

**Casas encantadas, espacios sociales y hogares vigilados: lugares
terroríficos y siniestros en el cine español (1999-2012)**

**Haunted Houses, Social Spaces and Surveilled Homes: Scary and
Sinister Places in Spanish Cinema (1999-2012)**

Miguel Ángel Pérez-Gómez

Universidad de Sevilla, España
mperez21@us.es

Irene Raya Bravo

Universidad de Sevilla, España
iraya@us.es

Francisco Javier López Rodríguez

Aichi Prefectural University, Japón
lopez@for.aichi-pu.ac.jp

Resumen:

Este artículo se centra en la representación visual y narrativa del espacio terrorífico en el cine español contemporáneo (1999-2012). Con la finalidad de observar el tratamiento de estos lugares siniestros en diferentes películas nacionales, se realiza un análisis textual cualitativo de nueve largometrajes, divididos en tres tipos de narrativas construidas en torno a lugares terroríficos o peligrosos: las casas encantadas donde habitan fantasmas, los espacios sociales (orfanatos y hospitales) en decadencia, y los hogares sometidos a la vigilancia de observadores externos. Los resultados demuestran que, en conjunto, las películas españolas analizadas construyen una imagen del hogar caracterizada por la inseguridad, la desconfianza, y el peligro, reflejando, en cierto modo, determinados acontecimientos que han marcado la historia reciente del país tales como la progresiva urbanización, la crisis económica, los desahucios o la violencia doméstica.

Abstract:

This article focuses on the visual and narrative representation of terrifying spaces in contemporary Spanish cinema (1999-2012). In order to observe the treatment of these sinister places in different Spanish films, a qualitative textual analysis of nine feature films is carried out, divided into three different narratives regarding terrifying or dangerous places: haunted houses populated by ghosts, social spaces (orphanages and hospitals) in decay, and homes surveilled by external observers. The results show that, as whole, the Spanish films under discussion offer an image of the home characterized by insecurity, distrust and danger, reflecting somehow certain events that ha shaped the recent history of this country such as increasing urbanization, economic crisis, evictions or domestic violence.

Palabras clave: cine español; espacio siniestro; hogar; cine de terror; espacio fílmico; cine fantástico.

Keywords: Motion pictures; horror films; sinister place; home; film space; fantastic films.

1. Introducción

El cine terror y el fantástico están plagados de convenciones, tanto narrativas, con una importante base literaria, como discursivas y estéticas. Entre estas se encuentran unas angulaciones de cámara muy determinadas, el uso de una iluminación en clave baja, claroscuros y un tipo de montaje en función del tipo de escenas. Sin embargo, entre todos los aspectos visuales de estos géneros, la *mise-en-scène* es uno de los más significativos. La puesta en escena demuestra el protagonismo que tienen los escenarios en las obras fantásticas y de terror, muchas de las cuales se nutren de la omnipresencia de un espacio narrativo en el relato. Los casos estudiados en este artículo son películas españolas sobre casas encantadas, lugares malditos u hogares contemporáneos que han dejado de ser apacibles y seguros para sus propietarios. Pero también suponen una reformulación de los parámetros genéricos clásicos.

En la casa encantada se resumen los aspectos fundamentales de la representación del espacio en el cine de género. Se trata de lugares discretos que albergan en su interior el horror, o han sido reconvertidos por este, en los que existe una frontera desdibujada entre el mundo real y otras dimensiones. Para Pascuzzi y Waters los emplazamientos utilizados son “mansions, castles, villas, often secluded or altogether abandoned, did not simply serve as the setting for a horror plot but rather functioned as active narrative components meant to imply associations among setting, characters, and storylines” (2020, p. xv). Estos autores apuntan al empleo de estructuras arquitectónicas para reflejar las personalidades de los personajes, y poder articular el tono de la narración, mostrándolos como localizaciones ambiguas de protección y corrupción (2020, p. xvi); es decir, edificaciones que representan la liminalidad del ser en el espacio físico. En estas narrativas los hogares, antiguos o contemporáneos, así como los espacios, personales o públicos, se convierten en espacios extraños y agresivos, completamente desconocidos para los protagonistas.

Teniendo como punto de partida estos parámetros iniciales, a continuación se ofrece una breve revisión bibliográfica dividida en tres tipos de lugares: la casa

encantada, los espacios sociales siniestros, y el hogar vigilado. Este recorrido por estudios previos servirá como contextualización al análisis posterior de la representación de espacios terroríficos y siniestros en el cine español contemporáneo. Las películas elegidas para reflexionar en torno a las casas encantadas son *Los otros* (The Others, Alejandro Amenábar, 2001), *Darkness* (Jaume Balagueró, 2002) y *La herencia Valdemar* (José Luis Alemán, 2010). Los espacios sociales siniestros se discutirán a través de *El espinazo del diablo* (Guillermo del Toro, 2001), *Frágiles* (Jaume Balagueró, 2005), y *El orfanato* (J.A. Bayona, 2007). Y para finalizar se examinará la noción del hogar vigilado en *La comunidad* (Álex de la Iglesia, 2000), *Mientras duermes* (Jaume Balagueró, 2011), y *La piel que habito* (Pedro Almodóvar, 2011).

2. Los espacios terroríficos en el cine

2.1. El hogar como espacio fantástico amenazante

Entre los tópicos más frecuentes de la ficción del horror se encuentra la casa encantada o *haunted house*, cuya amplia tradición literaria influye en la forma de presentar el espacio en cine y televisión. Los medios audiovisuales heredan las características fundamentales del subgénero de la literatura gótica, siendo los primeros referentes arquitectónicos las remotas mansiones y los ruinosos castillos de relatos como *El Castillo de Otranto* (Horace Walpole, 1764) o *Los misterios de Udolfo* (Ann Radcliffe, 1794). Al mismo tiempo, estas historias audiovisuales reproducen los principios básicos de los relatos de fantasmas del siglo XIX de obras como *Cumbres borrascosas* (Emily Brontë, 1847) y *La casa encantada* (Charles Dickens, 1859) o, especialmente, clásicos más contemporáneos como *Otra vuelta de tuerca* (Henry James, 1898) y *Relatos de fantasmas* (Edith Wharton, 1904). En las tradicionales historias de fantasmas el/la protagonista es acosado/a por fantasmas, cuyo espíritu no consigue descansar en paz, de modo que el horror continuará hasta que esa situación sea resuelta (Spratford, 2012, p. 57), pero “the contemporary haunted house formula dispenses not only with ghosts, but with the ontological uncertainty -did anything spectral really happen?- at the heart of

late nineteenth-century gothic fiction in the mode of James and Wharton” (Bailey, 1999, p.5).

En cualquiera de sus vertientes, la casa, ya sea mansión, castillo o formas arquitectónicas más contemporáneas como residencia suburbial o piso, se convierte en núcleo de la narración, con tal importancia que manifiesta personalidad propia y casi estatus de personaje en determinadas películas del subgénero (Sánchez-Noriega, 2017, p.463). En su definición genérica de casa encantada en el ámbito cinematográfico, Cuadrado la caracteriza como “un espacio que tiene como función principal ser la vivienda de la familia y donde se producen sucesos sobrenaturales. La familia puede estar presente (pareja con hijos o familia monoparental), futurible (pareja que aspira a tener descendencia) o pasada (un miembro o varios de la familia que han perdido al resto)” (2018, p.7-8). Dichos espacios familiares que son alterados por la presencia del horror representan el temor a la intrusión, la pérdida de la intimidad o la imposibilidad de protección de lo más querido, pues como afirma Díez Cobo, “la potencial ruptura de este espacio sagrado, su violación, su profanación, puede desembocar en la peor de las perversiones imaginables, en la alteración más dolorosa y horrificada del orden de cosas que estimamos como recto y deseable” (2020, p. 138). Generalmente, la familia es advertida de los peligros del nuevo hogar pero su entusiasmo les vuelve escépticos ante la reputación de la casa (Bailey, 1999, p. 6).

Dentro del ámbito cinematográfico, Cuadrado (2018) atribuye cuatro variantes principales dentro de los relatos de casas encantadas, teniendo en cuenta el amplio desarrollo del tópico dentro del terreno fílmico: 1) la casa como contenedor de entidades malignas, ya sean fantasmas, diablos o espíritus, que amenazan a los nuevos inquilinos; 2) la casa como puerta a otra dimensión y paso a otros territorios fantásticos; 3) la casa viviente cuya arquitectura se convierte en amenaza; 4) la casa como espejo psicológico del personaje con la capacidad de reflejar los trastornos de sus habitantes (p. 9-10). Atendiendo a películas egregias de la historia del cine, estas variables pueden corresponder, en el orden respectivo, a títulos muy conocidos como

Expediente Warren: The Conjuring (The Conjuring, James Wan, 2013), *Poltergeist: Fenómenos extraños* (Poltergeist, Tobe Hooper, 1982), *House on Haunted Hill* (William Malone, 1999) y *La cumbre escarlata* (Crimson Peak, Guillermo del Toro, 2015). En definitiva, un amplio abanico que también es perceptible en la producción española, tal y como se abordará en el análisis.

2.2. La liminalidad del fantasma en los espacios sociales siniestros

Hablamos de historias de fantasmas, a diferencia del subgénero de casas encantadas, cuando la aparición del ente sobrenatural no implica que este tenga un control absoluto sobre el lugar en el que pena. En ambos casos la proximidad emocional del espacio habitado por los fantasmas tiene vinculación directa tanto por haber vivido en ese lugar (Cuadrado, 2018, p. 8) o por haber muerto de manera traumática (Gil Poisa, 2020, p. 183).

Desde ese aspecto emocional, Lee distingue entre dos tipos de fantasmas: “an amnesiac ghost is unable to recall her life as a human nor the circumstances of her death, while the incognizant ghost does not know that she has died and cannot understand why every-body seems to be ignoring her” (2015, p. 125). En ambos casos cabe destacar el rasgo liminal de los seres espectrales que están atrapados entre la vida y la muerte, el presente y el pasado. La liminalidad de estos seres tiene que ver con la relación que establecen vivos y muertos con el espacio. En los aparecidos, la impregnación del lugar sucede con el inicio de ese trauma, *post mortem*, que tienen que solventar (Kawin, 2012, p. 111). La edificación se adhiere al dolor del fallecido, el fantasma sigue surgiendo por los habitáculos de la casa buscando resolver su situación, pero sus acciones y su no existencia no dejan de ser una repetición traumática de una situación que se ha quedado anclada en el tiempo (Lovasz, 2018). Ese bucle de acción de las apariciones transmite una imagen de lo extraño familiar, lo siniestro, que Freud define como “algo que no sería realmente nuevo, sino más bien algo que siempre fue familiar a la vida psíquica y que solo se tornó extraño mediante el proceso de represión” (Messias, 2020, p. 261).

En los relatos audiovisuales la liminalidad del fantasma y lo siniestro tienen que aparecer en escena, no solo en la representación de lo sobrenatural, sino

también en los espacios a los que estos seres están ligados. La descomposición física tras la muerte se muestra en el fantasma, perpetuando su transicionalidad; lo mismo sucede con los edificios en los que hay apariciones. Son lugares en decadencia en los que abunda el polvo y el desorden, con muebles arrumbados, falta de luz e infinidad de recovecos oscuros.

McAndrew categoriza tres tipos de espacios siniestros: edificaciones viejas y antiguas, instituciones que albergaron población problemática, y lugares asociados con la muerte (2020). Entre estos están los lugares públicos, que tienen como rasgo principal “su falta de una tradición familiar, su valor identitario no resta en la unidad ni en la cohesión familiar sino en la desintegración familiar” (Reyes, 2015, p.122). Estos escenarios son mostrados como lugares provisionales, edificios destinados al público que llevan tiempo abandonados. Son lugares que Gil Poisa define como “dedomesticados” (2020, p. 186), pues han perdido su función principal y ello los convierte en espacios liminales representados en forma de edificios extremadamente viejos y anticuados (Cuadrado, 2020 p. 80). Cuadrado apunta las características de la casa siniestra: “fachadas de madera, tejados con buhardillas o mansardas profusamente decoradas y rematados con cresterías, porches en la entrada o rodeando el perímetro del edificio y torres laterales o centrales. La decoración posee un aire decimonónico” (2020, 78). El interior debe transmitir la idea de estar en decadencia y desuso. Son lugares que se encuentran en un espacio anisotrópico (Aguirre, 2008, 7) en el que las proporciones exteriores del edificio no tienen nada que ver con las interiores, dando lugar a la posibilidad de zonas ocultas. Otra característica es la extensión del espacio ficcional, que viene limitada por el radio de acción del aparecido, por lo que estas construcciones suelen representarse como lugares aislados (Messias, 2020, p. 531). Podemos encontrar estos rasgos en obras como *Los trece fantasmas* (Thirteen Ghosts, William Castle, 1960), *La tumba de Ligeia* (Logeia's Tomb, Roger Corman, 1964), *El sexto sentido* (The Sixth Sense, M. Night Shyamalan, 1999) o *La mujer de negro* (The Woman in Black, James Watkins, 2012).

2.3. El hogar como espacio vigilado

El hogar invadido, amenazado o asediado por fuerzas o personas externas a quienes habitan en dicho lugar es una temática recurrente en el cine de terror mundial (Miller & Bowdoin Van Riper, 2019). Las películas sobre “mansiones encantadas” donde aparecen fantasmas o sobre “*home invasions*” (invasiones domésticas no sobrenaturales) (Fiddler, 2013) se desarrollan plenamente en el hogar de los protagonistas, que deja de ser un espacio familiar y cotidiano para convertirse en el marco de aterradoras experiencias, tales como posesiones demoniacas (Howell, 2018) o actos violentos de diversa índole.

Robertson Wojcik (2010) usa la expresión “the apartment plot” para referirse a las obras en las que un apartamento es, además de una localización, un elemento narrativo relevante para la trama argumental. De modo similar a la *road movie*, donde el espacio resulta tremendamente significativo, “the apartment not only hosts but motivate action; it entails certain sets of relationships; it involves formal and thematic elements; it conveys ideologies of urbanism” (2010, p. 7). Este tipo de argumento aparece en una amplia variedad de géneros (comedias románticas, melodramas, cine de suspense), pero es especialmente relevante en el cine de terror contemporáneo. Así, el apartamento o el piso dentro de un bloque donde conviven varios vecinos ha sido analizado como una variante urbana de la clásica “mansion embrujada” o un lugar terrorífico en diversas cinematografías, tales como la estadounidense (Podoshen, 2018) o la coreana (Lee, 2013).

Por su parte, Zimmer propone el término “*surveillance cinema*” para referirse a las películas cuyos argumentos, tropos o iconografías remiten de algún modo a la vigilancia, así como a las múltiples mediaciones de los actos de observación y control visual que tienen lugar en la narración cinematográfica (2015, p. 2). Para esta autora, *Psicosis* (Psycho, Alfred Hitchcock, 1960) y *El fotógrafo del pánico* (Peeping Tom, Michael Powell, 1960) redefinieron el cine de terror y pusieron en primer término el acoso visual y la violencia *voyerística* que más tarde también caracterizaría a los subgéneros del *slasher* o del *torture porn* (Zimmer, 2015, p. 31). En obras más recientes, tales como *La habitación del*

pánico (Panic Room, David Fincher, 2002) o *Habitación sin salida* (Vacancy, Nimród Antal, 1960), la vigilancia se lleva a cabo a través de dispositivos tecnológicos que permiten la observación y la grabación de los sujetos a distancia. Circuitos cerrados de televisión (CCTV), cámaras ocultas o *webcams* aparecen representados como herramientas que, en lugar de velar por la seguridad de los ciudadanos, convierten el escrutinio de la privacidad ajena en espectáculo y facilitan todo tipo de agresiones violentas.

3. Análisis de los espacios terroríficos en el cine español (1999-2012)

3.1. Casas encantadas

El cine de casas encantadas se ha convertido en un subgénero prolífico que también ha tenido un significativo desarrollo dentro del ámbito español en los últimos años (Pueyo, 2013, p. 30). El presente apartado analiza la presencia del tópico durante la primera década del siglo XXI en producciones o coproducciones nacionales en las que la casa encantada tiene un peso narrativo relevante. Su eclosión se debe especialmente al éxito internacional de *Los otros*, película protagonizada por la célebre actriz Nicole Kidman que se considera heredera de *Otra vuelta de tuerca* por la ambigüedad con la que aborda la interpretación unívoca de los hechos y el cuestionamiento -que deriva en gran giro al final- de lo real y lo irreal (Olivares Merino, 2019, p.42). Su gran acogida propicia la aparición de otras propuestas¹ como *Darkness*, en la que también resalta un elenco internacional encabezado por la oscarizada actriz Anna Paquin, e inscrita dentro de la especialidad del director, el terror fantástico de corte psicológico y su obsesión temática por los “apocalipsis domésticos” (Expósito Barea & Pérez-Gómez, 2013). Pero también se señalan otros títulos más modestos como *La herencia Valdemar*, basada en el universo

¹ También propicia la buena acogida de *El orfanato* (Juan Antonio Bayona, 2007), frecuentemente comparada con *Los otros* (Raya, 2020, p. 330). La ópera prima del cineasta catalán Juan Antonio Bayona, analizada en otro epígrafe del presente artículo, es el largometraje con mayor recaudación en España de 2007, alcanzando 24.317.951,82 millones según el Ministerio de Cultura y Deporte (Anuario de Cine. Resumen ejecutivo, 2007).

de ficción de “Los mitos de Cthulhu”, creado por el escritor estadounidense H.P. Lovecraft, cuyo relato audiovisual concluye con la secuela *La herencia Valdemar II: La sombra prohibida* (José Luis Alemán, 2011). En todas se juega con la idea básica de la mansión como espacio tópico en el que lo sobrenatural transcurre de forma sensible y maligna, independientemente de que haya o no fantasmas presentes atormentando a los vivos (Bailey, 1999, p. 6).

Las tres producciones difieren en su premisa de partida, aunque el nexo común en las tres es la preeminencia de la casa encantada como “epítome de la simbología espacial terrorífica” (Díez Cobo, 2020, p. 137): en *Los Otros*, Grace (Nicole Kidman) espera, junto a sus dos hijos y un reducido grupo de sirvientes en un gran caserón aislado, la vuelta de su marido de la guerra cuando empiezan a suceder extraños acontecimientos sobrenaturales que perturban a los habitantes. *Darkness* retrata a una familia que, tras trasladarse de Estados Unidos a una vieja casa en mitad del campo en España, sufre extrañas situaciones que parecen afectar especialmente al padre de familia (Ian Glen) y al hijo menor (Stephan Enquist). Por último, *La herencia de Valdemar* muestra el “secuestro” de Luisa (Silvia Abascal), una tasadora de inmuebles que desaparece misteriosamente tras acudir a una destartada mansión cuyo tumultuoso pasado, al que se dedica gran parte del metraje de la película, marca los acontecimientos del presente. Esta noción de la importancia del pasado como clave para la resolución de los conflictos presentes es fundamental en los tres casos, pues Grace debe recordar qué pasó para entender qué está sucediendo en *Los otros*, los nuevos habitantes de la casa de *Darkness* también deben investigar sobre la historia de la propiedad para resolver sus problemas, así como el tiempo anterior es más importante en la trama de *La herencia de Valdemar* que la propia actualidad.

Con mayor o menor relevancia, el tópico de la mansión de corte victoriano, pomposa y majestuosa pero también aislada y destartada, se repite en los tres casos, si bien la contextualización temporal acaba marcando el ajuste al relato gótico. *Darkness* se ancla en la actualidad, mientras que *Los otros* se

traslada a 1945 componiendo un relato de época, en tanto que *La mansión de Valdemar* está desarrollada en dos líneas temporales, la actualidad, en la que la residencia está abandonada, y un pasado de esplendor en el que el espacio estuvo lleno de vida. El peso del pasado influye y coexiste con la esperanza de un futuro mejor a pesar del espacio inhóspito, que se traduce narrativamente en tres relatos en los que es vital la protección de la infancia, especialmente por parte de las mujeres (Grace trata de mantener a salvo a sus hijos en *Los otros*, Regina a su hermano en *Darkness*, y en *La herencia Valdemar* la antigua dueña tiene la intención de regentar un espacio seguro para niños en situaciones problemáticas).

A pesar de vincularse visual y estéticamente a las historias de fantasmas clásicas, la contemporaneidad, al menos parcial, de las propuestas indaga sobre el propio carácter del relato de fantasmas. A este respecto, Pueyo (2013, p. 37) reflexiona sobre cómo en contraposición a los relatos de casas encantadas tradicionales, donde el pánico proviene de un “otro”, es decir, de un peligro que acecha entre las sombras, en *Los otros* y *Darkness* desaparece la figura del “otro” porque son los propios habitantes del hogar los que se convierten en amenazas y provocan la desestabilización del status quo. La disolución del otro implica que las nociones entre el otro y el yo están más desdibujadas, y que, en ocasiones, son los fantasmas interiores de cada uno los que causan el terror. El autor relaciona este cambio de dinámica en la aproximación al relato de casas encantadas con una coyuntura contextual muy concreta, la presión neoliberal e incluso el *crash* de 2008, que supuso en España una cadena de ejecuciones hipotecarias, cuyo paso a la ficción de terror se traduce de la siguiente forma: las familias se trasladan a su nueva casa soñada, con la esperanza de comenzar una nueva vida y muy pronto se ven empujadas hacia afuera por una fuerza invisible (bancos “fantasmas” que intentan desahuciarlos) que lastra su futuro (p. 38). En esta línea cabe destacar cómo en *La herencia Valdemar* este trasfondo de ambición consecuente a los intereses capitalistas cristaliza activamente en las acciones de la inmobiliaria, que además de no preocuparse por la desaparición de su primer tasador más allá de las repercusiones comerciales, tienta a Luisa con beneficios materiales

para que acuda a la mansión a pesar de la primera desaparición, y acaban mintiendo a su madre sobre su paradero para defender sus intereses económicos y los de su cliente.

En cuanto a las variables dispuestas por Cuadrado (2018, p. 9-10), las producciones desarrolladas en España siguen las reglas del subgénero. En *La herencia Valdemar* se enfrentan al primer caso, pues es un espacio poblado por entidades malignas que, en su pasado, también sirvió como puente entre dos dimensiones. Siguiendo la estela del relato de fantasmas contemporáneo implantado por Henry James, *Los otros* aborda la casa como espejo psicológico del personaje, que debe enfrentarse a sus propios traumas para aceptar su situación actual. Pero quizás es el caso de *Darkness* el más complejo por compaginar los cuatro modelos, ya que no solo hay presencias sobrenaturales malignas sino que el espacio ha sido diseñado como puerta dimensional a la vez que refleja el desequilibrio de los habitantes de la casa, especialmente del padre, que ya fue víctima de un ritual satánico de niño a manos de su propio padre en este mismo lugar. Más que en el resto de casos, la casa como espacio tiene una voluntad casi de personaje, porque está diseñada para atraer el mal y “la cuestión arquitectónica no es ociosa (...) no es un mero recipiente de hechos o personajes extraños o pavorosos, sino que es un actor principal a la hora de convocarlos o materializarlos” (Díez Cobo, p.141).

3.2. La liminalidad de los lugares públicos en desuso

Las tres características principales de los espacios sociales siniestros en las historias de fantasmas son: el trauma, los lugares en transición, y la memoria de los espacios sociales y públicos. En este apartado se analizarán tres películas que comparten esas características: *El espinazo del diablo*, *Frágiles*, y *El orfanato*², tres filmes de género que tienen en común su fusión con el

² El uso de estos espacios sociales siniestros en el cine español se extiende a películas como *School Killer* (Carlos Gil, 2001) y *La monja* (Luis de la Madrid, 2005), las dos centradas en el cine de explotación para adolescentes.

melodrama, dotando de relevancia a las relaciones familiares y con la infancia como protagonista (Walker, 2017).

El espinazo del diablo se desarrolla en un lugar indefinido de Castilla, durante los últimos lances de la Guerra Civil. Carlos (Fernando Tielve) llega a un orfanato medio derruido en el que recogen huérfanos de republicanos. Este no tardará mucho en saber que el resto de los niños le tiene más miedo al fantasma de Santi (Junio Valverde), el aparecido, que a Jacinto (Eduardo Noriega), un conserje extremadamente cruel. *Frágiles* se desarrolla en un hospital infantil que se está desmantelando sobre el que pesa una leyenda negra, la del fantasma de una enfermera que se excedió tanto en el cuidado de su paciente que la mató y luego se quitó la vida. En *El orfanato* un matrimonio con su hijo, Simón (Roger Príncipe), retorna al lugar en el que ella pasó la infancia con la intención de reabrir un internado para niños con diversidad funcional. El día de la inauguración Simón desaparece, y poco después se suceden una serie de fenómenos extraños en el edificio.

El relato del fantasma nace con una muerte traumática, y de esta se desprende la repetición en acciones que pueden ser de carácter vengativo o conciliadoras. Eso ancla el fantasma al pasado, lo repite una y otra vez, ignorando su condición tal como apuntaba Lee (2015, p. 125). Ese aspecto reiterativo se acentúa en los espacios sociales que estamos analizando, ya que aunque el fantasma habitara allí en vida, no era su casa en términos de hogar y familia nuclear, sino un lugar de paso. Santi muere a manos de Jacinto ante un grupo de niños que observan la acción escondidos, luego se deshace del cuerpo en una charca que hay en el recinto. El fantasma del niño busca contactar con sus antiguos compañeros, pero le tienen miedo. Solo cuando llega Carlos, Santi es capaz de conducirlo a la resolución de su trauma. A diferencia de Santi, Tomás, de *El orfanato*, rechaza la novedad, intenta evitar que en el internado entren más niños. Los niños de *El orfanato* utilizan el juego como forma de llevar a Laura (Belen Rueda) al sótano ante los restos de su hijo. Por su parte Balagueró plantea en su película el caso de un fantasma posesivo y vengativo. En *Frágiles* el trauma pertenece a una enfermera que estaba encargada de

cuidar a una niña con la enfermedad de los huesos de cristal y, al saber que la van a retirar de sus cuidados a causa de la mejora de un tratamiento, le rompe los huesos hasta que la despiden. Finalmente asesina a la niña, pero antes de quitarse la vida, acopla a su cuerpo la estructura ortopédica de la paciente. Cuando queda poco para la clausura, el fantasma empieza a quebrar los huesos a los últimos niños que quedan en el centro hospitalario. No quiere que la despojen de lo que ha sido su vida. En los tres filmes se pone de manifiesto que “only extreme measures could exorcise the ghosts, purge the present of the diseased past” (Burns, 2012, p, 9), y alcanzar en todo caso una resolución del trauma del fantasma. La representación audiovisual de la liminalidad del fantasma se traslada a los espacios por los que deambula, denominándolos como de transición. El orfanato de la película de Guillermo del Toro es un edificio medio derruido a causa de los combates de la Guerra Civil. Una bomba que no ha detonado preside el patio central del edificio, a modo de metáfora del espacio fantasmagórico que le rodea; y, al igual que este, ya no cumple su función. Es un espacio amplio, impersonal, que tiene dependencias en desuso, lugares prohibidos y ocultos, pasillos muy largos, numerosas puertas y mobiliario ajado. El lugar no recibe cuidados ya que esperan la llegada de las tropas nacionales.

Por su parte, en *Frágiles* el edificio es un hospital vetusto que está siendo desalojado por un traslado administrativo. Tan solo queda la planta infantil del centro. Las paredes están sucias, los aparatos son muy anticuados y las camas parecen haber tenido mucho uso en el pasado. La prematura clausura del hospital parece haber influido en el aspecto del edificio. Al igual que todos los espacios siniestros estos guardan lugares prohibidos/ocultos, en este caso una planta entera cerrada durante décadas en la que todo está arrumbado, en malas condiciones, y sin luz. Encontramos los mismos enseres y aparatos médicos que en la planta en activo, pero sucios y en desuso, como un reverso oscuro. De los tres filmes seleccionados este es el que muestra de manera más clara un espectro maligno y posesivo que tiene una forma espectral siniestra y repulsiva, pero que llegada la recta final de la película es capaz de transferir su espíritu a la edificación.

Por su lado, *El orfanato* nos presenta una visión diferente de la idea de espacio de transición. El edificio no es el lugar que recuerda Laura pero, tras la desaparición de Simón, tampoco va a cumplir la misión para la que había sido ideado. Está limpio, cuidado y equipado para cumplir sus funciones. Podemos replantear la idea de lo siniestro en Freud, ya que la casa no es nueva, pero a ella le resulta como propia, reconocible, aunque cambie por el extrañamiento producido por la desaparición de su hijo. La casa también tiene una puerta oculta que conduce al sótano donde están los restos de Simón. En los tres filmes se refleja la condición de estar encadenados a un lugar de los fantasmas y el reducido radio de movimiento del que disponen (Kriesch, 2016, p. 81). Mientras que en el largometraje de del Toro el edificio está en mitad de la nada, en los otros dos títulos se trata de islas. Es, por tanto, una forma de mostrar que son lugares en un proceso de desaparición (Burns, 2012, p. 19) fuera del alcance de la vista de los vivos.

La última característica que analizar es la memoria de los espacios sociales y públicos. Esta se pone de manifiesto en forma de recuerdos analógicos (Expósito y Pérez, 2013, p. 98): archivos e informes médicos en *Frágiles*; los libros, recuerdos, retratos, fotografías o las imágenes religiosas escondidas en *El espinazo del diablo* o el internado de *El orfanato*, que en su integridad no es más que un recuerdo de lo que no será nunca. Pero se trata en ocasiones de una memoria del edificio, en todo caso colectiva. Con estos recuerdos los protagonistas suelen investigar sobre los orígenes del trauma de los fantasmas.

3.3. Hogares vigilados

Teniendo en cuenta el hogar como espacio terrorífico, las películas centradas en apartamentos, y el “*surveillance cinema*”, en esta sección se discuten tres largometrajes españoles cuyas tramas argumentales se basan en actos de observación y vigilancia de espacios íntimos dentro de una vivienda y/o un edificio de pisos. En concreto, las obras analizadas son *La comunidad*, *Mientras duermes*, y *La piel que habito*, exitosas producciones de reconocidos directores que comparten entre sí la presencia de un sujeto femenino que es continuamente controlado visualmente. A diferencia de las películas sobre

casas encantadas y espacios sociales liminales, estas cintas no contienen elementos fantásticos y el hogar es presentado como un espacio siniestro debido a la invasión de la privacidad que supone el hecho de ser observado por otras personas. Tal y como señala Macgregor Wise, “the act of surveillance, both in actual practice and in feature films, raises questions of ethics, trust, power and control (as well as race, gender, class, sexuality, politics, economics, culture, and society) (2016, p. 5), por lo que a continuación se reflexiona en torno a los sujetos observados y los observadores, así como sobre la vinculación entre la vigilancia y otras formas de agresión o dominio hacia el cuerpo humano.

En estas tres películas los sujetos observados son personajes femeninos en espacios privados tales como el piso en el que viven o la habitación en la que duermen. Dos de los personajes se encuentran atrapados en dicho lugar, siendo retenidos en contra de su voluntad por sus vecinos, en el caso de Julia (Carmen Maura) en *La comunidad*, o por un exitoso cirujano, como le ocurre a Vera (Elena Anaya) en *La piel que habito*. Por el contrario, Clara (Marta Etura), la protagonista de *Mientras duermes*, goza de libertad para entrar y salir de su piso, si bien recibe cartas y mensajes amenazantes de un acosador. La caracterización física y psicológica de estos personajes varía considerablemente en cada obra, aunque comparten su atractivo físico, su perseverancia y su fuerza voluntad. Narrativamente pueden ser considerados como víctimas que sufren vigilancia y/o privación de libertad, sin embargo estos tres personajes presentan también la resiliencia y la capacidad de iniciativa características de una heroína. Tanto Julia como Vera intentan huir en varias ocasiones, demuestran inteligencia en sus decisiones y en última instancia terminan matando a sus agresores, mientras que en un registro más realista Clara continúa siendo amable con los demás y sonriendo a pesar de las incomodidades que le provoca su conserje.

Asimismo, un aspecto relevante es la vinculación que estos personajes tienen con el espacio (vigilado e invadido) que habitan en los filmes: Julia se enamora del piso que debe vender y se instala en él unos días, demostrando sus

aspiraciones materialistas; Vera vive en una habitación minimalista en cuyas paredes ha ido anotando los días de su cautiverio y mensajes positivos, además de desarrollar en ella actividades artísticas y físicas (yoga) que le permiten mantener la cordura; y el apartamento de Clara es espacioso, luminoso y cálido, reflejando físicamente la personalidad de la joven. No obstante, todos estos espacios femeninos terminan siendo irrumpidos y ocupados por fuerzas externas, enfatizándose así la inseguridad y la indefensión de las mujeres. En palabras de Córdoba, las películas “in which women are victimized in the domestic spaces of private residences and the semi-public spaces of common building areas reinforce a masculinist logic of control over city life and urban development” (2017, p. 270).

Los sujetos observadores varían en cuanto a su naturaleza, pues en *La comunidad* se trata de una iniciativa colectiva en la que participan todos los vecinos que conviven en el edificio, mientras que en *La piel que habito* y *Mientras duermes* los responsables de la observación son hombres de mediana edad con un perfil sociocultural diferenciado. En la obra de Almodóvar, el doctor Robert Ledgard (Antonio Banderas) es un acaudalado y prestigioso cirujano marcado por la tragedia personal, pues tanto su esposa como su hija se suicidaron. Él es el responsable del secuestro y la transformación en mujer de Vicente (Jan Cornet) por venganza y, quizás, ambición profesional, pues puede experimentar con él una piel sintética que está desarrollando. Si bien la vigilancia se debe inicialmente a un intento por evitar que Vicente huya o se suicide, con el paso del tiempo termina convirtiéndose en una fuente de placer visual para el doctor, que disfruta contemplando el cuerpo que ha creado y al que le ha dado el rostro de su difunta esposa. En *Mientras duermes*, el personaje que vigila a Clara es César (Luis Tosar), el nuevo conserje de su edificio. Se trata de un hombre aparentemente ordinario y simple que resulta ser un psicópata incapaz de sentir felicidad, por lo que su único consuelo es arrebatársela a los demás a través de mentiras, manipulaciones y acciones encubiertas. César se dedica a molestar a todos los vecinos del edificio, pero se esfuerza especialmente en destruir la vida de Clara debido a su actitud positiva y su continua sonrisa.

Controla sus movimientos, anotando cuándo entra y sale de casa, y también la vigila en su propio hogar, infiltrándose en su piso y permaneciendo oculto bajo su cama para, cuando ella está dormida, drogarla con cloroformo y hacer lo que se le antoje en el piso de la chica.

Por su parte, en *La comunidad* la protagonista es vigilada por sus vecinos con el fin de averiguar si ella ha encontrado el dinero que buscan y dónde lo ha escondido. Fingiendo hospitalidad e interés por la nueva inquilina, todos intentan aproximarse a Julia y la controlan continuamente a través de las mirillas de sus puertas. Así son capaces de impedir en varias ocasiones que pueda marcharse. Entre los vecinos, Charly (Eduardo Antuña) destaca por observar a Julia con unos prismáticos mientras ella se ducha, usando así la imagen del cuerpo femenino para su auto-gratificación sexual. Los personajes de esta película pueden ser vistos como una versión exagerada y esperpéntica del arquetipo del “vecino cotilla” pero lo cierto es que se trata de un acuerdo colectivo organizado por Emilio (Emilio Gutiérrez Caba), el administrador del edificio. Si bien él no participa tanto como los demás en las labores de vigilancia, es el primero que agrede físicamente a Julia cuando la búsqueda del dinero se torna desesperada.

En suma, el cautiverio y la vigilancia de las protagonistas femeninas de estas películas se encuentra orquestado por hombres heterosexuales de mediana edad (entre los 40 y los 50 años) que comparten entre sí un deseo excesivo por controlar lo que ocurre a su alrededor y que se consideran por encima o al margen de la moral y la ética. Son manipuladores, inteligentes, minuciosos y megalómanos, incapaces de mostrar empatía hacia sus víctimas y dispuestos a todo por conseguir sus objetivos (Bracco, 2016), de ahí que resulten personajes psicopáticos que pueden ser interpretados como metáforas de ideologías o aspectos socioculturales tales como el patriarcado, la biotecnología, el conservadurismo o el totalitarismo político (Gutiérrez Albilla, 2013).

Finalmente cabe mencionar que la vigilancia y el control visual que sufren las protagonistas es el primer paso en una serie de agresiones que van

aumentando en proximidad física e intensidad según avanza la narrativa. En *La comunidad*, Julia es inicialmente observada pero los vecinos pronto se las ingenian para invadir el piso donde se aloja y registrar sus cajones, armarios, muebles... A continuación será golpeada por Emilio y perseguida por los vecinos, sufriendo empujones, tirones de cabello, e incluso disparos. De modo similar, la invasión del hogar de Clara en *Mientras duermes* conlleva la manipulación de sus objetos personales (César usa su cepillo de dientes, modifica sus cremas para causarle una erupción cutánea, provoca una plaga de insectos en el piso) y de su propio cuerpo. Aunque no se muestra visualmente en el filme y únicamente se desvela en el tramo final, César ha violado a Clara mientras ella estaba inconsciente por el cloroformo y la ha dejado embarazada. Y en el caso de *La piel que habito*, el grado de dominio sobre el cuerpo cautivo es prácticamente absoluto pues el doctor Ledgard secuestra a Vicente y le realiza, en contra de su voluntad, una serie de operaciones para cambiar su sexo y su fisionomía totalmente, convirtiéndolo en la viva imagen de su difunta esposa (Thibaudeau, 2013). El cuerpo de Vera no solo es modificado sino también penetrado en múltiples ocasiones: el doctor le indica que debe insertarse dilatadores para darle forma a su vagina, sufre la violación de Zeca (Roberto Álamo), y el insistente acoso del cirujano, que intenta tener relaciones sexuales con ella al poco tiempo de haber sido violada. Así pues, es posible establecer un paralelismo entre los espacios personales que habitan las protagonistas y sus propios cuerpos, pues ambos son vigilados, invadidos, manipulados y asaltados por fuerzas autoritarias masculinas que pretenden satisfacer sus deseos personales, ya sean materiales o espirituales. Ante esta situación, las protagonistas luchan y se resisten en la medida de sus posibilidades pero en el proceso terminan dañadas, a veces de un modo irreversible como en el caso de Clara y Vera.

4. Conclusiones

Tras el desarrollo teórico y el análisis implementado se comprueba cómo el cine español del periodo 1999-2012 demuestra gran interés por la

representación de los espacios del terror. Esta tendencia cristaliza a través de diversas fórmulas: mediante la plasmación del hogar como espacio fantástico amenazante (casas encantadas), la liminalidad del fantasma en los espacios sociales siniestros (espacios sociales) y el hogar como espacio invadido vinculado a la violencia de género (hogares vigilados).

La proliferación de propuestas donde las casas encantadas ostentan peso narrativo indica la gran versatilidad del género y su potencial para reflexionar sobre la posición del “yo” y del “otro”. Más que indagar sobre el propio lugar encantado, las películas de *haunted houses* analizadas abordan las tensiones que surgen dentro de lo más íntimo, el núcleo familiar, especialmente cuando es imposible protegerlo o salvarlo. Tal y como se ha observado, en estos filmes los personajes tienen la esperanza de iniciar una vida mejor que nunca llega a materializarse, circunstancia que puede relacionarse con los años de crisis socioeconómica que han asolado España desde 2008 y que acaban quebrando cualquier sueño de estabilidad.

La clave para entender estos espacios es siempre su pasado. Los filmes relativos a espacios sociales así lo corroboran. Son lugares que ya no cumplen la función para la que habían sido construidos y que, en su decadencia, recuerdan momentos mejores a la vez que su resistencia a lo largo del tiempo implica la existencia de un legado poderoso. En ese sentido, la pervivencia de los edificios simboliza la existencia de una memoria colectiva que nunca debe olvidarse para resolver los conflictos del presente. Así, estos espacios permanecen atados a la condición liminal del fantasma y su transición a lo inservible o a la inhabitabilidad.

Por su parte, el hogar vigilado se caracteriza por la ruptura de las esferas de lo íntimo, lo privado y lo personal, pues la vivienda se ve irrumpida y expuesta ante agentes externos sin el consentimiento de los sujetos. Esta invasión de la intimidad supone un ataque al derecho humano de controlar quién conoce o accede a sus aspectos privados, considerándose una forma de agresión a la dignidad personal. Las películas analizadas muestran a sujetos femeninos cuyos hogares son vigilados e invadidos por personajes masculinos o grupos

de vecinos, de modo que pueden interpretarse como manifestaciones del control social que, a día de hoy, todavía sufren las mujeres por parte de fuerzas patriarcales (maridos, novios, padres) o discursos sociales (ideologías de género tradicionales).

De este modo, las sensaciones de comodidad, protección y amparo que generalmente vinculamos al concepto de hogar, se ven transformadas en miedo, inseguridad, desconfianza, pudor y alerta cuando consideramos que alguien, ya sea un ente sobrenatural o una persona externa al círculo privado de confianza, podría estar amenazando y observando la cotidianidad de las personas que allí habitan, pues dichos actos los convierten inmediatamente en objetos sometidos a un control ajeno. De este modo, las películas españolas analizadas en este artículo parecen poner de relieve la fragilidad de la seguridad del hogar, posicionando al espectador en un estado de extrema tensión, pues sugieren la posibilidad de ser atacados en el lugar donde este se siente más seguro y relajado.

Referencias bibliográficas

- Aguirre, M. (2008). Geometries of Terror: Numinous Spaces in Gothic, Horror and Science Fiction. *Gothic Studies*, 10 (2), 1-17. DOI: <https://doi.org/10.7227/GS.10.2.2>
- Alemán, J. L. (2010). *La herencia de Valdemar*. España: La Cruzada Entertainment, S.L.
- Almodóvar, P.(2011). *La piel que habito*. El Deseo, S.A.
- Amenábar, A. (2001). *Los otros*. Sociedad General De Cine, S.A/Las Producciones Del Escorpion, S.L.
- Anuario de Cine. Resumen ejecutivo (2007). Ministerio de Cultura y Deporte. <http://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/areas/cine/mc/cdc/anos-antiores/ano-2007.html>
- Bailey, D. (1999). *American Nightmares: The haunted house formula in american popular fiction*. Bowling Green:University of Wisconsin Press.
- Balagueró, J. (2002). *Darkness*. España: Castelao Productions, S.A.U.
- Balagueró, J. (2005). *Frágiles*. España/Reino Unido: Castelao Productions, S.A.U., Just Films S.L. y Future Films Ltd.

- Balagueró, J. (2011). *Mientras duermes*. España: Mientras Duermes, A.I.E./Castelao Pictures, S.L.
- Bayona, J.A. (2007). *El orfanato*. España: Rodar y Rodar Cine / Televisión, S.L.
- Bracco, D. (2016). Las estrategias de la angustia en *Mientras duermes* de Jaume Balagueró: una inmersión en el corazón del mal cotidiano. *Romanica Silesiana*, 11 (2), 30-39. <https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=498608>
- Burns, S. (2012). Better for Haunts. *American Art*, 26 (3), 2-25. DOI:[10.1086/669220](https://doi.org/10.1086/669220)
- Córdoba, A. (2017). Precarious Life in the High Rise: Neoliberal Urban Interiors in *Rec* (2007) and *Mientras duermes* (2011). En M.C. DiFrancesco & D.J. Ochoa (Eds.), *Gender in Spanish Urban Spaces* (pp. 269-288). Cham: Palgrave Macmillan.
- Cuadrado Alvarado, A. (2018). *El hogar infernal*. Barcelona: Editorial UOC.
- Cuadrado Alvarado, A. (2020). La génesis del locus siniestro en la Barcelona del cine de Jaume Balagueró. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 0(30), 75-88. <http://www.revistaatalante.com/index.php?journal=atalante&page=article&op=view&path%5B%5D=803>
- De la Iglesia, A. (2000). *La comunidad*. España: Lola 2002, S.L.
- Del Toro, G. (2000). *El espinazo del Diablo*. España/México: El Deseo, S.A. / Tequila Gang.
- Díez Cobo, R. (2020). Inverted Home Architectures: Rewriting The Haunted House. *Brumal. Revista De Investigación Sobre Lo Fantástico*, 8 (1), DOI:<https://doi.org/10.5565/rev/brumal.633>.
- Expósito Barea, M. y Pérez-Gómez, M. A. (2013). El apocalipsis doméstico: El fin del mundo según Jaume Balagueró. *Altre Modernità*, 9 (5), 92-111. DOI: <https://doi.org/10.13130/2035-7680/2994>
- Fiddler, M. (2013). Playing Funny Games in *The Last House on the Left*: The uncanny and the “home invasion” genre. *Crime, Media, Culture: An International Journal*, 9(3), 281-299. DOI: <https://doi.org/10.1177/1741659013511833>
- Frágiles*. España / R.U.: / Just Films, S.L. / Future Films Ltd.
- Gil Poisa, M. (2020). Faith as confinement. Alejandro Amenábar's *The Others* (2004). En Miller, C.J. & Bowdoin Van Riper, A. (Eds.), *Dark Forces at Work. Essays on Social Dynamics and Cinematic Horrors* (pp. 181-192). Lanham: Lexington Books.
- Gutiérrez Albilla, J. D. (2013). La piel del horror, el horror en la piel. Poder, violencia y trauma en el cuerpo (post)humano en *La piel que habito*.

Journal of Spanish Cultural Studies, 14 (1), 70-85. DOI: <https://doi.org/10.1080/14636204.2013.854610>

- Howell, A. (2018). The Terrible Terrace: Australian Gothic Reimagined and the (Inner) Suburban Horror of *The Babadook*. En Danks, A. Gaunson, S. & Kunze, P. C. (Eds.), *American–Australian Cinema Transnational Connections* (pp. 183-201). Cham: Palgrave Macmillan.
- Kawin, B. F. (2012). *Horror and the Horror Film*. London: Anthem Press.
- Kriesch, D. (2016). ‘They only see what they wanna see’: Traumatized Ghosts and Ghost Story Conventions in *The Sixth Sense* and *The Others* En Fleischhack, M. & Schenkel, E. (Eds.), *Ghosts - or the (Nearly) Invisible Spectral Phenomena in Literature and the Media* (pp- 71-85). Frankfurt: Peter Lang.
- Lee, Nikki J. Y. (2013). Apartment horror: *Sorum* and *Possessed*. En Peirse, A. y Martin, D. (Eds.), *Korean Horror Cinema* (pp. 101-113). Edimburgo: Edinburgh University Press.
- Lee, S. (2015). Lost in Liminal Space: Amnesiac and Incognizant Ghosts in Korean Drama. *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, 48 (3), 125-140. DOI: [10.1353/mos.2015.0040](https://doi.org/10.1353/mos.2015.0040)
- Lovasz, ‘Would you like to meet a ghost?’: Repetition and spectral posthumanism in Kiyoshi Kurosawa’s *Kairo*. *Horror Studies*, 9 (2), 249-263. DOI: https://doi.org/10.1386/host.9.2.249_1
- Macgregor Wise, J. (2016). *Surveillance and Film*. Londres: Bloomsbury Publishing.
- McAndrew, F. (2020). The Psychology, Geography, and Architecture of Horror: How Places Creep Us Out. *Evolutionary Studies in Imaginative Culture*, 4(2), 47-62. DOI:[10.26613/esic.4.2.189](https://doi.org/10.26613/esic.4.2.189)
- Messias, A. (2020). *Todos los monstruos de la tierra. Bestiarios del cine y de la literatura*. Madrid: Punto de vista editores.
- Miller, C. J. & Bowdoin Van Riper, A. (2019) (Eds.). *Horror Comes Home: Essays on Hauntings, Possessions and Other Domestic Terrors in Cinema*. Jefferson: Macfarland.
- Olivares Merino, J. (2019). El quiasmo como desvelo de la otredad: proyecciones especulares y distorsión de la monstruosidad en *Los Otros* (2001), de Alejandro Amenábar. *The Grove - Working Papers On English Studies*, 26, 41-70. DOI: <https://doi.org/10.17561/grove.v26.a3>
- Pascuzzi, F. y Waters, S. (2020). *The spaces and Places of Horror*. Delaware: Vernon Press.
- Podoshen, J. S. (2018). Home is Where the Horror Is: Wes Craven’s Last House on the Left and A Nightmare on Elm Street. *Quarterly Review of Film and Video*, 35 (7), 722-729. DOI: [10.1080/10509208.2018.1472535](https://doi.org/10.1080/10509208.2018.1472535)

- Pueyo Zoco, V. (2013). Después del fin de la historia Estados de excepción y escenarios de emergencia en el cine de terror español contemporáneo. *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 17, 29-46. DOI: [10.1353/hcs.2013.0013](https://doi.org/10.1353/hcs.2013.0013)
- Raya Bravo, I. (2020). El orfanato. En J. Sánchez Noriega (Ed.), *Cine español en la era digital: emergencias y encrucijadas* (pp. 329-331). Barcelona: Laertes.
- Reyes, I. (2015). Espacios que asustan: narrar el horror en el cine y el cuento español contemporáneo. Tesis. University of California. <https://escholarship.org/uc/item/4dm589qg>
- Robertson Wojcik, P. (2010). *The Apartment Plot: Urban Living in American Film and Popular Culture, 1945 to 1975*. Durham y Londres: Duke University Press.
- Sánchez Noriega, J. (2017). La casa Malaparte: espacio fílmico y arquitectura de autor. *Arte, Individuo Y Sociedad*, 29(3), 463-481. DOI: [10.5209/aris.55505](https://doi.org/10.5209/aris.55505)
- Spratford, B. (2012). *The readers' advisory guide to horror*. Chicago: American Library Association.
- Thibaudeau, P. (2013). El cuerpo, la piel y la pantalla: los territorios habitados por Pedro Almodóvar. *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, N° 7, 192-208.
- Zimmer, C. (2015). *Surveillance Cinema*. New York: New York University Press.