espacio doméstico en la época victoriana*. Trabajo Final de Grado. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, <<https://zaguan.unizar.es/record/85297/files/TAZ-TFG-2019-2379.pdf>> [Consulta: 21 de agosto de 2022].

LISTADO DE IMÁGENES

Portada: Fotograma de *The Innocents* (¡Suspense!. Dir. Jack Clayton). 20th Century Fox. 1961. 00:30:45.

F.01. <<https://cdn.britannica.com/64/59664-050-E5CA04C8/temple-sequence-Babylon-Intolerance-DW-Griffith.jpg>>.

F. 02. <<https://s.libertaddigital.com/2017/07/31/1050/837/477x573/GeorgesMeliespintandoundecorado.jpg.webp>>.

F. 03. <<https://s.libertaddigital.com/2017/07/31/1050/739/1842x1283/VoyagedanslaLune-Melies.jpg.webp>>.

F. 04. RAMÍREZ, J. A. (1986). *La arquitectura en el cine: Hollywood, la edad de oro*. Madrid: Hermann Blume, p. 32.

F. 05. <<https://m.imdb.com/title/tt0022958/mediaviewer/rm3879813120/>>.

F. 06. <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/b/b5/Strawberry_Hill_SE_Sandby.jpg/2560px-Strawberry_Hill_SE_Sandby.jpg>.

F. 07. <<https://movie-screencaps.com/the-innocents-1961/page/1#foobox-1/119/theinnocents-movie-screencaps.com-120.jpg?ssl=1>> Fotograma de *The Innocents* 00:03:49.

F. 08. <<https://movie-screencaps.com/the-innocents-1961/page/52#foobox-1/18/theinnocents-movie-screencaps.com-9199.jpg?ssl=1>> Fotograma de *The Innocents* 01:13:37.

F. 09. <<https://movie-screencaps.com/the-innocents-1961/page/37#foobox-1/166/theinnocents-movie-screencaps.com-6647.jpg?ssl=1>> Fotograma de *The Innocents* 00:54:05.

F. 10. <<https://movie-screencaps.com/the-innocents-1961/page/45#foobox-1/93/theinnocents-movie-screencaps.com-8014.jpg?ssl=1>> Fotograma de *The Innocents* 01:04:31.

F. 11. <<https://movie-screencaps.com/the-innocents-1961/page/28#foobox-1/86/theinnocents-movie-screencaps.com-4947.jpg?ssl=1>> Fotograma de *The Innocents* 00:40:56.

F. 12. <<https://movie-screencaps.com/the-innocents-1961/page/69#foobox-1/132/theinnocents-movie-screencaps.com-12373.jpg?ssl=1>> Fotograma de *The Innocents* 01:37:56.

F. 13. <<https://cinephiliabeyond.org/wp-content/uploads/2022/07/2015080400002399.jpg?x78179>>.

F. 14. <<https://cinephiliabeyond.org/wp-content/uploads/2022/07/ack-Clayton-con-su-script-Fredie-Francis-y-su-equipo-de-luces-y-ca%CC%81mara-preparando-una-escena-con-Deborah-Kerr-y-Martin-Stephens.jpg?x78179>>.

F. 15. <<https://cinephiliabeyond.org/wp-content/uploads/2022/07/ESCMXZRW4Alj2XV.jpg?x78179>>.

- F. 16. <https://cinephiliabeyond.org/wp-content/uploads/2022/07/87624931_2462069770564774_8358354095748153344_n.jpg?x78179>.
- F. 17. <<https://cinephiliabeyond.org/wp-content/uploads/2022/07/Freddie-Francis-The-Innocents-1.jpg?x78179>>.
- F. 18. <https://cinephiliabeyond.org/wp-content/uploads/2022/07/MV5BMjA2ODUyMjQ5NF5BMT5BanBnXkFtZT-gwNDM3ODMzMjE@_V1_-scaled.jpg?x78179>.
- F. 19. <https://static.mansionglobal.com/production/media/article-images/747456c95856471edb874ccc7e1b28d5/large_sheffield_hi_res_01.jpg>.
- F. 20. <https://static1.mansionglobal.com/production/media/article-images/35986232ad682f508de1911116f91466/large_sheffield_hi_res_03.jpg>.
- F. 21. <https://assets.savills.com/properties/GBHHRSHYS220062/HYS220062_04_l_gal.jpg>.
- F. 22. <<https://movie-screencaps.com/the-innocents-1961/page/6#foobox-1/9/theinnocents-movie-screencaps.com-910.jpg?ssl=1>> Fotograma de *The Innocents* 00:09:56.
- F. 23. <<https://nt.global.ssl.fastly.net/binaries/content/gallery/website/national/regions/sussex/places/sheffield-park-and-garden/library/built-heritage-history-and-collections/unknown-watercolour-sheffield-park-east-sussex-26239.jpg?auto=webp&width=1440&crop=16:7&dpr=1>> Trabajo proporcionado por la *National Trust for Places of Historic Interest or Natural Beauty*.
- F. 24. <<https://nt.global.ssl.fastly.net/binaries/content/assets/website/national/regions/sussex/places/sheffield-park-and-garden/pdf/sheffield-park-and-garden-map.pdf>> Plano proporcionado por la *National Trust for Places of Historic Interest or Natural Beauty*.
- F. 25. <https://s0.geograph.org.uk/photos/55/88/558826_69d56525.jpg>.
- F. 26. <https://live.staticflickr.com/7067/6810867968_623fcd8280_k.jpg>.
- F. 27. Captura del *Street View* de Google Earth de 9 Grove Avenue, Londres, Reino Unido.
- F. 28. <https://www.ribapix.com/Unidentified-Victorian-house-the-dining-room_RIBA14495>.
- F. 29. KERR, R. (1864). *The Gentleman's House or, How to Plan English Residences, from the Parsonage to the Palace*. Londres: John Murray, Albemarle Street, p. 93.

F. 30. <https://www.ribapix.com/Unidentified-Victorian-house-the-drawing-room_RIBA14493>.

F. 31. <https://www.ribapix.com/185-Queensgate-Kensington-London-the-morning-room-on-the-first-floor_RIBA10938>.

F. 32. <https://www.ribapix.com/Urpeth-Lodge-Chester-le-Street-a-bedroom_RIBA7537>.

F. 33. KERR, R. (1864). *op. cit.*, p. 108.

F. 34. *Ibíd.*, p. 104.

F. 35. *Ibíd.*, p. 133.

F. 36. *Ibíd.*, plate 23.

F. 37. FLANDERS, J. (2004). *The Victorian House: Domestic Life from Childbirth to Deathbed*. Londres: Harper Perennial, p. 12.

F. 38. KERR, R. (1864). *op. cit.*, plate 26.

F. 39. Fotograma de *The Innocents* 00:10:59.

F. 40. Fotograma de *The Innocents* 00:33:03.

F. 41. <<https://movie-screencaps.com/the-innocents-1961/page/20#foobox-1/6/theinnocents-movie-screencaps.com-3427.jpg?ssl=1>> Fotograma de *The Innocents* 00:29:11.

F. 42. <<https://movie-screencaps.com/the-innocents-1961/page/63#foobox-1/5/theinnocents-movie-screencaps.com-11166.jpg?ssl=1>> Fotograma de *The Innocents* 01:28:41.

F. 43. Fotograma de *The Innocents* 01:27:26.

F. 44. <<https://movie-screencaps.com/the-innocents-1961/page/31#foobox-1/29/theinnocents-movie-screencaps.com-5430.jpg?ssl=1>> Fotograma de *The Innocents* 00:44:46.

F. 45. <<https://movie-screencaps.com/the-innocents-1961/page/7#foobox-1/167/theinnocents-movie-screencaps.com-1248.jpg?ssl=1>> Fotograma de *The Innocents* 00:12:31.

F. 46. <<https://movie-screencaps.com/the-innocents-1961/page/54#foobox-1/92/theinnocents-movie-screencaps.com-9633.jpg?ssl=1>> Fotograma de *The Innocents* 01:16:57.

F. 47. <<https://movie-screencaps.com/the-innocents-1961/page/10#foobox-1/150/theinnocents-movie-screencaps.com-1771.jpg?ssl=1>> Fotograma de *The Innocents* 00:16:31.

F. 48. <<https://movie-screencaps.com/the-innocents-1961//page/12#foobox-1/10/theinnocents-movie-screencaps.com-1991.jpg?ssl=1>> Fotograma de *The Innocents* 00:18:12.

F. 49. <<https://movie-screencaps.com/the-innocents-1961//page/18#foobox-1/37/theinnocents-movie-screencaps.com-3098.jpg?ssl=1>> Fotograma de *The Innocents* 00:26:39.

F. 50. <<https://movie-screencaps.com/the-innocents-1961/page/17#foobox-1/106/theinnocents-movie-screencaps.com-2987.jpg?ssl=1>> Fotograma de *The Innocents* 00:25:49.

F. 51. <<https://movie-screencaps.com/the-innocents-1961/page/45#foobox-1/99/theinnocents-movie-screencaps.com-8020.jpg?ssl=1>> Fotograma de *The Innocents* 01:04:36.

F. 52. <<https://movie-screencaps.com/the-innocents-1961/page/46#foobox-1/58/theinnocents-movie-screencaps.com-8159.jpg?ssl=1>> Fotograma de *The Innocents* 01:05:40.

F. 53. <<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2c/WellsCathPlanDehio.jpg>>.

F. 54. <<https://movie-screencaps.com/the-innocents-1961/page/55#foobox-1/26/theinnocents-movie-screencaps.com-9747.jpg?ssl=1>> Fotograma de *The Innocents* 01:17:49.

F. 55. <<https://movie-screencaps.com/the-innocents-1961/page/35#foobox-1/53/theinnocents-movie-screencaps.com-6174.jpg?ssl=1>> Fotograma de *The Innocents* 00:50:28.

Jack Clayton y *The Innocents* (1961):

otra vuelta de tuerca a la Arquitectura Victoriana

Paula Blanch García

Grado en Fundamentos de la Arquitectura

2022 - 2023