

# COMUNICAR LA ARQUITECTURA

DEL ORIGEN DE LA MODERNIDAD A LA ERA DIGITAL

eug



# COMUNICAR LA ARQUITECTURA

DEL ORIGEN DE LA MODERNIDAD A LA ERA DIGITAL

TOMO I

eug

# COMUNICAR LA ARQUITECTURA

del origen de la modernidad  
a la era digital

TOMO I

JUAN CALATRAVA  
DAVID ARREDONDO GARRIDO  
MARTA RODRÍGUEZ ITURRIAGA  
(EDS.)

**COMUNICAR LA ARQUITECTURA**  
del origen de la modernidad a la era digital

Granada, 2024

© Los autores

© Universidad de Granada

ISBN(e) 978-84-338-7371-2

Edita:

Editorial Universidad de Granada

Campus Universitario de Cartuja

Colegio Máximo, s. n., 18071, Granada

Tel.: 958 243930-246220

Web: editorial.ugr.es

Maquetación: Noelia Iglesias Morales

Diseño de cubierta: Francisco Antonio García Pérez (imagen de fondo: detalle de *Blue on almost white*, Nikodem Szpunar, 2022)

Imprime: Printhauss

*Printed in Spain*

*Impreso en España*

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley.

# **IV Congreso Internacional Cultura y Ciudad**

Comunicar la arquitectura: del origen de la modernidad a la era digital

Granada 24-26 enero 2024

## **Comisión Organizadora**

David Arredondo Garrido

Juan Manuel Barrios Rozúa

Juan Calatrava Escobar

Ana del Cid Mendoza

Francisco Antonio García Pérez

Agustín Gor Gómez

Bernardino Líndez Vílchez

Juan Carlos Reina Fernández

Marta Rodríguez Iturriaga

Manuel "Saga" Sánchez García

María Zurita Elizalde

## Comité Científico

- Juan Calatrava, Universidad de Granada (Presidente)  
Paula V. Álvarez, Vibok Works
- Atxu Amann, Universidad Politécnica de Madrid. MACA  
Ethel Baraona Pohl, Dpr Barcelona
- Manuel Blanco, Universidad Politécnica de Madrid  
Mario Carpo, The Bartlett School of Architecture
- Miguel Ángel Chaves, Universidad Complutense de Madrid  
Pilar Chías Navarro, Universidad de Alcalá
- Teresa Couceiro, Fundación Alejandro de la Sota  
Francesco Dal Co, Università IUAV di Venezia  
Annalisa Dameri, Politecnico di Torino  
Arnaud Dercelles, Fondation Le Corbusier  
Ricardo Devesa, Actar Publishers
- Carmen Díez Medina, Universidad de Zaragoza
- Ana Esteban Maluenda, Universidad Politécnica de Madrid  
Luis Fernández-Galiano, *Arquitectura Viva*
- Davide Tommaso Ferrando, Libera Università di Bolzano
- Martina Frank, Università Ca' Foscari Venezia. *Rivista MDCCC1800*
- Carolina García Estévez, Universitat Politècnica de Catalunya  
Ramón Gutiérrez, CEDODAL  
Ángeles Layuno, Universidad de Alcalá
- Marta Llorente, Universitat Politècnica de Catalunya  
Mar Loren, Universidad de Sevilla
- Samantha L. Martin, University College Dublin. *Architectural Histories*  
Paolo Mellano, Politecnico di Torino
- Marina Otero Verzier, Design Academy Eindhoven  
Víctor Pérez Escolano, Universidad de Sevilla
- Antonio Pizza, Universitat Politècnica de Catalunya  
José Manuel Pozo, Universidad de Navarra
- Eduardo Prieto, Universidad Politécnica de Madrid  
Moisés Puente, Puente Editores
- José Rosas Vera, Pontificia Universidad Católica de Chile  
Camilio Salazar, Universidad de Los Andes. *Revista Dearq*
- Marta Sequeira, ISCTE-IUL, DINÂMIA'CET-IUL, Universidade Autónoma de Lisboa
- Jorge Torres Cueco, Universitat Politècnica de València
- Thaïsa Way, Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University, Washington DC  
Jorge Yeregui, Universidad de Málaga. MICA

INTRODUCCIÓN . . . . .	XXIII
Juan Calatrava, David Arredondo Garrido, Marta Rodríguez Iturriaga	

## TOMO I

### FOTOGRAFÍA, CINE, PUBLICIDAD: LA COMUNICACIÓN VISUAL

DOS PELÍCULAS SOBRE LA COMIDA Y LA CIUDAD . . . . .	29
Juliana Arboleda Kogson	
EL PAISAJE DE LA ESPAÑA MODERNA DEL <i>BOOM</i> DESARROLLISTA A TRAVÉS DE LAS TARJETAS POSTALES . . . . .	37
Cristina Arribas Sánchez	
CLOTHING, WOMEN, BUILDINGS. THE ARCHITECTURAL IMAGES IN FASHION MAGAZINES. . . . .	49
Chiara Baglione	
LA PLAZA (BAQUEDANO) EN LA CIUDAD (DE SANTIAGO DE CHILE) EN DIEZ FOTOGRAFÍAS: DISCURRIR DE UN IMAGINARIO URBANO A TRAVÉS DE SU REGISTRO VISUAL . . . . .	61
Pedro Bannen Lanata, José Rosas Vera	
ARQUITECTURA POPULAR Y PAISAJES SIMBÓLICOS: LA HUELLA DE FEDERICO GARCÍA LORCA EN EL CINE ESPAÑOL . . . . .	75
Paloma Baquero Masats, Juan Antonio Serrano García	
ESPACIO URBANO Y ARQUITECTURA EN LA REPRESENTACIÓN CINEMATOGRAFICA DE LA MARGINALIDAD COMO TEXTO MODELIZADOR DE LA CULTURA. UNA APROXIMACIÓN DESDE LA SEMIÓTICA DE LA CULTURA . . . . .	87
Diana Elena Barcelata Eguiarte, Andrea Marcovich Padlog	

<b>FILMS AS MANIFESTO. GIANCARLO DE CARLO AT THE X TRIENNALE OF MILAN</b> . . . . .	101
Gemma Belli	
<b>LAS CELOSÍAS DE LA ALHAMBRA: CONSTRUCCIÓN DE UNA IMAGEN</b> . . . . .	113
Bárbara Bravo-Ávila	
<b>TRANSITAR SOBRE EL TEJADO: HACIA NUEVOS IMAGINARIOS URBANOS A TRAVÉS DEL CINE. EL MEDITERRÁNEO Y BARCELONA</b> . . . . .	125
Marina Campomar Goroskieta, María Pía Fontan	
<b>ORIGEN Y DIAGNÓSTICO DEL <i>COLLAGE</i> POSTDIGITAL COMO EXPRESIÓN ARQUITECTÓNICA DE LA DIFERENCIA A INICIO DE LOS AÑOS 2000</b> . . . . .	137
Alejandro R. Carrasco Hidalgo	
<b>FOTOGRAFÍA, ARQUITECTURA Y PATRIMONIO: CONSTANTIN UHDE Y LOS <i>MONUMENTOS ARQUITECTÓNICOS DE ESPAÑA (1888-1892)</i></b> . . . . .	151
Miguel Ángel Chaves Martín	
<b>ESCRITORES Y DIBUJANTES VIAJEROS EN LOS REALES SITIOS. EL ESCORIAL EN LAS REVISTAS ILUSTRADAS ESPAÑOLAS Y FRANCESAS DEL SIGLO XIX</b> . . . . .	163
Pilar Chías Navarro, Tomás Abad Balboa, Lucas Fernández-Trapa	
<b>BUILDING THE IMAGE OF MODERNITY: THE INTERACTION BETWEEN URBAN ARCHITECTURE AND MONTAGE IN EARLY FILM THEORY AND PRACTICE</b> . . . . .	175
Bernardita M. Cubillos	
<b>UTOPIA IN ARCHITECTURE AND LITERATURE: WRITING IDEAL WORLDS</b> . . . . .	191
Jana Čulek	
<b>LA FORMA DE LA LUZ. PROYECTOS, IMÁGENES, RECUERDOS (S. XX-XXI)</b> . . . . .	205
Maria Grazia D'Amelio, Antonella Falzetti, Helena Pérez Gallardo	
<b>LA MIRADA SOBRE LA VIVIENDA COLECTIVA CONTEMPORÁNEA EN EL CINE: DE LA DISTOPÍA A LA REALIDAD SOCIAL</b> . . . . .	217
Rafael de Lacour, Ángel Ortega Carrasco	
<b>ESPACIO Y TIEMPO EN LA ADAPTACIÓN CINEMATOGRAFICA DE UNA OBRA LITERARIA. <i>SOLARIS, BLADE RUNNER Y 2001: A SPACE ODYSSEY</i></b> . . . . .	229
Juan Deltell Pastor	
<b>LA MURALLA ROJA. ENTRE EL ESPACIO REAL Y EL VIRTUAL</b> . . . . .	243
Daniel Díez Martínez	
<b>CRÓNICAS DE UN ARCHIVO LATENTE. LOLA ÁLVAREZ BRAVO: FOTÓGRAFA, TAMBIÉN, DE ARQUITECTURA</b> . . . . .	257
Alicia Fernández Barranco	
<b>ARCHITECTURE AND PHOTOGRAPHY IN THE MODERN ERA. THE ITALIAN SETTING BETWEEN THE TWO WARS (1920-1945)</b> . . . . .	269
Adele Fiadino	
<b>GEORGIA O'KEEFFE Y BERENICE ABBOTT: MIRADAS CRUZADAS DE NUEVA YORK</b> . . . . .	281
José Antonio Flores Soto, Laura Sánchez Carrasco	

<b>REALIDADES Y FICCIONES DEL SUEÑO AMERICANO: LA CASA PUBLICITADA EN EL SUBURBIO ESTADOUNIDENSE DE POSGUERRA</b> . . . . .	293
Estibaliz García Taboada, Javier Fernández Posadas	
<b>CARTOGRAFÍAS CINEMATOGRAFÍAS: LOS DESCAMPADOS DEL CINE QUINQUI</b> . . . . .	309
Ubaldo García Torrente	
<b>DOCUMENTOS DE ARQUITECTURA: PASIÓN POR DOCUMENTAR</b> . . . . .	321
José Ramón González González	
<b>COMUNICAR LA ARQUITECTURA MEDIANTE LA FOTOGRAFÍA: TRES MIRADAS SOBRE LA CASA URIACH</b> . . . . .	335
Arianna Iampieri	
<b>GRAND HOTEL ARCHITECTURE AS DEPICTED, PHOTOGRAPHED, AND FILMED IN THE CASE OF THE CIGA: COMPAGNIA ITALIANA DEI GRANDI ALBERGHI</b> . . . . .	349
Ewa Kawamura	
<b>THE IMAGINED AND THE LIVED: A COMPARATIVE STUDY OF KOWLOON WALLED CITY IN CYBERPUNK SCIENCE FICTIONS AND HONG KONG URBAN CINEMA</b> . . . . .	361
Zhuozhang Li	
<b>PHOTOGRAPHED ARCHITECTURE: THE CASE OF THE VILLAGGIO MATTEOTTI IN TERNI BY GIANCARLO DE CARLO (1969-1975)</b> . . . . .	371
Andrea Maglio	
<b>LA REPRESENTACIÓN DEL ESPACIO URBANO A TRAVÉS DE LA FOTOGRAFÍA. ESTUDIO COMPARATIVO DE LA PLAZA MAYOR DE SALAMANCA, PIAZZA SORDELLO EN MANTUA Y MOUNTJOY SQUARE EN DUBLÍN</b> . . . . .	383
María Gilda Martino	
<b>STEEPED IN INFLUENCE: THE IMPACT OF TEA ADVERTISEMENTS ON BLACK URBAN DOMESTICITY IN THE SOUTH AFRICAN PRESS.</b> . . . . .	393
Nokubekezela Mchunu	
<b>EXPLORING LANDSCAPES THROUGH VISUAL NARRATIVES: BETWEEN CARTOGRAPHY AND FIGURATIVENESS</b> . . . . .	407
Giulio Minuto	
<b>LA ARQUITECTURA COMO PASARELA DE MODA</b> . . . . .	421
Marta Muñoz	
<b>IMÁGENES QUE COMUNICAN Y SONRIÉN. EL HUMOR GRÁFICO EN LA ARQUITECTURA, DE LA CARICATURA AL MEME</b> . . . . .	431
Idoia Otegui Vicens	
<b>EL LUGAR COMO GENERADOR DE LA IMAGEN: EL <i>STREET ART</i> COMO PATRIMONIO DE LA CIUDAD</b> . . .	443
Larissa Patron Chaves, Bernardino Líndez Vílchez	
<b>LO SINIESTRO EN EL ESPACIO DOMÉSTICO. ENCUADRES Y RELACIONES VISUALES EN LA CREACIÓN DE NARRATIVAS DE SUSPENSE</b> . . . . .	455
Aina Roca Mora, Maria Pia Fontana, Juan Deltell Pastor	
<b>GAUDÍ BAJO EL ENCUADRE: LINTERNA MÁGICA, <i>FOTOSCOPI</i>, CINE DOCUMENTAL</b> . . . . .	469
Carmen Rodríguez Pedret	

<b>ROBERTO PANE Y EL PAPEL DE LA FOTOGRAFÍA COMO HERRAMIENTA DE INVESTIGACIÓN CRÍTICA E HISTORIOGRÁFICA</b> .....	483
Raffaella Russo Spena	
<b>EL MENSAJE DE LOS PREMIOS PRITZKER: DISCURSO OFICIAL Y REACCIONES CRÍTICAS</b> .....	493
Laura Sánchez Carrasco, José Antonio Flores Soto	
<b>ENTRE PLANOS. LA ESCALERA EN LA CONSTRUCCIÓN DEL IMAGINARIO ARQUITECTÓNICO A TRAVÉS DEL CINE</b> .....	507
Juan Antonio Serrano García, Paloma Baquero Masats	
<b>DIAPHANOUS WHITE. THE INDUSTRIAL GARDEN CITY OF ROSIGNANO SOLVAY THROUGH THE COLORS AND PHOTOGRAPHS BY MASSIMO VITALI</b> .....	521
Chiara Simoncini, Giulia Gabriella Sagarriga Visconti	
<b>CHILE EN <i>HOGAR Y ARQUITECTURA</i>, 1970. SERIES FOTOGRÁFICAS DE PATRICIO GUZMÁN CAMPOS SOBRE LA OBRA DE SUÁREZ, BERMEJO Y BORCHERS</b> .....	533
Andrés Téllez Tavera	
<b>ITALIAN SKYSCAPERS IN THE CINEMA DURING THE PERIOD OF ECONOMIC BOOM</b> .....	547
Annarita Teodosio	
<b>THE SPLENDOR (AND THE <i>SHINING</i>) OF SPACE: COMMUNICATION AND ARCHITECTURE AS STORYLINE CATALYSTS IN KUBRICK'S WORK</b> .....	559
Manuel Viñas Limonchi, Antonio Estepa Rubio	
 <b>CONSERVAR, ORDENAR, DIFUNDIR: ARCHIVOS, MUSEOS Y EXPOSICIONES</b>	
<b>OPEN-AIR MUSEUMS IN BORNEO AND THE DIALECTIC OF VERNACULAR FORM</b> .....	575
Azmah Arzmi	
<b>PRESERVING/SHARING/COMMUNICATING 20TH-CENTURY ARCHITECTURAL CULTURE: THE CASE OF THE IACP-NAPLES ARCHIVES.</b> .....	587
Paola Ascione, Carolina De Falco	
<b>COMMUNICATING MUSEUM ARCHITECTURE: THE ROLE OF EUROPEANA COLLECTIONS IN THE CONSTRUCTION OF ARCHITECTURAL MEMORY</b> .....	599
Helena Barranha, Isabel Guedes	
<b>TRAS LOS REGISTROS DEL CONCURSO DEL PLATEAU BEAUBOURG</b> .....	609
M. Fernanda Barrera Rubio Hernández	
<b>CATEGORIZACIÓN DEL <i>MELLAH</i> EN MARRUECOS</b> .....	621
Julio Calvo Serrano, Carlos Malagón Luesma, Adelaida Martín Martín	
<b>SOBREEXPOSICIÓN. EL MITO DE LA ARQUITECTURA CHILENA CONTEMPORÁNEA Y SUS ESTRATEGIAS DE CIRCULACIÓN</b> .....	633
Felipe Corvalán Tapia	

<b>ARCHITECTURE FILM FESTIVALS: AUDIOVISUAL NARRATIVES, PROTAGONISM AND ACTIVISM IN CONTEMPORARY URBAN SPACE</b> .....	645
Liz da Costa Sandoval, Tania Siqueira Montoro	
<b>TURÍN 1926: LA MOSTRA INTERNAZIONALE DI EDILIZIA, LA NARRACIÓN DEL CAMBIO</b> .....	657
Annalisa Dameri	
<b>ECOLOGÍAS PRODUCTIVAS: HIBRIDACIONES ENTRE LO RURAL Y LO URBANO A TRAVÉS DE TRES EXPOSICIONES RECIENTES</b> .....	669
Eduardo de Nó Santos	
<b>UNA RECOPIACIÓN DE LOS PROYECTOS DEL GRUPO NORTE DEL GATEPAC (1930-1936)</b> .....	681
Lauren Etxepare Igiñiz, Leire Azcona Uribe, Eneko Jokin Uranga Santamaria	
<b>PRODUCTIVE ARCHIVES AND ARCHITECTURAL MEMORY</b> .....	691
Michael Andrés Forero Parra	
<b>“ABOUT THE STYLE AND NOTHING BUT THE STYLE”: EL ESTILO INTERNACIONAL Y LA MODERN ARCHITECTURE: INTERNATIONAL EXHIBITION DE 1932</b> .....	701
Daniel Gómez Magide	
<b>BRASIL CONSTRUYE. LA ARQUITECTURA MODERNA COMO ICONO IDENTITARIO DE BRASIL, 1943-1957</b> .....	715
Ramón Gutiérrez, Ana Esteban Maluenda	
<b>URBAN CONCERNS IN CURATORIAL ASSEMBLAGES: AN INQUIRY INTO DESINGEL'S ARCHITECTURE PROGRAMME AROUND THE 1990S</b> .....	731
Alice Haddad	
<b>LA PRODUCCIÓN PLANIMÉTRICA DE LEOPOLDO TORRES BALBÁS COMO ARQUITECTO CONSERVADOR DE LA ALHAMBRA. RESTAURACIÓN DE LA COLECCIÓN TRAS EL CONOCIMIENTO DE SUS MATERIALES</b> .....	747
Rafael Lorente Fernández, Ana M <sup>a</sup> López Montes, M <sup>a</sup> Rosario Blanc García	
<b>LA MEMORIA VIRTUAL: DOCUMENTACIÓN Y HERRAMIENTAS DIGITALES DE TRATAMIENTO Y DIFUSIÓN</b> .....	761
Jorge G. Molinero-Sánchez, Concepción Rodríguez-Moreno, María del Carmen Vílchez-Lara	
<b>DEL ARCHIVO DIGITAL AL ARCHIVO FÍSICO. LA EXPERIENCIA DEL ARCHIVO DIGITAL DE ARQUITECTURA MODERNA DEL ECUADOR</b> .....	773
Shayarina Monard-Arciniegas	
<b>ANÁLISIS DE ESTRATEGIAS CURATORIALES POR MANUEL BLANCO. MOSTRAR ARQUITECTURA PARA COMUNICAR</b> .....	787
Héctor Navarro Martínez	
<b>THE SERGIO MUSMECI ARCHIVE AS A KEY TO UNDERSTANDING HIS FORM FINDING</b> .....	801
Matteo Ocone	
<b>COMMUNICATING THE CONTEMPORARY CITY. PRACTICES AND EXPERIENCES IN A PARTICIPATORY PERSPECTIVE</b> .....	811
Serena Orlandi	

<b>“MUSEOS” DE ARQUITECTURA: UNA COLECCIÓN DE IDEAS . . . . .</b>	<b>825</b>
Nuria Ortigosa	
<b>LA APLICACIÓN NAM (NAVEGANDO ARQUITECTURAS DE MUJER): RETOS Y OPORTUNIDADES DE UNA HERRAMIENTA BIDIRECCIONAL PARA LA INVESTIGACIÓN Y TRANSFERENCIA DE CONOCIMIENTO . . . . .</b>	<b>835</b>
José Parra-Martínez, Ana Gilsanz-Díaz, María-Elia Gutiérrez Mozo	
<b>VENECIA, 1976: LA BIENNALE ROSSA DEL PABELLÓN ESPAÑOL. UNA COMPROMETIDA EXPOSICIÓN INTERDISCIPLINAR, FINALMENTE “SIN” ARQUITECTURA . . . . .</b>	<b>847</b>
Antonio Pizza	
<b>ENTENDIENDO LOS PAISAJES DE DESIGUALDAD URBANA. ENFOQUES, MÉTODOS E INSTRUMENTOS PARA UN ATLAS OPERATIVO ESTRATÉGICO PARA EL SUR DE MADRID . . . . .</b>	<b>859</b>
Alba Rodríguez Illanes, Miguel Y. Mayorga Cárdenas	
<b>“ASÍ VIVE EL CAMPESINO ESPAÑOL”: RECONSTRUCCIÓN, HIGIENIZACIÓN Y PROPAGANDA EN LA EXPOSICIÓN NACIONAL DE LA VIVIENDA RURAL (1939) . . . . .</b>	<b>873</b>
Marta Rodríguez Iturriaga	
<b>LOS BARDI Y EL MUSEO DE ARTE DE SÃO PAULO: TRANSFUSIONES MUSEOGRÁFICAS ENTRE LO POPULAR Y LO ERUDITO, LA CALLE Y EL MUSEO. . . . .</b>	<b>889</b>
Mara Sánchez Llorens	
<b>EXPONER ARQUITECTURA. LA EXPERIENCIA DEL MUSEO MAXXI DE ROMA . . . . .</b>	<b>901</b>
Elena Tinacci	
<b>URBAN STORYLINES OF CON-TEMPORARY MURALS IN MINOR ARCHITECTURES . . . . .</b>	<b>913</b>
Luca Zecchin	

## TOMO II

### REVISTAS, LIBROS, TEXTOS: LA COMUNICACIÓN ESCRITA

<b>CRÍTICA Y DIFUSIÓN DE LOS TRABAJOS DE RESTAURACIÓN DEL ARQUITECTO LEOPOLDO TORRES BALBÁS EN LA ALHAMBRA A TRAVÉS DE SUS PUBLICACIONES . . . . .</b>	<b>927</b>
Fernando Acale Sánchez	
<b>EL MANIFIESTO DE LA ALHAMBRA YA ESTABA ESCRITO. LA ARQUITECTURA ESPAÑOLA EN DEUTSCHE BAUZEITUNG (1915-1920) . . . . .</b>	<b>939</b>
Pablo Arza Garaloces, José Manuel Pozo Muncio	
<b>BUILDERS AND DEVELOPERS IN 17<sup>TH</sup>-CENTURY LONDON . . . . .</b>	<b>953</b>
Gregorio Astengo	
<b>LA REVISTA HERMES (1917-1922) Y LA NUEVA IMAGEN DE LO VASCO. DEL CASERÍO AL CHALÉ NEOVASCO . . . . .</b>	<b>967</b>
Ana Azpiri Albistegui	

<b>FOR A REFOUNDATION OF MODERN ARCHITECTURE: <i>METRON</i> IN THE FIRST YEARS (1945-1948) . . .</b>	979
Guia Baratelli	
<b>LA REVISTA <i>ARQUITECTURA</i> Y EL DEBATE TEÓRICO EN UN PERIODO DE DESCONCIERTO (1918-1933): LA APORTACIÓN DE LEOPOLDO TORRES BALBÁS . . . . .</b>	997
Juan Manuel Barrios Rozúa	
<b>LA GUÍA DE ARQUITECTURA MODERNA ANTES DE 1951: TRES PUBLICACIONES PIONERAS . . . . .</b>	1009
Ángel Camacho Pina	
<b>RONDA, VISIONES DE UNA CIUDAD Y SU ARQUITECTURA POR CRONISTAS Y VIAJEROS (SIGLO XII AL XIX) . . . . .</b>	1023
Ciro de la Torre Fragoso	
<b><i>FABRICATIONS</i>. 35 AÑOS DE LA REVISTA DE LA SOCIEDAD DE HISTORIADORES DE LA ARQUITECTURA DE AUSTRALIA Y NUEVA ZELANDA (1989-2024) . . . . .</b>	1035
Macarena de la Vega de León	
<b>LA VIVIENDA SOCIAL ANDALUZA DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX EN LAS REVISTAS DE <i>ARQUITECTURA</i> . . . . .</b>	1045
Rafael de Lacour, Alba Maldonado Gea, Ángel Ortega Carrasco	
<b>RESACA MODERNA: LA TRANSCRIPCIÓN DEL “AFTER MODERN ARCHITECTURE DEBATE” PARA LA CONSTRUCCIÓN DE UN CORPUS TEÓRICO ESPAÑOL . . . . .</b>	1057
Jorge Díez Estellés, Pablo Marqués Orero, Raúl Castellanos Gómez	
<b>THE DIFFUSION OF ARCHITECTURAL CULTURE THROUGH TREATISES AND MANUALS ON THE ART OF BUILDING IN DENMARK BETWEEN THE 18TH AND 19TH CENTURIES . . . . .</b>	1069
Monica Esposito	
<b>HISTORIAS GRÁFICAS: “EL ALOJAMIENTO MODERNO EN ESPAÑA” DE FOCHO . . . . .</b>	1083
Héctor García-Diego Villarías, Jorge Tárrago Mingo, María Villanueva Fernández	
<b>VISIONES CRUZADAS: HACIA NUEVAS PERSPECTIVAS DISCIPLINARES EN LA COMUNICACIÓN DE <i>ARQUITECTURA</i> (1959-1973) . . . . .</b>	1095
Eva Gil Donoso	
<b>LAS PRIMERAS MICROESCUELAS DE RAFAEL DE LA HOZ. ARTÍCULOS EN PRENSA 1958-1959 . . . . .</b>	1109
Alejandro Gómez García	
<b><i>PIVOTAL CONSTRUCTIONS OF UNSEEN EVENTS: FIVE ARCHITECTURAL NARRATIVES FROM UNITED STATES HISTORY, 1871-2020 . . . . .</i></b>	1121
Irene Hwang	
<b><i>HOUSE BEAUTIFUL: INTRODUCING AMERICAN WOMEN TO THE WORLD . . . . .</i></b>	1131
Kathleen James-Chakraborty	
<b>A BERLIN CATALOGUE. A REPERTOIRE OF ARCHITECTURAL FIGURES FROM MICHAEL SCHMIDT’S PHOTOBOKS . . . . .</b>	1141
Marco Lecis	
<b>EL SOPORTE PAPEL Y LO DIGITAL. DESVELANDO LA VIDA Y OBRA ARQUITECTÓNICA DE MILAGROS REY HOMBRE . . . . .</b>	1153
Cándido López González, María Carreiro Otero	

<b>LAS PIRÁMIDES DESPUÉS DE LE CORBUSIER. <i>THE NEW ARCHITECTURE IN MEXICO</i> DE ESTHER BORN, 1937</b> . . . . .	1165
Cristina López Uribe	
<b>THE ROLE OF ILLUSTRATIVE PHOTOGRAPHY IN THE EARLY MODERN HISTORIOGRAPHY</b> . . . . .	1183
Fabio Mangone	
<b>SINERGIAS Y DIVERGENCIAS: LA REPRESENTACIÓN DE LA ARQUITECTURA BARCELONESA EN <i>ILUSTRACIÓ CATALANA Y ARQUITECTURA Y CONSTRUCCIÓ</i> (1897-1908)</b> . . . . .	1191
Pilar Morán-García	
<b>THE HERALD OF A NEW WORLD. ALDO ROSSI AND <i>THE ADVENTURES OF PINOCCHIO</i>: AN ARCHITECTURAL THEORY</b> . . . . .	1205
Vincenzo Moschetti	
<b>DEL <i>LIKE</i> AL <i>BYTE</i> PARA LLEGAR A LO “ECO”: LAS REDES SOCIALES COMO <i>INFLUENCERS</i> DE OTRA ARQUITECTURA EN LA ERA DIGITAL</b> . . . . .	1219
Francisco Felipe Muñoz Carabias	
<b>REVISTAS COLEGIALES DEL COAM (ESPAÑA) Y EL COARQ (CHILE). DE BOLETINES GREMIALES A ENTORNOS DE PUBLICACIONES</b> . . . . .	1229
Gonzalo Muñoz Vera, Paz Núñez-Martí, Roberto Goycoolea Prado	
<b>A THICK MAGAZINE: MANUEL GRAÇA DIAS' <i>JORNAL ARQUITECTOS</i> AND THE CONSTRUCTION OF THE CULTURALIST ARCHITECT</b> . . . . .	1243
Vitor Manuel Oliveira Alves	
<b>ANÁLISIS COMUNICATIVO DEL LIBRO <i>PLUS</i> DE FRÉDÉRIC DRUOT, ANNE LACATON &amp; JEAN-PHILIPPE VASSAL</b> . . . . .	1257
Ángel Ortega Carrasco, Rafael de Lacour	
<b>LA EXTRAÑA PARADOJA: LAS REVISTAS GARANTES DE LA VERDAD</b> . . . . .	1271
José Manuel Pozo Muncio	
<b>CUANDO LA CONSTRUCCIÓN DE UNA CIUDAD PASA POR LAS PÁGINAS DE UN PERIÓDICO: <i>LA CIUDAD LINEAL. REVISTA DE URBANIZACIÓN, INGENIERÍA, HIGIENE Y AGRICULTURA</i></b> . . . . .	1285
Alice Pozzati	
<b>LA DIVULGACIÓN Y ANÁLISIS DE LA ARQUITECTURA HABITACIONAL FUNCIONALISTA A TRAVÉS DE <i>ESPACIOS. REVISTA INTEGRAL DE ARQUITECTURA Y ARTES PLÁSTICAS EN MÉXICO, 1948-1957</i></b> . . . . .	1301
Claudia Rodríguez Espinosa, Erika Elizabeth Pérez Múzquiz	
<b>DISCURSOS PATRIMONIALES EN LA REVISTA <i>ARQUITECTURA</i> Y LA CONSTRUCCIÓN DE UN RELATO HISTÓRICO NACIONAL</b> . . . . .	1313
Elina Rodríguez Massobrio	
<b>THE MAKING OF ARCHITECTURAL IMAGERY IN THE AGE OF UNCERTAINTY AND DISEMBEDDING</b> . . . . .	1329
Ugo Rossi	
<b>ARCHITECTS AND THE LAY PUBLIC IN AN AGE OF DISILLUSIONMENT: SOME NOTES ON ACTIVISM, SATIRE AND SELF-CRITICISM IN BRITISH ARCHITECTURAL PUBLISHING</b> . . . . .	1341
Michela Rosso	

<b>ESCAPARATE PÚBLICO DE UNA NUEVA ARQUITECTURA. LA COMUNICACIÓN DE LAS EXPOSICIONES UNIVERSALES . . . . .</b>	1357
Alberto Ruiz Colmenar, Beatriz S. González-Jiménez	
<b>GEOMETRÍA, UNA REVISTA PARA COMUNICAR EL URBANISMO DE LOS ARQUITECTOS . . . . .</b>	1369
Victoriano Sainz Gutiérrez	
<b>ESTADOS UNIDOS EN LOS BOLETINES DE ARQUITECTURA ESPAÑOLES. 1945-1960 . . . . .</b>	1381
María del Pilar Salazar Lozano	
<b>ARQUITECTURA Y ANSIEDAD EN LA OBRA DE ISAAC ASIMOV . . . . .</b>	1393
Mario Sánchez Samos	
<b>MIES Y EL PERIÓDICO <i>TRANSFER</i> . . . . .</b>	1407
Rafael Sánchez Sánchez	
<b>FROM DOMESTIC INTERIORS TO NATIONAL PLATFORMS. MODERN ARCHITECTURE AND INDIAN WOMANHOOD IN THE <i>INDIAN LADIES' MAGAZINE</i> . . . . .</b>	1417
Pooja Sastry	
<b>COMMUNICATING THE WELFARE ARCHITECTURE FOR WOMAN AND CHILD IN FASCIST ITALY . . . . .</b>	1427
Massimiliano Savorra	
<b>MOBILIARIO Y DISEÑO INTERIOR EN EL MÉXICO MODERNO EN TIEMPO REAL: LAS PUBLICACIONES ESPECIALIZADAS EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX . . . . .</b>	1441
Silvia Segarra Lagunes	
<b><i>SUN AND SHADOW</i> Y LA TRANSICIÓN DEL PROGRAMA DOMÉSTICO A LA OBRA MONUMENTAL DE MARCEL BREUER . . . . .</b>	1453
Erica Sogbe	
<b>EL REGISTRO FOTOGRÁFICO DEL <i>PLAYGROUND</i> COMO CONSTRUCCIÓN DE LOS IMAGINARIOS MODERNOS DE ESPACIOS DE JUEGO URBANOS . . . . .</b>	1463
Nicolás Stutzin Donoso	
<b><i>LES PROMENADES ET LE PAYSAN DE PARIS</i>. EL PARQUE DE BUTTES-CHAUMONT ENTRE LA LÍRICA Y LA TÉCNICA . . . . .</b>	1471
Diego Toribio Álvarez	
<b>EL PROYECTO URBANO EN LAS PUBLICACIONES DE ARQUITECTURA EN CHILE: UNA SECUENCIA ANALÍTICA (1930-1980) . . . . .</b>	1483
Horacio Enrique Torrent	
<b>LE CORBUSIER, 1933. UN LIBRO Y UNA <i>CRUZADA</i> CONTRA LA ACADEMIA . . . . .</b>	1495
Jorge Torres Cueco	
<b>OTRA <i>ARQUITECTURAS BIS</i>: LA APORTACIÓN CRÍTICA DE MADRID . . . . .</b>	1511
Alejandro Valdivieso	
<b>LA ARQUITECTURA DEL CONOCIMIENTO . . . . .</b>	1523
Ruth Varela	
<b>LA CASA EN EL MAR Y EL JARDÍN: LA COLABORACIÓN DE LINA BO EN EL DEBATE PROPUESTO EN LA REVISTA <i>DOMUS</i> DE 1940 . . . . .</b>	1535
Carla Zollinger, Eva Álvarez, Carlos Gómez	

## LA ARQUITECTURA EN LA ERA DE LA COMUNICACIÓN DIGITAL

<b>LA DIFUSIÓN DE LA ARQUITECTURA EN LA ERA DE LA POST-FOTOGRAFÍA: EXCESO Y ACCESO . . . .</b>	1547
Luisa Alarcón González, Mar Hernández Alarcón	
<b>UNA MIRADA DESDE EL METAVERSO A LA CIUDAD . . . . .</b>	1557
Mónica Alcindor, Alejandro López	
<b>MANIERISMO <i>ON STEROIDS</i>: REFLEXIONES EN TORNO A LOS PROCESOS CREATIVOS EN LA ERA DE LA COMUNICACIÓN DIGITAL . . . . .</b>	1565
Serafina Amoroso	
<b>APLICACIONES DE LA INTELIGENCIA ARTIFICIAL EN ARQUITECTURA. CLASIFICACIÓN Y ANÁLISIS DE OBRA EN LA ERA DIGITAL . . . . .</b>	1577
Guido Cimadomo, Vishal Shahdarpuri Aswani, Jorge Yeregui Tejedor	
<b>FROM PHYSICAL TO DIGITAL: THE IMPACT OF TWENTY YEARS OF WEB 2.0 ON ARCHITECTURE . . . . .</b>	1587
Giuseppe Gallo	
<b>NIKOLAUS PEVSNER EN LA BBC: LA COMUNICACIÓN ORAL DE LA HISTORIA DEL ARTE Y LA ARQUITECTURA . . . . .</b>	1599
David García-Asenjo Llana, María Pura Moreno Moreno	
<b><i>CREAFAB APP</i>: HERRAMIENTA DIGITAL PARA LA INVESTIGACIÓN Y GESTIÓN DE PROCESOS DE REINDUSTRIALIZACIÓN CREATIVA EN CIUDADES HISTÓRICAS . . . . .</b>	1613
Francisco M. Hidalgo-Sánchez, Safiya Tabali, María F. Carrascal-Pérez	
<b>REPRESENTACIÓN Y DIFUSIÓN DIGITAL DEL PATRIMONIO MONÁSTICO: EL PROYECTO <i>DIGITAL SAMOS</i> . . . . .</b>	1627
Estefanía López Salas	
<b>ARQUITECTURA PARA REDES O ARQUITECTURA PARA LA VIDA . . . . .</b>	1639
Ángela Marruecos Pérez	
<b>ENSEÑAR EL PROYECTO (Y TRANSFORMAR LA CIUDAD) EN LA ERA DE LA COMUNICACIÓN DIGITAL . . . . .</b>	1649
Paolo Mellano	
<b>REVISTAS DE ARQUITECTURA LATINOAMERICANAS: EXPERIENCIAS Y RESULTADOS DE ARLA . . . .</b>	1661
Patricia Méndez	
<b>LA MUTACIÓN DEL DIBUJO PLANO A LA REALIDAD AUMENTADA. UNA NUEVA FORMA DE COMUNICAR EL ESPACIO Y SU CONSTRUCCIÓN EN LA ARQUITECTURA . . . . .</b>	1673
Alejandro Muñoz Miranda	
<b>¿INVESTIGACIÓN O ACTIVISMO? EL CASO DEL <i>MAPA INTERACTIVO DIGITAL DE ARQUITECTURAS IDEADAS POR MUJERES EN ESPAÑA, 1965-2000</i> . . . . .</b>	1683
Lucía C. Pérez Moreno, David Delgado Baudet, Laura Ruiz-Morote Tramblin	

# **Lo siniestro en el espacio doméstico. Encuadres y relaciones visuales en la creación de narrativas de suspense**

The Sinister in the Domestic Space. Frames and Visual Relations in the Creation of Suspense Narratives

AINA ROCA MORA

HKU-Hoogeschool voor de Kunsten Utrecht, a.roca02@gmail.com

MARIA PIA FONTANA

Universidad Politécnica de Catalunya (UPC), maria.pia.fontana@upc.edu

JUAN DELTELL PASTOR

Universidad Politécnica de Valencia (UPV), jdetell@pra.upv.es

## **Abstract**

En esta exploración se pretende analizar la construcción de encuadres cinematográficos en narrativas de suspense, entendiendo cuál es el rol del espacio en la construcción de lo siniestro, centrando la atención en el espacio fílmico y no tanto en la historia relatada, o la caracterización de los personajes. La investigación se sitúa dentro del tema de la comunicación visual, concretamente sobre la construcción del imaginario arquitectónico colectivo a través de las artes visuales.

El objetivo de esta investigación es identificar patrones, relaciones y características espaciales comunes en las imágenes analizadas, que permitan desarrollar metodologías de análisis y pautas visuales en la creación de narrativas de suspense a través del espacio doméstico. Se proponen inicialmente tres películas de estudio, *The Shining* (Stanley Kubrick, 1980), *Verónica* (Paco Plaza, 2017) y *Suspiria* (Luca Guadagnino, 2017), con la voluntad de entenderlas individualmente, generar comparativas entre ellas y aplicar criterios de análisis parecidos en otras películas.

The object of this exploration is to analyse the construction of cinematic images in suspense narratives, revealing what's the role of the space in the construction of the sinister, focusing the attention in the filmic space and not in the story or the characters. The investigation finds itself within the theme of visual communication, specifically about the construction of the collective architectonic imaginary through the visual arts.

The goal of this research is to identify patterns, visual relations and common spatial characteristics in the analysed images, in order to develop an analytical methodology to understand the visual patterns in the creation of suspense narratives in domestic space. We propose to start with three movies, *The Shining* (Stanley Kubrick, 1980), *Verónica* (Paco Plaza, 2017) and *Suspiria* (Luca Guadagnino, 2017), with the aim of understanding them individually, create comparatives between them and apply the same analysis criteria in other films.

## **Keywords**

Encuadre, perspectiva, profundidad de campo, fuera de campo

Framed image, perspective, off-screen, depth of field

### Encuadres espaciales

Este artículo se encuentra dentro del contexto de una investigación en curso que analiza el rol del espacio y de las relaciones entre diferentes ámbitos en la imagen enmarcada. Son de principal interés aquellas perspectivas que desde un solo punto de vista nos permiten ver más de una habitación simultáneamente. Esto puede darse cuando en una sala hay una puerta abierta, una ventana o una concatenación de habitáculos. Observemos por ejemplo la pintura del pintor flamenco Pieter de Hooch, *A mother delousing her child's Hair*, 1660 (fig. 1), en la que se ve una concatenación de estancias complementando la escena principal<sup>1</sup>.



Figura 1. *A mother delousing her child's Hair*, 1660, Pieter de Hooch. Fuente: Rijksmuseum, Amsterdam.

Esta composición de plano sobre plano, puerta tras puerta enmarcando el espacio siguiente, consigue que esta pintura tenga gran profundidad de campo. El mundo que se representa se expande y existe más allá de lo que nosotros vemos desde nuestra posición de observadores pasivos, porque intuimos un jardín, una calle y una cocina aunque no lleguemos a verlo por completo. Lo interesante de esta característica es que debido al encuadre, el ojo del espectador alcanza a ver más de un espacio a la vez dando lugar a la aparición de potenciales narrativas. Si miramos una escena en la que hay una habitación oscura, pero en un lado de ésta encontramos una puerta entreabierta a través de la cual se filtra un halo de luz

<sup>1</sup> En primer plano vemos una sala austera con suelo de cerámica, una mujer sentada en una silla y de rodillas, con la cabeza sobre su regazo, una niña. En este espacio principal donde encontramos a las dos protagonistas de la escena aparecen elementos que abren esta composición hacia estancias secundarias. Se intuye una cama-nicho en la pared que cierra este primer salón, de la que no alcanzamos a ver su interior ni la profundidad que abarca porque se encuentra totalmente en sombra. A través de una puerta entreabierta alcanzamos a ver una nueva sala, detrás de esta primera que se nos presenta como principal, y en ella, otra puerta que da al jardín. Arriba a la derecha, aparece una ventana que intuimos da al exterior, posiblemente a la calle.

tenue, una luz que tintinea y se mueve, como espectadores seguiremos mirando esta ranura de luz, esperando algo, quizás incluso imaginando algo.

¿Qué estará pasando al otro lado de la habitación? ¿Qué es lo que no podemos ver porque la puerta no está totalmente abierta? Todo aquello que se esconde fuera de nuestro campo de visión es una herramienta para activar nuestra imaginación. El observador tiende a completar la información de aquello que no ve, pero intuye, como una sombra que parece moverse o el reflejo en un espejo. Todo aquello que ocurre fuera de campo y tiene un efecto, aunque sea muy sutil, en aquello que nosotros vemos. Esta herramienta, enseñar una pequeña parte de algo que está pasando pero que nosotros como observadores no podemos acabar de ver, se utiliza mucho en la creación de suspense. Así como explicaba Alfred Hitchcock a Truffaut en *El cine según Hitchcock*<sup>2</sup>, el suspense puede ser muy sutil y casi inexistente porque se puede dosificar y dejar que el espectador imagine el resto. ¿Cuál es entonces el rol del espacio en la creación de estas narrativas? ¿Y qué potencial tiene específicamente en el espacio doméstico, que entendemos como espacio cotidiano y protegido porque también lo habitamos diariamente? A través de tres películas, *The Shining* (Stanley Kubrick, 1980), *Verónica* (Paco Plaza, 2017) y *Suspiria* (Luca Guadanigno, 2018) vamos a ejemplificar y a analizar cómo se producen narrativas de suspense a través de la utilización del fuera de campo.

*The Shining*, película de Stanley Kubrick estrenada en 1980, es la adaptación de la novela de terror con el mismo nombre de Stephen King, escrita en el año 1977. Dani Torrance, un niño de 5 años, pasa el invierno junto a sus padres Jack y Wendy Torrance en el Hotel Overlook, un siniestro edificio en lo alto de las montañas, con largos pasillos y enormes salas de baile. Totalmente vacío por la temporada de invierno, la familia Torrance se muda para llevar el mantenimiento durante los meses en los que el establecimiento está cerrado al público. Llegan a la localización arrastrando una serie de traumas del pasado que se van revelando a medida que la trama avanza.

*Verónica*, del director Paco Plaza estrenada el año 2017, se desarrolla prácticamente toda en la casa de la familia de la protagonista, en un edificio plurifamiliar en un barrio de Madrid. La historia se sitúa en 1991, representando una familia de madre trabajadora y padre fallecido. Con Héroes del Silencio sonando de fondo, Verónica, la hermana mayor, se hace cargo de sus tres hermanos menores, las gemelas Lucía e Irene y el pequeño Antoñito. Después de una sesión de Ouija en el colegio con dos amigas, Verónica empieza a sospechar que algo no acaba de ir bien y piensa que por las noches algo o alguien puede estar acechándolos a ella y a sus hermanos.

*Suspiria*, de Luca Guadanigno estrenada el año 2018, remake de *Suspiria* de Dario Argento de 1977, cuya acción se desarrolla en una escuela de danza de una Berlín aún dividida, en 1977, donde una chica de Ohio es aceptada como bailarina de la compañía a pocas

---

<sup>2</sup> François Truffaut, *El cine según Hitchcock* (Madrid: Alianza, 2018), 76-77. Original de 1974. La diferencia entre el suspense y la sorpresa, es que en el primero debemos revelar información al espectador dejando que se anticipe a aquello que puede suceder, en cambio la sorpresa se trata de lo opuesto, esconder u omitir hasta el final. Esto requiere un mayor artificio para impresionar de manera convincente y conseguir la reacción buscada.

semanas de que ésta presente una nueva pieza. Compuesta únicamente por mujeres, las profesoras son personajes misteriosos y siniestros, pero cálidos y cariñosos. La protagonista encuentra rápidamente entre las paredes de este majestuoso edificio una nueva familia y comunidad a la que pertenecer. A medida que el metraje avanza vamos descubriendo las tensiones que hay entre las componentes de la compañía, que quizás no son exactamente lo que parecen ser.

Aunque las tres películas pueden ser clasificadas como películas de terror, lo que interesa en esta investigación no es tanto la existencia de un “monstruo”, o un personaje siniestro que aterroriza, sino precisamente lo contrario, dado que la caracterización del miedo no es específica sino difusa a través del espacio. Por esto el análisis del espacio es fundamental porque nos permite mostrar como es la construcción del suspense, la expectativa y la tensión a través de una atmósfera, unos lugares y unos ambientes que no siempre vemos, dando lugar a un sentimiento más abstracto y complejo.

### **Cartografiar la mirada**

El análisis de los largometrajes se focaliza en la reconstrucción de la mirada del espectador a través del espacio para entender cómo esto condiciona la construcción de la narrativa. Por esto, hemos redibujado las plantas de los espacios analizados de cada película, acompañadas de fotogramas específicos que permiten relacionar el recorrido del ojo del espectador con el dibujo, tal y como hace Juhani Pallasmaa en *The Architecture of Image*<sup>3</sup>. Hemos empezado con una selección de imágenes intencionadas que muestran de manera explícita o sugerida, varios espacios concatenados. A continuación, se dibuja la planta del espacio representado en pantalla. Este ejercicio de observación acaba siendo como un baile donde el ojo y la mano se van corrigiendo y guiando. Utilizando el recuento de pasos, contando los azulejos en el suelo o comparando el tamaño de los muebles para acertar la proporción de las cosas, se determinan las medidas de cada ámbito, desde el ancho de las puertas, el grosor de los muros y la altura de los techos a la colocación de los muebles y la relación entre ellos. A veces, en este ejercicio de trasladar exactamente cada uno de los detalles del encuadre sobre el papel aparecen incongruencias<sup>4</sup>, ya que en ocasiones se fuerzan ciertas

<sup>3</sup> Juhani Pallasmaa, *The Architecture of Image: Existencial Space in Cinema* (Helsinki: Rakennustieto, 2001). Donde se presenta la planta del set de *Rear Window* (Alfred Hitchcock, 1954). En el dibujo se representa únicamente aquello que se muestra en pantalla, todo aquello que queda oculto al ojo, queda en una sombra oscura. De esta manera, al comparar los fotogramas con la planta del espacio somos capaces de reconocer de qué ámbitos se tratan y enfatizar en los que tienen mayor profundidad de campo, enmarcados por aquellos que no conseguimos ver debido a la colocación del ojo y la construcción de elementos a su alrededor.

<sup>4</sup> En los dibujos de los espacios del Hotel Overlook (*The Shining*, Stanley Kubrick, 1980), se puede ver el pasillo con la moqueta de dibujos naranjas y rojos donde Dani Torrance juega con su pelota, el corredor se extiende ante sus ojos con puertas a derecha e izquierda. Casi al final, justo antes de llegar a la doble puerta que se ve al fondo, intuimos un pasillo tangente que corta este primero. Al superponer este primer dibujo de la planta del corredor (fig. 2) con el dibujo de la planta de la habitación 237 (fig. 4), se entiende que la habitación es mucho más larga de lo que el espacio permitiría si los espacios fuesen tal y como se han representado en los dibujos ya que el segundo corredor ocuparía parte del espacio de la habitación 237.

composiciones para conseguir un efecto específico. Al haber escogido unos encuadres que nos permiten ver varios ámbitos simultáneamente, se procede a analizar el recorrido del ojo del espectador a través del espacio.

En el caso del dibujo de la película *The Shining* (fig. 2), vemos un punto rojo que avanza a través del pasillo hasta encontrarse delante de una puerta. Este punto representa el recorrido que el protagonista hace, que en este caso se convierte en el mismo que el del espectador. La cámara se coloca en el lugar del personaje, haciéndonos avanzar al paso que éste camina y poniéndonos directamente en su piel.

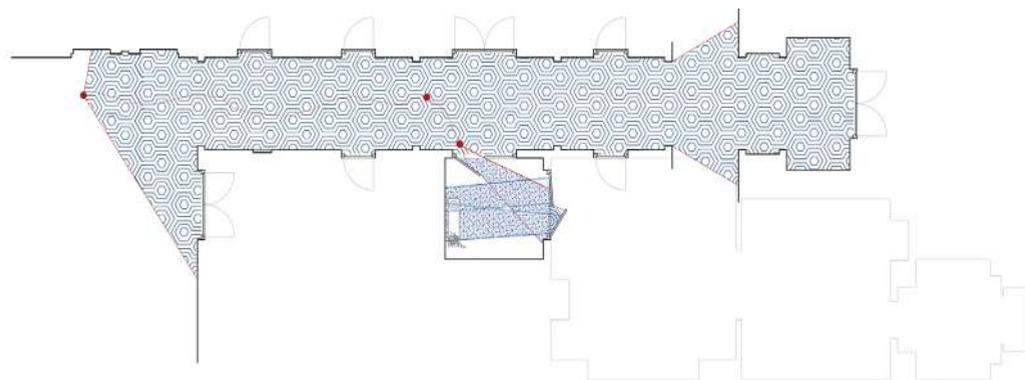


Figura 2. Análisis de pasillo de *The Shining*, Stanley Kubrick, 1980. Montaje con fotogramas de la película y dibujo en planta. Fuente: elaboración propia.

En cambio, en el plano de *Suspiria* (fig. 3) los puntos rojos representan el movimiento de los personajes a través del hall de entrada, mientras el punto azul muestra la posición de la cámara, y por tanto de nuestro ojo, en una posición estática que sigue el recorrido de los elementos activos en la escena.

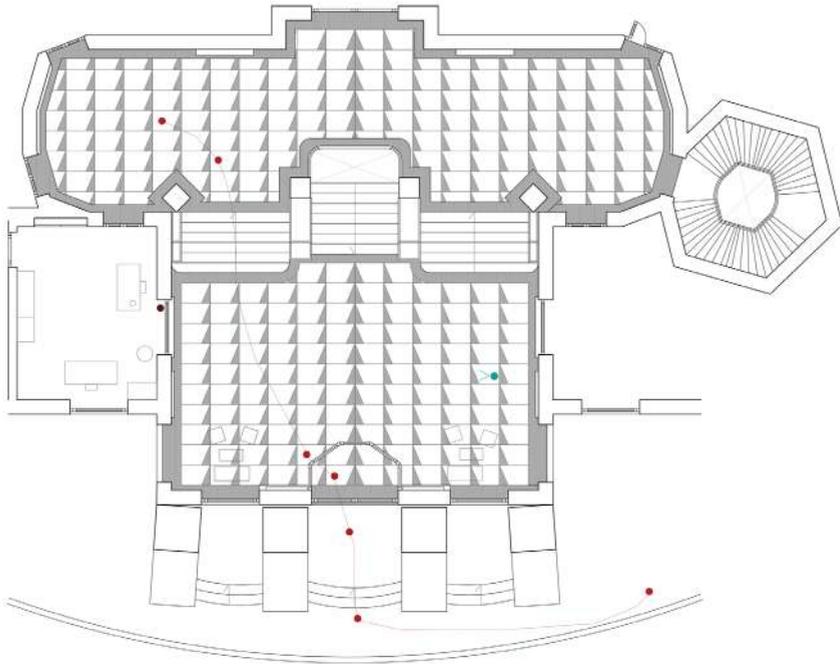


Figura 3. Análisis de recorrido de atrio de *Suspiria*, Luca Guadagnino, 2018. Montaje con fotogramas de la película y dibujo en planta. Fuente: elaboración propia.

Estos dos dibujos enseñan dos maneras diferentes de conducir la mirada del espectador. En el caso de *The Shinning*, la cámara se mueve a través del espacio tomando un punto de vista muy cercano al suelo debido a que nos sitúa a la altura de los ojos de Dani Torrance, un niño de cinco años. Así que nosotros somos de repente este niño, en una posición vulnerable donde todo aquello que nos rodea parece más grande, caminando por un pasillo con moqueta de dibujos hexagonales, que por una curiosidad siniestra avanza hasta el umbral de la puerta de la habitación 237.

En cambio, en *Suspiria*, la protagonista entra desde la calle, atravesando unos gruesos muros y pilares recubiertos de mármol verde, pasa por una doble puerta de cristal enmarcada con madera oscura, cruza el vestíbulo y sube las escaleras para llegar al entresuelo. Nosotros recorreremos con ella este espacio, aunque estemos quietos observando desde otro punto de la escena.

Si estuviésemos mirando una calle en toda su longitud donde nada sucede, colocados en un punto estático y de repente un personaje la cruzara longitudinalmente, inevitablemente seguiríamos con los ojos el camino que este elemento activo traza. Su movimiento se convierte en el recorrido de nuestro ojo, igual que pasa en el caso de la escena de *Suspiria*. Es por eso que en ocasiones se deben plasmar también sobre el papel el movimiento de los cuerpos en el espacio en relación a la posición de la cámara (el ojo del espectador), porque inevitablemente, si el personaje atraviesa una puerta, cruza un salón y entra en una cocina, nosotros como observadores atravesaremos una puerta, cruzaremos un salón y entraremos en una cocina. Entender el movimiento del ojo a través del espacio es lo que nos ayudará a comprender cuales son los elementos que vamos atravesando, tanto nosotros como los factores activos dentro de la composición.

Identificando el recorrido de nuestra mirada, podemos establecer una clara línea temporal, para trazar sobre el papel en qué orden navegamos a través del espacio. Tal y como hace Marta Peris Eugenio en su libro *La casa de Ozu*<sup>5</sup>, a través de esta translación se logra un exhaustivo estudio de identificación de elementos que componen este camino, como puertas, pasillos, marcos de ventana, escalones, pilastras, embellecedores, espejos, cristales translúcidos, armarios, etc.

### **El ojo que (no) todo lo ve**

En la construcción de una película, al espectador se le presentan una serie de imágenes en movimiento que se van sucediendo una tras otra enmarcadas por el encuadre cinematográfico. Dentro de este primer plano que condiciona la mirada del observador, buscamos específicamente otros que enfocan, recortan, resaltan y ocultan información, trabajando con la profundidad de campo y dando pie a la acción fuera de campo.

Al volver a mirar las películas desde este prisma, se identifican elementos específicos en la narración que enfatizan la construcción de la tensión en la trama.

---

<sup>5</sup> Marta Peris Eugenio, *La casa de Ozu* (Valencia: Asociación Shangrila Textos Aparte, 2019), 20-21, 44-45. En los que la autora dibuja la planta de la casa donde se sitúa la acción, y en rojo, marca los planos que enmarcan la perspectiva.

El Hotel Overlook, donde se localiza la trama de *The Shining*, es un lugar extraño y maldito capaz de sacar lo peor de cada uno de sus visitantes. La construcción del suspense a medida que avanza la historia se debe también a la atmósfera que reina en su interior. La soledad de repente se convierte en un personaje más que oprime y resuena en las paredes y los pasillos. La cámara se desplaza a través de los salones, atrios y corredores, siguiendo a Dani mientras explora los diferentes pisos en su bicicleta. Mientras Dani avanza, nosotros avanzamos con él, en cada esquina podríamos encontrarnos con algo inesperado.

La escena que se ha analizado para este ejercicio en concreto, representa sobre papel uno de estos episodios de exploración. Un día mientras Dani juega a lanzar la pelota en uno de los pasillos del Hotel, algo sucede. En uno de estos tiros la pelota vuelve por cuenta propia sin que tenga que ir a buscarla. El niño empieza a caminar por el pasillo hasta encontrar una puerta entreabierta, la de la habitación 237. Encuadrado por el marco de la puerta que no está totalmente abierta, vemos una lámpara encendida que se refleja en unas grandes puertas blancas con espejos, estas también están abiertas, pero no dejan ver qué hay detrás de ellas. Y Dani decide entrar (fig. 2).

En este momento la escena se corta y se produce una elipsis.

Más adelante, Jack Torrance decide visitar la habitación para ver qué ha visto el niño en ella. Atraviesa esa primera puerta que conduce a un pequeño recibidor con grandes puertas de espejo, las cruza y detrás de ellas encuentra un salón oscuro con lámparas encendidas encima de las mesas de madera. A un lado hay una doble puerta totalmente abierta que enmarca lo que parece ser un dormitorio, porque vemos los pies de una cama de matrimonio. Jack camina atraído por una luz que se ve detrás de una puerta semi abierta al fondo de la habitación, sube unos peldaños que lo conducen al dormitorio, caminado sobre la moqueta lila y verde, observando la ranura de luz que se cuelga a través de la puerta. Al llegar a ella la abre y poco a poco se nos revela un baño de color verde con un espejo enorme a un lado y una bañera al fondo. La cortina, corrida, esconde lo que puede ser que haya detrás.

Y hasta aquí (fig. 4).

No me interesa necesariamente revelar al monstruo. Quizás no haya monstruo. Lo que sí que hay es una sublime construcción de la expectativa de encontrarlo. ¿Qué se esconde y porqué detrás de esa cortina? ¿Y porqué creemos que hay algo o alguien? La manera como nosotros navegamos el espacio conducidos por Jack, atravesando despacio cada una de las salas, primero cruzamos una puerta entreabierta, un salón, otra puerta, subimos unas escaleras, un dormitorio, una luz al final, abrimos otra puerta pequeña, una cortina... todos estos elementos nos guían a través de un espacio que está construido para la creación de lo siniestro, revelando poco a poco cada una de las escenas, no vemos todo a la vez sino que a medida que avanzamos podemos descubrir aquello que antes quedaba fuera del alcance de nuestra mirada. La construcción de la narrativa es intencionada y la estructuran el espacio recorrido a través de un umbral detrás de otro en un tiempo concreto.

Algo semejante sucede con *Suspiria*. Entre paredes que parecen hablar de noche, puertas que se abren dando paso a habitaciones ocultas y pasadizos secretos, la trama se va desplegando. Se ha estudiado el hall de entrada a la academia. Un atrio al que se accede desde una calle gris, triste y mojada, situada justo en frente del muro de Berlín, que funciona como

telón de fondo político e histórico. Al atravesar las grandes columnas de mármol verde de la entrada y cruzar las puertas de cristal y madera, nos encontramos en un espacio de tres alturas, simétrico e institucional, con un suelo elegante de baldosas blancas y patrón triangular negro, que le dan textura y grano al gran vacío. Se respira inmediatamente la existencia de una jerarquía y un orden estrictos. A lado y lado de esta gran triple altura, dos escaleras idénticas que llevan al entresuelo, donde parece empezar a verse rastros de la existencia de una academia de danza, ejercicios, movimientos, cuerpos y carteles de funciones.



Figura 4. Análisis habitación 237 de *The Shinning*, Stanley Kubrick, 1980. Montaje con fotogramas de la película y dibujo en planta. Fuente: elaboración propia.

A izquierda y derecha de las paredes que configuran el perímetro del atrio, se yerguen dos franjas de madera que parecen ser ventanas, o al menos una de ellas. Estas aberturas nos enseñan las oficinas de las directoras de la academia que, inteligentemente están siempre por encima del visitante, mirándolo desde arriba en todo momento, desde la perspectiva de los escritorios, desde la escalera y desde los balcones del resto de pisos. A medida que los personajes se mueven por este espacio, entre la calle, el atrio y el entresuelo, podemos entender

su exacta configuración y las relaciones de poder entre las integrantes de la academia y los visitantes, que entran indefensos sin saberlo a una colmena en funcionamiento.

Guadagnino, guía al espectador colocando la cámara en un punto fijo y dejando que los personajes conduzcan nuestro ojo. A veces, en un efecto dramático del dominio de la cámara, hace un zoom rápido hacia un punto en concreto, para resaltar algo específico. Un espejo que no es un espejo, porque vemos cómo detrás hay alguien observando. Enseñándonos algo a nosotros, los espectadores, pero no a la protagonista, parece que nos cuenta un secreto. Así como explicaba Hitchcock, nos hace partícipes de una situación y nos sentimos con la necesidad de compartir esa información.

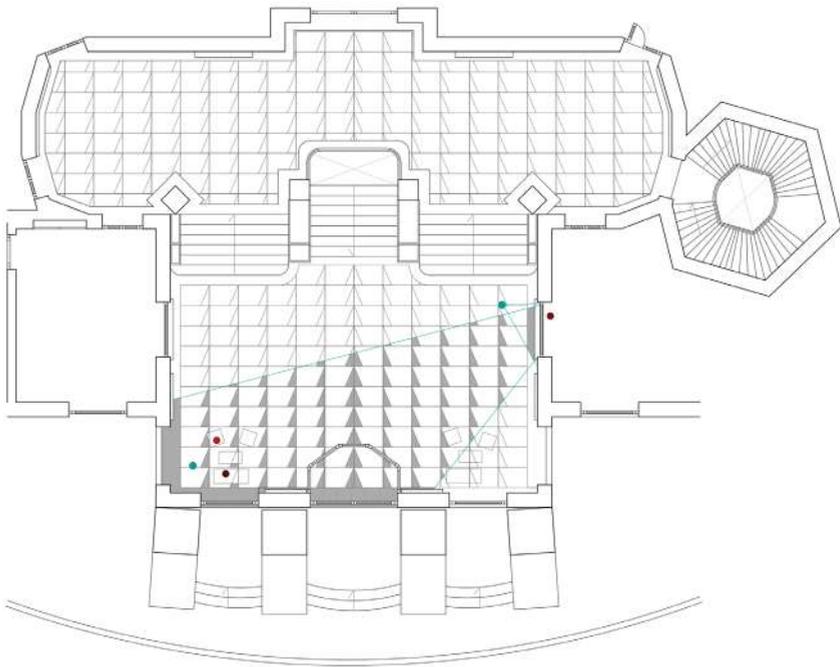


Figura 5. Análisis de elementos de suspense en *Suspiria*, Luca Guadagnino, 2018. Montaje con fotogramas de la película y dibujo en planta. Fuente: elaboración propia.

Se ha elegido representar una escena en la que encontramos un personaje espiando a otros dos desde una ventana secreta (fig. 5). En el atrio de entrada, se encuentran sentadas en dos sillones la protagonista y una de las profesoras mientras conversan alegremente sobre el

ingreso de la primera en la compañía. Sin saberlo, son observadas por una de las directoras desde una ventana oculta situada en el mismo atrio.

La cámara nos enseña primero a estas dos mujeres, colocándose a la altura de sus cabezas, compartiendo con nosotros un momento de complicidad y cercanía. La cámara después se coloca en un punto más bajo, por debajo de sus rodillas, enmarcando entre sus cuerpos el espacio que queda al fondo que se alza alto y amenazante por encima de sus cabezas, como si de una entidad en sí misma se tratase, acechando mientras observa. Concretamente vemos una de las dos franjas laterales del atrio, descritas anteriormente, precisamente la que se encuentra en la posición opuesta a las oficinas. La cámara cambia de posición, ahora mirando directamente al cristal de esta ventana, que nos enseña un reflejo nítido de la escena entre profesora y alumna. Despacio se va revelando al espectador una silueta que se esconde detrás de este reflejo, una figura que espía la conversación que sucede en la planta baja. Esta revelación, en la que nosotros somos partícipes de todo lo que sucede, es posible porque se compone de una triangulación de elementos. La cámara enfoca un espejo, que enseña aquello que tiene enfrente y que nosotros vemos gracias al reflejo, pero también revela lo que sucede detrás de él. La mirada de la espía cierra la composición, enfocando la suya hacia las dos mujeres conversando sin saber que son observadas.

Estos dos elementos, el espejo y la posición de la cámara, dan al espectador más información de la que reciben los personajes y son los constructores del suspense. Porque revelan y ocultan haciéndonos partícipes de aquello que sucede en escena.

La diferencia entre *The Shinning* y *Suspiria* con *Verónica*, es que en las dos primeras se ha decidido centrar el análisis en una parte específica de los edificios en los que ocurre la acción, en cambio para *Verónica* se ha dibujado la totalidad de la casa, porque es en la construcción de todos sus elementos que se entiende su complejidad.

Se trata de un apartamento en un edificio de clase trabajadora. El piso tiene un largo pasillo en forma de L que conecta todos los ámbitos, desde la entrada donde está la habitación de la madre, hasta la habitación de Verónica, al final del corredor. La cocina y el salón están en un mismo espacio, se intuye una antigua pared que debía separar ambas áreas, ahora la zona de día es una gran sala que permite ver varias actividades cotidianas a la vez. Los elementos especiales en esta casa son muchos, desde la existencia de una galería que conecta desde la cocina hasta la lavadora y el tendedero, al final de la casa, pasando por delante de las ventanas del baño, el trastero y el cuarto de Verónica. Un patio de luces separa físicamente, pero crea una relación visual entre la habitación de las gemelas y la habitación de la hermana mayor. La pared de pavés que separa el pasillo principal de la cocina, dejando pasar luz y revelando los cuerpos en movimiento a ambos lados del muro.

Todos estos elementos juegan un papel clave en la construcción de la tensión inherente en la narración de los acontecimientos. Aunque en el último tramo del metraje el terror gana terreno, es durante el día mientras los niños juegan que se va anticipando el suspense. La cámara viaja a través de las diferentes salas haciéndonos partícipes del creciente miedo de la protagonista, y aunque todavía no está oscuro ni el suelo cruje, nos preparamos para aquello que pasará en la noche, en este mismo pasillo y en estas mismas habitaciones.

Se analizan dos secuencias. La primera, del inicio de la película, presenta desde un mismo punto de vista tres espacios diferentes (fig. 6). La cámara, representada en el dibujo con un punto azul oscuro, nos enseña en un primer plano a Lucía hablando por teléfono, justo enfrente de la pared que separa cocina y comedor del pasillo principal. A la derecha una puerta abierta enmarca el corredor que conduce hasta la habitación de Verónica, a la que vemos avanzando hacia nosotros. A la izquierda, vemos la cocina donde Irene limpia un vaso de leche que se ha derramado y justo a límite del encuadre a la izquierda, abriendo el plano hacia otro espacio, aparece la puerta abierta hacia la galería.

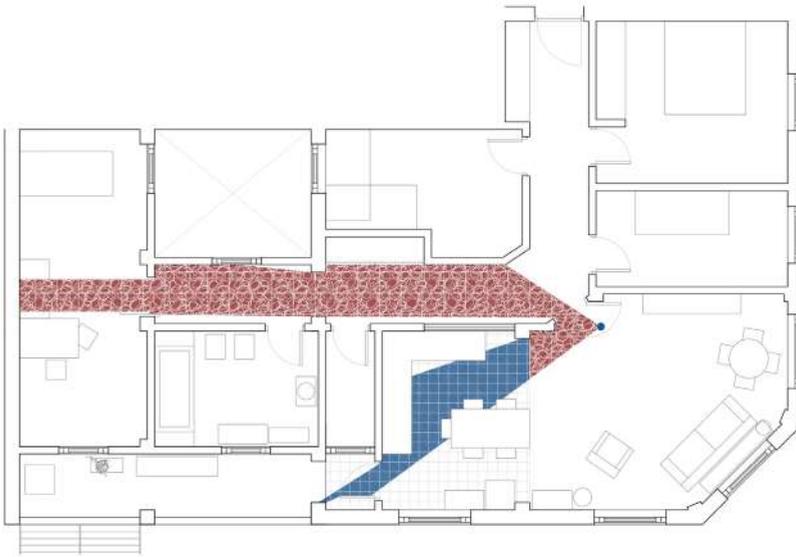


Figura 6. Análisis superposición de espacios en *Verónica*, Paco Plaza, 2017. Montaje con fotogramas de la película y dibujo en planta. Fuente: elaboración propia.

La siguiente escena ocurre durante la noche (fig. 7), vemos a Verónica, representada con un punto azul claro en el dibujo, mirando desde la ventana de su habitación la habitación de sus hermanas. Su mirada atraviesa el patio de luces, y la escena que presencia está triplemente enmarcada por la ventana de su habitación, la ventana de la habitación de las gemelas y la puerta que se abre al pasillo. Un plano sobre plano que convierte al espectador y a la protagonista en meros observadores, no podemos (nosotros ni ella) acceder a aquello que vemos, generando esto una gran angustia.

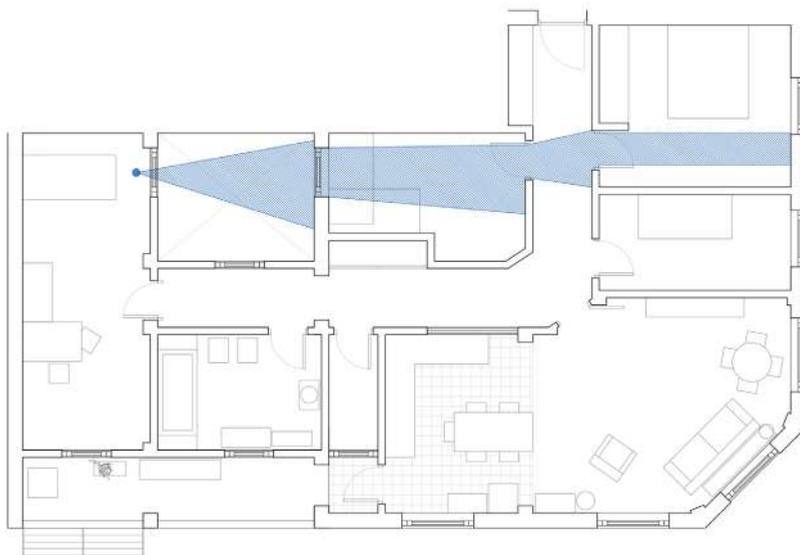


Figura 7. Análisis superposición de espacios en *Verónica*, Paco Plaza, 2017. Montaje con fotogramas de la película y dibujo en planta. Fuente: elaboración propia.

A diferencia del uso de la cámara que hace Stanley Kubrick en *The Shining*, desplazándonos por el espacio, Plaza mantiene puntos de vista fijos, estratégicamente elegidos para que nosotros podamos ver más de una cosa a la vez. Puertas y ventanas amplían la perspectiva, creando amplitud de mira y profundidad de campo. Esto también lo diferencia de *Suspiria*, donde Guadagnino trabaja con espacios más amplios, en donde los personajes y la cámara se colocan en posiciones estratégicas de composición, tal y como se ha analizado anteriormente. En el caso de *Verónica*, Plaza trabaja el fuera de campo como activador de la imaginación y catalizador de la tensión, dejando siempre la caracterización del miedo en un segundo plano, una sombra enmarcada en otro espacio.

### **Encuadres visuales y el fuera de campo activo**

Durante esta exploración, se han identificado maneras de construir el suspense a través del movimiento del ojo del espectador y del encuadre dentro de plano de diferentes espacios, confirmando lo que venía a proponer la hipótesis de investigación: aquello que queda oculto al ojo, trabajando como un fuera de campo activo, se convierte en un gran aliado en la construcción del suspense. Esta característica nos lleva a concluir que todo aquello que sucede fuera del encuadre cinematográfico, pero que tiene un efecto en lo que ve el espectador, no solamente enriquece la narrativa sino que expande el universo en la que esta se desarrolla.

Así mismo la identificación de elementos, como sucede en la escena de *Suspiria*, permite racionalizar el rol del espacio y la posición del espectador en la creación del suspense, comprendiendo cuáles son los elementos que se representan y cómo el espacio los enmarca utilizando la profundidad de campo o el fuera de campo, convirtiendo en ocasiones al espectador en parte activa en la creación de lo siniestro.



S O B  
R E -  
L A B



UNIVERSIDAD  
DE GRANADA