**Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid
Universidad Politécnica de Madrid**

**La habitación
en el cine:

el reflejo de
emociones y personalidad
en la puesta en escena
de la arquitectura**

Tesis Doctoral

**Patricia Dozo Alemán
Arquitecta**

2017

Departamento de Composición
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid

**La habitación en el cine:
el reflejo de emociones y personalidad
en la puesta en escena de la arquitectura**

Autora:
Patricia Pozo Alemán
Arquitecta

Director:
José Manuel García Roig
Dr. en Arquitectura

2017

Tribunal nombrado por el Magnífico y Excelentísimo Sr. Rector de la Universidad Politécnica de Madrid,
el día de de 20 .

Presidente:

Vocal:

Vocal:

Vocal:

Secretario:

Suplente:

Suplente:

Realizado el acto de defensa y lectura de la Tesis el día de de 20 , en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.

Calificación:

EL PRESIDENTE

LOS VOCALES

EL SECRETARIO

ÍNDICE GENERAL

Índice General	i
Agradecimientos	iv
Resumen.....	v
Abstract	vi
Capítulo 1: Introducción	2
1.1 Motivación y Estado de la Cuestión	3
1.2 Hipótesis y Objetivos	5
1.3 Metodología.....	6
1.4 Estructura y Contenido	8
Capítulo 2: Tres lenguajes para una idea	12
2.1 La habitación en el cine: antecedentes	15
2.1.1 Edward Hopper: Imágenes en el silencio.....	15
2.2 Conceptos básicos de análisis de los tres lenguajes.....	18
2.2.1 Arquitectura: cuestión de composición.....	18
2.2.2 Cine: la magia de la luz	51
2.2.3 Psicología: enfoques del interior	55
2.3 Interacciones interdisciplinarias (sinapsis):.....	116
2.3.1 Diálogos entre Arquitectura, Cine y Psicología.....	116
2.3.2 Diálogos entre Arquitectura y Psicología.....	122
Capítulo 3: La habitación en el cine	139
3.1 Análisis de películas desde las emociones del individuo:	143
3.1.1 Introducción al análisis: Arquitectura y emociones.....	143
3.1.2 El reflejo de las emociones del individuo en la arquitectura.....	151
3.1.3 Emociones desde el exterior: la ventana.....	187
3.2 Análisis de películas desde la personalidad del individuo	233
3.2.1 Introducción al análisis: Sensación de lugar	233
3.2.2 Arquitectura y personalidad	234
3.2.3 Expresión y habitación.....	235
Capítulo 4: Proyecciones bilaterales	382
4.1 Experimento científico	385
4.1.1 Selección de películas para Análisis de datos.....	391
4.1.2 Consideraciones sobre el Análisis de datos	393
4.1.3 Metodología del experimento	394
4.1.4 Resultados.....	394
4.1.5 Discusión.....	436
Conclusiones	451
Bibliografía.....	459
Filmografía: selección de películas	468
ANEXOS	470
4.2 Anexo I. Test utilizado en la primera parte del experimento (Fotogramas)	471
4.3 Anexo II. Test utilizado en la segunda parte del experimento (Escenas).....	485

“El corazón tiene razones que la razón no entiende.”

Blaise Pascal

A mis padres

Agradecimientos

Esta Tesis está dedicada a mis padres, Pedro y Marily. Gracias por creer en mí de manera incondicional. Por apoyarme absolutamente siempre en cada una de mis aventuras. Por estar ahí. Por enseñarme que la mente humana es maravillosa. Por enseñarme el valor del trabajo y el esfuerzo. Por enseñarme que la riqueza es el conocimiento. Por enseñarme a luchar por mis sueños. Por enseñarme a ser feliz. Porque merece la pena. Gracias por enseñarme lo que de verdad importa. A mis hermanos, Cristina y Pedro, por hacerme reír en los momentos difíciles y en los fáciles. A mi tía Encarna, por la sencillez. A mi tía Chari, por el amor al arte. A Maruja y su casa. A mi Paca y sus bailes. A la pequeña Irene. Sé que seguís aquí. Ahora sois ángeles. A mis primos María José y Antonio, por estar cuando hay que estar. A mi madrina, por quererme. A mi ahijada Cristina, Laura y Miguel, por apretarme el botón de la risa. A mis primos Laura y Julio, por confiar en mí. A mis tíos Fina y Paco, por Granada. A Paqui, Pepita, Joaquina, y Luz, por cuidarme. A mi cuñado Alfonso, y sus padres, Félix y M^a Carmen, por ser también, mi familia. A mis amigos por animarme cuando parecía imposible. Gracias por la energía Nuria, María, Sara, Lucía, Montxo, Estela, Gloria, Pepa, Gisele, Silvia, Rosa, Paloma, M^aCarmen, Gema, Álex, Marc, Balsa, Jose, Ángel, Ernesto, Dani, Luigi, Reyes, Ander, Carmen, Vero, Luis, Wayne y Cristina. A María, por un hogar en Madrid. A mis profesoras de baile, Elena, Carmen, y Laura, por descubrir mi esencia. A Enrico, Marion y Brenda, por regalarme el mundo a través de las palabras. A Nieves, por enseñarme a entenderme. A mis compañeras de Doctorado, Alicia Arnuero y Carolina Carrasco, por su amistad, sincera y auténtica. A Oscar Guerrero Hernández, mi más bonita casualidad, por su admiración y crítica constructiva que me ayuda a mejorar en lo escrito y en la vida. A mi mejor amigo, Toni Bernal, por recordarme quién soy. A Juanmi, por enseñarme a construir proyectos y sueños. A Fernando, por abrazar mi imaginación. A mi profesor de Ideación Gráfica Javier Raposo Grau, por confiar en el instinto de mis manos. A mi profesor de Filosofía, Jorge Novella, por enseñarme a pensar. *No surrender*. A mis alumnos, por enseñarme a enseñar. Especialmente a los de 5 años, por recordarme que la creatividad es lo mejor que tenemos.

A mi Director, José Manuel García Roig, por darme la libertad para desarrollar la idea que me motivaba desde el principio. Gracias por darme alas para volar y encontrar el mejor camino para llevar a cabo este proyecto. Habría sido imposible sin tu sabiduría y tu pasión por el séptimo arte. A Carmen Ayllón, por su ayuda y eficiencia. Al Doctor Samuel Gosling, por su aportación científica a esta Tesis. Gracias por enseñarme que el estudio de distintas disciplinas sí tiene sentido. A Emiliano Duerling Cufre y Juan José Lara Ovando por su amabilidad durante mi estancia en México. La hospitalidad y alegría con la que me trataron es inolvidable. A la Facultad de Ciencias Sociales y Políticas de la Universidad Autónoma de Querétaro por su disponibilidad para cualquier consulta. A la Universidad Autónoma de México y a la Cineteca de Ciudad de México, por poner a mi alcance auténticas joyas de la historia cinematográfica de su hermoso país. A la Universidad de Medellín, Urbano Medellín y al Museo de Antioquia, por invitarme a dar dos conferencias en el Primer Encuentro Internacional sobre Arquitectura y Cine en Colombia. A José Alberto Egea Larrosa, por enseñarme a amar los números. A las Facultades de Ingeniería Industrial y Arquitectura de la Universidad Politécnica de Cartagena, a las Facultades de Filosofía, Educación, Psicología y Ciencias Ambientales de la Universidad de Murcia, a la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, y a sus alumnos, por participar voluntariamente en el experimento. A los profesores Montse Solano, Pedro García, José Alberto Egea, Jorge Novella, Rosa Hervás, Carmen Escudero, Rafael Rabadán, Manuel Ramón García-Garre, José Manuel García Roig, Javier Raposo y Juan Bordes, por dedicar generosamente su tiempo a este proyecto. A Ricardo Darín, por su mensaje en un momento crucial. Al Cine, por inspirarme.

Resumen – La Habitación en el Cine: el Reflejo de Emociones y Personalidad en la Puesta en Escena de la Arquitectura

El interés del trabajo radica en encontrar el punto de encuentro entre emociones, arquitectura y cine. En arquitectura las emociones que se quieren expresar/provocar, normalmente, son siempre positivas. Sin embargo, encontramos emociones positivas y negativas en dos campos concretos de la arquitectura: el primero es la escultura edificatoria, y el segundo es la arquitectura para el cine. La escultura edificatoria es capaz de expresar literalmente las emociones, de dibujarlas sobre la arquitectura. La arquitectura para el cine se encarga de potenciar una serie de emociones a través de distintos parámetros como la luz, el color, las dimensiones, los materiales, las texturas, el estilo, y demás; todo acorde con el lenguaje cinematográfico, en una abstracción de las emociones directas.

De este modo, las emociones se expresan directamente, de un modo literal, a través de la piel de la escultura edificatoria (el edificio), y posteriormente, a través de la arquitectura para el cine, indirectamente, de un modo abstracto.

Se estudia la relación entre antropología y arquitectura: de qué manera la piel de la persona (primera piel), es la que diferencia el interior del exterior; la ropa constituye la segunda piel, y la arquitectura la tercera piel. Este discurso antropológico de secuencia de pieles, se lleva al cine a través de la arquitectura como transmisora de las emociones que experimenta la piel de una forma patológica. De piel humana a piel arquitectónica. De este modo se reproducen las emociones en la arquitectura. Películas como *Repulsión* y *Barton Fink*, materializan visualmente esta traslación. Esto ocurre porque se crean conexiones entre la mente y la arquitectura. Estas conexiones se muestran visualmente en el cine. Traumas, patologías, sentidos, deseo, terror, memoria, sueños. Todas las conexiones posibles.

De la visión introspectiva, se pasa a la extrospectiva. Mirar hacia afuera. La atención se centra en el enlace de la habitación con el exterior, es decir, la ventana. Con películas como *La ventana indiscreta*, *La larga noche del 43'*, *La ventana*, *Una habitación con vistas*. La idea es analizar qué se ve desde el interior: una ciudad, un callejón, la ventana de enfrente, el campo, el mar...y si estas vistas influyen de algún modo en la personalidad del protagonista, en sus emociones, o en sus estados de ánimo.

Por otra parte, profundizando en el tema de las emociones, encontramos un tema fascinante: la personalidad. Considerando la habitación como la unidad más íntima en arquitectura, surge el estudio de la habitación como reflejo de la personalidad de un individuo y sus emociones, a través de la arquitectura para el cine. Este análisis confirma la repetición de una serie de parámetros arquitectónicos asociados a determinados rasgos de la personalidad humana. *Laura*, *Pickpocket*, *Taxi Driver*.

La lista de 42 películas seleccionadas abarca cine de los años veinte, hasta la actualidad, pasando por todas las décadas, y presentando distintos tipos de cine, cultura, etc., para conseguir una visión general. Un experimento científico llevado a cabo en distintas universidades, corrobora la relación que se crea entre arquitectura para el cine y emociones. Se confirma la reacción emocional más intensa ante la secuencia, respecto al fotograma. Y la mayor sensibilidad de los arquitectos ante la composición espacial mostrada en una imagen.

En resumen, se trata de explicar de qué forma el cine muestra un interior arquitectónico determinado, buscando reflejar y/o potenciar la personalidad de un individuo, sus emociones, o sus estados de ánimo. También se podría completar con las emociones provocadas en el espectador a través de determinadas tipologías arquitectónicas desde el exterior: estilos, formas, dimensiones, colores, luces, entorno; siempre con la particular atmósfera que crea el cine con sus encuadres, planos, y cambios de movimiento/tiempo.

Abstract - The Room In Cinema: the Reflection of Emotions and Personality in the Mise-en-scene of Architecture

The goal of this project lies in finding the point of convergence among emotions, architecture and cinema. The type of emotions that architecture wants to express is almost always positive. Nevertheless, we find both positive and negative emotions in two particular fields of architecture: the first one is architectonic sculpture, and the second one is architecture for the cinema. Architectonic sculpture is able to literally express emotions, to engrave them on the architecture. Architecture for the cinema attempts to evoke a series of emotions through different parameters like light, color, dimensions, materials, textures, and style; all in accordance with cinematographic language, in an abstraction of the direct emotions.

Emotions are expressed directly, in a literal way, through the medium of the architectonic sculpture (the building), and indirectly, in an abstract way, through the medium of architecture for the cinema.

The relation between anthropology and architecture will also be studied in this project by examining the different 'skins' a person has. The first skin is the one distinguishing the interior from the exterior; clothes constitute the second skin, and architecture the third skin. This anthropological discourse of the skin sequence carries over to the cinema through architecture as a transmitter of the emotions in which skins express emotions in a pathologic way. From human skin to architectural skin, emotions are reproduced in architecture for the cinema. Films like *Repulsion* and *Barton Fink* materialize this translation visually. This occurs because connections between the mind and architecture are created. These connections are then displayed visually in the cinema. Traumas, moods, senses, desire, terror, memory, dreams.

From the introspective vision, the extrospective follows. Looking outside. With films like *Rear window*, *La lunga notte del 43'*, *The window*, *A room with a view*, the focus will be on the connection of the room with the exterior, in other words, the window. The idea is to analyze what you can see from the interior (a city, an alley, the opposite window, a country, the sea...) and if these views somehow influence the personality of the main character, his/her emotions, or his/her moods.

Exploring the topic of emotions in depth, we find a fantastic theme: personality. Considering the room as the most intimate unit in architecture, the study of the room as a reflection of the personality of an individual and his/her emotions emerges through architecture for the cinema. This analysis confirms the repetition of a series of architectural parameters associated with certain features of the human personality. *Laura*, *Pickpocket*, *Taxi Driver*.

The list of the 42 films selected contains cinema from the 20's to the present, going through all the decades and presenting different types of cinema and culture, in order to get an overall impression. A scientific experiment carried out in different Spanish universities supports the hypothesis that there is a relation between architecture for the cinema and emotions. A more intense emotional reaction occurred when the subjects were exposed to scenes rather than photograms. Furthermore, architecture students confirmed their higher sensibility to the spatial composition shown in a picture when compared to students from other fields.

To summarize, this project will explain the form in which the cinema shows a certain architectonic interior, seeking to reflect and/or empower the personality of an individual, his/her emotions, or his/her moods. It will also take into consideration the emotions provoked in the spectator through determinate architectural typologies from the exterior: styles, forms, dimensions, colors, lights, and environment; always in the particular atmosphere which cinema creates with its frames, shots, and changes of movement/time.

“La arquitectura viene de la creación de una habitación”.

Louis I. Kahn

CAPÍTULO 1: INTRODUCCIÓN

1.1 Motivación y Estado de la Cuestión

La elección del tema de investigación responde a mi formación en el campo de la arquitectura, el cine y la psicología, y al interés que suscita en este momento la idea de encontrar transversalidades entre la arquitectura y otras disciplinas, para así, poder generar nuevas formas de trabajo que nada tienen que ver con el rol tradicionalmente entendido sobre el desempeño del arquitecto.

La imagen que la gente suele tener del arquitecto es la de un profesional de la construcción, ya sea dedicado a obras más convencionales, como viviendas unifamiliares o bloques de pisos, ya sea dedicado al diseño de espacios públicos, o grandes iconos como rascacielos, bibliotecas, o museos.

Esta imagen necesita una metamorfosis. La crisis económica, política y social que se vive en la actualidad ha llevado al arquitecto a transformar sus capacidades para abordar nuevos proyectos. La creatividad ha adquirido una mayor fuerza a la hora de plantear opciones laborales.

Sorprende darse cuenta de que muchas opciones, como la relativa al cine, han existido desde siempre. A lo largo del proceso de esta tesis, muchas personas se han preguntado qué tiene que ver la arquitectura con el cine. La respuesta se resume en dos palabras: dirección artística.

En toda película tenemos un director, y además, un director artístico, que suele ser arquitecto o decorador de interiores. Esto subraya la importancia de esta figura a la hora de proponer el marco en el que se va a desenvolver una historia, donde destaca también la fotografía.

Esta escenografía debe ser diseñada a conciencia para un personaje. Este personaje debe ser creíble y tener una estrecha aproximación a la realidad que se quiere reflejar. Por eso es importante estudiar la psicología de este individuo: qué siente y cómo es. Aquí ya se aprecia el vínculo entre la arquitectura y la psicología. Existe un *feedback* entre ambos.

La película busca transmitir un mensaje, provocar emociones o dar una imagen de cómo es una persona. Y esto depende de que la psicología del personaje y la psicología de la arquitectura que la acompaña sean las adecuadas. Existe pues, un segundo *feedback*, entre el mensaje que la película pretende transmitir, y el mensaje que recibe el espectador.

Por otra parte, se habla del arquitecto como individuo con una sensibilidad especial para observar y sentir emociones. Esta tesis intenta demostrar de forma científica cuál es la realidad de esta creencia. También si la arquitectura es capaz de provocar emociones por sí sola o es el lenguaje cinematográfico el encargado de dar forma a estas emociones.

Esta investigación se origina a raíz de una pregunta: ¿es la arquitectura capaz de expresar/provocar emociones y reflejar la personalidad de un individuo? Dicho de otro modo: ¿qué relación tiene la arquitectura con el por qué sentimos lo que sentimos y el por qué somos como somos?

La razón por la cual esta tesis elige la habitación como unidad de estudio es sencilla. La habitación es el espacio más íntimo, donde uno se siente libre para poder expresarse de verdad. Expresar lo que siente, y cómo es.

El acceso a este lugar con el fin de analizarlo en relación con la persona que lo habita es algo bastante complicado. Casi imposible. La mayoría de la gente guarda con celo este espacio privado. Algunos llegan a considerarlo infranqueable.

Sin embargo, existen algunos profesionales en el campo de la Arquitectura y de la Psicología, que, interesados en comprender cuáles son los vínculos entre personalidad y arquitectura, han realizado experimentos en busca de datos científicos. Entre ellos, destaca el Doctor Samuel Gosling, cuyo artículo

“A Room With a Cue: Personality Judgements Based on Offices and Bedrooms”, publicado en 2002 en el *Journal of Personality and Social Psychology* constituyó la inspiración para esta tesis.

Analizar habitaciones en busca de trazos que demuestren emociones y rasgos de personalidad. Al tratarse de un tema muy complejo, no hay muchas publicaciones relacionadas más allá de ésta. Podría decirse que el Doctor Gosling es el que más ha investigado sobre el tema.

El cine se presenta entonces como la herramienta que nos permite analizar distintos ejemplos, para investigar la repetición de posibles parámetros a la hora de diseñar y proponer escenografías.

La habitación en el cine tampoco se ha estudiado de este modo concreto. De forma que esta tesis sería el primer documento que recopila distintas visiones y modos de conjugar arquitectura con emociones y personalidad.

De este modo, se pretende entender el papel que tiene el interior de la arquitectura en el cine. Si es importante o no. Constituye una línea de investigación que hasta el momento no se ha estudiado en profundidad. Una mirada al interior de la persona desde el interior de la arquitectura. La arquitectura como soporte de una historia.

No existen antecedentes publicados aparte del mencionado anteriormente. Podría decirse que las tres disciplinas se han estudiado individualmente, o por pares, pero nunca contemporáneamente. Existen distintas publicaciones que relacionan el arte y la arquitectura con la psicología, o con el cine, aunque ninguna que recoja las tres variables. En estas publicaciones se apoyará el desarrollo de la tesis. El estado de la cuestión es, al igual que un proyecto de dirección artística para una película, un lienzo en blanco sobre el que trabajar.

Lo que interesa en este momento es crear distintas vías y aportar una visión nueva que pueda abrir un campo que hasta ahora está sin acotar. Este tema, de algún modo, lo consigue. Llama la atención y abre puertas a explorar.

1.2 Hipótesis y Objetivos

La presente tesis se enmarca dentro del Doctorado de Análisis, Teoría e Historia de la Arquitectura, perteneciente al Departamento de Composición de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid (Universidad Politécnica de Madrid) y tiene por objeto de análisis la habitación en el cine, el espacio más íntimo, donde un individuo es capaz de expresar sus emociones y reflejar su personalidad de forma libre.

Indagar en la habitación, es observar el interior de la arquitectura, más en concreto: la composición de este espacio en relación a un individuo. Así, al ligar un espacio con el individuo, las emociones y la personalidad se convierten en los principales parámetros de estudio y es a partir de ello que se plantea la siguiente hipótesis anclada en tres aspectos.

En primer lugar, existe una relación directa entre emociones y personalidad del individuo respecto a la composición de la habitación en el cine. En segunda instancia, la composición de la habitación en el cine se observa como el elemento clave para proyectar emociones en el espectador. Y como tercer aspecto, se plantea que los arquitectos presentan mayor sensibilidad hacia la composición espacial en el cine.

Los tres aspectos dan sentido al presente trabajo y su desarrollo da cuenta del objetivo general que persigue esta tesis: estudiar y conceptualizar tres lenguajes que configuran la composición de la habitación en el cine: el arquitectónico, el cinematográfico y el psicológico, para dar cuenta de su interrelación y el reflejo de emociones y personalidad.

Además, en el desarrollo de la tesis se buscará alcanzar los siguientes objetivos particulares:

- Seleccionar una filmografía donde la habitación tenga un carácter protagónico, que tome el papel principal y sea capaz de expresar las emociones del individuo, provocar emociones o hacerlo presente cuando no esté en dicho espacio. Así mismo, revisar la filmografía seleccionada a partir de dos ópticas: las emociones (internas/externas) y personalidad para analizar la composición de la habitación en el cine y comprender si existe una relación entre espacio y persona.
- Realizar un experimento que indague la reacción emocional a la composición de la habitación en el cine, con especial atención en la sensibilidad que presentan los arquitectos.

En cuanto a las emociones, interesa señalar cómo la arquitectura es capaz de expresar, provocar y potenciar emociones positivas y negativas. Generalmente la arquitectura busca expresar emociones positivas, aunque algunas veces no lo consiga. Sin embargo, existen circunstancias en las que se requiere expresar emociones positivas y negativas de forma intencionada. Esto ocurre en el antropomorfismo arquitectónico que muestra la escultura edificatoria (planteado de la mano del Doctor Juan Bordes Caballero), y en la escenografía arquitectónica en el cine.

1.3 Metodología

El desarrollo de la presente tesis se estructura en una revisión teórica, el análisis a partir de una selección filmográfica y un trabajo de campo.

La revisión teórica organiza una estructura que invita a la discusión de conceptos ligados a los tres lenguajes: arquitectura, cine y psicología. Además provoca relaciones entre estos tres lenguajes y en ello cabe destacar lo innovador de la postulación del estudio conjunto de estos temas, ya que las tres disciplinas suelen entenderse por separado y, si bien algunos casos se han iniciado estudios sobre relaciones entre dos campos, el análisis de las tres líneas como directrices con un objetivo común empieza a tener peso y constituye un intenso trabajo de investigación en el que la arquitectura y las emociones representan una base sólida.

En la parte analítica se propone una filmografía concreta que da continuidad a las discusiones teóricas mediante el análisis de la composición de la habitación en el cine. Los parámetros de análisis son las emociones y la personalidad del individuo en relación al espacio. La selección de películas se convierte entonces en la muestra representativa de la historia del cine desde los años veinte hasta la actualidad, pasando por distintos directores y países. Si bien esta labor resulta complicada, debido a la escasez de antecedentes de la cuestión, pretende ser parte de un punto de arranque para abrir futuras líneas de investigación. Cabe destacar que el análisis no descuida la interrogante que se desprende del primer aspecto de la hipótesis: “¿Existe una relación entre las emociones/personalidad del individuo y la composición de la habitación en el cine?”.

Finalmente, la parte de campo lleva a cabo un experimento diseñado para recopilar datos que ayuden a confirmar la hipótesis propuesta y establecer una serie de conclusiones válidas sobre la estética y composición de la habitación en el cine. Se plantea un test con una escala de emociones dividida en dos poblaciones de alumnos universitarios: estudiantes de arquitectura, y estudiantes de otras disciplinas. Se busca conocer la reacción emocional de alumnos universitarios frente a un conjunto de fotogramas, y frente a un conjunto de secuencias de películas incluidas en la filmografía analizada en la segunda parte. Con este experimento, además de ligar los resultados de cada capítulo de la presente tesis, se busca aportar elementos que den respuesta a las preguntas desprendidas del segundo y tercer aspecto de la hipótesis: “¿Es la composición de la habitación en el cine un elemento clave para proyectar emociones en el espectador?”, y “¿Presentan los arquitectos una mayor sensibilidad hacia la composición espacial en el cine?”

La tesis se acompaña de dos archivos que contienen información audiovisual relativa los capítulos: Filmografía, y Experimento. En ‘Filmografía’ se pueden visualizar dos carpetas: 1) Análisis de películas desde las emociones del individuo, y 2) Análisis de películas desde la personalidad del individuo. Dentro de la primera, aparecen carpetas relativas a las emociones: internas (I. El reflejo de las emociones del individuo en la arquitectura), o externas (II. Emociones desde el exterior: la ventana). La segunda carpeta, relativa a la personalidad del individuo, contiene una información relativa a la personalidad: III. Expresión y habitación. Estas carpetas contienen trailers o fragmentos de las películas, así como tres videos recopilatorios: Emociones de piel a piel, Emociones a través de la ventana, y Argentina. En ‘Experimento’, hay un archivo con los datos de los profesores participantes en el experimento, y dos carpetas: 1) Primera parte, y 2) Segunda parte. En la primera se ve el test utilizado para estudiar la reacción ante la composición de los fotogramas, así como la carpeta con el conjunto de fotogramas expuesto. En la segunda se ve el test utilizado para estudiar la reacción ante la composición de las escenas, así como la carpeta que contiene el video con el conjunto de escenas expuesto.

La investigación está vinculada a directores artísticos y cineastas que quieran consultar una base de datos técnicos a la hora de proponer un tipo de personalidad, o provocar determinadas emociones en el

espectador. Pueden ver formas de puesta en escena a través de los ejemplos de la filmografía señalada. Además, el tema suele interesar a psicólogos y arquitectos que apuestan por el estudio de la influencia que la arquitectura tiene sobre las personas. De modo que es clave a la hora de tratar a un paciente y proyectar un espacio.

Las fuentes empleadas han constado de una amplia bibliografía relativa a las tres disciplinas, una selección filmográfica adecuada a este estudio, y un trabajo de campo llevado a cabo en la Universidad Politécnica de Cartagena, la Universidad de Murcia, y la Universidad Politécnica de Madrid.

En cuanto a las Universidades, más específicamente, se ha trabajado de forma anónima con alumnos de entre 18 y 25 años (como media), en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura y la Facultad de Ingeniería Industrial de la Universidad Politécnica de Cartagena, en la Facultad de Educación, la Facultad de Filosofía, la Facultad de Psicología, y la Facultad de Ciencias Ambientales de la Universidad de Murcia, y en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, de la Universidad Politécnica de Madrid. Para ello se contó con la ayuda voluntaria y desinteresada de grandes profesores y profesionales como Pedro García Martínez, Montse Solano Rojo, José Alberto Egea Larrosa, Rosa Hervás Avilés, Carmen Escudero Martínez, Jorge Novella Suárez, Rafael Rabadán Anta, Manuel Ramón García-Garre, José Manuel García Roig, y Javier Raposo Grau. Todos ellos, y sus alumnos, prestaron su clase y su tiempo para el desarrollo de este experimento.

Cabe destacar que la elección de películas ha resultado compleja en cuanto al tema, por tratarse de una nueva visión. Era necesario acotar, pero no demasiado, para poder encontrar recursos suficientes a la hora de desarrollar el tema, y generar una visión lo más global e internacional posible, al tratarse de un punto de vista innovador y original. Por ello, se recurrió a películas de distintas épocas, distintos directores, y distintos países. Quizás se descompensó el cine clásico a favor del cine moderno, pero siempre a favor de encontrar el objeto de estudio de forma clara y visible. Y también, acercando posturas con todo tipo de personas, las más jóvenes, y aquellas que no poseen una extensa cultura cinematográfica.

1.4 Estructura y Contenido

La investigación parte de la palabra ‘emoción’. Etimológicamente, viene del latín, *emotio*, que significa “movimiento o impulso”, “aquello que te mueve hacia”. Las emociones sirven para adaptarse al medio. Por eso algunas de ellas son innatas. La arquitectura también surge como adaptación al medio. Esta adaptación puede plantearse mejor o peor. Pero el caso es que también nos mueve. Y a veces nos conmueve. Conmover y emocionar es lo mismo. Todo tiene su origen la idea de moverse.

No es extraño que sea el hemisferio derecho del cerebro el mismo que se encarga de las cuestiones espaciales y de las emociones. Podría decirse que el cerebro de los arquitectos es capaz de conectar emociones con espacios y viceversa. Sería interesante un estudio científico sobre la manera en la que se activa el hemisferio derecho de un arquitecto al ver un espacio o pensar en él. Si más que en el resto de las personas, o igual.

La arquitectura se crea para el ser humano, pero en demasiadas ocasiones se deja de lado lo que la persona necesita, para conseguir una imagen más atractiva a nivel visual. Este interés en analizar lo que el individuo siente, y de qué manera se vincula a la arquitectura, aparece en el cine como un elemento que permite ser analizado de forma directa. El arquitecto debe comprender cómo funciona la psicología humana si quiere realizar un buen proyecto. En ocasiones, puede no darse cuenta de cuán importante es su aportación a la hora de influir en el estado de ánimo de los usuarios, sus emociones, e incluso, su personalidad. Tanto a nivel individual como a nivel de comunidad.

La habitación como unidad mínima espacial más íntima, donde uno es libre de expresarse sin límites, representa el mejor objeto de estudio para este fin. Por ello se eligió ‘la habitación en el cine’ como título y tema para este trabajo.

La tesis no se ha desarrollado de forma lineal, sino tratando distintos aspectos de forma contemporánea, y adaptándose a los nuevos requerimientos que iban surgiendo. Se estructura en ocho puntos o capítulos: “Introducción”, “Tres lenguajes para una idea”, “La habitación en el cine”, “Proyecciones bilaterales”, “Conclusiones”, “Bibliografía”, “Filmografía”, y “Anexos”.

Se observa aquí cómo se desarrolla la estructura por puntos:

- **Introducción**
 - Motivación y Estado de la Cuestión
 - Hipótesis y Objetivos
 - Metodología
 - Estructura y Contenido
- **Tres lenguajes para una idea**
 - La habitación en el cine: antecedentes
 - Conceptos básicos de análisis de los tres lenguajes
 - Arquitectura: cuestión de composición
 - Cine: la magia de la luz
 - Psicología: enfoques del interior
 - Interacciones interdisciplinares (sinapsis)
 - Diálogos entre Arquitectura, Cine y Psicología
 - Diálogos entre Arquitectura y Psicología

En primer lugar se señalan los antecedentes de ‘la habitación en el cine’, escasos por la novedad del tema propuesto. En segundo lugar se plantea la documentación de los conceptos

de cada lenguaje y su relación directa con la arquitectura. Con un énfasis en los aspectos relativos a la composición, la luz como elemento cinematográfico imprescindible, y la mirada al interior del ser humano a través de las emociones y la personalidad. Y en tercer lugar, se indaga en las interacciones entre las tres disciplinas, para hacer constar las numerosas conexiones que se crean entre ellas. El objeto de este capítulo es plasmar las herramientas necesarias para el posterior análisis y establecer unos parámetros de base.

- **La habitación en el cine**

- Análisis de películas desde las emociones del individuo

- Introducción al análisis: Arquitectura y emociones

- El reflejo de las emociones del individuo en la arquitectura

- Emociones desde el exterior: la ventana

- Análisis de películas desde la personalidad del individuo

- Introducción al análisis: Sensación de lugar

- Arquitectura y personalidad

- Expresión y habitación

Este capítulo se compone de una rica filmografía, que se divide en dos: el análisis de la habitación desde las emociones, y el análisis de la habitación desde la personalidad.

Las emociones a su vez presentan tres puntos:

Introducción al análisis: Arquitectura y emociones. En este punto se plantea la relación entre arquitectura y emociones desde una visión donde las emociones tienen una carga muy importante, y llegan hasta el extremo, quedando reflejadas en la arquitectura.

El reflejo de las emociones del individuo en la arquitectura. Se plantea una visión introspectiva (dentro->fuera), donde el individuo expresa su vínculo con la arquitectura a través de las emociones. La expresión de emociones va desde dentro del individuo hacia fuera (cuerpo/mente como emisor y arquitectura como receptor). Del interior del individuo al interior de la arquitectura. Surge así una secuencia de pieles que protegen el interior del exterior. La materia que configura el espacio propuesto se presenta como un lienzo íntimo en el que se plasma lo que se siente: a nivel físico (dolor, traumas, patologías, estados de ánimo, sentidos), y mental (fantasía, deseos, terror, memoria, sueños).

Emociones desde el exterior: la ventana. Se plantea una visión extrospectiva (fuera->dentro), donde la ventana constituye el elemento arquitectónico de la habitación capaz de influir en las emociones del individuo. El individuo recibe emociones que vienen desde fuera hacia dentro (ventana como emisor e individuo como receptor).

La parte relativa a la personalidad presenta:

Introducción al análisis: Sensación de lugar. Para dar idea del tema a tratar.

Arquitectura y personalidad. Para recordar los conceptos que ayudarán al análisis.

Expresión y habitación. Se plantea el estudio del reflejo de la personalidad del individuo en la habitación. Se intenta tomar ejemplos de personalidades complejas para entender el espacio al que se asocian. Muestra distintas personalidades, tanto de hombre como de mujer, incluyendo la situación donde aparece el deseo de realizar un cambio de género.

- **Proyecciones bilaterales**

- Experimento científico

- Selección de películas para análisis de datos

- Consideraciones sobre el análisis de datos

- Metodología

- Resultados

- Discusión

Cuando proyectamos una película, esta proyección llega a una serie de personas. Estas personas sienten emociones, y observan la arquitectura casi siempre en un segundo plano. La idea de este experimento es darle más importancia a la arquitectura. Pasarla a un primer plano. De manera que a través de un test se pueda reflejar la respuesta emocional a la arquitectura. Además, se analiza si la arquitectura es capaz de provocar emociones, o si necesita acompañarse de otros recursos cinematográficos. Se ve así la proyección en un sentido, y en el sentido contrario.

Este experimento constituye una base muy amplia de información, con miles de datos recopilados durante el curso 2015/2016. Fue diseñado con las aportaciones del Doctor en Psicología Samuel Gosling (University of Texas), a partir de un modelo de test ya utilizado en diversos experimentos realizados en Estados Unidos: *Brief Mood Introspection Scale (BMIS)*, de John D. Mayer (1988).

La muestra se divide en dos grupos: estudiantes de arquitectura, y estudiantes de otros campos distintos al Arte.

Se llevó a cabo de forma anónima gracias a la colaboración desinteresada de alumnos y profesores de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Cartagena, la Facultad de Ingeniería Industrial de Cartagena, y las Facultades de Filosofía, Educación, Psicología y Ciencias Ambientales de la Universidad de Murcia. Especialmente fue posible por la dirección del Doctor José Alberto Egea Larrosa (Universidad Politécnica de Cartagena).

Consta de dos partes: en la primera se rellena una escala de emociones frente a la exposición de una serie de 24 fotogramas de las películas incluidas en el apartado 'Análisis de películas desde las emociones del individuo', y en la segunda se rellena la misma escala frente a la exposición de una serie de las 24 escenas de las que se extraen los fotogramas.

Dentro de las hipótesis que se quieren comprobar, se propone como primer objetivo ver si efectivamente la composición de la habitación en el cine provoca emociones en el espectador (ambos grupos juntos), y si las reacciones emocionales son más elevadas frente a la secuencia. El segundo objetivo es ver si hay diferencias en cuanto a emociones entre hombres y mujeres para cada fotograma y para cada secuencia. El tercer objetivo es ver si hay diferencias en cuanto a emociones entre arquitectos y no arquitectos para cada fotograma y para cada secuencia. Esto permite entender si existe una mayor sensibilidad a la composición en los arquitectos. Y el cuarto objetivo: comparar las emociones que supuestamente expresa el espacio de la habitación en el cine estudiadas en el Capítulo 3, con las que provoca este espacio a los espectadores.

- **Conclusiones**

La tesis concluye con una serie de descubrimientos originados a partir de los análisis y el experimento. Esto es interesante a la hora de proponer escenografías que busquen provocar determinadas emociones, o plasmar visualmente un perfil específico de personalidad. También, a la hora de proyectar.

- **Bibliografía**

- **Filmografía: selección de películas**

- **Anexos**

Anexo I. Test utilizado en la primera parte del experimento (Fotogramas)

Anexo II. Test utilizado en la segunda parte del experimento (Escenas)

CAPÍTULO 2: TRES LENGUAJES PARA UNA IDEA

«La arquitectura sólo se considera completa
con la intervención del ser humano que la experimenta...»

Tadao Ando

INDICE DE CAPÍTULO

Índice General	i
Capítulo 1: Introducción	2
Capítulo 2: Tres lenguajes para una idea	12
2.1 La habitación en el cine: antecedentes	15
2.1.1 Edward Hopper: Imágenes en el silencio.....	15
2.2 Conceptos básicos de análisis de los tres lenguajes	18
2.2.1 Arquitectura: cuestión de composición.....	18
2.2.1.1 Elementos primarios	20
2.2.1.2 Forma	22
2.2.1.3 Forma y espacio	26
2.2.1.4 Calidades del espacio arquitectónico	35
2.2.1.5 Organización	40
2.2.1.6 Circulación.....	45
2.2.1.7 Proporción y escala	47
2.2.1.8 Principios.....	47
2.2.2 Cine: la magia de la luz	51
2.2.2.1 Tiempo	51
2.2.2.2 Espacio	52
2.2.2.3 Dimensión dialéctica del marco cinematográfico	54
2.2.3 Psicología: enfoques del interior	55
2.2.3.1 Emociones.....	55
2.2.3.1.1 Concepto de emoción.....	55
2.2.3.1.2 Tipos de emociones básicas	55
2.2.3.1.3 Clasificación de las principales emociones	55
2.2.3.1.4 Criterios utilizados para clasificar las emociones como ‘básicas’.....	56
2.2.3.1.5 Anatomía. Músculos de la cara.....	56
2.2.3.1.6 Expresión facial de las emociones.....	57
2.2.3.1.7 Gestos y musculatura implicados en las emociones básicas	58
2.2.3.1.8 Las pasiones del alma de Descartes	59
2.2.3.1.9 Definición de las pasiones del alma	60
2.2.3.1.10 Clasificación de las pasiones del alma.....	63
2.2.3.1.11 La expresión en el rostro	70
2.2.3.1.12 La expresión en el cuerpo humano.....	86
2.2.3.1.13 La escultura arquitectónica.....	89
2.2.3.1.14 La escultura arquitectónica y las emociones.....	91
2.2.3.1.15 La arquitectura antropomórfica.....	103
2.2.3.2 Personalidad.....	113
2.2.3.2.1 Tipos de carácter de la Clasificación de Spranger	114
2.2.3.2.2 Estudio de los estilos de personalidad de Millon en función de tres ejes	115
2.3 Interacciones interdisciplinarias (sinapsis):	116
2.3.1 Diálogos entre Arquitectura, Cine y Psicología.....	116
2.3.1.1 Arquitectura, sentidos, piel, emociones y cine	116
2.3.2 Diálogos entre Arquitectura y Psicología.....	122
2.3.2.1 Psicología, arte, arquitectura y expresión de las emociones	122
2.3.2.2 Arquitectura, sentidos, y emociones.....	132
2.3.2.3 Arquitectura, abstracción y emociones.....	134
Capítulo 3: La habitación en el cine	139
Capítulo 4: Proyecciones bilaterales	382
Conclusiones	451
Bibliografía	459
Filmografía	468
ANEXOS	470

2.1 La habitación en el cine: antecedentes

«Este umbral, este punto de encuentro, es la posición (o el aura) de la inspiración. La inspiración es donde el ‘deseo de ser/expresar’ encuentra lo posible. Es la creadora de presencias. Y aquí está también el Santuario del Arte, el centro de la necesidad expresiva y de los medios de expresión».

L. I. Kahn

La habitación en el cine podría tener muchos ejemplos. Se decide utilizar como base o punto de partida Edward Hopper porque, aunque existen muchos referentes en la historia del cine con evidentes conexiones con el campo de la arquitectura y la habitación, de algún modo, después de hacer un repaso de todas las opciones posibles, resultó que la referencia más clara en la que todas las personas pensaban cuando se planteaba el tema ‘la habitación en el cine’, eran las habitaciones de Hopper. Es un hecho muy interesante y revelador, ya que si uno se pone a estudiar su pintura, se da cuenta de que todas las influencias y matices que presenta en sus cuadros, bien podrían ser un boceto para la escenografía de una película centrada en el tema de la habitación. Tanto su composición, como los temas que presenta, y la fuerza del color, destacan la importancia espacial a la hora de provocar emociones en el espectador.

Por el peso que tiene la composición en la obra de este artista cuando se trata de plantear habitaciones que expresan emociones, resulta poético y práctico tomarlo como referencia. La arquitectura muchas veces busca explicarse apoyándose en relaciones con otras artes como la pintura, la fotografía, la escultura, encontrando conexiones casi mágicas. En este caso, la habitación de Hopper sería la abstracción o el reflejo de ‘la habitación en el cine’, tal y como se plantea en esta tesis, por su gran carga emocional.

2.1.1 Edward Hopper: Imágenes en el silencio

La habitación no puede sino partir de la serie de retratos que configuran la obra del pintor Edward Hopper. En ellos refleja la soledad en la vida estadounidense contemporánea.

Los antecedentes que constituyen su fuente de inspiración, surgen a raíz de su viaje por Europa. Van desde Edgar Degas, a Édouard Manet, Camille Pisarro, Claude Monet, Alfred Sisley, Gustave Courbet, Honoré Daumier, Henri de Toulouse-Lautrec, hasta llegar a Francisco de Goya. Cada uno aporta algo a su forma de componer el espacio.

De Degas, adopta la idea principal, la de la habitación como espacio que mostrar. Escenas cotidianas. Lo que se supone que no se debería ver. Bailarinas que ensayan antes del gran día. La delicada sutileza con la que plasma los tejidos y el movimiento, como un modo de congelar momentos robados.

The Rehearsal (1873-78), *Classe de danse* (1872), y *Ballet Rehearsal on the Set* (1874), de Edgar Degas, Francia (1834-1917). Fuente: imágenes de google.

De Manet, la persona, en su esencia. Con sus tristezas y miserias. La realidad que se esconde. De Pissarro, la belleza de las figuras anónimas. Que puede ser cualquiera. De Monet, el color. Con fuertes contrastes que enfatizan siempre la emoción a destacar.

Le Suicidé (1877-1881), de Édouard Manet, Francia (1832-1883). *Jeune fille lavant ses pieds*, de Camille Pissarro (1830 Dinamarca-1903 Francia). *Les Coquelicots* (1873), de Claude Monet, Francia (1840-1926). Fuente: imágenes de google.

De Sisley, el valor de la sencillez. De Courbet, las escenas domésticas.

Street in Marley (1876), de Alfred Sisley, Francia (1839-1899). *Les Cribleuses de blé* (1855), de Gustave Courbet (1819 Francia-1877 Suiza). Fuente: imágenes de google.

De Daumier, la soledad del individuo. De Toulouse-Lautrec, el interés por mostrar lo prohibido. Los bajos fondos de la capital parisina. Y de Goya, el valor compositivo que rompe con la tradición estética.

Der Kupferstich-Liebhaber (1857-60), de Honoré Daumier, Francia (1808-1879). *Reine de Joie* (1892), de Henri de Toulouse-Lautrec, Francia (1864-1901). *El perro* (1819-23), de Francisco de Goya (1746 España-1828 Francia). Fuente: imágenes de google.

Estas ideas se plasman en la evocación del vacío que se respira en los cuadros de Hopper. Resulta paradójico que grandes ciudades como Nueva York, donde se concentran tantas personas, puedan convertirse en lugares de paso donde la realidad del individuo es sentirse solo. Perdido en sus

pensamientos. Esta sensación envuelve el espacio de la habitación que, lejos de acogerlos, sólo los sujeta de una forma discreta. El contraste de colores cálidos con colores fríos explica esta percepción.

Night Windows (1928), *Hotel Room* (1931), y *Room in New York* (1932). Edward Hopper, Estados Unidos (1882–1967). Fuente: imágenes de google.

New York Movie (1939), *Summer evening* (1947), y *Morning sun* (1952). Edward Hopper, Estados Unidos (1882–1967). Fuente: imágenes de google.

Office in a Small City (1953), *Western Motel* (1957), y *Sun in an Empty Room* (1963). Edward Hopper, Estados Unidos (1882–1967). Fuente: imágenes de google.

La mujer aparece reflexiva, a la espera de algo. Los colores que la describen suelen resaltar su dulzura o la pasión. Se muestra como un objeto de deseo, que rodeado de espacios fríos, provoca la sensación de abandono. El hombre parece más ocupado, aunque también expresa un aire meditativo que envuelve su soledad interior con colores fríos.

Las líneas compositivas con tendencia a fijar diagonales crean tensión en el espectador, que queda atrapado por formas geométricas sencillas y masas de color que lo abruman dentro de una extraña placidez. Espectacular audacia para captar la mirada en un mar de expresión pura. Sin artificios.

Este es el punto de arranque de un escenario que siempre se ha mirado en un segundo plano: la habitación en el cine. Apenas se conocen antecedentes porque nunca se ha planteado este punto de vista. No obstante, se pueden encontrar algunas publicaciones relacionadas con esta idea de espacio íntimo, que se reflejarán en el próximo capítulo.

2.2 Conceptos básicos de análisis de los tres lenguajes

2.2.1 Arquitectura: cuestión de composición

«El todo es mayor que la suma de sus partes».

Psicología de la Gestalt

Gestalt significa 'forma', 'figura', 'configuración', 'estructura', 'creación'. En la Alemania de principios del siglo XX surge la Psicología de la Gestalt o Psicología de la Forma, cuyas figuras destacadas dentro de la Psicología de la Percepción son Wertheimer, Köhler, Koffka y Lewin. Una serie de leyes y principios articulan esta corriente:

- Ley de Prägnanz ("**buena forma**")
- Principio de la Semejanza
- Principio de la Proximidad
- Principio de la Simetría
- Principio de Continuidad
- Principio de Dirección Común
- Principio de Simplicidad
- Principio de la Relación entre Figura y Fondo
- Principio de Igualdad o Equivalencia
- Principio del Cerramiento
- Principio de la Experiencia

Ley de la pregnancia o de la buena forma: tendencia de la experiencia perceptiva a adoptar las formas más simples posibles. Permite una fácil lectura de las figuras.

Principio de la semejanza: la mente agrupa los elementos similares en una entidad. Esta semejanza depende de forma, tamaño, color y otros aspectos visuales de los elementos.

Principio de la proximidad: la mente lleva a cabo un agrupamiento parcial o secuencial de elementos, con base en la distancia. Los objetos adjuntos tienden a verse como una unidad. Los estímulos próximos tienden a verse como una unidad.

Principio de simetría: las imágenes simétricas son percibidas como iguales, como un solo elemento, en la distancia. Constituye uno de los principios fundamentales de la naturaleza. Biología, Matemática, Química, Física, Estética, se organizan siguiendo leyes especulares, simples o múltiples, de la simetría.

Principio de continuidad: los detalles que mantienen un patrón o dirección tienden a agruparse juntos, como parte de un modelo. Incluso si unos elementos están interrumpidos entre sí, los percibimos como continuos. Posee elementos de cierre porque estas partículas independientes tratan de formar figuras, desde la ley de cierre. También utiliza la ley de la buena forma, al buscar generar formas más simples y directas. Además usa la ley de la experiencia al destacar las figuras reconocibles o más familiares para la persona que percibe. Su rasgo de identidad es el modo de presentar las formas, como incompletas, inconclusas, como abreviaturas o esquemas de fácil interpretación.

Principio de dirección común: implica que los elementos que parecen construir un patrón o un flujo en la misma dirección se perciben como una figura. Se podría poner el ejemplo de una bandada de pájaros que vuelan como un organismo único, un todo.

Principio de simplicidad: el individuo organiza sus campos perceptuales con rasgos simples y regulares y tiende a formas buenas.

Principio de la relación figura-fondo: el cerebro es incapaz de interpretar un objeto como figura o fondo al mismo tiempo. Dependiendo de la experiencia y el interés del observador, aparecerá en su mente un elemento como figura y el otro como fondo, o viceversa. Este principio abarca a los demás, por lo que es el más fuerte.

Principio de igualdad o equivalencia: cuando concurren varios elementos de distintas clases, existe una tendencia a formar grupos con los que son iguales. Esta es una experiencia aislada. Si las desigualdades se basan en el color, el efecto es más sorprendente que en la forma. Si se potencian formas iguales del mismo color, se potencia la agrupación.

Principio del cerramiento o del cierre: las líneas que rodean una superficie se captan más fácilmente como unidad o figura, en comparación con otras que se unen entre sí. Circunferencias, cuadrados o triángulos producen este efecto de cerramiento. Las líneas rectas paralelas forman grupos más definidos y estables que los puntos, que encuentran más dificultad para delimitar un espacio.

Principio de la experiencia: desde el punto de vista biológico, el propio sistema nervioso se ha ido formando por el condicionamiento del mundo exterior. El físico y filósofo Ernst Mach hizo una definición de las propiedades de las formas espaciales y auditivas como totalidades principales perceptuales. Estas formas poseen cualidades que las distinguen de sus elementos. De este modo las sensaciones se organizan en la conciencia y crean cualidades formales novedosas.

-Pensamiento holístico: el todo es siempre más que la suma de sus partes.

-Fundamentos fenomenológicos: los fenómenos son objeto de estudio de interés para la psicología. El análisis psicológico debe partir de los fenómenos para llegar a su esencia.

-Metodología: la psicología de la Gestalt realiza experimentos parecidos a los sucesos de la vida (realidad) utilizando pocos sujetos.

-Isomorfosis: procesos psicológicos se relacionan directamente con procesos biológicos, en especial cerebrales.

Según el psicólogo Edgar Rubin, estas percepciones surgen como un todo y de forma gradual. No somos receptores pasivos de estímulos sensoriales, sino que esas figuras prueban que nuestras percepciones son activadas, vividas, y organizadas.

Los psicólogos de la Gestalt afirmaron que estos principios de la organización perceptual explican nuestras percepciones visuales, auditivas, y táctiles, y procesos mentales superiores, como la memoria.

En el libro de Francis Ching *Arquitectura. Forma, espacio y orden* (Barcelona, 2002), el autor materializa el lenguaje arquitectónico en una serie de conceptos que sirven como base de análisis:

- 1) **Volumen o masa**
- 2) **Superficie**
- 3) **Espacio**

1) Volumen: Los planos definen tridimensionalmente volúmenes de forma y espacio. La ciudad, la arquitectura.

2) Superficie:

2.1) Plano superior: Puede ser el de cubierta, protección inicial de un edificio, o el plano del techo, el elemento de cobijo en el espacio arquitectónico. A veces lo vemos y a veces no (en el caso de que se trate de un decorado hecho en estudio).

2.2) Plano de la pared: Los planos de las paredes visualmente son los más activos, con vistas a definir y cerrar el espacio.

2.3) Plano base: El plano del terreno proporciona el apoyo físico y la base visual para las formas constructivas. El plano del suelo es el que soporta nuestras actividades en el interior de los edificios.

3) Espacio

3.1) Patologías

3.2) Tamaño

3.3) Forma

3.4) Color

3.5) Textura

3.6) Conectores:

-De paso (emoción -)

-Visuales / Luminosos (emoción +)

3.7) Luz / Iluminación:

-Natural (emoción +)

-Artificial (emoción -)

3.8) Organización:

-Elementos espaciales

-Relaciones espaciales

A continuación se presenta un listado citando los conceptos básicos del libro:

2.2.1.1 Elementos primarios

El punto: Un punto señala una posición en el espacio. Conceptualmente carece de longitud, anchura y profundidad, por consiguiente es estático, central y no direccional. Como elemento esencial del vocabulario de la forma, un punto puede servir para marcar:

- los dos extremos de una línea
- la intersección de dos líneas
- el encuentro de líneas en la arista de un plano o un volumen
- el centro de un campo

Aunque desde una óptica conceptual el punto no tiene forma, empieza a manifestarse cuando se sitúa dentro de un campo visual. Un punto en el centro de su entorno es estable y, con relación al resto,

organiza los elementos que le rodean y domina su campo. Cuando el punto se pone en movimiento y abandona el centro, su campo se convierte en algo más agresivo y empieza a establecerse una lucha por la supremacía visual. Se crea una tensión visual entre el punto y su campo.

El punto. Los elementos en la arquitectura: Un punto no tiene dimensión, Para que un punto indique visiblemente una posición en el espacio, a sobre el plano del terreno, debe proyectarse según un elemento lineal vertical, sea una columna, un obelisco a una torre, Hacemos notar que un elemento columna en planta se ve como un punto y, por lo tanto, conserva las propiedades visuales de un punto.

Dos puntos: Dos puntos definen la línea que los une. Si bien los puntos le dan una longitud finita, también es cierto que la línea puede considerarse como un segmento de un eje infinitamente más largo.

La línea: La prolongación de un punto se convierte en una línea. Desde un punto de vista conceptual, la línea tiene longitud, pero carece de anchura y profundidad. Mientras que por naturaleza un punto es estático, una línea, al describir la trayectoria de un punto en movimiento, es capaz de expresar visualmente una dirección, un movimiento y un desarrollo. En la formación de toda construcción visual una línea es un elemento esencial. Sirve para:

- unir, asociar, soportar, rodear o cortar otros elementos visuales
- definir las aristas y dar la forma de los planos
- articular las superficies de los planos

Aunque una línea, conceptualmente, tiene tan solo una dimensión, para ser visible debe tener distintos grados de espesor. Se ve como una línea porque su longitud supera a su anchura. El carácter de una línea, Sea rígida o flexible, atrevida o dudosa, agradable o desigual, está determinado por nuestra percepción, su relación longitud/anchura, su contorno y su grado de continuidad.

Los elementos lineales: En arquitectura, una línea puede ser, más que un elemento visible, un elemento imaginado. Un ejemplo de ello es el eje, línea reguladora que se establece mediante dos puntos en el espacio y respecto a los cuales los elementos pueden disponerse simétricamente.

El plano: Una línea prolongada (en una dirección que no sea la que intrínsecamente posee) se convierte en un plano. Un plano, conceptualmente considerado, tiene longitud y anchura, pero no profundidad. Las cualidades suplementarias del plano - color, dibujo y textura superficial influyen en su peso y estabilidad visual. Un plano, en la composición de una construcción visual, sirve para definir los límites o fronteras de un volumen. Si la arquitectura, en tanto que arte visual, atiende específicamente a la formación de volúmenes tridimensionales de masas y de espacios, el plano ha de considerarse entonces un elemento fundamental del vocabulario del diseño arquitectónico. En arquitectura, los planos definen tridimensionalmente volúmenes de forma y espacio. Las propiedades que distingan a cada plano (tamaño, forma, color, textura) como su relación espacial entre las mismas, determinarán en último término las propiedades visuales de la forma que definen y las cualidades del espacio que encierran. En el diseño arquitectónico se manejan las siguientes clases de planos genéricos:

- **El plano superior:** Puede ser el de cubierta, protección inicial de un edificio, frente a la agresión de la intemperie, o el plano del techo, el elemento de cobijo en el espacio arquitectónico.
- **El plano de la pared:** Los planos verticales de las paredes visualmente son los más activos, con vistas a definir y cerrar el espacio.
- **El plano base:** El plano del terreno proporciona el apoyo físico y la base visual para las formas constructivas. El plano del suelo es el que soporta nuestras actividades en el interior de los edificios.

Los elementos planos en arquitectura: El plano del terreno, en definitiva, es el que sustenta toda construcción arquitectónica, Las características topográficas del plano el terreno, conjuntamente con las

condiciones climáticas y geográficas del emplazamiento, influyen en la forma del edificio que se levantara sobre el mismo, La construcción puede brotar del propio terreno, asentado en él, o bien estar elevada, separada del terreno.

El volumen: Un plano que se prolonga (en una dirección que no sea la inherente a sí mismo) se convierte en un volumen. Conceptualmente, un volumen tiene tres dimensiones: longitud, anchura y profundidad. Todo volumen puede analizarse y considerarse como compuesto de:

- puntos (vértices), donde se reúnen varios planos
- líneas (aristas), donde se cortan dos planos
- planos (superficies), que son los límites o márgenes del volumen

La forma es la característica primaria para identificar un volumen; la componen los contornos e interrelaciones de los planos, que definen los límites del mismo. Visto como un elemento tridimensional en el vocabulario del diseño arquitectónico, un volumen puede ser solido -masa que ocupa el lugar de un hueco- o vacío, espacio contenido o encerrado por planos.

2.2.1.2 Forma

Forma: "La forma arquitectónica es el punto de contacto entre la masa y el espacio... Las formas arquitectónicas, las texturas, los materiales, la modulación de luz y sombra, el color, todo se combina para infundir una calidad o espíritu que articule el espacio. La calidad de la arquitectura estará determinada por la maestría que el diseñador despliegue al utilizar y relacionar estos elementos tanto en los espacios interiores como en los que envuelven los edificios". Edmund N. Bacon. *The Design of Cities*, 1974.

Propiedades visuales de la forma: Forma es un término amplio que encierra diversos significados. Puede referirse a una apariencia externa reconocible como sería la de una silla o la del cuerpo humano que en ella se sienta. También cabe que aluda a un estado particular en el que algo actúa o se revela por sí, como, por ejemplo, al hablar del agua cuando es hielo o vapor. En arte y en diseño se emplea a menudo para denotar la estructura formal de una obra, la manera de disponer y de coordinar los elementos y partes de una composición para producir una imagen coherente.

- **El contorno:** Es la principal característica distintiva de las formas; el contorno es fruto de la específica configuración de las superficies y aristas de las formas. Además del contorno, las formas tienen las siguientes propiedades visuales:
- **El tamaño:** Las dimensiones verdaderas de la forma son la longitud, la anchura y la profundidad; mientras estas dimensiones definen las proporciones de una forma, su escala está determinada por su tamaño en relación con el de otras formas del mismo contexto.
- **El color:** Es el matiz, la intensidad y el valor de tono que posee la superficie de una forma; el color es el atributo que con más evidencia distingue una forma de su propio entorno e influye en el valor visual de la misma.
- **La textura:** Es la característica superficial de una forma; la textura afecta tanto a las cualidades táctiles como a las de reflexión de la luz en las superficies de las formas.

Las formas poseen también cualidades de relación que rigen la pauta y la composición de los elementos.

- **La posición:** Es la localización de una forma respecto a su entorno o a su campo de visión.
- **La orientación:** Es la posición de una forma respecto a su plano de sustentación, a los puntos cardinales o al observador.

- **La inercia visual:** Es el grado de concentración y estabilidad visual de la forma; la inercia visual de una forma depende de su geometría así como de su orientación relativa al plano de sustentación y al rayo visual propio del observador.

Es evidente que todo este conjunto de propiedades visuales de la forma en realidad están afectadas por las condiciones en que las analizamos:

- nuestro ángulo de visión o perspectiva
- la distancia que nos separa de la forma
- las condiciones de iluminación
- el campo de visión que haya en torno a la forma

El perfil: El perfil está referido a la arista perimetral de un plano o a la arista de un volumen. Es el medio básico del cual nos servimos para identificar la forma de un objeto. Puesto que se observa como línea que separa una forma de su fondo, es obvio que nuestra percepción del perfil de una forma se subordinara al grado del contraste visual entre la forma y su fondo.

Los perfiles básicos: La psicología de la Gestalt afirma que la mente simplifica el entorno visual a fin de comprenderlo. Ante una composición cualquiera de formas tendemos a reducir el motivo que abarque nuestro campo de visión a los contornos más elementales y regulares que sea posible. A partir de la geometría, sabemos que los primarios perfiles de las formas son la circunferencia y la serie infinita de los polígonos regulares (por ejemplo aquellos que tienen lados iguales que forman ángulos iguales) que pueden inscribirse en la misma. De todos ellos, los más relevantes constituyen los perfiles básicos: la circunferencia, el triángulo y el cuadrado.

- **El círculo:** Conjunto de puntos dispuestos y equilibra dos por igual en torno a otro punto. El círculo es una figura centrada e introspectiva, generalmente estable y autocentrada en su entorno. La colocación de un círculo en el centro de un campo refuerza su propia centricidad. La asociación de un círculo con formas rectas o con ángulos, o la disposición de un elemento sobre su perímetro puede inducirle un movimiento de rotación.
- **El triángulo:** Figura plana de tres lados que forman tres ángulos. El triángulo significa estabilidad; es una figura extraordinariamente estable cuando descansa sobre uno de sus lados. No obstante, cuando se inclina hasta sostenerse sobre uno de sus vértices puede quedar en un estado de precario equilibrio a ser inestable y tener la tendencia a caer hacia uno de sus lados.
- **El cuadrado:** Figura plana de cuatro lados iguales y cuatro ángulos rectos. El cuadrado representa lo puro y lo racional. Es una figura estática y neutra, carece de una dirección concreta, El resto de los rectángulos son variaciones del cuadrado, consecuencia de un aumento en altura o anchura a partir de la norma del cuadrado, Igual sucede con el triángulo; el cuadrado es estable cuando descansa sobre uno de sus lados, y dinámico cuando lo hace en uno de sus vértices.

Los sólidos primarios: "Los cubos, los conos, las esferas, los cilindros y las pirámides son las formas básicas que la luz pone de manifiesto con más relevancia; su imagen es diferenciable y tangible entre nosotros y, además, sin equívoco alguno. Por esta razón son bellas, las formas más bellas". Le Corbusier

Los contornos primarios pueden dilatarse o girar hasta generar formas o sólidos volumétricas distintas, regulares y fácilmente reconocibles. Las circunferencias generan esferas y cilindros; los triángulos generan conos y pirámides; y los cuadrados generan cubos. Aquí, el término sólido no se refiere a la consistencia de la materia, sino a los cuerpos o figuras geométricas tridimensionales.

- **La esfera:** Es el sólido resultante de la rotación de un semicírculo alrededor del diámetro y en el que todos los puntos de su superficie equidistan del centro. Se trata de una forma focal y muy

centrada que como la circunferencia, de la cual procede, dispone de su propio centro y que en su entorno goza habitualmente de absoluta estabilidad. Situada en un plano inclinado tiende a adoptar un movimiento de rotación. Desde cualquier punto de vista conserva el contorno circular.

- **El cilindro:** Es el sólido que se genera por la revolución del rectángulo en torno a uno de sus lados. El cilindro es una forma centralizada alrededor del eje que pasa por el centro de las dos circunferencias base. Tomando el eje como referencia, esta forma se dilata fácilmente. Si descansa sobre una de las bases, el cilindro es una forma estable, no así cuando el eje central abandona la vertical.
- **El cubo:** Es una forma prismática compuesta por seis caras cuadrangulares iguales y perpendiculares dos a dos. Como consecuencia de la igualdad de sus dimensiones, el cubo es una forma estática que carece de movimiento o dirección aparentes. Salvo cuando se apoya en uno de los vértices o aristas, posee una total estabilidad. A pesar de verse afectado por una visión en perspectiva, el cubo es una forma muy reconocible.

Formas regulares e irregulares:

- **Las formas regulares:** son aquellas en que sus partes se relacionan entre sí con un vínculo firme y ordenado. Generalmente sus características son estables y sus formas simétricas respecto a uno o más ejes. Los ejemplos básicos de las formas regulares son la esfera, el cilindro, el cono, el cubo y la pirámide. La regularidad formal se mantiene al alterar las dimensiones y al agregar o sustraer elementos. A partir de experiencias habidas con formas semejantes construimos un modelo formal del conjunto de partida aun cuando falte un fragmento o se añada una parte.
- **Las formas irregulares:** son aquellas cuyas partes son desiguales en cuanto a sus características y no disfrutan de vínculos firmes que las unan entre sí. Por lo general son asimétricas y más dinámicas que las regulares. Pueden presentarse como formas regulares de las que se extraen elementos irregulares, o como la composición irregular de unas formas regulares. Al atender al punto de los macizos y los vados en la arquitectura, bien podemos establecer que las formas regulares pueden estar contenidos en las irregulares y, análogamente, estas en las primeras.

La transformación de la forma: Cualquier forma es susceptible de ser percibida como una transformación de los sólidos platónicos, variaciones fruto de la manipulación dimensional o de la adición a sustracción de elementos.

- **Transformaciones dimensionales:** Una forma puede transformarse mediante la modificación de sus dimensiones, pero no por ella pierde su identidad familiar geométrica. Por ejemplo, un cubo se transforma en otra forma prismática cualquiera si variamos su altura, su anchura a su longitud. Es factible comprimirlo hasta adoptar una forma para alargarlo hasta otra lineal.
- **Transformaciones sustractivas:** La sustracción de una parte del volumen de una forma implica su transformación. El alcance de esta sustracción condiciona que la forma conserve su identidad original o, por el contrario, la pierda y cambie de familia geométrica. Es evidente que un cubo guarda su identidad en cuanto a cubo a pesar de que se extraiga una porción de su volumen, pero si seguimos el proceso pasará a ser un poliedro, forma aproximada a la esfera.
- **Transformaciones aditivas:** La transformación de una forma puede también llevarse a cabo por medio de la adición de elementos a su volumen inicial. La naturaleza de tal proceso aditivo supondrá la conservación o la modificación de la identidad original de la forma.

Impactos entre formas geométricas: Cuando dos formas de geometría y orientación diferente chocan y se insertan mutuamente, cada una de ellas rivaliza por disfrutar de la supremacía y el dominio visual. Basándonos en esto las formas pueden evolucionar como sigue. Ambas formas pueden subordinar su propia identidad y fusionarse para crear una nueva forma compuesta.

- Una de las formas puede albergar en su interior a la totalidad de la otra.
- Conservando su identidad, las dos formas pueden compartir las partes de sus volúmenes que quedan entrelazadas.
- Las dos formas pueden estar separadas, pero ligadas entre sí por un tercer elemento que recuerda la geometría de una de las formas originarias.

La articulación de la forma: El concepto de articulación se refiere al modo como se reúnen las superficies de una forma para llegar a definir su contorno y su volumen. Cualquier forma correctamente articulada acusa con claridad las aristas de sus superficies y los ángulos que estas forman; la disposición total es legible y se percibe con facilidad. De manera similar, un conjunto articulado de formas no hace sino acentuar las uniones entre sus formas constitutivas para, con ello, expresar visualmente su individualidad. Una forma, puede articularse mediante:

- la diferenciación de superficies adyacentes por cambios de material, color, textura o modelo.
- el uso de los vértices como un elemento diferenciador de carácter lineal e independiente, constitutivo de las superficies.
- la eliminación de los vértices que físicamente separan planos contiguos.
- la iluminación de la forma a fin de crear en los ángulos acusados distintos matices de luz y sombra.

En contraposición a lo antedicho es posible redondear o suavizar los cantos de toda forma para acentuar la continuidad de sus superficies. Al extender, más allá de los vértices y las aristas que delimitan los planos que constituyen una forma, un determinado tipo de material, color, textura o diseño, se consigue disminuir o eliminar la individualidad de las superficies planas y, por el contrario, subrayar el volumen de la forma.

- **Aristas y ángulos:** Puesto que la articulación de una forma, en gran medida, se subordina a la manera como se definen y se cortan sus superficies para resolverse en ángulos, las peculiaridades de estos son esenciales para la definición y nitidez de cualquier forma. Así como un Angulo o una esquina pueden articularse estableciendo simplemente un contraste entre las superficies de planos contiguos o también un oscurecimiento mediante un modelo óptico, la percepción individual de su existencia se ve también influida por las normas que rigen la perspectiva y por las propiedades de la luz que ilumina la forma en cuestión.
- **Esquinas:** Las esquinas definen la intersección de dos planos. En caso de que ambos planos tan solo se toquen, y la esquina carezca de composición alguna, es evidente que su exterioridad dependerá del tratamiento que reciban los planos contiguos. Tal planteamiento sirve para subrayar la volumetría de una forma. Al introducir una abertura en una esquina se da la sensación de que uno de los planos rebasa al otro. El hueco merma la condición angular de la esquina, debilita la definición del volumen en la forma y subraya la planitud de las superficies próximas. Si ningún plano se prolonga hasta definir la esquina, se genera un volumen espacial que la sustituye y se deteriora el volumen de la forma, permitiéndose que el espacio interior fluya al exterior y con toda claridad muestra a las superficies como planos en el espacio. Al redondear convexamente una esquina se acentúa la continuidad de las superficies de una forma, la compacidad de su volumen y la suavidad de su contorno. En este proceso es esencial el radio de curvatura que se adopte. Si es excesivamente pequeño resulta visualmente insignificante, en caso contrario se influye sobre el espacio interior que encierra y sobre la forma que delimita.

Articulación de superficies: La percepción del perfil, tamaño, escala, proporción y valor visual de un plano se supedita a sus propiedades superficiales y a su entorno visual.

- La forma de un plano puede articularse contraponiendo su cromatismo al del contexto en que se halla. El valor visual de un plano puede aumentarse o disminuirse operando sobre la categoría del tono que posee el color del mismo.
- La forma real de un plano, en verdadera magnitud, se manifiesta con el alzado frontal, mientras que cualquier visión oblicua lo presenta deformado.
- La inserción de elementos de dimensiones conocidas en un plano cualquiera es una ayuda eficaz para la percepción de su tamaño y de su escala.
- La textura superficial de un plano, junto a su color, influye en el peso visual, en la escala y en los grados de absorción y reflexión lumínica y acústica.
- Es posible modificar o exagerar la forma y la proporción de un plano al disponer en su superficie un modelo o pauta óptica.

2.2.1.3 Forma y espacio

Forma y espacio: De forma constante nuestro ser queda encuadrado en el espacio. A través del volumen espacial nos movemos, vemos las formas y los objetos, oímos los sonidos, sentimos el viento, olemos la fragancia de un jardín en flor. En sí mismo carece de forma. Su forma visual, su cualidad luminosa, sus dimensiones y su escala derivan por completo de sus límites, en cuanto están definidos por elementos formales. Cuando un espacio comienza a ser aprehendido, encerrado, conformado y estructurado por los elementos de la forma, la arquitectura empieza a existir.

Forma y espacio: la unidad de contrarios. Habitualmente nuestro campo visual se compone de elementos heterogéneos, de objetos de diferente forma, color, tamaño, etc. Con el propósito de perfeccionar nuestra comprensión de la estructura del campo visual, tendemos a organizar los elementos que lo integran en dos grupos opuestos: los elementos positivos que se perciben como figuras y los elementos negativos que proporcionan un fondo para las mismas. La percepción y comprensión que tengamos de una composición dependen de la interpretación que demos a la interacción visual entre los elementos positivos y negativos situados en el campo. La forma arquitectónica se produce en el encuentro entre la masa y el espacio. La lectura y la realización de las representaciones gráficas de un proyecto han de atender por igual forma de la masa que contenga un volumen de espacio y a la forma del propio volumen espacial. En la arquitectura, la relación simbólica entre la forma y el espacio puede surgir y analizarse a diferentes escalas. En cada uno de sus niveles, el estudio que elaboremos no sólo atenderá a la forma del edificio sino que mirará también al impacto que supone en el espacio que le rodea. A escala urbana debemos considerar si es conveniente que un edificio emplee los mismos materiales constructivos que los utilizados en los ya existentes, si debe actuar a modo de telón de fondo para los mismos y los futuros, si es preciso que configure un espacio urbano o, finalmente, si sería preferible ubicarlo aisladamente como un objeto en el espacio. Operando a la escala que impone el emplazamiento de un edificio encontramos varios planteamientos estratégicos que vinculan la forma de un edificio y su espacio envolvente. En consecuencia un edificio puede:

- A. Configurar un muro a lo largo de los límites del solar y definir unos espacios exteriores positivos;
- B. Rodear y envolver un espacio a modo de o atrio situado en su interior;
- C. Fusionar su espacio interior con su espacio exterior privado y encerrarlo en el emplazamiento por medio de muros;
- D. Englobar, como espacio exterior, una parte del solar en que se halle;
- E. Situar en el espacio a modo de forma distintiva que domina su emplazamiento
- F. Extenderse y ofrecer una fachada de grandes dimensiones a una de las características sobresalientes que distingan el solar;

- G. Permanecer aislado en su terreno y convertir el propio espacio exterior en una prolongación del espacio interior;
- H. Situarse en un espacio negativo asumiendo la actuación como formas positivas.

La forma y la envoltura de los espacios pertenecientes a un edificio determinan o están determinadas por la forma de los espacios que lo rodean. En un edificio como el teatro Seinajoki, obra de Alvar Aalto, podemos observar varias categorías de formas espaciales y analizar los nexos que interactúan. En la definición del espacio cada una de estas categorías poseen un cometido de carácter activo o pasivo.

- A. Unos espacios, como son las oficinas, tienen funciones específicas, pero análogas y se pueden asociar en formas simples, lineales o agrupadas.
- B. Otros espacios, como las salas de concierto, gozan de unas funciones y unas exigencias técnicas muy concretas, y por ello necesitan formas específicas que influirán en las que adopten los espacios que las envuelven.
- C. Finalmente, otros espacios como los vestíbulos, por su mismo carácter, son flexibles y, por lo tanto, pueden definirse libremente mediante los espacios y el conjunto de espacios alrededor.

Esquemas. Página 97. CHING, Francis D.K. (2002) *Arquitectura. Forma, espacio y orden*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili

Incluso a la escala de una habitación, los objetos de decoración pueden mostrarse como formas colocadas en un campo espacial o utilizarse para definir la configuración de este

Aberturas: La continuidad espacial o visual entre espacios contiguos es algo del todo imposible de no existir aberturas en los planos de cerramiento de un campo espacial. Las puertas franquean el acceso a una habitación y determinan las pautas de circulación y uso que se produzcan en el interior de la misma. Las ventanas dejan entrar la luz en el espacio y que ilumine ésta las superficies de la habitación. Además, facilitan vistas al exterior, establecen relaciones visuales entre la habitación y los espacios adyacentes y proporcionan, por último, ventilación natural al espacio. Si bien estas aberturas dan continuidad con los espacios contiguos, según sea su número, tamaño y situación pueden debilitar el cerramiento del espacio. Pero, es más, también tienen influencia en la orientación y flujo de este, en sus condiciones de iluminación natural, en los puntos de vista y panoramas que ofrezca y en los modelos de utilización y de circulaciones que reciba tal espacio. El tema se centra ahora en los espacios cerrados a la escala de una habitación, por entender que las propiedades del espacio están subordinadas a la naturaleza de las aberturas del cerramiento.

Esquemas. Página 158. CHING, Francis D.K. (2002) *Arquitectura. Forma, espacio y orden*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili

Aberturas en los planos: Una abertura admite estar situada por entero en el interior del plano de una pared o de un techo y, en consecuencia, estar rodeada perimetralmente por una superficie del mismo.

Esquemas. Página 159. CHING, Francis D.K. (2002) *Arquitectura. Forma, espacio y orden*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili

La abertura que se coloca por completo dentro del plano de una pared o de un techo aparecerá como una forma que brilla, en contraste con el fondo. Si ocupa una posición central en el plano, la abertura asume naturaleza de estabilidad y estructura visualmente la superficie que la rodea. Su desplazamiento del centro genera una tensión visual entre la propia abertura y los límites del plano hacia los que se traslada.

Esquemas. Página 160. CHING, Francis D.K. (2002) *Arquitectura. Forma, espacio y orden*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili

Cuando la forma de la abertura es similar a la del plano que la contiene, se refuerza la composición del conjunto. La orientación y forma de la abertura, si contrasta con el plano de cerramiento, sirve para hacer resaltar su individualidad en cuanto a figura. Un marco de grandes dimensiones es un elemento que también pone de manifiesto la individualidad de la abertura.

Esquemas. Página 160. CHING, Francis D.K. (2002) *Arquitectura. Forma, espacio y orden*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili

Un conjunto de aberturas se puede agrupar a fin de crear una composición unificada en el interior del plano, o bien organizarse o dispersarse para producir un recorrido visual sobre su superficie.

Esquemas. Página 160. CHING, Francis D.K. (2002) *Arquitectura. Forma, espacio y orden*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili

A medida que aumentan las dimensiones de una abertura, se aproximan a un punto en el que ésta deja de ser una figura sobre un plano que la contiene y cobra carácter de elemento positivo en sí misma, a modo de plano transparente limitado por un marco grueso.

Esquemas. Página 160. CHING, Francis D.K. (2002) *Arquitectura. Forma, espacio y orden*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili

Por lo general, las aberturas practicadas en un plano aparecen más brillantes que las superficies contiguas. Cuando el brillo del perímetro de la abertura resulta excesivamente contrastado, es prudente iluminar con un segundo foco luminoso las superficies del espacio, o también disponer una abertura rehundida, de tal manera que genere unas superficies adyacentes iluminadas entre la propia abertura y las superficies que la rodean.

Esquemas. Página 160. CHING, Francis D.K. (2002) *Arquitectura. Forma, espacio y orden*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili

Capilla. Notre Dame du Haut, Ronchamp, Francia, 1950-1955, Le Corbusier. Página 161. CHING, Francis D.K. (2002) *Arquitectura. Forma, espacio y orden*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili

Aberturas en las esquinas: Otro caso lo encontramos cuando la abertura se sitúa junto a una arista o a una esquina del plano de una pared o de un techo. De una forma u otra la abertura estará siempre en la esquina de un espacio.

Esquemas. Página 159. CHING, Francis D.K. (2002) *Arquitectura. Forma, espacio y orden*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili

Las aberturas que se hallan en las esquinas proporcionarán al espacio y a los planos que las acogen una orientación en diagonal. Este efecto direccional puede responder a razones compositivas, para conseguir una vista de interés o para iluminar una esquina oscura.

Esquemas. Página 162. CHING, Francis D.K. (2002) *Arquitectura. Forma, espacio y orden*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili

Una abertura en esquina diluye los límites del plano en que se encuentra y, además, articula la arista del plano perpendicular adyacente. El hecho de que “doble la esquina” se traduce en que ésta quede implícita y pierda realidad y, además, el campo espacial se prolongará más allá de los planos de cerramiento.

Esquemas. Página 162. CHING, Francis D.K. (2002) *Arquitectura. Forma, espacio y orden*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili

La introducción de aberturas entre los planos que delimitan las cuatro esquinas del espacio refuerza la identidad de cada uno de ellos y estimula modelos de espacio, utilización y circulación de trazado oblicuo y en diagonal.

Esquemas. Página 162. CHING, Francis D.K. (2002) *Arquitectura. Forma, espacio y orden*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili

La luz que penetra a través de una abertura en esquina resbala sobre la superficie del plano contiguo y perpendicular a la misma. La superficie iluminada se convierte en un foco luminoso que intensifica el nivel lumínico del espacio. Este nivel se acrecienta mediante una abertura que “doble la esquina” o añadiendo un lucernario en el plano superior y en sus proximidades.

Esquemas. Página 162. CHING, Francis D.K. (2002) *Arquitectura. Forma, espacio y orden*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili

Estudio, casa Amédée Ozenfant. París, 1922-1923. Le Corbusier. Apunte. Página 163. CHING, Francis D.K. (2002) *Arquitectura. Forma, espacio y orden*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili

Aberturas entre los planos: Visualmente una abertura puede extenderse, en sentido vertical, entre los planos del suelo y del techo, y en sentido horizontal, entre los planos de dos muros. Cabe la posibilidad de que se desarrolle hasta ocupar por entero una superficie.

Esquemas. Página 159. CHING, Francis D.K. (2002) *Arquitectura. Forma, espacio y orden*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili

Una abertura vertical que abarca, en un espacio, desde el plano del suelo hasta el del techo, separará, visualmente, y articulará las aristas de los planos de las paredes adyacentes.

Esquemas. Página 164. CHING, Francis D.K. (2002) *Arquitectura. Forma, espacio y orden*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili

Su localización en la esquina de un ámbito supone la indefinición de este, así como su ampliación hasta espacios próximos. También permite la entrada de luz sobre la superficie del plano que le es perpendicular, por lo que así se le concede la primacía sobre todos los restantes. Si además la abertura vertical se desarrolla sobre ambos planos de la esquina, se reduce la concreción especial, aunque aumenta la vinculación con otros espacios contiguos y resulta la individualidad de los planos de cerramiento.

Esquemas. Página 164. CHING, Francis D.K. (2002) *Arquitectura. Forma, espacio y orden*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili

Una abertura horizontal que se extiende sobre el plano de una pared lo dividirá en cierto número de franjas horizontales. Si la abertura no es de gran altura no deteriora demasiado la integridad del plano. Sin embargo, si la altura aumenta puede llegar el caso en que las franjas que se encuentran por encima y por debajo de la misma sean tan pequeñas que pasen a ser un elemento positivo limitado, superior e inferiormente, por muros muy gruesos.

Esquemas. Página 164. CHING, Francis D.K. (2002) *Arquitectura. Forma, espacio y orden*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili

La organización horizontal de un espacio se acrecienta retomando la abertura en las esquinas, con lo que al mismo tiempo se gana en visión panorámica sobre el exterior. En un caso extremo, la abertura puede rodear todo el perímetro del espacio, con lo que el plano del techo se eleva y queda aislado, promoviendo una sensación de gran ligereza.

Esquemas. Página 164. CHING, Francis D.K. (2002) *Arquitectura. Forma, espacio y orden*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili

La ubicación de un lucernario en la arista donde se encuentran los planos de una pared y del techo facilita la penetración de luz, que baña la superficie de la pared. La forma del lucernario es susceptible de modificaciones encaminadas a captar la luz natural directa, la indirecta o una yuxtaposición de ambas.

Esquemas. Página 164. CHING, Francis D.K. (2002) *Arquitectura. Forma, espacio y orden*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili

Sala de estar, casa Samuel Freeman. Los Ángeles, California, 1924, Frank Lloyd Wright. Página 165. CHING, Francis D.K. (2002) *Arquitectura. Forma, espacio y orden*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili

2.2.1.4 Calidades del espacio arquitectónico

Grado de cerramiento: forma del espacio. El grado de cerramiento de un espacio, en tanto venga determinado por la configuración de los elementos que lo definan y por el tipo de aberturas, influye decisivamente en la percepción que tengamos de su forma y orientación. Desde dentro de un espacio vemos tan sólo la superficie de la pared, tenue capa de material que constituye el límite vertical del mismo. El verdadero espesor de la pared se pone únicamente de manifiesto en las aberturas de puertas y ventanas.

Las aberturas cuyo hueco se encuentre por entero dentro de los planos que cierran un espacio no mermarán la definición de las aristas ni la sensación de oclusión. La forma del espacio se mantiene por consiguiente intacta y perceptible.

Esquemas. Página 168. CHING, Francis D.K. (2002) *Arquitectura. Forma, espacio y orden*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili

Las aberturas situadas de modo que pasan sobre las aristas de los planos de cerramiento debilitarán visualmente las aristas limítrofes del espacio. Mientras este modelo de aberturas puede influir en la forma espacial, es indudable que aumentan la continuidad visual y la vinculación con otros espacios contiguos.

Esquemas. Página 168. CHING, Francis D.K. (2002) *Arquitectura. Forma, espacio y orden*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili

Las aberturas practicadas entre los planos de cerramiento los aíslan visualmente y articulan su propia individualidad. Conforme las aberturas aumentan en tamaño y número, el espacio pierde su sentido de cierre, cada vez es más difuso y empieza a fusionarse gradualmente con otros espacios adyacentes. El énfasis visual reside en los planos de cerramiento más que en el propio volumen espacial que definen.

Esquemas. Página 168. CHING, Francis D.K. (2002) *Arquitectura. Forma, espacio y orden*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili

Vista: foco del espacio. Otra cualidad espacial a tener en cuenta en el momento de situar las aberturas en el cerramiento de la habitación es la naturaleza de sus centros de atención y de su orientación. Mientras en algunos casos el foco es interior, por ejemplo un hogar, en otros la orientación es hacia el exterior, a fin de facilitar las vistas sobre un paisaje o un espacio próximo. Las aberturas, sean ventanas o lucernarios, tienen como misión proporcionar estas vistas, así como establecer un vínculo visual entre un determinado espacio y su entorno. Las dimensiones y la localización dada a estas aberturas determinarán la naturaleza de las vistas que a través de ellas se vean.

Esquemas. Página 174. CHING, Francis D.K. (2002) *Arquitectura. Forma, espacio y orden*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili

Una abertura pequeña tiende a enmarcar un paisaje, de modo que este parece una pintura colocada sobre la pared. Si la abertura es alargada y estrecha no proporcionará más que una ligera información sobre lo que existe más allá de la estancia. Un hueco amplio abre el espacio interior al paisaje. Un panorama muy extenso puede dominar un espacio interior o servir de telón de fondo para las actividades que se desarrollen en el mismo. Una persona situada frente a una ventana en voladizo queda integrada en el paisaje.

Interior del Templo Horyu-Ji, Nara, Japón, 807. Vistas, basado en un boceto de Le Corbusier para el diseño del Ministerio de Educación Nacional y Salud Pública, en Río de Janeiro, 1936. Página 175. CHING, Francis D.K. (2002) *Arquitectura. Forma, espacio y orden*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili

Aberturas interiores que proporcionan vistas de uno a otro espacio. Tokonoma en una vivienda japonesa: foco interior. Página 175. CHING, Francis D.K. (2002) *Arquitectura. Forma, espacio y orden*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili

Una ventana situada en la esquina de una habitación dará una orientación en diagonal. Su localización puede ser tal que la vista sólo se pueda percibir desde una única posición. Puede orientarse hacia arriba, de modo que se vean las copas de los árboles y el cielo. Un conjunto de ventanas puede establecer una secuencia tal que fraccione un paisaje y articule un recorrido concreto en un espacio interior.

Luz natural: iluminación de superficies y formas. “La arquitectura es un juego magistral, perfecto y admirable de masas que se reúnen bajo la luz. Nuestros ojos están hechos para ver las formas en la luz y la luz y la sombra revelan las formas...” Le Corbusier, *Hacia una arquitectura*.

El sol es una fuente extraordinaria de emisión de luz que ilumina las formas y los espacios arquitectónicos. A lo largo del día varían las características de la misma y otro tanto ocurre en el transcurso de las estaciones. La luz transmite a las superficies y formas que ilumina todos los cambios de color y de disposición que acontecen en el cielo y en el tiempo atmosférico. Al entrar a través de una ventana situada en el plano de la pared o de una claraboya colocada en el plano elevado de una cubierta, la luz solar cae sobre las superficies interiores de la habitación, aviva su colorido y articula el conjunto de sus texturas. Las variaciones de iluminación y de penumbra que la propia luz comporta, hacen que el sol sea un elemento revivificador del espacio y articulador de las formas que en él se encuentran. Basándonos en su intensidad y distribución, en una habitación es evidente que la luz solar puede clasificar las formas espaciales o, por el contrario, deformarlas: puede crear una atmósfera agradable o infundir un ambiente sombrío. Dado que la intensidad de la luz que emite el sol es suficientemente constante y su dirección absolutamente previsible, los determinantes relativos a su

impacto visual sobre las superficies, las formas y el espacio de una estancia, son la dimensión, la situación y la orientación de ventanas y claraboyas o lucernarios.

Es evidente que las dimensiones de una ventana o de una claraboya controlarán la cantidad de luz natural que recibe una habitación. Sin embargo, el tamaño que tenga la abertura practicada en una pared o en el plano de cubrición puede subordinarse a otros factores adicionales diferentes de la misma luz, como son el material y el sistema constructivo del muro o la cubierta, la ventilación y el cerramiento del espacio, o el efecto que las aberturas tengan sobre la apariencia y las formas externas del edificio. Por consiguiente, la localización y la orientación de una ventana o de un lucernario pueden ser de mayor importancia que sus dimensiones, en el momento de determinar las características que posea la iluminación natural de una habitación.

Esquemas. Página 172. CHING, Francis D.K. (2002) *Arquitectura. Forma, espacio y orden*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili

Una abertura puede recibir una orientación concreta a fin de que reciba una iluminación directa durante cierto espacio de tiempo al día. La luz directa suministra un alto grado de iluminación, que resulta especialmente intensa al mediodía. Sobre los contornos de las superficies que se hallan en una estancia, esta luz crea modelos muy contrastados de luz y sombra, y en el espacio interior establece una articulación formal muy pronunciada. Por otra parte, la luz directa tiene algunos inconvenientes, como por ejemplo el deslumbramiento y el excesivo incremento de las aportaciones térmicas, si bien pueden controlarse mediante la adición, al modelo de abertura, de elementos proyectores de sombra, o con el concurso del arbolado exterior o de las edificaciones adyacentes.

Esquemas. Página 172. CHING, Francis D.K. (2002) *Arquitectura. Forma, espacio y orden*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili

Una abertura también puede orientarse de manera que no reciba luz directa y que, por el contrario, la iluminación resulte difusa. La bóveda celeste es una fuente benéfica de luz natural a causa de su constancia, incluso en días nublados, y de la ayuda que supone para suavizar la agresividad de la luz directa y equilibrar el nivel luminoso en el interior de un espacio.

Esquemas. Página 172. CHING, Francis D.K. (2002) *Arquitectura. Forma, espacio y orden*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili

La situación de una abertura afectará al modo como la luz penetra en la habitación e ilumina formas y superficies. Cuando la abertura se halla por entero en el plano de la pared aparece como un foco luminoso que brilla sobre la superficie oscura de la misma. Es posible que, en este caso, la abertura se convierta en una fuente de deslumbramiento, a causa del contraste que se establece respecto al contexto, situación que se puede paliar permitiendo que la luz natural penetre, al menos, en dos direcciones.

Esquemas. Página 173. CHING, Francis D.K. (2002) *Arquitectura. Forma, espacio y orden*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili

Una abertura que se encuentre en la esquina, formada por dos paredes, obliga a que la luz natural que entra por la misma resbale sobre la pared que le es contigua y perpendicular. Simultáneamente, la superficie iluminada se convierte en un foco luminoso y, además, aumenta el nivel lumínico de todo el espacio.

Esquemas. Página 173. CHING, Francis D.K. (2002) *Arquitectura. Forma, espacio y orden*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili

Otros factores pueden incidir en la clase de iluminación que tenga una estancia cualquiera. El contorno y la articulación de una abertura se reflejarán en la sombra que genera sobre las superficies del espacio. El color y la textura de estas superficies afectarán a su propia reflexión y, por consiguiente, al nivel luminoso ambiental del espacio interior.

Esquemas. Página 173. CHING, Francis D.K. (2002) *Arquitectura. Forma, espacio y orden*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili

2.2.1.5 Organización

Organización: "... Una buena casa tanto puede ser algo sólo como un conjunto numeroso que para realizarlo se haga necesario un salto conceptual de los componentes particulares a la visión general. Las opciones (...) representan las maneras de unir las partes.

...Las partes fundamentales pueden reunirse para constituir algo más que partes fundamentales. También pueden formar espacios, modelos y territorios exteriores. Ponen en escena el acto más elemental que la arquitectura haya de representar. Para hacer que uno más uno sea más de dos debe lograrse que algo que se tenga por importante (hacer habitaciones, reunir las o implantarlas en el terreno) haga algo más que también sea importante (hacer espacios habitables, fijar un modelo interior significativo o auspiciar otros reinos en el exterior)".

Charles Moore, Gerald Allen, Donlyn Lyndon. *La casa: forma y diseño*, 1976.

Organización de la forma y del espacio: Un espacio puede tener unas dimensiones que le permitan contener enteramente a otro menor. La continuidad visual y espacial que los une se percibe con facilidad pero notemos que el espacio menor, el "continente", en virtud de los nexos directos que éste posee con el exterior. En esta clase de relación espacial el espacio mayor actúa como campo tridimensional para el volumen que contiene en su interior. Para que este concepto sea perceptible es imprescindible que exista una clara diferenciación dimensional entre ambos espacios. Si el espacio menor comenzara a crecer, disminuirá el impacto que como forma envolvente tiene el mayor hasta tal punto que el espacio residual que los separa estaría tan comprimido que perdería totalmente su carácter de espacio envolvente, convirtiéndose, simplemente, en una capa o piel delgada en torno al espacio contenido. En consecuencia, desaparecerá la impresión inicial.

Relaciones espaciales

Espacio interior a otro. Espacios conexos. Espacios contiguos. Espacios vinculados por otro común. Esquemas. Página 179. CHING, Francis D.K. (2002) *Arquitectura. Forma, espacio y orden*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili

Espacio interior a otro: Un espacio puede tener unas dimensiones que le permitan contener enteramente a otro menor. La continuidad visual y espacial que los une se percibe con facilidad, pero notemos que el espacio menor, el 'contenido', depende del mayor, el 'continente', en virtud de los nexos directos que este posee con el exterior.

Esquemas. Página 180. CHING, Francis D.K. (2002) *Arquitectura. Forma, espacio y orden*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili

En esta clase de relación espacial el espacio mayor actúa como campo tridimensional para el volumen que contiene en su interior. Para que este concepto sea perceptible es imprescindible que exista una clara diferenciación dimensional entre ambos espacios. Si el espacio menor comenzara a crecer, disminuiría el impacto que como forma envolvente tiene el mayor, hasta tal punto que el espacio residual que los separa estaría tan comprimido que perdería totalmente su carácter de espacio envolvente, convirtiéndose, simplemente, en una capa o piel delgada en torno al espacio contenido. En consecuencia, desaparecerá la impresión inicial.

Con el propósito de dotar al espacio contenido de una mayor singularidad se le puede dar la misma forma que al contenedor, pero orientada de distinta manera, así se crea una trama secundaria y una serie de espacios residuales y dinámicos, inscritos en el interior del espacio mayor.

Cabe también que el espacio contenido tenga una forma totalmente distinta del envolvente y con ello se consigue reforzar su imagen de objeto exento. Esta diferenciación formal puede ser el reflejo de la diferenciación funcional entre ambos espacios o de la importancia simbólica de que goza el espacio contenido.

Espacios conexos: La relación que vincula a dos espacios conexos consiste en que sus campos correspondientes se solapan para generar una zona espacial compartida. Cuando dos espacios entrelazan sus volúmenes según este modelo, cada uno de ellos conserva su identidad y definición espacial, si bien la organización volumétrica será objeto de variadas interpretaciones.

Esquemas. Página 182. CHING, Francis D.K. (2002) *Arquitectura. Forma, espacio y orden*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili

La zona que enlaza a los dos volúmenes puede estar igualmente compartida por uno y por otro.

La zona de enlace puede insertarse preferentemente en uno de los espacios y transformarse en una parte integrante del mismo.

Finalmente, la mencionada zona puede desarrollar su propia individualidad y ser un volumen que une a los dos espacios de partida.

Espacios contiguos: El modelo de relación espacial más frecuente es la continuidad: ésta permite una clara identificación de los espacios y que estos respondan, del modo idóneo, a sus exigencias funcionales y simbólicas. El grado de continuidad espacial y visual que se establece entre dos espacios contiguos se supeditará a las características del plano que los une y los separa.

Esquemas. Página 184. CHING, Francis D.K. (2002) *Arquitectura. Forma, espacio y orden*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili

El plano divisor puede:

- Limitar el acceso físico y visual entre dos espacios contiguos, reforzar su respectiva identidad y fijar sus diferencias.

- Presentarse como un plano aislado en un simple volumen espacial.

- Estar definido por una fila de columnas que posibilita un alto grado de continuidad espacial y visual entre ambos espacios.

- Insinuarse levemente por medio de un cambio de nivel o de articulación superficial. Tanto este como los anteriores permiten una lectura en la que se los considera como meros volúmenes espaciales divididos en dos zonas relacionadas.

Espacios vinculados por otro común: Dos espacios a los que separa cierta distancia pueden enlazarse o relacionarse entre sí con el concurso de un tercer espacio, el cual actúa de intermediario. La relación que une a los dos primeros deriva de las características del tercero, al que están ligados por un nexo común. El espacio intermedio puede diferir de los dos restantes en forma y orientación, para así manifestar su función de enlace.

Esquemas. Página 186. CHING, Francis D.K. (2002) *Arquitectura. Forma, espacio y orden*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili

Todos ellos, incluido el espacio intermedio, también pueden ser idénticos en forma y tamaño, produciendo así una secuencia de espacios.

El espacio intermedio puede asumir una forma lineal para enlazar dos espacios distantes uno del otro que carecen de relaciones directas.

Si es suficientemente grande, cabe que el espacio intermedio pase a dominar la relación establecida y a organizar a su alrededor cierto número de espacios.

La forma del espacio intermedio está en función de las formas y las orientaciones de los espacios que se pretende enlazar o relacionar.

2.2.1.6 Circulación

Circulación: movimiento a través de un espacio. Es posible concebir la circulación como el hilo perceptivo que vincula los espacios de un edificio, o que reúne cualquier conjunto de espacios interiores o exteriores. Dado que nos movemos en el Tiempo a través de una Secuencia de Espacios, experimentamos un espacio con relación al lugar que hemos ocupado anteriormente y al que a continuación pretendemos acceder.

Configuración del recorrido: Los recorridos, sean de gente, vehículos, mercancías o servicios, son todos ellos, por naturaleza, lineales y tienen un punto de partida desde el cual se nos lleva a través de una serie de secuencias espaciales hasta que llegamos a nuestro destino. El contorno del recorrido se supedita al medio de transporte. Mientras que como peatones podemos dar la vuelta, detenernos, ir despacio y descansar a nuestro antojo, el grado de libertad para variar de velocidad y de dirección es menos para una bicicleta y aún menor para un coche. Sin embargo, así como un vehículo con ruedas necesita una vía llana que se acomode al giro de sus radios, la anchura de la misma puede ajustarse a sus dimensiones. Por otra parte, los peatones, siendo capaces de soportar cambios bruscos de dirección, precisan un volumen de espacio mayor que el de sus dimensiones corporales, junto a una mayor libertad de elección del camino a seguir. La intersección o cruce de recorridos siempre es un punto de toma de decisión para aquel que los transita. La continuidad y la escala de cada recorrido, al llegar a un cruce, son una ayuda para distinguir entre las vías principales que conducen a mayores espacios y las secundarias que llevan a los menores. Las características de la configuración de un recorrido influyen, o son influidas, en el esquema organizativo de los espacios que une. Tal configuración puede reforzar una organización espacial mediante el paralelismo de la distribución o, por el contrario, cabe que se contraponga, en cuyo caso actúa como punto de comparación visual.

1. **Lineal:** Toda circulación es lineal. Por consiguiente un recorrido recto puede ser el elemento organizador básico para una serie de espacios. Además, puede ser curvilíneo o segmentado, cortado por otras circulaciones, ramificarse y formar lazos o bucles.
2. **Radial:** La configuración radial se compone de unas circulaciones que se extienden desde un punto central común, o terminan en él.
3. **Espiral:** Esta configuración consiste en un simple recorrido continuo que se inicia en un punto central, gira en torno a sí, y progresivamente va alejándose.
4. **En trama:** Una configuración en trama dispone de dos conjuntos de recorridos paralelos que se cortan a intervalos regulares y crean unos campos espaciales cuadrados y rectangulares.
5. **Rectangular:** La configuración reticular se caracteriza por tener unos recorridos de circulación arbitrarios que unen puntos concretos del espacio.
6. **Compuesta:** En realidad un edificio emplea una yuxtaposición de modelos precedentes. Los puntos significativos de cualquier modelo son centros de actividad, entradas a estancias y lugares destinados a la circulación vertical que facilitan las escaleras, las rampas y los ascensores. Estos nodos marcan los recorridos de circulación del edificio y brindan oportunidades para detenerse, descansar y reorientarse. Para evitar la aparición de un laberinto que confunda, se logra un orden jerárquico de recorridos y nodos diferenciándolos en escala, forma, longitud y localización.

Esquemas. Página 253. CHING, Francis D.K. (2002) *Arquitectura. Forma, espacio y orden*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili

Forma del espacio de circulación: Los espacios circulatorios constituyen una parte integral de la organización de cualquier edificio y ocupan una cantidad importante del volumen del mismo. Los recorridos de circulación, considerados simplemente como dispositivos de unión, darían lugar a interminables espacios-pasillos. Por lo tanto, la forma y la escala del espacio circulatorio debe ser la apropiada al desplazamiento del usuario, un paseo, una breve parada, un descanso, la contemplación de un paisaje etc. La forma de un espacio de circulación varía según:

- Estén definidos sus límites.
- Se relacione su forma a la de los espacios que comunica.
- Se articulen su escala, su proporción, su iluminación y sus vistas.
- Sean las peculiaridades de sus accesos.
- Utilice los cambios de nivel mediante escaleras y rampas

Un espacio circulatorio puede ser:

- **Cerrado:** Formando un pasillo que relacione todos los espacios, a los que comunica a través de entradas practicadas en el plano de la pared.
- **Abierto por un lado:** Para suministrar una continuidad visual y espacial con los espacios que une.
- **Abierto por ambos lados:** Para así convertirse en una prolongación de los espacios que atraviesa.

La anchura y la altura de un espacio de circulación estarán proporcionadas respecto al género e intensidad de circulación que deba éste aceptar. Entre un paseo público, un vestíbulo de carácter más privado y un pasillo de servicio ha de establecerse una diferencia de escala.

2.2.1.7 Proporción y escala

Proporción y escala: La escala alude al tamaño de un objeto comparado con un estándar de referencia o con el de otro objeto. La proporción, en cambio, se refiere a la justa y armoniosa relación de una parte con otras o con el todo. Esta relación puede ser no sólo de magnitud, sino de cantidad o también de grado.

Proporción de los materiales: En Arquitectura, todos los materiales constructivos tienen distintas propiedades de rigidez, dureza y durabilidad, y todos ellos tienen una resistencia final más allá de la cual no pueden sin fracturarse, romperse o destruirse. Dado que la resistencia de un material, debido a la fuerza de gravedad aumenta con su tamaño, todos los materiales también poseen unas dimensiones racionales que no deben superarse.

2.2.1.8 Principios

Principios. Arquitectónica. El orden no se refiere tan solo a la regularidad geométrica, también apunta a aquella condición en que cada una de las partes de un conjunto está correctamente dispuesta con relación a las demás y al propósito final, de suerte que den lugar a una organización armoniosa. Los programas de necesidades de los edificios abarcan un amplio campo dentro de su lógica diversidad y complejidad. Sus formas y sus espacios deben acusar la jerarquía intrínseca de las funciones que acogen en su interior, de los usuarios a quienes presta servicio, de los objetivos o significaciones que transmite en y del panorama o contexto a los que se destinan. Estos principios de ordenación se analizan a partir del reconocimiento de la diversidad y complejidad natural, de la jerarquía del programa y de la esencia de las edificaciones. El orden carente de diversidad puede desembocar en monótona y hastío; la diversidad sin orden puede producir el caos. Los siguientes principios de ordenación se consideran como artificios visuales que permiten la coexistencia perceptiva y conceptual de varias formas y espacios de un edificio dentro de un todo ordenado y unificado.

Principios ordenadores:

- Recta definida por dos puntos en el espacio en torno a la cual cabe disponer formas y espacios de manera simétrica y equilibrada.
- Distribución y organización equilibradas de formas y espacios equivalentes en lados opuestos de una recta o plano de separación, o respecto a un centro o un eje.
- Articulación de la relevancia o significación de una forma o un espacio en virtud de su dimensión, forma o situación relativa a otras formas y espacios de la organización.
- Movimiento unificador que se caracteriza por la repetición o alternancia modulada de elementos o motivos formales que tengan una configuración idéntica o diversa.
- Línea, plano o volumen que, por su continuidad y regularidad, sirve para reunir, acumular y organizar un modelo de formas y espacios.
- Principio por el que una idea, estructura u organización arquitectónica puede modificarse a través de una serie de manipulaciones y permutaciones discontinuas en respuesta a un contexto o a un grupo de condiciones específicos sin que por estas causas se produzca pérdida de identidad o de concepto.

Eje: Los elementos terminales de un eje valen tanto para enviar como para recibir el empuje visual. Estos elementos pueden ser cualesquiera de los siguientes:

- Puntos en el espacio marcados por elementos lineales verticales o formas constructivas centralizadas.
- Planos verticales, como la fachada simétrica de un edificio, a los que preceden espacios abiertos.
- Espacios definidos convenientemente que, por lo general, son centralizados o tienen una forma regular.
- Los pasos que, al abrirse al exterior, apuntan a un paisaje o a una vista lejana.

Simetría: Así como la condición de axialidad puede existir sin que, simultáneamente, este presente la de simetría, esta requiere la existencia de un eje o un centro alrededor del que se estructure el conjunto, Dos puntos determinan un eje: la simetría exige una disposición equilibrada de modelos equivalentes formal y espacialmente en torno a una línea (eje) o un punto (centro) común. Hay dos clases:

- La simetría bilateral se refiere a la disposición equilibrada de elementos análogos o iguales en los lados opuestos de un eje de modo que solo un plano pueda dividir el conjunto en dos mitades esencialmente idénticas,
- La simetría central se refiere también a una disposición equilibrada de elementos análogos y, en este caso, radiales cuya composición puede dividirse en mitades similares mediante un plano que pase alrededor del centro o a lo largo del eje central con independencia del ángulo que guarde.

Jerarquía: El principio de la jerarquía implica que en la mayoría, si no en el total, de las composiciones arquitectónicas existen auténticas diferencias entre las formas y los espacios que, en cierto sentido, reflejan su grado de importancia y el cometido funcional, formal y simbólico que juegan en su organización. El sistema de valores con el que se mide su importancia relativa depende, sin duda, del caso en concreto, de las necesidades y deseos de los usuarios y de las decisiones del diseñador. Los valores empleados pueden ser de carácter individual o colectivo, personal o cultural. En cualquier caso, el modo como se manifiestan estas diferencias funcionales o simbólicas entre los elementos de una edificación es un juicio a la exposición de un orden patente y jerárquico en las formas y espacios que la componen. La articulación de una forma o de un espacio con el propósito de darle importancia o significación debe llevarse a cabo de modo claramente exclusivo y unitario. Se puede alcanzar dotándola de:

- una dimensión excepcional.
- una forma única.
- una localización estratégica.

En definitiva, la predominancia de una forma o espacio que es jerárquicamente importante se logra convirtiéndolo en una excepción a la norma, en una anomalía dentro de un modelo que, de no ocurrir así, sería regular.

Pauta: Una pauta apunta hacia una línea, un plano o un volumen de referencia que pueden vincularse con los restantes elementos de una composición. La pauta organiza un modelo arbitrario de elementos a través de su regularidad, su continuidad y su presencia permanente. Por ejemplo, las líneas de un pentagrama de solfeo sirven de pauta al dar una base visual para la lectura de las notas y de las variaciones relativas de sus tonos. La regularidad que gobierna su separación y su continuidad, organiza, aclara y acentúa las diferencias existentes entre las notas de una composición musical. En un apartado anterior comentamos la capacidad que posee un eje para organizar, a lo largo de su longitud, una serie de elementos, en cuyo caso actuaba de pauta que, sin embargo, no necesita ser una línea recta, cabe que sea una forma plana, o incluso, volumétrica.

Ritmo: El ritmo hace referencia a todo movimiento que se caracterice por la recurrencia modulada de elementos o de motivos a intervalos regulares o irregulares. El movimiento puede ser el de nuestros ojos al seguir los elementos recurrentes de la composición y de nuestro cuerpo cuando progresamos en una secuencia de espacios. Sea como fuere, el ritmo implica la noción fundamental de repetición que, como artificio, es posible emplear para organizar en arquitectura las formas y los espacios. La mayoría de tipologías edilicias comprende elementos repetitivos por naturaleza. Las vigas y las columnas se repiten formando crujeas iterativas en la estructura y módulos espaciales. Las puertas y las ventanas marcan repetidamente la superficie de los edificios para que la luz, el aire, las vistas y las personas tengan acceso al interior. Con frecuencia, los espacios acomodan una y otra vez requisitos funcionales semejantes o iterativos del programa del edificio. En la siguiente sección del libro se habrá sobre aquellos modelos de repetición que pueden emplearse para organizar una serie de elementos recurrentes y sobre los ritmos visuales que crean tales modelos.

Repetición: Mostramos la propensión a agrupar elementos en unas composiciones arbitrarias de acuerdo a:

- la proximidad entre unos y otros, y a
- sus características visuales que comparten

Ambos conceptos se aplican en el principio de la repetición como sistema ordenador en la composición de elementos reiterados. Los segmentos radiales de la concha de un nautilus siguen un trazado en espiral, según un modelo de reverberación desde el centro, y mantienen la unidad orgánica de la concha durante su crecimiento aditivo. Poniendo en uno la razón matemática de la sección aurea es fácil obtener una serie de rectángulos que dan una organización unificada, donde cada uno de ellos se relaciona proporcionalmente con el resto y con la estructura entera. En todos estos ejemplos vemos como el principio de la reverberación posibilita la ordenación de un grupo de elementos que son similares en forma y cuyo tamaño se gradúa jerárquicamente. Los patrones por reverberación, sean de formas como de espacios, se organizan de las siguientes maneras:

- según un modelo radial o concéntrico respecto a un punto.
- según una secuencia lineal y relativa al tamaño.
- arbitrariamente, pero guardando un nexo de proximidad y de análoga formal.

Transformación: El estudio de la arquitectura, y de otras disciplinas, debe comportar con todo rigor el estudio de su pasado, de experiencias, esfuerzos y realizaciones anteriores de las que aprender a la vez que intenta aprender con ellas. Este concepto entra de pleno y con facilidad en el principio de la transformación que en este libro y en sus ejemplos se predica una y otra vez. El principio de la transformación faculta al diseñador para seleccionar un modelo prototípico arquitectónico cuya estructura formal y ordenación de elementos sea apropiada y lógica, así como para modificarlo a través de una serie de manipulaciones discontinuas, a fin de que de cumplida respuesta a las condiciones y contexto específicos del diseño en cuestión. El diseño es un proceso generador de análisis y de síntesis, de prueba y de error, de prueba de posibilidades y de aprovechamiento de oportunidades. Durante el proceso de investigación de una idea y de tanteo de su potencialidad es importantísimo que el diseñador capte la naturaleza y estructura esenciales del concepto. Percibido y comprendido el sistema de ordenación de un modelo prototípico, el concepto original del diseño podrá entonces, a través de series de permutaciones finitas, clarificarse, fortalecerse y construirse más que ser destruido.

Conclusión: Este libro, desde la presentación de los elementos de la forma y del espacio, ha venido refiriéndose especialmente a los aspectos visuales de su realidad física en la arquitectura. Puntos que se mueven en el espacio y trazan líneas, líneas que definen planos, planos que dan lugar a volúmenes de

forma y espacio, Estos elementos, más allá de sus funciones visuales, de sus interrelaciones y de la naturaleza de su organización, transmiten también nociones de dominio y lugar, de acceso y circulación, de jerarquía y orden, Se presentan pues como los significados literales e indicativos de la forma y del espacio arquitectónicos. Al igual que en el lenguaje, las formas arquitectónicas tienen unos significados connotativos, unos valores asociativos y un contenido simbólico sujetos a una interpretación cultural e individual que puede variar con el tiempo. En las catedrales góticas, los capiteles de las torres pueden representar el reino, los valores y los fines del cristianismo. La columna griega nos puede transmitir la idea de democracia o, como en la América de principios del siglo XIX, la presencia de la civilización en el Nuevo Mundo. A pesar de que el estudio de los significados connotativos, de la semiótica y de la simbología en la arquitectura se escapa del propósito de este libro, es conveniente hacer notar que la arquitectura, al combinar la forma y el espacio en una simple esencia, no solo hace más fácil conseguir los fines, sino que comunica unos significados. El ente de la arquitectura no solo hace visible nuestra existencia, sino que la llena de significación.

2.2.2 Cine: la magia de la luz

«El mundo es producto de la luz».

L. I. Kahn

El cine es un campo que presenta muchos conceptos. Se ha decidido acortar a propósito este apartado para señalar sólo lo esencial. El motivo viene, como se ha expuesto al principio, del hecho de que esta investigación no ha sido desarrollada de forma lineal, sino que se ha ido adaptando a las necesidades que iban surgiendo. La complejidad de esta tesis llevó a una gran profundidad en el apartado dedicado a la psicología. Por ello, finalmente, el mayor peso cayó sobre la psicología en su relación con la arquitectura. De este modo, el cine quedó como la herramienta fundamental para expresar esta relación, pero fue necesario sintetizar esta parte teórica.

En *Praxis del Cine* (París, 1970), Noël Burch responde a la pregunta: ¿Cómo se articula el espacio-tiempo? En Cine uno de los conceptos más importantes es el **«Découpage technique» o «découpage»**: guión técnico. Es la última fase del guión, donde se señalan todas las indicaciones técnicas que el realizador considera necesarias, para facilitar su trabajo y el de sus colaboradores. Consiste en planificar cómo descomponer una acción (relato) en planos y secuencias, de forma precisa, antes de empezar el rodaje. El **«découpage»** es entonces la convergencia de un **«découpage»** del espacio y un **«découpage»** del tiempo. Por tanto tiempo y espacio son las variables a estudiar para explicar la puesta en escena.

Otro concepto fundamental aparece al observar la **relación entre un plano A y un plano B**. Esta relación puede ser **continua («campo-contracampo»)**, por ejemplo el paso de un personaje que habla al plano de otro personaje, mientras continúa el discurso del primero en *«off»*. Muestra continuidad en el tiempo. Si no hay continuidad tendremos un **«Raccord» o cambio de plano**.

2.2.2.1 Tiempo

Tipos de cortes o relaciones entre el tiempo de un «plano A» y el de un «plano B»:

1) «Raccord directo»: por ejemplo el paso del plano A con un personaje que se aproxima a cruzar una puerta, y el plano B con el personaje cruzando la puerta, visto desde otro ángulo. Existe una continuidad de la acción filmada. Continuidad espacial. No se siente el cambio de plano.

2) «Elipsis»: hiato entre las continuidades temporales de los dos planos. Por ejemplo en el plano A vemos al personaje con la mano en el pomo de la puerta para abrirla, y en el plano B vemos al personaje cerrando la puerta una vez que ha salido. Se suprime así una parte de la acción para ahorrar tiempo. Sí se siente el cambio de plano. Hay una ruptura visual o sonora. El espectador completa la acción. No necesita verla completa.

3) «Elipsis indefinida»: constituye el tercer «raccord» en el tiempo (el primero es el «raccord directo» y el segundo la «elipsis»). Puede tratarse de una hora o de un año. De manera que el espectador necesitará un objeto de referencia con el que ubicarse en el tiempo: un calendario, un reloj, un cambio de moda, un título, una réplica... La «elipsis indefinida» no es mensurable con exactitud (puede ser que hayan pasado unos días, sin señalar cuántos), mientras que la «elipsis» es más fácil de medir en tiempo de una forma precisa.

4) «Retroceso»: por ejemplo si se filma en el plano A al personaje hasta que atraviesa la puerta, y se toma el plano B desde que la puerta se abre. Se repite así la acción de manera artificial. Es un pequeño retroceso, mensurable, a veces necesario para dar continuidad, ya que si no, al pasar de un plano a otro exactamente en el tiempo, la acción parecería incompleta, o demasiado rápida.

5) «Retroceso indefinido»: otras veces utilizado como «flashback», al poder remontar años en el tiempo. Sucede lo mismo con la elipsis. El «retroceso indefinido», próximo a la «elipsis indefinida», no se puede medir, igual que sucede con el «flash-forward».

Se podría entender que a nivel orgánico, el «flashback» y el «flash-forward» representan lo mismo. De este modo quedarían sólo cuatro tipos de relación temporal.

El cuarto sería el que propone un gran salto en el tiempo, sin indicar la dirección. Es la concepción orgánica que presenta Robbe-Grillet (guionista de *El año pasado en Marienbad*). El año pasado en Marienbad, por lo tanto, estaba en su momento más cerca de representar una verdad orgánica que lo que se propone en la actualidad.

2.2.2.2 Espacio

Tipos de relaciones entre el espacio de un «plano A» y el de un «plano B», que presentan analogías con los tipos temporales:

1) Continuidad, con o sin continuidad temporal. Presenta siempre el mismo lugar. Por ejemplo, la puerta de la que se hablaba anteriormente.

2) Discontinuidad:

2.1) «Elipsis»: el plano B puede mostrar un espacio distinto pero próximo al del plano A. Por ejemplo, una habitación después de la escena en la puerta.

2.2) «Retroceso»: el plano B puede mostrar un espacio completamente diferente al del plano A. No existe relación espacial alguna entre A y B. Son espacios distintos.

Elementos de continuidad entre planos, o «raccord». Puede ser a nivel de objetos, a nivel de espacio – sean objetos o personas-, o a nivel de espacio-tiempo. Se analizan el «raccord» a nivel de espacio:

1) «Raccord de dirección»: hay ruptura pero proximidad espacial entre planos. Si un personaje sale del encuadre por la izquierda, deberá entrar por la derecha para que no parezca que ha cambiado de dirección.

2) «Raccord de mirada»: hay ruptura pero proximidad espacial entre planos. Si el plano A y el B muestran separadamente a dos personajes que se miran, el personaje del plano A debe mirar al borde derecho del encuadre y el personaje del plano B debe mirar al borde izquierdo del encuadre, o viceversa. Si no, parecerá que no se miran.

3) «Raccord de posición»: si dos personajes se encuentran en una determinada posición en el plano A, esta posición debe ser respetada en el plano B para obtener la continuidad espacial.

Al existir cinco tipos de relaciones temporales y tres tipos de relaciones espaciales entre un plano A y uno B, las combinaciones dan lugar a quince posibles tipos de cambio de plano. Aunque, en muchas

ocasiones, se realizan combinaciones distintas a estos quince tipos. El objetivo suele ser confundir al espectador y desorientarlo, como sucede en *El año pasado en Marienbad*.

Las estructuras novelescas y para-novelescas propias de los años 30 y 40, dan paso a las posibilidades estructurales de los parámetros cinematográficos, como las nuevas formas más abiertas, cercanas a la música post-debussista. Esta libertad orgánica da autonomía formal al cine. De este modo, el objetivo consiste en establecer relaciones consecuentes entre las articulaciones del «découpage» y las del «guión» (relato), además de dar la misma importancia a la orientación del espectador que a su desorientación.

Los dos espacios o la «nana». El espacio en el cine se compone de dos espacios:

- 1) **El espacio-de-campo:** todo lo que el ojo ve en la pantalla.
- 2) **El espacio-fuera-de-campo:** es más complejo. Se divide en seis «segmentos»:
 - 2.1) **Determinado por el primer borde del encuadre:** proyección imaginaria en el espacio ambiente de las cuatro caras de una «pirámide».
 - 2.2) **Determinado por el segundo borde del encuadre:** proyección imaginaria en el espacio ambiente de las cuatro caras de una «pirámide».
 - 2.3) **Determinado por el tercer borde del encuadre:** proyección imaginaria en el espacio ambiente de las cuatro caras de una «pirámide».
 - 2.4) **Determinado por el cuarto borde del encuadre:** proyección imaginaria en el espacio ambiente de las cuatro caras de una «pirámide».
 - 2.5) **Espacio detrás de la cámara.**
 - 2.6) **Todo lo que se encuentra detrás del decorado:** detrás de una puerta, una columna, un personaje...

En ocasiones puede tener la misma importancia el espacio-de-campo que el espacio-fuera-de-campo. Se tiene un claro ejemplo en *Nana*, la obra maestra de Jean Renoir. En este caso, los movimientos en el borde izquierdo y derecho del encuadre, así como el espacio detrás de la cámara y el de detrás del decorado, constituyen un gran peso de entradas y salidas de campo en la película. Los bordes superior e inferior se utilizan para el paso a planos en picado y planos en contrapicado.

Se observan muchas entradas y salidas de puertas centradas en el encuadre, precedidas o seguidas por campos vacíos. Es el campo vacío el que atrae la atención sobre el espacio-fuera-de-campo, que invita a preguntarse qué estará sucediendo allí. Por ello, cuando un personaje entra en un campo vacío, se convierte en algo primordial.

Modos de definir el espacio-fuera-de-campo

- 1) **salida «rozando la cámara»**, hacia ese espacio situado detrás de la cámara, se pueden utilizar «salidas oblicuas» (por el borde izquierdo o derecho del encuadre), o «a través de la cámara» (cuando el personaje se aproxima a la cámara tapando el objetivo para alejarse en el siguiente plano en «contracampo».
- 2) **es la mirada «off»**. Esta mirada suele presentarse con un primer plano o un plano cercano de un personaje que mira fuera de campo. Por eso el espacio-fuera-de-campo cobra tanta importancia o más que el espacio-de-campo o el personaje del encuadre. Este espacio invisible se vuelve intrigante para el espectador, que centra su atención en él tanto como en lo que puede ver. También puede mirar a

cámara, y al dirigir su mirada a un objeto situado en este lugar, define el espacio que queda detrás de la cámara.

3) es los personajes de quienes una parte queda fuera del encuadre. La parte que falta y su espacio queda definida por lo que se ve y se intuye.

El espacio-fuera-de-campo se divide en:

1) espacio concreto

2) espacio imaginario

Cuando un brazo entra en escena, el espacio-fuera-de-campo constituye un espacio imaginario. Porque no se sabe a quién pertenece ni se ve la escena completa. Una vez que se muestra a quién pertenece y se ve la escena completa, el espacio-fuera-de-campo pasa a ser espacio concreto. Sucede lo mismo con el «campo-contracampo», cuando el «contracampo», que era espacio «off» imaginario en el campo, se convierte en concreto. Si no se muestra nada, entonces sigue siendo imaginario.

En el cine es muy fácil olvidar elementos. A veces se pueden convertir en concretos espacios que son imaginarios, porque los recordamos de escenas pasadas como lo esperable, cuando en realidad el espacio-fuera-de-campo es un lugar nuevo. Como puede ser por ejemplo, el cambio de situación de un personaje, que se espera en su sillón de siempre, sentado en un diván. Por ello, la estructuración y reestructuración del espacio sólo es posible a escala de secuencia.

2.2.2.3 Dimensión dialéctica del marco cinematográfico

Se habla de «dialéctica», entendida como figura, no como proceso intelectual. De una concepción basada platónicamente en «preguntas y respuestas». Se trata de una figura presente en grandes pensadores como Jean Barraqué («la dialéctica musical»), y Gaston Bachelard («la dialéctica del dentro y el fuera», en *La Poétique de l'Espace*).

Esta «dialéctica» presenta posibilidades muy complejas. La aprehensión del espacio-fuera-de-campo puede hacerse, aparte de los tres modos indicados anteriormente, de forma premonitoria-e-imaginaria o retrospectivo-y-concreto.

En cualquier caso, la ambigüedad puede existir a nivel de los dos espacios. Se puede ver el espacio-fuera-de-campo sin ser consciente, por ejemplo, si la cámara enfoca un espejo del cual no vemos el marco. Uno se puede dar cuenta después, a través de una panorámica, o desplazamiento de los personajes.

El hecho de que Nana sea tan importante como referencia, es que señala el punto de partida de un uso sistemático del espacio en «off». Sobre todo a nivel estructural. Se trata de un modo de sugerir cosas que es demasiado fácil mostrar de manera directa. Se convierte en una estética, donde destacan películas como *Variété de Dupont*, y *They Live By Night* de Nicholas Ray.

2.2.3 Psicología: enfoques del interior

«Lo esencial del diálogo es la comunicación de ideas y sentimientos».

Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*

2.2.3.1 Emociones

2.2.3.1.1 Concepto de emoción

Para empezar este tema, es interesante conocer el estado de la cuestión en la actualidad. Se ve en una síntesis de las emociones a partir de las últimas investigaciones en el campo de la psicología. En gran medida a partir de las conclusiones a las que llega Enrique Fernández-Abascal (1997) en *Psicología general. Motivación y emoción*.

La **emoción** es un proceso multifactorial, que implica unas condiciones o estímulos desencadenantes, una experiencia subjetiva o sentimiento, un procesamiento cognitivo, una actividad fisiológica, una manifestación expresiva, una finalidad que es servir para la adaptación al mundo exterior y unos efectos motivacionales.

2.2.3.1.2 Tipos de emociones básicas

- 1) miedo
- 2) ansiedad
- 3) ira
- 4) hostilidad
- 5) tristeza
- 6) asco
- 7) felicidad
- 8) amor
- 9) humor
- 10) sorpresa

2.2.3.1.3 Clasificación de las principales emociones

Fernández-Abascal, Enrique G. (1997). *Psicología general. Motivación y emoción*. Pp. 171.

2.2.3.1.4 Criterios utilizados para clasificar las emociones como 'básicas'

Criterios	Autores y emociones 'básicas'
Afrontamiento	Arnold (1960): amor, aversión, desaliento, deseo, desesperación, esperanza, ira, miedo, odio, tristeza y valor.
Expresión facial	Ekman, Friesen y Ellsworth (1982): ira, júbilo, miedo, repugnancia, sorpresa y tristeza.
Procesamiento	Izard (1991): alegría, ansiedad, culpa, desprecio, disgusto, excitación, ira, miedo, sorpresa, y vergüenza.
Relación con instintos	McDougall (1926): asombro, euforia, ira, miedo, repugnancia, sometimiento y ternura.
Innatos	Mowrer (1960): dolor y placer.
Sin contenido proposicional	Oatley y Johnson-Laird (1987): felicidad, ira, miedo, repugnancia y tristeza.
Adaptación biológica	Plutchik (1980): aceptación, alegría, expectación, ira, miedo, repugnancia, sorpresa y tristeza.
Descarga nerviosa	Tomkins (1984): ansiedad, desprecio, interés, ira, júbilo, miedo, repugnancia, sorpresa y vergüenza.
Independencia atribucional	Weiner (1986): culpabilidad, desesperanza, felicidad, ira, sorpresa y tristeza.

Fernández-Abascal, Enrique G. (1997). *Psicología general. Motivación y emoción*. Pp. 170.

2.2.3.1.5 Anatomía. Músculos de la cara

Músculos superficiales de la cara:

- A. Frontal
- B. Superciliar
- C. Orbicular del párpado
- D. Piramidal de la nariz
- E. Elevador del labio mediano
- F. Elevador del labio lateral
- G. Cigomático
- K. Depresor de la boca
- L. Mentón

2.2.3.1.6 Expresión facial de las emociones

Es interesante analizar cómo funciona la expresión facial de las emociones y sobre todo, entender de qué manera se reconoce una emoción.

Se trata de buscar protocolos de evaluación objetiva de la expresión facial de las emociones. De este modo, en ciencia, los investigadores pueden identificar una expresión facial idéntica. Entre los procedimientos estudiados, los más relevantes son el FACS y el MAX. El que más se utiliza es el FACS, de Ekman y Friesen. Este procedimiento se basa en el análisis minucioso de la acción de diversos grupos musculares del rostro, codificándolos con una referencia a gestos previamente fotografiados.

Existen otros indicadores, además de la acción de los grupos musculares, aunque es más complicado cuantificarlos. Por ejemplo, la acción de los ojos (dirección de la mirada, dilatación pupilar, parpadeo), el rubor de la piel, la presencia de lágrimas, etc.

Hay un tema que suscita gran curiosidad e interés. Se trata de la posibilidad de detectar engaños en la comunicación de las emociones tomando como base indicios presentes en la expresión facial. La diferencia entre una emoción verdadera y otra fingida, está en que la emoción fingida normalmente es asimétrica, dura un intervalo de tiempo excesivo o demasiado breve, y no presenta sincronización con otros signos de comunicación no verbal.

Se ve otra tipología de acciones musculares presentes en la expresión facial: las microexpresiones, expresiones abortadas y señales de conversación.

La expresión facial más estudiada es la sonrisa. Parece que se identifica directamente con la emoción que representa: la alegría. Sin embargo, la sonrisa no siempre refleja felicidad; podría presentarse en reacciones afectivas como la tristeza o la cólera, o ser un gesto que intenta fingir alegría. Esto es fácil de entender si se mira el cuadro de la Gioconda, con su enigmática sonrisa.

Reconocer la expresión facial de las emociones depende de:

- 1) la actividad de la musculatura facial,
- 2) otros factores ajenos a las características fisionómicas dependientes del contexto,
- 3) variables cognitivas y emocionales del observador:
 - el *feedback* suministrado al observador de lo acertado de sus juicios,
 - el estado emocional del observador,
 - la influencia del contexto donde aparece la expresión facial,
 - procesos de imitación y modelado,
 - sesgos atribucionales,
 - diferencias individuales respecto a la capacidad de reconocimiento de emociones, expectativas y atribuciones (previas a la observación del rostro) acerca del estado emocional de quien lo expresa, etc.

2.2.3.1.7 Gestos y musculatura implicados en las emociones básicas

Felicidad
<p>Gestos faciales: elevación de las mejillas, comisura labial retraída y elevación de la misma, arrugas en la piel debajo del párpado inferior</p> <p>Musculatura implicada: cigomático, orbicular de los párpados</p>
Ira
<p>Gestos faciales: cejas bajas, contraídas y en disposición oblicua, párpado inferior tensionado, labios tensos o abiertos en ademán de gritar, mirada prominente</p> <p>Musculatura implicada: superciliar, depresor superciliar, piramidal, orbicular de los labios, elevador del párpado, masetero, temporal</p>
Miedo
<p>Gestos faciales: elevación y contracción de cejas, párpados superior e inferior elevados, labios en tensión. Posibilidad de boca abierta</p> <p>Musculatura implicada: frontal, superciliar, depresor superciliar, piramidal, orbicular de los labios, elevador del párpado superior</p>
Tristeza
<p>Gestos faciales: ángulos inferiores de los ojos hacia abajo, piel de las cejas en forma de triángulo, descenso de las comisuras de los labios, que incluso pueden estar temblorosos</p> <p>Musculatura implicada: frontal, superciliar, piramidal, mentoniano</p>
Sorpresa
<p>Gestos faciales: elevación de las cejas, dispuestas en posición circular, estiramiento de la piel debajo de las cejas, párpados abiertos (superior elevado e inferior descendido), descenso de la mandíbula</p> <p>Musculatura implicada: frontal, elevador del párpado superior, masetero, temporal, pterigoideo interno</p>
Asco
<p>Gestos faciales: arrugas en la nariz, elevación asimétrica de la comisura del labio, descenso del labio inferior</p> <p>Musculatura implicada: elevador del ala nasal y labio superior, triangular de los labios, masetero, temporal, pterigoideo interno</p>

Fernández-Abascal, Enrique G. (1997). *Psicología general. Motivación y emoción*. Pp. 236-237.

2.2.3.1.8 Las pasiones del alma de Descartes

Ahora que se ha aclarado lo relativo a las emociones, la expresión facial, los gestos faciales y la musculatura implicada, en clave actual, se procede a pasar al origen desde el punto de vista de la filosofía con el *Tratado de las Pasiones del alma* de Descartes (1649).

Otros autores trataron el tema de las emociones, como Cureau de la Chambre (1640-1662) en *Los caracteres de las pasiones*, y Jean François Senault (1641) en *De los usos de las pasiones*. Pero la atención se centra en la obra de Descartes.

Consciente de que las emociones o pasiones han sido tratadas desde tiempos antiguos, como una materia no demasiado difícil, rompe con esta idea, para empezar desde cero; como si nadie hubiera tratado nunca este tema.

Descartes define la pasión como acción: «considero que todo lo que se hace u ocurre de nuevo es generalmente llamado por los filósofos una pasión respecto al sujeto a quien ello ocurre, y una acción respecto a aquel que hace que ocurra; de suerte que, aunque el agente y el paciente sean con frecuencia muy diferentes, la acción y la pasión no dejan de ser siempre una misma cosa que tiene estos dos nombres, por causa de los dos diversos sujetos a los cuales puede referirse».

Realiza una distinción entre las funciones del alma y las del cuerpo, para conocer las pasiones del alma: «considero, además, que no reparamos en que ningún sujeto obra más inmediatamente contra nuestra alma que el cuerpo al que está unida, y que por consiguiente debemos censar que lo que en ella es una pasión es generalmente en él una acción; de suerte que no hay mejor camino para llegar al conocimiento de nuestras pasiones que examinar la diferencia existente entre el alma y el cuerpo, a fin de conocer a cuál de los dos se debe atribuir cada una de las funciones que hay en nosotros».

Para conseguir esto nos da una pauta: «todo aquello cuya existencia experimentamos en nosotros y que vemos que puede también existir en cuerpos completamente inanimados, no debe ser atribuido más que a nuestro cuerpo; y, por el contrario, todo lo que hay en nosotros y que no concebimos en modo alguno pueda pertenecer a un cuerpo, debe ser atribuido a nuestra alma».

De este modo, nos dice que el calor y el movimiento de los miembros proceden del cuerpo, y los pensamientos, del alma. Por ello, es un error pensar que el alma puede dar calor y movimiento al cuerpo. Culpa a esta idea falsa de haber impedido llegar a la comprensión completa de las pasiones. No se trata de que el alma se vaya al desaparecer el calor y el movimiento del cuerpo cuando el individuo muere, sino que el alma se ausenta por la falta de calor y por la corrosión de los órganos que sirven para mover el cuerpo.

Nos habla así de la diferencia que existe entre un cuerpo vivo y uno muerto, en base a la idea de una máquina que deja de funcionar. Explica desde los conocimientos de medicina en la época las partes del cuerpo y sus funciones como piezas de un engranaje perfecto: el corazón, el cerebro, el estómago, los músculos, los nervios, las arterias, las venas, etc. Focaliza su atención en el corazón y el cerebro, para explicar las pasiones, con el corazón como base que impulsa la vida.

De qué manera actúan los objetos exteriores sobre los órganos de los sentidos: «en los nervios hay que considerar tres cosas, a saber: su médula, o sustancia interior, que se extiende en forma de hilos desde el cerebro, donde nace, hasta los extremos de los otros miembros a que están unidos esos hilos; luego las membranas que los rodean y que, siendo contiguas a las que envuelven el cerebro, forman unos tubitos dentro de los cuales están esos hilos; por último, los espíritus animales, que, conducidos por esos mismos tubos desde el cerebro hasta los músculos, hacen que esos hilos permanezcan en ellos enteramente libres y extendidos de tal suerte que la menor cosa que mueva la parte del cuerpo a la que

va unido el extremo de alguno de ellos hace mover por el mismo medio la parte del cerebro de donde procede, de igual manera que cuando se tira de uno de los cabos de una cuerda se mueve el otro».

«Es fácil concebir que los sonidos, los olores, los sabores, el calor, el dolor, el hambre, la sed y en general todos los objetos, tanto de nuestros otros sentidos exteriores como de nuestros apetitos interiores, provocan también en nuestros nervios algún movimiento, que pasa por este medio al cerebro; y estos diversos movimientos del cerebro, además de hacer ver a nuestra alma diversos sentimientos, pueden también hacer sin ella que los espíritus se dirijan a ciertos músculos más bien que a otros, y que muevan así nuestros miembros, lo que probaré aquí solamente con un ejemplo. Si alguien dispara rápidamente su mano contra nuestros ojos, como para pegarnos, aunque sepamos que es nuestro amigo, que sólo hace eso en broma y que se guardará muy bien de causarnos mal alguno, nos es sin embargo muy difícil no cerrarlos; lo que demuestra que no se cierran por intervención de nuestra alma, puesto que ello ocurre contra nuestra voluntad, la cual es su única o al menos su principal acción; sino que se cierran porque la máquina de nuestro cuerpo está constituida de tal modo que el movimiento de esa mano hacia nuestros ojos provoca otro movimiento en nuestro cerebro, que conduce los espíritus animales a los músculos que hacen bajar los párpados».

Se entiende la estrecha relación entre cuerpo y alma, con la influencia directa sobre los órganos. Por ejemplo: «como se ve en los que han bebido mucho vino, que los vapores de este vino, entrando rápidamente en la sangre, suben del corazón al cerebro, donde se convierten en espíritus, los cuales, más fuertes y más abundantes que los que en él se encuentran de ordinario, son capaces de mover el cuerpo de varias extrañas maneras».

De ahí nos señala las funciones del alma se nutren de los **pensamientos**, que son de dos tipos:

- 1) **las acciones del alma**: son todas nuestras **voluntades**, que provienen directamente del alma, y dependen de ella;
- 2) **las pasiones del alma**: son todas las clases de **percepciones o conocimientos** que se encuentran en nosotros, no siempre dependen de ella.
 - 1) Dentro de las **voluntades** hay dos tipos: unas son acciones del alma que terminan en el alma misma; y otras son acciones que terminan en nuestro cuerpo.
 - 2) Dentro de las **percepciones** hay dos tipos: unas son causa del alma, y otras son causa del cuerpo. Las que tienen por causa el alma son percepciones de nuestras voluntades y de todas las imaginaciones o pensamientos que de ella dependen. Que el alma quiera algo es una acción, pero también una pasión.

2.2.3.1.9 Definición de las pasiones del alma

Se ve ahora la definición que nos da de las pasiones del alma: «se puede en general definir las como percepciones, o los sentimientos, o las emociones del alma, que se refieren particularmente a ella, y que son causadas, sostenidas y fortificadas por algún movimiento de los espíritus».

Las **pasiones** son:

- 1) **percepciones** cuando hablamos de pensamientos que no son acciones del alma o voluntades, no cuando queremos designar conocimientos evidentes: «la experiencia demuestra que no son los más agitados por sus pasiones los que mejor las conocen, y que estas figuran entre las percepciones que la estrecha alianza que existe entre el alma y el cuerpo hace confusas y oscuras».

- 2) **sentimientos** porque el alma las recibe igual que a los objetos de los sentidos exteriores, y no las conoce de otra manera.
- 3) **emociones del alma**, porque esto se refiere a todos los cambios que ocurren en ella (a los diversos pensamientos que le llegan), y porque de todas las clases de pensamientos que el alma puede tener, ninguno la agita y la conmueve tan fuertemente como las pasiones.

Estas pasiones se refieren al alma, para distinguirse de otros sentimientos que se refieren a objetos exteriores (olores, sonidos, colores), a nuestro cuerpo (hambre, sed, dolor). Son causadas, sostenidas y reforzadas por algún movimiento de los espíritus para diferenciarlas de nuestras voluntades.

Para entender las pasiones, se tienen que tener en cuenta que el alma está unida a todo el cuerpo. No obstante, hay una parte del cuerpo en la que ejerce sus funciones más particularmente, se cree que es «el cerebro, porque con él se relacionan los órganos de los sentidos, y el corazón porque parece como si en él se sintieran las pasiones».

El alma no recibe sus pasiones en el corazón, porque el fundamento en el que reside esta idea es que las pasiones hacen sentir alguna alteración al corazón, y esto no es suficiente.

Descartes habla de una glándula en la parte más interior de cerebro y corazón, donde se produce el cambio de curso de los espíritus. Plantea la existencia de esta glándula porque dándose cuenta de que las partes de nuestro cerebro son dobles, igual que tenemos dos ojos, dos manos, dos oídos, y todos los órganos de nuestros sentidos son dobles, resulta asombroso que tengamos un único pensamiento de una misma cosa al mismo tiempo. Por lo que «ha de haber algún lugar donde las dos imágenes que vienen por los dos ojos, o las otras dos impresiones que vienen de un solo objeto por los dobles órganos de los otros sentidos se puedan juntar en una antes de llegar al alma, a fin de que no le representen dos objetos en lugar de uno; y se puede concebir fácilmente que estas imágenes u otras impresiones se juntan en esta glándula por medio de los espíritus que llenan las cavidades del cerebro, pero no hay en el cuerpo ningún otro lugar donde puedan unirse así, sino después de haberse unido en esta glándula».

El ejemplo lo tendríamos en los dos ojos, que mandan dos imágenes a un punto donde se configuran en una sola imagen.

Las pasiones son causadas por «el movimiento de los espíritus contenidos en las cavidades del cerebro cuando aquellos van a los nervios que sirven para dilatar o contraer los orificios del corazón, o para impulsar diversamente hacia él la sangre que está en las demás partes».

También hay movimientos del cuerpo que acompañan a las pasiones y no dependen del alma. Por ejemplo cuando se mueven las piernas para huir ante la sensación de peligro. De este modo, una misma causa puede provocar diversas pasiones en distintas personas. Lo que a uno produce miedo, a otros puede producir valor.

El principal efecto de las pasiones en los seres humanos es que incitan a su alma a querer las cosas para las que preparan sus cuerpos. El miedo incita a huir, el valor a luchar, etc.

La acción del alma en relación al cuerpo, es que el alma, sólo con querer algo, hace que esa 'glándula' se mueva de la manera necesaria para producir el efecto que la voluntad quiere.

En la memoria se van almacenando cosas que queremos recordar, para tomarlas como referencia. Estas cosas se quedan más fácilmente que otras, moviendo al alma sin que nos demos cuenta.

Lo impresionante es que el alma puede imaginar, estar atenta y mover el cuerpo.

El poder del alma respecto a sus pasiones es que nuestras pasiones no pueden ser excitadas directamente, ni suprimidas por la acción de nuestra voluntad, salvo que sea indirectamente, a través de la representación de las cosas que tienen costumbre de estar unidas a las pasiones que queremos tener, contrarias a las que queremos rechazar.

De manera que podríamos excitar las pasiones del alma mediante estas representaciones de cosas (por ejemplo, la idea de la victoria o el honor neutraliza el miedo en muchas ocasiones). Sin embargo, hay una razón que impide que el alma pueda disponer enteramente de sus pasiones: todas las pasiones se acompañan de alguna emoción que se produce en el corazón, y de ahí va a toda la sangre. De este modo, el alma puede dejar de atender las pequeñas pasiones, pero no las pasiones más fuertes; al menos mientras esta emoción de la sangre no cesa. Lo único que la voluntad puede hacer mientras dura esa emoción, es no consentir sus efectos, y contener los movimientos a los que el cuerpo estaría dispuesto.

Todos los apetitos del alma son voluntades. Este filósofo, distingue dos partes en el alma:

- 1) la inferior (sensitiva),
- 2) y la superior (razonable).

Estas partes no dividen al alma, sino que se complementan en ella. La sensitiva representa al alma los objetos que mueven los sentidos, o las impresiones que se encuentran en el cerebro y no ejercen presión sobre su voluntad. La razonable representa al alma impresiones que ejercen alguna presión en su voluntad, y causan las pasiones y los movimientos del cuerpo.

La lucha está entre la parte razonable y la voluntad que rechaza las impresiones que ejercen presión en ella. Se produce así en el alma el deseo de algo, y al mismo tiempo, el alma hace un esfuerzo para rechazar ese algo, apoyándose en la voluntad que tiene de evitarlo. La voluntad no puede provocar directamente las pasiones, de manera que va a la 'industria' y considera varios factores, antes de tomar la decisión que cree más adecuada. De la misma manera, la misma causa que suscita una pasión en el alma, suscita movimientos en el cuerpo a los que el alma no contribuye y que detiene o procura detener. Por ejemplo, el miedo provoca el movimiento de las piernas para huir, y la voluntad hace que se queden quietos.

Es el éxito de estas luchas el que nos muestra la fuerza o debilidad de las almas. Las personas cuya voluntad pueda por su propio impulso, vencer más fácilmente las pasiones y detener los movimientos del cuerpo que las acompañan tienen las almas más fuertes. Las personas que se dejan llevar siempre por las pasiones presentes, que suelen ser contrarias entre sí, y cuya voluntad no se determina a seguir ciertos juicios, tienen las almas más débiles.

Así, los más fuertes serán los que sigan ciertos juicios, y resistan a las pasiones que les sean contrarias. Sin embargo, hay que tener en cuenta el factor de la verdad como base para establecer los juicios a seguir.

Afirma este autor que cualquier alma, por débil que sea, si está bien conducida, puede adquirir un poder absoluto sobre sus pasiones.

Las causas de las pasiones se concentran: en la acción del alma y en los objetos que mueven los sentidos, que son los que provocan efectos en el alma. Como última causa la agitación de esa 'glándula' del cerebro.

Los objetos que mueven los sentidos excitan pasiones en nosotros con respecto a las formas en que pueden dañarnos, beneficiarnos, o ser importantes. El comportamiento de las pasiones consiste en que disponen el alma a querer cosas que la naturaleza nos señala como útiles, y a persistir en esta voluntad; esta agitación de espíritus que causa las pasiones dispone el cuerpo a los movimientos que sirven para la ejecución de estas cosas.

2.2.3.1.10 Clasificación de las pasiones del alma

René ordena y enumera y define las **pasiones del alma** en sus artículos (del 53 al 67):

- 1) **La admiración:** Cuando nos sorprende el primer encuentro de un objeto, y lo juzgamos nuevo o muy diferente de lo que conocíamos antes o bien de lo que suponemos que deba ser, lo admiramos y nos impresiona fuertemente; y como esto puede ocurrir antes que sepamos de ninguna manera si este objeto nos es conveniente o no, paréceme que la admiración es la primera de todas las pasiones; y no tiene pasión contraria porque, si el objeto que se presenta no tiene nada en sí que nos sorprenda, no nos conmueve en modo alguno y le consideramos sin pasión.
- 2) **La estimación o el desprecio, la generosidad o el orgullo, la humildad o la bajeza:** A la admiración va unida la estimación o el desprecio, según que lo que admiramos sea la grandeza de un objeto o su pequeñez. Y podemos así estimarnos o menospreciarnos a nosotros mismos; de donde resultan las pasiones, y luego los hábitos de magnanimidad o de orgullo y de humildad o de bajeza.
- 3) **La veneración o el desdén:** Pero cuando estimamos o despreciamos otros objetos que consideramos como causas libres capaces de hacer bien o mal, de la estimación nace la admiración, y del simple desprecio el desdén.
- 4) **El amor y el odio:** Ahora bien: todas las precedentes pasiones pueden producirse en nosotros sin que advirtamos en modo alguno si el objeto que las causa es bueno o malo. Pero cuando se nos presenta una cosa como buena para nosotros, es decir, como conveniente, esto nos hace sentir amor por ella; y cuando se nos presenta como mala y nociva, esto nos mueve al odio.
- 5) **El deseo:** De la misma consideración del bien y del mal nacen todas las demás pasiones; más, para ponerlas por orden, distingo los tiempos, y conceptuando que nos llevan a considerar el futuro mucho más que el presente o el pasado, comienzo por el deseo. Más no sólo cuando se desea adquirir un bien que no se tiene aún, o bien evitar un mal que se cree puede ocurrir, sino también cuando se desea simplemente la conservación de un bien o la ausencia de un mal, que es a lo único que puede alcanzar esta pasión, es evidente que esta se refiere siempre al futuro.
- 6) **La esperanza, el temor, los celos, la seguridad y la desesperanza:** Basta pensar que es posible la adquisición de un bien o la evitación de un mal para sentirse movido a desearlo. Pero cuando se considera además, si hay pocas o muchas apariencias de conseguir lo que se desea, lo que nos hace ver que hay muchas provoca en nosotros la esperanza, y lo que nos hace ver que hay pocas suscita temor, una especie del cual son los celos. Cuando la esperanza es suma, cambia de naturaleza y se llama seguridad o certidumbre, y al contrario, el temor extremado se torna en desesperación.
- 7) **La irresolución, el valor, la intrepidez, la emulación, la cobardía y el terror:** Y podemos, pues, esperar y temer, aunque el acontecimiento de lo que va a ocurrir no depende en modo alguno de nosotros; pero cuando se nos presenta como dependiente de nosotros, puede haber dificultad en la elección de los medios o en la ejecución. De la primera resulta la irresolución,

que nos dispone a deliberar y tomar consejo. A la segunda se opone el valor, o la intrepidez, una especie del cual es la emulación. Y la cobardía es opuesta al valor, como el miedo o el terror a la intrepidez.

- 8) **El remordimiento:** Y si nos determinamos a una acción antes de disiparse la irresolución, esto produce el remordimiento de conciencia, que no se refiere a tiempo futuro, como las pasiones precedentes, sino al pasado.
- 9) **La alegría y la tristeza:** Y la consideración del bien presente suscita en nosotros la alegría; la del mal, la tristeza, cuando se trata de un bien o un mal que se nos aparece como propio.
- 10) **La burla, la envidia, y la piedad:** Más cuando se nos presenta como perteneciente a otros hombres, podemos juzgarlos dignos o indignos de él; y cuando los juzgamos dignos, ello no produce en nosotros otra pasión que la alegría, porque significa para nosotros algún bien el ver que las cosas ocurren como deben. Hay sólo la diferencia de que la alegría que procede del bien es seria, mientras que la que procede del mal va acompañada de risas y de burla. Pero si los juzgamos indignos, el bien mueve a la envidia, y el mal a la piedad, que son dos especies de tristeza. Y es de observar que las mismas pasiones que se refieren a los bienes o a los males presentes pueden con frecuencia referirse también a los futuros, pues el pensar que van a ocurrir los representa como presentes.
- 11) **La satisfacción de sí mismo y el arrepentimiento:** Podemos también considerar la causa del bien o del mal, tanto presente como pasado. Y el bien que nosotros mismos hemos hecho nos produce una satisfacción interior que es la más dulce de todas las pasiones mientras que el mal produce el arrepentimiento, que es la más amarga.
- 12) **La simpatía y el agradecimiento:** Mas el bien que han hecho otros da lugar a que sintamos simpatía hacia ellos, aunque no nos lo hayan hecho a nosotros; y si es a nosotros, a la simpatía se une el agradecimiento.
- 13) **La indignación y la ira:** De la misma manera, el mal hecho por otros, no siendo contra nosotros mismos, nos produce sólo indignación; y cuando es contra nosotros, nos mueve también a la ira.
- 14) **La gloria y la vergüenza:** Por otra parte, el bien que está o que ha estado en nosotros, en cuanto afecta a la opinión que los demás pueden tener de nosotros, nos produce vanagloria, y el mal, y la vergüenza.
- 15) **El hastío, la añoranza, y la alegría:** Y a veces la duración del bien causa el hastío o la saciedad, mientras que la del mal disminuye la tristeza. Por último, del bien pasado proviene la añoranza, que es una especie de tristeza, y del mal pasado proviene la alegría que es una especie de gozo.

En esta clasificación, se aleja de la opinión de los que antes habían escrito sobre este tema. Ello se debe a que estos distinguen en la parte sensitiva del alma dos apetitos, concupiscible e irascible, mientras que Descartes no encuentra ninguna distinción.

Para él esta afirmación se traduciría en que la parte sensitiva presenta dos facultades: la de desear y la de rechazar. Visto que el alma tiene además otras facultades como admirar, amar, esperar, temer, recibir cada una de las pasiones, o de realizar las acciones que la impulsan a estas pasiones, no considera lógico que reduzcan todo este abanico de opciones a la concupiscencia o a la ira. Señala además que antes no se habían enumerado todas las pasiones, mientras que él sí lo intenta, pero a la hora de profundizar se queda con las principales, ya que existen otras pasiones particulares que alcanzarían un número indefinido.

¿En qué consiste la utilidad/inutilidad de las pasiones? La utilidad de las pasiones consiste en fortalecer y conservar en el alma pensamientos que conviene que sean conservados. Sin las pasiones, estos pensamientos podrían borrarse fácilmente. La inutilidad consiste en que fortalezcan o conserven esos

pensamientos más de los necesarios, o que fortalezcan o conserven otros pensamientos en los que no conviene detenerse.

Descartes indica seis pasiones primarias (la admiración, el amor, el odio, el deseo, la alegría y la tristeza); todas las demás estarían compuestas por algunas de estas seis, o son especies en sí mismas. Vemos aquí el estudio de las **seis pasiones primarias**:

1) La admiración

Definición: La admiración es una súbita sorpresa del alma que hace a ésta considerar con atención los objetos que le parecen raros y extraordinarios. Es producida, pues, primeramente por la impresión que se tiene en el cerebro, que representa el objeto como raro y, por consiguiente, digno de ser atentamente considerado; luego, por el movimiento de los espíritus, dispuestos por esta impresión a dirigirse con gran fuerza al lugar del cerebro donde se encuentra para reforzarla y conservarla en él; como también esa impresión los dispone a pasar del cerebro a los músculos que sirven para mantener los órganos de los sentidos en la misma situación en que están, a fin de que estos la sostengan, si por ellos se ha producido.

Manifestación orgánica: Esta pasión no produce ningún cambio en el corazón ni en la sangre. Esto es porque no tiene ninguna relación con el bien o con el mal, sólo con el objeto admirado. Así que depende del cerebro y los órganos de los sentidos, que sirven para este conocimiento. Signos: gestos de los ojos y del rostro, cambios de color, languidez (solo si es muy violenta la pasión), risas (en grado alto), lágrimas, gemidos (acompañan a las lágrimas), y suspiros (acompañan a las lágrimas).

Detalles-Manifestación física:

La fuerza de la admiración: la admiración tiene mucha fuerza por causa de la sorpresa. La fuerza de la admiración depende de los movimientos que se producen durante la admiración, y de la novedad del objeto.

Reacción física: ante la sorpresa, todo el cuerpo permanece inmóvil como una estatua y no se puede apreciar del objeto más que la primera fase que de él se presentó, ni por consiguiente adquirir un conocimiento de él más particular. Esto es lo que se llama generalmente estar pasmado; y el pasmo es un exceso de admiración siempre malo.

Aunque los únicos naturalmente incapaces de admiración son los necios y estúpidos, no quiere decir que los más inteligentes sean siempre los más inclinados a admirar; los más inteligentes son los que, aunque posean un sentido común bastante bueno, no tienen, sin embargo, gran opinión de su propia suficiencia.

2) El amor

Definición: El amor es una emoción del alma causada por el movimiento de los espíritus que la incita a unirse de voluntad a los objetos que parecen serle convenientes. Es una pasión y depende del cuerpo, tanto de los juicios que mueven también al alma a unirse de voluntad con las cosas que estima buenas y a separarse de las que estima malas, como de las emociones que estos provocan por sí solos en el alma.

Manifestación orgánica: Esta pasión es útil para la salud. Se siente un dulce calor en el pecho y que, en el estómago, se hace la digestión más rápidamente. Corazón, intestinos, estómago. Signos: gestos de los ojos y del rostro, cambios de color, languidez (siempre, en un grado alto), risas, lágrimas (en alto grado, continuamente, gemidos (acompañan a las lágrimas), y suspiros (acompañan a las lágrimas).

Detalles-Manifestación física:

Unirse: el amor lleva implícito el consentimiento por el que una persona se considera desde un momento dada unida al ser amado, de tal suerte que imagina un todo del cual piensa que ella es sólo una parte, y otra la cosa amada.

Se distinguen generalmente dos clases de amor: amor de benevolencia, o sea que incita a querer el bien para el ser amado; y amor de concupiscencia, o sea que incita a desear el objeto que amamos. Esta distinción se refiere sólo a los efectos del amor, y no a su esencia; pues desde el momento en que nos sentimos unidos de voluntad a algún objeto, cualquiera que sea su naturaleza, sentimos hacia él inclinación generosa.

Especies de amor: se puede distinguir el amor por el grado de estimación de lo que amamos en comparación con nosotros mismos, pues cuando estimamos el objeto de nuestro amor menos que a nosotros mismos sólo sentimos por él un simple afecto; cuando lo estimamos igual, se llama amistad, y cuando lo estimamos más, la pasión que sentimos puede ser llamada devoción.

En el simple afecto, nos preferimos siempre a lo que amamos, y en cambio, en la devoción, preferimos de tal modo la cosa amada a nosotros mismos que no tememos la muerte por conservarla.

Complacencia: los objetos del amor puede conocerlos el alma por los sentidos exteriores, o bien por los interiores y por su propia razón; pues llamamos generalmente bien o mal a lo que nuestros sentidos interiores o nuestra razón nos hacen juzgar conveniente o contrario a nuestra naturaleza; pero llamamos bello o feo a lo que nos presentan nuestros sentidos exteriores, principalmente el de la vista, que es considerado el solo más importante que todos los demás.

De ahí nacen dos especies de amor: el que sentimos por las cosas buenas y el que sentimos por las bellas, al cual se puede dar el nombre de complacencia.

Pero lo más interesante aquí es que estas pasiones de complacencia suelen ser más violentas que las otras especies de amor, porque lo que llega al alma por los sentidos la impresiona más fuertemente que lo que presenta la razón, y que todas ellas son generalmente menos verdaderas; de suerte que, de todas las pasiones, son éstas las que más engañan y de las que con más cuidado debemos guardarnos.

3) El odio

Definición: El odio es una emoción causada por los espíritus que incita al alma a querer separarse de los objetos que se le presentan como nocivos. Es una pasión y depende del cuerpo, tanto de los juicios que mueven también al alma a unirse de voluntad con las cosas que estima buenas y a separarse de las que estima malas, como de las emociones que estos provocan por sí solos en el alma.

Manifestación orgánica: El pulso es desigual y más débil, y a veces más rápido; que se sienten fríos entreverados de no sé qué calor áspero y agudo en el pecho; que el estómago deja de cumplir su función y tiende a vomitar y rechazar los alimentos ingeridos, o al menos a corromperlos y transformarlos en malos humores. Cerebro, intestinos, estómago. Signos: gestos de los ojos y del rostro, cambios de color (enrojecido), temblores, languidez (solo si es muy violenta la pasión), risas (en grado alto), lágrimas, gemidos y suspiros (acompañan a las lágrimas).

Detalles-Manifestación física:

Separarse: el que siente odio se considera como un todo enteramente separado de la cosa por la cual siente aversión.

Especies de odio: en el odio no se distinguen tantas especies como en el amor, porque la diferencia que hay entre los males de los que la voluntad nos separa no se nota tanto como advertimos la que existe entre los bienes a los que estamos unidos.

Horror: los objetos del odio puede conocerlos el alma por los sentidos exteriores, o bien por los interiores y por su propia razón; pues llamamos generalmente bien o mal a lo que nuestros sentidos interiores o nuestra razón nos hacen juzgar conveniente o contrario a nuestra naturaleza; pero llamamos bello o feo a lo que nos presentan nuestros sentidos exteriores, principalmente el de la vista, el más importante.

De aquí nacen dos especies de odio, una de las cuales se refiere a las cosas malas, la otra a las feas; y a ésta última podemos llamarla horror o aversión.

Estas pasiones de horror suelen ser más violentas que las otras especies de odio, porque lo que llega al alma por los sentidos la impresiona más fuertemente que lo que presenta la razón, y todas ellas son generalmente menos verdaderas; son éstas las que más engañan y de las que con más cuidado debemos guardarnos

4) El deseo

Definición: La pasión del deseo es una agitación del alma causada por los espíritus que la disponen a querer para el futuro la cosa que le parece conveniente. Así, no se desea sólo la presencia del bien ausente, sino también la conservación del presente, y además la ausencia del mal, tanto del que se padece ya como del que creemos que podemos recibir en el futuro.

Manifestación orgánica: Agita el corazón más que ninguna otra pasión, y da al cerebro más espíritus, los cuales, pasando del cerebro a los músculos, avivan más todos los sentidos y hacen más móviles todas las partes del cuerpo. Corazón, órganos de los sentidos. Signos: gestos de los ojos y del rostro, cambios de color (enrojecido), temblores, languidez (solo si es muy violenta la pasión), risas, lágrimas, gemidos y suspiros (acompañan a las lágrimas).

Detalles-Manifestación física:

Es una pasión que no tiene contraria: siempre un mismo movimiento que lleva a buscar el bien y al mismo tiempo a huir del mal que le es contrario.

Especies de deseo: podemos clasificar el deseo en tantas especies diversas como objetos diversos deseados existen; pues, por ejemplo, la curiosidad, que no es otra cosa que un deseo de conocer, difiere mucho del deseo de gloria, y este del deseo de venganza, y así sucesivamente. Pero basta aquí saber que hay tantos como especies de amor o de odio, y que los más considerables y los más fuertes son los que nacen de la complacencia y del horror.

El deseo que nace del horror: el horror lo ha instituido la naturaleza para representar al alma una muerte súbita e inopinada, de suerte que, aunque sólo sea a veces el contacto de un gusano, o el nido de una hoja que tiembla, o su sombra, lo que produce horror, se siente por lo pronto tanta emoción como si ofreciera a los sentidos un peligro de muerte muy evidente, lo cual provoca de súbito la agitación que lleva al alma a emplear todas sus fuerzas para evitar un mal tan presente; y esta especie de deseo es lo que se llama comúnmente la huida y la aversión.

El deseo que nace de la complacencia: la complacencia ya ha instituido particularmente la naturaleza para representar el goce de lo que agrada como el más grande de todos los bienes que pertenecen al hombre, lo que hace que se desee muy ardientemente este goce. La naturaleza no hace imaginar que se tiene necesidad de más de una mitad. Mas cuando se observa algo en una que complace más que lo que se observa al mismo tiempo en las otras, ello determina al alma a sentir por esa sola toda la inclinación que la naturaleza le da a buscar el bien que le presente como el más grande que pueda poseerse; y a esta inclinación o a este deseo que nace así de la complacencia se le da el nombre de amor más generalmente que a la pasión de amor que hemos descrito antes. También tiene efectos más extraños, y es el que sirve de principal materia a los autores de novelas y a los poetas.

5) La alegría

Definición: La alegría es una emoción agradable del alma, en la que consiste el goce que ésta siente del bien que las impresiones del cerebro le representan como suyo. Digo que en esta emoción consiste el goce del bien; pues, en efecto, el alma no recibe ningún otro fruto de todos los bienes que posee; y mientras no siente ninguna alegría de poseerlos, puede decirse que no goza de ellos más que si no los poseyera. Añado que de este bien que las impresiones del cerebro le representan como suyo, a fin de no confundir este gozo, que es una pasión, con el gozo puramente intelectual, que se produce en el alma por la única emoción agradable producida en ella misma, en la cual consiste el goce que el alma siente del bien que su

entendimiento le presenta como suyo. Verdad es que, mientras el alma está unida al cuerpo, este gozo intelectual no puede casi nunca dejar de ir acompañado del que es una pasión; pues tan pronto como nuestro entendimiento advierte que poseemos algún bien, aunque este bien pueda ser tan diferente de todo lo que pertenece al cuerpo que no sea en absoluto imaginable, no deja la imaginación de producir inmediatamente alguna impresión en el cerebro, de la cual resulta el movimiento de los espíritus que suscita la pasión de la alegría.

Manifestación orgánica: El pulso es igual y más rápido que de ordinario, pero no tan fuerte o tan grande como en el amor; y se siente un calor agradable que no está sólo en el pecho, sino que se extiende también a todas las partes exteriores del cuerpo con la sangre que se ve acudir a ellas en abundancia; y sin embargo se pierde a veces el apetito, porque la digestión se hace peor que de costumbre. Corazón. Signos: gestos de los ojos y del rostro, cambios de color (enrojecido), languidez (solo si es muy violenta la pasión), desmayo (por una extremada alegría), risas (si la alegría es intermedia), lágrimas (en alto grado, continuamente), gemidos (acompañan a las lágrimas), y suspiros (acompañan a las lágrimas).

Detalles-Manifestación física:

Causas: Ocurre a menudo que nos sentimos alegres sin que podamos señalar claramente el bien que es la causa, y esto acontece cuando este bien produce sus impresiones en el cerebro sin intervención del alma, a veces porque pertenecen sólo al cuerpo, y a veces también, aunque pertenezcan al alma, porque ésta no las considera como bien, sino bajo alguna otra forma cuya impresión va unida con la del bien en el cerebro.

Esta pasión es producida por bienes que sólo atañen al cuerpo y en qué consiste el sentimiento agradable: la satisfacción de los sentidos va seguida tan de cerca por la alegría, que la mayor parte de los hombres no los distinguen.

A veces se pueden sufrir dolores con alegría y recibir halagos de los sentidos que desagradan.

Mas lo que hace que, por lo general, del halago de los sentidos resulte la alegría es que todo lo que se llama halago de los sentidos o sentimiento agradable consiste en que los objetos de los sentidos producen algún movimiento en los nervios que podrá darles si no tuvieran bastante fuerza para resistirlo o si el cuerpo no estuviera bien dispuesto; esto produce una impresión en el cerebro que, instituida por la naturaleza para testimoniar esa buena disposición y esa fuerza, la presenta al alma como un bien que le pertenece en tanto está unida al cuerpo, y por eso suscita en ella la alegría.

La alegría puede producirse por bienes y males que el alma no advierte aunque le pertenezcan, como el placer de arriesgarse o de recordar el pasado.

6) La tristeza

Definición: La tristeza es una languidez desagradable, en la cual consiste la incomodidad que el alma recibe del mal o de la falta de algo que las impresiones del cerebro le presentan como cosa que le pertenece. Y hay también una tristeza intelectual que no es la pasión, pero que casi siempre va acompañada por ella.

Manifestación orgánica: El pulso es débil y lento, y se sienten en torno del corazón como ataduras que le aprietan y témpanos que le hielan y comunican su frialdad al resto del cuerpo; y, sin embargo, no se deja de tener algunas veces buen apetito y de sentir que el estómago cumple su deber, con tal de que a la tristeza no se mezcle el odio. Estómago, intestinos. Signos: gestos de los ojos y del rostro, cambios de color (pálido, a veces más enrojecido que en la alegría, por causa del deseo o el odio), temblores, languidez (solo si es muy violenta la pasión), risas (se rompe a reír ante una situación donde no se sabe qué hacer), lágrimas (si la tristeza es intermedia, sólo a intervalos), gemidos (acompañan a las lágrimas) y suspiros (acompañan a las lágrimas).

Detalles-Manifestación física:

Causas: Ocurre a menudo que nos sentimos tristes sin que podamos señalar claramente el mal que son la causa, y esto acontece cuando este mal produce sus impresiones en el cerebro sin

intervención del alma, a veces porque pertenecen sólo al cuerpo, y a veces también, aunque pertenezcan al alma, porque esta no las considera como mal, sino bajo alguna otra forma cuya impresión va unida con la del mal en el cerebro.

Esta pasión es producida por males que sólo atañen al cuerpo y en qué consiste el dolor: el dolor va seguido tan de cerca por la tristeza, que la mayor parte de los hombres no los distinguen.

A veces se pueden sufrir dolores con alegría y recibir halagos de los sentidos que desagradan.

Casi la misma razón (que veíamos en la alegría), es la que hace que nos agrade sentirnos emocionados o por toda clase de pasiones, incluso la tristeza y el odio, cuando estas pasiones son producidas por las aventuras extrañas que vemos representar en un teatro, o por otras cosas parecidas que, no pudiendo dañarnos de ninguna manera, parecen acariciamos el alma conmoviéndola. Y la causa de que el dolor produzca generalmente la tristeza consiste en que el sentimiento que se llama dolor proviene siempre de alguna acción tan violenta que hiere los nervios; de suerte que, instituida por la naturaleza para mostrar al alma el daño que recibe el cuerpo por esta acción, y su debilidad al no poder resistirlo, le muestra lo uno y lo otro como males que le son siempre agradables, excepto cuando causan algunos bienes que el alma estima más.

La tristeza puede producirse por bienes y males que el alma no advierte aunque le pertenezcan, como el placer de arriesgarse o de recordar el pasado. Los jóvenes emprenden cosas difíciles, exponiéndose a peligros, sin esperar gloria, y se complacen en ello, por sentirse valientes, afortunados o fuertes. Los viejos que sienten satisfacción cuando se acuerdan de los males que han sufrido imaginan que es un bien el haber sobrevivido a pesar de ellos.

En un resumen de este estudio, se obtienen estos dos cuadros para la clasificación de las pasiones del alma, primarias y particulares:

Pasiones del alma primarias
La admiración
El amor
El odio
El deseo
La alegría
La tristeza

Pasiones del alma particulares
La estimación o el desprecio, la generosidad o el orgullo, la humildad o la bajeza
La veneración o el desdén
La esperanza, el temor, los celos, la seguridad y la desesperanza
La irresolución, el valor, la intrepidez, la emulación, la cobardía y el terror
El remordimiento
La burla, la envidia, y la piedad
La satisfacción de sí mismo y el arrepentimiento
La simpatía y el agradecimiento
La indignación y la ira
La gloria y la vergüenza
El hastío, la añoranza, y la alegría

2.2.3.1.11 La expresión en el rostro

Las pasiones de Le Brun

Charles Le Brun (1668), pintor y teórico francés, estudiaba la anatomía humana como referencia para el reconocimiento de las expresiones.

Estudio de ojos humanos, Le Brun. Gabinete de Dibujo. Museo del Louvre. París.
Fuente: Le Brun, C. (2008). *Conferencias*. Murcia: Colegio de Arquitectos de Murcia.

Define la **expresión** como: «una producción ingenua y natural de las cosas que se han de representar: es necesaria y entra en todas las partes de la pintura, y un cuadro no podría ser perfecto sin ella; es la que marca el auténtico carácter de cada cosa; es por ella por lo que se distingue la naturaleza de los cuerpos, por lo que las figuras parecen tener movimiento y que todo lo que es fingido parece ser real».

Esta expresión está presente en el color y en el dibujo; debiendo estar también en la representación de los paisajes, y en la composición de las figuras.

La expresión «es una parte que caracteriza los movimientos del alma, lo que hace visibles los efectos de la pasión».

La **pasión** «es un movimiento del alma que reside en la parte sensitiva y que se produce para seguir aquello que el alma piensa que le beneficia o para huir de lo que piensa que le perjudica; normalmente, todo aquello que causa pasión al alma hace que el cuerpo realice una acción».

La **acción** «es el movimiento de alguna parte, y este movimiento solo se lleva a cabo por la alteración de los músculos. Los músculos sólo tienen movimientos gracias a las extremidades de los nervios que pasan

simples y compuestas (que Descartes llamaba primarias y particulares), ya que los filósofos habían atribuido dos apetitos a la parte sensitiva del alma: el apetito concupiscible, donde se alojan las pasiones simples, y el apetito irascible, donde se alojan las pasiones más feroces y las compuestas.

De manera que las **pasiones** quedan divididas en **dos tipos**:

1. simples:

- a. la admiración
- b. el amor
- c. el odio
- d. el deseo
- e. la alegría
- f. la tristeza

2. compuestas:

- a. la atención
- b. la estima
- c. la veneración
- d. el éxtasis
- e. el desprecio
- f. el horror
- g. el terror
- h. la esperanza
- i. el temor
- j. los celos
- k. el dolor corporal
- l. la risa
- m. el llanto
- n. la cólera
- o. la desesperación extrema
- p. la rabia
- q. la valentía

Realiza una serie de dibujos de estas pasiones, y luego otros autores también: «el alma va unida a todas las partes del cuerpo y cada parte del cuerpo puede servir para expresar las pasiones (...). No obstante, sí es cierto que hay una parte donde el alma ejerce de forma más inmediata sus funciones y que esa parte es la del cerebro, de igual manera que podemos decir que el rostro es el lugar donde el alma expresa más particularmente aquello que siente».

1. Pasiones simples

a. La admiración

Definición: la admiración es una sorpresa que hace que el alma considere con atención los objetos que le parecen raros y extraordinarios. Puede provocar que el cuerpo se quede inmóvil como una estatua. Este exceso de admiración causa asombro. El asombro puede surgir antes de que sepamos si el objeto nos conviene o no. La admiración va ligada a la estima o al desprecio, según la grandeza o pequeñez del objeto. De la estima viene la veneración; del desprecio viene el desdén.

Rasgos físicos: elevación de las cejas (al mismo nivel), ojos más abiertos de lo normal, la pupila también, y ambos sin movimiento, fijos en el objeto que causa la admiración. Boca entreabierta, sin mostrar alteración.

Le Brun. Fuente: Le Brun, C. (2008). *Conferencias*. Murcia: COAMU.

b. El amor sencillo

Definición: cuando un objeto nos es representado como beneficioso para nosotros nos hace sentir amor por él. El amor es entonces una emoción del alma causada por movimientos que la incitan a unirse voluntariamente a los objetos que le parecen beneficiosos.

Rasgos físicos: Movimientos dulces y sencillos. Frente uniforme, cejas ligeramente elevadas del lado donde se encuentra la pupila, cabeza inclinada hacia el objeto que causa el amor. Ojos medianamente abiertos, blanco del ojo muy vivo y brillante, pupila suavemente girada hacia el lado donde está el objeto. La nariz no experimenta cambios, al igual que el resto de partes del rostro. Color más vivo en el rostro, bermellón de manera especial en las mejillas y en los labios. Boca un poco entreabierta, comisuras algo elevadas, labios aparentemente húmedos.

Le Brun. Fuente: Le Brun, C. (2008). *Conferencias*. Murcia: COAMU.

c. El odio o los celos

Definición: cuando un objeto nos es representado como malo o nocivo nos incita al odio. El odio es entonces una emoción causada por los espíritus que incitan al alma a querer ser separada de los objetos que se presentan ante ella como nocivos. De los celos se engendra el odio. El odio y la envidia tienen una gran relación.

Rasgos físicos: son los mismos que en los celos. Frente arrugada, entrecejo fruncido y abatido, mirada brillante, pupila escondida bajo las cejas y vuelta hacia el lado del objeto causante de la pasión. Mirada de reojo al lado contrario respecto a la situación del rostro. Pupila sin parpadeo y llena de fuego, como el blanco de los ojos y los párpados. Orificios nasales pálidos, abiertos y más señalados que de costumbre y hacia atrás, lo que hace aparecer pliegues en las mejillas. Boca cerrada, muestra dientes apretados, labio inferior excediendo al superior, comisuras de los labios hacia atrás y hacia abajo. Músculos de la mandíbula hundidos. Color encendido en una parte del rostro, otra parte amarillenta. Extremidades lívidas. Área alrededor de los ojos e incluso el blanco de los ojos, serán color de fuego. Mejillas amarillas, labios pálidos o lívidos.

Le Brun. Fuente: Le Brun, C. (2008). *Conferencias*. Murcia: COAMU.

d. El deseo

Definición: el deseo es una agitación del alma causada por los espíritus que la disponen para desear cosas que le parezcan beneficiosas. De este modo no se desea solamente la presencia del bien ausente, sino también la conservación del presente.

Rasgos físicos: cejas apretadas y adelantadas sobre los ojos, más abiertos que de costumbre. Pupila en el centro del ojo y llena de fuego. Orificios nasales más prietos que de costumbre y un poco elevados hacia los ojos. Boca más abierta, comisuras retraídas hacia atrás, lengua sobre el borde de los labios. Color más encendido que en el amor.

Le Brun. Grabado de Audran según los modelos de Le Brun. Fuente: Le Brun (2008). *Conferencias*. Murcia: COAMU.

e. La alegría

Definición: la alegría es una agradable emoción del alma que consiste en el goce de un bien que las impresiones del cerebro le presentan como propio.

Rasgos físicos: frente serena, cejas sin movimiento, elevadas por el centro, ojo medianamente abierto y risueño, pupila viva y deslumbrante, orificios nasales solo un poco abiertos, boca con las comisuras un poco elevadas, color vivo en las mejillas, labios encarnados.

Le Brun. Grabado de Audran según un dibujo de Le Brun. Fuente: Le Brun, C. (2008). *Conferencias*. Murcia: COAMU.

f. La tristeza

Definición: la tristeza es una languidez desagradable que consiste en el desasosiego producido en el alma por el mal o por la carencia que las impresiones del cerebro le transmiten.

Rasgos físicos: movimientos que parecen marcar la inquietud del cerebro y el abatimiento del corazón. Lados de las cejas se elevan más hacia el interior que hacia el exterior. Pupilas turbias, blanco del ojo amarillento, párpados bajos y algo inflamados, contorno de los ojos lívido. Orificios nasales caídos, boca entreabierta, comisuras hacia abajo. Cabeza inclinada sobre uno de los hombros. Color plomizo del rostro, labios pálidos y sin color.

Le Brun. Grabado de Audran según un modelo de Le Brun. Fuente: Le Brun (2008). *Conferencias*. Murcia: COAMU.

2. Pasiones compuestas

a. La atención y la estima

Rasgos físicos: Atención, movimiento de las partes del rostro atentas en el objeto que causa atención. Cejas adelantadas sobre los ojos, tensas por el lado de la nariz; por el otro lado un poco elevadas, ojo muy abierto, pupila elevada. Venas y músculos de la frente, y músculos que rodean los ojos un poco inflamados, orificios nasales relajados, mejillas ligeramente hundidas por encima de las mandíbulas. Boca un poco entreabierta, comisuras inclinadas hacia abajo. La cabeza parecerá inclinarse sobre el objeto que causa admiración.

Le Brun. Fuente: Le Brun, C. (2008). *Conferencias*. Murcia: COAMU.

b. La admiración o estima

Definición: la admiración va ligada a la estima o al desprecio, según la grandeza o pequeñez del objeto. De la estima viene la veneración.

Rasgos físicos: Atención, movimiento de las partes del rostro atentas en el objeto que causa atención. Cejas adelantadas sobre los ojos, tensas por el lado de la nariz; por el otro lado un poco elevadas, ojo muy abierto, pupila elevada. Venas y músculos de la frente, y músculos que rodean los ojos un poco inflamados, orificios nasales relajados, mejillas ligeramente hundidas por encima de las mandíbulas. Boca un poco entreabierta, comisuras inclinadas hacia abajo. La cabeza parecerá inclinarse sobre el objeto que causa admiración.

Grabado de Audran según los modelos de Charles Le Brun. Fuente: Le Brun (2008). *Conferencias*. Murcia: COAMU.

c. La veneración

Definición: la admiración va ligada a la estima o al desprecio, según la grandeza o pequeñez del objeto. De la estima viene la veneración.

Rasgos físicos: Cejas bajas, rostro inclinado, pupilas más elevadas, boca entreabierta, comisuras retiradas, un poco más bajas que en la estima. Inclínación de las cejas y la boca marca sumisión y respeto por un objeto que el alma considera que está por encima de ella.

Grabado de Audran según los modelos de Le Brun. Fuente: Le Brun, C. (2008). *Conferencias*. Murcia: COAMU.

d. El éxtasis

Definición: si la admiración viene causada por un objeto que se encuentra más allá del conocimiento del alma, como Dios y su grandeza, los movimientos de admiración y veneración pasarán a ser éxtasis.

Rasgos físicos: cabeza inclinada hacia el lado del corazón, cejas elevadas en alto, pupila alzada, boca entreabierta, comisuras un poco elevadas.

Le Brun. Fuente: Le Brun, C. (2008). *Conferencias*. Murcia: COAMU.

e. El desprecio

Definición: la admiración va ligada a la estima o al desprecio, según la grandeza o pequeñez del objeto. De la estima viene la veneración. De la poca estima viene el desprecio.

Rasgos físicos: cejas fruncidas, inclinadas hacia el lado de la nariz, y del otro lado fuertemente elevadas; ojos muy abiertos, pupila en el centro, orificios nasales retirados hacia arriba, boca cerrada, comisuras inclinadas un poco hacia abajo, labio inferior sobresaliendo al superior.

Le Brun. Fuente: Le Brun, C. (2008). *Conferencias*. Murcia: Colegio de Arquitectos de Murcia.

f. El horror

Definición: el objeto causa horror. Esta pasión es parecida al terror.

Rasgos físicos: cejas muy fruncidas, pupila situada abajo, boca entreabierta, más apretada por el centro que por las comisuras, las comisuras retiradas hacia atrás formando pliegues en las mejillas, color pálido del rostro, labios y zona de alrededor lívidos.

Le Brun. Fuente: Le Brun, C. (2008). *Conferencias*. Murcia: Colegio de Arquitectos de Murcia.

g. El terror

Definición: el objeto causa terror.

Rasgos físicos: cejas muy elevadas por la mitad, músculos que producen este movimiento fuertemente marcados e hinchados, presionados unos contra otros, descendiendo sobre la nariz que debe aparecer retraída hacia arriba, al igual que los orificios nasales. Ojos abiertos por completo, párpado superior escondido bajo la ceja, blanco de los ojos rodeado de rojo, pupila como perdida, más cerca de la zona baja del ojo, parte baja de la pupila inflamada y lívida. Músculos de la nariz y de los orificios nasales hinchados. Músculos de las mejillas extremadamente marcados, colocados en la línea de cada uno de los orificios nasales. Boca totalmente abierta, comisuras visiblemente marcadas. Todo muy marcado: frente, alrededores de los ojos, músculos y venas del cuello muy tensas y visibles. Cabellos erizados, color pálido del rostro y lívido, también el extremo de la nariz, labios, orejas y contorno de ojos.

Le Brun. Grabado de Audran según los modelos de Le Brun. Fuente: Le Brun (2008). *Conferencias*. Murcia: COAMU.

h. La esperanza

Definición: la esperanza es una fuerte apariencia de convicción de obtener lo que se desea. Cuando la esperanza es extrema se convierte en seguridad.

Rasgos físicos: los movimientos no son tan externos como internos. Mantiene todas las partes del cuerpo suspendidas entre el temor y la seguridad. Si una parte del entrecejo marca el temor, la otra parte marca la seguridad. Todas las partes del cuerpo y del rostro se dividen entre los movimientos compuestos de estas pasiones.

Le Brun. Fuente: Le Brun, C. (2008). *Conferencias*. Murcia: Colegio de Arquitectos de Murcia.

i. El temor

Definición: el temor es la aprehensión del mal venidero, que anticipa los males que nos amenazan. El extremo temor se convierte en desesperación.

Rasgos físicos: cejas algo elevadas por encima de la nariz, pupila resplandeciente con un movimiento de inquietud y situada en el centro del ojo. Boca abierta se retrae, un poco más abierta por las comisuras que por el centro, manteniendo el labio inferior más retirado que el superior. Color rojo mucho mayor que en el amor y que el deseo, no es tan hermoso porque mantiene el color lívido. Labios del mismo color, más secos cuando el amor cambia el temor por celos.

Le Brun. Fuente: Le Brun, C. (2008). *Conferencias*. Murcia: Colegio de Arquitectos de Murcia.

j. Los celos

Definición: el amor cambia el temor por celos.

Rasgos físicos: frente arrugada, entrecejo fruncido y abatido, mirada brillante, pupila escondida bajo las cejas y vuelta hacia el lado del objeto causante de la pasión. Mirada de reojo al lado contrario respecto a la situación del rostro. Pupila sin parpadeo y llena de fuego, como el blanco de los ojos y los párpados. Orificios nasales pálidos, abiertos y más señalados que de costumbre y hacia atrás, lo que hace aparecer pliegues en las mejillas. Boca cerrada, muestra dientes apretado, labio inferior excediendo al superior, comisuras de los labios hacia atrás y hacia abajo. Músculos de la mandíbula hundidos. Color encendido en una parte del rostro, otra parte amarillenta. Extremidades lívidas. Área alrededor de los ojos e incluso el blanco de los ojos, serán color de fuego. Mejillas amarillas, labios pálidos o lívidos.

Le Brun. Fuente: Le Brun, C. (2008). *Conferencias*. Murcia: Colegio de Arquitectos de Murcia.

k. El dolor corporal

Definición: el dolor corporal puede causar tristeza.

Rasgos físicos: si el dolor es agudo, los movimientos del rostro aparecerán agudizados. Cejas elevadas en alto, se presionan la una a la otra. Pupila oculta bajo la ceja. Orificios nasales elevados hacia este lado, marcan un pliegue en las mejillas. Boca más abierta que en la tristeza, más retirada hacia atrás, formando una especie de figura cuadrada en ese lugar. Todas las partes del cuerpo aparecerán más o menos marcadas y más agitadas según la violencia del dolor.

Le Brun. Fuente: Le Brun, C. (2008). *Conferencias*. Murcia: Colegio de Arquitectos de Murcia.

l. La risa

Definición: la risa causa alegría.

Rasgos físicos: cejas elevadas hacia la mitad del ojo y descendiendo hacia la nariz, ojos casi cerrados, boca entreabierta, mostrando los dientes, comisuras hacia atrás elevándose hacia arriba, lo que hace que se forme un pliegue en las mejillas, que aparecerán hinchadas y elevarse hacia los ojos. Rostro enrojecido, orificios nasales abiertos, ojos humedecidos o con algunas lágrimas (diferentes a las de la tristeza). Estas lágrimas no cambian el movimiento del rostro, algo que sí sucede cuando las lágrimas son provocadas por el dolor.

Le Brun. Fuente: Le Brun, C. (2008). *Conferencias*. Murcia: Colegio de Arquitectos de Murcia.

m. El llanto

Definición: asociado sobre todo a la tristeza y al dolor corporal.

Rasgos físicos: cejas caídas hacia la mitad de la frente, ojos casi cerrados muy húmedos y caídos hacia el lado de la mejilla, orificios nasales inflamados y todos los músculos y venas de la frente señalados. Boca medio abierta, comisuras hacia abajo, haciendo pliegues en las mejillas, labio inferior vuelto, empujando al superior hacia delante. Todo el rostro arrugado y fruncido, color rojo fuerte, sobre todo alrededor de las cejas, los ojos, la nariz y las mejillas.

Le Brun. Fuente: Le Brun, C. (2008). *Conferencias*. Murcia: Colegio de Arquitectos de Murcia.

n. La cólera

Definición: la cólera es una agitación turbulenta que el dolor y la valentía excitan en el apetito, por lo que el alma se retrae en sí misma para alejarse de la injuria recibida y se crece a la vez contra la causa del ultraje, con el fin de vengarse. A la cólera sucede a veces la rabia o la desesperación.

Rasgos físicos: ojos rojos y encendidos, pupila extraviada y destellante, cejas unas veces caídas y otras elevadas una contra otra, frente fuertemente arrugada, con arrugas sobre los ojos. Orificios nasales abiertos y dilatados, labios pegados uno al otro sobresaliendo el labio inferior del superior y dejando las comisuras de la boca un poco abiertas, formando una sonrisa cruel y desdeñosa. Rechinar de los dientes, saliva en la boca. Rostro pálido en algunos sitios, y en otros, inflamado. Venas de la frente, de las sienes y del cuello, inflamadas y tensas y los cabellos erizados. Resopla.

Le Brun. Grabado de Audran según un modelo de Le Brun. Fuente: Le Brun (2008). *Conferencias*. Murcia: COAMU

o. La desesperación

Definición: la desesperación es la expectación de no poder obtener lo que deseamos y hace que perdamos incluso lo que ya poseemos.

Rasgos físicos: le rechinan los dientes, le sale espuma por la boca, se muerde los labios, frente arrugada, con surcos que descienden de arriba abajo. Cejas caídas sobre los ojos, ejerciendo una fuerte presión sobre la nariz, mirada iracunda, sanguinaria. Pupila extraviada, escondida bajo las cejas y en la parte inferior del ojo, aparece chispeante y sin parpadear. Párpados inflamados y lívidos. Orificios nasales gruesos y dilatados hacia arriba, a la vez que el extremo de la nariz se mantiene hacia abajo. Músculos y tendones de esta parte muy hinchados, como todas las venas y nervios de la frente, de las sienes y de otras partes del rostro. Parte superior de las mejillas gruesas, marcada y apretada a la altura de la mandíbula. Boca abierta retirada hacia atrás, más abierta por las comisuras que por el centro. Labio inferior grueso situado hacia atrás, completamente lívido, como el resto del rostro. Cabellos tiesos y erizados.

Le Brun. Grabado de Audran según un modelo de Le Brun. Fuente: Le Brun (2008). *Conferencias*. Murcia: COAMU.

p. La rabia

Definición: la rabia se asocia a la desesperación y a la cólera.

Rasgos físicos: movimientos similares a los de la desesperación, pero más violentos. Rostro ennegrecido, cubierto de sudor frío, cabellos erizados, mirada extraviada, pupila moviéndose en direcciones opuestas desviándose hacia la nariz, o con el rabillo del ojo hacia las orejas. Todas las partes del rostro extremadamente marcadas e hinchadas.

Le Brun. Fuente: Le Brun, C. (2008). *Conferencias*. Murcia: Colegio de Arquitectos de Murcia.

q. La valentía

Definición: la valentía es un movimiento del apetito por el que el alma se eleva contra el mal con el fin de combatirlo. **Rasgos físicos:** no se definen.

La expresión de las pasiones en el rostro y en la fisionomía humana

El capítulo “La fisionomía o las formas del alma”, también parte de *Historia de las teorías de la figura humana: el dibujo, la anatomía, la proporción y la fisionomía*, de Juan Bordes (2003), resulta clave y básico para el desarrollo de esta investigación, ya que se trata de la fuente más valiosa de información relativa al tema de las emociones respecto al arte, a través de dibujo, escultura, y fotografía.

La verdadera fisionomía artística empieza en el siglo XVIII con el estudio de la expresión de las pasiones. Estas pasiones se traducen en movimientos en el rostro. Esta fisionomía dinámica o patognómica da forma a los estados de ánimo. Es complejo captar estas emociones. Se vuelve más sencillo cuando aparece la fotografía.

En el capítulo: “Fisionomía estática: clasificación humoral”, se ve cómo se pasa de una expresión de las emociones más simbólica en Grecia, a la expresión más literal con gestos precisos en el siglo XVIII, para pasar en la actualidad a una expresión de las emociones desde la abstracción más pura, si se habla de escultura, escultura edificatoria, o arquitectura.

La interpretación de los movimientos del rostro provocados por las pasiones, empieza con los escritos de Leonardo, que expresa el grito y la risa como dos de sus obras maestras. Esta fisionomía dinámica surge con los dibujos de Le Brun para ilustrar sus conferencias acerca de la expresión de las pasiones. Sin embargo, se considera que aparecen antes de Le Brun, sin imágenes, con los escritos de Descartes y Coeffeteau. Hay trazos en el rostro, fruto de la repetición de una emoción que se sucede una y otra vez. Médicamente, Parson estudia las contracciones lineales de los músculos del rostro, buscando explicaciones fisiológicas para las expresiones anímicas. En Bell y Sarlandiere se sigue estudiando el rostro y su musculatura expresiva. Duchenne innova en este campo, aplicando sus estudios previos de electricidad muscular que reproducen, como él quiere, las pasiones sobre el rostro. Modela así la expresión con estímulos eléctricos aplicados con electrodos sobre las terminaciones musculares del rostro de varios pacientes, uno de ellos con parálisis facial. Darwin también desarrolla la teoría de la expresión desde la anatomía comparada y sus teorías de la evolución. Huber liga la expresión al desarrollo de la musculatura facial en las especies. En cuanto a ilustraciones, vemos a Gault, Heyman, Borée, Rudolph o Ralph.

De todas las expresiones del rostro, las que más se han estudiado son la risa y el dolor; con obras de Aldorisius, Vasey y Braun.

En la fisionomía el punto de atención en el siglo XVIII lo pone sin duda Le Brun. Con sus conferencias sobre la expresión (*Conférence sur l'expression*), de 1668 y 1671, realizó unos dibujos conservados en Louvre. Son los dibujos que hemos visto en el análisis de las pasiones de Le Brun. Cuando murió en 1690, cuatro autores (Testelin, Le Clers, Bernard Picard, y Jean Audran), dieron forma a su primera conferencia, publicándola. La conferencia fue estudiada en *The expression of the passions* (New Haven & Londres, 1994), de J. Montagu; y en *L'expression des passions* (Mainz, 1991), de T. Kirchner. También *Aberrations* (París, 1983), de J. Baltrusaitis presenta un texto crítico sobre estas conferencias.

Le Brun (1668) se basa en el *Tratado de las pasiones de Descartes* (París, 1649). Las pasiones son movimientos del alma que se reflejan en el rostro. Las pasiones se clasifican en simples y compuestas, en correspondencia directa con la clasificación que hacía Descartes en pasiones primarias y particulares. En función de estas pasiones simples o compuestas, los rostros se pueden dividir en tres clases: con «pasiones suaves» que no alteran los rasgos, con «pasiones generosas» que imprimen una señal particular, y con «pasiones condenables y atroces» que degradan la figura.

Se conocen cuatro manuscritos de la Conferencia. El último, con fecha de 1667 está ilocalizable. De los otros tres, uno se conserva en l'École des Beaux Arts de París, otro en la Biblioteca Nacional de Rouen, y el otro es una transcripción de su alumno Claude Nivelon que está en la Biblioteca Nacional de París.

En cuanto a las ilustraciones, Testelin realiza un extracto en tablas, resumiendo en dos láminas. En una las cabezas terminadas, y en otra los esquemas de expresión. Le Clerc grabó las cabezas esquemáticas (catorce ediciones entre 1696-1889). Bernard Picard grabó en 1698 otra versión (dieciocho ediciones hasta 1956). Jean Audran publicó en 1727 las veinte cabezas terminadas (dieciséis ediciones).

Otro aspecto interesante como curiosidad radica en la frenología o cranioscopia, que consiste en deducir la naturaleza del individuo a través de la forma del cráneo y protuberancias de su superficie. Nos es útil nombrarla, en cuanto a las diferentes localizaciones que propone Gall para los caracteres básicos: instinto sexual, amor filiar, afecto, amistad, instinto de conservación, valor, carácter pendenciero, deseo de estrangular, impulso a comer carne, tendencia a matar, astucia, maña, sensatez, sentido de la propiedad, orgullo, vanidad, reflexión, memoria, sentido espacial y orden, sentido de la persona, memoria verbal, habla, colores, don de pintar, talento musical, sentido numérico, sentido mecánico, comparación, sentido metafísico, deducción, imaginación poética, bondad, talento mímico, religiosidad y constancia. Podría resultar absurda, pero parece tener relaciones con las emociones.

Cabe destacar la fisiognomía patológica, que estudia la expresión de las enfermedades mentales en el rostro. Pinel clasificaba las manifestaciones de estas enfermedades en cuatro: manía, melancolía, demencia e idiotismo. Esto es relevante en el sentido de que las emociones en las enfermedades mentales, se reflejan de una manera muy intensa, siendo tal vez, la máxima expresión posible y la más pura, tanto en el rostro como en el cuerpo. Se trata de impulsos, movimientos que generan estas expresiones en la figura humana, desde los instintos, con lo que no hay estrategia. Son expresiones sinceras que nos permiten estudiar detenidamente los rasgos en su versión más real. Esquirol, discípulo de Pinel, creó un método terapéutico llamado 'juego de la fisiognomía', basado en un diálogo entre médico y paciente con las expresiones del rostro. Esta iconografía comenzó con el dibujante Gabriele, y después Polli y Morison. A partir de ese momento surgió la fotografía al servicio de la medicina en el estudio de estas relaciones: Hugh Diamond, Connolly, Dagonet, Bourneville, Charcot, Richer, Londe, Alber, Fevers, Lombroso.

En la fisiognomía interdisciplinar, se ve precisamente la dificultad de clasificar la fisiognomía dentro de un campo específico. En origen, se consideraba una ciencia natural, cercana a la medicina y a la astrología; sin embargo, con el tiempo, se perdió esa consideración científica. En el siglo XIX diversos experimentos fisiognómicos realizados por anatomistas y fisiólogos crearon un cuerpo de principios sobre la expresión, aceptado por los fundadores de la Psicología moderna. K. Bühler lo señala así en su historia de la expresión *Ausdrucksstheorie* (Jena, 1933). En ella, analiza una lista de autores: Engel, Bell, Piderit, Duchenne, Gratiolet, Darwin, Mantegazza. Después aparece Lersch y Ekman.

Así, la fotografía resuelve la captación de esa expresión de emociones. La fotografía es capaz de representar lo individual y lo instantáneo de la expresión. Buscando las expresiones naturales, sin poses forzadas, Duchenne va modelando el rostro con estimulaciones eléctricas sobre músculos faciales de sus pacientes. Rochas y Borée intentan esto con actores. Sólo un actor experimentado es capaz de reproducir tantas expresiones en el rostro. Rudolph presenta una colección récord de 680 expresiones faciales. Otros experimentos los realizan Luys y Charcot con hipnosis. Lersch utilizaba ese collage con elementos del rostro que son relevantes para entender la expresión.

Se presenta un inciso para señalar el interés de esto, ya que nos muestra cómo la evolución de la tecnología y del arte (ya que la fotografía se considera arte), pasan de la expresión de las pasiones en la escultura (en nuestro caso, arquitectónica), a la expresión de las pasiones en la imagen. De manera que

las emociones literales en la escultura arquitectónica, se transformarán en emociones abstractas en la arquitectura (a través de formas, espacios, líneas, materiales, colores y luz). Del mismo modo, igual que esta expresión de emociones en escultura arquitectónica se transformó en fotografía, las emociones abstractas en la arquitectura se transformarán en fotografía (imagen).

En estos momentos, se busca más la poesía de la imagen que del espacio. Con los nuevos programas que permiten el modelado en tres dimensiones, se busca la creación de imágenes realistas que nacen del ordenador más que de una reflexión espacial que incluya maquetas o modelos físicos en tres dimensiones. Es la era del 2D, y una de las principales características de la arquitectura es precisamente esa búsqueda de emociones, de provocar emociones, a través de la imagen perfecta.

Volviendo a la fisiognomía, entre los diversos aspectos que presenta, no podía faltar la caricatura como modo de exagerar la expresión. En esta forma, la cabeza destaca como rasgo más distintivo del individuo (Datan, Nadar). Este tema, que expresa emociones de un modo cómico, ha sido estudiado por Leonardo, Durero, Hogarth, Grose, Töpffer, Bobbin, von Goetz, Grandville o Cruikshank.

Por último, se observa la fisiognomía relacionada con la mímica. Según decía Alberti, el gesto es la base de la pintura de historia. Dentro del antiguo texto de Quintiliano: *Institutio Oratoria*, leemos: «el ademán el cual coincide con la voz y con ella obedece a la vez al alma (...) explica la mayor parte de las cosas incluso sin palabras, pues no solamente las manos sino también el movimiento de la cabeza descubre nuestra voluntad (...). El gesto es el que tiene más significación. Con él nos mostramos suplicantes, con él amenazamos, con él halagamos, él nos hace tristes, alegres, soberbios y humildes, de él están pendientes los hombres, a él es a quien miran; lo contemplan aun antes de que hablemos».

La obra considerada como el primer sistema moderno de mímica, es la de Engel (*Idées sur le geste et l'action théâtrale*, 1795). A través de lo que vemos (gesto, expresión) nosotros lo juzgamos. A través del lenguaje corporal se pueden extraer conclusiones. A partir de aquí, se centra la atención sobre el gesto por parte de anatomistas y críticos teatrales en el siglo XIX. Lo que intenta es una clasificación de los signos mímicos, que llama «ademanos descriptivos o pictóricos». De los estudios sobre la manifestación de las pasiones en el rostro en el siglo XVIII, se pasa a la fisiognomía de Bell, donde el cuerpo entra en acción cuando se presentan en el rostro los movimientos de la expresión. Se trata entonces de una intervención conjunta, *sympathy*. Darwin estudia la utilidad social del gesto. Piderit desarrolla una teoría psicológica sobre el gesto, usando calificativos poéticos, y estudiando la mirada, la boca, etc. Gratiolet clasifica psicológicamente los movimientos: prosbólicos (enfocan el organismo a captar sensaciones), simbólicos (movimientos efectivos en la fantasía), simpáticos, y metafóricos. En el siglo XX, Klages y Ekman continúan con el estudio del gesto. Otros estudios teóricos se dirigen al artista (Giraudet, Rochas, y Ermiane).

2.2.3.1.12 La expresión en el cuerpo humano

Las pasiones de Le Brun

Hay otras partes del cuerpo que pueden servir a la expresión:

1. Pasiones simples

a. La admiración: No aporta gran cambio al rostro, tampoco produce ninguna agitación en las demás partes del cuerpo. Este primer movimiento puede ser representado por una persona erguida, con las dos manos abiertas, los brazos levemente pegados al cuerpo, y los pies juntos en la misma postura.

b. El amor sencillo: Las acciones que se producen en el cuerpo por esta pasión son inapreciables. No provoca grandes movimientos en el cuerpo.

c. El odio o los celos: Le Brun no lo describe.

d. El deseo: El deseo puede ser indicado por los brazos extendidos hacia el objeto que se desea, todo el cuerpo puede inclinarse hacia ese lado. Todas las partes aparecerán en un movimiento incierto e inquieto.

e. La alegría: Las acciones que se producen en el cuerpo por esta pasión son inapreciables. No provoca grandes movimientos en el cuerpo.

f. La tristeza: La tristeza sólo produce un abatimiento del corazón, al igual que al resto del rostro.

2. Pasiones compuestas

a. La atención y la estima: En la estima el cuerpo aparecerá algo inclinado, los hombros un tanto elevados, los brazos curvados y unidos al cuerpo, las manos abiertas aproximándose la una a la otra y las rodillas flexionadas.

b. La admiración o estima: En la estima el cuerpo aparecerá algo inclinado, los hombros un tanto elevados, los brazos curvados y unidos al cuerpo, las manos abiertas aproximándose la una a la otra y las rodillas flexionadas.

c. La veneración: En la veneración el cuerpo está aún más inclinado que en la estima, los brazos y las manos casi juntas, las rodillas apoyadas en el suelo y todas las partes del cuerpo señalarán un profundo respeto. Si se trata de Fe, el cuerpo puede estar completamente inclinado, los brazos doblados y pegados al cuerpo, las manos entrelazadas una con la otra y toda la acción muestra una profunda humildad.

d. El éxtasis: El éxtasis puede mostrar el cuerpo vencido hacia atrás, los brazos elevados, las manos abiertas, y toda la acción señalará un delirio de alegría.

e. El desprecio: En el desprecio y en la aversión, el cuerpo puede estar situado hacia atrás y los brazos en actitud de despreciar el objeto por el que se siente aversión; pueden retroceder, y los pies y las piernas hacer lo mismo.

f. El horror: En el horror los movimientos deben ser mucho más violentos que en la aversión ya que el cuerpo aparecerá muy retirado del objeto que causa el horror. Las manos muy abiertas y los dedos separados, los brazos muy apretados contra el cuerpo y las piernas en actitud de correr.

g. El terror: El terror tiene algo de estos movimientos pero aparecen más exagerados y más amplios ya que los brazos se estirarán hacia delante, las piernas en actitud de huir con todas sus fuerzas y todas las partes del cuerpo aparecerán en desorden.

h. La esperanza: Las acciones que se producen en el cuerpo por esta pasión son inapreciables. No provoca grandes movimientos en el cuerpo.

i. El temor: El temor puede tener algunos movimientos similares al terror cuando esté causado por el miedo a perder algo o a que le sobrevenga algún mal. Esta pasión puede causar en el cuerpo unos movimientos caracterizados por los hombros encogidos y los brazos apretados contra el cuerpo, al igual que las manos, las demás partes juntas y encogidas expresando su estremecimiento.

j. Los celos: Le Brun no lo describe.

k. El dolor corporal: Le Brun no lo describe.

l. La risa: Le Brun no lo describe.

m. El llanto: Le Brun no lo describe.

n. La cólera: En la cólera todos los movimientos son amplios y muy violentos y todas las partes del cuerpo están agitadas. Los músculos deben estar muy marcados, más grandes y exagerados que de ordinario y las venas tensas al igual que los nervios.

o. La desesperación: En la desesperación todas las partes del cuerpo están en el mismo estado que en la cólera, pero deben aparecer más desordenadas ya que se puede representar un hombre que se arranca los cabellos, que se muerde los brazos, que se desgarrar todo el cuerpo, que corre y que se derrumba.

p. La rabia: Le Brun no lo describe.

q. La valentía: Le Brun no lo describe.

La expresión de los elementos de la figura humana

En *Historia de las teorías de la figura humana: el dibujo, la anatomía, la proporción y la fisiognomía*, Juan Bordes (2003) realiza un análisis de las distintas partes del cuerpo humano, explicando su simbología o importancia dentro de la composición. Vemos así la cabeza (con el rostro), los ojos, la nariz, la boca, la oreja, el torso y extremidades, y las manos y pies.

El interés de esta división radica en la posibilidad de observar de un modo más intenso cada detalle, para extraer hasta el más mínimo matiz de significado.

La mecánica de movimientos en la cabeza, así como los escorzos que generan un punto de vista determinado en el espectador, pueden variar la expresión del rostro. También influyen los movimientos del cuello y las direcciones de la mirada.

Los ojos poseen una gran capacidad de expresión de emociones. Hay que tener en cuenta, que el ojo se enmarca por las cejas y párpados. Para Le Brun, la síntesis de la expresión está en las cejas. Todo esto configura una determinada expresión. Una obra de fisiognomía científica como la de Piderit, que tiene su versión para artistas con la de Heller, realiza una clasificación de nueve miradas: vivaz, fija, dulce, errabunda, insegura, furtiva, pedante y embelesada.

Cozens tipifica doce tipos de narices, combinación de cuatro líneas de caballete definidos como: recto, curvado hacia abajo, curvado hacia afuera y elevándose en medio. En la expresión de las pasiones, la nariz no aparece como un elemento relevante. De hecho, Lersch la elimina en sus *collages*, porque no la considera importante para definir la expresión.

La boca aparece enmarcada en una zona muscular que le da su expresión y determina su forma. La expresión se perfila en las comisuras de los labios. La expresión se mueve entre dos extremos horizontal y vertical: la risa o el grito. Hay textos monográficos de la risa, anteriores a Le Brun, de Aldorisius. El texto más amplio de la expresión de la boca es de Vasey. La risa se agrupa en cinco clases (tonta, cordial, abierta, ruidosa, vociferante), y la sonrisa en cuatro (simulada, vulgar, intelectual y placentera). La risa o sonrisa, sin embargo, puede llevar a engaño en la expresión, pudiendo por ejemplo, expresar alegría cuando se siente tristeza.

La oreja es el elemento de menos expresividad, aunque la teoría de Bertillon reconoce su importancia en la identificación individual, ya que se trata del único rasgo que se mantiene estable desde la niñez hasta la vejez.

El torso es el nudo que define la acción del cuerpo de la figura. La expresión abstracta de su contenido podría ser el esquema de las fuerzas que desencadena. Se trata de la síntesis de la figura. Buonarroti afirmaba que con el torso se podría explicar la versatilidad del cuerpo humano, expresando desde el Cielo hasta el Infierno. Se mueve entre cambios de dirección y curvaturas de la línea. Concluye en las extremidades, reforzando su composición centrífuga o centrípeta con brazos y piernas. Por su movilidad, poseen una gran expresividad. Son determinantes para entender la acción de la figura. Una de las bases principales de comprensión es la posición de las piernas.

Las manos son expresivas por naturaleza, por su capacidad de movimiento y transmisión de necesidades o sentimientos. Junto con el rostro, es el elemento más expresivo dentro de la figura humana. Su forma se clasifica y se trata como un signo fisionómico con el que se interpretan los caracteres. Existen muchas clasificaciones de manos: Corvaens 170, Agrippa 150, Tricassus 80, Kemker 70, Tainerius 40, Indagine 37, Carus 20, Melampo 12, Campotus 8, Peruchio 7, Romphilius 6 y Belot 4. D'Arpentigny 6 y Desbarolles 6:

mano elemental (palma grande), necesaria (forma de espátula), artística (forma cónica), útil (forma cuadrada), filosófica (nudosa), psíquica (puntiaguda), y mixta (cajón de sastre para las no incluidas en los otros tipos).

Los pies pierden expresividad por su posición habitual que nos mantiene erguidos. La clasificación de Porta los distingue en: pie bien formado grande y cuadrado y nervioso, pequeño y delicado y mal iunturado, grueso y carnoso, placenteros, delicados, breve y grueso, largo, curvos y cóncavos.

También da el paso del dibujo a la escultura, analizando los aspectos más relevantes de ésta en la historia, en cuanto a la fisiognomía humana.

En el capítulo *La figura en acción*, hace referencia al movimiento del cuerpo a la hora de reflejar las emociones y expresarlas. Laïresse da cuatro categorías a los movimientos mecánicos de la figura: simples, activos, apasionados y violentos. Con la figura simplificada, se ve cómo la figura se va sintetizando, cambiando la concepción de expresión de las emociones, como veremos que sucede en la arquitectura, con una nueva base de abstracción.

Ahora ya se cuenta con toda la información relativa al tema de la expresión de las emociones a través del rostro y la fisiognomía humana en el arte (dibujo, escultura, fotografía). Se pasa a la escultura edificatoria, para buscar la manifestación de estas expresiones antropomórficas.

2.2.3.1.13 La escultura arquitectónica

Clasificación según la Tesis de Juan Bordes Caballero

En este apartado se señalan las conclusiones particulares por Capítulos que el profesor Juan Bordes (1986) elaboró en su Tesis *La escultura como elemento de composición en el edificio. Su normativa en la Tratadística española, francesa e italiana*. Estas conclusiones son necesarias para el trabajo con el objeto de clasificar la escultura edificatoria, por una parte, y de seleccionar dentro de ella los tipos directamente relacionados con las emociones por alguna cuestión específica.

Capítulo I: La fachada. Con la estructura compositiva que asocia las estatuas de una fachada, pueden dibujarse pautas que encaucen los recorridos para la lectura de la forma arquitectónica. Las líneas virtuales que dirigen dichos movimientos visuales, son el resultado de la acción física de las figuras (miradas o gestos) o de su acción narrativa (historia o símbolos). La figuración es espejo del espectador sobre la fachada, y proyectado en ella mide su tamaño. Con las variaciones entre las escalas de sus figuras, una fachada puede conseguir unas tensiones escalares, capaces de profundizar su plano (con dos escalas diferentes de figuras a una misma altura), o producir equívocos o manipulaciones de su tamaño.

Capítulo II: Los guardianes. Enmarcando la experiencia arquitectónica, transmitirán al medio la geometría sobre el acceso. La experiencia del edificio comienza con la geometría orgánica de la escultura, y después de pasar a través de la otra geometría cristalina de las formas constructivas, tendrá su despedida con la geometría otra vez orgánica de los remates. Con la expresión de un arquetipo, la defensa del edificio, puede cambiarse en acogida u ofrecimiento de su “maravilla”. Estas actitudes previas del espectador son manipulación de sus sentimientos que le someterán o le ensalzarán al atravesar este pórtico invisible de miradas y actitudes. La evocación espacial de estas esculturas, es una consecuencia de la que se han aprovisionado en largos trayectos históricos. Así pues, desarrollar virtualmente un dromo o un gran vacío frente al edificio, tiene el fácil recurso de dos esfinges. Como así mismo, el sometimiento de un gran espacio será posible con la simple carrera o movimiento de unos jinetes. La posición, respecto a la fachada, de sus configuraciones espaciales, dibujarán un espectro de

soluciones entre la convergencia o la divergencia, y entre su paralelismo o perpendicularidad al paramento.

Capítulo III: Friso y frontón. Con una narración continua, el impulso que recibe el espectador por el incentivo a seguirla, maneja un recorrido de la forma y el espacio arquitectónico con un trayecto sin pausas. Al contrario, la narración discontinua dibuja sobre la planta detenciones y pasos con un impulso rítmico. El modelado de una superficie es una consecuencia de combinar la luz y la gravedad sobre ella. Reforzarlas o negarlas son los extremos entre los que se mueven las opciones. Para obtener la necesaria tensión sobre la forma arquitectónica, se requiere el efecto jerarquizador y de contraste de una vibración compleja y ordenada, que aporta el relieve escultórico. El modelado de un plano transmite, por el tacto visual, las cualidades virtuales de la materia, haciéndola dura o blanda, áspera o suave, con el manejo de la tensión superficial. Para enfrentar dos escalas lumínicas (la arquitectónica y la escultórica) sobre el edificio, se exigen del relieve escultórico que sus distancias entre el brillo y el negro cumplan determinadas condiciones.

Capítulo IV: El Capitel. El planteamiento de su volumen escultórico, puede alterar el reconocimiento de la columna. Desde una presentación simbólica y estática, equivalente en sus cuatro caras, al planteamiento historiado semejante a una escultura manierista de contornos furtivos. Esta encrucijada de encuentros entre horizontales y verticales, es otro punto de luces escultóricas. Aunque su proyecto sea por el arquitecto, los ritmos de sus luces, tienen el sonido de lo escultórico; y su complejidad articula ese salto instructivo entre los elementos constructivos de soporte y sostenidos. Como síntesis de la articulación y apoyo, tiene sentido incluso fuera de los órdenes clásicos. Esa pieza puede estar albergando el recurso de manejar las alteraciones plásticas deseadas en la transmisión de cargas. Este mismo objetivo se extenderá con la figura a todo el soporte. Es la más pequeña piedra, junto con la clave, en la que pueden almacenarse los datos de un estilo. Y será por lo tanto el resto como una consecuencia lógica de su diseño.

Capítulo V: La gárgola. El vuelo de estos elementos constructivos, dibuja sobre el edificio una gravedad horizontal que puede manejar la estabilidad visual de los esfuerzos. Con la observación forzada a la que se obliga al espectador, sus sensaciones quinesísticas pueden sufrir determinadas alteraciones, y condicionar así una percepción del edificio. El cuerpo del monstruo es el paso adecuado para domesticar la agresión, y con su vómito se produce una sumisión simbólica que la expulsa lejos del edificio. El dibujo de un arco que como fuga de esfuerzos canalice el agua, puede ser una persistencia virtual en la boca de una gárgola, incluso cuando esté seca. La “lógica del orificio” evacuatorio en la figuración, convierte en ornamento la caída del agua. Su salto transforma en fuente a un edificio bajo la lluvia.

Capítulo VI: La clave. La ornamentación de la clave transmitirá su dinámica constructiva y su misión compositiva de enlace o grapa de las arquivoltas entre sí y con la molduración de la cornisa. Con tal ornamentación se expresarán dos movimientos contradictorios, uno de caída que apriete las dovelas, y otro de empuje ascendente que sostenga la flexión visual de horizontales. De todos sus ornatos es el rostro o mascarón el motivo que mejor transmite esa lectura. El rostro tiene una evocación de estilo superior incluso a la del capitel; pero su capacidad de síntesis no solo desencadena la consecuencia de un estilo, sino la restitución de un cuerpo, y por lo tanto de su medida. Sobre la fachada el testigo de un rostro pone ojos al edificio, y su dirección de la mirada maneja un abanico que se pasea desde mirar al cielo, a la horizontal del infinito, y hasta caer al suelo. El aprendizaje de la singularización del rostro, y de la figuración en general, puede explotarse como un factor de orientación en el espacio urbano. Y su atracción es también la señal más económica para destacar el protagonismo de un hueco.

Capítulo VII: El nicho. Para la escultura frontal su espacio es el nicho. En este recinto su protección es máxima. Se muestran las luces posibles con su fondo en progresión continua, y de ellas escoge la

estatua para su discurso. Y en sus contornos, enfrentados a la geometría de su perímetro, son percibidos hasta las más pequeñas inflexiones. El nudo de luces escultóricas que se origina en el centro de la oscuridad del nicho, es otro punto y otra manera de entablar diálogo con el encuentro de las dos formas de valorar la luz; la del arquitecto y la del escultor. El muro puede convertirse en materia escultórica en la que se excave la estatua. Entonces el bulto redondo, sufre con la tensión superficial del paramento una reconversión en relieve profundo. Con la ocupación del espacio del nicho, puede generarse una expansión en el muro, o una absorción desde él. La escultura apretada por un marco opresivo desprende esa explosión, mientras que el espacio amplio entre la estatua y el nicho, produce el hundimiento.

Capítulo VIII: Cariatídes y Atlantes. La transmisión de un peso o su negación se realiza con la mayor facilidad sobre la figura cargada, pues su paralelismo con el espectador es de una proyección inmediata y sin aprendizaje. Canalizar al suelo las cargas del techo es un transporte que puede recoger infinitas metáforas si la figura humana es cauce de ellos. El recorrido de cargas puede tener desde la vía serpentina y praxiteliana, a las más violentas torsiones y asimetrías. Así pues las desviaciones conceptuales de las cargas, son recogidas por la figura, sin las violencias de una resistencia del material. Es el complejo esqueleto humano el que se encarga de justificar. Y posibilitar las transmisiones, y no la estructura resistente de la materia. La rigidez de las figuras es la vida cristalina y geométrica que les da resistencia. Es decir su estructura geométrica es la que le da la capacidad necesaria para soportar.

Capítulo IX: Los remates. El encuentro del edificio con el aire lo resuelven los contornos vibrantes de sus remates. En sus explosivas siluetas las formas constructivas “micronizan” sus geometrías, pasando primero a la geometría compositiva de las formas naturales, y finalmente al aire. Los movimientos de la fachada, justificados por los ritmos de su modelado se esquematizan en sus aristas o en sus soportes. Una traducción de estos ritmos la recogen convertidos en coreografía la estatua de coronación. El poder singularizador de la figuración personaliza el edificio en un perfil urbano. Con ellos el edificio se introduce en la élite y coloca sus representantes en el Olimpo. Solo los más singulares edificios urbanos alcanzan esta conversación. Entre la agilidad del movimiento, con lo efímero del tiempo, o en el rito y la ofrenda, se perpetúa lo percedero y se simula el instante.

Capítulo X: el interior. El interior como núcleo arquitectónico más importante, y justificación incluso del recipiente externo, ha de recoger todos los recursos para modelarlo. Y entre las formas con mayor capacidad de evocación espacial, en relación a su tamaño, está la figuración escultórica. Su participación, desde el revestimiento ornamental de los paramentos interiores, es un origen de compartimentación virtual del espacio. Las resultantes generales de acción (miradas y gestos) y la narración (histórica y simbólica) no encuentran el infinito como ocurre al exterior. Su conflicto rodea al espectador que siente intensa la violencia de sus choques y se implica en la acción. Al interior la protección conceptual de la escultura es máxima, y además del albergue geométrico y abstracto que le significaba las formas constructivas al exterior, se rodea también de un espacio conceptual y limpio. En ese espacio la escultura se convierte más fácilmente en idea sin parangón con la naturaleza. Con dicha protección del interior, la ornamentación formal puede recibir con mayor percepción una ornamentación conceptual que proviene de la combinación de materiales y sus acabados. Este alquímico criterio ornamental tiene también su aplicación al exterior, pero es aquí donde son percibidos sus efectos con mayor claridad.

2.2.3.1.14 La escultura arquitectónica y las emociones

Relaciones entre escultura arquitectónica y emociones

En el análisis anterior, se entiende que las emociones forman parte de la escultura en cuanto adopta la forma humana, ya sea en el rostro o en el cuerpo. Se eliminan los tipos más generales, donde todas las

emociones tendrían cabida, como es el caso de la fachada, el capitel (cuyos órdenes no contemplan las emociones humanas), el nicho (por tratarse de un elemento espacial, no figurativo, que alberga o no una escultura), los remates (por ser detalles de una importancia menor en esta relación con las emociones), y el interior (también por ser un concepto general donde tendrían cabida todas las emociones).

De la clasificación de la Tesis de Juan Bordes Caballero, quedaría la selección que nos interesa: los guardianes, el friso y frontón, la gárgola, la clave, y las cariátides y los atlantes.

Se intentan establecer las relaciones entre estos tipos de escultura edificatoria y las pasiones (emociones) que señalaba Descartes; también la posición que ocupan en el edificio. Se señala la pasión primaria más relacionada con la tipología. En cuanto a las pasiones particulares, no se eligen cuáles concuerdan en mayor medida, ya que habría un gran abanico de posibilidades. Se comentará después cuáles son, tal vez, las más afines en determinados casos.

- 1) **Los guardianes:** Con la expresión de un arquetipo, la defensa del edificio, puede cambiarse en acogida u ofrecimiento de su “maravilla”. Estas actitudes previas del espectador son manipulación de sus sentimientos que le someterán o le ensalzarán al atravesar este pórtico invisible de miradas y actitudes. Pasiones primarias (emociones): **la admiración**. Posición en el edificio: escultura-decoración-revestimiento-doble fachada.
- 2) **Friso y frontón:** Con una narración continua, el impulso que recibe el espectador por el incentivo a seguirla, maneja un recorrido de la forma y el espacio arquitectónico con un trayecto sin pausas. Al contrario, la narración discontinua dibuja sobre la planta detenciones y pasos con un impulso rítmico. El modelado de una superficie es una consecuencia de combinar la luz y la gravedad sobre ella. Reforzarlas o negarlas son los extremos entre los que se mueven las opciones. Pasiones primarias (emociones): **la admiración**. Posición en el edificio: escultura-decoración-revestimiento-estructura.
- 3) **La gárgola:** Con la observación forzada a la que se obliga al espectador, sus sensaciones quinesísticas pueden sufrir determinadas alteraciones, y condicionar así una percepción del edificio. El cuerpo del monstruo es el paso adecuado para domesticar la agresión, y con su vómito se produce una sumisión simbólica que la expulsa lejos del edificio. Pasiones primarias (emociones): **el odio, la alegría**. Posición en el edificio: escultura-decoración-instalaciones.
- 4) **La clave:** De todos sus ornatos es el rostro o mascarón el motivo que mejor transmite esa lectura. El rostro tiene una evocación de estilo superior incluso a la del capitel; pero su capacidad de síntesis no solo desencadena la consecuencia de un estilo, sino la restitución de un cuerpo, y por lo tanto de su medida. Sobre la fachada el testigo de un rostro pone ojos al edificio, y su dirección de la mirada maneja un abanico que se pasea desde mirar al cielo, a la horizontal del infinito, y hasta caer al suelo. El aprendizaje de la singularización del rostro, y de la figuración en general, puede explotarse como un factor de orientación en el espacio urbano. Y su atracción es también la señal más económica para destacar el protagonismo de un hueco. Pasiones primarias (emociones): **el amor, la alegría, la tristeza**. Posición en el edificio: escultura-decoración-estructura.
- 5) **Cariátides y Atlantes:** Canalizar al suelo las cargas del techo es un transporte que puede recoger infinitas metáforas si la figura humana es cauce de ellos. El recorrido de cargas puede tener desde la vía serpentina y praxiteliana, a las más violentas torsiones y asimetrías. Así pues las desviaciones conceptuales de las cargas, son recogidas por la figura, sin las violencias de una resistencia del material. Es el complejo esqueleto humano el que se encarga de justificar. Y posibilitar las transmisiones, y no la estructura resistente de la materia. Pasiones primarias (emociones): **el deseo, la tristeza**. Posición en el edificio: escultura-decoración-estructura.

Guardianes

A continuación se presentan una serie de imágenes y descripciones tomadas de la Tesis de Doctorado *La escultura como elemento de composición del edificio. Su normativa en la Tradición arquitectónica española, francesa e italiana*, de Juan Bordes Caballero, con la finalidad de mostrar la esencia de estos tipos de escultura arquitectónica. Guardianes:

Sobre ellos el arquitecto impone su primera voluntad geométrica, para que con una malla invisible derramen orden sobre el desierto. Confecciona con sus miradas y actitudes, el marco convergente o centrípeto que concentra o extiende el edificio.

Su función es defender, acoger y seducir. Los testimonios de los historiadores griegos sobre este uso en las arquitecturas de Egipto y Mesopotamia, transportan a la arquitectura clásica, un mito que habría surgido sin necesidad de que existiera esta migración. La potencia y certeza del arquetipo, se refuerza con los testimonios de «las inspiraciones divinas» que aquellos antiguos creadores recibieran significativamente en sueños.

Crean un espacio vacío intermediario. Se requiere una presentación teatral y ritual del edificio que tiene un tesoro en el interior, por lo que hay que ordenar el acceso. Se trata de magnificar el encuentro y de hacer olvidar al espectador un espacio infinito, que compite con el interior de esta arquitectura. Los guardianes, por su aprendizaje histórico, evocan ese vacío cuando con la presión urbana desaparece.

Son espectadores de la ciudad. La experiencia del edificio que comenzaba enmarcada por la Escultura de los guardianes, se cierra también en la coronación con su colaboración. La recepción se convierte en despedida de unos observadores de la ciudad, que mantienen en las alturas una conversación de élite entre los edificios más señalados. Este uso de la escultura sobre el edificio, se argumenta como la medida de protección que toma una arquitectura insegura, para la defensa de su punto más vulnerable: la puerta. La primera necesidad de protección física del individuo, la cubre el edificio, mientras que la anímica y psíquica la asumirán sus fetiches.

Nabucodonosor relatando los trabajos de decoración emprendidos en la puerta de Istar dejó inscrito: «fieros toros de bronce y dragones enfurecidos los dispuse a la entrada. Yo embellecí esta puerta con el fin de despertar la admiración de todas las gentes» (traducción de M. Rutten: *Babylone*; Paris; 1966; p. 41).

El «estilo heráldico» es la disposición irrevocable para destacar lo singular. Gombrich señala: «sin un marco, no puede haber centro, y cuando más rico los elementos del marco más dignidad conseguirá el centro». Ese centro es lo irreplicable. Como también lo será la experiencia del edificio. Cada acceso puede ser histórico, pues en cada encuentro serán distintas las disposiciones tanto del edificio como del espectador. Para aquél, el aire, la luz y mil accidentes harán su momento. Para el otro su euforia o tristeza tomarán palabras distintas del mismo texto que un día le hablan y al otro le parecen crípticas. Así pues los guardianes harán que «el ojo, o más bien la mente sea atraído por la línea menor resistencia» y así el centro adquiere un «vigoroso acento emocional y perceptivo».

J.F. Blondel, *De la distribution...* (París, 1737-38). Vól.II, p.24, pl.28.

La necesidad de proyectar fuera del edificio, es para crear la antesala y preparación de un recorrido teatral. Necesidad que es consecuencia del propio espacio interior. Esa acotación y modelado de una materia que también forma parte del gran «continuo» exterior, requiere una presentación ritual e incluso trágica. La vocación escenográfica del arquitecto es evidente; y el tesoro de ese engaño que es el interior, depende en gran medida de la preparación con la que el espectador accede. Los recursos para hacer olvidar ese gran competidor del espacio arquitectónico que es el espacio exterior, comienzan en el acceso.

A. Raguenet, *Materiaux et documents d'Architecture* (París, s.a.)

Pero los que verdaderamente ejercieron magisterio fueron los leones de Nectanebo I, hoy en el Museo Vaticano; de ellos dice Prisse D'Avennes (*Histoire de l'art Egyptien*, París, 1879, p.256), que su «cabeza, más elevada, respira mucho mejor la fuerza y la vigilancia, cualidades principalmente atribuida al león en el simbolismo egipcio».

Guardianes y emociones

En el caso de los guardianes, en cuanto a las pasiones primarias, destaca la admiración. Esto es así por la expresión que puede mostrar este modelo, en su función simbólica de defensa o acogida del edificio. De manera que las actitudes que expresarían al espectador serían sentimientos de sumisión o de ensalzamiento mientras atraviesan este pórtico donde se intercambian miradas y actitudes. La emoción que describe estos sentimientos, en general, sería la de admiración.

A partir de ahí, se pueden ver otras emociones particulares, dependiendo del modelo, como estimación, orgullo, humildad, veneración, temor, seguridad, terror, piedad, gloria, etc. Todo en base a la expresión particular que se pueda reconocer en rostro y cuerpo de la escultura arquitectónica, y también teniendo en cuenta su función en el edificio, en este caso, de defensa o acogida. Si se tiene en cuenta la función de este elemento, se entiende que principalmente se orienta a emociones positivas.

En cuanto a su posición en el edificio, constituirían, aparte de su esencia decorativa, una doble fachada o revestimiento que marca la puerta principal de entrada.

Friso y frontón

A continuación se presentan una serie de imágenes y descripciones tomadas de la Tesis de Doctorado *La escultura como elemento de composición del edificio. Su normativa en la Tradición arquitectónica española, francesa e italiana*, de Juan Bordes Caballero, con la finalidad de mostrar la esencia de estos tipos de escultura arquitectónica. Friso y frontón:

La «piel de la piedra» puede arrugarse o quedar tersa, como membrana que apenas contiene la presión desde el interior. Y también en las formalizaciones de esa capacidad, centrípeta o centrífuga, de la materia, el arquitecto y el escultor tienen monólogos que pueden derivar en conversaciones si entran en contacto.

Pero en plena actividad de funciones tanto el friso como el frontón pueden desarrollar una capacidad expresiva fundamental que toma origen en la acción de lo representado.

La narración, en su presentación sincrónica del frontón o diacrónica del friso, asume una misión fundamental de incentivar el recorrido.

Thiollet, *Leçons d'Architecture* (Paris, 1847). T.I.Libr.6.pl.II.

Wotton expone su razonamiento para encauzar sobre la escultura el ornato de la Arquitectura; justificando esta prioridad en la convergencia de sus intereses lumínicos: «en adornar un Edificio, sin duda precede la escultura como más cercano a la Arquitectura, y así más natural, y decente ornamento suyo».

A. Raguenet, *Materiaux et documents d'Architecture* (Paris, s.a.) S.7.

C.F. Schinkel, *Sammlung architektonischer Entwürfe* (Berlín, 1858) .pl.12.

Desde la figura de pie, al desnudo reclinado; o más allá, incluso al yacente, se dibujan todos los modelos para construir la historia de la escultura con las geometrías que caben dentro de un frontón. La figura de pie estática y sobre el centro, es equilibrio eterno o inestable, que en inminente despliegue triunfal o en recién llegada del Olimpo, ocupa el vértice como momento irreplicable.

Friso y frontón, y emociones

En el caso del friso y frontón, en cuanto a las pasiones primarias, destaca la admiración. Esto es así por la expresión que puede mostrar este modelo, en su función simbólica de contar algo relevante sobre la materia del edificio. Esta narración, albergaría distintas finalidades, pero su función básica sería la de impresionar. Empujan a seguir esa historia, el recorrido con el que se presenta, que sigue un ritmo. La luz actúa sobre ella, y siempre que la luz actúa sobre la arquitectura, se producen emociones, ya sean positivas o negativas. Se presentan también, por su peso visual en la composición arquitectónica, como

elementos importantes, que desafían a la gravedad, imponiéndose sobre los ojos que los contemplan. De manera que las actitudes que expresarían al espectador serían de admiración.

A partir de ahí, se pueden ver otras emociones particulares, dependiendo del modelo, como estimación, orgullo, humildad, veneración, temor, seguridad, terror, piedad, gloria, etc. Todo en base a la expresión particular que se pueda reconocer en rostro y cuerpo de la escultura arquitectónica, y también teniendo en cuenta su función en el edificio, en este caso, de la historia simbólica vinculada al edificio a través de esas esculturas. Si se tiene en cuenta la función de este elemento, se entiende que principalmente se orienta a emociones positivas.

En cuanto a su posición en el edificio, constituirían, aparte de su esencia decorativa, un revestimiento que marca el orden de la estructura y la puerta principal de entrada.

Gárgola

A continuación se presentan una serie de imágenes y descripciones tomadas de la Tesis de Doctorado *La escultura como elemento de composición del edificio. Su normativa en la Tradición arquitectónica española, francesa e italiana*, de Juan Bordes Caballero, con la finalidad de mostrar la esencia de estos tipos de escultura arquitectónica. Gárgola:

La gárgola es un uso que tiene un gran arraigo en el lenguaje clásico, como lo demuestra su normalización tratadística y su habitual aparición entre los ejemplos de Grecia y Roma. Sin embargo, su explosivo desarrollo en la Arquitectura gótica, le carga de una nueva plasticidad y exagera hasta la caricatura su función expresiva.

J. Gailhabaud. "L'Architecture..."

A. Raguenet. "Matériaux et documents d'Architecture" (Paris, s.a.).S.3

En la gárgola el gesto tiene gran importancia pues violenta y expulsa el agua con diferentes expresiones. Estas fisonomías burlescas que según pretende Th. Wright estaban calculadas para producir sus efectos sobre las clases inferiores, son el producto de una razón funcional y plásticas puestas al servicio del agua.

Esta es la mayor enemiga del edificio, y su domesticación y su sumisión se produce al hacerla pasar por el cuerpo de la gárgola. El agua, purificada y controlada se convierte en ornamental. Indefensa es vomitada y expulsada como enemigo reducido; o convertida en leche que brota de

los pechos femeninos, como aquella que dibuja Adeline de la Iglesia de Saint Jacques en Dieppe (Adeline, Op. Cit., Lám. XXII), se transforma en ducha benéfica de paseantes.

M. D'Espony, *Fragments d'architecture Antigüe* (Paris, 1905). Vól.II,p.8.

Gárgola y emociones

En el caso de la gárgola, en cuanto a las pasiones primarias, destaca el odio y la alegría. Esto es así por la expresión que puede mostrar este modelo, en su función simbólica de domesticar la agresión a través del cuerpo, expulsándola del edificio. Se utilizan monstruos, animales mitológicos, figuras desproporcionadas, deformes, cómicas, etc. Esta función de arrojar lejos la negatividad del edificio, que se refiere funcionalmente a las aguas sucias recogidas por las canalizaciones, podría expresar simbólicamente el odio hacia las cosas dañinas; por eso la expulsa. Por otra parte, el carácter burlón y cómico de algunos personajes típicos entre las gárgolas, podría expresar alegría, con la misma motivación de celebrar la expulsión de lo perjudicial lejos de ese lugar. Si se pone atención, otra pasión primaria, la admiración, podría tenerse en cuenta, a la hora de entender las emociones que provocan las gárgolas en el espectador; ya que al observar este espectáculo de 'purificación' del edificio a través de seres y personajes pintorescos o agresivos, causa este efecto de admirar en muchas personas. De manera que las actitudes que expresarían al espectador serían de odio o alegría.

A partir de ahí, se pueden ver otras emociones particulares, dependiendo del modelo, como el desprecio, la bajeza, el desdén, temor, la cobardía, el terror, la burla, la envidia, la simpatía, la indignación, la ira, la vergüenza, etc. Todo en base a la expresión particular que se pueda reconocer en rostro y cuerpo de la escultura arquitectónica, y también teniendo en cuenta su función en el edificio, en este caso, de la expulsión simbólica del mal del edificio. Si se tiene en cuenta la función de este elemento, se entiende que principalmente se orienta a emociones positivas y negativas, pero en cualquier caso, intensas, sobre todo cuando aparecen rasgos de terror.

En cuanto a su posición en el edificio, constituirían, aparte de su esencia decorativa, la parte visible de las instalaciones, que nunca fueron tan elaboradas estéticamente.

Clave

A continuación se presentan una serie de imágenes y descripciones tomadas de la Tesis de Doctorado *La escultura como elemento de composición del edificio. Su normativa en la Tradición arquitectónica española, francesa e italiana*, de Juan Bordes Caballero, con la finalidad de mostrar la esencia de estos tipos de escultura arquitectónica. Clave:

La caída de una clave, aprieta y deja sumisas las dovelas, pero su deseo de orden solo se hace espacial si un rostro sueña y mira desde su eje. Esa mirada oblicua señala un punto sobre el suelo desde el que quizás todo el dialogo con el edificio sea más fácil.

El antropomorfismo de esta piedra produce la sintonía que vivifica todo el edificio. Esa tendencia a «la humanización que se da en la proyección sentimental, (...) no es un libre juego de fantasía, sino que tiene lugar, con necesidad psicológica» dice Lipps.

Ver T. Lipps: *Los Fundamentos de la Estética* (Madrid, 1933), Tomo I, Sec. II, Cáp. V. "Tránsito al sentimiento de la naturaleza", p. 161. En el mismo capítulo, p.156: "Manifestaciones de vida de lo inanimado"; p.158: "Tendencia a la humanización"; p.159: "Humanización voluntaria y proyección sentimental".

J.F. Blondel, *Cours d'Architecture* (Paris, 1771-77). T.I., pl.x.XI.

Pero convertir literalmente al edificio en organismo vivo es algo que tiene su zenit en el coloso habitado (dos números monográficos de la revista *Psicón*, 5 y 6, estudian el tema del coloso; realizando el más extenso y documentado trabajo que se ha localizado), y que se ilustrarla hasta la saciedad en el "Bosque sagrado de Bomarzo" (ver Hocke, Op. Cit., pp.161-171). Penetrar por los huecos del cuerpo y realizar un "viaje fantástico", es un sueño manierista que se produce sobre el lenguaje clásico con los mismos extremos desequilibrios que ocasionaba el gótico para el uso de la gárgola.

Clave y emociones

En el caso de la clave, en cuanto a las pasiones primarias, destaca el amor, la alegría y la tristeza. Esto es así por la expresión que puede mostrar este modelo, en su función simbólica de evocar a través del rostro un estilo superior, restituyendo un cuerpo y su medida. Este rostro pone ojos al edificio, y mediante la dirección de la mirada, maneja distintos puntos de vista (mira al cielo, a la horizontal del infinito, o al suelo), que pueden significar distintas emociones. De manera que las actitudes que expresarían al espectador serían de amor, alegría o tristeza, principalmente.

A partir de ahí, se pueden ver otras emociones particulares, dependiendo del modelo, como la estimación, la generosidad, la humildad, la veneración, la esperanza, la seguridad, y la piedad, la satisfacción de sí mismo, la simpatía y el agradecimiento, la gloria, el hastío, la añoranza, la alegría, etc. Todo en base a la expresión particular que se pueda reconocer en rostro y cuerpo de la escultura arquitectónica, y también teniendo en cuenta su función en el edificio, en este caso, de orientación en el espacio urbano a través del rostro y la figura humana. La atracción de este elemento es la más económica para destacar el protagonismo de un hueco. Si se tiene en cuenta la función de este elemento, se entiende que principalmente se orienta a emociones positivas, como la veneración, la humildad y el respeto; o negativas, de indiferencia.

En cuanto a su posición en el edificio, constituirían, aparte de su esencia decorativa, un punto destacado en la composición de la estructura.

Cariátides y atlantes

A continuación se presentan una serie de imágenes y descripciones tomadas de la Tesis de Doctorado *La escultura como elemento de composición del edificio. Su normativa en la Tradición arquitectónica española, francesa e italiana*, de Juan Bordes Caballero, con la finalidad de mostrar la esencia de estos tipos de escultura arquitectónica. Cariátides y atlantes:

El arquitecto con las simbólicas cuevas de sombras será quien conciba el nudo de luces en el nicho. Y con él realizará en el lugar justo, y con la tensión que el muro requiera, esa profunda huida hacia el fondo y su vuelta con la proa de blancos del mármol del escultor.

Hombre o columna. Las desaprobaciones de los soportes figurados son con débiles criterios racionalistas basadas en confusiones entre modelo real y el ideal representado. Y así con la argumentación de su iconología se desaconsejan las cariátides por tener la mujer poca fuerza física. Pero sus partidarios, certificados por la costumbre, los defienden como soporte capaz, incluso frente a las críticas constructivas.

V4. Jaco (Miguel de Urrea). "Los diez libros de arquitectura". (Alcalá, 1562)

Cariátides y atlantes, y emociones

En el caso de las cariátides y los atlantes, en cuanto a las pasiones primarias, destaca el deseo, y la tristeza. Esto es así por la expresión que puede mostrar este modelo, en su función simbólica de canalizar al suelo las cargas del techo. Esto podría recoger infinitas metáforas en la representación de la figura humana como parte de la estructura. Por una parte, podría causar admiración, al humanizar las columnas, dándole a la estructura una dimensión personal. Por otra parte, podría expresar el deseo de esos personajes, atrapados, de escapar de ese peso que les ha sido impuesto. Y por último, también podrían expresar tristeza, también por la carga que se ven obligadas a soportar como castigo a una determinada acción. El recorrido de estas cargas puede tener desde la vía serpentina y praxiteliana a las más violentas torsiones y asimetrías. Las cargas son recogidas por la figura humana, y su complejo

esqueleto hace posibles estas transmisiones. De manera que las actitudes que expresarían al espectador serían deseo, o tristeza, principalmente; pudiendo provocar, tal vez, admiración.

A partir de ahí, se pueden ver otras emociones particulares, dependiendo del modelo, como la estimación, el desprecio, la generosidad, el orgullo, la humildad, la bajeza, la veneración, el desdén, la esperanza, el temor, los celos, la seguridad, la desesperanza, la irresolución, el valor, la intrepidez, la cobardía, el terror, el remordimiento, la envidia, la piedad, el arrepentimiento, el agradecimiento, la indignación, la ira, la gloria, la vergüenza, el hastío, la añoranza, y la alegría. etc. Todo en base a la expresión particular que se pueda reconocer en rostro y cuerpo de la escultura arquitectónica, y también teniendo en cuenta su función en el edificio, en este caso, de canalización de las cargas a través del rostro y la figura humana. Si se tiene en cuenta la función de este elemento, se entiende que principalmente se orienta a emociones positivas y negativas, pero en cualquier caso, intensas, sobre todo cuando aparecen torsiones.

En cuanto a su posición en el edificio, constituirían, aparte de su esencia decorativa, una parte esencial en la composición de la estructura.

Estas reflexiones no son cerradas, ya que esta investigación, nos lleva a comprender la imposibilidad de clasificar las emociones de la escultura arquitectónica, ya que es inmensa, y las emociones pueden variar dependiendo del edificio, el estilo, la época, el contexto, etc. Por tanto, sólo se trata de perfilar las relaciones más 'obvias' entre determinados tipos de escultura arquitectónica y las emociones que expresan o/y provocan en el espectador. Por ello, me he limitado, con el consejo de Juan Bordes, a nombrar las pasiones simples más ligadas a la función de la escultura en su relación con la arquitectura; dejando en un segundo plano ese abanico de posibilidades que brinda la serie de pasiones particulares mencionadas.

2.2.3.1.15 La arquitectura antropomórfica

Los edificios que quieren ser un cuerpo humano

Edificios-cuerpo. Cuerpo humano y arquitectura: analogías, metáforas, derivaciones, es un libro básico también en esta investigación sobre las emociones en el antropomorfismo arquitectónico. En este caso, Juan Antonio Ramírez (2003) realiza un estudio de todas las arquitecturas que se expresan a través de la figura humana.

Pasa del cuerpo ancestral al cuerpo cristiano, de Vitruvio a Cesariano (con la arquitectura perfecta y el centro del cuerpo), Villalpando y Simón García, el género de los órdenes clásicos, la cristianización del género arquitectónico, lo oblicuo y lo figurativo (Caramuel), los soportes antropomórficos, el gesto inconsciente del modulator, los edificios-escultura (maniqués, aparatos...), de Sade a Breton, los *golems* urbanos (Charney), la arquitectura de huesos, las arquitecturas viscerales (Finsterlin), Masson, Matta, Kiesler y la casa-cuerpo sin fin, el organicismo popular, más fantasías (Königsberg y E. Neto), metonimias arquitectónicas (la boca), los edificios-ojo y el panóptico, y los edificios genitales y copulantes.

Es interesante hacer un repaso por estos temas, de forma ilustrativa, para poder entender de un vistazo, todos los aspectos relativos a la expresión antropomórfica en la arquitectura (también a través de la pintura). Después, se desarrollan los temas más relevantes dentro de la arquitectura antropomórfica.

Serie de ilustraciones referentes a la arquitectura antropomórfica

1) El cuerpo humano y la planta eclesiástica cruciforme. Esquemas de Pietro Cataneo (1550), copiados de Francesco di Giorgio. 2) El cuerpo humano y las proporciones del Templo de Salomón, según Villalpando (1604). 3) La planta del Templo de Salomón según Juan Bautista Villalpando y el hombre 'al cuadrado y al círculo' de Cesariano. Esquema de René Taylor. 4) Cuerpos humanos y columnas, según Fra Giocondo (1510). 5) La cornisa 'romana' y el perfil del rostro humano, según Diego de Sagredo (1526). Fuente: Ramírez (Madrid, 2003), *Edificios-cuerpo. Cuerpo humano y arquitectura: analogías, metáforas, derivaciones*.

1) Géneros y tipos humanos correspondientes a los cinco órdenes clásicos, según Caramuel (1678). 2) Caramuel, ejemplos de los órdenes atlántico y paranympfico. 3) Proporciones y medidas para diferentes rostros humanos, según A. Durero (1528).

1) Soportes humanos y oblicuidad en el acceso a la sacristía de la iglesia de El Salvador de Úbeda (1550). 2) La disolución de los órdenes con abundancia de figuras en el tratado de Wendel Dietterlin (1598). 3) Portada del palacio del Marqués de Dos Aguas de Valencia, por Ignacio Vergara (1740-1744).

1) Orden simbólicos para un Palacio Nacional, de J.J. Lequeu (1789). 2) El hombre de la mano alzada del modulator de Le Corbusier, con un cuadrado y dos círculos (1950). 3) Giorgio de Chirico, *Musas inquietantes* (1916), Neue Pinakothek, Munich.

1) Carlo Carrà, *El óvalo de las apariciones* (1918). 2) Max Ernst, litografía de *Fiat mode, pereat ars* (1919). 3) Salvador Dalí, *Aparato y mano* (1927), St. Petersburg, Florida, The Salvador Dalí Museum.

1) Los cuerpos-ruina de Salvador Dalí: *Reminiscencia arqueológica del Ángel de Millet* (1935), St. Petersburg, Florida, The Salvador Dalí Museum. 2) Victor Brauner, *La ville qui rêve* (1957), Centre Georges Pompidou, París.

1) Man Ray, *Retrato imaginario de D.A.F. de Sade* (1941), colección particular. 2) André Masson, *Retrato de André Breton* (1941). 3) Melvin Charney, *Cities on the run...Blocks in search of a city* (1996-1998).

1) Autorretrato de Nadar en las catacumbas de París (1861-1862). 2) Cementerio de los capuchinos de Roma, según una fotografía publicada en *Documents* (1930). 3) Construcción con cráneos en Serbia, según una foto publicada en *Minotaure* (1930).

1) Pablo Picasso, dibujo antropomórfico del *Cuaderno número 95* (1927). 2) Pablo Picasso, *Maqueta para el monumento a Apollinaire* (1928), fotografía de Brassaï publicada en *Minotaure* (núm. 1, 1933). 3) Detalles de las entradas del metro de París, de Hector Guimard (1900), fotografiadas por Brassaï para ilustrar un artículo de Dalí (*Minotaure*, núms. 3-4, 1933).

1) Hermann Finsterlin, *El juego de los estilos*, dibujo publicado en *Frühlicht* (fascículo 3, 1922). 2) Hermann Finsterlin, *Casa nova* (1920), un ejemplo de sus metáforas arquitectónicas viscerales. 3) André Masson, *El laberinto* (1938), Centre Georges Pompidou.

1) André Masson, *Ciudad craneal* (1940). 2) Matta Echaurren, *Maqueta de apartamentos*, según un diseño publicado en *Minotaure* (núm. 11, 1938). 3) Frederick Kiesler ante la maqueta de su *Casa sin fin*. Foto de Irving Penn (1959).

1) Visceras y funciones del organismo humano, según un dibujo publicado por Le Corbusier en *Urbanisme*. 2) El cuerpo como referente universal del diseño en una ilustración de Nino Repetto para el libro *Anatomy for Interior Designers* de Julius Panero (1948). 3) Jacob Königsberg, *Croquis de arquitectura*, con un dibujo de Salvador Dalí (1958), Fundación Gala-Dalí, Figueras.

1) Ernesto Neto, *O bicho* (Bienal de Venecia, 2001). 2) La 'boca del ogro', en el Parque de Bomarzo (1550). 3) La puerta-boca del palacio Zuccari de Roma (1592).

1) Cl. N. Ledoux, vista-ojo del Teatro de Besançon (1804). 2) J. Bentham, planta y alzado de un panóptico (1787).

1) Cl. N. Ledoux, el edificio-falo de la Oikema (1804). 2) Dalí, rascacielos fálicos en *La ciudad*, dibujo realizado en 1935 para *American Weekly*. 3) Bruno Taut, *El valle como una flor* (1919).

1) André Masson, *La tierra* (1938). 2) El origen genital femenino de la espiral en el Museo Guggenheim de Nueva York, de Frank Lloyd Wright. 3) La cúpula arquitectónica, Bruno Taut, ilustración de *Die Auflösung der Städte* (1920).

Arquitecturas antropomórficas

Una vez hecha esta recopilación de imágenes que nos ordenan la evolución de esta antropomorfización en la arquitectura, se verán los puntos más relevantes a la hora de explicar estas formas.

Caramuel acentuaba la modalidad de la antropomorfización arquitectónica, figurativa. Hasta entonces, el carácter había sido proporcional. En la época medieval y renacentista, la preocupación era que la buena arquitectura se justificase por medio de una estructura geométrica y numérica del hombre. En el barroco, lo importante era que los edificios tuvieran la imagen y la forma visual del cuerpo. Esta arquitectura se consideró más icónica. Se puede decir que la máxima expresión de la figuración hecha edificio. Se pasó de la abstracción simbólica, numérica y geométrica, a la figuración humana; para volver a simplificarse desde ahí hacia la abstracción simbólica, numérica y geométrica que se observa en la actualidad.

Entonces, en el barroco, los cuerpos contruidos se reconocen inmediatamente. Se congela la imagen, y por tanto, la expresión y las emociones que se quieren transmitir. Esta idea continúa en la Ilustración, por su afán de que el arte fuera público y tuviera como máxima aspiración mostrar el nuevo poder de la burguesía. Posteriormente, se puede comprobar que el eclecticismo decimonónico (prolongado en el siglo XX), supone una extensión de la figuración explícita barroca, en su intento de marcar los usos y las aspiraciones ideológicas de cada edificio.

En el tema de soportes antropomórficos, se consideraban más flexibles porque se adecuaban a proporciones difíciles. Lo que no se podía hacer utilizando las columnas, se sustituía por atlantes, cariátides o telamones. El ser humano perfecto suponía cumplir unos cánones ideales, pero la anatomía presentaba una gran diversidad, ya que la anatomía constituye una forma individual y única, con lo que permitía realizar soportes figurativos de todos los tamaños y proporciones. Por ejemplo, Juan de Arfe o Durero proponían unas medidas del cuerpo que superaban en variedad a las distintas clases de columnas o de órdenes que presentaban los tratadistas de arquitectura. Por ello, las irregularidades o anomalías se podían resolver de un modo más sencillo a través de pilares figurativos, ya que los órdenes abstractos se regían por un empleo rígido y codificado.

En este sentido, se encuentran ejemplos de soportes antropomórficos en la época renacentista, que buscaban resolver sitios difíciles, inclinados, o angostos. Se encontraba esta corriente sobre todo en Francia y España, ya que en Italia el rigor era mayor, y se distorsionaba al mezclarse el purismo italiano con el manierismo.

La paradoja es que el cuerpo humano había servido siempre como justificación de la codificación rigorista que presentaba el sistema clásico de la arquitectura, y después se utilizó de un modo explícitamente representativo, como instrumento para la disolución del sistema arquitectónico clásico. Se encuentran estas figuraciones en el tratado de Wendel Dietterlin, donde los modelos arquitectónicos se cubren con soportes humanos en un ejercicio de fantasía.

Los tratados clásicos no habían sabido qué hacer con los elementos inclinados y los espacios irregulares, no ortogonales. Por ejemplo el sistema gótico de nervaduras y arcos de perfil variables había resultado más flexible. Esto llevó a muchos constructores a aceptar formalmente el discurso vitruviano, mientras que resolvían con fórmulas góticas problemas de la práctica arquitectónica.

Sería relevante señalar por tanto, el tema de lo oblicuo y lo figurativo, de Caramuel. Si se indagaba sobre la arquitectura oblicua, se podía cuestionar el sistema clásico, descubriendo sus errores internos. El cuerpo era el que tenía un papel relevante en este proceso. Con el cuerpo, su presencia figurativa reivindicaba la irregularidad de la arquitectura, que no podía ser perfecta. Se criticaban así las normas abstractas que la configuraban, y las asociaciones iconológicas heredadas de Vitruvio y de Serlio. De este modo, la oblicuidad y la figuración van de la mano. Son la señal de la crisis de un sistema arquitectónico que no se adaptaba a las exigencias sociales e ideológicas de la sociedad moderna real.

En los «edificios-esculturas» se entiende que no se trata de antropomorfizar ciertos elementos, como los soportes, sino visualizar estructuras figurativas completas, que presentan una disposición o tamaño suficiente para que se conciban como entidades arquitectónicas.

Los surrealistas se ocuparon del tema de la antropomorfización de la arquitectura imaginaria. Elaboraron un catálogo repleto de variedades sobre este tema. Por ejemplo, Victor Brauner, en *La ville qui rêve* (1937), presentaba un barrio suburbial con casas-pie, casas-cabeza, casas-mano, casas-torso femenino, etc. Lo que pretendía con esto era proyectar las pulsiones escondidas del inconsciente hacia el universo tangible, a través del cuerpo habitable.

Los *golems* urbanos o «esculturas habitables» son concebidos por el artista-arquitecto Melvin Charney en *Cities on the run* (1996-1998). Analiza la alienación provocada por la arquitectura contemporánea, y los procesos de degradación y explotación de los suburbios industriales. En estas pinturas, se ve cómo los pilotes de bloques de viviendas, se convierten en piernas que permiten el desplazamiento. También realizó maquetas tridimensionales de madera y de otros materiales. La opinión de Charney es clara: «el cuerpo humano es considerado como un registro fundamental, y los movimientos del cuerpo como

generadores de formas urbanas (...). Estas figuras (de la gente) reaparecen bajo la forma de fabricaciones de acero inoxidable, de tamaño superior al natural -*golems* urbanos- compuestos de trozos de edificios que corren hacia el lugar o regresan (...). Las figuras son móviles. Se desplazan a intervalos de un sitio a otro, para designar con su presencia lugares públicos como calles o plazas».

En la «arquitectura de huesos», se ve la comparación que ha existido siempre entre la estructura del edificio y el esqueleto humano. En Occidente se utilizaban los huesos humanos como decoración. Por ejemplo en el cementerio de los capuchinos en Roma, en la Iglesia de Todos los Santos en Kunta Hora (República Checa), o en las catacumbas de París. También se hablaba de edificios-*vanitas* que se concebían con objeto de que el visitante meditase sobre la fugacidad de la vida y el triunfo inevitable de la muerte. Picasso trabajó este concepto de esqueleto en sus obras. Nació así el «dibujo en el espacio».

Frente a la rigidez de la estructura ósea, se ve la blandura e inconsistencia de los órganos internos, a través de la «arquitectura visceral». En esta línea se puede incluir la Casa Batlló (1905-1907), de Gaudí; así como las bocas del metro de París, de Hector Guimard. Eran gestos del *Art Nouveau*. Esos rasgos sinuosos fueron adoptados por un arquitecto expresionista, Hermann Finsterlin (1887-1973). Pertenecía al grupo Gläserne Kette, donde Bruno Taut firmaba como *Glas* (Cristal), Walter Gropius como *Masa* (Masa), y Finsterlin como *Prometh* (Prometeo), por el carácter diferenciado y cambiante de sus propuestas. Se dedicó en parte al diseño de juguetes, lo que le proporcionó ese acercamiento al usuario, teniendo en cuenta sus exigencias psicológicas y corporales. Esto le llevó a una idea de objetos o edificios dentro de la ergonomía; que sean manipulables, tocables. Explicaba la evolución de la arquitectura universal mediante tres etapas: la época de las coordenadas, la época geométrica, trigonométrica, o mineral, y la época de la fusión orgánica de elementos formales híbridos. Sus maquetas y proyectos arquitectónicos son juegos ideales con formas orgánicas complejas e irregulares, que parecen «vísceras metamorfoseadas y monumentalizadas». Afirmaba así: «en el interior de la nueva casa no sólo se sentirá uno como en el interior de una fabulosa drusa cristalina sino más bien como el habitante interior de un organismo, errando de un órgano a otro, simbiótico donante y receptor en un gigantesco seno materno fosilizado». De este modo, se ve cómo la antropomorfización saca también en una parte el interior al exterior, expresándose como el deseo de vivir dentro de lo orgánico en vez de en lo construido. Se construyen así, formas orgánicas para solucionar este deseo.

Se anticipó así Finsterlin al surrealismo de 1924. Otros siguieron estas ideas, como André Masson, creando una simbiosis corporal-arquitectónica. Se ve en *El laberinto* (1938), con pasillos pétreos y escaleras de caracol formando las cavidades pulmonares; y en *Ciudad craneal* (1940), donde las espirales y curvas se transforman en una construcción en caracol, arcos, murallas reforzadas, escaleras, etc. Otros como Yves Tanguy, Policarpo Niebla, seguidores de Dalí como Massanet y Planells, y Roberto Matta, continuaron esta línea. Matta, en su artículo «Matemática sensible, arquitectura del tiempo» (1938), señalaba: «una arquitectura blanda que aludiría al interior del cuerpo, pero que también sería ella misma como una anatomía acogedora y 'sensible'». Existen también, referencias eróticas en los surrealistas, como señala Ramírez: «y todavía otros objetos entreabiertos, comportando sexos de configuración inaudita cuyo descubrimiento provoca deseos más compulsivos que los del hombre hacia la mujer, hasta el éxtasis».

Así, se ve una tendencia organicista, con dos direcciones: una que pretendía continuar con las propuestas radicales del surrealismo ortodoxo, y la otra más masiva que adoptó las evocaciones corporales surrealistas, pero hibridándolas con sugerencias racionalistas. En el primer grupo aparecen Frederick Kiesler y su *Casa sin fin* (1959): «la casa no es una máquina, ni la máquina una obra de arte. La casa es un organismo vivo y no sólo un arreglo de materiales muertos. Ella es un ente vivo, en el conjunto y en sus detalles. La casa es una epidermis del cuerpo humano».

Otros representantes del organicismo en los años cincuenta, como Le Corbusier, llegaron más lejos que Kiesler. En uno de sus esquemas anatómicos, en *Urbanisme*, establecía un paralelismo entre el funcionamiento del organismo humano y el de un edificio. Así, muchas esculturas de Le Corbu, parecían interiores corporales. También hubo muebles-cuerpo, como las sillas que evocaban la cintura femenina, de Arne Jacobsen. El dibujo de Nino Repetto para el libro de Julius Panero, *Anatomy for interior designers*, reivindicaba la exigencia ergonómica para el diseño interior.

Estas variaciones orgánico-arquitectónicas fueron muy numerosas, pero no siempre buscaban materializarse. En el libro *Croquis de arquitectura* (México, 1958), Königsberg trabaja con formas blandas, que evocan cartílagos y vísceras. Es relevante que esta obra se encuentre en la antigua biblioteca Salvador Dalí (Figueras, Fundación Gala-Salvador Dalí), ya que inspiró al artista para dibujar fantasías arquitectónicas. También destaca Ernesto Neto (Bienal Artística de Venecia, 2001). Evoca huesos, vísceras, tendones, vaginas, úteros, y genitales masculinos.

Otro elemento interesante es la boca. Existen ejemplos de edificios-cuerpo claramente metonímicos, que se conciben a partir de un miembro o un órgano concreto. En este caso, la boca, como puerta o ventana, se ha utilizado con frecuencia. Sobre todo en cuanto a arquitecturas fantásticas. Por ejemplo, la cara del «ogro» tallado en la roca de Bomarzo (1551), y la fachada del palacio de Federico Zuccari (1592), de Roma. Parecen en sí, guardines de puertas que aterrorizan a intrusos; o bien podría relacionarse con el cuerpo femenino, según las teorías de Freud.

Otra tipología antropomórfica son los edificios-ojo y el panóptico. Para los artistas visuales, el ojo siempre ha sido fundamental. La metáfora arquitectónica más interesante es la de Claude-Nicolas Ledoux, donde propone un «ojo que todo lo ve», en el Teatro de Besançon. Se trata del ideal absoluto del panóptico. Jeremy Bentham proponía una torre de vigilancia en el centro (cristalino), el anillo intermedio (iris), y las células con muros radiales apuntando al centro en el círculo exterior (resto del globo ocular). De manera que cárceles y otros panópticos son edificios-ojo.

Por último, se ve la tipología antropomórfica de edificios genitales y copulantes. Los genitales han sido siempre objeto de fantasías. Se ha tratado de llevar a la arquitectura esta forma mediante los edificios-sexo. El más conocido es la *Oikema* de Ledoux, que además pretendía completar la educación de los jóvenes con el placer sexual. La planta se asemeja al miembro viril. Es revolucionaria. Parece más una locura que algo que se pueda hacer realidad. Sin embargo, hay más edificios-falo, como el proyecto de Paul Thiersch para una casa particular en Munich-Nymphenberg (1923). O muchos rascacielos. También Königsberg proponía edificios de estas características. En cuanto a edificios femeninos, destaca Bruno Taut, *El valle como una flor* (1919). Esta sexualización típica de los surrealistas se unía a la mitificación de la mujer, dando lugar a imágenes arquitectónicas femeninas. Por ejemplo *La tierra* (1938) de André Masson. Es un paisaje-cuerpo arquitectónico y laberíntico, donde la entrada es el sexo femenino que acoge al visitante. Otra metáfora sexual femenina arquitectónica se ve en el Museo Guggenheim de Frank Lloyd Wright, en Nueva York. Entre los edificios copulantes, se observa un dibujo de Bruno Taut, en su libro *Die Auflösung der Städte* (1920). Se trata de un gran torreón fálico en el centro de una ciudad-flor. También se ve así el efecto del rascacielos sobre la ciudad.

Ahora ya se cuenta con una visión general del antropomorfismo arquitectónico, y de la expresión de las emociones a través de la figura humana, rostro y cuerpo.

Se ve que se ha pasado de la abstracción de una geometría numérica clásica, donde se sustituía la figura humana por la proporción del cuerpo, a una figuración humana detallada hasta el extremo en el barroco, criticando la imposibilidad de seguir unas normas tan estrictas, porque a veces no se podían resolver así constructivamente. Esto parecía una llamada al hombre, a tener en cuenta al hombre en la

arquitectura, con su escala real y su forma materializada. Siempre se había tenido en cuenta a ser humano y su proporción a la hora de diseñar espacios, pero a partir de ahí, el antropomorfismo se va desarrollando, estableciendo paralelismos entre el esqueleto humano y la estructura, la arquitectura orgánica que sale de las formas viscerales, las funciones orgánicas y las del edificio o ciudad, formas humanas que cambian de escala adaptándose al edificio, como la boca, el ojo, o los genitales, aparte de toda la corriente surrealista que sustenta esta línea de actuación.

Se aprecia así, cómo el antropomorfismo ha ido derivando cada vez a formas más abstractas de expresión, pero que siguen queriendo tener presente el cuerpo humano como forma que configura la arquitectura y su espacio. Al mismo tiempo que la expresión de las emociones ha evolucionado hacia un modo abstracto, donde la forma, las líneas, el espacio, los materiales, el color y la luz, juegan este papel de transmisión de emociones con nuevas claves. Se trata de un nuevo lenguaje de la arquitectura de las emociones, con un nuevo código.

2.2.3.2 Personalidad

La noción de personalidad se relaciona con preguntas tales como ¿por qué la gente es como es? O ¿por qué yo mismo soy como soy? Estas preguntas sugieren que el concepto de personalidad suscita un interés e importancia vital.

El estudio científico de la personalidad plantea un marco dimensional: **valoraciones continuas** de las personas. Ya que las valoraciones rígidas pueden llevar a error.

Pelechano (1996) define la **psicología de la personalidad** como la disciplina que estudia las características psicológicas que identifican a un individuo o a un colectivo de individuos según su génesis, estructura o funcionalidad, desde su origen hasta su desaparición. Por **características psicológicas** este autor se refiere a aquellas que fundamentalmente ocupan un lugar destacado en la acción intencional y planificada, las capacidades humanas, los sentimientos, actitudes, creencias, y estilos de vida.

Es fundamental delimitar los conceptos de ‘personalidad’, ‘temperamento’ y ‘carácter’. La idea de la **personalidad** como **conjunto que engloba al carácter y al temperamento** es histórica; y actualmente, la más aceptada y aceptable. El **carácter** aparece como algo ‘más exterior’ y el **temperamento** como algo ‘más constitutivo’.

1) Ewald

Temperamento: Es la expresión del biotono (energía vital: impulso en la esfera física, y vitalidad en la esfera psíquica). Se manifiesta en la intensidad, el tiempo psíquico y los sentimientos vitales. **Es una constante en la personalidad en oposición al carácter.**

Carácter: Es cambiante y modificable. Se deriva de la construcción de lo individual. Al él pertenecen los impulsos directos, y las reacciones psíquicas, la impresionabilidad y la capacidad de retención (“asimilación intrapsíquica y capacidad de desahogo”).

2) Kretschmer

Temperamento: Los sustratos neuroendocrinos (neurofisiológicos) que determinan la sensibilidad (o su carencia) a los estímulos exteriores, el colorido o temple anímico, el ritmo de funcionamiento psicológico general y la psicomotricidad (incluyendo el crucial aspecto de la impulsividad) del sujeto.

Carácter: Es la totalidad de las posibilidades afectivo-volitivas de reacción de una persona, que surgen en el transcurso de su evolución vital.

3) Kahn

Temperamento: Está anclado en las bases biológicas y en los impulsos, a los cuales hay que añadir el humor básico (fundamental) y la vida emocional, la emocionabilidad (excitabilidad, emocionalidad reactiva), su curso interno (resonancia afectiva, afectividad, experiencias emocionales y excitabilidad del sentimiento), y su expresión (naturaleza de dicha expresión y capacidad para desarrollarla). **Sobre los impulsos y el temperamento se fundamenta el carácter.**

Carácter: Es la totalidad de los impulsos voluntariamente dirigidos: el carácter significa direccionalidad.

4) Definición general

Temperamento: Se concibe como sustrato neurofisiológico del funcionamiento afectivo del sujeto. No depende de la socialización y sí de una disposición biológica básica hacia ciertos comportamientos. **Es la capa instintivo-afectiva de la personalidad, sobre la cual la inteligencia y la voluntad moldean el carácter.** Es algo más próximo a la biología, mientras que el carácter es más libre. **Es una constante en la personalidad en oposición al carácter. Sobre los impulsos y el temperamento se fundamenta el carácter. No somos responsables de nuestro temperamento y en parte sí lo somos de nuestro carácter.** **INSTINTOS – AFECTOS – IMPULSOS**

Carácter: Se concibe como el modo y estilo de comportamiento estable (expresado sobre todo por **patrones de conducta observables**). Se refiere a las características adquiridas durante nuestro desarrollo, a lo largo del proceso de **socialización**, y connota cierto grado de conformidad con las normas sociales o con la interiorización de éstas. **Corresponde a la capa intelectivo-volitiva de la personalidad. Inteligencia y voluntad** son los atributos de la vida del espíritu, y como el espíritu es el creador de la cultura, **se puede definir el carácter como el conjunto de actos o vivencias referidos a la cultura.** La cultura puede dividirse en ciencia, arte, economía, religión, etc. En cada una de estas ramas se tiende hacia un valor: conocimiento, estética, utilidad, ética, etc. **INTELIGENCIA – VOLUNTAD - SOCIALIZACIÓN**

Habrán por tanto seres humanos que dirijan sus actos preferentemente hacia uno de estos valores.

2.2.3.2.1 Tipos de carácter de la Clasificación de Spranger

Ser humano	dirige sus actos hacia:
teórico	afán cognoscitivo. Las cosas son verdaderas o falsas. La meta es la verdad.
económico	conocimientos que acarreen utilidad.
estético	hay tres modalidades: 1) los impresionistas de la existencia: se entregan a las impresiones exteriores. 2) los expresionistas de la existencia: viven tan vigorosamente su intimidad y el mundo de sus sentimientos. 3) el ser humano estético propiamente considerado: coexisten ambos.
social	no vive inmediatamente por sí mismo, sino por medio de los demás.
político	busca imprimir en el mundo íntimo y en la conducta exterior de los demás la propia voluntad valorativa.
religioso	orientado permanentemente en la producción de supremos valores.

Entre los **modelos integradores de la personalidad** está el de **Millon y Davis (1996)**. Este modelo define la **personalidad** como un patrón complejo de características psicológicas que configuran la constelación completa de la persona, y que se expresa de manera casi automática en las conductas humanas. Estas características, según Millon, emergen de una matriz compleja en la que están presentes disposiciones biológicas y experiencias de aprendizaje, en función de las cuales se organizan formas relativamente estables (estilos) de pensar, percibir, sentir, afrontar situaciones y relacionarse con otros seres humanos y con objetos del mundo cultural. El carácter se refiere a las características adquiridas durante nuestro desarrollo, a lo largo del proceso de socialización. El temperamento no depende de la socialización y sí de una disposición biológica básica hacia ciertos comportamientos.

2.2.3.2.2 Estudio de los estilos de personalidad de Millon en función de tres ejes

1) Las metas motivacionales:	Apertura (refuerzo positivo)	Preservación (evitación estimulación negativa)
	Modificación (tendencia a modificar el entorno)	Acomodación (acomodarse a él)
	Individualismo (motivado por metas basadas en su propio juicio)	Protección (tener en cuenta a los demás)
2) Los modos cognitivos: nos informan de las fuentes o medio que utilizan las personas para procesar y transformar la información.	Introversión (fuente interna)	Extroversión (fuente externa)
	Sensación (medios tangibles)	Intuición (medios abstractos)
	Pensamiento (medios intelectuales para transformar la información)	Sentimiento (medios afectivos)
	Sistematización (asimilación de esquemas previos de conocimiento)	Innovación (producción de estructuras de conocimiento nuevas)
3) Los comportamientos interpersonales: evalúa en qué medida el estilo de relacionarse con los demás tiene que ver con:	Retraimiento	Sociabilidad
	Indecisión	Decisión
	Discrepancia	Conformismo
	Sumisión	Dominio
	Discrepancia	Aquiescencia

2.3 Interacciones interdisciplinarias (sinapsis):

«Me planteo ejecutar ahora la arquitectura como una producción cinematográfica...»

Rem Koolhaas

Este apartado se dedica al estudio de las relaciones o interacciones interdisciplinarias entre arquitectura, cine y psicología. Se ha querido hacer un guiño al lenguaje y la psicología al señalar entre paréntesis la palabra 'sinapsis', propia de la psicología, que significa conexión entre el axón de una neurona y la dendrita de otra cercana mediante neurotransmisores. Esta conexión es de algún modo comparable a las conexiones que aquí se producen entre las distintas disciplinas, que se van conectando en distintos puntos. Se propone pues, una serie de diálogos entre los tres campos.

Cabe señalar que en estos diálogos, se ha centrado la atención en las relaciones entre la trilogía arquitectura, cine y psicología, y posteriormente entre arquitectura y psicología. En principio, el planteamiento incluía también las relaciones entre arquitectura y cine, y cine y psicología. Pero este desarrollo resultaba demasiado extenso, y no aportaba datos relevantes para la tesis en cuanto al tema propuesto. Por ello se decidió eliminar esos dos puntos. Como se explicaba en el apartado referente al lenguaje del cine, la parte relativa al cine se sintetizó para evitar una mayor complejidad, y no desviarse del objetivo. Esto es así porque, finalmente, la relación arquitectura, cine y psicología, derivó en el estudio de la habitación en el cine desde dos aspectos muy concretos de la psicología: emociones y personalidad; quedando entonces el cine como herramienta para expresar el gran peso de la relación entre arquitectura y psicología, que hasta el momento no se había estudiado desde este enfoque.

2.3.1 Diálogos entre Arquitectura, Cine y Psicología

2.3.1.1 *Arquitectura, sentidos, piel, emociones y cine*

En el desarrollo de este capítulo, una parte fundamental se basa en la **relación antropológica entre el ser humano y la arquitectura a través de las emociones**. Esto tiene una base fuerte en los sentidos: la **arquitectura sensorial**. El autor que más parece haberse interesado por este tema es Juhani Pallasmaa (2006).

En su libro: *Los ojos de la piel*, expresa el significado del sentido del tacto para nuestra experiencia y entendimiento del mundo. También, pretende crear un camino rápido, conceptualmente, entre el sentido dominante de la visión y la modalidad suprimida del tacto.

En su artículo "Eyes of the skin: architecture and the senses", señala el refuerzo y confirmación de la importancia del cuerpo para la percepción y la consciencia, y el significado de los sentidos al articular, almacenar, y procesar respuestas sensoriales y pensamientos.

En sus investigaciones llega a la conclusión de que la piel es capaz de distinguir un número de colores; por lo que 'vemos con nuestra piel'. El tacto como sentido primero se ha ido haciendo más evidente.

Se observará por partes.

En primer lugar, la **vista**. A Pallasmaa le llama la atención el papel de la vista a la hora de experimentar y comprender el interior de los espacios que habitamos. La visión centrada nos enfrenta al mundo mientras que la visión periférica nos envuelve en él. Lo cierto es que aunque se dé más importancia a la

visión, todos los sentidos son extensiones del tacto. Nuestro contacto con el mundo se da en el límite de nosotros mismos, a través de partes especializadas de nuestro desarrollo de membranas. De este modo, el tacto es el sentido que nos integra en el mundo a través de nuestra propia piel. La vista también integra el cuerpo en el mundo con unos parámetros de referencia, memoria, imaginación y situación; pero el tacto es más directo, físico, fuerte. Por ello, una arquitectura que ensalce la vida tiene que estimular todos los sentidos a la vez, y dejar que la persona se funda con el espacio en una comprensión total.

El sentido de identidad, potenciado por la arquitectura y el arte, nos enlaza totalmente con las dimensiones mentales del **sueño**, la **imaginación** y el **deseo**. Los edificios y las ciudades proporcionan el punto de vista para entender y afrontar la condición humana. En vez de crear objetos que seduzcan visualmente, la arquitectura proyecta significados. El significado último de cualquier arquitectura va más allá de la arquitectura. La arquitectura ofrece formas y superficies agradables, moldeadas para la vista y otros sentidos.

Un dato interesante es que el uso del ordenador limita el desarrollo y estímulo de todos los sentidos, ya que sólo da opción a la visión. Convierte un 3d en plano, en imagen, y ahí ya se pierde el tacto, el sentido espacial de la arquitectura. La visión periférica (no la focalizada), es la que tiene mayor importancia en nuestro sistema de percepción mental. Con una visión focalizada somos espectadores de algo, mientras que una visión periférica nos hace formar parte del todo, y sentirnos dentro. Esto explicaría por qué en la actualidad, muchas veces nos sentimos ajenos al espacio que se ha diseñado 'para nosotros', porque en el proceso de diseño la visión periférica ha resultado ser insuficiente.

El ser humano no siempre ha estado dominado por la vista. En origen, predominaba el oído como sentido. Textos antropológicos describen numerosas culturas en las que nuestros sentidos privados, que son el olfato, el gusto y el tacto, siguen teniendo una gran importancia colectiva y siguen influyendo en el comportamiento y en la comunicación. Este papel de los sentidos en cuanto al uso del espacio colectivo y personal de varias culturas constituía el tema central del libro *La dimensión oculta*, de Edward T. Hall. Pallasmaa insinúa que los arquitectos actuales lo han olvidado. En este libro, Hall estudia la aproximación al espacio personal, obteniendo datos importantes sobre aspectos instintivos e inconscientes de nuestra relación con el espacio, y del uso inconsciente que hacemos del espacio en la comunicación conductual.

En segundo lugar, el **tacto**. Si se pone atención en las culturas tradicionales, la construcción se guía por el cuerpo, desde sus propios movimientos; como un pájaro hace su nido. Así, se puede ver arquitectura indígenas de arcilla y barro que dan la impresión de surgir de sentidos musculares y hápticos, más que de la vista. Se podría decir que el cambio de este mundo muscular y háptico al control de la vista, supone una pérdida de plasticidad e intimidad. Desaparece ese sentido de fusión total cuerpo-arquitectura. El contacto físico.

Pero no todo es negativo en la vista, ya que el ojo es capaz de estimular e invitar a las sensaciones musculares y táctiles. También incluir y/o reforzar otras formas sensoriales. Pallasmaa lo llama «el ingrediente táctil inconsciente de la vista», en su opinión presente en la arquitectura histórica, y olvidado en la actual.

La crítica de Pallasmaa reside en que la pérdida de plasticidad en los edificios, y de lazos con el lenguaje y la sabiduría del cuerpo, hacen que el edificio se aísle únicamente en la visión, perdiéndose el tacto, las dimensiones y los detalles que se fabricaban especialmente para el cuerpo humano. Detalles hechos a mano. Critica duramente los edificios planos, de bordes afilados, inmateriales e irreales, a los que califica de «repulsivos».

Susan Sontag comentaba sobre la percepción en el papel de la imagen fotografiada respecto a nuestra percepción del mundo: «la realidad ha llegado a parecerse más y más a lo que nos muestra la cámara».

En cualquier caso, el ojo quiere colaborar con el resto de los sentidos. Si se ve desde otro punto de vista, todos los sentidos, incluida la vista, se pueden considerar extensiones del sentido del tacto, especializaciones de la piel. Básicamente tratan de definir la interacción entre la piel y el entorno, entre el interior del cuerpo y el exterior (mundo). Entendido así, el ojo puede tocar, ya que la mirada implica un tacto inconsciente que la lleva a una mimesis, y a una identificación corporal. De este modo, las impresiones que recibimos de la arquitectura, serían un conjunto definido, que unifican los distintos sentidos que nos ponen en contacto con la obra.

En tercer lugar, el **oído**. El hecho de oír permite estructurar y articular la comprensión del espacio. Generalmente es difícil darse cuenta del significado del oído en la experiencia espacial, aunque es un hecho que el sonido proporciona esa continuidad temporal en la que insertamos las impresiones visuales. Pallasmaa pone un ejemplo: «cuando a una película se le quita el sonido, la escena pierde su plasticidad y sentido de la continuidad y de la vida. De hecho, el cine mudo tenía que compensar la falta de sonido mediante una sobreactuación efusiva».

Efectivamente, en el cine mudo las emociones se debían expresar con una expresión facial y corporal exagerada, acompañada de imagen en movimiento. Con lo que se refuerza la importancia del oído en esta fusión de arquitectura, cine y emociones.

Es muy sugerente la descripción que hace Pallasmaa del recuerdo que proporciona la acústica de una casa: «uno también puede recordar la aspereza acústica de una casa deshabitada y sin muebles en comparación con la afabilidad de una casa vivida, donde el sonido se refracta y suaviza por las numerosas superficies de los objetos de la vida personal. Todo edificio o espacio tiene sus sonidos característicos de intimidad o monumentalidad, invitación o rechazo, hospitalidad u hostilidad. Un espacio se entiende y aprecia tanto por medio de su eco como por su forma visual, pero el precepto acústico normalmente permanece como una experiencia inconsciente de fondo. La vista es el sentido del observador solitario, mientras que el oído crea una sensación de contacto y solidaridad».

Y de una ciudad: «el eco de los pasos sobre una calle pavimentada tiene una carga emocional porque el sonido que reverbera de las paredes circundantes nos sitúa en relación directa con el espacio; el sonido mide el espacio y hace que su escala sea comprensible. Con nuestros oídos acariciamos los límites del espacio. Toda ciudad tiene su propio eco que depende del trazado y escala de sus calles y de los estilos y materiales arquitectónicos preponderantes. Nuestras ciudades han perdido su eco por completo. Los espacios amplios y abiertos de las calles contemporáneas no devuelven el sonido, y en los interiores de los edificios actuales los ecos se absorben y se censuran. La música grabada y programada de los centros comerciales y de los espacios públicos elimina la posibilidad de captar el volumen acústico del espacio. Nuestros oídos han sido cegados».

Vuelve a criticar así el hecho de que la arquitectura niegue este sentido del oído en la actualidad, por su importancia. Esta negación se observa por ejemplo en la película *A primera vista*, donde precisamente el protagonista entiende el espacio principalmente por el oído, y por el tacto.

Alvar Aalto reconoce la «esencia verbal» de la experiencia arquitectónica al entrar en una habitación, ya que al hablar, el sonido describe este espacio.

En cuarto lugar, el **olfato**; sobre el que Pallasmaa hace dos reflexiones: la primera es que «el recuerdo más persistente de cualquier espacio es su olor», y la segunda es que «la nariz hace que los ojos recuerden».

La reflexión continúa sobre el olor de las casas abandonadas. Olor a vacío. Se pregunta si asociamos el vacío que el ojo ve, con el olor a vacío. Pero recuerda cómo Helen Keller era capaz de reconocer una casa vieja de campo por sus olores, capas de olores que mostraban la sucesión de familias, plantas, perfumes y telas. Así que el olor es independiente de la vista.

En cuanto al **contacto de la piel**. Para Pallasmaa, la identidad que existe entre la piel desnuda y la sensación de hogar (arquitectura-emoción) es muy fuerte. Esta relación es muy íntima. Por ello titulé este capítulo “Emociones de piel a piel”. Los objetos que nos rodean, las paredes, el espacio...podemos interactuar con ellos a través del cuerpo. La posibilidad de acción es la que diferencia a la arquitectura del resto de formas de arte. Una reacción corporal es inevitable en la experiencia de la arquitectura.

Parece que el ser humano tiene una capacidad innata para recordar e imaginar lugares. **Percepción, memoria e imaginación** están en constante interacción. Existe un dominio de la presencia arquitectónica que se fusiona en imágenes de memoria y fantasía. Construimos continuamente una ciudad enorme, que se nutre de las ciudades que hemos visitado, que quedan archivadas en nuestra memoria como un imaginario arquitectónico y urbano. Es importante, por tanto, esta capacidad de entrar en un lugar recordado e imaginado, a la hora de crear literatura y cine. De ahí viene su magia. Se observa en *¡Olvídate de mí!* y en *Origen*.

Afirmaba Pallasmaa que: «las ciudades de los cineastas, construidas de fragmentos momentáneos, nos envuelven con todo el vigor de las ciudades reales».

Haciendo un recorrido por la **arquitectura de los sentidos**, aparecen Le Corbusier y Richard Meier, con obras que favorecen el sentido de la vista; Erich Mendelsohn y Hans Scharoun favorecen la plasticidad muscular y háptica, suprimiendo el dominio de la perspectiva ocular. Frank Lloyd Wright y Alvar Aalto se basan en un reconocimiento total de la condición humana encarnada y de la multitud de reacciones instintivas ocultas en el inconsciente humano. La multitud de experiencias sensoriales se destaca en Glenn Murcutt, Steven Holl y Peter Zumthor.

La idea que Pallasmaa quiere mostrar es que la arquitectura debe mantener su misterio y sus secretos inaccesibles, para poder encender así la chispa de la imaginación y de las emociones. Siempre hay algo ‘oculto’ a la hora de crear una obra de arte, ya sea arquitectura, cine...las artes buscan expresar y provocar emociones, de manera que la psicología se funde directamente con el arte, y por tanto, con la arquitectura y el cine. Esa fusión entre arquitectura, cine y emociones, es precisamente la que no puede dar una clave precisa y universal, ya que se trata de una obra que implica disciplinas diferentes; pero su estudio sí nos puede dar una serie de líneas generales de actuación y de fusión, que explican una parte de lo ‘oculto’.

«Un gran músico más que tocar un instrumento se toca a sí mismo». Saca las emociones de dentro y las expresa a través de la música, del contacto. Hay algo visceral en esta afirmación de Pallasmaa, que resulta aplicable a la arquitectura y al resto de artes.

Una vez que se ha revisado la relación antropológica con la arquitectura a través de los sentidos, se revisará ahora la relación antropológica con **la piel como reflejo de las emociones**.

José A. Tabush Clare (2012), dermatólogo, señala en su artículo “La piel, reflejo de las emociones”, que la piel que cubre al ser humano es un lugar que refleja estados de ánimo, emociones o problemas de salud. En muchos casos, la piel se ve afectada por cuestiones internas, trastornos emocionales que no han sido resueltos. En este caso, constituye un sistema de alarma. Protege del mundo. Al hablar de los estados de ánimo, la piel aparece como un termostato realmente sofisticado de las emociones. Reacciones cutáneas como palidez, rojeces, urticaria, prurito, sudor excesivo, etc., delatan miedo, ansiedad, angustia y tensión. Por ejemplo una persona feliz, o enamorada, irradia luz por sus poros. Sin embargo, cuando su situación pasa a tristeza o desilusión su epidermis se vuelve opaca.

Tabush Clare indica que los estudios han demuestran que el 80% de las enfermedades de la piel tienen origen psicosomático. El estrés y el cansancio también se expresan mediante la epidermis, por ejemplo con el acné. Otro dato interesante es que las personas que sufren alergia acumulan una gran agresividad, y que esta alergia a determinada sustancia puede ocultar aspectos de la personalidad y carencias afectivas que no han sido resueltas. Por ejemplo, la repulsión cutánea hacia perros o gatos, que normalmente invitan a la caricia, podría reflejar la necesidad afectiva que sufre una persona. El polen de las flores se identifica con la fertilidad o la procreación; el polvo, que es símbolo de las suciedad exterior, se relaciona con algo interior que no se puede limpiar. El humo podría definir un pensamiento disperso que no se quiere concretar. El prurito y la urticaria podría manifestar la irritación contra el mundo (se relaciona con la depresión especialmente); personas que sufren estas reacciones suelen ser hipersensibles e incapaces de expresar sus emociones. La psoriasis y la alopecia se producen a partir de la desilusión, el luto o una gran pérdida emocional. La epidermis se escama progresivamente expresando el dolor de la falta y se recubre de escamas para aislarse (como un blindaje).

Todos estos datos resultan interesantes en su relación directa con la película *Repulsión*, y el reflejo de las emociones en la piel, y la proyección de esas emociones en la piel de la arquitectura. Se entiende así la estrecha relación entre emociones y piel, de manera que lo que refleja la piel está ligado muchas veces a las emociones, siendo expresión directa de la emoción en forma de patología, que varía según sea la emoción.

Por otra parte, si se pasa de la arquitectura a la ciudad, Andrew Benjamin (2010) estudia en su artículo “Trauma within the walls. Notes towards a Philosophy of the city”, el trauma y la ciudad, partiendo de la definición que Freud hace de trauma como una «memoria reprimida». El trauma puede venir del interior o del exterior; involucra un sentido complejo del lugar. Esto viene a decir que a una persona le puede ocurrir algo que constituye un trauma para él/ella, intentando reprimirlo u olvidarlo. Normalmente va relacionado con un lugar. Desde esta perspectiva también el trauma de distintos sucesos negativos se refleja en la ciudad; reprimiéndolo, o intentando olvidarlo. Se puede entender así, que detrás de las paredes, de la arquitectura, de la ciudad, existe una base emocional, hay traumas escondidos. Según señala Benjamin, el trauma no se puede evitar, al final sale a la luz. De nuevo se ve la unión entre la piel de la persona y la piel de la arquitectura o ciudad.

Si se analiza ahora la relación de **arquitectura, cine, emociones, piel, y sentidos**, sería interesante señalar una frase de Gilles Deleuze (1986) en el libro *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, referida a la arquitectura de los sentidos como fondo para el cine: «Robbe-Grillet, al menos en los comienzos de su reflexión, era más severo todavía: repudiaba no sólo lo táctil sino incluso los sonidos y los colores como ineptos para el atestado, los consideraba demasiado ligados a emociones y reacciones, y sólo aceptaba las descripciones visuales que proceden por líneas, superficies y medidas. El cine fue una de las razones de su evolución, pues le permitió descubrir el poder descriptivo de los colores y los sonidos en tanto que reemplazan, borran y recrean el propio objeto. Y, más aún lo táctil puede constituir una imagen sensorial pura».

Se señala así la importancia de los factores que se señalan en el análisis de las emociones en la arquitectura para el cine, como los colores; también, la base fundamental de los sentidos a la hora de expresar o provocar emociones desde el espacio, sobre todo, el tacto para una imagen. Si va acompañada de sonido, será más fuerte la emoción.

Si se pasa a analizar la relación de **arquitectura, cine, emociones, y piel**, en este sentido, cabe destacar una frase de Gilles Deleuze (1984) en el libro *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, referida a la arquitectura como piel, la pared como piel, como reflejo de la piel humana: «una pared que vive es algo que causa espanto; pero también los enseres, los muebles, las casas y sus tejados inclinados, se estrechan, acechan o atrapan. Son las sombras de las casas las que persiguen al que corre por la calle». De manera que la antropomorfización de la arquitectura pasa de formas literales a formas abstractas, que buscan expresar o provocar las mismas emociones.

En la expresión de las emociones a través del rostro, Deleuze proponía que había dos tipos de preguntas que se le podían formular: «¿en qué piensas? O bien: ¿qué te pasa?, ¿qué tienes?, ¿qué sientes o experimentas?».

He aquí la relación entre las emociones reflejadas en la piel del hombre (rostro, cuerpo), proyectadas en la piel de la arquitectura.

El movimiento resulta muy importante para la expresión de emociones, queda claro en el cine. Klaus R. Scherer (2009) subraya en su artículo “Emotions are emergent processes: they require a dynamic computational architecture”, que las emociones son procesos que necesitan de una arquitectura dinámica. El ser humano reacciona con una emoción ante una determinada situaciones del entorno. Esto se podría aplicar a la arquitectura para el cine. Habla de elementos que teóricamente podrían reflejar emociones humanas y responder de forma apropiada a la expresión emocional humana. Sugiere que la predicción de algunos parámetros haría que posible modelar las emociones.

2.3.2 Diálogos entre Arquitectura y Psicología

2.3.2.1 Psicología, arte, arquitectura y expresión de las emociones

Autores como Edmund Burke (1757), en su *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*, desarrolla emociones como la alegría, el pesar, la simpatía, la soledad, la imitación, la ambición, la tragedia, el terror, la magnificencia, el poder, la pena, el temor, el dolor, el amor; y otros factores de expresión y provocación de emociones como la luz, el color, y el tacto (materiales). Son emociones que buscan lo sublime y lo bello, cada una en su ámbito.

La base para el estudio de las emociones y sentimientos se encuentra en la «proyección sentimental» de Lipps (1923-4), teoría *Edinfulung*, que divide en dos volúmenes: y *Los fundamentos de la estética*, y *La contemplación estética y las artes plásticas*.

En *Los fundamentos de la estética*, Lipps (1923) habla del sentimiento placentero. Define la estética como «la doctrina de lo bello», que al mismo tiempo se convierte en una doctrina sobre lo feo. La belleza por tanto es considerada como un valor estético, un valor aplicado al placer. Existe una Ley general del sentimiento placentero. El alma tiene una esencia característica, una organización y constitución peculiar una estructura, una 'naturaleza propia'. Lipps menciona que en el alma existen varias formas de actividad, a las cuales se ve naturalmente inclinada o determinada. En cierto modo propone que del alma se esperan ciertas manifestaciones: «las actividades anímicas que corresponden a su naturaleza, encuentran en el alma condiciones más favorables para su producción (...). El placer acompaña a los 'hechos psíquicos' en la medida en que éstos son 'autoafirmaciones' del alma».

Repasa los sentimientos formales y el principio de unidad, con el placer intelectual y estético.

En la segunda sección, habla del hombre y las cosas de la naturaleza, introduciendo el problema de la proyección sentimental, con temas como el sentimiento del valor propio, el cuerpo humano y sus elementos de la regularidad, los movimientos de expresión y la proyección sentimental, los movimientos de expresión, la proyección sentimental como condición del placer en los movimientos de expresión, el origen de la proyección sentimental, la proyección sentimental pura y la comprensión intelectual, la proyección sentimental y sensaciones de movimiento, la proyección sentimental simpática y negativa, las formas del cuerpo humano en reposo, los movimientos de expresión y las formas de reposo, la proyección de las posibilidades de movimiento, la proyección sentimental por experiencia, la proyección sentimental en los colores, la fuerza del color, los colores y estados de ánimo, la proyección del estado de ánimo, la tonalidad sentimental y contraste de colores, los colores y las cosas.

Por último, en la sexta sección, explica las modificaciones de lo bello, empezando por las cualidades del sentimiento de placer, sentimiento de intensidad, sentimientos cualitativos, relación del sentimiento de cantidad y el de placer, sentimiento de lentitud y rapidez, fundamento psicológico, sentimiento de simplicidad y de diferenciación, carácter placentero de la disonancia, sentimiento de profundidad, complicación de los sentimientos y mezcla de sentimientos, sentimientos mezclados o entretnejidos, sentimientos de mezcla como diferencias de sentimientos, sentimiento de emoción, sentimiento de deseo impaciente y de melancolía; hablando de lo trágico, aumento del placer por negación, estancamiento psíquico como causa de aumento de valor, la compasión trágica, lo trágico en las artes plásticas y en la poesía, trágico del carácter y trágico del destino; y de lo cómico y sus afinidades, lo gracioso, la gracia, lo cómico, el momento de placer en el sentimiento de lo cómico, el momento de

desplacer, el movimiento representativo de lo cómico, cómico objetivo, subjetivo e ingenuo; y para finalizar, el humorismo.

En *La contemplación estética y las artes plásticas*, en la sección primera: “La contemplación estética y la obra de arte”, capítulo primero: “De la proyección sentimental”, Lipps (1924) habla de proyección sentimental y ‘expresión’. Esto es como decir: «yo me siento...». Uno puede sentirse de mil maneras. El sentimiento es causado por un objeto distinto a nosotros. Insiste sobre el concepto de la proyección sentimental, que puede entenderse como la expresión personal de un sentimiento. Se hace evidente que las emociones no pueden más que vivirse, no es posible verlas u oír las, pero si es posible proyectar esa emoción en algo sensible, como un gesto.

En cuanto al sentimiento y las operaciones de la inteligencia, Lipps revisa el término del sentimiento bajo dos caracterizaciones básicas: el placer y el desplacer diciendo que los sentimientos son «emociones coloreadas placentera o displacenteramente». Fuera de los procesos sentimentales quedan los actos de pensar, juzgar y creer, como hechos psíquicos. De manera es difícil expresar que uno se siente pensante, pero si es posible afirmar la experiencia, por ejemplo, de notar que se piensa aunque en principio este hecho no vaya acompañado de un matiz de placer o no placer.

«El conocer es entendido como una actividad intelectual», que realizamos al formar un juicio. Mediante cada saber particular esta la posibilidad de que una persona tome conciencia del poder ser activo, de poder obrar. En este sentido, Lipps afirma que «toda posesión de un saber es, por consiguiente, fundamento de un placer, no inmediato, sino mediato, en tanto en él late una posible actividad».

Si se pasa al sentimiento como sentimiento de actividad o de vida, se observa que Lipps se centra sobre los posibles objetos del placer y los ubica en dos clases: objetos sensibles (poder sentir placer en un objeto distinto de uno) y actividades (sentir placer en uno mismo).

Estudia la contemplación estética analizando el lugar, el objeto, las formas, los colores, de los relieves ornamental y figurativo. En la sección cuarta: “Formas de las artes del espacio”, capítulo XVI: “La proyección sentimental en las formas espaciales”, nos habla de la proyección sentimental general, la de la naturaleza o empírica, impresión estética y actividades corporales, e impresión estética y sensaciones orgánicas.

En *El sentido del orden. Estudio sobre la psicología de las artes decorativas*, Gombrich (1980) recuerda la **teoría de la Gestalt**. El centro está en la percepción, y la Gestalt es una teoría que se posiciona sobre una mente activa, sobre un ojo que nunca es inocente, pues influye sobre su mirada toda una serie de elementos predeterminados. En esta teoría por tanto la percepción no es un acto de aceptación pasivo, ya que existen significados que constantemente la mente busca frente a los estímulos externos. Este punto lo defiende Gombrich al afirmar que: «tal como las limaduras de hierro esparcidas en un campo magnético se ordenan siguiendo un patrón, los impulsos nerviosos que llegan a la corteza visual están sometidos a fuerzas de atracción y repulsión».

Así, cuando percibimos encontramos elementos que en principio organizamos a través de nuestros sentidos y le damos un significado. Con ello la mente crea una experiencia unitaria que permite descubrir incluso lo desconocido, a través de poner a prueba el entorno observado mediante la creación de órdenes que irán de lo simple a lo complejo.

Gombrich también explica el **lenguaje de la arquitectura**, siguiendo la línea de pensar en que los orígenes de este lenguaje pueden detectarse en los elementos de la primitiva arquitectura de la madera, el poste y el dintel. Es posible ver, en estudios como los de Wölfflin, la empatía originaria por «el hábito de proyectar la vida en formas inertes»; siendo toda una tradición clásica observar columnas dotadas de formas con características humanas.

Se trata pues de un lenguaje que presupone una estructura y coherencia que se filtra a todo el que adopta este idioma (constructores, carpinteros, ebanistas, entre otros). Gombrich propone mirar a nuestro alrededor para ver las formas de estructuras de puertas, soportes de mesas o cornisas del techo que reflejan diseños inventados ya hace más de 2500 años. El lenguaje de la arquitectura se va adaptando conforme avanza el tiempo y cambian los estilos, sin embargo no deja de aportar ciertas configuraciones, asumidas y reforzadas, que se a manera de herramientas y patrones se transforman en hábitos perceptuales.

Además, recuerda la **teoría perceptual del estilo de Riegl**. Según la teoría perceptual del arte que defiende Riegl: «todo motivo arquitectónico, todo broche o fíbula de un periodo determinado, puede y debe ser mostrado como obediente a las mismas leyes inherentes del desarrollo estilístico que impulsan incesantemente el arte del tacto a la visión».

Es decir que, lo que ha ido cambiando ha sido la interpretación que en cada época y en cada lugar se ha hecho de las formas, pero que éstas han sido básicamente las mismas. Para Riegl, existe un conjunto de formas que se originaron en la antigua Mesopotamia y se mantuvieron en el tiempo hasta la llegada de los musulmanes, quienes asimilaron dichas formas y posteriormente pasaron a occidente. Este desplazamiento puede observarse tanto en las artes figurativas como en la arquitectura y las artes decorativas.

En *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Gombrich (1982) habla de la expresión, afirmando: «si el arte fuera sólo, o principalmente, la expresión de una visión personal, no podría haber historia del arte».

La educación clásica se centraba en la capacidad de expresión y persuasión del estudiante, y por ello los antiguos maestros de retórica meditaron todos los aspectos del estilo en el habla y en la escritura. Sus comentarios proporcionaron un acervo de ideas sobre el arte y la expresión que tuvo duradera influencia sobre la crítica.

En cuanto a los **sentimientos**, nos damos cuenta de que una luz débil es desconcertante al principio, pero gracias a la adaptación fisiológica del ojo adquirimos en seguida el sentimiento de las relaciones, y el mundo toma su aspecto familiar.

Respecto a la **luz**, si, en efecto, el ojo sólo reacciona a la luz y el color, ¿de dónde nos viene el conocimiento de la tercera dimensión? Berkeley fue quien, en su *New Theory of Vision* (1709), exploró de nuevo el terreno y llegó a la conclusión de que todo nuestro conocimiento del espacio y de los cuerpos sólidos tenemos que haberlo adquirido a través de los sentidos del tacto y del movimiento.

Los griegos siguieron adelante a partir de allí y desarrollaron los criptogramas para la forma del volumen, no ya para la silueta plana, o sea el código de tres tonos para el «modelado» en luz y sombra que permaneció como básico en todos los posteriores desarrollos del arte occidental.

Considerando cualquier objeto, un libro o un trozo de papel. Cuando se recorre con la mirada nos proyecta en ambas retinas un juego vibrátil, nunca en reposo, de luz de distintas longitudes de onda e intensidades.

Como se ha demostrado, es en particular la impresión de luz lo que descansa sobre gradientes y no, según podría esperarse, sobre la luminosidad objetiva de los colores.

Pasando al **color**, el propósito principal de Gombrich es reinstaurar el sentimiento de asombro ante la capacidad que tiene el hombre de invocar, mediante formas, líneas, sombreados o colores, esos misteriosos fantasmas de realidad visual a los que llamados «imágenes» o «cuadros».

Vasari habla de Masaccio, a quien otorga el mérito de haber descubierto que «la pintura es únicamente el simple retrato de todas las cosas vivientes en la naturaleza mediante el dibujo y el color, según las produce la propia naturaleza».

La tarea del pintor, con su amplia gama de colores, parece enormemente más fácil frente a la del artista gráfico, con sus limitados criptogramas. En realidad es más compleja. Su propósito de «imitación» puede atravesarse en el camino de la información básica sobre relaciones, que es necesaria para nuestro desciframiento.

Por su parte, Rudolf Arnheim (1995), en *Hacia una psicología del arte. Arte y entropía (Ensayo sobre el desorden y el orden)*, nos da su visión de la **teoría gestaltista de la expresión**.

La personalidad humana se externaliza a través de la expresión. En este sentido, el aspecto y las actividades del cuerpo humano son fundamentales, pues la teoría de la Gestalt los ubica como objetos perceptuales portadores de expresión.

Entonces mediante la observación de elementos como la gesticulación y proporciones del rostro o los movimientos de diferentes partes del cuerpo es posible identificar expresiones; pero la expresión puede trasladarse incluso fuera del cuerpo de la persona observada.

Así Arnheim explica: «la manera que tiene una persona de vestirse, de arreglar su cuarto, de utilizar el lenguaje, la pluma o el pincel, los colores, las flores, las actividades que prefiere; el significado que atribuye a un dibujo, una melodía o una mancha de tinta; el cuento con marionetas que inventa; su interpretación de un papel dramático; éstas y muchas otras manifestaciones pueden calificarse de expresivas en tanto permiten sacar conclusiones sobre la personalidad del individuo o sobre su estado anímico en ese momento».

Si bien la teoría de la Gestalt se ha centrado en investigar la expresión a través de del estudio de la relación del comportamiento de una persona obteniendo información tradicionalmente observando a través de su rostro, voz, manera de andar, escribir y demás para luego asociar y dar una opinión de observador sobre estas expresiones.

Arnheim cita el ensayo de Berkeley para ligar esta relación entre observador de expresiones para asociar a las emociones de la persona observada: «las pasiones en sí mismas son invisibles: sin embargo el ojo las capta con los colores y alteraciones del semblante que constituyen el objeto inmediato de la visión, y que nos remiten a ellas tan sólo porque se ha observado que las acompañan: experiencia sin la cual nunca habríamos tomado el rubor como signo más de vergüenza que de contento».

Realiza una reflexión sobre **la función y la expresión**. Dentro de la expresión visual, Arnheim propone ubicar a la funcionalidad, entendiéndola como la adecuación de un objeto a un propósito no estético. Para ello, establece relaciones entre tres conceptos: adecuación, belleza y expresión, poniendo en debate las asperezas entre el arte y la «finalidad material» presente en la arquitectura.

La arquitectura despierta en nosotros ciertas disposiciones de ánimo, el espacio se relaciona entonces a la función y la expresión del mismo. Arnheim afirma: «una habitación tiene que parecer una casa 'habitable'. Un palacio de justicia debe tener un aspecto amenazador para el vicio secreto. Un banco tiene que estar diciendo: su dinero se halla aquí depositado de manera estable y segura, en manos de personas honradas». Así, el arquitecto asigna a un edificio formas que son portadoras de significados.

Ante la visión del sentimiento como percepción, el arte suele presentar esquemas sensoriales, imágenes y pensamientos que aportan cuyo valor se centra en la capacidad de comunicar cosas a partir de las formas manifestadas.

Arnheim estudia también **la emoción y el sentimiento en la psicología y en el arte**. El arte expresa y exige la emoción. Dentro de las discusiones sobre el término de emoción, parece haber un acuerdo en que las emociones son un género de los diferentes estados mentales, abarcando casi todo lo no estrictamente perceptual e intelectual, como deseos, actitudes, valoraciones, reacciones, intuiciones, opiniones, trastornos, entre otros. Al referirse las emociones a una «agitación física primero, mental después», son entonces manifestaciones de la excitación inherente a toda actividad mental.

Lo cognitivo, lo motivacional y lo emocional son tres aspectos fundamentales en todo proceso psicológico, por lo que habría que observar qué objetos o acciones se observan, qué fuerzas actúan en éstos y qué importancia tienen las tensiones producidas por esas fuerzas.

En *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*, Gombrich (1993) estudia **el gesto ritualizado y la expresión en el arte**. Hay reacciones físicas que acompañan a la emoción, se trata de signos visibles que además pueden ser símbolos, al contar con un reconocimiento cultural ligado a dicho signo.

El arte en cierto sentido refleja la vida a través de este de elementos representacionales, valiéndose de gestos que adquieren significado en las relaciones humanas.

Gombrich propone que el esquema utilizado por el artista con respecto al gesto, está preformado en el ritual, por lo que es difícil separar arte y ritual.

El gesto es y ha sido estereotipado respondiendo a relaciones ritualizadas, por ejemplo, los gestos de dominación y sumisión en el arte romano, incluso hasta llegar a un punto en que los gestos pierden autenticidad al ser reproducidos más por tradición que por la intención de expresar sinceras emociones mediante el gesto.

A partir de ahí, se centra en la **acción y expresión en el arte occidental**. Puede verse un problema presente las obras de arte de la pintura y la escultura: su incapacidad para representar el movimiento, que es uno de los recursos básicos de interacción y contacto tanto de los seres humanos como de los animales. Por ello, el arte compensa esta carencia de recurso a través de medios que llevan a construir «modelos mínimos» que se modifican hasta ajustarse a la impresión que se desea.

El arte se considera entonces como «un experimento de ‘hacer prescindiendo de’, un ejercicio de reducción (que convencionalmente se llama ‘abstracción’)».

Gombrich pasa a estudiar entonces **la máscara y el rostro: la percepción del parecido fisionómico en la vida y el arte**. Captar la esencia de la realidad a través del arte, fuera de la discusión sobre este uso del arte, cabe mencionar que la percepción necesita de elementos modélicos, que permitan al que mira reconocer a partir de tomar lo esencial y rechazar lo accidental.

La búsqueda de indicadores que permitan registrar el carácter, la emoción o la pasión de los seres humanos o los animales, lleva a observar detenidamente la fisonomía y sus constantes.

Se pretende conseguir distinguir a través de la identidad fisionómica, por ejemplo en el perpetuo movimiento del rostro, pues según Gombrich: «la cara no hace más que mostrar diferentes expresiones cuando sus partes móviles responden al impulso de distintas emociones».

En la sociedad estamos familiarizados con distintos roles o papeles que las personas cumplen para que exista un sentir de organización. Distinguimos representaciones de unos y otros papeles y asignamos características a uno y otro tipo de rol (el deportista, el policía, el cura, la madre). Desde el tono de voz, la vestimenta o las expresiones faciales, esperamos que una persona que se ha identificado con cierto rol responda más o menos a estos modelos teóricos que a su vez, son el punto de referencia del tipo e

imagen que cada individuo debe proyectar para ser identificado como tal, aún cuando convivan con su personalidad rasgos propios que incluso escapen de los márgenes establecidos.

El artista tiene un gran reto: «proyectar la vida y a expresión sobre la imagen detenida»; debe tomar la labor de buscar tanto esos símbolos que identifican los tipos de roles sociales como aquellas particularidades que distinguen la personalidad.

Arnheim (1999), en *Arte y percepción visual*, explica que la **percepción** inicia con la aprehensión de rasgos estructurales que sobresalen, la forma un objeto generalmente queda plasmada por los rasgos espaciales que se consideran esenciales en él: «de manera muy práctica, la forma sirve, antes que nada, para informarnos acerca de la naturaleza de las cosas a través de su aspecto exterior».

La **transmisión de expresiones** mediante una forma visual depende de los rasgos perceptuales que porte; el artista tendrá que plasmar esos rasgos a través de líneas, formas y colores con cualidades perceptuales pertinentes. En este punto, toman relevancia la dirección, la curvatura, la luminosidad y la posición espacial como elementos perceptuales tales que coadyuvan a transmitir a los ojos una expresión precisa, por ejemplo, de alguna emoción.

Rudolf Arnheim demuestra que las cualidades dinámicas de las formas, colores y sucesos «son un aspecto inseparable de toda experiencia visual». Invita entonces a abrir los ojos ante estas cualidades dinámicas, pues inevitablemente son portadoras de sentido expresivo.

Recalca que «se puede obtener información sobre la mentalidad de una persona no sólo a partir de su cara y sus gestos, sino también de su manera de hablar, vestir y organizar su habitación». Dicha información debe ser interpretada, requiere por tanto de un ejercicio intelectual para leer en las expresiones.

Bruno Zevi (1976), en *Saber ver la arquitectura. Ensayo sobre la interpretación espacial de la arquitectura*, relaciona directamente el espacio arquitectónico con la psicología. Nos habla de las **interpretaciones psicológicas** que sugieren estados de ánimo producidos por los estilos arquitectónicos. Por ejemplo, realiza una clasificación desde los estilos a lo largo de la historia:

1. Egipto: edad del temor, donde el hombre se dedica a conservar un cuerpo para poder encontrar la reencarnación;
2. Grecia: edad de la gracia, símbolo de tregua contemplativa en el torbellino de las pasiones;
3. Roma: edad de las fuerzas de la pomposidad;
4. Paleocristiano: edad de la piedad y del amor;
5. Gótico: edad de la aspiración;
6. Renacimiento: edad de la elegancia;
7. Revivals: edad de la memoria.

La **teoría del Einfuehlung** nos explica cómo la emoción artística muestra el ensimismamiento del espectador en las formas y en el hecho de que la arquitectura transcribe los estados de ánimo en las formas de construir, humanizándolas, y animándolas. En esta teoría, se basan otras **interpretaciones arquitectónicas** más importantes.

Existe una «Simpatía simbólica» cuando miramos las formas arquitectónicas, ya que podemos emocionarnos con ellas, porque despiertan reacciones en nuestro cuerpo y en nuestro ánimo.

Lo que pretendía esta «Simpatía simbolista» era reducir el arte a una ciencia, con lo que el edificio sería una máquina para producir ciertas reacciones humanas predeterminadas.

Analizando los elementos geométricos, se observa que cada uno representa un significado:

1. La línea horizontal: si seguimos, por instinto mimético, la línea horizontal, vemos que expresa el sentido de lo inmanente, lo racional, lo intelectual. Es paralela a la Tierra, es donde el hombre camina, de manera que acompaña su andar. Se desarrolla a la misma distancia del ojo, de manera que no da lugar a ilusiones acerca de su longitud: su trayectoria siempre encuentra algún obstáculo que subraya su límite.
2. La línea vertical: es símbolo del infinito, del éxtasis, de la emoción. Para seguirla, el hombre se detiene, alza los ojos hacia el cielo, abandona su directriz normal. La línea vertical se rompe en el cielo, se desvanece en él. Nunca encuentra obstáculos ni límites. Engaña acerca de su longitud, por eso es símbolo de lo sublime. Hay autores que distinguen entre la línea ascendente de una voluta que representa alegría, y la descendente que provoca tristeza.
3. Línea recta y línea curva: las líneas rectas significan decisión, rigidez, fuerza. Las líneas curvas representan hesitación, flexibilidad o valores decorativos.
4. La helicoidal: es el símbolo del ascender, del desprendimiento, de la liberación de la materia terrena.
5. El cubo: representa la integridad, porque todas sus dimensiones son iguales entre sí, inmediatamente comprensibles, y dan al espectador el sentido de la certeza definitiva y segura.
6. El círculo: da el sentido del equilibrio, del dominio, del control sobre todos los elementos de la vida.
7. La esfera, y las cúpulas semiesféricas: representan la perfección, la ley final, conclusiva.
8. La elipse: desarrollándose en torno a dos centros, nunca permite reposar al ojo, lo hace móvil e inquieto.

La interpretación de las formas geométricas es símbolo de dinamismo y movimiento continuo.

La semántica del *Einfuehlung* analiza 'científicamente' la extensión del propio yo en los elementos arquitectónicos, por parte del arquitecto y del observador. La gramática la dan las proporciones, el ritmo, la simetría, la euritmia, el contraste, y todas las demás cualidades de la arquitectura. **A la interpretación formalista de la arquitectura, la teoría del *Einfuehlung* le da una base fisis-psicológica.**

Se pasa fácilmente de una ciencia de lo bello a una ley de lo bello. Esta filosofía de la «Simpatía» da importancia a **tres interpretaciones anteriores de la arquitectura:**

1. **La interpretación de las proporciones:** igual que existe una escala musical adecuada a la fisiología humana, existen proporciones arquitectónicas bellas en sí mismas. Algunos autores han intentado traducir las proporciones arquitectónicas en música.
2. **La interpretación geométrico-matemática:** que ha dado lugar a todas las elucubraciones de Viollet-le-Duc, Thiersch, Zeising y Ghyka. Los más sensatos se limitan a comprobar la geometría latente en muchas composiciones arquitectónicas. Otros, en nombre de 'armonías espaciales, cósmicas y nucleares', se empeñan en largas disquisiciones sobre triángulos egipcios, sección áurea, combinaciones euclidianas de acordes, módulos analógicos, sobre las más abstrusas interpolaciones y sobre la simetría dinámica.
3. **La interpretación antropomórfica:** inaugurada por Vitruvio, que en homenaje a la teoría aristotélica de la mimesis, justificaba los órdenes por su consonancia con el cuerpo humano.

La teoría del *Einfuehlung* se extiende a todo el edificio. En esta teoría, la crítica de la arquitectura consiste en la capacidad de transferir el propio espíritu al edificio, en humanizarlo, en hacerle hablar, en vibrar con él desde la inconsciencia de la fusión entre la persona y el edificio, donde nuestro cuerpo tiende a repetir el movimiento de la arquitectura. La importancia de esta teoría radica en el hecho de

haber roto el diccionario arquitectónico, que se consideraba frío por su lejanía con el hombre. Así, se crea una relación humana entre la arquitectura y el hombre.

Entonces, se entiende que una línea puede ser valiente o débil, tensa o relajada, potente o fluida; una superficie puede ser vulgar, llena de elementos eclécticos, o amplia y serena, como el Palacio Farnesio, congestionada como la de la Biblioteca florentina de Miguel Ángel, insípida y muda como la del monumento de Sacconi, fuerte y dramática como en el ábside de Monreale. En cuanto a los volúmenes, destaca la sensación de peso, presión y resistencia. Serán macizos en las Termas de Caracalla, articulados y sólidos en la Bauhaus, flexibles y cortésmente incitantes como en el Johnson Building, tensos hasta el frenesí como en los rascacielos de Nueva York, dulces, exquisitamente femeninos como en el Taj Mahal, potentes y austeros como en San Pedro, alegres y variados como en la casa de campo norteamericana, elegantes y festivos como en el Pabellón de Barcelona de Mies van der Rohe, alegres o terribles, sonriéndose malignamente del sentido de la inestabilidad humana, como en el Falling Water de Wright.

Las estéticas antiguas consideraban la arquitectura como el arte que podía ofrecer la más restringida gama de emociones. Podía representar la calma (Grecia), la fuerza (Roma), o el éxtasis (Gótico).

Con «**la teoría de la Simpatía**» se superaba este prejuicio, **atribuyendo a la arquitectura todas las expresiones del hombre**, incluso el sentido de la farsa y de lo cómico en edificios melindrosos y afectados, y el sentido de lo nauseabundo en los edificios vulgares, retóricos, de falsa monumentalidad.

Además, se añadía que la expresión de la arquitectura no es descriptiva sino estática.

El *Einfuehlung* ha demostrado todo lo contrario, con sus métodos de **identificación del hombre con las formas**. En cualquier caso, no se puede hablar de estática, porque la arquitectura se mueve bajo el continuo girar del sol.

«Aun cuando existan poemas de amor, cuentos de amor, pintura de amor y música de amor, una arquitectura de amor es inconcebible», afirma Hamlin. Pero, si confrontamos el Taj Mahal con un rascacielos de Filadelfia, el primero representa el amor.

Esta crítica de la «Simpatía» se ha extendido a las plantas de los edificios. Una torre ‘se eleva’, una voluta ‘sube’, una escalera circular ‘se desenvuelve’, desde el atrio del Panteón ‘nos expandimos’ en el gran vano circular, o el living-room de Falling Water ‘se amplía’ o ‘se prolonga’ en la terraza suspendida.

De la crítica fisio-psicológica se pasa a la **interpretación psicoanalítica**, planteada por Brandon en su teoría de la dualidad y de la trinidad. Aún no se ha investigado a fondo en el campo de la arquitectura, como en la literatura o pintura. Las observaciones son dispersas. Por ejemplo, Christopher Wren explicaba la predilección de los hombres por las columnas con la predisposición atávica, adquirida de nuestros antepasados, que oraban en los bosques, y adoraban las columnas como a dioses. También se ven fenómenos difundidos de antipatía por los túneles y por las galerías de los subterráneos como consecuencia de las neurosis modernas.

El filósofo romano Lucian Blaga, discutiendo el concepto de «sentimiento del espacio» en Riegl, Frobenius y Spengler, individualiza en él un fenómeno del subconsciente e investiga las relaciones entre el concepto de espacio sensible y la psicología abisal. Pero estamos en el campo de la estética, todavía no llegamos al campo de la crítica arquitectónica.

En la **interpretación formalista**, se ven las cualidades formales (y cualidades morales y psicológicas). Se analiza su consistencia:

1. la unidad,
2. la simetría,
3. el equilibrio o 'balance',
4. el énfasis o la acentuación,
5. el contraste,
6. la proporción,
7. la escala,
8. **la expresión o el carácter,**
9. la verdad,
10. la propiedad,
11. la urbanidad,
12. el estilo.

Lo que nos interesa es la **expresión**. La arquitectura presenta una necesidad expresiva. ¿Qué debe expresar la arquitectura? Si se trata del sentimiento o de la personalidad del artista, se está hablando de estética. Si se trata de expresión psicológica, se está hablando de expresiones humanas encontradas en la arquitectura.

Se trata entonces de sensibilizarse con los distintos lenguajes, infinitas fisonomías de los edificios. Es una cuestión de sensibilidad, saber 'leer', en el edificio y en el hombre, su expresión estática (calma/agitada, mercantilista/cortesana, generosa/mezquina, modesta/vanagloriosa-afectada), es decir, su temperamento; y el carácter dinámico (*crescendo*: paisajes desde el *pianissimo* al *fortissimo*), es decir, el tono de su estado de ánimo y de su ser. Zevi afirma: «un edificio debe expresar lo que es, su propósito; ni más ni menos de cómo un hombre debe expresar lo que es y el propósito de su vida».

Así, tanto el exterior como el interior de la arquitectura debía reflejar el estatus de las personas que habitaban esos espacios, como señalaba Gallet (1986) citando a Boffrand en *L'aventure d'un architecte independant*: «la decoración interior de los apartamentos eran una parte considerable de la arquitectura de París. La decoración exterior de palacios y edificios públicos debía distinguirlos de las casas de comerciantes y artesanos».

Por su parte, Anthony Vidler (1997), en *El espacio de la Ilustración. La teoría arquitectónica en Francia a finales del siglo XVIII*, explicaba en "La estética de la historia. Winckelmann y el ideal griego", que la estatua está motivada por su época, representando un signo de su cultura. El historiador debía observar detenidamente el objeto para poder enmarcar la obra en un estilo: «la profundidad de los ombligos, el ensanchamiento de las ventanas de la nariz, el saliente de los pezones, el tamaño de las rodillas, todo contribuía al conocimiento estilístico».

De este modo, la historia del arte se convierte en la historia de las formas, donde las superficies, masas, contornos y materiales indicaban ideas superiores, fuerzas internas y conceptos espirituales.

A continuación, en "Arquitectura simbólica. Viel de Saint-Maux y el desciframiento de la Antigüedad", Vidler explica que los filósofos, en su búsqueda de los orígenes de un lenguaje, tenían un consenso, según el cual los primeros signos fueron figurativos. Decía Rousseau: «como los primeros motivos que hicieron hablar al hombre fueron las pasiones, sus primeras expresiones fueron los tropos. El lenguaje figurado es el primero en nacer». Ocurría lo mismo con el poder didáctico, moral y político de este lenguaje original, ya que recurría a los gestos para alcanzar sus efectos. Así, afirmaba Rousseau: «se habla a los ojos mucho mejor que a los oídos».

Existen elementos figurativos que nacieron como símbolos en monumentos de arquitectura de distintas culturas.

En este sentido, se observa en “De la cabaña al templo. Quatremère de Quincy y la idea del tipo”, que el carácter distintivo, ligado al carácter general, pertenecía a las diferentes arquitecturas de los distintos pueblos. Por ejemplo, podía decirse que la arquitectura árabe, china, griega o egipcia tenían un carácter propio. Quatremère llamaba a esto ‘el carácter fisionómico’: «es a la arquitectura lo que la fisionomía es a la figura, que, aun siendo fija y dada, no impide que todas las pasiones, todas las sensaciones y todos los arrebatos del alma se plasmen en ella de manera muy variada; pero igual que hay ciertas fisionomías en las que el juego de las pasiones se despliega con más facilidad, hay también ciertas arquitecturas cuyo carácter distintivo es tan pronunciado que las otras clases tendrán dificultades para manifestarse». De este modo, la arquitectura china era ligera, la griega era graciosa y armónica, la egipcia era pesada, y la romana era lujosa. Éstas eran fisionomías que marcaban la obra independientemente de su función concreta.

Así, los edificios se consideraban como libros abiertos donde aprender cosas. En la Ilustración, se constituían una herramienta para la educación pública. Por ello sus superficies debían contener los símbolos ‘adecuados’. Los ornamentos se convertían en las ‘leyendas’, donde poder ‘leer’ el lenguaje arquitectónico del edificio.

Una de las emociones más ‘cohibidas’ en la expresión arquitectónica es el deseo. Se ve en las arquitecturas genitales y copulantes. Cabría citar el capítulo “Asilos del libertinaje. Sade, Fourier, Lequeu”, dentro de *El espacio de la Ilustración. La teoría arquitectónica en Francia a finales del siglo XVIII*, de Vidler. La tendencia era entonces ‘esconder’ las pasiones más oscuras, por salirse de la norma.

Diderot, en su *Encyclopédie*, definía libertinaje: «(...) es el hábito de ceder al instinto que nos arrastra a los placeres de los sentidos; no respeta las costumbres, pero no pretende desafiarlas; carece de delicadeza, y no justifica sus decisiones más que por su inconstancia; es el punto medio entre la voluptuosidad y el desenfreno».

Como se ve, a lo largo de toda la historia, existe una evolución en la arquitectura y lo que expresa, desde los símbolos, a la figuración, para después pasar a la abstracción.

Esto es de mucha utilidad para tener una visión general de la psicología relacionada con la arquitectura a través de la expresión. Ya que se ha analizado minuciosamente la escultura arquitectónica, y las emociones que reflejan; ahora se puede entender ese salto, anterior, y posterior, donde tanto la psicología, como la expresión y las emociones, siguen teniendo cabida de un modo más abstracto.

2.3.2.2 *Arquitectura, sentidos, y emociones*

Se considera importante reflexionar también sobre la arquitectura en relación con los sentidos y las emociones, fuera del campo del cine. La arquitectura real, y la forma de proyectar, para poder tener una visión de aplicación directa. De hecho, el estudio de la relación entre arquitectura sentidos y emociones, podría constituir un tema interesante a tratar como línea de investigación. Se han realizado diversas investigaciones, tratando el tema de forma genérica en campos como la sanidad, los negocios o el ocio; pero no hay publicaciones sobre este tema concreto. Con estas reflexiones, la relación entre arquitectura y psicología adquiere un peso aún mayor a nivel emocional y sensorial.

Dave Barista (2005) propone en su artículo “Where psychology meets architecture”, la importancia de saber lo que los clientes quieren realmente, conocer sus pensamientos, sus emociones. Cómo puede influir en sus emociones un color, determinada iluminación, o la interacción con el espacio que les rodea. Investigaciones realizadas por Christine Del Sole muestran una media del 5% de personas capaces de expresar verbalmente lo que realmente piensan. Estas investigaciones realizaban encuestas donde se relacionaban imágenes con conceptos, entre los cuales destacaba «transformación, energía y control». Por ejemplo, en un estudio en el Children’s Hospital of Pittsburgh, pacientes, enfermeras y doctores hablaban de ‘control’, ‘energía’, y ‘conexión’. Los niños querían sentirse como en casa, pero no igual de confortable, porque sentían que querían poder irse de allí. En el diseño de este hospital se utilizaron colores vivos, brillantes, materiales suaves, y formas agradables para los pacientes; además de un jardín para ayudar al proceso de curación, habitaciones privadas, y control de temperatura individual en cada una de las habitaciones. Incluso la altura de la cama podía influir en las emociones de los niños; siendo mejor que fueran bajas (a la altura de los niños), con la posibilidad de ser elevadas cuando pasaban doctores y enfermeras. Otras investigaciones de proyectos relacionados con las emociones y la curación se han basado en una biblioteca, y un parque público; aunque lo más estudiado ha sido la tipología sanitaria y la residencial.

Ann Sloan Devlin y Allison B. Arneill (2003) desarrollan estas ideas aplicadas a los centros médicos en su artículo “Health care environments and patient outcomes”. El papel del entorno en el proceso de curación es una cuestión creciente entre los proveedores de cuidados sanitarios, psicólogos ambientales, consultores y arquitectos. Los investigadores han encontrado que los cambios en el entorno de los centros e instituciones sanitarias que se hacen teniendo en mente a los pacientes, pueden influenciar positivamente la evolución de los pacientes.

Actualmente los diseñadores y planificadores de centros sanitarios han experimentado un enorme cambio. Para tener éxito han tenido que acomodar sofisticadas intervenciones clínicas y tecnologías médicas complejas a una atención médica humana en un ambiente terapéutico. Pocas firmas incorporan rutinariamente lo que se hay llamado evaluaciones post-ocupación en su trabajo, o lo que es lo mismo la evaluación de cómo los centros desarrollan las funciones para las cuales fueron diseñados. Utilizando esta metodología algunos autores han formulado algunas guías o líneas a seguir en centros sanitarios: 1) un único encuadre no satisface todas las necesidades, 2) la necesidad de distribuir los espacios interiores según su función, 3) la importancia de disponer de luz natural (incluyendo el uso de ventanas elevadas), 4) la creación de transparencias entre habitaciones (ver desde una habitación la localización de otra), y 5) la importancia de utilizar imágenes residenciales, entradas legibles, y entradas separadas para pacientes y personal sanitario. Hay un énfasis emergente sobre la: horizontalidad, expansión, y apariencia regionalista. Una de las tendencias más notables en cuidados de la salud es el crecimiento en el número de centros ambulatorios y consultas para pacientes externos. Los centros ambulatorios se ven como de un diseño más abierto, progresivo y sensible.

Las siguientes dimensiones son importantes en el diseño de centros sanitarios: escala, relaciones entre espacios interiores y exteriores, materiales, acústica, iluminación, legibilidad, variedad, y necesidades de las poblaciones especiales. Por otra parte, la arquitectura hospitalaria con una imagen *high-tech* parece atraer a los pacientes e inducirles confianza en la capacidad del hospital para proporcionarles las técnicas médicas más avanzadas. El hospital monolítico se está reemplazando por una variedad de tipologías edificatorias, incluyendo centros de salud (ambulatorios), centros de primeros auxilios, y centros de bienestar. Por ello el diseño de un edificio va influye en gran medida en las emociones del usuario.

Se llega al concepto de Salud que propone la Organización Mundial de la Salud (OMS) en 1947 en su comité de expertos que entienden por salud «un estado de completo bienestar físico, mental y social y no meramente como la ausencia de enfermedad o inferioridad». Demetrio Barcia (2003), en *Psiquiatría y humanismo*, cita a autores como Von Siebeck que entienden la salud como un *para qué*, porque no queremos vivir para estar sanos, sino que queremos estar sanos para vivir, es decir, para poder realizar una serie de tareas, las tareas de la vida, de la vida personal de cada uno. La idea de salud entonces, va ligada a estrechamente a la arquitectura y al entorno, por lo que su diseño puede potenciar emociones positivas, mejorando así el estado de ánimo.

Cathy Lang Ho (2002) también señala en su artículo “Building blocks”, la enorme influencia psicológica que el espacio tiene sobre las emociones humanas y la personalidad, en este caso en una escuela.

Pasando al campo de arquitectura sensorial-emocional, Kisang Ryu (2005) fundamenta en su artículo “Dinescape, emotions and behavioral intentions in upscale restaurants”, la importancia de la psicología a la hora de diseñar un espacio dedicado a la cocina, con los consiguientes efectos sobre el marketing, etc. Resulta así claro, que existe una relación entre la arquitectura y las emociones a todos los niveles, partiendo de la base de que el punto de contacto entre ambas son los sentidos.

También Jane Peyton (2005) refuerza esta idea en su artículo “Eye to heart to mouth”, afirmando que diseñar tiendas de comida va más allá de crear un entorno atractivo visualmente. No sólo se trata de llegar a los sentidos de los consumidores, sino llegar de forma subliminal a sus emociones; es decir, provocar emociones en las personas a través de la arquitectura con un fin (en este caso, consumir). Se utiliza como recurso más directo el uso del color.

Como dato relevante en esta línea de investigación, Rodrigo Ventura y Carlos Pinto-Ferreira (2009) presentan en su artículo “Responding efficiently to relevant stimuli using an emotion-based agent architecture”, una metodología donde un modelo arquitectónico basado en las emociones provoca una respuesta determinada y relevante a ciertos estímulos.

En cuanto al tema de la tecnología, Robert Fox (2005) indica en su artículo “Psychology of virtual architecture”, la influencia en la psicología del comportamiento frente a una arquitectura virtual. Se perciben cada una de las páginas que ofrece un web, como habitaciones, estableciéndose una nueva forma de relación entre la psicología y la arquitectura. La base de estudio que utiliza es la biblioteca virtual. La importancia de la arquitectura virtual y la psicología está cada vez más presente, como tendencia de futuro.

Hablando de pieles, es preciso mencionar la idea que defiende Noushin Ehsan (2005) en su artículo “Don’t be superficial. Appearances aren’t everything”, porque muchas veces se juzga al edificio por su piel, el exterior, cuando lo importante es ver el conjunto y sobre todo, vivir el interior; ya que el edificio se crea con una función, no para ser admirado como si fuera un cuadro, una imagen.

Sobre todo, en el desarrollo del presente trabajo, el tema central ha sido siempre el interior de la arquitectura como reflejo del interior de las emociones, con lo que tiene una enorme importancia.

Para terminar, Yael Reisner (2010) advierte en su artículo “To really connect with people, architecture needs to get back in touch with its emotions”, la necesidad que tiene la arquitectura de volver a conectarse con sus emociones, para poder así llegar a la gente. Esto es muy importante en la arquitectura real, y en la arquitectura para el cine, que lo que pretende es precisamente potenciar las emociones de las personas a través de las suyas propias. Para que se establezcan estas conexiones tiene que crearse un vínculo muy emocional muy fuerte persona-espacio. Dice que «la capacidad estética de la arquitectura está cargada de poéticas calidades visuales que pueden provocar emociones en el observador».

2.3.2.3 *Arquitectura, abstracción y emociones*

En esta investigación, lo que se pretendía era en primer lugar, hacer una recopilación de toda la documentación disponible referente al tema. A partir de ahí, realizar una selección de los datos que fueran relevantes para desarrollar el tema elegido. Por último, después de analizar estos documentos y reflexionar sobre el proceso de investigación, establecer una serie de conclusiones generales sobre el trabajo realizado.

Primero, señalar que el tema de las emociones en relación con la escultura arquitectónica ha resultado ser muy complejo a la vez que fascinante. Está claro que existen vínculos directos entre las emociones, o pasiones (como las denominaba Descartes), y la escultura; lo interesante es que dentro de la escultura, la parte de la escultura arquitectónica presenta una serie de tipologías que podrían invitar, por su simbología, a establecer conexiones. Estas relaciones se crearían a partir de una selección de los tipos más específicos en cuando a sus lazos con las emociones. Esto lleva a la expresión emocional que se observa en rostro y cuerpo.

Siguiendo la clasificación que desarrollaba Juan Bordes Caballero (1986) en su Tesis: *La escultura como elemento de composición en el edificio. Su normativa en la Tradadística española, francesa e italiana*; he concretado una selección de los modelos más relevantes como casos de estudio. Para ello, he tenido la suerte de contar con el profesor Bordes como tutor de esta investigación; pudiendo puntualizar, con su orientación, cinco tipos dentro de la escultura edificatoria, vinculados estrechamente a la expresión de las emociones humanas. Y posteriormente, comprender **la expresión de las pasiones por la propia configuración de la arquitectura**.

Como conclusión, se señalaba la relación entre estos tipos y las emociones o pasiones primarias de Descartes (1649), esbozando las relaciones con las pasiones particulares. Esto quedaba abierto a posibles modificaciones, ya que a pesar de existir un vínculo tal vez mayor con determinadas emociones, la escultura presenta tantas posibilidades que sería imposible cerrar en un cuadro estas relaciones como únicas. De manera, que lo aquí expuesto queda como sugerencia dentro de unas líneas generales.

Lo que me llama la atención de la escultura arquitectónica con relación a las emociones, es que las emociones aparecen ‘congeladas’ en el gesto que el escultor regala a la materia; con lo que no pueden ser más puras, más directas, ni más claras, dejando una expresión concreta en un determinado lugar, con una intención precisa. En *Historia de las teorías de la figura humana: el dibujo, la anatomía, la proporción y la fisiognomía*, Juan Bordes (2003) señalaba en el capítulo de “La fisiognomía o las formas del alma”: «el rostro es el texto más breve e intenso para atrapar el tiempo. Es el más pequeño y sensible sudario de ideas, pues con las frágiles comisuras de sus elementos cuenta la historia de los sentimientos. Y solo con el temblor de sus fibras musculares despliega el inmenso teatro de la expresión».

En cuanto a la arquitectura antropomórfica, también se podría relacionar con determinadas emociones o pasiones primarias y particulares. Por ejemplo, la arquitectura de edificios genitales y copulantes expresaría deseo; las metonimias arquitectónicas como la boca expresarían terror; la arquitectura de huesos también expresaría terror, las arquitecturas viscerales expresarían desesperación, odio, o celos; la arquitectura organicista expresaría alegría por su fusión con la idea de naturaleza; etc.

Con la realización de esta investigación fue posible constatar cómo la arquitectura siempre busca expresar y provocar emociones positivas; incluso desde su creación se podría inspirar en ellas para conseguir este efecto. Mientras que existen dos vertientes directamente relacionadas con la arquitectura que engloban otras artes, que introducen la variable de las emociones negativas en la arquitectura. Una de ellas sería el cine, donde la arquitectura o espacios creados o utilizados en el cine buscan expresar y provocar emociones tanto positivas como negativas. Y la otra sería la escultura, donde la escultura arquitectónica o edificatoria busca expresar y provocar emociones tanto positivas como negativas. En el primer caso, de un modo más abstracto. Y en el segundo caso, de un modo más físico; ya que es posible 'ver' las emociones a través de la figura humana, y por medio del rostro y cuerpo, se pueden sentir las emociones, sentir lo que sienten, o que quieren que se sienta al contemplarlas.

Estas son las dos líneas de investigación que he seguido, para confluir en una sola: la arquitectura y las emociones. En especial, a través del cine. Pero la idea principal, sería la de entender cómo las emociones han influido a la hora de crear arquitectura, cómo se han expresado a través de ella, y cómo esas emociones han ido transformando la arquitectura en base a la abstracción, con el fin de seguir expresando las mismas cosas; incluyendo siempre la dualidad de emociones positivas y negativas (en el cine), para alcanzar el equilibrio de la realidad a través de la imagen arquitectónica.

En este sentido de transformación o metamorfosis, es posible ver cómo las emociones, que antes se expresaban literalmente a través del rostro y cuerpo de la figura humana en la escultura edificatoria, se han ido abstrayendo hasta crear (mediante un lenguaje arquitectónico de formas, espacios, líneas, colores, materiales, y luz), una nueva manera de entender la expresión y provocación de emociones en la arquitectura.

Se puede decir que la escultura arquitectónica expresa las emociones literalmente, provocando las mismas emociones u otras; y la arquitectura actual expresa las emociones de un modo abstracto, provocando las mismas emociones u otras.

Arnheim (1995) señalaba que las cualidades dinámicas de las formas, colores y sucesos «son un aspecto inseparable de toda experiencia visual». Estas cualidades conllevan un inherente sentido expresivo.

Al aplicar esta idea a la arquitectura actual, se observa el gran abanico de posibilidades que ofrece.

Además, Zevi (1976) hablaba de la interpretación física y psicológica de las **formas** geométricas; con la extensión de la teoría *Einfuehlung* a todo el edificio. Se trata de transferir el propio espíritu al edificio, en humanizarlo, en hacerle hablar, en vibrar con él desde la inconsciencia de la fusión entre la persona y el edificio, donde el cuerpo de la persona tiende a repetir el movimiento de la arquitectura. Se refuerza así el vínculo humano entre la arquitectura y el hombre.

En este sentido, los elementos de la arquitectura expresan sus emociones haciendo al edificio mostrar su esencia. Por ejemplo, se señala en los volúmenes Wright en Falling Water, alegres o terribles, cruzando sonrisas desde la inestabilidad humana.

En *El universo imaginario de Louis I. Kahn*, Antonio Juárez (2006) incide sobre cómo los **materiales** juegan ante la **luz**, con lo que fue posible introducir las dos variables de interés en la arquitectura actual como base para crear emociones.

En este sentido habría que tener en cuenta el tiempo, y el efecto que causa el tiempo en la forma en la que esos materiales expresan la esencia del edificio, con las variaciones de la luz y la intensidad de la misma, que va cambiando. Podría el acero, por ejemplo, desentonar respecto de otro material, hasta que pase el tiempo necesario y se ‘combine’ de la forma deseada. Cabe pensar también, en la relación entre oscuridad y determinadas emociones de las estudiadas anteriormente, o bien entre la luz y otras de las emociones analizadas.

El tipo de material también podría expresar una emoción, a la vista, o también al tacto. También habría que tener en cuenta cómo trabajan juntos los materiales, para tener una visión unitaria del efecto conjunto. Los materiales trabajan por «simpatía». Existe además, un orden en los materiales, para que cada uno pueda expresar su esencia sin ser ‘invadido’ por otro.

La vibración ante la luz sería otro factor a considerar. La luz que entra en un espacio, lo modifica, dándole una expresión determinada.

Este hermoso diálogo, lo contaba Kahn así: «ahora que estaba hablando sobre el silencio y la luz, o sobre el deseo de expresar y los medios, trataba de decir que todo material es luz gastada, luz que ha llegado a agotarse. La creación me hace pensar en dos hermanos, que realmente no son dos. Uno de ellos tiene el deseo de ser y de expresar; el otro el deseo de convertirse en algo tangible, de convertirse en los medios con los que el espíritu del hombre puede expresarse a sí mismo. Si la voluntad de ser ha de convertirse en algo donde prevalezca lo luminoso, entonces lo luminoso se convierte en una salvaje danza de fuego, gastándose hasta llegar a materializarse, y este material, esta pequeña dosis de materia, que se deshace, ha hecho las montañas, los arroyos, la atmósfera y a nosotros mismos, que también procedemos de la luz gastada».

Es indispensable tener en cuenta la **estructura** como base de esas formas, a la hora de expresar emociones en este nuevo lenguaje arquitectónico. La estructura es el origen de las presencias, de lo que hace visible el espacio. Es como la «columna vertebral». Este elemento vertebra todo el proyecto, siendo la clave de la futura expresión. Así, se puede tener una estructura continua o discontinua. Se busca la autonomía de los elementos.

En general es muy sugerente esta forma de construir y expresar las emociones desde el silencio, aunque puede resultar complejo de entender si no se conoce este nuevo código. Sin embargo, la importancia radica en provocar emociones, y esto siempre sucede cuando una persona entra en contacto con una arquitectura y su espacio.

Kahn habla de crear «presencias», y estas «presencias» expresan emociones en sí mismas, al mismo tiempo que provocan otras en el individuo que habita entre ellas. Introduce el color: «los azules serían una cosa un día y otra cosa el siguiente, dependiendo del carácter de la luz». Esto permite tener diferentes expresiones en función del efecto de la luz sobre los materiales, el espacio y el color. En esta fusión, es muy importante la elección del cristal que permitirá el paso de los rayos solares. Habla de un ladrillo, como una forma fija, cuya expresión varía en función del color específico del ladrillo en cuestión, y de la luz.

Esta poesía de movimientos entre los elementos básicos de expresión en clave actual, son la base para la creación y provocación de emociones en el espectador de la arquitectura. Reflexionaba Kahn: «el movimiento del silencio a la luz, de la luz al silencio, tiene muchos umbrales, muchos, muchos, muchos umbrales. Y cada umbral tiene realmente una singularidad. Cada uno de nosotros tiene un umbral, que

es donde acontece el encuentro de la luz y el silencio». Se trata, por tanto, de una experiencia casi mística: «este umbral, este punto de encuentro, es la posición (o el aura) de la inspiración. La inspiración es donde el ‘deseo de ser/expresar’ encuentra lo posible. Es la creadora de presencias. Y aquí está también el Santuario del Arte, el centro de la necesidad expresiva y de los medios de expresión».

Entre los elementos a tener en cuenta a la hora de considerar el nuevo lenguaje arquitectónico a la hora de expresar y provocar emociones, se encuentra el **color**. En *La infancia de las vanguardias. Sus profesores desde Rousseau a la Bauhaus*, Juan Bordes (2007) señala las relaciones entre colores y sentimientos desde que nacemos, citando a Charles Baudelaire en *Le peintre de la vie moderne* (1863): «el niño todo lo ve como novedad; está siempre embriagado. Nada se asemeja más a lo que llamamos inspiración que la alegría con la que el niño aborda la forma y el color».

También está presente el antropomorfismo como un ‘juego’, cuando Juan Bordes habla sobre el álbum de recortes o *scrapbook* que ilustra su libro: «todo el álbum está impregnado con un surrealismo con ejemplos que juegan con la percepción dobles imágenes, como el paisaje convertido en rostro de una construcción antropomorfa, a la manera que usará Dalí».

Edmund Burke (1757) en *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*, habla del color como productivo de sublimidad. En su opinión, los colores vivos no contribuyen a la creación de lo sublime. También señala la combinación entre colores y materiales, como el color de un líquido en relación a un cristal. Dependiendo de cómo se presente, podrá ser sublime o no. Subraya que el terror, modificado, causa asombro, y lo bello (placer positivo), causa amor.

Las emociones se han abstraído así, siguiendo la línea que proponía Kandinsky (1996) en *De lo espiritual en el arte*. Señala la importancia de la expresión de emociones en el arte, de este modo: «me daré por satisfecho si mi llamada no se pierde en el vacío».

El objeto artístico, en este caso la arquitectura, desde la abstracción, encerraría la emoción anímica del artista, buscando expresarse por sus medios, y provocar emociones en el individuo. El artista tiene, por tanto que «expresar su mundo interior», derivando este objeto a la sensibilidad de la persona que lo vive, y siente cosas. El artista siente el «principio de la necesidad interior», expresando su personalidad, el estilo de su época, y lo que le es propio del arte. Así la evolución del arte es una expresión progresiva de lo eterno-objetivo en lo temporal-subjetivo, y ahí se ve cómo las emociones influyen en la creación.

Si se tiene en cuenta el color, Kandinsky hablaba del efecto puramente físico que sucede cuando el ojo queda fascinado por la belleza y la calidad del color. La sensación que percibe el espectador es de alegría: «el color es un medio para ejercer una influencia directa sobre el alma. El color es la tecla. El ojo es el macillo. El alma es el piano con muchas cuerdas. El artista es la mano que, por esta o aquella tecla, hace vibrar adecuadamente el alma humana». La tendencia al amarillo o al azul provoca calor o frío, que se traducen en un acercamiento o alejamiento del espectador. El azul, cuanto más profundo, despierta el deseo de pureza y de inmaterialidad en el hombre. El verde expresa calma, porque produce un equilibrio. El blanco muestra un silencio absoluto, representando la alegría pura, y la pureza inmaculada. El negro representa tristeza y muerte. El gris representa la inmovilidad. El rojo expresa vitalidad, potencia.

Al desarrollar la sensibilidad antes mencionada, estos elementos: líneas, formas, materiales, color y luz; alcanzan un valor interior, y de ahí un «sonido interior», que provoca determinadas emociones.

Desarrolla así el lenguaje de la forma y el color, cuyas composiciones, han de tener en cuenta el movimiento en cuanto a la expresión. Cualquier forma y cualquier color son válidos para la expresión.

Las formas tienen una relación entre sí que se podría expresar en forma matemática: «en todo arte, la última expresión abstracta es el número».

Todo objeto, ya sea creado por la naturaleza o por la mano del hombre, es un ente con vida propia. Todo objeto representado en imagen provoca una vibración interior.

El espectador va reuniendo conocimientos del lenguaje abstracto hasta que lo domina. Ahí reside la complejidad de este estudio de las emociones en la arquitectura desde la abstracción.

El arte está por encima de la naturaleza.

En esta evolución de la expresión de la arquitectura, se observa la antropomorfización en “El cuerpo de la arquitectura”, dentro de *Atmósferas*, de Peter Zumthor (2006). En esta reflexión, al igual que hacía Kahn, sustituye la figuración por la ‘presencia’ material arquitectónica y estructural. Esta presencia produce un efecto en el individuo que la habita. Compara el edificio con la anatomía humana. Constaría así de masa corpórea, membranas, etc. Se trata de un cuerpo que nos puede tocar. Es una ‘piel’ tangible que nos envuelve, causando sensaciones y sentimientos. Según sea, las expresiones serán diferentes.

Por la fisionomía de la arquitectura (elementos que la componen), la arquitectura se convierte en un ser que siente. Cómo lo expresa. Incorpora emociones a través de su fisionomía. La arquitectura y el urbanismo expresan los sentimientos o emociones, desde su propia concepción, desde su origen. Se crean como forma de expresión en sí. En su máxima expresión figurativa, utilizaba la escultura, pero la complejidad simbólica va escondiendo los significados, dificultando la lectura de las emociones. La escultura arquitectónica, consciente de su dimensión plástica, evoluciona a través de la abstracción para dar un nuevo lenguaje a la arquitectura. Este efecto ‘espejo’, tan claro en la figuración, transportaba al observador directamente a la emoción que expresaba la escultura. Ahora, el efecto ‘espejo’ busca que el espectador aprenda su lenguaje, hasta adquirir la sensibilidad necesaria para captar la expresión de la nueva arquitectura.

La cuestión está entonces, en entender esta nueva clave de líneas, formas, materiales, colores, y luz como forma de expresión de las emociones. En todo momento en que se busca expresar emociones, va implícita la consecuente provocación de emociones en el habitante de la arquitectura.

CAPÍTULO 3: LA HABITACIÓN EN EL CINE

“Yo soy el espacio donde estoy”.

Noël Arnaud

INDICE DE CAPÍTULO

Índice General	i
Capítulo 1: Introducción	2
Capítulo 2: Tres lenguajes para una idea	12
Capítulo 3: La habitación en el cine	139
3.1 Análisis de películas desde las emociones del individuo:	143
3.1.1 Introducción al análisis: Arquitectura y emociones	143
3.1.1.1 Del revés (Inside out), de Pete Docter & Ronnie del Carmen (Estados Unidos, 2015)	144
3.1.1.2 Relatos salvajes, de Damián Szifron (Argentina, 2014)	147
3.1.2 El reflejo de las emociones del individuo en la arquitectura	151
3.1.2.1 Arquitectura y antropología	152
3.1.2.2 Repulsión (Repulsion), de Roman Polanski (Reino Unido, 1965)	153
3.1.2.3 Barton Fink, de Joel & Ethan Coen (Estados Unidos, 1991)	157
3.1.2.4 A primera vista (At first sight), de Irwin Winkler (Estados Unidos, 1999)	161
3.1.2.5 Cómo ser John Malkovich (Being John Malkovich), de Spike Jonze (Estados Unidos, 1999)	165
3.1.2.6 La habitación del pánico (Panic room), de David Fincher (Estados Unidos, 2002)	169
3.1.2.7 ¡Olvidate de mí! (Eternal sunshine of the spotless mind), de Michel Gondry (Estados Unidos, 2004)	172
3.1.2.8 Origen (Inception), de Christopher Nolan (Estados Unidos, 2010)	177
3.1.2.9 El reflejo de las emociones del individuo en la arquitectura. Reflexiones	183
3.1.3 Emociones desde el exterior: la ventana	187
3.1.3.1 Y el mundo marcha (The crowd), de King Vidor (Estados Unidos, 1928)	188
3.1.3.2 La ventana (The window), de Ted Tetzlaff (Estados Unidos, 1949)	190
3.1.3.3 La ventana indiscreta (Rear window), de Alfred Hitchcock (Estados Unidos, 1954)	192
3.1.3.4 El beso del asesino (Killer's kiss), de Stanley Kubrick (Estados Unidos, 1955)	194
3.1.3.5 La larga noche del 43 (La lunga notte del 43), de Florestano Vancini (Italia, 1960)	196
3.1.3.6 El infierno del odio [Tengoku to Jigoku (High and Low)], de Akira Kurosawa (Japón, 1963)	198
3.1.3.7 El reportero [Professione: Reporter (The Passenger)], de Michelangelo Antonioni (Italia, 1975)	200
3.1.3.8 Una habitación con vistas (A room with a view), de James Ivory (Reino Unido, 1985)	202
3.1.3.9 Paseo con Johnny Guitar (Passeio com Johnny Guitar), de João César Monteiro (Portugal, 1995)	204
3.1.3.10 Los otros (The others), de Alejandro Amenábar (España, 2001)	206
3.1.3.11 11'09''01-11 de Septiembre (11'09''01-September 11), de Sean Penn (Francia, 2002)	208
3.1.3.12 La ventana de enfrente (La finestra di fronte), de Ferzan Ozpetek (Italia, 2003)	211
3.1.3.13 Descubriendo Nunca Jamás (Finding Neverland), de Marc Foster (Estados Unidos, 2004)	214
3.1.3.14 Mar adentro, de Alejandro Amenábar (España, 2004)	216
3.1.3.15 La ventana, de Carlos Sorín (Argentina, 2008)	219
3.1.3.16 El hombre de al lado, de Mariano Cohn y Gastón Duprat (Argentina, 2009)	222
3.1.3.17 Medianeras, de Gustavo Taretto (Argentina, 2011)	226
3.1.3.18 Emociones desde el exterior: la ventana. Reflexiones	229
3.2 Análisis de películas desde la personalidad del individuo	233
3.2.1 Introducción al análisis: Sensación de lugar	233
3.2.2 Arquitectura y personalidad	234
3.2.3 Expresión y habitación	235
3.2.3.1 Laura, de Otto Preminger (Estados Unidos, 1944)	236
3.2.3.2 Pickpocket, de Robert Bresson (Francia, 1959)	242
3.2.3.3 El año pasado en Marienbad (L'année dernière à Marienbad), de Alain Resnais (Francia, 1961)	249
3.2.3.4 El sabor del sake [Samma no aji (AKA Sanma no aji)], de Yasujiro Ozu (Japón, 1962)	256
3.2.3.5 El silencio de un hombre [Le samourai (Le samourai)], de Jean Pierre Melville (Francia, 1967)	265
3.2.3.6 Taxi Driver, de Martin Scorsese (Estados Unidos, 1976)	273
3.2.3.7 American Gigolo, de Paul Schrader (Estados Unidos, 1980)	280
3.2.3.8 Posibilidad de escape (Light Sleeper), de Paul Schrader (Estados Unidos, 1992)	287
3.2.3.9 The Walker, de Paul Schrader (Estados Unidos, 2007)	296

3.2.3.10 La habitación del hijo (La stanza del figlio), de Nanni Moretti (Italia, 2001)	304
3.2.3.11 En la habitación (In the bedroom), de Todd Field (Estados Unidos, 2001)	311
3.2.3.12 Cisne negro (Black swan), de Darren Aronofsky (Estados Unidos, 2010)	318
3.2.3.13 Las razones del corazón, de Arturo Ripstein (México, 2011)	326
3.2.3.14 La mejor oferta [La migliore offerta (The Best Offer)], de Giuseppe Tornatore (Italia, 2013)	334
3.2.3.15 La chica danesa (The Danish girl), de Tom Hooper (Reino Unido, 2015)	340
3.2.3.16 La habitación (Room), de Lenny Abrahamson (Irlanda-Canadá, 2015)	349
3.2.3.17 Expresión y habitación. Reflexiones	356
3.2.3.17.1 Arquitectura y antropología	356
3.2.3.17.2 Arquitectura, psicología y personalidad	356
3.2.3.17.3 Cómo plantear el análisis de la habitación/apartamento	358
3.2.3.17.4 La arquitectura hecha habitación	360
3.2.3.17.5 La habitación	365
3.2.3.17.6 Diferencias culturales	366
3.2.3.17.7 Las cosas que habitan el espacio interior	368
3.2.3.17.8 La luz como elemento casi mágico	369
3.2.3.17.9 Espacios íntimos	370
3.2.3.17.10 Habitación y personalidad	371
3.2.3.17.11 Cultura y personalidad	376
3.2.3.18 Expresión y habitación. Reflexiones	379
Capítulo 4: Proyecciones bilaterales	382
Conclusiones	451
Bibliografía	459
Filmografía	468
ANEXOS	470

3.1 Análisis de películas desde las emociones del individuo:

«Goethe miraba y miraba; eso es lo fantástico en él, que sabía mirar».

Peter Zumthor, *Atmósferas*

En este apartado se va a presentar el análisis de una selección de películas desde las emociones del individuo y su relación con la arquitectura. Esto quiere decir que es el individuo el que siente y lo expresa a través de la arquitectura. Para comenzar se plantea una introducción donde se señala esa relación entre 'Arquitectura y emociones', con el análisis de dos películas clave. Estas emociones pueden venir de dentro, o de fuera. De ahí los dos tipos de análisis: 'El reflejo de las emociones del individuo en la arquitectura', que muestra cómo se utiliza la arquitectura para materializar lo que el individuo siente en su interior; y 'Emociones desde el exterior: la ventana', que muestra cómo la ventana se convierte en un elemento arquitectónico básico para influir en el estado emocional del individuo.

Para abordar este tema, tomamos como referencia los tipos de emociones básicas propuestos por Enrique Fernández-Abascal en *Psicología general. Motivación y emoción*, señalados en el Capítulo 1. Estas son: miedo, ansiedad, ira, hostilidad, tristeza, asco, felicidad, amor, humor y sorpresa. Se pueden agrupar dependiendo de si son negativas o positivas, aunque a veces pueden combinarse emociones opuestas.

Fernández-Abascal, Enrique G: *Psicología general. Motivación y emoción*; 1997; pp. 171.

3.1.1 Introducción al análisis: Arquitectura y emociones

- ***Del revés (Inside out)*, Pete Docter & Ronnie del Carmen (EEUU, 2015)**
- ***Relatos salvajes*, Damián Szifron (Argentina, 2014)**

Sería imposible no empezar este tema sin mencionar dos películas recientes a modo de introducción. La primera es *Del revés (Inside out)*, de Pete Docter & Ronnie del Carmen (Estados Unidos, 2015), donde a través de dibujos animados se presentan las cinco emociones básicas. La segunda es *Relatos salvajes*, de Damián Szifron (Argentina, 2014), que lleva las emociones hasta su extremo más exagerado, acompañándolas de formas arquitectónicas y espacios muy precisos.

3.1.1.1 Del revés (*Inside out*), de Pete Docter & Ronnie del Carmen (Estados Unidos, 2015)

Sinopsis: Riley es una chica que disfruta o padece toda clase de sentimientos. Aunque su vida ha estado marcada por la Alegría, también se ve afectada por otro tipo de emociones. Lo que Riley no entiende muy bien es por qué motivo tiene que existir la Tristeza en su vida. Una serie de acontecimientos hacen que Alegría y Tristeza se mezclen en una peligrosa aventura que dará un vuelco al mundo de Riley.

Deben estar muy orgullosos los creadores de esta película, por la genialidad de su idea y el desarrollo de la misma. Puede parecer pensada para niños por ser de dibujos animados, cuando en realidad entraña una explicación muy elaborada sobre las emociones y el funcionamiento del cerebro humano.

Los personajes: Alegría, Tristeza, Asco, Miedo e Ira, se asocian con colores ya asociados previamente en distinta bibliografía a estas emociones. Así Alegría es amarilla, Tristeza azul, Asco verde, Miedo morado e Ira rojo. La maravilla del argumento surge al descubrir la importancia de todas las emociones, tanto positivas como negativas, y cómo el aprendizaje se basa en muchas ocasiones en una combinación de emociones contrarias, como ocurre en este caso con Alegría y Tristeza. Tenemos una serie de recuerdos esenciales que estructuran nuestra vida y nos permiten aprender de la experiencia. A veces estos recuerdos se forman de la contraposición de emociones distintas. Como dicen: “es necesario conocer la tristeza para apreciar la felicidad”. Hay cosas que nos da miedo hacer pero después nos producen alegría, por ejemplo. El proceso de las emociones es muy complejo, pero interesante.

Una de los puntos fuertes es la arquitectura que diseñan para mostrar la complejidad del cerebro. Donde tenemos unas bases fundamentales (‘islas de la personalidad’), como pilares que nos sostienen: familia, amistad, trabajo, estudio, hobbies, imaginación, sueños... que se presentan como pequeñas ciudades conectadas mediante puentes al centro de emociones (que sería la amígdala), y donde vemos que si una de esas bases cae, o se rompe, el equilibrio se desestabiliza. También vemos claramente la asociación entre emociones y recuerdos, como el gran almacén de la memoria a corto y largo plazo. Vemos ese ‘agujero negro’ donde va a parar mucha información que está ahí pero que es difícil recuperar. Y el tremendo laberinto que configura el cerebro, donde las conexiones neuronales y las sinapsis son las encargadas de que todo funcione correctamente y se desarrollen los distintos aspectos que conforman nuestra mente. Lo mejor de todo es visualizar cómo nuestro pensamiento va ligado a las emociones en la mayoría de los casos, y unas cosas se conectan con otras de una forma imposible de explicar. Ya que todos somos diferentes y cada uno tiene un modo de ser y sentir. Espectacular el valor que se da a las emociones y la conexión imprescindible entre emoción y memoria.

3.1.1.2 Relatos salvajes, de Damián Szifron (Argentina, 2014)

Sinopsis: La película consta de seis episodios que alternan la intriga, la comedia y la violencia. Sus personajes se verán empujados hacia el abismo y hacia el innegable placer de perder el control, cruzando la delgada línea que separa la civilización de la barbarie.

Esta propuesta de seis personajes que llevan sus emociones hasta el extremo sin control resulta fascinante. Es una oda a la libertad, a dar rienda suelta a lo que uno de verdad siente, traspasando todos los límites posibles. Sabemos que existen ciertas normas no escritas, y que está prohibido saltárselas, porque de cara a la sociedad, sería un suicidio. Lo que ocurre en *Relatos salvajes* es que esa fuerza no se consigue frenar de ninguna manera, y se deja llevar hasta el final. Tal parece que si no existieran esos límites el mundo sería caótico. Pero es interesante ver qué pasaría si se llevasen a la realidad pensamientos, deseos, fantasías, en forma de acciones. Szifron lo describe de forma magistral a través de sus historias.

La arquitectura juega un papel primordial como cuadro que sujeta esas emociones desbocadas. Por ejemplo, en uno de los relatos, aparece una chica, camarera, que mientras trabaja ve llegar a su restaurante a la persona que arruinó la vida de toda su familia y la suya propia. La cocinera le propone acabar con él. El ambiente es oscuro, sucio, hostil, degradado, produce asco. Podría representar un reflejo muy claro de cómo se siente la protagonista, encerrada en un agujero y olvidada del mundo, abandonada, sin ninguna posibilidad de escapar de ese destino tan grotesco.

Otro relato muestra a un padre de familia cuyo hijo provoca un accidente con el coche, y el modo en el que se refugian en la casa para planear el modo de cambiar el destino de su hijo. En esa reflexión aparece pensando, meditando, ante la complejidad de su decisión, mientras mira a través de la ventana de su casa. En un marco que refleja la soledad y el vacío dentro de un entorno supuestamente rico y feliz. El individuo se mimetiza con la arquitectura, adoptando incluso la misma gama de color para no romper la composición. Las diagonales que provocan tensión en el cuadro son muy intensas.

Uno de los relatos más tremendos muestra a una pareja que se casa, y en la celebración, la novia descubre que el novio le ha sido infiel. En este caso el ataque de nervios cargado de la mayor ansiedad posible se expresa de un modo muy gráfico con la novia que busca aire y sube a la terraza del edificio, y mira hacia abajo en la oscuridad de la noche. Este plano en picado nos muestra el vértigo que está sufriendo la persona.

Por último, Simón (Ricardo Darín), después de haber perdido a su familia, el trabajo, todo, por una multa injusta, decide utilizar sus conocimientos sobre explosivos para hacer explotar el lugar donde le hicieron perderlo todo. Esta rabia presentada en forma de explosión es realmente acorde a lo que siente una persona cuando está completamente desesperada. La ira que lleva a los peores pensamientos.

3.1.2 El reflejo de las emociones del individuo en la arquitectura

«Vemos a través de la piel».

Juhani Pallasmaa, *Los ojos de la piel*

- **Repulsión (Repulsion)**, Roman Polanski (Reino Unido, 1965)
 - **Barton Fink**, Joel & Ethan Coen (EEUU, 1991)
 - **A primera vista (At first sight)**, Irwin Winkler (EEUU, 1999)
 - **Cómo ser John Malkovich (Being John Malkovich)**, Spike Jonze (EEUU, 1999)
 - **La habitación del pánico (Panic room)**, David Fincher (EEUU, 2002)
 - **¡Olvidate de mí! (Eternal sunshine of the spotless mind)**, Michel Gondry (EEUU, 2004)
 - **Origen (Inception)**, Christopher Nolan (EEUU, 2010)
- **Repulsión: Traumas**
 - **Barton Fink: Estados de ánimo**
 - **A primera vista: Sentidos**
 - **Cómo ser John Malkovich: Deseos**
 - **La habitación del pánico: Terror**
 - **¡Olvidate de mí!: Memoria**
 - **Origen: Sueños**
 -

El objeto de la investigación en este apartado es analizar la traslación de las **emociones** que un individuo experimenta en su piel a la **arquitectura**; y de cómo la arquitectura se entiende a través de los sentidos, no sólo la vista, sino otros más olvidados como el sonido, el olfato, o principalmente el tacto. Además de la piel, se puede llevar al campo de la mente también, teniendo lugar una traslación de los traumas, estados de ánimo, deseos, terror, memoria, sueños, de la mente a la arquitectura. Todo a través del cine.

La arquitectura expresa emociones. Se han estudiado las relaciones entre arquitectura, escultura y emociones. La arquitectura sólo puede expresar emociones de forma directa a través de formas antropomórficas. Sin embargo, existe una variable dentro del cine, que se ocupa de expresar emociones, desde un punto de vista más abstracto. Puede entonces la arquitectura tomar formas antropomórficas que expresen emociones, o simplemente, trasladen situaciones físicas/orgánicas/psíquicas del ser humano a la arquitectura (recuerdos, sueños, traumas).

La arquitectura puede, de este modo, expresar emociones. Siempre se habla de la arquitectura como piel que nos envuelve, de la materia, los materiales, tocar, los sentidos, el tacto. Pero a veces no somos realmente conscientes de la importancia de estos parámetros a la hora de proyectar. En el cine, se consigue conectar emocionalmente el interior de la persona con el interior de la arquitectura en un ejercicio de traslación de 'piel a piel', mostrando, literalmente, la expresión del interior humano en un espacio interior. Se trata de conexiones interior-interior, manifestadas a través de lo físico: las pieles.

Es muy sugerente la complejidad de la mente humana, los sentimientos, que se protegen del exterior con una piel, y se relacionan con ese exterior a través de los sentidos. A su vez, el individuo crea la piel de la arquitectura para proteger su primera piel del exterior. En ese espacio envolvente, los sentidos vuelven a dar forma a las emociones. El individuo toma una escala que lo relaciona con el espacio que lo

envuelve, y el cine consigue cambiar esa escala, cambiar los papeles de las pieles, y ponerse en la piel de la otra piel. Empatiza así la arquitectura con el hombre, y el hombre con la arquitectura, en una estrecha relación tan íntima, que sólo sería posible en la mente del que vive esa situación. El espacio para la imaginación, la memoria, los sueños, que reside en la mente humana, nos lleva al interior de esa piel, dándonos la opción de crear arquitecturas imposibles. Una pregunta interesante sería: **“¿existe un “patrón” determinado para describir emociones a través de la arquitectura?”**.

La arquitectura provoca emociones. Esta arquitectura creada para el cine es capaz de provocar una serie de emociones en el espectador de la película. Esto se comprobará en el último capítulo, gracias a un experimento científico.

3.1.2.1 Arquitectura y antropología

La **antropología** se relaciona con la **arquitectura** en cuanto se tiene en cuenta la idea de ‘frontera’ entre el interior y el exterior. Lo que se puede llamar ‘piel’. El ser humano siente y comprende que habita en un interior: su cuerpo. Su cuerpo constituye así, su primera habitación, su primera casa. Desde que nace, tarda un tiempo en comprender este hecho. Experimenta, y gracias a los sentidos, es capaz de percibir el entorno que lo envuelve y entender el concepto de espacio. Su piel representa un límite. Se da cuenta del Universo que le rodea, y siente la necesidad de protegerse de ese enorme exterior. Para ello, crea la arquitectura, como protección, como refugio, como piel. Se trata de un nuevo límite o frontera que delimita el espacio dentro del cual podrá desarrollar su expresión más íntima. Esta interioridad-exterioridad afecta al ser humano en cuanto a que la piel lo limita, y no se puede cambiar. Es ahí donde la arquitectura presenta la posibilidad de experimentar con distintos espacios, generando una sensación de libertad. Sin embargo, en algunos casos, la unión de ‘piel a piel’ en algunas personas, es tan fuerte, que se puede apreciar patológicamente el deterioro de la arquitectura en el interior, como reflejo del estado anímico de la persona.

En algunos casos, la persona podría incluso llegar a sentirse prisionera de su propio cuerpo, y querer escapar de él, o reflejar que le ocurre. Cuando se trata de emociones, algo interno y personal, resulta imposible conseguirlo con un espejo. Por ello, los sentidos se pueden querer extender al espacio que lo envuelve, para conseguir expresar estas emociones. Ya sea a través del sonido, o de la vista, o del olfato, o del tacto. De esta manera, es posible observar, por ejemplo, una situación tan sencilla como una persona que se enfada y siente ira; se encierra en su habitación y pone cierto tipo de música relacionado con su estado de ánimo, a un volumen suficientemente alto para poder expresar sus emociones. Lo mismo puede ocurrir a la inversa. Asimismo, un tacto suave podría indicar alegría, amor, o pasión; mientras que un tacto hostil podría indicar miedo o ira. La tristeza puede llevar al abandono del espacio que nos rodea, igual que sucede con el propio cuerpo; se nota la dejadez y el descuido. En conclusión, una vez que el individuo es consciente de su propia realidad, tiene que acostumbrarse a convivir con la realidad de un mundo que le rodea, y crearse o habituarse a una serie de pieles que conforman la arquitectura, el urbanismo, y la geografía. La casa constituye una réplica de nuestro cuerpo, que nos da una identidad independiente (en el interior), separada del ámbito público a un ámbito privado.

La ciudad sería una réplica del cuerpo social, una circulación compleja de energías y flujos que ponen en relación los edificios (públicos y privados). El mundo es una construcción de la realidad que hemos realizado física y mentalmente como réplica del Universo; un Universo creado a la medida de nuestras posibilidades e intereses. Es un tema complicado porque trata cuestiones personales, filosóficas, metafísicas, consideradas muchas veces como ocultas o inexplicables científicamente. Sin embargo, esta idea se presenta como fuerte, insinuando que en la mente todo es posible: desde los pensamientos más inverosímiles, a los recuerdos, y a los sueños. Tanto en la arquitectura como en el cine, la imaginación es la clave que da paso a la creación de algo grande.

3.1.2.2 *Repulsión (Repulsion), de Roman Polanski (Reino Unido, 1965)*

Sinopsis: Carol Ledoux es una bella y reprimida joven belga que vive con su hermana Helen en un apartamento de Londres. Carol experimenta sentimientos simultáneos y contradictorios de atracción y repulsión hacia los hombres; por eso para ella resulta tan incómoda la relación que mantiene su hermana con un hombre casado. Cuando la pareja se marcha de vacaciones, Carol comienza a tener alucinaciones y su mente se desquicia.

3.1.2.2.1 Traumas

La protagonista parece reflejar sus traumas a través de la arquitectura de este apartamento. Las paredes, el suelo, el techo, actúan como pieles que proyectan el dolor físico de su propia piel. Estas superficies presentan distintas patologías conforme avanza la película. En el plano superior terminado con molduras que lo enmarcan y otras para las lámparas centrales aparecen grietas, y movimiento inesperado de lámparas. En los planos de las paredes surgen grietas, y humedades. Y en el plano base se observan humedades y suciedad.

Se trata de un tamaño medio, con un espacio amplio y techos altos. Parece que esta tipología constructiva clásica donde la proporción respecto a la persona es bastante mayor produce cierto misterio y desasosiego. Queda reducida la sensación de amplitud por la oscuridad.

Las formas son regulares y rectangulares, lo que proporciona cierta tranquilidad. El color, al ser en blanco y negro, no se aprecia, pero contrasta el tono claro de techo y paredes con el suelo oscuro de baldosa. La textura en general es lisa, excepto cuando surge una patología que provoca intriga y desconcierto. Se reblandece la pared como si se derritiera el material. Salen brazos y cabezas de la pared. Se antropomorfiza esa superficie.

Entre los conectores de paso se ven puertas abatibles, altas, decoradas con molduras. Y entre los conectores visuales/luminosos aparecen dos ventanas grandes que crean una simetría en el plano de la pared izquierda de la habitación, con persianas venecianas que filtran la luz, y cortinas de tipo visillo vaporosas cruzadas que llegan hasta el suelo, pero se recogen a los lados cuidadosamente. Se aprecia un estampado en la parte superior de las cortinas. Este estampado crea una ligera tensión.

En esta película se muestra una iluminación natural tamizada por las cortinas livianas, con lo que los espacios de día son muy luminosos. De ahí va pasando a la oscuridad a medida que transcurre la película. Tal vez buscando reflejar el tormento interior de la protagonista, y el misterio. Incluso va cerrando las cortinas para evitar la entrada de luz durante el día. Es una característica esencial del cine negro. Hay una perspectiva del pasillo que da importancia a este espacio, como núcleo central de la película. No obstante, la iluminación es principalmente artificial. Destaca la lámpara de la mesilla de noche. También lámparas grandes colgadas del techo. En cualquier caso, un dato interesante es que las luces suelen estar apagadas; cada vez más, conforme avanza la película, buscando reflejar la oscuridad, el miedo, la ansiedad y el asco.

Entre los elementos espaciales, el pasillo cobra una gran importancia, no sólo como distribuidor de la casa, sino también como núcleo fundamental donde se producen estas proyecciones emocionales arquitectónicas. Se crea una relación espacial o reflejo entre las emociones de la protagonista y la arquitectura que la rodea, a través de patologías: grietas, humedades, deformaciones, movimientos inesperados de mobiliario y lámparas, materiales que se derriten, etc. En la calle, existen otros elementos espaciales. Se utiliza también el efecto de grietas en el suelo, como el dolor físico y psíquico de la persona, materializado en la superficie al caminar. Se extiende este dolor, esta emoción, a todas las pieles.

Hay una serie de emociones que nacen en el interior de la protagonista, y se proyectan en la arquitectura, en sus superficies. Estas emociones, en este caso, son negativas: **miedo, ansiedad, ira, hostilidad, tristeza, asco y sorpresa**. Se manifiestan en forma de grietas, humedades, suciedad, y materiales que se derriten. También, se observa un antropomorfismo en la arquitectura que pretende mostrar esa sensación de 'repulsión', base del argumento.

En cuanto a la utilización del lenguaje de cine, se observan las secuencias de planos y el encuadre, que aumentan las sensaciones provocadas por el espacio. En este caso, se ven planos cortos, y primeros planos, desde el interior de la habitación. Refuerza así la idea de reflejar el interior, y de señalar la aproximación o acercamiento a la persona que se pretende reflejar en la pantalla. Se establece una intimidad entre el mundo interior de la protagonista y el espacio interior de su habitación; también a través de los movimientos de cámara, que están totalmente focalizados en Carol, ya que la siguen donde va. El movimiento continuo genera tensión.

La iluminación juega un papel muy importante, ya que es capaz de reducir la sensación espacial hasta hacerla asfixiante por impedir el paso de aire y remarcar el envejecimiento/abandono que sufre ese espacio. La oscuridad domina toda la película, para aumentar la sensación de miedo, sorpresa y ansiedad. Con los primeros planos de la protagonista se comprende la ira, hostilidad, tristeza y asco que siente. Todo esto se ve reflejado en su rostro y en la arquitectura, desde el interior, hasta la calle.

Es importante destacar la sensualidad de los intercambios entre pieles, incluyendo así el vestuario, ligero y vaporoso, que muestra la inocencia delicada de Carol, en contraste al terror que sufre.

3.1.2.3 *Barton Fink*, de Joel & Ethan Coen (Estados Unidos, 1991)

Sinopsis: En 1941, Barton Fink viaja a Hollywood para escribir un guión sobre el luchador Wallace Berry. Una vez instalado en el Hotel Earle, el guionista sufre un agudo bloqueo mental. Su vecino de habitación, un jovial vendedor de seguros, trata de ayudarlo, pero una serie de circunstancias adversas hacen que se sienta cada vez más incapaz de afrontar su trabajo.

3.1.2.3.1 Estados de ánimo

El protagonista parece reflejar sus patologías a través de la arquitectura de esta habitación de hotel. Las paredes, el suelo, el techo, actúan como pieles que proyectan el estado físico de su propia piel. Estas superficies presentan distintas patologías conforme avanza la película. En el plano superior de textura lisa con molduras que lo enmarcan aparecen grietas, y humedades. En los planos de las paredes de papel pintado con molduras en la parte superior y rodapié de madera oscura surgen grietas, humedades, y un líquido viscoso que sale de la pared. El papel pintado que se despega. Es como si sudara. Desprende sensación térmica de calor. Y en el plano base compuesto por una alfombra estampada con flores se observan humedades y suciedad.

Se trata de un tamaño medio, con un espacio amplio y techos altos. Queda reducida la sensación de amplitud por las patologías del papel pintado que se despega.

Las formas son regulares y rectangulares, lo que proporciona cierta tranquilidad. El color amarillento claro en techo y paredes con dibujo de motivo vegetal proporciona cierta angustia. Remarca la vejez y el abandono, aumentada por el granate y beige del suelo.

Entre los conectores de paso se ven puertas abatibles, medias, decoradas con molduras. Se trata de la habitación de un hotel. Y entre los conectores visuales/luminosos aparecen dos ventanas grandes que crean una simetría en el plano de la pared frontal de la habitación, con cortinas que filtran la luz. Las ventanas no se pueden abrir. Esto es un dato interesante de la habitación. Provoca cierta claustrofobia.

En esta película se muestra una iluminación natural tamizada por las cortinas livianas, con lo que los espacios de día son muy luminosos. De ahí va pasando a la oscuridad a medida que llega la noche. Tal vez buscando reflejar el tormento interior del protagonista, que no consigue escribir su guión. No consigue abrir las ventanas. Parece que le falta el aire. Hay una perspectiva del pasillo que da importancia a este espacio, como núcleo central de la película, por tratarse de un hotel, de un lugar de paso. No obstante, la iluminación es principalmente artificial. Observamos lámparas de mesilla de noche, una lámpara de pie, dos apliques en la pared del escritorio, y un flexo. Las luces amarillentas aumentan la sensación de lugar envejecido y abandonado; cada vez más, conforme avanza la película, se busca reflejar miedo, ansiedad y asco.

Entre los elementos espaciales, el pasillo cobra una gran importancia, no sólo como distribuidor del hotel, sino también como núcleo fundamental donde se producen estas proyecciones emocionales arquitectónicas. Se crea una relación espacial o reflejo entre las emociones del protagonista y la arquitectura que le rodea, a través de patologías: grietas, humedades, materiales que se derriten, viscosidades, papel pintado que se despegaba de la pared, como si te arrancaran la piel, sensación de calor, etc. Existen otros elementos espaciales. En el escritorio, el protagonista se enfrenta a una máquina de escribir, a un folio en blanco. Esto le produce miedo al fracaso, y ansiedad. Suda, y sudan con él las paredes. Este rincón de la habitación es muy importante: representa un reto. El cuadro que se enmarca constituye otro nexo de unión realidad-ficción.

Hay una serie de emociones que nacen en el interior del protagonista, y se proyectan en la arquitectura, en sus superficies. Estas emociones, en este caso, son negativas: **miedo, ansiedad, tristeza, asco y sorpresa**. Se manifiestan en forma de grietas, humedades, suciedad, y materiales que se derriten, viscosidad, papel pintado que se va despegando. Hay un plano contrapicado cuando duerme, que nos señala la soledad y la angustia, como se ven en películas como *Taxi Driver* o *Light Sleeper*. El vacío que representa una habitación de hotel de paso, aislado, es igual al vacío que siente el artista ante el papel en blanco, impregnado por su miedo a no conseguir con sus palabras lo que se espera de él.

El otro protagonista, señala las otras dos emociones negativas: **ira y hostilidad**; proyectándolas también a través de la arquitectura con el fuego en las paredes.

En cuanto a la utilización del lenguaje de cine, se observan las secuencias de planos y el encuadre, que aumentan las sensaciones que provoca el espacio. En este caso se ven planos cortos, y primeros planos, desde el interior de la habitación. Refuerza así la idea de reflejar el interior, y de señalar la aproximación o acercamiento a la persona que se pretende reflejar en la pantalla, incluso el protagonista apoya su cabeza en la pared, y la toca. Tocar se convierte en algo muy importante en este argumento de la piel y las emociones: el contacto. Se ve en *Repulsión* también. Se establece una intimidad entre el mundo interior del protagonista y el espacio interior de su habitación; también a través de los movimientos de cámara, que están totalmente focalizados en Barton, ya que lo siguen donde va. Genera tensión.

La iluminación juega un papel muy importante, ya que es capaz de reducir la sensación espacial hasta hacerla asfixiante por impedir el paso de aire y remarcar el envejecimiento/abandono que sufre ese espacio. La arquitectura que se deshace domina toda la película, para aumentar la sensación de asco, ansiedad, miedo, y sorpresa. Con los primeros planos del protagonista se comprende la ansiedad y el asco que siente. Todo esto se ve reflejado en su rostro y en la arquitectura.

3.1.2.4 A primera vista (At first sight), de Irwin Winkler (Estados Unidos, 1999)

Sinopsis: Inspirada en una historia real. Durante unas vacaciones, una mujer (Mira Sorvino) acude a un clínica de descanso donde conoce a un masajista ciego de nacimiento (Val Kilmer).

3.1.2.4.1 Sentidos

La protagonista aprende a ver la arquitectura a través de uno de los sentidos menos habituales: el oído. Llegan a un lugar abandonado para refugiarse de la lluvia y es su amigo invidente el que la sorprende con una descripción muy detallada y precisa del espacio que les rodea. Como arquitecta, aprecia este momento compartido nombrando la palabra mencionada en el Capítulo 1: *Einfuehlung*, que significa 'empatía', y analiza 'científicamente' la extensión del propio yo en los elementos arquitectónicos, por parte del arquitecto y del observador. Ella lo describe como compartir una emoción o sentimiento.

Las superficies presentan patologías en el plano superior y las paredes, donde aparecen grietas y humedades. El plano base muestra humedades y suciedad. Se trata de un tamaño grande, espacio amplio, con techos altos. Se amplía la sensación de amplitud por tratarse de un espacio abandonado.

Las formas son regulares y rectangulares, lo que proporciona cierta tranquilidad, aunque algunos cambios en la geometría del espacio provocan sorpresa y tensión. El color oscuro genera cierto misterio. La textura del suelo es de cemento, y las paredes de hormigón visto, contrastando con el techo configurado por vigas de madera.

Entre los conectores de paso se ve una puerta abatible, media, hecha de tablones de madera vieja. No encaja bien del todo. Se ve abandonada como el espacio al que da acceso. Y entre los conectores visuales/luminosos aparecen ventanas medianas más o menos altas se van dibujando en las paredes de la sala, desnudas, sin nada que filtre la luz. Vidrio y madera golpeadas por la lluvia. También existe un lucernario en la cubierta.

En esta película se muestra una iluminación natural tamizada por la suciedad de los vidrios de las ventanas y lucernarios del techo. Se ve que el espacio respira, y es amplio. Aunque se trate de un lugar abandonado, la luz natural le aporta al espacio un toque acogedor. Lluve y el agua golpea los cristales de las ventanas y lucernarios, así como la cubierta y las paredes. Al golpear contra los materiales, el protagonista, invidente, puede sentir el espacio. Afirma así que adora cuando llueve porque puede entender el espacio que le rodea, 'ver' todo. Es así capaz de describir este espacio de la manera más precisa, sólo a través de los sentidos del oído, tacto y olfato. Esto le permite entender las dimensiones de la sala, los materiales, las formas, las humedades, y el abandono de este espacio. De este modo, a un lugar abandonado, se le da un carácter especial y agradable que expresa una serie de emociones positivas conectadas con los sentidos. La iluminación artificial aquí no se aprecia, ya que se trata de un lugar abandonado. Se presupone que no hay. Sin embargo, esto es así para destacar aún más el carácter natural de la escena, del personaje, y de los sentidos. Eliminando artificios nos quedamos con la esencia.

Existen dos elementos importantes espacialmente. Uno es la columna en la que se puede apoyar el protagonista nada más entrar, que le ayuda a comprender la estructura, y los materiales, a través del tacto y el olfato. Otro es el techo muy elevado, con las cerchas de madera que conforman la cubierta, dejando un lucernario que proporciona luz y aire al lugar; estas dimensiones las entiende a través del oído (el crujido de la madera, el sonido de la lluvia contra los cristales, el viento que pasa realzando la dimensión del espacio). Se trata entonces de una serie de relaciones entre la arquitectura y los sentidos, dejando a un lado la visión. Esta situación es capaz de expresar muchas emociones, y de provocarlas. Se crea una relación espacial o reflejo entre las emociones del protagonista y la arquitectura que le rodea, a través de los sentidos: tacto, oído, olfato. La percepción del espacio sin la clave visual es muy sugerente a la hora de expresar emociones. El cuerpo es la fuente más importante a la hora de conectar los sentidos cerrando los ojos. Vemos esa percepción del sonido: ese mirar hacia arriba, sin ver. Al igual que en el caso anterior, el protagonista se enfrenta a un 'folio en blanco', en el sentido de que se enfrenta a un espacio desconocido, que nunca ha visto, pero que tiene que reconocer y entender solo a través de sus sentidos del tacto, olfato y oído.

Hay una serie de emociones que nacen en el interior del protagonista, y se proyectan en la arquitectura, en sus superficies, a través de los sentidos. Estas emociones, en este caso, son positivas: **felicidad, amor, humor y sorpresa**. Se manifiestan en forma de luz natural, materiales puros y desnudos, humedades en el sentido de potenciar el olfato (olor a antiguo/abandonado, en cierto sentido mágico), sonido del agua de la lluvia que golpea los cristales haciendo entender las dimensiones y formas del espacio; así como lo que hay afuera, los árboles, el viento.

El vacío que representa aquí este lugar abandonado, de paso, aislado, es igual al vacío que siente el invidente antelo desconocido, impregnado por su sorpresa a la hora de descubrir y entender este espacio que se le presenta a través de sus sentidos. La otra protagonista, arquitecta, queda impresionada por la capacidad que tiene él de fundirse con el espacio sin poder ver.

En cuanto a la utilización del lenguaje de cine, se aprecian las secuencias de planos y el encuadre, que aumentan las sensaciones que provoca el espacio. En este caso, se ven planos cortos, y primeros planos, desde el interior de la nave. Refuerza así la idea de reflejar el interior, y de señalar la aproximación o acercamiento a la persona que se pretende reflejar en la pantalla, incluso el protagonista busca que sus sentidos se orienten al lugar: gira la cabeza para escuchar los sonidos y entender las dimensiones; toca lo que le rodea para comprender los materiales y las formas; huele el interior y lo que viene del exterior para entender que se trata de un edificio antiguo abandonado. Tocar se convierte en algo muy importante en este argumento de la piel y las emociones: el contacto. Se ve en *Repulsión* y en *Barton Fink* también. Se establece una intimidad entre el mundo interior del protagonista y el espacio interior que descubre y describe; también a través de los movimientos de cámara, que están totalmente

focalizados en Virgil, ya que lo siguen donde va; con Amy a su lado, como arquitecta entusiasmada con el poder de los sentidos a la hora de entender el espacio.

La iluminación juega un papel muy importante, ya que es capaz de aumentar la sensación espacial hasta hacerla respirar dando libertad con ventanas y lucernarios que dan paso de aire, a pesar de mostrar el envejecimiento/abandono que sufre ese espacio. En este caso, la oscuridad es utilizada suavemente, como algo que refuerza la idea de no poder ver, y tener que utilizar el resto de los sentidos para comprender el espacio y desenvolverse. Por eso se busca la luz natural, y los sonidos naturales, y la relación más pura posible con los sentidos.

La arquitectura reencontrada con los sentidos aumenta la sensación de felicidad, amor, humor, y sorpresa. Con los primeros planos del protagonista se comprende la alegría y el buen humor que siente. Todo esto se ve reflejado en su rostro y en la arquitectura.

3.1.2.5 *Cómo ser John Malkovich (Being John Malkovich), de Spike Jonze (Estados Unidos, 1999)*

Sinopsis: La vida de Craig Schwartz está llegando al final de un ciclo. Craig es un marionetista callejero con un gran talento, pero él tiene la impresión de que su vida carece de sentido. Nueva York ha cambiado mucho y la gente no le presta mucha atención. Lleva diez años casado con Lotte, que trabaja en una tienda de animales y está obsesionada con su trabajo. Él consigue encontrar trabajo en la planta 7'5 del edificio Mertin-Flemmer de Manhattan, donde encuentra una pequeña puerta que le permite el acceso a un pasillo secreto que le aspira y que le permite acceder al cerebro de John Malkovich.

3.1.2.5.1 Deseos

Las superficies presentan patologías en el plano superior, paredes, y techo, con humedades y viscosidades. Se trata de un tamaño minúsculo, espacio estrecho, techos muy bajos, obliga a caminar gateando. Se amplía la sensación de claustrofobia con la oscuridad. La forma es cilíndrica, al tratarse de un túnel, lo que provoca cierta tensión e inestabilidad. También misterio por no comprender bien sus extremos. El color oscuro intenso genera miedo. La textura del suelo, paredes y techo es de barro, tierra, y piedra. El fango sucio que se crea produce asco. Entre los conectores de paso se ve una puerta abatible, minúscula, secreta, escondida, hecha de madera. Y entre los conectores visuales/luminosos aparece una ventana minúscula al fondo del túnel. Mirar por ella es mirar a través de los ojos de John Malkovich. Es el único contacto con el exterior en ese espacio negro, y la que da acceso a la mente y a los pensamientos y deseos de John Malkovich. Se trata de un viaje hasta llegar a esa ventana, que son sus ojos. En esta película se muestra una iluminación natural casi inexistente. Todo se basa en una ventana al final, la que mira a través de los ojos de John Malkovich, que da un final al túnel oscuro. Consiste en estar dentro de la mente de Malkovich, y recibir luz solamente por los ojos. Una vez en la mente de Malkovich, consigue intercambiar su mente y guiar las acciones del actor. Son emociones extrañas, de sorpresa, alegría, deseo, tristeza. La curiosidad de poder estar dentro de la mente de otro, y controlar lo que hace; al mismo tiempo que darle las emociones que se quieran. Una vez que uno sale de la mente de Malkovich, deja de ver por esa ventana (ojos), para salir a un exterior perdido en medio de la nada. La iluminación artificial aquí no se aprecia, ya que se trata de un túnel oscuro, completamente negro.

Existen dos elementos importantes espacialmente. Uno es el espacio de llegada, a través de la planta de esa torre. Es una planta que no tiene la altura suficiente, y ya nos hace entrar en un mundo surrealista como comienzo de la aproximación y toma de contacto con la arquitectura de las emociones en este caso. De manera que la puerta al túnel está escondida detrás de unos archivos. Esa puerta sería la frontera entre la 'supuesta realidad' y la ficción; es decir, entre estar en tu piel, o estar en la piel de John Malkovich, y controlarla con tu mente (deseos, pensamientos, etc.). Otro elemento espacial es la segunda frontera que vuelve a conectarnos con la realidad, y salir de la piel de Malkovich. Es una ventana que sale a un lugar en medio de la nada.

Estos espacios de entrada y salida son muy significativos arquitectónicamente, y mentalmente; desde el punto de vista surrealista le da aún más fuerza a la idea de irrealidad.

Se crea una relación espacial o reflejo entre las emociones del protagonista, y la arquitectura que le rodea, a través de los sentidos: tacto y vista. Se mete en la piel de John Malkovich de manera muy literal, y física: arrastrándose por un túnel oscuro que llega hasta una ventana que son sus ojos. De manera que puede ver a través de sus ojos, tocar a través de su piel, y así, utilizar el resto de los sentidos de Malkovich (olfato, gusto, oído); pero sintiendo sus propias emociones, manejando el cuerpo de este actor como una marioneta. La relación espacial entre la arquitectura y la psicología en esta película es muy fuerte. Se liga directamente la entrada en el túnel, con la entrada en la piel de John. Del mismo modo, la expulsión de cada persona que entra en el cuerpo de Malkovich es realmente brutal, directa, en medio de la nada. Al ser expulsado, este 'intruso' o 'visitante', no sabe dónde está, ya que desconoce ese lugar. A pesar de esta momentánea desorientación, en lo único que puede pensar es en volver a esa arquitectura escondida: volver a entrar en la piel de John para poder así controlarlo. En cualquier caso es interesante el hecho de que las emociones que vemos 'delatan' a la persona que está ocupando la piel del otro. Tener la piel de otro no nos libra de nuestras emociones y de lo que sentimos. Y además, las personas que te conocen por dentro ('sin piel'), se darían cuenta de que tú eres tú, aunque aparezcas en la piel de otro.

Hay una serie de emociones que nacen en el interior del protagonista, que encuentra una arquitectura surrealista, por donde puede entrar en la piel de otro, para hacer realidad sus emociones en esta persona. La idea de introducirse en la piel de Malkovich a través de esta arquitectura fantástica, resulta atractiva para todo el mundo, porque implica poder controlar su mente, aunque sea por poco tiempo.

Por ello, aquí vemos que las emociones son todas. Al principio, la arquitectura, que es un túnel negro sin salida, provoca **miedo, ansiedad y asco** en la persona que entra dentro. También **sorpresa** cuando encuentra al final del túnel que la ventana son los ojos de John Malkovich, y por lo tanto, significa que está dentro de su piel, de su mente, y puede manejarla a su antojo. Eso da sensación de poder. Puede sentir en esta piel con sus emociones: **amor, tristeza, felicidad, humor**. Al final, cuando se agota el tiempo y deben salir de esta piel a través de otra ventana que los expulsa de Malkovich, aparece la **ira** y la **hostilidad** por no poder poseerlo completamente. En cierta forma, muestra cómo el ser humano es capaz de vivir emociones negativas, como el miedo, el asco, la ansiedad, para poder tener unos minutos de felicidad, amor, humor, incluso tristeza (en general, por el dominio sobre el otro). Y también la ira y la hostilidad (negativas), vuelven a llevar a desear pasar por las emociones negativas para conseguir esos momentos positivos. Existe una parte interesante, cuando el propio John Malkovich se mete en su cuerpo, y sólo se puede ver a él mismo repetido. Es una sensación desconcertante para él.

En cuanto a la utilización del lenguaje de cine, se observan las secuencias de planos y el encuadre, que aumentan las sensaciones que provoca el espacio. En este caso, se ven planos cortos, y primeros planos, desde el interior del túnel. Refuerza así la idea de reflejar el interior, y de señalar la aproximación o acercamiento de la persona a la arquitectura interior que conecta con la piel de John Malkovich. Al entrar en este espacio negro y minúsculo debe caminar a gatas sobre barro que aumenta las emociones de miedo, ansiedad y asco. Una vez encuentra esa ventana, se conecta directamente a través de esa ventana (los ojos), la piel de John con la mente de la persona 'intrusa'. Ese elemento arquitectónico es la frontera que conecta con el exterior. Vivir en el cuerpo de otro a través de la arquitectura constituye un método fantástico de crear un argumento surrealista, con gran carga en la piel, lo físico, la arquitectura y la mente.

El protagonista busca que sus sentidos se orienten al lugar: gira la cabeza para escuchar los sonidos y entender las dimensiones; toca lo que le rodea para comprender los materiales y las formas; huele; ve; prueba. Tocar y ver se convierten en algo muy importante en este argumento de la piel y las emociones: el contacto. Se ve en *Repulsión*, *Barton Fink* y *A primera vista* también. Se establece una intimidad entre la mente de la persona que entra en el cuerpo de John Malkovich y su piel, a través del espacio arquitectónico interior de conexión que se descubre y describe visualmente. También a través de los movimientos de cámara, que están totalmente focalizados en esa ventana: los ojos de Malkovich, ya que lo siguen donde va.

La iluminación juega un papel muy importante, ya que es capaz de aumentar la sensación espacial de claustrofobia quitándole todo el aire con oscuridad, sin ventanas; potenciando las emociones de asco, miedo y ansiedad. Sólo la ventana al final del túnel ilumina y deja respirar, haciendo posibles las emociones positivas. Al salir de nuevo al exterior en una expulsión directa y fuerte, se potencian las emociones de ira y hostilidad, por no poder permanecer en esa piel más tiempo, y con un enorme deseo de volver a pasar por la misma experiencia. Este recorrido se repite una y otra vez hasta que de alguna manera el protagonista consigue hacerse con el control del cuerpo de John Malkovich, viviendo su vida y sus emociones a través de la piel de John. Al inicio todas las personas quieren experimentar, incluso el propio Malkovich.

3.1.2.6 *La habitación del pánico (Panic room), de David Fincher (Estados Unidos, 2002)*

Sinopsis: La recién separada Meg Altman y su hija Sarah se mudan a una lujosa mansión en Nueva York. Pero cuando tres intrusos invaden brutalmente su hogar, las dos se encierran en "la habitación del antipánico", una cámara oculta construida como refugio, con cuatro muros de hormigón, línea de teléfono independiente, un conjunto de monitores que controlan todos los rincones de la casa y una impenetrable puerta de acero...

3.1.2.6.1 Terror

La protagonista encuentra su refugio en 'la habitación antipánico' oculta tras una pared en su habitación. Esta cámara acorazada que en principio miraba con cierto recelo resulta ser el lugar al que acudir en situación de emergencia ante la llegada de extraños. El terror que le causa la situación la lleva a ese espacio de terror, que al mismo tiempo protege y asusta, por la claustrofobia que provoca. No hay salida. No hay ventilación ni comunicación con el exterior. Solamente un aislamiento total respecto a la casa y un control de la misma a través de cámaras, monitores, y teléfono.

Estas superficies presentan la dureza de la situación de miedo. Los planos superior, paredes y suelo de hormigón, contrastan con la puerta de acero blindado. Frío y afilado. Se trata de un tamaño pequeño, con un espacio restringido y techo bajo. Parece que esta tipología constructiva cerrada herméticamente produce desasosiego y sensación de estar atrapado.

La forma es regular y rectangular, lo que proporciona cierta tranquilidad. El color, al ser gris y metálico, da una sensación de inquietud y peligro. La textura en general es rugosa. Con un acabado en bruto, sin pulir, que provoca ansiedad. Las instalaciones vistas refuerzan esa sensación de estar alerta.

Entre los conectores de paso se ve la puerta blindada corredera automática, que cierra herméticamente el espacio. No existen conectores visuales/luminosos, únicamente una rejilla de ventilación. Podrían considerarse conectores visuales los monitores de las pantallas que controlan cada una de las zonas de la casa. En esta habitación se muestra una iluminación artificial escasa, para potenciar el terror que siente la protagonista.

Entre los elementos espaciales de la casa, el ascensor cobra una gran importancia como modo de escape para llegar a la habitación del pánico. Muestra también esa claustrofobia al presentar rejillas. Dentro de la habitación se crea una relación espacial o reflejo entre las emociones de la protagonista y la arquitectura que la rodea, a través de esa dureza constructiva en el uso de materiales. Existen otros elementos espaciales como los monitores que contactan con el resto de la casa. Permite un modo de control del miedo a través de la sensación de control del espacio.

Hay una serie de emociones que nacen en el interior de la protagonista, y se reflejan en la arquitectura, en sus superficies. Estas emociones, en este caso, son negativas: **miedo, ansiedad, ira, hostilidad, y sorpresa**. Se manifiestan en forma de materiales duros y fríos. Aislamiento. Instalaciones vistas. Terror por la situación. Claustrofobia. Impotencia al no saber cómo escapar de este lugar sin sufrir daño.

En cuanto a la utilización del lenguaje de cine, se observan las secuencias de planos y el encuadre, que aumentan las sensaciones provocadas por el espacio reducido. En este caso, se ven planos cortos, y primeros planos, desde el interior de la habitación. Refuerza así la idea de reflejar el interior cerrado, y de señalar la aproximación o acercamiento a la persona que se pretende reflejar en la pantalla. Se establece una relación directa entre la emoción experimentada (miedo) y el espacio interior de la habitación del pánico; también a través de los movimientos de cámara, la velocidad de la persecución hasta que consiguen entrar en la habitación, y los cambios constantes de un plano a otro que generan nervios. El rápido movimiento de cámara recorriendo toda la casa hasta llegar al punto en el que entran los intrusos crea un estado de tensión.

La iluminación juega un papel muy importante, ya que es capaz de reducir la sensación espacial hasta hacerla asfixiante por impedir el paso de aire y remarcar la crudeza de ese espacio. La oscuridad domina toda la película, para aumentar la sensación de miedo, sorpresa y ansiedad. Con los primeros planos de la protagonista se comprende la ira, y hostilidad que siente. Todo esto se ve reflejado en su rostro y en la arquitectura, que busca provocar fuego.

3.1.2.7 ¡Olvidate de mí! (*Eternal sunshine of the spotless mind*), de Michel Gondry (Estados Unidos, 2004)

Sinopsis: Joel (Jim Carrey) recibe un terrible golpe cuando descubre que su novia Clementine (Kate Winslet) ha hecho que borren de su memoria todos los recuerdos de su tormentosa relación. Desesperado, se pone en contacto con el creador del proceso, el Dr. Howard Mierzwiak, para que borre a Clementine de su memoria. Pero cuando los recuerdos de Joel empiezan a desaparecer de pronto redescubre su amor por Clementine. Desde lo más profundo de su cerebro intentará parar el proceso.

3.1.2.7.1 Memoria

El protagonista decide olvidar a su novia y accede a que se le borren sus recuerdos. Esto implica modificar la arquitectura para alterar la percepción y el recuerdo de las cosas. Se olvidan emociones y momentos vividos a partir de la idea de borrar. Borrar lugares, edificios. Destruir y cambiar este entorno para hacer desaparecer a la persona que se desea eliminar de la mente. Se plantea pues un recorrido por todos los espacios y edificios relacionados con ella.

Las superficies presentan patologías en el plano superior, las paredes, y el suelo. Desaparecen partes de los edificios, cambian, envejecen, o se caen solos. También la ciudad. Se borra el recuerdo de la memoria, y se altera cómo era la realidad. Se trata de un tamaño que va cambiando conforme se van borrando los recuerdos. Se trata de una escenografía cambiante: de la ciudad al campo, a la playa, de una casa a otra, a una librería, a una calle, a una pista de hielo, etc...Pasa de interior a exterior y viceversa. El tamaño cuando es grande aumenta la emoción de ansiedad porque se pierde el recuerdo entre la multitud y la inmensidad; mientras que ocurre el mismo proceso con el tamaño pequeño, que cuando altera la realidad, provoca la misma emoción de ansiedad al constituir un espacio reducido que cambia de repente respecto al original.

La forma es cambiante: interior/exterior; según sea el recuerdo que se quiere borrar. Los colores son vivos: con un predominio de rojo, verde y azul, y un contraste luz natural/oscuridad según sea el recuerdo que se quiere borrar, pero siempre termina en oscuridad cuando el recuerdo desaparece. Los colores son más vivos cuando se relacionan con emociones positivas; y más oscuros cuando se relacionan con emociones negativas. La textura del suelo es cambiante: interior/exterior; según sea el recuerdo que se quiere borrar. Por ejemplo en una ocasión es el agua del mar que entra en el suelo para deshacer la casa.

Entre los conectores de paso no se ven puertas. Se va pasando de una escenografía a otra para alterar la memoria y la percepción del recuerdo real. Por ejemplo, se pasa de una calle que se va borrando a una librería que también comienza a borrarse. O a una estación de tren, y de ahí por unas escaleras se baja a una casa, se ve una habitación, y de ahí se pasa a la consulta del doctor capaz de hacer borrar los recuerdos. En otra ocasión se ve una cama en una habitación, y de ahí pasa a la playa. Todo cambia.

Y entre los conectores visuales/luminosos las ventanas que se ven no son relevantes. Se va pasando de una escenografía a otra para alterar la memoria y la percepción del recuerdo real. Por ejemplo, se pasa de una calle que se va borrando a una librería que también comienza a borrarse. O a una estación de tren, y de ahí por unas escaleras se baja a una casa, se ve una habitación, y de ahí se pasa a la consulta del doctor capaz de hacer borrar los recuerdos. En otra ocasión se ve una cama en una habitación, y de ahí pasa a la playa. Todo cambia. Se ve también su casa antigua y el paso del tiempo que la destruye.

En esta película se muestra una iluminación con un contraste luz natural/oscuridad según sea el recuerdo que se quiere borrar, pero siempre termina en oscuridad cuando el recuerdo desaparece. La luz natural tiene mucha importancia porque se busca potenciar los recuerdos reales, 'naturales', la pureza, la belleza, lo bonito, el 'sueño'. La luz artificial no tiene mucha importancia porque se busca potenciar los recuerdos reales, 'naturales'.

Elementos espaciales de conexión se constituyen como nebulosas que enlazan un recuerdo con otro. Una vez que se borra un recuerdo, se pasa al siguiente. Los elementos que configuran el espacio se presentan en forma laberíntica y caótica, que genera como emoción más fuerte la ansiedad de no olvidar sin querer olvidar, y de no poder escapar del sueño. Esto produce miedo, además de ira, por no poder pararlo. Durante las escenas de recuerdos se aprecian emociones positivas, que son las que se quieren borrar: felicidad, amor, humor, sorpresa. Esto se transforma en negativo hasta que desaparece, según un comando de ordenador, que es el que ejecuta: *delete* o *erase* (borrar). Los elementos espaciales, para aumentar la confusión, cambian su posición en el espacio.

Las relaciones espaciales son cambiantes, al borrarse el recuerdo, se borra la arquitectura, o se modifica. Incluso el entorno se apodera de la arquitectura, eliminándola físicamente. Por ejemplo, en la escena final, que es el primer recuerdo, están en la playa, y entran en una casa al borde de la playa. El recuerdo se empieza a borrar, y esta emoción de tristeza se materializa en la arquitectura, su piel, su superficie, se va desmoronando: las paredes, el techo, las escaleras...todo se va derribando hasta desaparecer. La playa (el agua del mar, la arena, el viento), la envuelve y se funde con ella. El paisaje borra la arquitectura. Es una escena muy significativa de la importancia que tiene la escenografía o arquitectura en la memoria humana a la hora de recordar una situación. Puede que no recordemos exactamente quién estaba allí, o lo que se habló, pero el lugar, es difícil de olvidar, porque tiene una presencia absoluta que nos envuelve y nos acoge. La memoria tiene entonces una fuerte unión con la arquitectura, y por lo tanto mente y arquitectura comparten un fuerte vínculo.

Hay una serie de emociones que nacen en el interior del protagonista. El protagonista se introduce en su memoria, dentro de su mente, mediante el sueño, para borrar los recuerdos que tiene con la que era su novia. Dentro de estos sueños, la arquitectura cambia constantemente hasta confundir, se destruye, o se borra literalmente para borrar el recuerdo. Es un ejercicio muy interesante de escenografía. Primero por la razón de que al cambiar rápidamente de un ambiente a otro nos hace perder el sentido de ubicación del lugar, y la capacidad espacial de entender una ciudad, una calle, o una casa. Y en segundo

lugar, es muy sugerente el hecho de que en los sueños o en los recuerdos, la mente humana puede modificar la arquitectura, cambiándola, derribándola, o borrándola. Esto nos lleva a darnos cuenta del peso que tiene la arquitectura en un recuerdo o en un sueño. Las emociones que se pueden crear en este tipo de ejercicio psicológico-arquitectónico son sobre todo **miedo y ansiedad** por no entender qué está sucediendo ni porqué ya no somos capaces de recordar un lugar o una situación. De ahí surge la **tristeza** de perder momentos y lugares que nos han dado emociones positivas: **felicidad, amor, humor, sorpresa**. Por último la **ira** de saber que estamos olvidando y no podemos hacer nada. Todo esto se va reflejando a lo largo de los cambios que hace la escenografía de esta película. La luz juega también un papel primordial.

En cuanto a la utilización del lenguaje de cine, se observan las secuencias de planos y el encuadre, que aumentan las sensaciones que provoca el espacio. En este caso, se ven planos cortos, y primeros planos, tanto en interior como en exterior; aunque se suele llevar la escena del exterior al interior para hacerla más dramática al reducir las dimensiones del espacio escenográfico, con el añadido de que este espacio se va borrando y haciendo oscuro hasta fundirse en una nebulosa y desaparecer. Refuerza así la idea de reflejar el interior de las emociones, y de señalar la aproximación o acercamiento entre persona y arquitectura a la hora de crear recuerdos.

Las emociones positivas se generan normalmente en espacios interiores, o exteriores aislados y naturales (playa, bosque, pista de hielo), con una iluminación natural muy clara, que potencia la sensación de estar en un sueño o en un recuerdo. Los colores aparecen más vivos y se puede captar esa esencia de 'momento perfecto'. Esta escenografía se empaña entonces, oscureciéndose el entorno hasta quedar en un efecto nebulosa que desaparece. La opción que utiliza la arquitectura y el cine para dramatizar esta pérdida de memoria aún más es jugar con la confusión de la persona modificando la arquitectura, la posición de un edificio, de un cartel; cambiando el paso natural de un lugar a otro (por ejemplo una escalera que nos lleva de una estación de tren a una habitación en una casa, y de ahí a un hospital); destruyendo la arquitectura; o bien directamente borrando la arquitectura. El efecto amnésico, el efecto laberíntico, y el efecto del vacío, donde ya no se sabe qué había antes, es la clave para trabajar con las emociones y la memoria en el sentido que propone este director. El protagonista intenta cambiar de escenario, de lugar, para cambiar el recuerdo y crear otro que no se pueda borrar porque en realidad nunca sucedió. Es una labor compleja. Los movimientos de cámara, que están totalmente focalizados en el protagonista, lo siguen donde va.

3.1.2.8 Origen (Inception), de Christopher Nolan (Estados Unidos, 2010)

Sinopsis: Dom Cobb (DiCaprio) es un experto en el arte de apropiarse, durante el sueño, de los secretos del subconsciente ajeno. La extraña habilidad de Cobb le ha convertido en un hombre muy cotizado en el mundo del espionaje, pero también lo ha condenado a ser un fugitivo y, por consiguiente, a renunciar a llevar una vida normal. Su única oportunidad para cambiar de vida será hacer exactamente lo contrario de lo que ha hecho siempre: la inyección, que consiste en implantar una idea en el subconsciente en lugar de sustraerla. Sin embargo, su plan se complica debido a la intervención de alguien que parece predecir cada uno de sus movimientos, alguien a quien sólo Cobb podrá descubrir.

3.1.2.8.1 Sueños

La protagonista, una estudiante de arquitectura, aprende a diseñar ciudades y escenarios en sueños para ayudar en tareas de espionaje. El hecho de modificar la realidad, aunque sea de forma subconsciente, afecta a las personas que habitan ese lugar, con lo que se da cuenta de que no se puede cambiar un espacio sin contar con la gente que lo vive. Las superficies de los proyectos que crea presentan distintas patologías conforme avanza la película. Desaparecen partes de los edificios, cambian, envejecen, o se caen solos. También la ciudad. Durante el sueño la realidad se puede alterar, de una forma surrealista, y al despertar todo se borra.

Se trata de un tamaño que va cambiando conforme cambian los sueños, y al despertar todo se borra. Se trata de una escenografía cambiante: de la ciudad al campo, a la playa, de una casa a otra, a rascacielos, a una calle, a un puente, etc...Pasa de interior a exterior y viceversa. El tamaño cuando es grande aumenta la emoción de ansiedad porque se pierde el sueño entre la multitud y la inmensidad; mientras que ocurre el mismo proceso con el tamaño pequeño, que cuando altera la realidad, provoca la misma emoción de ansiedad al constituir un espacio reducido que cambia de repente respecto al original.

Las formas es cambiante: interior/exterior; según sea el sueño que se quiere crear. La arquitectura va tomando forma dependiendo de lo que requiera la situación. El color muestra un contraste luz natural/oscuridad según sea el sueño que se quiere crear, pero siempre termina en oscuridad al despertar. Los colores son más vivos cuando se relacionan con emociones positivas; y más oscuros cuando se relacionan con emociones negativas. La textura es cambiante: interior/exterior; según sea el sueño que se quiere crear.

Entre los conectores de paso no se ven puertas. Se va pasando de una escenografía a otra para alterar el sueño y la percepción de la realidad. Por ejemplo, se pasa de un edificio a una playa; de una calle con rascacielos a un interior de una casa, de un ascensor a una playa...Todo cambia. Y entre los conectores visuales/luminosos las ventanas que se ven no son relevantes. A veces una puerta o un ascensor pueden ser el punto visual que muestre el interior. Se va pasando de una escenografía a otra para alterar el sueño y la realidad. Todo cambia.

En esta película se muestra una iluminación con un contraste luz natural/oscuridad según sea el sueño que se quiere crear, pero siempre termina en oscuridad al despertar. La luz natural tiene mucha importancia porque potencia las emociones positivas. La luz artificial potencia las emociones negativas.

Elementos espaciales de conexión se constituyen como nebulosas que enlazan una escenografía con otra. Toda la escenografía se va imaginando en la mente de la arquitecta protagonista, que planea todo el proyecto de los sueños que se van enlazando. El derribo o explosión de un edificio nos indica que se trata de un sueño, al no sucederle nada a las personas. Algo impresionante es el giro del plano de la calle en tres dimensiones, quedando como una imagen espejo, donde el cielo ahora es el suelo de la calle, y se puede cambiar de plano para caminar. Otro ejemplo, para cruzar una calle, aparece un puente. Otro elemento espacial interesante es una reflexión de espejos que crea profundidad; y de ahí se rompe esa superficie de espejo y la calle se materializa. El derribo de los edificios expresa ansiedad y miedo. El laberinto también apoya estas emociones. Las arquitecturas incompletas, imposibles, también potencian estas emociones. Por ejemplo cuando una escalera no llega a ninguna parte. La ingravidez en los personajes también permite jugar con el espacio. Se va pasando de un sueño a otro. Los elementos que configuran el espacio se presentan en forma laberíntica y caótica, que genera como emoción más fuerte la ansiedad de no saber si es real o un sueño, y de no poder escapar del sueño. Esto produce miedo, además de ira, cuando no se sabe cómo pararlo. Durante las escenas de sueños/recuerdos se aprecian emociones positivas, que son las que se quieren conservar: felicidad, amor, humor, sorpresa. Esto se transforma en negativo hasta que uno despierta. Los elementos espaciales, para aumentar la confusión, cambian su posición en el espacio.

Las relaciones espaciales son cambiantes, al cambiar el sueño, se borra la arquitectura, o se modifica. Incluso el entorno se apodera de la arquitectura, eliminándola físicamente. Por ejemplo, en una escena, el agua empieza a entrar en el espacio interior, inundándolo, en el sueño; al mismo tiempo que en la realidad el protagonista cae en una bañera de agua para poder despertar. Normalmente al despertar la arquitectura se derriba o desaparece. El sueño se empieza a derribar, y esta emoción de ansiedad y miedo se materializa en la arquitectura, su piel, su superficie; se va desmoronando: las paredes, el techo, las escaleras...todo se va derribando hasta desaparecer. La playa (el agua del mar, la arena, el viento), envuelve la arquitectura en algunas escenas y se funde con ella. El paisaje borra la arquitectura. Es una escena muy significativa de la importancia que tiene la escenografía o arquitectura en la mente humana a la hora de recordar/soñar una situación, sobre todo si es impresionante. Puede que no recordemos exactamente quién estaba allí, o lo que se habló, pero el lugar, es difícil de olvidar, porque tiene una presencia absoluta que nos envuelve y nos acoge; en la memoria o en el sueño. La capacidad creativa de la mente tiene una unión directa con la arquitectura, y por lo tanto mente y arquitectura comparten un vínculo esencial. La imaginación es la base de la arquitectura, y vemos cómo sólo la mente es capaz de ir más allá de lo físicamente posible.

Hay una serie de emociones que nacen en el interior del protagonista. El protagonista se introduce en el sueño de otra persona, a través del sueño, para poder manipularla. Entra en su mente. Dentro de estos sueños, la arquitectura cambia constantemente hasta confundir: se modifica, se envejece, se construye, se destruye, o se borra literalmente para controlar el sueño. Es un ejercicio muy interesante de escenografía. Primero por la razón de que al cambiar rápidamente de un ambiente a otro nos hace perder el sentido de ubicación del lugar, y la capacidad espacial de entender una ciudad, una calle, o una casa. Y en segundo lugar, es muy sugerente el hecho de que en los sueños o en los recuerdos, la mente humana puede modificar la arquitectura, cambiándola, creándola, derribándola, o borrándola. Esto nos lleva a darnos cuenta del peso que tiene la arquitectura en un recuerdo o en un sueño.

Las emociones que se pueden crear en este tipo de ejercicio psicológico-arquitectónico son sobre todo **miedo** y **ansiedad** por no entender qué está sucediendo ni por qué ya no somos capaces de recordar un lugar o una situación, o salir del sueño y despertar. De ahí surge la **tristeza** de perder momentos y lugares que nos han dado emociones positivas: **felicidad, amor, humor, sorpresa**. La **sorpresa** es también una emoción muy ligada a la arquitectura que se construye en los sueños porque se pueden construir situaciones fantásticas, utópicas e imposibles. Por último la **ira** de saber que uno sabe que está soñando, y no puede hacer nada por salir, y si muere, puede quedar atrapado en una especie de 'limbo'. Todo esto se va reflejando a lo largo de los cambios que hace la escenografía de esta película. La luz juega también un papel primordial.

En cuanto a la utilización del lenguaje de cine, se observan las secuencias de planos y el encuadre, que aumentan las sensaciones que provoca el espacio. En este caso, se ven planos cortos, y primeros planos, tanto en interior como en exterior; aunque se suele llevar la escena del exterior al interior para hacerla más dramática al reducir las dimensiones del espacio escenográfico, con el añadido de que este espacio pasa a otro completamente distinto, lo que confunde y crea confusión. Refuerza así la idea de reflejar el interior de las emociones, y de señalar la aproximación o acercamiento entre persona y arquitectura a la hora de crear recuerdos y los sueños.

Las emociones positivas se generan normalmente en espacios interiores, o exteriores aislados y naturales (playa, campo, etc.), con una iluminación natural muy clara, que potencia la sensación de estar en un sueño o en un recuerdo. Los colores aparecen más vivos y se puede captar esa esencia de 'momento perfecto'. Esta escenografía oscurece cambiando por otra que hace que desaparezca la anterior. La opción que utiliza la arquitectura y el cine para dramatizar esta pérdida de recuerdos o de control de los sueños aún más es jugar con la confusión de la persona modificando la arquitectura, la posición de un edificio...; cambiando el paso natural de un lugar a otro (por ejemplo de un interior de un edificio se pasa a una playa y de ahí a una ciudad en derribo, y de ahí a un interior de una casa en

perfecto estado); creando arquitecturas imposibles (como una escalera que no llega a ninguna parte); destruyendo la arquitectura; o bien directamente borrando la arquitectura. El efecto amnésico, el efecto laberíntico, el efecto de utopía imposible (sueño); el efecto del edificio en ruinas, y el efecto del vacío, donde ya no se sabe qué había antes, es la clave para trabajar con las emociones y la memoria en el sentido que propone este director.

El protagonista intenta cambiar de escenario, de lugar, para cambiar el sueño y conseguir su propósito. En realidad, la idea es recrear en el sueño de una persona arquitectura que evoque la realidad, con el fin de manipular su mente, su subconsciente. Sin embargo, la arquitectura no es real, se modifica según necesidades. El protagonista se introduce en el sueño del otro con esos fines; pero a su vez, mezcla sus propios sueños y recuerdos. Parece que él creó un espacio, toda una ciudad, con los recuerdos felices de su memoria (emociones positivas), para mantener a su mujer en esa realidad paralela. Y se entremezcla esa arquitectura con las arquitecturas creadas para el sueño de la persona cuya mente se quiere manipular. Es una labor compleja. Los movimientos de cámara, que están totalmente focalizados en el protagonista, lo siguen donde va, y recorren minuciosamente la arquitectura.

3.1.2.9 El reflejo de las emociones del individuo en la arquitectura. Reflexiones

El objeto de esta investigación es analizar los espacios creados en el cine que expresan/provocan, junto con otros factores, las emociones del individuo. Este es el eje principal.

En este apartado, se han analizado las relaciones antropológicas entre el ser humano y la arquitectura, como una secuencia de pieles que protegen el interior del exterior. Señalar, a través del cine, la traslación de las emociones del interior de la persona a la materia que configura el espacio interior de la arquitectura, considerando la habitación como la unidad espacial mínima más íntima.

Desde una selección de películas se presenta una relación estrecha entre la arquitectura y la psicología en este sentido de expresión del interior de la piel (dolor físico, estado de ánimo, emociones), y de la mente (traumas, patologías, sentidos, deseo, terror, memoria, sueños), en el espacio arquitectónico (la materia física).

A partir del análisis realizado, se podría afirmar que esta relación existe, y que se plasma a través de la escenografía. Muchas veces escenografía como dibujo literal, de piel a piel (persona-arquitectura); y otras veces como metáfora, de piel a piel.

La piel se refiere a lo físico, pero traspasa los límites a lo psíquico. Puede ser el cuerpo, puede ser la mente. Si se considera la piel, se observan traumas relacionados con el propio cuerpo que ha sufrido (*Repulsión*); estados de ánimo (*Barton Fink*); o meterse en la piel de alguien controlando su mente para satisfacer el deseo (*Cómo ser John Malkovich*). Cuando se trata de la mente en su conexión con la arquitectura, se ve la percepción del espacio a través de los sentidos (que se entiende claramente en *A primera vista*), el terror (*La habitación del pánico*), la memoria (*¡Olvídate de mí!*), y los sueños (*Origen*).

Cabe puntualizar aquí la importancia del discurso antropológico que relaciona al ser humano con la arquitectura desde la propia naturaleza con la que uno nace. La arquitectura surge para el hombre, para satisfacer una necesidad. No es un ornamento, tiene que cumplir una función. La evolución en sentido inverso no tiene sentido. Sin embargo, es notorio que los arquitectos se dejan llevar más por la imagen del edificio, que se convierte así en algo aislado. Ignoran al individuo, al usuario, hasta llegar a un punto donde nada tiene sentido. Como afirma Álvaro Siza: «si se ignora al hombre, la arquitectura es innecesaria...».

De alguna manera, este capítulo pretende señalar el peso fundamental que el ser humano tiene como elemento generador de arquitectura, desde su propia esencia como persona, como materia física y psíquica. Por ello el título elegido es “Emociones de piel a piel”, porque es obvio que la arquitectura expresa o provoca emociones, y en este caso, se utiliza en el cine como elemento potenciador de estas emociones.

Las emociones de una persona se pueden reflejar en su casa, en sus paredes, en su entorno. Tal vez no de una forma tan directa como aparece en la película, pero he aquí el interés de la cuestión. El cine utiliza este modo directo para hacer más dramática la expresión/provocación de emociones, tanto positivas como negativas. Mientras que en la arquitectura se pretenden expresar/provocar siempre las positivas.

Así, se parte de esta base como primera aproximación, la más física, la piel, la mente, para establecer esta fuerte relación entre psicología y arquitectura, con el cine como base documental.

La piel se convierte en un elemento muy sugerente. Se habla de pieles en la arquitectura. El cerramiento como piel, incluso dobles y triples pieles. Y resulta así de atractivo porque va ligado a los sentidos de un

modo total. En *Los ojos de la piel*, Juhani Pallasmaa (2006) nos recuerda esta unión intrínseca, que viene desde la concepción misma de la arquitectura. Explica cómo la arquitectura se ha ido convirtiendo en un arte visual, y la visión excluye de los que se está viendo. Esto quiere decir que una persona ve desde fuera, mientras que en el caso del oído, por ejemplo, el sonido te envuelve en el mundo de la acústica. Del mismo modo, la arquitectura también debería ser capaz de envolver en sus tres dimensiones. Así, el tacto nos une a lo que tocamos, a lo tocado. Por eso si la arquitectura se centra únicamente en la vista, no nos deja comprender ni vivir realmente el espacio que está configurando.

Pallasmaa afirma que la función de la arquitectura es reforzar nuestra relación sensual con el mundo. Se ve el tacto entonces como el elemento erótico de la arquitectura, ya que es el sentido que invita a juntarse, a ser uno con lo tocado, a fundirse con el entorno.

A *primera vista* demuestra esta sensualidad potenciando todos los sentidos excepto la vista, desde su protagonista. El dominio que posee a la hora de describir el espacio sin poder verlo, sólo sintiéndolo, tocándolo, escuchándolo, es realmente un ejercicio de atención sobre qué es lo importante en la arquitectura. Porque la arquitectura no es sólo una imagen. Este personaje tiene un conocimiento exhaustivo del espacio que le rodea en su casa, en su calle/barrio, en su trabajo, porque cualquier movimiento de un objeto, puede alterar su percepción. Por ello se podría decir que su piel se extiende a la arquitectura que habita. Y además, lo increíble es que al cambiarlo de contexto o de lugar, es capaz de percibir detalles que se escapan a la vista.

Por otra parte, sucede que muchas veces, los traumas psicológicos provocados por un sufrimiento físico/psíquico, se manifiestan en un rechazo a la propia piel, con una emoción de asco que predomina. El tacto, el contacto físico supone una tremenda crisis, pues hace revivir el daño sufrido. Se podría hablar de heridas que se quedan en la piel como cicatrices que nunca se cerraron. Existe una estrecha relación entre la piel del ser humano y la piel arquitectónica que lo envuelve. Ese interior que lo protege parece perder su calidad de protector cuando ha sufrido una experiencia terrible.

De tal manera que esa piel se podría llegar a convertir en una obsesión, que le hace revivir la escena una y otra vez; o bien continúa sin darle la seguridad reclamada. *Repulsión* es el ejemplo más desgarrador de este reflejo de las emociones en la arquitectura. Todo el sufrimiento, el dolor físico, psicológico, se traduce en 'heridas' en el interior de la arquitectura, en su piel, adoptando la forma de patologías constructivas como pueden ser grietas, humedades, o viscosidades. Incluso la pared llega a adoptar formas antropomórficas que invaden la intimidad de la piel de la protagonista, que sufre su acoso. Es interesante que las grietas sean cerca de un conducto de ventilación, remarcando la falta de aire que supone la ansiedad; o cerca del cuadro de su agresor; o junto a su cama y paralela a ella (lugar donde se produce la agresión). Las humedades y viscosidades potencian la emoción del asco, y se constituyen en el pasillo oscuro como elemento espacial que potencia la emoción del miedo. Existe una clara intención por parte de la escenografía y de la iluminación. La luz más clara, potencia las emociones positivas; mientras que la oscuridad potencia las emociones negativas. Esto es un rasgo común en la mayoría de las películas. En una de las escenas es interesante el hecho de que cuando va a suceder la agresión, en la oscuridad, el primer gesto de la protagonista es encender la luz.

En cuanto a los estados de ánimo, es fácil comprender las emociones al observar a un individuo, su vestimenta-apariencia física, y su espacio vital (su habitación, su casa, o el lugar donde está viviendo en ese momento). *Barton Fink* desarrolla esta relación piel-arquitectura en una habitación de un extraño hotel, donde se enfrenta a lo más temido por el artista bajo presión: un espacio en blanco. Toda la presión que siente se traduce en emociones como ansiedad y miedo. Se refuerza con distintos planos la idea de habitación vacía, paralela al vacío interior que siente el protagonista. Es un lugar de paso, que se convierte casi en una prisión, más que en una estancia agradable. La ansiedad se transforma en sudor, y ahí las paredes empiezan a sudar, provocando que se desprege el papel pintado, expulsando un líquido

viscoso que refuerza la sensación de asco. Esto potencia la empatía con el artista, ya que parece imposible que en ese lugar se pueda crear tranquilamente una obra de arte. El asco invade toda la escena. Ese sudor de la pared se convierte en incendio como expresión de la ira del vecino de habitación de *Barton Fink*. Este hecho es realmente impresionante a la vez que surrealista.

Otro punto de vista que responde casi literalmente a *Los ojos de la piel*, se conforma en el cambio a la piel de otro, entrando en su mente para controlarlo con la nuestra en *Cómo ser John Malkovich*. Aquí se alcanza el mayor grado de surrealismo con una arquitectura utópica e imposible que nos da la clave para acceder al cerebro de John Malkovich, pudiendo sentir con sus sentidos y estar dentro de su piel, pero controlando sus acciones con nuestra mente.

Es muy expresiva la arquitectura que da acceso como algo escondido, pequeñito, de difícil acceso, que nos hace pasar a un túnel que potencia esas emociones de miedo y ansiedad por no saber dónde nos llevará ese cilindro oscuro, con el asco como base (referencia, tal vez, al aspecto desagradable del cuerpo en su interior). Este túnel nos lleva a una ventana que son los ojos de Malkovich. Es el único contacto con el exterior, y es ver a través de sus ojos, desde una arquitectura imposible, inventada. No puede ser más acorde con el tema aquí tratado. Al ser limitado el tiempo de 'estancia' en la piel de John, aparece una nueva ventana, en medio de ninguna parte, desubicada, que devuelve al visitante a la realidad, destacando la emoción de la ira por no poder quedarse más tiempo.

Mientras se está dentro de su piel, se pueden vivir emociones positivas y también negativas; pero el hecho de estar dentro se convierte en una especie de obsesión al relacionarse con las emociones positivas. La iluminación juega en esta arquitectura un claro papel de contraste oscuridad/luz, que nos lleva literalmente de un agujero negro a una ventana al exterior. La oscuridad potencia las emociones negativas y la luz las emociones positivas. La dimensión reducida se asocia también a emociones negativas: espacios estrechos, bajos, incómodos, con recovecos, laberínticos.

El terror de *La habitación del pánico* se plasma en la frialdad del espacio acorazado, con materiales desnudos. Una arquitectura brutalista y claustrofóbica condenada a la oscuridad y a vivir escondida.

Asimismo, destaca la iluminación como clave potenciadora de emociones positivas y negativas en *¡Olvidate de mí!*, y en *Origen*. En el primer caso trata de los recuerdos: entrar en la mente y modificar/borrar la arquitectura para borrar los recuerdos. En el segundo caso trata de los sueños (aunque los mezcla con recuerdos): entrar en la mente y crear/modificar/destruir la arquitectura para manipular el subconsciente de alguien. En ambos casos, se observan escenografías con mucha luz y colores vivos relacionadas con las emociones positivas; así como espacios bellos y también naturales (bosques, playas, pista de hielo). La oscuridad y los colores apagados se relacionan entonces con las emociones negativas; así como espacios estrechos o pequeños. El cambio luz-oscuridad busca el borrar el recuerdo o despertar del sueño. En ambas películas la escenografía va cambiando constantemente para crear confusión. Se pasa de un lugar a otro que no tiene nada que ver, conectando espacios imposibles, para distorsionar la realidad. Es la idea.

De este modo, la arquitectura asume un papel tan importante que es capaz de mantener los recuerdos, o crear mundos paralelos que hacen casi imposible distinguir el sueño de la realidad. En estos dos ejemplos se ven prácticamente todas las emociones y su proyección en la arquitectura que las expresa. Por ejemplo, una arquitectura en ruinas, decadente, que se derriba, si está aislada potencia la tristeza (seguramente asociada a un recuerdo); mientras que un edificio que se está rompiendo sin más puede provocar únicamente miedo o ansiedad, de ver que se desmorona y nos puede hacer daño. Es muy sugerente, para darnos cuenta de la presencia de la arquitectura, una escena en la que la playa se apodera de una casa, invadiéndola con el agua, y destruyéndola con el viento; fundiéndose así con el paisaje. Lo tremendo de *Origen* es que la imaginación deja que la arquitectura sea libre, permitiendo

hacer cosas en los sueños, que nunca podrían hacerse en la realidad, construirse físicamente. Potencia la emoción de sorpresa de un modo fabuloso. En ese mundo paralelo todo es posible.

Decía Pallasmaa que: «la geometría del pensamiento resuena en la geometría de la habitación». Es lo que sucede en *Origen*, donde el pensamiento (sueño, memoria, imaginación), y la realidad de la habitación (arquitectura), se reflejan, se proyectan uno sobre otra.

Las imágenes que creamos a través de los sentidos, configuran una imagería que utilizaremos tanto en la realidad, como en la memoria, la imaginación y el sueño.

3.1.3 Emociones desde el exterior: la ventana

«La arquitectura debe prever silencios para que pueda escucharse la voz de quien la vive...»

Carlos Mijares Bracho

- *Y el mundo marcha (The crowd)*, King Vidor (EEUU, 1928)
- *La ventana (The window)*, Ted Tetzlaff (EEUU, 1949)
- *La ventana indiscreta (Rear window)*, Alfred Hitchcock (EEUU, 1954)
- *El beso del asesino (Killer's kiss)*, Stanley Kubrick (EEUU, 1955)
- *La larga noche del 43 (La lunga notte del 43)*, Florestano Vancini (Italia, 1960)
- *El infierno del odio [Tengoku to Jigoku (High and Low)]*, Akira Kurosawa (Japón, 1963)
- *El reportero [Professione: Reporter (The Passenger)]*, Michelangelo Antonioni (Italia, 1975)
- *Una habitación con vistas (A room with a view)*, James Ivory (Reino Unido, 1985)
- *Paseo con Johnny Guitar (Passeio com Johnny Guitar, short movie)*, João César Monteiro (Portugal, 1995)
- *Los otros (The others)*, Alejandro Amenábar (España, 2001)
- *11'09''01–11 de Septiembre (11'09''01-September 11, short movie)*, Sean Penn (Francia, 2002)
- *La ventana de enfrente (La finestra di fronte)*, Ferzan Ozpetek (Italia, 2003)
- *Descubriendo Nunca Jamás (Finding Neverland)*, Marc Foster (EEUU, 2004)
- *Mar adentro*, Alejandro Amenábar (España, 2004)
- *La ventana*, Carlos Sorín (Argentina, 2008)
- *El hombre de al lado*, Mariano Cohn y Gastón Duprat (Argentina, 2009)
- *Medianeras*, Gustavo Taretto (Argentina, 2011)

El objeto de la investigación en este apartado es analizar el elemento arquitectónico de la ventana de una habitación como elemento arquitectónico capaz de influir en las emociones/estados de ánimo/personalidad de un individuo.

La arquitectura expresa emociones. Se estudia la influencia que tiene el elemento arquitectónico ventana (de la habitación, apartamento, casa) no sólo como conexión del interior arquitectónico con el exterior, sino como conexión del interior del individuo con el exterior. Las emociones/estados de ánimo/determinados rasgos en la personalidad que le puede provocar esta relación resultan muy obvias en algunos casos. Por ejemplo, hay que tener en cuenta la dimensión de la ventana, la situación geográfica, y qué se ve a través de ella. La arquitectura se entiende a través de los sentidos, no sólo la vista, sino otros más olvidados como el oído. De nuevo, una pregunta interesante sería: “¿existe un “patrón” determinado para describir emociones a través de la ventana?”.

La arquitectura provoca emociones. Esta arquitectura creada para el cine es capaz de provocar una serie de emociones en el espectador de la película. Esto se comprobará en el último capítulo, gracias a un experimento científico.

3.1.3.1 Y el mundo marcha (*The crowd*), de King Vidor (Estados Unidos, 1928)

Sinopsis: Un joven solitario impulsado por la ambición y el idealismo se enfrenta a la vida en el Nueva York de principios del siglo XX. Las duras condiciones que impone esta realidad desmitifican el mítico sueño americano.

Gran ciudad/Testigo

La ventana constituye un elemento importante a la hora de entender el contexto social y económico que rodea al protagonista. La casa donde viven es como una caja de zapatos con una única ventana por donde se ve pasar el tren; por lo que se entiende que el contacto con el exterior no es agradable, y aporta emociones negativas, como **hostilidad**. Esta casa es el reflejo de la vida del protagonista, que no ha cumplido su sueño de ascender y destacar, y pasa desapercibido en medio de la multitud. A pesar de eso, el estado de ánimo del protagonista intenta ser siempre positivo. Es significativo que la única escena en la que mira hacia la ventana, dure un segundo y deje de mirar, para no ver la realidad de que su sueño no se ha cumplido. Por otra parte, la ventana es testigo de un accidente donde la hija de los protagonistas muere. Las emociones al contemplar este horrible accidente cambian de **felicidad y humor**, a **sorpresa** (en sentido negativo), **ansiedad y miedo**, a **ira**, y a **tristeza**. Con ello, vemos que la ventana actúa como marco desde el cual el exterior influye en las emociones de las personas que están en el interior.

En el cine mudo resulta interesante observar la expresión de las emociones en los actores, para algunos, exageradas, ya que sólo disponían de imagen y expresión corporal para conseguir sus objetivos. Es fácil darse cuenta de la importancia del sonido a la hora de expresar/provocar emociones. Sólo la música ya puede ejercer un efecto directo sobre las emociones. En la composición de imagen y sonido está la clave para esta expresión/provocación de emociones.

3.1.3.2 La ventana (*The window*), de Ted Tetzlaff (Estados Unidos, 1949)

Sinopsis: El pequeño Tommy Woodry es un niño de nueve años muy aficionado a contar mentiras, así que el día en que es testigo del asesinato que cometen sus vecinos nadie le cree, excepto los asesinos, que a partir de ese momento intentarán deshacerse de él.

Gran ciudad/Testigo

La ventana constituye un elemento importante a la hora de entender el contexto social y económico que rodea al protagonista. Resulta atractivo observar el Nueva York de aquella época, con los típicos edificios con balcones comunicados por escaleras de incendios, donde la gente salía a dormir cuando hacía calor.

Es esa escena en la que el niño sale a dormir al balcón, cuando ve luz y mira por la ventana de los vecinos, siendo testigo de un asesinato. Las emociones que se provocan al niño a través de la ventana son **miedo, ansiedad y sorpresa** (en sentido negativo). A partir de ese momento, el niño siente miedo, ansiedad y sorpresa (en sentido negativo) cada vez que mira a la ventana.

La iluminación es fundamental a la hora de potenciar emociones. En este caso, se busca la oscuridad, para reforzar las emociones negativas. Con ello, vemos que la ventana actúa como marco desde el cual el exterior influye en las emociones de las personas que están en el interior.

3.1.3.3 *La ventana indiscreta (Rear window), de Alfred Hitchcock (Estados Unidos, 1954)*

Sinopsis: Un reportero fotográfico (Stewart) se ve obligado a permanecer en reposo con una pierna escayolada. A pesar de la compañía de su novia (Kelly) y de su enfermera (Ritter), procura escapar al tedio observando desde la ventana de su apartamento con unos prismáticos lo que ocurre en las viviendas de enfrente. Debido a una serie de extrañas circunstancias empieza a sospechar de un vecino cuya mujer ha desaparecido.

Ciudad/Testigo

La ventana constituye un elemento importante a la hora de entender el contexto social y económico que rodea al protagonista. Un hombre inmovilizado con una pierna rota, está encerrado en su casa y mira por la ventana. Esto influye en remarcar su personalidad. Destaca el hecho de que al ser reportero, le guste observar y espiar a los vecinos. La ventana refuerza este rasgo del protagonista. El estado de ánimo podría ser más negativo, pero sin embargo, al ser reportero, encuentra un gran entretenimiento en observar por la ventana, con lo que extrae algo positivo de esta situación. La ventana es grande y luminosa, con lo que durante el día se podrían potenciar emociones positivas como amor, humor, o felicidad; sin embargo, las emociones aquí potenciadas son miedo, ansiedad, humor y sorpresa. El humor viene de las situaciones graciosas que se ven en casa de algunos vecinos. La sorpresa se produce ante un hecho inesperado: un presunto asesinato. De ahí da paso la ansiedad por descubrir la verdad y encerrar en la cárcel al culpable, y el miedo a las represalias que pueda causar esta persona. La iluminación es fundamental a la hora de potenciar emociones. En este caso, las escenas con más iluminación son las que potencian lo positivo: el **humor**; mientras que la oscuridad va avanzando conforme se pretende potenciar las emociones negativas de **sorpresa, ansiedad y miedo**, siendo el miedo la oscuridad total. Con ello, vemos que la ventana actúa como marco desde el cual el exterior influye en las emociones de las personas que están en el interior.

3.1.3.4 *El beso del asesino (Killer's kiss), de Stanley Kubrick (Estados Unidos, 1955)*

Sinopsis: Un boxeador rescata a una cantante de las lascivas garras de su jefe. Intriga y melodrama para una película de bajo presupuesto producida, dirigida, escrita, fotografiada y montada por Stanley Kubrick.

Ciudad/Relación visual

La ventana constituye un elemento importante a la hora de entender el contexto social y económico que rodea al protagonista. En este caso cobra importancia el hecho de que hay una ventana enfrente y se crea una relación visual. El elemento espejo en una de las secuencias es interesante: cómo se refleja la ventana de enfrente en el espejo y se ve la ventana de enfrente a través del espejo. El protagonista es testigo de una agresión, acudiendo a salvar a la chica. Aparece la sorpresa, ante un acto inesperado. Se acompaña de miedo y de ansiedad. Se crea un juego de miradas de ventana a ventana que lleva al enamoramiento. De ahí la emoción del amor, generada desde la ventana. La iluminación es fundamental a la hora de potenciar emociones. En este caso, las escenas con más iluminación son las que potencian lo positivo: el **amor**; mientras que la oscuridad va avanzando conforme se pretende potenciar las emociones negativas de **sorpresa, ansiedad y miedo**, siendo el miedo la oscuridad total. Con ello, vemos que la ventana actúa como marco desde el cual el exterior influye en las emociones de las personas que están en el interior.

3.1.3.5 La larga noche del 43 (*La lunga notte del 43*), de Florestano Vancini (Italia, 1960)

Sinopsis: Mientras Anna mantiene una relación al margen de su marido, enfermo de sífilis y postrado en una silla de ruedas, los líderes fascistas de Ferrara planean una violenta represalia por el asesinato de un dirigente local.

Ciudad/Testigo

La ventana constituye un elemento importante a la hora de entender el contexto social y económico que rodea al protagonista. El marco en la ciudad de Ferrara recrea la atmósfera de la ciudad, sumida en una niebla que envuelve a los edificios. El protagonista, enfermo, inmovilizado, encerrado en casa sin poder salir, observa desde su ventana todo lo que ocurre. Su personalidad se nutre de las cosas que ve, y de un enorme sentimiento de soledad y tristeza, ya que ha perdido todo, y se da cuenta de que va a perder también a su mujer. La ventana es su único contacto con el exterior, junto con una radio. Además, abrir la ventana supone respirar. Es testigo de una serie de asesinatos relativos a la política. Y también es testigo de la infidelidad de su esposa. Aparece así la sorpresa (en sentido negativo), ante un acto inesperado. Se acompaña de miedo y de ansiedad. Se crea un juego de miradas interior-exterior que refleja la ira y la hostilidad que siente ante la imposibilidad de hacer algo; al mismo tiempo que una profunda tristeza. La iluminación es fundamental a la hora de potenciar emociones.

En este caso, la oscuridad va avanzando conforme se pretende potenciar las emociones negativas de **sorpresa, ansiedad, miedo, ira, hostilidad, y tristeza**; siendo el miedo la oscuridad total. Con ello, vemos que la ventana actúa como marco desde el cual el exterior influye en las emociones de las personas que están en el interior.

3.1.3.6 *El infierno del odio [Tengoku to Jigoku (High and Low)], de Akira Kurosawa (Japón, 1963)*

Sinopsis: En un momento crucial de su vida financiera, Gondo (Toshirô Mifune), un directivo de una importante empresa de zapatos, recibe la noticia de que su hijo ha sido secuestrado. El rescate exigido es una gran cantidad de dinero, pero Gondo la necesita para cerrar una negociación que le dará el control de la empresa.

Ciudad/Fondo

La ventana constituye un elemento importante a la hora de entender el contexto social y económico que rodea al protagonista. El marco en la gran ciudad recrea la atmósfera caótica, que envuelve a los edificios. El protagonista, cuyo hijo ha sido secuestrado, sufre las emociones de sorpresa (en sentido negativo), miedo, ansiedad, ira, hostilidad y tristeza. La ventana es su único contacto con el exterior, junto con un teléfono. Además, abrir la ventana supone respirar. En una escena las cortinas están completamente echadas y va a abrirlas con rabia. Abre la ventana y mira. Casi parece que busca respirar, aire. El aire que le falta. Mira hacia la ciudad a través de grandes cristales cuya transparencia contrasta con el lugar oculto en la inmensa ciudad donde estará su hijo. Mira con esperanza, miedo y tristeza a la vez. La ira y la hostilidad aparecen por no poder controlar la situación. La ventana es una paradoja: desde una ventana donde parece que uno puede controlar todo lo que pasa, y toda la ciudad, de repente se da cuenta de que no puede controlar nada, y es igual de pequeño que el resto de ventanas de la inmensa ciudad. La preocupación va aumentando. Cuando se da cuenta de que ha habido una equivocación, y que el secuestrado no es su hijo sino el hijo del chófer, se le presenta un gran dilema moral: qué hacer. De nuevo mira por la ventana y siente las mismas emociones; principalmente una profunda tristeza. La iluminación es fundamental a la hora de potenciar emociones. En este caso, la oscuridad va avanzando conforme se pretende potenciar las emociones negativas de **sorpresa, ansiedad, miedo, ira, hostilidad, y tristeza**; siendo el miedo la oscuridad total. Sin embargo, la luz está presente como motivo de esperanza. Podríamos decir que la ventana con su luz es el signo de que aún pueden surgir emociones positivas si todo se resuelve bien. Con ello, vemos que la ventana actúa como marco desde el cual el exterior influye en las emociones de las personas que están en el interior.

3.1.3.7 El reportero [*Professione: Reporter (The Passenger)*], de Michelangelo Antonioni (Italia, 1975)

Sinopsis: Un desilusionado periodista emprende una peligrosa investigación sobre las intrigas políticas internacionales que facilitan la implantación de regímenes dictatoriales en algunos países africanos, lo que le hará vivir situaciones muy arriesgadas.

Pueblo/Testigo

La ventana constituye un elemento importante a la hora de entender el contexto social y económico que rodea al protagonista. En este caso, se trata de una ventana de un hostel/hotel en medio de un pueblo, en Almería. Todo está desierto y se nota el calor. El protagonista, que ha cambiado de identidad, siente miedo de que lo busquen para matarlo, por lo que decide alejar a la chica con la que está de él. Sin embargo, en esta escena final, se queda tranquilo, dormido en su habitación, con la ventana abierta. Como si no tuviera miedo a nada. Esto es una paradoja, porque en realidad lo tiene. De manera que Antonioni sabe jugar muy bien con las emociones en relación con la escenografía y la iluminación para crear su atmósfera. De hecho, la calma del pueblo, contrarresta el miedo. Parece que uno está seguro en ese ambiente, y que con una gran ventana con rejas, nada le puede pasar, y menos con todo iluminado. La iluminación es fundamental a la hora de potenciar emociones. En este caso, sucede al revés de lo normal. En general, la oscuridad va avanzando conforme se pretende potenciar las emociones negativas de sorpresa, ansiedad, miedo, ira, hostilidad, y tristeza; siendo el miedo la oscuridad total. Sin embargo, en este caso la luz natural está presente como para contrarrestar la situación de **miedo** que vive el protagonista. Podríamos decir que la ventana con su luz es el signo de que aún cuando todo parece controlado, y nada malo puede pasar, las emociones negativas están al acecho según se mueva la cámara. Si nos fijamos en Antonioni, utiliza un tiempo muy lento, donde van pasando una serie de cosas, mientras la cámara se mueve lentamente desde dentro de la habitación hacia afuera para después dar la vuelta y enfocar la habitación. Este movimiento de cámara magistral, unido al tiempo utilizado, nos crea una **ansiedad** por no entender bien qué está pasando. De algún modo intuimos que va a pasar algo malo, pero no sabemos qué, y nos desconcierta que todo sea tan pausado en un momento de máxima tensión. Crea **sorpresa**. Es la excepción a la regla general que se aprecia en la mayoría de las películas, y se debe al particular estilo del director. Con ello, vemos que la ventana actúa como marco desde el cual el exterior influye en las emociones de las personas que están en el interior.

3.1.3.8 *Una habitación con vistas (A room with a view), de James Ivory (Reino Unido, 1985)*

Sinopsis: Lucy Honey Church (Helena Bonham Carter), una joven inglesa de buena familia, se encuentra de viaje en Florencia, acompañada por su prima y dama de compañía Charlotte Bartlett (Maggie Smith). En la pensión donde se hospedan conocen al excéntrico señor Emerson (Denholm Elliott) y a su hijo George (Julian Sands), que, amablemente, les ceden sus habitaciones para que las damas disfruten de una ventana con vistas a la ciudad.

Ciudad/Vistas

La ventana constituye un elemento importante a la hora de entender el contexto social y económico que rodea al protagonista. El marco de la ventana del hotel de lujo en la ciudad de Florencia recrea la atmósfera de la ciudad, histórica, bella y romántica. La protagonista, de viaje con su prima, desea una habitación con vistas. De algún modo busca todas las emociones positivas relativas al amor (deseo, pasión, afecto, respeto), y a la felicidad. Se siente perdida en medio de una sociedad en la que no encaja, con una personalidad diferente a lo que se espera de ella. En este viaje, pretende encontrarse a sí misma como mujer. Consigue que un caballero y su hijo les cambien la habitación, y ahí aparece la ventana, las vistas. En este lapsus temporal espacial del viaje ya tiene lo que quería: el cuadro, es decir, la ventana; que le transmite todas las emociones positivas de felicidad, humor. Conforme avanza la historia, la protagonista sale de ese marco, de esa imagen 'perfecta'; buscando las pasiones, la vida. Aparece así el amor como emoción en su vida. El círculo vuelve a cerrarse en la misma ventana con vistas, que fue la que proporcionó el chispazo de amor y lo potenció. La diferencia es que ahora, el cuadro ha cambiado. Ya no es sólo la ciudad bella, histórica y romántica, sino que hay dos personas que expresan ese amor a través de esa ventana, completando el marco. La iluminación es fundamental a la hora de potenciar emociones. En este caso, la iluminación natural potencia las emociones positivas de **humor, felicidad y amor**. El hecho de que el plano sea a contraluz, dibuja a los personajes como siluetas dentro del marco de la ciudad. Pasa así a ser un cuadro, que es lo que se espera de una vista a una ciudad; sólo que ahora el concepto del amor está presente. Con ello, vemos que la ventana actúa como marco desde el cual el exterior influye en las emociones de las personas que están en el interior.

3.1.3.9 *Paseo con Johnny Guitar (Passeio com Johnny Guitar, short movie), de João César Monteiro (Portugal, 1995)*

Sinopsis: El protagonista llega a su casa, donde mira por la ventana la ciudad de Lisboa, con el diálogo más famoso de la película Johnny Guitar sonando de fondo en la radio. Es una poesía de las relaciones que se crean entre la persona y el exterior de su casa.

Ciudad/Vistas

La ventana constituye un elemento importante a la hora de entender el contexto social y económico que rodea al protagonista. En este caso cobra importancia el hecho de que hay una ventana enfrente y se crea una relación visual. El protagonista llega a su apartamento después de un paseo por la calle. Todo es en tiempo real. Casi parece que somos nosotros los que hacemos ese recorrido. Se trata de un corto basado en esa sencilla escena de llegar a casa y mirar por la ventana fumando un cigarrillo. Se crea un juego de miradas hacia la ventana de enfrente que acaba con un rechazo por parte de la chica observada. Mientras escucha por la radio el diálogo más famoso de la película Johnny Guitar, escribe, sumido en sus pensamientos, hasta que de repente se levanta y mira por la ventana, la ciudad. La espectacular vista de la ciudad de Lisboa, tan mágica en su vejez y abandono. Tan escondida. Es un momento casi místico, donde el protagonista se encuentra a sí mismo y se reconoce dentro de esa ciudad y ese contexto. Es un diálogo hermoso, impregnado de emociones positivas: **humor**, **felicidad** y **amor** (por la ciudad). Esa mirada deja caer también un atisbo de **tristeza**, relacionada con la melancolía que ya se reconoce como típica de la cultura portuguesa (recordemos el fado). Esa nostalgia momentánea se ve arropada otra vez por los sonidos castizos de la ciudad, que le devuelve al estado de felicidad tranquila. La iluminación es fundamental a la hora de potenciar emociones. En este caso, la escena se desenvuelve en la oscuridad con iluminación artificial; y poco a poco va amaneciendo, con lo que la luz natural invade la habitación. La iluminación natural (también la artificial en este caso), potencia lo positivo: el humor, la felicidad, y el amor; mientras que la oscuridad potencia las emociones negativas, aunque en este caso, al tratarse de un amanecer, la tristeza se confunde con la felicidad. Es un momento de emociones contrarrestadas: felicidad/tristeza, con una luz natural de amanecer. Con ello, vemos que la ventana actúa como marco desde el cual el exterior influye en las emociones de las personas que están en el interior. Este corto podría decirse que es un sencillo homenaje a la ventana.

3.1.3.10 Los otros (The others), de Alejandro Amenábar (España, 2001)

Sinopsis: Isla de Jersey, 1945. La Segunda Guerra Mundial ha terminado, pero el marido de Grace (Nicole Kidman) no vuelve. Sola en un aislado caserón victoriano, educa a sus hijos dentro de rígidas normas religiosas. Los niños sufren una extraña enfermedad: no pueden recibir directamente la luz del día. Los tres nuevos sirvientes que se incorporan a la vida familiar deben aprender una regla vital: la casa estará siempre en penumbra, y nunca se abrirá una puerta si no se ha cerrado la anterior. Pero el estricto orden que Grace ha impuesto se verá desafiado por circunstancias que escapan a su control.

Campo/Oscuridad

La ventana constituye un elemento importante a la hora de entender el contexto social y económico que rodea al protagonista. En este caso cobra importancia el hecho de que se trata de una casa aislada en medio del campo, con todas las ventanas cerradas, buscando la oscuridad. La protagonista quiere proteger a sus hijos de una enfermedad en la que la luz les afecta, de manera que cierra todas las ventanas. Este hecho de 'cegar' las ventanas con las cortinas, potencia el miedo y la ansiedad de no saber qué está pasando. La ventana también ofrece la emoción de la **sorpresa**, ya que al atravesarla y tomar al fin contacto con el exterior (físicamente, no sólo visualmente), se descubre la verdad. En el momento en que la luz entra al fin por la ventana se produce una amalgama de emociones superpuestas: por una parte la posibilidad de mirar por la ventana y ver la luz provoca **felicidad y humor** a los niños; por otra parte, el significado de que entre la luz y no les afecte, provoca **tristeza**, porque quiere decir que ya están muertos. En cualquier caso, el **miedo** y la **ansiedad** son las emociones que predominan en esta película.

La iluminación es fundamental a la hora de potenciar emociones. En este caso, las escenas con más iluminación son las que potencian lo positivo: el humor, la felicidad; mientras que la oscuridad va avanzando conforme se pretende potenciar las emociones negativas de sorpresa, ansiedad y miedo, siendo el miedo la oscuridad total. Como ocurría en *Paseo con Johnny Guitar*, esa luz de amanecer se confunde felicidad y tristeza al mismo tiempo. Con ello, vemos que la ventana actúa como marco desde el cual el exterior influye en las emociones de las personas que están en el interior.

3.1.3.11 11'09''01-11 de Septiembre (11'09''01-September 11), de Sean Penn (Francia, 2002)

Sinopsis: Once directores, once historias, once puntos de vista sobre el atentado contra las Torres Gemelas y el Pentágono el 11 de septiembre del 2001, un suceso que cambió la historia del siglo XXI. Sean Penn (Estados Unidos): un hombre viudo se levanta por la mañana en su pequeño apartamento, quejándose de que no entre luz suficiente por las ventanas.

Gran ciudad/Testigo

La ventana constituye un elemento importante a la hora de entender el contexto social y económico que rodea al protagonista. Se rueda en Nueva York, como homenaje a las víctimas del 11 de Septiembre. En este caso cobra importancia el hecho de que una de las Torres Gemelas está enfrente y no deja que llegue luz a la ventana. El protagonista, viudo, despierta para ir a trabajar. El corto representa la monotonía de un día cualquiera. Desea que su mujer siga presente, y aunque haya muerto, le habla y cada día saca un vestido de ella que coloca extendido en la cama, y por la noche un camisón, para llenar su ausencia. En una de los planos se ve una foto de un militar, posiblemente sea su hijo. Desde el inicio es una situación desgarradora por la tristeza que impregna ese apartamento oscuro donde el protagonista lucha y saca ánimos para seguir adelante. Entonces el tema se centra en la ventana. Aparece la sorpresa. Nunca ha entrado luz, y de repente, unos rayos de sol lo despiertan. En televisión transmiten la noticia del atentado terrorista, pero él no lo ve. Se fija sólo en sus flores, que nunca se abrían por la falta de luz. De repente se abren y la explosión de color, luz y vida inunda el espacio, provocándole una emoción de felicidad, humor y amor enorme, ajeno a la tragedia que acaba de ocurrir. Una de las torres ha caído y por eso llega la luz a la habitación. De repente, su emoción cambia a tristeza cuando se da cuenta de que ella no está para poder ver las flores y la luz. Repite llorando: “tú deberías haber visto esto”. Deja abierta la posibilidad de que, con el paso de unos instantes, haya entendido porqué ahora llega luz a la habitación, y sea consciente de la barbaridad que acaba de ocurrir. En un último plano, se ve la sombra de la otra torre, y cómo la sombra cae al caer el segundo edificio. Es una escena realmente dramática, y de una gran belleza, por su carga emocional. La luz supone emociones positivas de felicidad, humor y amor. Y en este caso, lo que para unos durante un momento parece positivo, constituye el máximo nivel de emociones negativas juntas.

Sean Penn consigue crear una empatía completa con el personaje y su dolor. Nos introduce en su triste historia, y nos lleva hasta esa habitación, hasta esa ventana. Si fuéramos ajenos al vínculo con los atentados y viéramos este corto, nos alegraría ver la luz, nos provocaría la felicidad del protagonista, para luego llevarnos a su tristeza personal. Casi deja en un segundo plano el tema general, para centrarse en lo particular: el individuo; con sus problemas, su situación en la vida, su pérdida y su dolor. Es un reflejo de las numerosas situaciones que va a desencadenar ese atentado, esa caída de las torres.

La iluminación es fundamental a la hora de potenciar emociones. En este caso, la escena se desenvuelve en la semi-oscuridad de un interior de apartamento. Poco a poco va amaneciendo, con lo que la luz natural invade la habitación, a la que nunca había llegado porque era físicamente imposible. La iluminación natural, potencia lo positivo: el **humor**, la **felicidad**, y el **amor**; mientras que la oscuridad potencia las emociones negativas, aunque en este caso, al tratarse de un amanecer, la **tristeza** se confunde con la felicidad. Es un momento de **sorpresa** y emociones contrarrestadas: felicidad/tristeza,

con una luz natural de amanecer. En este caso concreto, al caer el edificio y entrar la luz, comprendemos lo que pasa; y eso, unido a la tristeza individual del protagonista, y entendido como reflejo de las numerosas situaciones similares que ha provocado la desaparición de las torres, nos toca directamente el corazón provocándonos una tremenda tristeza. Con ello, vemos que la ventana actúa como marco desde el cual el exterior influye en las emociones de las personas que están en el interior. Este corto podría decirse que es un homenaje a las emociones a través de la ventana, y a las víctimas del 11-S y a sus familiares.

3.1.3.12 *La ventana de enfrente (La finestra di fronte), de Ferzan Ozpetek (Italia, 2003)*

Sinopsis: Giovanna y Filippo llevan nueve años casados. Ella trabaja en una granja de pollos, cocina pasteles para un café local y cuida niños. Todo va bien hasta que deciden llevar a casa a Davide, un anciano desmemoriado que han encontrado en la calle. Giovanna, que le ayuda a reconstruir su pasado, siente por él una gran admiración. Por otra parte, cada vez más irritada con la pasividad de su marido, empieza a fijarse en el vecino de la casa de enfrente.

Ciudad/Relación visual

La ventana constituye un elemento importante a la hora de entender el contexto social y económico que rodea al protagonista. En este caso cobra importancia el hecho de que hay una ventana enfrente y se crea una relación visual. La protagonista se siente dentro de la soledad, perdida en emociones negativas y monotonía. Encuentra por la calle a un anciano que ha perdido la memoria. Intenta entender las emociones de esta persona, que son las que ella quisiera sentir. Al mismo tiempo, cada noche, mira por la ventana mientras fuma; observa al vecino de enfrente. Se crea un juego de miradas de ventana a ventana que lleva al enamoramiento. De ahí la emoción del amor, generada desde la ventana. Esta ventana parece ser la entrada a la felicidad, y decide pasar al otro lado, para comprobarlo. Una vez allí, mira desde esa ventana a su casa, a su propia ventana, y ve a su familia: su marido, sus hijos. De alguna manera necesita ir al otro lado para poder ver su vida desde fuera, ver esa felicidad y ese amor desde la ventana de enfrente; ya que no es capaz de verla estando dentro. La felicidad y amor que deseaba le muestran que si los toma, tendrá que renunciar a la felicidad y el amor que ya tiene. Esta situación le provoca una enorme tristeza. Si está en su casa y mira a la ventana, sentirá tristeza por haber perdido esa felicidad y amor nuevos; si se va y mira a su casa, sentirá tristeza por haber perdido la felicidad y amor que ya tenía en su familia. Al cambiar el punto de vista, aparece la idea de perder lo que ya tiene, aparece el miedo y la ansiedad; y esto es superior a la promesa de algo mejor. Vuelve corriendo a su casa.

Es interesante cómo las emociones son algo tan interno que uno no consigue salir de ellas y cambiar el punto de vista para poder entenderlas. Por eso es interesante y sugerente esta película que muestra precisamente el cambio de perspectiva, enfrentándose literalmente a la realidad de las emociones, para poder entenderlas y tomar una decisión.

La iluminación es fundamental a la hora de potenciar emociones. En este caso, las escenas con más iluminación son las que potencian lo positivo: la **felicidad** y el **amor**; mientras que la oscuridad va avanzando conforme se pretende potenciar las emociones negativas de **miedo**, **ansiedad** y **tristeza**, siendo el miedo la oscuridad total. La luz roja que se refleja de ventana a ventana durante el diálogo de visuales cuando están hablando por teléfono puede simbolizar o potenciar esa emoción de amor, pasión, secreta, en medio de la oscuridad. Con ello, vemos que la ventana actúa como marco desde el cual el exterior influye en las emociones de las personas que están en el interior.

3.1.3.13 *Descubriendo Nunca Jamás (Finding Neverland), de Marc Foster (Estados Unidos, 2004)*

Sinopsis: Historia basada en la vida de James Barrie, el autor de "Peter Pan". Ambientada en Londres, en 1904, muestra el proceso que dio lugar a la creación de Peter Pan: desde que a Barrie se le ocurrió la idea hasta el estreno de la obra en el teatro Duke de Nueva York, en una noche en la que no sólo cambió su vida, sino la de todos los que estaban con él.

Ciudad/Fantasía

La ventana constituye un elemento importante a la hora de entender el contexto social y económico que rodea al protagonista. En este caso cobra importancia el hecho de que es un punto de conexión con la fantasía, con otro mundo. El protagonista escribe un cuento: Peter Pan. Le viene la idea de una ventana que conecta el mundo real con un mundo de fantasía. El sueño de volar se materializa a través de la ventana, donde uno puede salir volando para llegar al país de Nunca Jamás. Es de una gran imaginación convertir este elemento arquitectónico en un limbo donde uno pasa a un espacio ingravido, donde puede volar y vivir muchas aventuras. Podríamos decir que ese paso, ese límite o frontera, es la expresión de la entrada en el humor, la felicidad y la sorpresa. Además, existe una historia de amor entre el protagonista y la niñera, como reflejo de los personajes del cuento: Peter Pan y Wendy. Mientras él se va al país de Nunca Jamás, ella se queda en la realidad. El interés está en el hilo de unión que sigue intacto entre los dos mundos. Es el hilo emocional que liga al protagonista con el mundo real, el que le impide quedarse en el mundo de los sueños. Es la emoción del amor la que le compensa para volver al mundo real y no quedarse en el mundo de fantasía.

La iluminación es fundamental a la hora de potenciar emociones. En este caso, las escenas con más iluminación son las que potencian lo positivo: **felicidad, humor, sorpresa y amor**. Incluso, si se trata de escenas en la noche, se aprecia una iluminación artificial cálida y acogedora, que se completa con el reflejo en la ventana y en la habitación de una enorme luna llena. Así la luz juega un papel importante en este limbo de la ventana. Con ello, vemos que la ventana actúa como marco desde el cual el exterior influye en las emociones de las personas que están en el interior. Sólo con el cartel de la película, ya vemos la importancia de la ventana, y el carácter imaginativo y fantástico de la propuesta; que refleja una vía de escape a la ciudad, a la monotonía, y a la realidad, así como la importancia de los sueños en las personas a lo largo de toda su vida, para rodearse de emociones positivas.

3.1.3.14 *Mar adentro*, de Alejandro Amenábar (España, 2004)

Sinopsis: Ramón (Javier Bardem) lleva casi treinta años postrado en una cama al cuidado de su familia. Su única ventana al mundo es la de su habitación, que da al mar, donde sufrió el accidente que interrumpió su juventud. Desde entonces, su único deseo es morir dignamente. En su vida ejercen una gran influencia dos mujeres: Julia (Belén Rueda), una abogada que apoya su causa, y Rosa (Lola Dueñas), una vecina que intenta convencerlo de que vivir merece la pena. Pero también ellas, cautivadas por la luminosa personalidad de Ramón, se replantearán los principios que rigen sus vidas. Él sabe que sólo quien de verdad le ame le ayudará a emprender el último viaje.

Campo/Vistas

La ventana constituye un elemento importante a la hora de entender el contexto social y económico que rodea al protagonista. El marco en medio del campo, te sumerge a través de la vista en un paisaje verde, frondoso, bello, que te invita a integrarte en él. La ventana es su único contacto con el exterior, junto con una radio o la televisión. Además, abrir la ventana supone respirar.

El protagonista, enfermo, inmovilizado en su cama, tetrapléjico, encerrado en casa sin poder salir, observa desde su ventana esta escena idílica. Su personalidad se nutre de las cosas que ve, y al tratarse de una vista que provoca emociones positivas, es capaz de soportar la dura vida a la que un accidente le ha condenado, con la mayor felicidad, amor y humor posibles. Sin embargo, hay un sentimiento profundo de soledad y tristeza, ya que ha perdido la posibilidad de llevar una vida normal, y su situación es tan dura que agota sus energías poco a poco, por dentro. Se trata de una historia real, lo cual incrementa el grado de intensidad de las emociones.

En una escena la ventana cobra un protagonismo total, conectándose con las emociones del personaje. Mira por la ventana con la fusión de felicidad y tristeza juntas, por lo hermoso que es, y la pena de no poder disfrutarlo. Entonces, provoca sorpresa porque se sienta en la cama, y se levanta. La imagen y los movimientos se tratan con tanto realismo (la luz, los colores), que no parece un sueño, parece completamente real. No sabemos con seguridad si ha ocurrido un milagro, o si está soñando. Mueve la cama de sitio, hecho que nos confunde y nos descontextualiza porque cambia el espacio; y de repente, sale de la habitación. Se enfoca siempre la ventana, como un limbo, una frontera, un límite que nos separa del mundo interior al mundo exterior, bello, libre. Simboliza el paso a la libertad, a la vida. Nos invita a compartir esas emociones positivas. En otro gesto de sorpresa, vemos que el protagonista toma impulso y corre hacia la ventana, como solía correr en los acantilados antes de lanzarse al mar. Mezcla así el recuerdo con el sueño y se lanza por la ventana. En ese momento seguimos con la tensión de no saber si es real, ni si caerá o no. Entonces, cuando está más cerca del suelo, sube, en una caricia al paisaje. Parece que toca el paisaje con sus manos, con su cuerpo, con sus ojos, con sus oídos. Es la representación de la libertad, y de la vida. Justo ahí comprendemos que es un sueño, que es la emoción interna más fuerte de esta persona: ser libre, moverse, volar. Aunque perdió su movilidad al tirarse por un acantilado, sigue deseando sentir esa sensación. En ese momento te das cuenta de que no se arrepiente de lo que le ha pasado, ni de lo que ha vivido; de que ha intentado vivir una vida lo más digna posible, pero desea poder volar, es decir, abandonar el sufrimiento que lo invade, morir.

La iluminación es fundamental a la hora de potenciar emociones. En este caso, la iluminación natural potencia las emociones positivas de **humor, felicidad, amor y sorpresa**; mientras que la **tristeza** utiliza una luz natural menos brillante, menos viva. Con ello, vemos que la ventana actúa como marco desde el cual el exterior influye en las emociones de las personas que están en el interior. Si uno se para a pensar en otra persona que estuviera en la misma situación, pero tuviera distintos cuidados y una vista que le transmitiera emociones negativas, la escena sería aún más trágica y triste.

Sinopsis: Manuel, de 80 años, se despierta en el que seguramente será su último día de vida. Enfermo y cuidado por sus caseros, espera que su hijo llegue desde el extranjero para verle. Pero esa tarde Manuel abre la ventana y decide escaparse para intentar su último arranque vital.

Campo/Vistas

La ventana constituye un elemento importante a la hora de entender el contexto social y económico que rodea al protagonista. El marco en medio del campo, te sumerge a través de la vista en un paisaje verde, frondoso, bello, que te invita a integrarte en él. La ventana es su único contacto con el exterior. Además, abrir la ventana supone respirar.

El protagonista, enfermo, inmovilizado en su cama, encerrado en casa sin poder salir, observa desde su ventana esta escena idílica. Su personalidad se nutre de las cosas que ve, y al tratarse de una vista que provoca emociones positivas, siente felicidad, amor y humor. Sin embargo, hay un sentimiento profundo de soledad y tristeza, ya que ha perdido la posibilidad de llevar una vida normal, y su situación agota sus energías poco a poco, por dentro. Siente que le queda poco tiempo. Organiza la llegada de su hijo como un hecho muy importante, tal vez porque quiere despedirse de él. Afina el piano ya que su hijo es un pianista famoso. Y la importancia de la película radica en la sencillez de un día normal, impregnado de una fuerte carga de misticismo con la ventana como punto de conexión de emociones exterior-interior. Se ve que no tiene miedo a morir, pero sí a no vivir. De manera que se concede un último paseo por el paisaje que ha estado contemplando desde su ventana todo el tiempo que lleva enfermo. Consiste en pasar del cuadro de la ventana, que parece una pintura de paisaje, a la realidad de la naturaleza que se dibuja. El hombre, en su unión con la naturaleza al borde de la muerte. Hay una escena sublime en la que se funde literalmente con el paisaje, al tumbarse mareado en el trigo, desapareciendo dentro del propio cuadro que se ve desde su habitación. Por otra parte, la tristeza por la proximidad a la muerte se hace latente a través de la ventana, cuando está tumbado de nuevo, enfermo, y el marco de la ventana proyecta una luz en forma de cruz sobre la pared donde está el cabezal de la cama. Es una forma de expresar la tristeza a través de un elemento arquitectónico y luz de una forma sencilla y directa. Su contacto con la muerte vuelve a ser una ventana, esta vez, la ventana que lo lleva a sus sueños, que se confunden con sus recuerdos felices.

La iluminación es fundamental a la hora de potenciar emociones. En este caso, la iluminación natural potencia las emociones positivas de **humor, felicidad, y amor**; mientras que la **tristeza** utiliza una luz natural menos brillante, menos viva, la del atardecer. Nos damos cuenta de que la luz tenue del amanecer y del atardecer, se utilizan con frecuencia para expresar emociones místicas, donde predomina, en general, un sentimiento de tristeza. Con ello, vemos que la ventana actúa como marco desde el cual el exterior influye en las emociones de las personas que están en el interior.

3.1.3.16 El hombre de al lado, de Mariano Cohn y Gastón Duprat (Argentina, 2009)

Sinopsis: La película narra un conflicto entre vecinos que parece no tener fin. Una simple pared medianera puede dividir dos mundos, dos maneras de vestir, de comer, de vivir. De un lado Leonardo (Rafael Spregelburd), fino y prestigioso diseñador que vive en una casa realizada por Le Corbusier. Del otro lado Víctor (Daniel Aráoz), vendedor de coches usados, vulgar, rústico y avasallador. Víctor decide hacer una ventana para tener más luz, y ahí empieza el problema: cada uno toma conciencia de la existencia del otro.

Gran ciudad/Relación visual

La ventana constituye un elemento importante a la hora de entender el contexto social y económico que rodea al protagonista. En este caso cobra importancia el hecho de que se abre una ventana enfrente, en la medianera, y se crea una relación visual.

Es muy relevante que se trata de la Casa Curutchet (1949-1953), de Le Corbusier en la ciudad de La Plata, capital de provincia de Buenos Aires, en Argentina. La dirección exacta es Boulevard 53 Nº 320, entre 1 y 2. Se trata de una casa declarada de interés provincial, turístico y Monumento Histórico Nacional en 1987; actualmente la casa es sede del *Colegio de Arquitectos de la Plata*, que la alquila a los herederos de Curutchet. Además Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO (Estambul, 2016). Es uno de los pocos proyectos que Le Corbusier hizo en Latinoamérica. Le Corbusier proyectó la vivienda en un terreno de solo 180 m², entre medianeras, sin dejar de tener en cuenta el entorno de la ciudad y la cercanía de su bosque. La construcción constituye un curioso y logrado ejemplo desde el punto de vista plástico de adaptación de los principios característicos de la arquitectura doméstica a las particularidades del contexto urbano de una ciudad argentina. En este caso dichas particularidades se centran esencialmente en dos temas: la construcción de una vivienda unifamiliar en un terreno de dimensiones limitadas entre medianeras, circunstancia inédita en la producción anterior del autor, lo que determina una vivienda de una sola fachada; y el hecho de que como consecuencia de la estructuración urbana de la ciudad de La Plata según avenidas diagonales, el eje longitudinal del terreno tenga una inclinación cercana a los 45° con respecto a la línea municipal.

Cumple con los cinco principios de la arquitectura de Le Corbusier: planta libre, terraza jardín, 'pilotis', ventana longitudinal, y fachada libre.

- 1) Planta libre: para Le Corbu, esta planta pertenecía a los coches, igual que la calle, de manera que había que dejarla libre para la circulación de los vehículos.
- 2) Terraza jardín: este arquitecto consideraba que el espacio que la planta del edificio arrebatava a la naturaleza, debía ser devuelto en forma de espacio verde en la cubierta, convertida en jardín. Esto además de crear una zona de ocio, aumentaba el aislamiento térmico.
- 3) 'Pilotis': gracias a la acción conjunta de losas de hormigón y pilares metálicos, el consumo de suelo en la vivienda por parte de la estructura se reduce de forma considerable. Mejora el aspecto funcional de la planta, porque se libera de la estructura, y aumenta la superficie útil.
- 4) Ventana longitudinal: gracias a la liberación estructural, en fachada ocurre el mismo fenómeno y se liberan los muros exteriores, dando a las ventanas la posibilidad de ocupar todo el ancho de construcción y mejorar las relaciones con el exterior.
- 5) Fachada libre: al retrasarse los pilares metálicos respecto de la fachada, se libera a la misma de su función estructural, lo que permite un mayor juego a la hora del diseño.

Fuente imágenes:

https://www.google.es/search?q=casa+curutchet&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUKEwj9ycPJ1dzUAhUBORoKHShWD74Q_AUICigB&biw=1366&bih=700

En la película, un diseñador muy famoso vive en esta casa. Se ven estudiantes de arquitectura y turistas que van a ver la casa y le hacen fotos. Un día, su vecino decide abrir una ventana en la medianera para «atrapar unos rayitos de sol». Este hecho provoca sorpresa, y hostilidad por parte de los dueños de la casa. Aparte de ser ilegal, atenta contra la intimidad del protagonista y su familia, por lo que en principio se opone a esta apertura visual. La emoción que predomina en este diálogo visual de ventana a ventana es el humor y la felicidad, por lo cómico y surrealista de la situación, sobre todo ante una casa de estas características. Sin embargo, en Argentina, es típica la construcción ilegal de ventanas en medianeras para poder conseguir una mejor iluminación y ventilación, ya que las casas suelen tener una luz muy escasa. Por otra parte, el vecino es un personaje que provoca miedo, con lo que se empieza a generar esta emoción de miedo ante la insólita situación y el peculiar personaje. Esta relación va evolucionando en una ‘presunta amistad’, ya que lo que el vecino quiere es que se lleven bien y sean amigos. La familia, en la intimidad, lo desprecia; pero de cara al exterior, ‘negocia’ con él sobre la legalidad de la ventana y la estabilidad de la tranquilidad familiar. De manera que el vecino va cambiando su ventana según las indicaciones que le dice el protagonista, para agradarlo y conservar esta buena relación. Sin embargo, el miedo que les genera, impide que se convierta en una relación de amistad. Para el vecino, esta relación de amistad resulta ser profunda y sincera, demostrando un gran amor a esta familia, cuando es atacada, para proteger a su hija. Da la vida por ella. En la escena final, se tapa esa ventana hasta cerrar el hueco completo. La desaparición de esta ventana provoca tristeza.

La iluminación es fundamental a la hora de potenciar emociones. En este caso, las escenas con más iluminación son las que potencian lo positivo: la **sorpresa**, la **felicidad**, el **humor** y el **amor**; mientras que la oscuridad va avanzando conforme se pretende potenciar las emociones negativas de **hostilidad**, **miedo**, y **tristeza**; siendo la tristeza en este caso la oscuridad total, al desaparecer el elemento ventana, y con él, las emociones positivas que estaban surgiendo y no se valoraban. Con ello, vemos que la ventana actúa como marco desde el cual el exterior influye en las emociones de las personas que están en el interior.

3.1.3.17 *Medianeras*, de Gustavo Taretto (Argentina, 2011)

Sinopsis: Mariana y Martín viven en la misma manzana en diferentes edificios; pero, aunque sus caminos se cruzan, no llegan a encontrarse. Martín diseña páginas web. Mariana es arquitecta, pero trabaja como decoradora de vidrieras. Además de desilusiones recientes, los dos tienen muchas cosas en común. Viven en el centro de Buenos Aires. La ciudad los une y a la vez los separa.

Gran ciudad/Relación visual

La ventana constituye un elemento importante a la hora de entender el contexto social y económico que rodea al protagonista. En este caso cobra importancia el hecho de que se abre una ventana enfrente, en la medianera, y se crea una relación visual.

Es muy relevante que se trata de un modo arquitectónico la imagen de la ciudad en la película, el paisaje urbano. Buenos Aires. Se puede recorrer la ciudad y entender muchas cosas de su arquitectura en relación con las emociones. Entre otras cosas, que se trata de una ciudad muy grande, caótica, donde es fácil perderse dentro de la multitud, y sentir soledad en el anonimato. Hay una referencia clara con el libro preferido de la protagonista: “Buscando a Wally”. La arquitectura que vemos es como la definen: bloques distintos, heterogéneos, que contienen cajas de zapatos, con apenas luz. Y muchas medianeras en los edificios, que buscando un poco de luz, dejan a un lado la legalidad para ‘atrapar unos rayos de sol’. Y es que la luz expresa y provoca emociones positivas. Así que la tendencia es ‘atrapar esas emociones’. Las medianeras, que tienden a separar visualmente, por ser muros ciegos, son precisamente los elementos que al abrir ventanas, crean un diálogo entre los personajes.

Los protagonistas son un chico y una chica jóvenes que viven solos en apartamentos. Muestran su particular ‘caja de zapatos’ con un plano, señalando la poca luz que reciben. Se encuentran perdidos en esta ciudad. La emoción que provoca esta desorientación existencial en un ambiente oscuro, es la de tristeza, ansiedad, miedo a quedarse solos, o a no encajar en el mundo. Ella es arquitecta, y se dedica a decorar escaparates. Esto es muy sugerente porque de nuevo, mete su ‘interior’ (sus emociones) en una ‘ventana’, esperando que alguien pase y se dé cuenta, lo vea; y por tanto, la vea a ella. Estos personajes se cruzan varias veces pero nunca coinciden. Se deciden a romper con esa tristeza que les consume, y abren una ventana en la medianera de sus casas que deja pasar luz al fin. El espacio cambia, y la ventana provoca emociones de felicidad. En otra escena muy evocadora, ella consigue verse al fin dentro de su escaparate: el reflejo del escaparate en el de enfrente hace que ella vea su reflejo, y se pueda ver a sí misma. De alguna manera, consigue encontrarse. Arquitectónicamente, este juego de reflejos en escaparates constituye también un diálogo entre ventanas. La ventana de enfrente le da la respuesta que tanto tiempo llevaba buscando: quería encontrarse a sí misma, que alguien la viera. Y es ella la que por fin se ve. Al asomarse a sus nuevas ventanas, se dan cuenta de que están enfrentadas, y justo en medio de un cartel publicitario cada una, en un lugar estratégico, que provoca sorpresa y humor. Este diálogo, al fin, se materializa en un encuentro por casualidad en la calle. Los dos buscaban el amor en los lugares equivocados, y al encontrarse se dan cuenta de que lo tenían enfrente; de manera que ese diálogo de ventanas entre medianeras expresa una relación visual de enamoramiento y amor.

La iluminación es fundamental a la hora de potenciar emociones. En este caso, las escenas con más iluminación son las que potencian lo positivo: la **sorpresa**, la **felicidad**, el **humor** y el **amor**; mientras que la oscuridad va avanzando conforme se pretende potenciar las emociones negativas de **ansiedad**, **miedo**, y **tristeza**; siendo la tristeza en este caso la oscuridad total. Con ello, vemos que la ventana actúa como marco desde el cual el exterior influye en las emociones de las personas que están en el interior.

3.1.3.18 Emociones desde el exterior: la ventana. Reflexiones

Este apartado tenía como objeto analizar las emociones a través de una ventana. Mediante una selección de películas se han ido tratando una serie de aspectos relevantes en las relaciones entre la arquitectura y las emociones que este elemento arquitectónico puede expresar o provocar en la persona.

La importancia de la ventana en el cine resulta fundamental, especialmente en el cine negro; pero se extiende mucho más allá. Se ve en la variedad de formas en las que se presenta, como tema central del argumento de la película, escenografía, o fondo escénico, como causa de las acciones que acontecen, pero sobre todo, y en cada uno de los casos, como foco de expresión o provocación de emociones. Se aprecia también el interés que suscita este elemento arquitectónico, dentro de la propia arquitectura, como base para el intercambio emocional, en una lista que abarca distintos países, directores, y décadas del cine.

Así, como se ha señalado en todos los capítulos, las emociones básicas se presentan en una lista de diez: miedo, ansiedad, ira, hostilidad, tristeza, asco (emociones negativas); felicidad, amor, humor (emociones positivas); y sorpresa (que puede ser positiva o negativa).

En el análisis, se buscaba entender de qué manera se produce esta expresión/provocación de emociones a través de la ventana: qué emociones aparecían en cada caso en el protagonista, y qué relación se podía establecer entre estas emociones y la ventana en sí. La ventana como elemento arquitectónico, teniendo en cuenta que es el punto de conexión con el exterior, y que hace referencia a un espacio interior.

El trabajo siempre se ha centrado en el interior en el cine: la piel reflejada en la pared, el interior de la mente reflejado en la arquitectura, y la personalidad reflejada en la habitación, que considero unidad más íntima. En este capítulo, continuamos en el interior del espacio habitación, apartamento o casa, centrándonos en la ventana.

Las conclusiones que se pueden obtener de estos análisis son las siguientes:

- 1) La ventana aparece en la arquitectura como elemento que proporciona una iluminación y una ventilación. Esto es saludable para el edificio y para la persona, tanto física como psicológicamente. Si no, aparecerían los 'edificios enfermos', o bien las personas podrían llegar a enfermar. La necesidad física ya está clara. La necesidad psicológica es un hecho: la ventana lo que busca es la luz, el aire. Y la luz es vida (*El hombre de al lado*, *Medianeras*). Es lo que representa la ventana, la vida. Por eso las emociones positivas se ven reforzadas cuando es posible ver con una buena iluminación, sobre todo natural, pero también artificial si es buena. En el cine se observa claramente una preferencia por la iluminación natural a la hora de expresar o provocar emociones positivas de felicidad, amor, humor o sorpresa (*Una habitación con vistas*, *Descubriendo Nunca Jamás*). La iluminación natural puede variar durante el día. Se observa que en algunas películas, el director utiliza la iluminación del amanecer o del atardecer, más tenue y difusa, como refuerzo para emociones positivas, pero más concretamente, de una emoción negativa: la tristeza (*La ventana de enfrente*). Esta emoción puede contrarrestarse en un momento dulce-amargo de felicidad-tristeza (*Mar adentro*, *La ventana* de Carlos Sorín, 11'09''01 – 11 de Septiembre, *Los otros*, *Paseo con Johnny Guitar*, *El infierno del odio*). La iluminación oscura suele expresar y provocar directamente emociones negativas: a más oscuridad, más negativa será la emoción. De manera que la oscuridad refleja miedo, ansiedad, sorpresa (en sentido negativo, *El reportero*), tristeza y asco. Esto es un hecho en el cine negro,

que presenta siempre una iluminación de la escenografía muy oscura (*La ventana* de Ted Tetzlaff, *La ventana indiscreta*, *El beso del asesino*). Las otras dos emociones negativas: ira y hostilidad, se pueden ver reforzadas en ambos casos, con iluminación o sin ella (*La larga noche del 43*), aunque suele predominar la luz para reforzar la rabia de estas emociones, y poder así intensificarla (*La multitud*, o *El hombre de al lado*). En la oscuridad pasarían desapercibidas porque no se asocian con la oscuridad; así como el miedo, la ansiedad, la tristeza y el asco, sí que se relacionan con la oscuridad.

- 2) El color, como veíamos en capítulos anteriores, es básico en la arquitectura en relación con las emociones. Esto se entiende claramente en el cine, donde los colores vivos potencian las emociones positivas de felicidad (*La ventana* de Carlos Sorín), amor (*Una habitación con vistas*, *Medianeras*), humor (*El hombre de al lado*, *Medianeras*), y sorpresa (en el sentido positivo: *Medianeras*, *Descubriendo nunca jamás*); y los colores oscuros o apagados potencian las emociones positivas de miedo (*Los otros*), ansiedad, ira, hostilidad, tristeza (*La ventana de enfrente*), asco y sorpresa (en el sentido negativo: *La ventana indiscreta*, *El reportero*). Existe una gama de colores que se difuminan más con la luz, siendo menos intensos, que potencian ese halo de fusión entre felicidad y tristeza, en un momento casi místico (*Mar adentro*, *11'09''01 – 11 de Septiembre*, *Paseo con Johnny Guitar*).
- 3) La dimensión, como veíamos en capítulos anteriores, también es básica en la arquitectura en relación con las emociones. Esto se entiende claramente en el cine, donde las dimensiones más grandes potencian las emociones positivas de felicidad, amor, humor y sorpresa (en el sentido positivo); y las dimensiones más pequeñas potencian las emociones positivas de miedo, ansiedad, ira, hostilidad, tristeza, asco y sorpresa (en el sentido negativo). Esto es una consecuencia directa de la luz: si la ventana es más grande, normalmente, dejará entrar más luz, por lo tanto, emociones positivas, mientras que si deja entrar menos luz, las emociones serán negativas generalmente. Las ventanas que se han señalado que potencian emociones negativas suelen ser pequeñas: *La multitud*, *La ventana* de Ted Tetzlaff, *La larga noche del 43*, *El beso del asesino*, *Los otros*, *11'09''01 – 11 de Septiembre*, *La ventana de enfrente*. Ventanas intermedias o grandes que potencien emociones positivas: *Una habitación con vistas*, *El hombre de al lado*, *Medianeras*, *Descubriendo Nunca Jamás*. Emociones dulce-amargo, felicidad-tristeza, se ven en ventanas grandes: *El infierno del odio*, *Paseo con Johnny Guitar*, *Mar adentro*, *La ventana* de Carlos Sorín. Como excepción, una gran ventana en *La ventana indiscreta*, que consigue mezclar humor y miedo. Pero que constituye al fin y al cabo una forma de exponerse en un mirador donde ves, y sabes que te ven. Al tratarse de un reportero gráfico, todo cobra un sentido referente a la personalidad del protagonista. También *El reportero*, donde la ventana es grande y la emoción de sorpresa negativa es la más fuerte.
- 4) El estilo de ventana también podría potenciar cosas. Los estilos más orgánicos o 'suaves' a la mirada, podrían potenciar emociones positivas, más que los estilos más rígidos.
- 5) Los materiales también podrían influir, así como su antigüedad. Un material más noble transmite emociones más positivas. La antigüedad depende del contexto, ya que lo que prima en cuanto a la ventana es la iluminación y las vistas.
- 6) Las vistas es el tema fundamental junto con la iluminación. Qué se tiene delante de la ventana, qué nos llega del exterior al interior. En qué nos influye. Cómo potencia las emociones. De qué manera influyen en la personalidad o en el estado de ánimo estas emociones. Las ideas más claras que se pueden extraer de este análisis es que los elementos naturales siempre expresan y provocan emociones positivas, aunque en algunos casos se vea la emoción dulce-amarga de

felicidad-tristeza (*Mar adentro*, *La ventana* de Carlos Sorín, *Los otros*). El campo, la playa, provocan felicidad, amor, humor y sorpresa (en sentido positivo). En cuanto al contexto urbano, las ciudades o pueblos ‘bellos’ expresan y provocan también emociones positivas, siempre y cuando se tenga una visión general bella de la misma (*Una habitación con vistas*, *Paseo con Johnny Guitar*, *Descubriendo Nunca Jamás*). Existe una excepción en ciudades o pueblos aún si son bellos, no son capaces de mostrar esa belleza a través de la imagen, con lo que las emociones son negativas (*El reportero*, *El infierno del odio*, 11'09"01 - *September 11*, *La ventana indiscreta*, *La multitud*). Y por último, aparecen las ventanas que presentan una relación visual-emocional con la ventana de enfrente. Aquí se ven tanto emociones positivas (*Medianeras*, *El hombre de al lado*, *La ventana de enfrente*), como negativas (*El hombre de al lado*, *Paseo con Johnny Guitar*, *La larga noche del 43*, *La ventana* de Ted Tetzlaff, *La ventana de enfrente*, *El beso del asesino*).

Algo similar proponían Andreas Vogler y Jesper Jorgensen (2005) en su artículo “Windows to the World, Doors to Space: The Psychology of Space Architecture”. Reflexionaban sobre el hecho de vivir en un ambiente limitado, como es el espacio habitable de una cápsula espacial, con muy pocos estímulos disponibles en la relación con el exterior. Esta carencia de estímulos exteriores (positivos), supone un gran esfuerzo psicológico al ser humano a la hora de desarrollar su vida.

Estas limitaciones lo que hacen es presionar a individuos y grupos sociales. Por ello los arquitectos de interiores aparte de pensar en la función, deben integrar también la funcionalidad a través de la «representación mental y los significados simbólicos». Esto vendría a ser lo que yo llamo potenciar las emociones a través de una ventana.

Las distintas conexiones espaciales, como puertas y ventanas, actúan como «órganos sensoriales» de un edificio; permitiendo la comunicación exterior-interior, e interior-exterior. Además, proporcionan al usuario la posibilidad de controlar el aire o la luz.

Se produciría, siguiendo esta idea de potenciar los estímulos, promover una relación más estrecha entre la arquitectura, la antropología y la psicología, al diseñar habitaciones o interiores; ya sea para la arquitectura real, ya sea para la arquitectura para el cine.

Señalaríamos como impresionante el manejo de la cámara que hace Antonioni en *El reportero*, en la escena final de la ventana. Es la que mira a través de la ventana, pasa a través de ella, y gira hasta poder verla del otro lado, mientras una serie de emociones se ven potenciadas gracias a esto. Es un modo de contar la historia sin palabras, sin exagerar las emociones. Es un juego de la puesta en escena, fruto del genio del director a la hora de manejar el movimiento de la cámara y el tiempo. Cabe señalar un fragmento del libro *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, donde Gilles Deleuze (1984) explica esta forma de composición en el cine: «trátese de un plano fijo en que unos personajes se mueven: ellos modifican sus posiciones respectivas en el conjunto encuadrado; pero esta modificación sería enteramente arbitraria si no expresara también algo que está cambiando, una alteración cualitativa, incluso ínfima en el todo que pasa por este conjunto. Trátese de un plano en que la cámara se mueve; ella puede ir de un conjunto a otro, modificar la posición respectiva de los conjuntos, todo esto sólo es imperioso si la modificación relativa expresa un cambio absoluto del todo que pasa por esos conjuntos».

Se entiende claramente con la explicación de una escena de Frenesí, de Alfred Hitchcock: «por ejemplo, la cámara sigue a un hombre y a una mujer que suben por una escalera y llegan a una puerta que el hombre abre; después la cámara los deja y retrocede en un solo plano, costea la pared exterior del apartamento, vuelve a alcanzar la escalera, la baja andando hacia atrás, va a dar sobre la acera y se eleva por el exterior hasta la venta opaca del apartamento visto desde fuera. Este movimiento, que

modifica la posición relativa de conjuntos inmóviles, sólo es de rigor si expresa algo que está aconteciendo, un cambio en un todo que a su vez pasa por estas modificaciones: a la mujer la están por matar, había entrado por propia voluntad pero ya no puede esperar auxilio alguno, el asesinato es inexorable».

Esto lleva a señalar otra reflexión de Deleuze, sobre las emociones, en cuanto a los personajes. Estos pueden actuar, experimentar, y percibir. Lo que no pueden es dar testimonio de las relaciones que los determinan. Sólo el movimiento puede hacer eso, mediante movimientos de cámara y los movimientos de los actores hacia la cámara. Por esta razón, Hitchcock se oponía al Actors Studio, que buscaba una expresión más exagerada de las emociones; mientras que él quería que las actuaciones fueran de la mayor sencillez posible, incluso neutral si era necesario, ya que la cámara es la que se encarga del resto, de plasmar la relación mental, la emoción, en resumen. Por ejemplo, en *La ventana indiscreta*, es la cámara y no un diálogo la que explica el porqué de la pierna rota del protagonista. Nos va enseñando fotos de un coche de carreras en su habitación, y una máquina de fotos rota. Nos explica lo que ha pasado sin palabras ni gestos. En esta película, lo que se pretende es mostrar de forma discreta y sutil un espectáculo de las debilidades humanas desde la visión de distintas ventanas desde una ventana, como señalaba François Truffaut (1974) en su entrevista a Hitchcock, recogida en el libro *El cine según Hitchcock*. Nos explica todo este espectáculo de debilidades sin palabras, sin gestos exagerados. Captamos las emociones en la pura esencia.

Para terminar, me gustaría recordar una escena de la película *Interiores* de Woody Allen, que el profesor Carlos Martí Arís (2006) recuerda en su artículo “*Interiores* de Woody Allen o el diseño como neurosis”.

La protagonista, neurótica, vive obsesionada con un mundo perfecto, donde todo debe estar controlado. De manera que su única forma de controlarlo todo viene desde dentro, desde las emociones.

Así, ella misma, de aspecto austero y siempre impecable, refleja su interior en su piel; y de ahí lo refleja en su otra piel, las paredes de su casa, su espacio. Controla a su familia también. Cuando todo se viene abajo, organiza su suicidio en base a ese afán de perfección extrema, de manera que no ensucie su espacio, pero constituya por siempre una parte integrante de ese lugar. De este modo, escoge la ventana de la casa como el sitio desde el cual van a ver cómo muere, en el mar, como un cuadro triste que encaja perfectamente con el resto de lo que ha sido su vida y su interior.

Es la pura representación del interior de la persona en el interior de la arquitectura a través de sus emociones; con la intención final de señalar la ventana como el ojo que va a ver la desgracia, y va a hacer recordar la tragedia, quedando enmarcado como un cuadro más dentro del espacio. Lleva todas las emociones negativas a través de la ventana, para permanecer en el espacio dando forma arquitectónica a su neurosis.

3.2 Análisis de películas desde la personalidad del individuo

«El bailarín tiene su oído en los dedos de los pies».

Friedrich Nietzsche

3.2.1 Introducción al análisis: Sensación de lugar

“En el cine es fundamental la sensación de lugar, porque quieres entrar en otro mundo. Cada historia posee un mundo propio, un ambiente y una atmósfera también propios. De modo que uno intenta aunar toda una serie de cosas –de pequeños detalles– para crear esa sensación de lugar.

Tiene mucho que ver con la iluminación y el sonido. Los sonidos que entran en una sala pueden ayudar a pintar su mundo y hacerlo mucho más pleno. Aunque muchos decorados son lo bastante buenos para un plano general, creo que deberían poder aguantar un escrutinio de cerca para que se luzcan los detalles. Quizá en realidad no los veas todos, pero de algún modo tienes que tener la impresión de que están presentes para sentir que ese lugar es real, que es un mundo de verdad”.

David Lynch, *Atrapa el pez dorado*

El objeto de la investigación en este apartado es analizar los **espacios** creados en el **cine** que reflejan, junto con otros factores, la **personalidad** del individuo, a través de una selección de **habitaciones** de películas.

El arquitecto, desde su personalidad, puede buscar este fin en mayor o menor medida, utilizando los recursos que conoce o intuye. Crea un espacio vacío, con cierta sugerencia de intenciones emocionales. Lo entrega a la gente como un lienzo en blanco. Una vez que el individuo hace suyo el espacio, le da su identidad, expresándose libremente, desde las emociones que el espacio le provoca, y desde su personalidad. Se puede **analizar** esta **expresión** a través de la **arquitectura**: relaciones espaciales, mobiliario, objetos, decoración, disposición, tamaño, luz, color, textura...

Sería complejo analizar habitaciones en la arquitectura habitada, por lo que se analiza la habitación en el cine: el espacio creado para mostrar la personalidad de un personaje. El espacio cambia, inevitablemente, ilimitadamente, hasta que desaparece, adaptándose a la persona que lo habita, como un camaleón. Esto nos da una idea del imaginario cultural-emocional que interconectamos con los espacios reales y la arquitectura de un modo imperceptible, casi sin darnos cuenta.

La habitación se manifiesta entonces como un reflejo de la personalidad de un individuo: la arquitectura como lienzo donde expresar sus emociones y su carácter. Una pregunta interesante sería: “**¿existe un “patrón” determinado para describir personalidades a través de la arquitectura?**”.

La selección de películas se basa en la búsqueda de unas líneas generales que mostrasen el espacio de la habitación de su protagonista como reflejo de su personalidad, teniendo en cuenta:

- 1) aspectos arquitectónicos variados
- 2) un recorrido por las distintas décadas del cine
- 3) la personalidad (estilo) de directores de origen diverso
- 4) la diferencia cultural entre una habitación occidental y una habitación oriental

- 5) la cultura en distintos puntos geográficos (países: Estados Unidos, Canadá, México, Argentina, Irlanda, Reino Unido, Francia, Italia, España, Portugal, y Japón)
- 6) protagonistas con personalidades de todo tipo, para tener una visión general de las posibilidades, pero con una atención especial a personalidades 'especiales', fuera de lo común
- 7) el hecho de la 'ausencia' como potenciador del espacio arquitectónico de la habitación como segunda piel del individuo
- 8) el dato de que en algunos de los títulos, se observa la palabra 'habitación', como idea principal

Por tanto se busca la transición de la escala global, a la particular.

3.2.2 Arquitectura y personalidad

La **personalidad** puede influir en la arquitectura en distintas formas, de mayor a menor escala:

- 1) se puede estudiar cómo el arquitecto expresa su personalidad a través de su arquitectura; de manera que es posible distinguir la obra de algunos arquitectos con un 'estilo' muy definido: aquí la personalidad se transformaría en 'estilo',
- 2) se puede estudiar la personalidad de una ciudad,
- 3) se puede estudiar la personalidad de un barrio,
- 4) se puede ver también cómo un edificio, según el lugar donde se encuentre, y el valor urbano que adquiera (dado en parte por sus habitantes), configura su personalidad dentro del espacio urbano;
- 5) se puede estudiar cómo el individuo refleja su personalidad a través de su espacio más íntimo dentro de la arquitectura, que yo considero que es la habitación.

Se conformaría una especie de círculo donde la expresión de la personalidad del arquitecto a través de la arquitectura, provoca una serie de emociones en el individuo, que al mezclarse con la personalidad del individuo, se expresan sobre esta arquitectura.

Se ve un esquema tal que así:

Expresión -> provocación -> expresión.

**De las emociones al espacio,
del espacio a las emociones,
y de las emociones al espacio.**

Tal y como se indicó en el Capítulo 2, el análisis de las siguientes películas en función de la personalidad de los protagonistas, se basa en el **Estudio de los estilos de personalidad de Millon en función de tres ejes:**

1) Las metas motivacionales:	Apertura (refuerzo positivo)	Preservación (evitación estimulación negativa)
	Modificación (tendencia a modificar el entorno)	Acomodación (acomodarse a él)
	Individualismo (motivado por metas basadas en su propio juicio)	Protección (tener en cuenta a los demás)
2) Los modos cognitivos: nos informan de las fuentes o medio que utilizan las personas para procesar y transformar la información.	Introversión (fuente interna)	Extroversión (fuente externa)
	Sensación (medios tangibles)	Intuición (medios abstractos)
	Pensamiento (medios intelectuales para transformar la información)	Sentimiento (medios afectivos)
	Sistematización (asimilación de esquemas previos de conocimiento)	Innovación (producción de estructuras de conocimiento nuevas)
3) Los comportamientos interpersonales: evalúa en qué medida el estilo de relacionarse con los demás tiene que ver con:	Retraimiento	Sociabilidad
	Indecisión	Decisión
	Discrepancia	Conformismo
	Sumisión	Dominio
	Discrepancia	Aquiescencia

3.2.3 Expresión y habitación

«El ademán el cual coincide con la voz y con ella obedece a la vez al alma (...) explica la mayor parte de las cosas incluso sin palabras, pues no solamente las manos sino también el movimiento de la cabeza descubre nuestra voluntad (...). El gesto es el que tiene más significación. Con él nos mostramos suplicantes, con él amenazamos, con él halagamos, él nos hace tristes, alegres, soberbios y humildes, de él están pendientes los hombres, a él es a quien miran; lo contemplan aun antes de que hablemos».

Quintiliano, *Institutio Oratoria*

- *Laura*, Otto Preminger (EEUU, 1944)
- *Pickpocket*, Robert Bresson (Francia, 1959)
- *El año pasado en Marienbad* (*L'année dernière à Marienbad*), Alain Resnais (Francia, 1961)
- *El sabor del sake* [*Samma no aji* (AKA *Sanma no aji*)], Yasujiro Ozu (Japón, 1962)
- *El silencio de un hombre* [*Le samourai* (*Le samourai*)], Jean Pierre Melville (Francia, 1967)
- *Taxi driver*, Martin Scorsese (EEUU, 1976)
- *American Gigolo*, Paul Schrader (EEUU, 1980)
- *Posibilidad de escape* (*Light Sleeper*), Paul Schrader (EEUU, 1992)
- *The Walker*, Paul Schrader (EEUU, 2007)
- *La habitación del hijo* (*La stanza del figlio*), Nanni Moretti (Italia, 2001)
- *En la habitación* (*In the bedroom*), Todd Field (EEUU, 2001)
- *Cisne negro* (*Black swan*), Darren Aronofsky (EEUU, 2010)
- *Las razones del corazón*, Arturo Ripstein (México, 2011)
- *La mejor oferta* [*La migliore offerta* (*The Best Offer*)], de Giuseppe Tornatore (Italia, 2013)
- *La chica danesa* (*The Danish girl*), Tom Hooper (Reino Unido, 2015)
- *La habitación* (*Room*), Lenny Abrahamson (Irlanda-Canadá, 2015)

3.2.3.1 *Laura*, de Otto Preminger (Estados Unidos, 1944)

Sinopsis: El detective Mark McPherson investiga el asesinato de Laura, una elegante y seductora mujer que aparece muerta en su apartamento. McPherson elabora un retrato mental de la joven a partir de las declaraciones de sus allegados. El sugestivo retrato de Laura, que cuelga de la pared de su apartamento, también le ayuda en esta tarea.

Argumento: La elaboración de un retrato mental de la protagonista desde su ausencia, con una base fundamental en el recorrido espacial por su habitación.

La protagonista refleja su personalidad a través de la arquitectura de su apartamento. Las paredes, el suelo, el techo, los espejos, muestran la delicadeza de Laura. Se trata de un tamaño grande, un espacio amplio, con techos muy altos. Parece que esta tipología constructiva clásica donde la proporción respecto a la persona es bastante mayor produce cierto misterio. Queda reducida la sensación de amplitud por la luz artificial.

Las formas son regulares y rectangulares, lo que proporciona cierta tranquilidad. El color, al ser en blanco y negro, no se aprecia, pero contrasta el tono intermedio de techo y paredes con el suelo oscuro. La textura en general es de acabado liso, con molduras en la parte superior, un zócalo de madera clara en la parte inferior, y una alfombra en el suelo.

Entre los conectores de paso se ven puertas abatibles, muy altas, decoradas con molduras. Presenta decoración muy elaborada en el dintel. Y entre los conectores visuales/luminosos aparecen dos ventanas grandes que crean una simetría en el plano de la pared izquierda de la habitación, con persianas venecianas que filtran la luz, y cortinas de tipo visillo vaporosas cruzadas que llegan hasta el suelo, pero se recogen a los lados cuidadosamente, se aprecia un estampado en la parte superior de las cortinas.

En esta película se muestra una iluminación natural tamizada por las persianas venecianas y cortinas, con lo que los espacios son oscuros, tal vez buscando reflejar la ausencia de la protagonista, la muerte, y/o el misterio. Es una característica esencial del cine negro. No obstante, la iluminación es principalmente artificial. Observamos apliques simétricos a ambos lados del espejo entre las ventanas, con tres focos simétricos, a los lados de la cómoda, de diseño lujoso. También lámparas grandes en las mesillas de noche, y un poco más pequeñas en el tocador a ambos lados. Y un foco superior, que no vemos, puede que se trate de un foco de cine. En cualquier caso, un dato interesante es que los espejos hacen que las luces se multipliquen por el reflejo.

Entre los elementos espaciales, columnas altas, estilizadas y estriadas configuran otro plano abierto, creando el espacio intermedio entre la zona de entrada-vestidor-tocador, y la de estar-dormir. Constituye un elemento de gran presencia en el espacio. Se crea una relación de espacios contiguos entre el espacio de entrada-vestidor-tocador y el de estar-dormir, con un grado muy alto de continuidad espacial y visual entre ambos espacios. Existen otros elementos espaciales. El espejo como elemento multiplicador del espacio, creador de reflejos, potenciador de la luz, y punto clave para el análisis de la personalidad de la protagonista.

Respecto a la distribución del mobiliario en el espacio, al entrar en la habitación, a la izquierda, se colocan los armarios, con puertas de espejo, dos butacas de estilo francés, con una mesa pequeña circular de madera, y un jarrón de porcelana con flores sobre ella. A la derecha, un tocador con un gran espejo con detalles florales, objetos cerámicos de tocador, y lámparas con base de cristal. En las paredes de este espacio de entrada vemos cuadros bien colocados. Una vez superado el espacio inicial, después de las columnas estriadas, encontramos a la izquierda una cómoda con otro espejo encima, objetos personales como perfume, y apliques a ambos lados del espejo. Un sillón acolchado, lujoso, y una silla. En el centro de la habitación, vemos una cama con dosel como centro de atención, que demuestra la gran amplitud y altura del espacio, lujosamente vestida, con dos mesillas a los lados, con lámparas con base de porcelana; en la de la derecha, un teléfono, una fotografía y una bandeja con una jarra de agua y un vaso. En la pared, a ambos lados de la cama, cuadros. Y empotrada en la pared, una radio. A la derecha una mesa con objetos de valor.

Hay una serie de emociones que nacen en el interior de la protagonista, y se proyectan en la arquitectura, en sus superficies. Estas emociones, en este caso, son positivas y negativas: **felicidad, amor, sorpresa, y miedo**. Se manifiestan en forma de materiales lujosos y espacios delicados y elegantes, a lo que se suman los detalles sugerentes, la seducción sensorial, y el misterio.

En cuanto a la utilización del lenguaje de cine, se observan las secuencias de planos y el encuadre, que aumentan las sensaciones que nos provoca el espacio. En este caso se ven planos cortos, desde el interior de la habitación. Refuerza así la idea de reflejar el interior, y de señalar la aproximación o acercamiento a la persona que se pretende reflejar en la pantalla. Se establece una intimidad entre el mundo interior de la protagonista y su personalidad, y el espacio interior de su habitación; también a través de los movimientos de cámara, que están totalmente focalizados en Laura, ya que la siguen donde va.

El análisis del reflejo de la **personalidad** de la protagonista de esta película en su habitación tiene en cuenta una serie de factores:

- 1) Factor cultural: habitación occidental
- 2) Factor geográfico: EEUU
- 3) Factor económico (status social): clase social muy alta, nivel económico muy alto
- 4) Factor religioso: no se observa nada relevante
- 5) Profesión/Ocupación: no se observa nada relevante
- 6) Nivel de estudios: no se observa nada relevante
- 7) Intereses / hobbies: moda, decoración, belleza
- 8) Hombre / Mujer: mujer
- 9) Grado de comunicación (cercano / frío): intermedio, entre cercano y frío
- 10) Aspecto: nuevo, moderno (acorde con la época)

3.2.3.1.1 Relaciones habitación/personalidad

Efectivamente, se pueden relacionar directamente los estilos de personalidad de Millon, con los estilos que observamos en el espacio arquitectónico estudiado como fondo del personaje, extrayendo así el reflejo que deja en el espacio la personalidad de quien lo habita, en este caso Laura.

1) Las metas motivacionales:

El espacio que observamos nos podría mostrar **Preservación**, que busca la evitación de cualquier estimulación negativa que pueda llegar del exterior. Se entiende porque el interior se cierra al exterior, a través de las cortinas venecianas cerradas, las cortinas cerradas, y la búsqueda de oscuridad y refugio. **Laura y su espacio:** tiene rasgos de ser misteriosa.

El espacio que observamos nos podría mostrar **Modificación**, ya que el entorno ha sido modificado respecto al origen: Laura ha modificado este espacio en función de sus necesidades y de su personalidad. **Laura y su espacio:** tiene rasgos de preocuparse por el ambiente que la rodea.

El espacio que observamos nos podría mostrar **Individualismo**, porque se ocupa únicamente de sí misma, sin que quede reflejada ninguna preocupación por los demás. La cama con dosel, el armario repleto de ropa lujosa, el tocador, el sillón acolchado, los espejos. **Laura y su espacio:** tiene rasgos de ser elegante, egocéntrica, narcisista, y podría también tener un punto egoísta y superficial.

2) Los modos cognitivos:

El espacio que observamos nos podría mostrar **Introversión** (fuente interna), donde sólo importa el interior, y el reflejo múltiple del mismo en los espejos. El espacio se amplía. Es como ampliar el propio interior de la persona. Esto crea una sensación de misterio. **Laura y su espacio:** tiene rasgos de ser misteriosa.

El espacio que observamos nos podría mostrar **Sensación** (medios tangibles), porque se buscan las sensaciones en el espacio, el goce de los sentidos: vista (la belleza en lo visual: decoración, objetos), oído (la música de la radio empotrada en la pared), olfato (perfume), tacto (texturas, tejidos suaves, vaporosos, acolchados: se busca la comodidad y el confort del cuerpo). Los espejos presentan la cualidad de multiplicar todas estas sensaciones. **Laura y su espacio:** tiene rasgos de ser romántica, soñadora, con un punto de tendencia a la fantasía.

El espacio que observamos nos podría mostrar **Pensamiento** (medios intelectuales para transformar la información), porque se busca la resolución espacial, visual, y organizativa, desde la racionalidad, y los medios intelectuales aprendidos. Todo está perfectamente estudiado y ordenado. **Laura y su espacio:** tiene rasgos de ser racional.

El espacio que observamos nos podría mostrar **Sistematización** (asimilación de esquemas previos de conocimiento), a la hora de organizar / ordenar el espacio (no hay innovación). **Laura y su espacio:** tiene rasgos de ser racional.

3) Los comportamientos interpersonales:

El espacio que observamos nos podría mostrar **Sociabilidad**, ya que observamos cómo comparte ese espacio íntimo con otras personas, por ejemplo, amistades. Por ello presenta una pequeña zona de estar. **Laura y su espacio:** tiene rasgos de ser detallista, buscar un ambiente agradable, para agradarse a sí misma y a los demás.

El espacio que observamos nos podría mostrar **Decisión**, ya que todo está perfectamente organizado, medido, y calculado. **Laura y su espacio:** tiene rasgos de ser una mujer fuerte y saber lo que quiere, tener las cosas claras.

El espacio que observamos nos podría mostrar **Discrepancia**, ya que no se aprecia un conformismo con el espacio original, se ha adaptado a las necesidades de quien lo habita. Se aprecia una adaptación a su ego, a su mundo interior con pinceladas de fantasía. **Laura y su espacio:** tiene rasgos de no conformarse con las cosas como se las dan, ella las modifica para su propio bienestar / interés. También tiene rasgos de ser soñadora, romántica, y un punto rebelde, marcando su identidad en el espacio y reforzándola, por ejemplo, con muchos espejos, que le devuelven su reflejo, su propia imagen. Esto puede esconder también una inseguridad, que necesite de ese reflejo continuo, como remarcación constante de su propia persona, buscando darse importancia.

El espacio que observamos nos podría mostrar **Dominio**, ya que el espacio está totalmente dominado por ella, cada detalle (sus intereses / necesidades / bienestar). No hay nada dejado al azar. **Laura y su espacio:** tiene rasgos de ser una mujer dominante, segura de sí misma, fuerte.

El espacio que observamos nos podría mostrar **Aquiescencia**, ya que el espacio podría sugerir la aceptación de la sociedad, política, normas, sin rasgos que nos permitan descubrir un desacuerdo, general o particular, con algún aspecto de la inserción en la sociedad. **Laura y su espacio:** tiene rasgos de aceptar las posibilidades que se le ofrecen, adaptándolas a sus propias necesidades, en este caso, en cuanto a la estética de su habitación.