

Domestic spaces in the cinematic house. “Amores Perros” by Alejandro González Iñárritu.

Espacios domésticos en la casa cinematográfica.
“Amores Perros” de Alejandro González Iñárritu.

Jorge Humberto Flores Romero

Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, México

Juan Carlos Lobato Valdespino

Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, México

Abstract

This paper re-examines the processes of occupation of domestic space in architecture through the fictional films of the new Mexican cinema. We start from the following question: How can fictional films provide a deep understanding of everyday life? how can Architectural-cinematic-representation contribute to a comprehension from occupancy studies of how people live their everydayness in domestic built environments?

This study aims to expand the knowledge that the architectural discipline has about the processes of occupation, and thus arises the ‘cinematic house’ conceived as an infinite Borgian library of time-movement images, spaces full of life where everyday social practices take place.

Everyday life in the “cinematic house” is approached through ethnographic - architectural methods and inscriptive practices, using cinema as an interface-laboratory for the exploration and study of everydayness in domestic spaces called ‘domestic/cine-lab’.

Through the architectural-cinematic representation, everyday life is shown in filmic space-time through the occupation of the domestic space: kitchen, bedroom, bathroom, etc.; including all its elements: doors, windows, stairs, elevators, etc., as well as the objects emotionally or affectively linked to its inhabitants are key elements in defining the affections for the home.

The discussion focuses on the enrichment of occupancy studies through multidisciplinary research between architecture, film and ethnography. Particularly, on the qualitative contributions to the phenomenon of the study of occupation in architecture, derived from the approach assisted by cinematic-ethnographic-architectural methods, as well as the importance of drawing in capturing everyday life in the cinematic house for deep understanding of spatial affects in domestic built environments.

Keywords: domestic space, everyday life, cinematic house, ethnographic-architecture, domestic/cine-lab

1. Escenas de pandemia y vida cotidiana en la domesticidad.

El impacto en el planeta y la masiva disrupción en nuestra cotidianeidad fue una condición durante los eventos que se desarrollaron en el 2020 al establecerse el confinamiento o *lock-down*, durante la pandemia

global; no hubo forma de escapar a la cotidianidad de la vida en casa, como lo asevera François Penz y Susan Larson (Penz y Schupp 2022) (Larson 2024), aunque nos encontráramos en una situación extraordinaria compartiendo espacio doméstico, paradójicamente resultó el triunfo de lo infra-ordinario (Perec 1989); ya no pudimos permanecer ciegos a nuestros gestos, rutinas y repeticiones cotidianas dentro de nuestros espacios domésticos, a las banalidades de la cotidianidad. Así la casa/hogar se convierte en una especie de ‘*cabina doméstica*’, en donde los rastros de sus habitantes son moldeados en el espacio interior de la casa, como un estuche a la medida de sus habitantes’ (Benjamin Walter, 1999, p. 20). Así, el filósofo Paul B. Preciado sostiene que nuestros interiores domésticos en la pandemia se convirtieron en la “*prisión blanda*” e hiperconectada del futuro y nuestras máquinas portátiles hipervinculadas en nuestros nuevos carceleros (Giorgio Agamben, Slavoj Žizek, Jean Luc Nancy, et al., 202, p. 183). Por otro lado, David Harvey enfoca los efectos de la pandemia en el “*Sur Global*”, denominándola una ‘*pandemia de clase, género y raza*’, reflexiones que indudablemente han impactado de manera significativa al concepto mismo de domesticidad predominantemente en el Sur Global.

Así lo planteado en líneas anteriores, no hace más que poner de relieve la gran importancia que ha adquirido el espacio doméstico, nuestra cotidianeidad y lo ordinario, como un signo de nuestro tiempo (*zeitgeist*) en la era ‘post-pandemia’. No importa si es conscientemente percibida o es relegada al fondo de nuestra percepción, aun así, lo cotidiano y la vida en nuestros espacios domésticos, ‘*sigue siendo la columna vertebral de nuestras vidas, es la vida misma*’ como lo afirma François Penz (Penz y Schupp 2022).

Jonathan Hill, al hablar del fenómeno de la ocupación de la arquitectura, destaca que ‘*la arquitectura se ve degradada por su asociación con el hábito y la presencia del usuario se percibe como una amenaza directa a la autoridad del arquitecto. [...] En el discurso arquitectónico, la experiencia de la arquitectura es la experiencia del arquitecto, que se atribuye tanto la producción como la recepción de la arquitectura [...] la profesión arquitectónica emplea un lenguaje visual y verbal restrictivo que ‘vacía’ la arquitectura de sus habitantes*’.(Hill 1998)

Desde otra perspectiva, Moshen Mostafavi y David Leatherbarrow argumentan que la temporalidad es la parte central de la compleja naturaleza del proyecto en su condición material considerando las

implicaciones filosóficas y éticas de la degradación a través del tiempo, por lo que habría que incorporar las continuas y permanentes metamorfosis del proyecto, lo cual cuestiona de manera indudable si el proyecto arquitectónico tiene un final². (Mostafavi Moshen y Leatherbarrow David 1993).

Al respecto de la casa, la gente y sus enseres, Xavier Monteys y Pere Fuertes enfatizan que *'La gente, las personas que habitan los edificios, siguen siendo, en el fondo, los grandes olvidados en la arquitectura residencial. Sin embargo, una casa es una vivienda más la gente que la habita y los objetos que guarda'*. Ambos infieren el concepto de *'la casa ocupada'* utilizando un fotomontaje comparado de la casa Bianchetti de Luigi Snozzi de un curso de sociología, de Jean Pierre Junker en La Escuela Politécnica Federal de Zúrich (ETH) en 1990, en el cual se muestra de un lado la foto del espacio vacío con un interior blanco imaculado, representando la visión del arquitecto, versus un montaje mostrando una escena familiar desde el punto de vista de la televisión, donde se aprecia un interior atiborrado de objetos y mobiliario, mostrando el cometido ordinario del espacio doméstico versus el abstracto, árido y deshabitado espacio interior que normalmente ha ilustrado la arquitectura³. Bruno Taut en su célebre libro *'Una casa para habitar'* (Taut 1927) asevera que *'es irrelevante el aspecto de la arquitectura sin gente, lo que importa es el aspecto de la gente en ella'* (Monteys Xavier & Fuertes Pere, 2001, pp 14 y 16).

Por otra parte, Jeremy Till y Sarah Wigglesworth en *Lo cotidiano y la Arquitectura* reflexionan también acerca de la arquitectura y su ocupación, e intentan capturar la fragilidad del reflejo distorsionado donde imagen y realidad se desdibujan, y aceptan que lo cotidiano se precipitará a perturbar lo imposible, la vanidad y la perfección de la arquitectura. Lo cotidiano siempre está allí y nosotros, como cualquier otro, estamos siempre inmersos en ello, pero es precisamente esta inmersión la que nos impide ver y reconocer lo cotidiano representado por hechos banales que marcan el paso del tiempo. Existe una contundente decepción que como una brecha se abre entre la imagen de la arquitectura y la realidad de su realización y ocupación, así el filósofo Henri Lefebvre identifica a lo cotidiano como el residuo, el sobrante, lo que queda cuando todas las actividades especiales han sido removidas. (Wigglesworth & Till, 1998, p.7). Así, el subtítulo *'arquitecturas de la cotidianidad'* provee un contexto más amplio en el cual posicionar la discusión y la producción de la arquitectura y dirigido por la noción de la vida cotidiana y lo ordinario, así diagramatizado en su obra *'Modales en la mesa'*, el cual muestra una mesa de comedor para ocho personas, vista en planta en tres actos; primer acto, la mesa puesta como un congelado momento de perfección; segundo acto, la comida con los rastros de la ocupación en el tiempo; tercer acto, Los rastros, el palimpsesto, rastros de la ocupación del acto de comer. Poniendo en evidencia *'lo doméstico'*, entendido como el lugar donde se acumulan los hábitos, las repeticiones, el desorden, las manchas, estigmatizado

como el espacio por excelencia para el acontecer de la vida diaria de mujeres y niños³. Lo doméstico como realidad es una afrenta a la arquitectura canónica, en la cual es exprimido cualquier rastro, trazo o signo de vida, privilegiando el orden, enmarcando el control y exacerbando lo masculino. Sin embargo, es un espejismo de control, dado que las fuerzas circunstanciales de la vida cotidiana doméstica son demasiado poderosas para ser reprimidas por las ansias de poder y control que ejercen sobre ellas los mencionados cánones. (Wigglesworth & Till, 1998, p.9)

Podríamos aseverar que una vez que el arquitecto termina el proyecto y concluye el proceso de la construcción, los habitantes aparecen, y es en este justo momento que se inician ciertos procesos de apropiación del espacio, decimos propiamente, que es cuando realmente inicia la arquitectura. El proceso de salida del arquitecto y la entrada del habitante, realizando un paralelo con el fenómeno del cine, *"cuando los arquitectos salen de escena, los habitantes (y los cineastas) entran en escena"*. Una vez que la arquitectura está viva y habitada (acentuando la variable de temporalidad), entra el cineasta a narrar cinemáticamente las historias familiares, la vida diaria y cotidiana de sus habitantes, configurando así su existencia en los espacios que le proporciona la arquitectura, es momento entonces que entre el arquitecto a documentar y analizar esas rebanadas de vida cotidiana, esos trozos de historias de vida, esas escenas domésticas de cotidianidad que permitan informar al diseño de esos ambientes construidos.

Es importante entender el problema de la casa ocupada, como el origen mismo de los cuestionamientos que se presentan, partiremos entonces de un diagrama de autoría propia, que surge de algunas ideas que plantea Michael Hays en la introducción a *Architectural Ethnography* de Atelier Bow Wow (Bow-Wow & Hays, 2017, p9), al respecto del giro etnográfico en la arquitectura.

Michael Hays plantea dos espacios y dos tiempos correspondiendo a las disciplinas de la arquitectura y de la etnografía, con relación al proceso de ocupación del espacio, que se concibe por el arquitecto y que se ocupa por el habitante, por lo que tendremos un espacio planeado por la arquitectura, con anterioridad y un espacio observado por la etnografía, con posterioridad. Por lo que hablaremos de dos condiciones espaciales el espacio de la representación y el espacio de la ocupación, que se intersectan entre sí. El espacio de los materiales de la construcción y de la técnica que, por tradición, le corresponde a la arquitectura y el espacio de la actividad humana y de la interacción que les corresponde a los habitantes. Por lo que simultáneamente tendremos también dos tiempos "el antes" desde la conceptualización hasta la construcción y el "después" de la ocupación.

Es entonces pertinente que la arquitectura comparta con la etnografía ese espacio-tiempo y es justamente el dibujo el que superpone estos dos espacios y estos dos tiempos, primeramente, como herramienta de representación espacial en la planeación y después como *'prácticas inscriptivas'* sobre la vida cotidiana en

esos ambientes construidos. (ver figura 1 _Etnografía arquitectónica, el proceso de ocupación del espacio. Diagrama de dos espacios y dos tiempos según Michael Hays.)

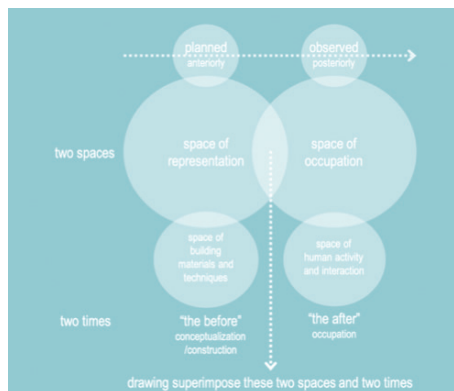


Figura 1 -Etnografía arquitectónica, el proceso de ocupación del espacio. Diagrama de dos espacios y dos tiempos según Michael Hays. Autoría propia (2024)

Una vez situado el problema de investigación en la mencionada condición multidisciplinar, de la arquitectura de esta manera, el principal problema que abordará la investigación está relacionado con los actuales modos de producción de la arquitectura que privilegian el producto final por encima de los procesos. El momento perfecto de la obra terminada, por encima de las imperfecciones de la ocupación, del día a día de la cotidianidad de sus habitantes, como una de las dimensiones temporales fundamentales para la arquitectura, en donde encontramos esas grietas y la erosión y el desgaste de los materiales por el tiempo, esa suciedad y desorden característico que perturba la abstracta e idealizada concepción de la arquitectura (Wigglesworth & Till, 1998, p.7).

Las posibilidades de un análisis compartido y comparado entre la arquitectura y el cine son ineludibles e indudables y la utilización de las herramientas y estructuras de la arquitectura nos permiten llevar a cabo una mirada procesual y constructiva acerca de determinadas producciones cinematográficas, como lo asevera Juan Deltell Pastor (Pastor 2019).

Es indudable que la producción de la arquitectura y el cine reflejan y refractan miradas compartidas con relación a la vida cotidiana en el espacio doméstico, así los filmes de ficción crean y constituyen una especie de biblioteca infinita Borgiana, una Babel espacial y edilicia plena de tipologías ocupadas en el tiempo, espacios vivos que hacen visible y exponen a las miradas nuestros ambientes domésticos y nuestras vidas cotidianas a lo largo del tiempo; y paradójicamente este conocimiento, de apariencia banal y mundana se convierte en una poderosa herramienta cinemática-arquitectónica que enriquecerá los procesos de diseño con relación a la ocupación del espacio doméstico por sus habitantes (Penz 2018).

Entendiendo así a la *casa cinemática*, como un lugar en una determinada época, que posee intrínsecamente la capacidad de contener la *representación de la familia y su identidad* en una determinada sociedad. (Ver Figura 3 diagrama heurístico de vida cotidiana y espacio doméstico en la casa cinemática.)

2. Escenario metodológico del 'cine-lab/ doméstico'

A través de esta investigación busco comprender cómo la vida cotidiana en el espacio doméstico es construida y deconstruida por el cine a través de una plataforma-laboratorio cinemático-arquitectónico denominada '*cine-lab/doméstico*' que explore los espacios de vida cotidiana y espacio doméstico a través del espacio cinemático y su diegética, que produzcan un cuerpo de conocimiento profesional reflexivo y una investigación basada en la práctica acerca de la ocupación de la vida diaria y la cotidianidad en el espacio doméstico.

Se deberá establecer una aproximación a la evolución de los mencionados conceptos, que permitan contrastar esos escenarios de cotidianidad y domesticidad en el cine en sus diversos contextos. Así mismo, se diseñan las herramientas de análisis transdisciplinarias de la vida cotidiana y la domesticidad en la arquitectura y sus correspondientes herramientas de análisis fílmico; todo lo anterior para aplicarlo en el cine-lab/doméstico en los casos de estudio del cine mexicano actual propuestos. Finalmente, esperamos obtener datos o indicadores post-ocupación del espacio fílmico y analizarlos a través de una adecuada minería, a través de diagramas y dibujos arqueológicos-domésticos, para ser utilizados en procesos profesionales reflexivos, procesos de enseñanza y en investigación basada en la práctica, utilizando al cine como la interfase laboratorio de estudio de la domesticidad y la vida cotidiana.

Resulta fundamental para nuestra investigación que se sitúe principalmente en la investigación cualitativa, por supuesto sin ser excluyente de la investigación cuantitativa, dado que el enfoque de la presente investigación se centra en la arquitectura con la visión de las humanidades. Dado que se trata de comprender principalmente aspectos cualitativos del fenómeno a abordar, en nuestro caso la vida cotidiana en el espacio doméstico a través del cine mexicano reciente, la casa cinemática, o sea abordando la dimensión viva de la casa y la vida cotidiana que acontece, proporcionando una fascinante comprensión de los lugares y de sus habitantes.

Ray Lucas en su libro *Research Methods for Architecture* asevera que resulta importante considerar las dimensiones de la investigación etnográfica para estudios situados en el fenómeno de la arquitectura y centradas en la dimensión emic, a una escala menor y utilizando las herramientas técnicas propias de la etnografía como lo es la observación-participante y la entrevista, en nuestro caso en el espacio y el tiempo fílmico, las cuales producen diarios de campo y dibujos en tiempo real. Finalmente es relevante considerar

para esta investigación el utilizar metodologías de investigación basadas en textos y en gráficos, la última más en consonancia con las herramientas propias de la arquitectura (text-based and graphic methodologies), para Lucas *“la Etnografía es la práctica de la escritura acerca de otro grupo de gente, conectando con su vida cotidiana y hablándoles acerca de como comprenden el mundo. Enfocándose en lo ordinario, las cosas*

cotidianas de la vida [...]el fin último es comprender algunas de las diferentes maneras en la que se es posible ser humano.

Estas son las preocupaciones de la antropología y las ciencias sociales, que se alinean con los intereses acerca del habitar de la arquitectura” (Lucas, 2016, p.37-38). (ver figura 2. metodología cine-lab/ doméstico)

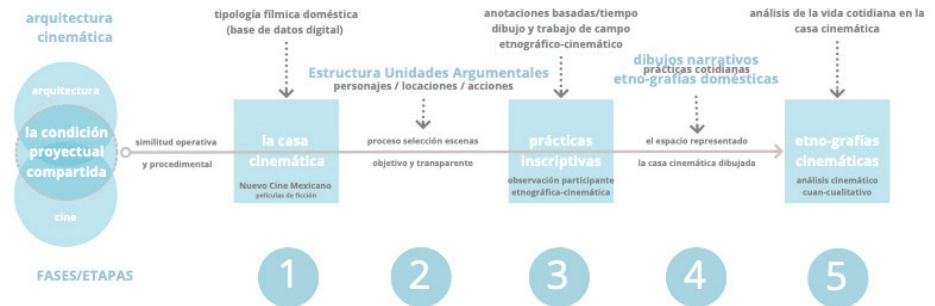


Figura 2 Metodología cine-lab/doméstico. Autoría propia 2025.

3. Escenas domésticas de vida cotidiana en la ‘Casa Cinemática’

Primeramente, el espacio doméstico deberá entenderse en términos de su escala espacial, que está profunda y dialécticamente vinculada con el espacio urbano. Desde las reflexiones sobre la revolución urbana de Henri Lefebvre y las redes de infraestructura de servicios y suministros que vinculan indisolublemente la casa a la calle, (Lefebvre Henri 1991) (Lefebvre Henri 2003) hasta la investigación pionera acerca de la experiencia arquitectónica de Yi-Fu Tuan y cómo los flujos de tiempo crean un recorrido que conforma la casa (Yi-Fu Tuan 1977), así el espacio doméstico es considerado como una expansión o una extensión del paisaje urbano. Entonces, la vivienda se puede abordar desde un punto de vista arquitectónico, es decir, una *casa*. (Baschiera Stefano y De Rosa Miriam 2020)

También, el espacio doméstico puede ser entendido y concebido como prácticas de vida cotidianas (De Certeau Michel 1984) y en la manera en que se relaciona con el espacio urbano tanto a través de los movimientos de las personas o sujetos en el tejido urbano, como a través de las construcciones sociales asociadas a ella. Aspectos relacionados con la gentrificación o con la construcción de comunidad se traslapan con el fundamental rol que juega el espacio doméstico como umbral a la intimidad, cuestionando su “cercanía” y considerando de *facto* al espacio doméstico como apertura al mundo, intentando apuntar a la dualidad entre un sentido de intimidad y privacidad frente a lo colectivo, lo público y lo abierto que se encuentra conectado al espacio doméstico.

En segundo lugar, el hogar puede entenderse como un lugar que posee intrínsecamente la capacidad de contener la representación de familia e identidad.

Esta focalización hacia lo urbano acentúa la atención hacia los movimientos dialécticos dentro y fuera de la casa, mientras que el espacio doméstico como locus de identidad se enfoca en cambio a los movimientos dentro de los “muros familiares”. Convirtiendo así, al *“espacio doméstico es un microcosmos que refleja las manifestaciones sociales de poder y clase, donde se negocian constantemente dinámicas de pertenencia sociocultural.”* (Baschiera Stefano y De Rosa Miriam 2020). Este fenómeno del espacio doméstico puede ser observado desde la perspectiva que nos ofrece la antropología y la cultura material: poniendo de manifiesto como los aspectos de la materialidad y el gusto, así como la disposición del mobiliario o la presencia de determinadas reglas de espacialidad, son manifestaciones de determinados modelos sociales. (Baudrillard Jean 1996), (Sibley David 1995)

Así también, las teorías feministas, se conectan con la visión de género en la casa, ofreciendo una estructura interdisciplinaria de como los roles y las reglas son definidas o dictadas por la sociedad patriarcal y son reveladas en el espacio doméstico, el cual se convierte en un engranaje parte del mecanismo que perpetúa el pensamiento hegemónico. (Grosz Elizabeth 1992), (Cieraad, Irene 1999) Finalmente, como lo cita Stefano Baschiera, La memoria, la nostalgia y los sentimientos, frecuentemente asociados con el sentido de pertenencia, están encarnados, en términos de Merleau-Ponty, en el perfil psicológico de los habitantes del espacio doméstico y mediados a través de la forma espacial. El hogar, entonces, puede ser concebido *“como el espacio donde reside el corazón”*,⁵ un lugar idealizado de intimidad y comodidad, una fantasía de bienestar y tranquilidad, un paraíso, pocas veces vivido que necesita ser deseado y convertirse así en un futuro anhelado o en un pasado idealizado. De manera general, podríamos aseverar

que hasta ahora la visión meramente representativa del espacio doméstico ha sido la dominante en el cine, sin embargo, es indudable el rol clave que juega el doble concepto de casa/hogar en el dispositivo fílmico. (Baschiera Stefano & De Rosa Miriam, 2020, p.5)

Si bien la visión representacional del espacio doméstico en el cine ha sido la dominante hasta ahora. De esta manera, sostenemos que, en su doble concepto de hogar/casa, éste juega un papel clave en relación con el dispositivo cinematográfico, y así, posiciona al espacio doméstico como un ensamblaje en el centro del cine mismo. Del mismo modo, estas diversas visiones acerca del hogar, y las diferentes aproximaciones utilizadas para enmarcar el espacio doméstico, nos muestran que estamos frente a un concepto, constructo o ensamblaje que reúne una serie de elementos de carácter heterogéneo, y que algunos derivan de otros o se permutan con otros, mismos que crecen en función de la circunstancia. (Casetti, Francesco, 2015, p. 69). Podemos agregar adicionalmente que la experiencia de la casa/hogar, su carácter ambiental como espacio, las convenciones culturales propias y el orden que rigen tanto su materialidad como su naturaleza física permiten realmente concebir un dispositivo de lectura del espacio doméstico. Por último, el espacio doméstico evoca e inspira una experiencia del habitar, así como las situaciones en la vida real donde ha entrado la imagen movimiento, son comúnmente transformados en un sitio para ver y habitar la imagen. (De Rosa Miriam 2012) ((Ver figura 3. diagrama Heurístico)

Podemos argumentar que las "cosas de la vida diaria", representan el conocimiento que más se pasa por alto. Quizá las cosas cotidianas siempre están al alcance, las asumimos como conocidas y por consiguiente las pasamos por alto, sin embargo, al detenemos y observarlas con mayor detenimiento nos muestran un mundo extraordinario de gran profundidad, un lugar común, siempre al alcance. En este sentido el literato y cineasta francés Georges Perec, en su clásico texto *Especies de Espacios* (Perec, Georges, 1974) y en sus filmes de corte experimental como "*Les lieux d'une fugue*" (Perec, Georges 1978) siempre nos ha sorprendido con su gran capacidad y sus técnicas de observación que nos acercan a la vida diaria y la cotidianidad en nuestra existencia.

Por consiguiente, una aproximación cinematográfica a la vida cotidiana y a la arquitectura implica necesariamente una aproximación interdisciplinaria, como una amorfa y elusiva *in-disciplina*. Así lo piensa François Penz: "*El cine y la arquitectura son como un rompecabezas infinito sin fronteras al que algunos añadimos una pieza de vez en cuando, esperando a que otros se sumen o que las coloquen de otra manera [...]*" (Penz 2018). En este sentido, hablamos de disciplinas como los estudios fílmicos, la filosofía, la cultura visual, la historia del arte, la micro-psicología, la antropología, la etnografía y la geografía entre muchas otras.

Sin embargo, no importa que tan interdisciplinaria sea la investigación, siempre estará anclada a la arquitectura; consciente siempre de la educación arquitectónica, de la investigación arquitectónica y

de la profesión arquitectónica. Por consiguiente, la creación de un laboratorio cinemático de lo doméstico y de lo cotidiano se ciñe a la problemática antes descrita y una posible aplicación sería el direccionarse a los retos que implican los estudios de ocupación en la arquitectura, o a procesos de investigación y análisis de este fenómeno de la cotidianidad y la domesticidad en la arquitectura.

Enseguida, abordaremos el concepto modular de '*casa cinemática*', refiriéndonos a la casa que es construida por las imágenes de cine, y particularmente nos interesa la dualidad hogar / casa cinemática. Al respecto los reconocidos investigadores en estudios de Cine y Diseño del Reino Unido, Eleanor Andrew, Stela Hockenhull y Frank Pheasant-Kelly en su publicación '*Espacios de la Casa Cinemática: Detrás de la puerta-de la pantalla*' señalan el significativo rol que juega en la narrativa la casa cinemática en tres principales dimensiones: 1) como lugar que incorpora las fantasías, la familia y la memoria en sus rincones, esquinas y grietas; 2) desde las posesiones personales que invisten a los espacios domésticos con la identidad y con un sentido de pertenencia (religión, clase, cultura, raza y género tienen lugar); 3) desde los espacios de la mujer (reproducción) interiores privados y la esfera externa y pública del hombre (producción) (Andrews Eleanor, Hockenhull Stella, y Pheasant-Kelly Fran 2016).

Los mencionados autores plantean como hipótesis central un análisis en torno a las interacciones entre el espacio arquitectónico y fílmico, considerando: 1) el aspecto exterior de la casa cinemática, puertas, ventanas y umbrales; 2) la arquitectura interior y sus espacios, escaleras, esquinas y rincones; 3) la posición relativa de los espacios dentro de la casa, inflexiones psicoanalíticas de la topografía de la casa, sótano, ático; 4) la función fílmica del espacio doméstico, baño, cocina, recámara; 5) los artefactos y los espacios otros, las minucias del espacio, esquinas rincones grietas, percepción, memorias sueños, emociones de la vida cotidiana. Las editoras y autores principalmente son investigadores del Reino Unido centrados principalmente en producciones del norte global, aportando una bibliografía fundamental de la casa cinemática desde la multidisciplinarietà con la que realizan su abordaje.

Por otra parte, Baschiera & De Rosa en su publicación *Cine y el espacio doméstico. Arquitecturas, Representaciones, Dispositivos*⁷ reconocen al espacio como una dimensión representada en la pantalla y una dimensión física fuera de la pantalla donde el filme se desarrolla, lo denominan 'giro espacial fílmico'; y argumentan que el espacio doméstico: 1) será comprendido en términos de escala espacial interconectada con el espacio urbano, y sus prácticas de vida cotidiana, sus dimensiones de movilidad y de construcciones sociales; 2) como la casa concebida como un locus que encapsula las representaciones de la familia y la identidad, microcosmos reflejo de las manifestaciones de poder, de clase, de pertenencia, de las dinámicas socio-culturales y del género de la casa; 3) la encarnación de un perfil psicológico, donde

recuerdos, nostalgia y sentimientos asociados a un sentido de pertenencia están mediados en términos espaciales, lugar idealizado de intimidad y acogimiento (Basciera Stefano y De Rosa Miriam 2020).

4. La Casa Cinemática de Amores Perros.

A modo de resultados hablaremos de los hallazgos encontrados en este caso de estudio, pero primeramente haremos una breve introducción al filme citado, así como una breve contextualización de su momento histórico.

La película de 'Amores Perros' Ópera Prima del cineasta Alejandro González Iñárritu, con guión de Guillermo Arriaga, es producida por Zeta films y Altavista films, y es estrenada el 13 de junio del año 2000; Paul Julian Smith, crítico de cultura visual mexicana, hace referencia a su estreno, justamente dos semanas antes de las elecciones que pusieron fin a los setenta y un años del gobierno priista en México y dando paso al período panista de gobierno de Vicente Fox Quezada, la película es estrenada haciendo eco a la palabra clave de la época en la que surge, 'cambio' y sintonizándose así, según la productora Martha Sosa, con el inconsciente colectivo del México del año 2000, así también, el filme es recibido duramente por algunos críticos y bien recibido por otros, demostrando su adecuación a las peculiares circunstancias del México de ese momento, resultando un gran éxito en taquilla ,fue nominado a los Óscares y premiado en Cannes, así como en muchos festivales alrededor del mundo y el gran ganador de Arieles en México (Smith 2008, p.22-25)

El filme explora la fragilidad humana con los perros como motivo central y plantea tres historias de vida conectadas tangencialmente que colisionan y son vinculadas por un accidente automovilístico en la Ciudad de México.

Partiendo de las siguientes premisas cinematográficas, definidas por Alejandro González Iñárritu y Guillermo Arriaga: se utilizará un trabajo de cámara al hombro, estilo documental, utilizando técnicas de revelado, para crear mayor contraste y texturas más marcadas en el color, retratando más crudamente las realidades filmadas, el reparto estará conformado por actores desconocidos y se dotará de una potente banda sonora. (Smith 2008, p.17)

La estructura de análisis parte de los modelos descritos previamente, entendiendo el espacio doméstico desde la perspectiva del lugar y las órbitas de producción social del espacio por los habitantes, partiendo de la triada espacial de Henri Lefebvre⁹ (Lefebvre Henri 1991)

Luego entonces, partiremos de la condición de lugar en las tres diferentes casas: la casa de Octavio y Susana, La casa de Daniel y Valeria y la casa del Chivo y Maru. Todas estas casas cinemáticas se convierten en centros de orbitación de lugares definidos por ciertas prácticas sociales, de espacios al interior como habitaciones, cocinas, baños, de elementos de la arquitectura como umbrales, puertas, ventanas, escaleras etc, de personas, de rituales y objetos que conforman su vida cotidiana en sus determinados espacios domésticos.

Y al mismo tiempo se sincronizan con otros centros de orbitación otros lugares, otros barrios, otras casas, otros espacios, otros otras personas, otros ritos, otras movibilidades, otros objetos, otras circunstancias de cotidianidad que colapsan.

Se diagramatizan estas órbitas domésticas iniciando con la Casa de Octavio y Susana, con la casa como el centro, el lugar origen, enseguida encontramos el barrio y partes de ciudad, en donde se realizan las peleas de perros, como la vecindad de Mauricio 'El Gordo', donde acuden el Jarocho y sus compinches a las peleas, existen órbitas de lo doméstico en el barrio y en la ciudad.

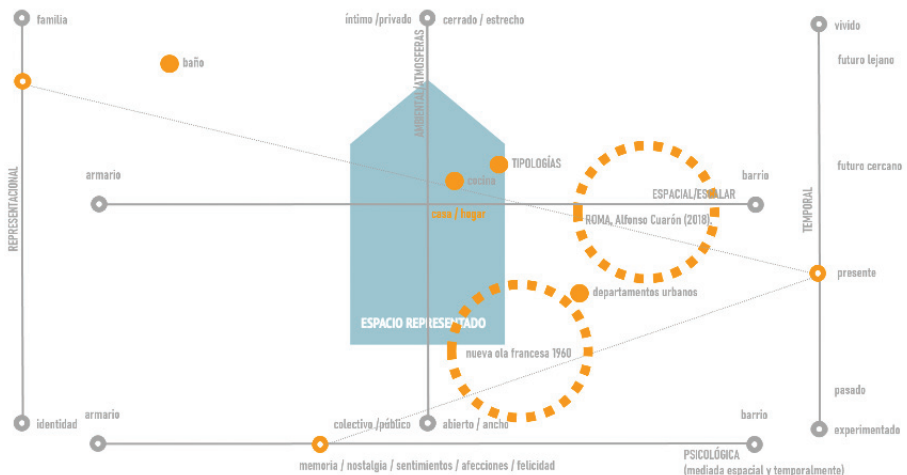


Figura 3 diagrama heurístico de vida cotidiana y espacio doméstico en la casa cinemática. Autoría propia 2024

En la casa los habitantes humanos y no-humanos son propiamente los que determinan las construcciones socio-espaciales: la mamá está sumida en labores domésticas un fantasma que trata de controlar las dinámicas de amor y odio entre los hijos, pero no lo logra, el papá es una figura ausente no se sabe nada al respecto, los hijos Octavio y Ramiro son los que dinamizan el espacio con sus frecuentes peleas siempre escalando a conflictos mayores y de mayores consecuencias, Ramiro trabaja de cajero en un supermercado y apenas le alcanza para sobrevivir, resolviéndolo asaltando farmacias para resolver su precaria economía y vive en casa, en su cuarto de soltero con su esposa Susana quien estudia en nivel secundaria, y mantienen a escondidas una relación amorosa con Octavio, este último es quien se hace cargo de los cuidados de su querido perro Cofi un perro negro, grande y corpulento de raza indefinida, quien posteriormente le da sustento económico y sentido a la vida de Octavio al enfrentarlo a peleas de perros, en donde se desempeña como campeón y cada vez lo somete a más peleas para soñar con una vida al lado de Susana, a quien le entrega todas las ganancias del Cofi en las peleas. Un terrible accidente automovilístico en el auto recién comprado lo conduce a una tragedia, que conecta las tres historias de vida.

Así los espacios en los que llevan a cabo su vida cotidiana oscilan entre la cocina, el baño, la recámara y la azotea, los cuales son construidos con las huellas o los rastros particulares que van dejando sus habitantes. Los objetos de la cotidianidad como los juguetes del bebé o el altar de la escalera revelan esos mencionados trazos de sus habitantes y su vida imbuída en el barrio.

En la segunda parte, las órbitas de la casa de Daniel y Valeria, Daniel es un empresario de la publicidad quien mantiene una relación en secreto con la actriz y modelo en ascenso Valeria Amaya, casado con Julieta tienen dos hijas pequeñas, y su relación matrimonial está al borde de quiebre. Daniel le propone a Valeria vivir juntos en un departamento que recién compró con sus ahorros y que no alcanzó a reparar completamente, dejando algunos huecos en el piso de madera.

Valeria se muda al departamento con Richie su pequeño perro, hasta que le sucede el trágico accidente en su coche compacto, cambiando su vida por completo. Una historia de vida interior y oscuridad la van a envolver por completo, solamente se percibe el oscuro interior de su departamento y las cotidianas salidas de Daniel a su agencia publicitaria y el anuncio de perfumes en un muro publicitario que se ve desde la estancia, son las órbitas domésticas que vinculan sus espacios interiores con el exterior. Por un accidente también Richie su perro, cae en un hoyo en el piso y no puede salir y solamente identifican chillidos de rata y sus imperceptibles aullidos.

Valeria es sometida a una operación para salvarle la pierna, pero al buscar al perro bajo el piso, se lastima y pierde inevitablemente su pierna, cae en una profunda depresión que la lleva al borde del suicidio, este proceso los lleva a la pareja a una relación entre el

amor profundo y el odio profundo, llevándolos a peleas interminables como perros.

Para ellos los espacios fundamentales son el estar desde donde se ve el anuncio espectacular de Valeria y donde ha caído Richie su perrito y donde puede andar más libremente en su silla de ruedas a la que quedará atada y su recámara.

En la tercera parte, El Chivo y Maru es otra historia de la ausencia del padre, en este caso el Chivo es un exguerrillero de los años 70's que se convierte en asesino a sueldo y vive como pepenador de basura en la colonia Condesa en la Ciudad de México, recorriendo a pie la ciudad con su carretón de basura y sus perros que lo acompañan desde las periferias de Iztapalapa hasta la Condesa, realizando ejecuciones por encargo. Arrepentido de haberse separado de su hija Maru, trata de encontrar un punto de contacto con su hija ante el vacío de una figura paterna para ella que ha sido subsanada con un padrastro.

La vida del Chivo gira en torno a ejecuciones a mano armada, secuestros y todo tipo de delitos ocultos por la imagen de un invisible y anónimo pepenador que vive en las periferias de la ciudad y que la recorre a pie con su carretón de basura todos los días, un espectro muy amplio de la domesticidad desde sus espacios domésticos hasta sus recorridos de trabajo por toda la ciudad, indudablemente un gran espectro de sus órbitas domésticas cotidianas. Recorridos que le permiten estar en el momento del choque de Octavio con Valeria, en el cual rescata al Cofi y lo cura para que en cuanto se recupera el perro asesina a todos los demás perros, replicando la naturaleza asesina del Chivo y la del Cofi.

5. Discusión

Se involucra así, a diversos personajes que lidian con la pérdida, el arrepentimiento y las duras realidades en nombre del amor y del odio, tres diversos modos de fragilidad, tres maneras de vivir lo cotidiano, tres diversos estratos sociales tres diversas casas, tres diversos modos de vida, tres personajes conectados emocionalmente por perros y vinculados por un choque en la gran ciudad de México.

Estas tres realidades pondrán en relieve la diversidad de domesticidades y vidas cotidianas que seguramente se podrán estructurar de manera comparada, aportando a los estudios de la vida cotidiana y la domesticidad en el cine mexicano reciente.

Podemos discutir las tres diversas órbitas del espacio doméstico centradas en Amores Perros, la primera si las ordenamos escalarmenente en términos espaciales sería la del Chivo que recorre a su paso un sector de la ciudad, la de Octavio y Susana que es a una escala más barrial y por último la de Daniel y Valeria que su límite es el ventanal de la sala en donde se ve el espectacular de Valeria, confinada a la vida al interior de su departamento como metáfora de su vida, cada vez más vacío y lleno de huecos y ausencias y mirando a través de unas persianas hacia el espectacular que muestra una imagen que no

corresponde con su actual realidad que ve frustrada su carrera como modelo.

Se muestra la fragilidad de tres vidas que al colisionar en un instante se desvían de la ruta trazada, pero que nos permite comprender y acercarnos a tres realidades de vida cotidiana en el espacio doméstico y entender como el cine en este sentido es un gran motor para entender la vida cotidiana, los espacios vivos y habitados por los seres que los habitan y comprender como arquitectos o diseñadores de que manera se conectan están personas con sus ambientes construidos cotidianos.

Notas

¹ Walter Benjamin rastrea y encuentra así los orígenes en las historias de detectives de los cuentos de Edgar Allan Poe, quien cuestiona los mencionados rastros y sigue las huellas de sus habitantes, para entender cómo son moldeados ellos en el espacio interior de la casa y precisamente es con su ensayo de “*Filosofía del Mobiliario*” que Benjamin lo considera “*el primer fisionomista de los interiores domésticos*”.

² Mostafavi y Leatherbarrow al respecto del espacio interior, comparan los interiores de Le Corbusier contra los de Loos y sostienen que Le Corbusier argumenta que el equipamiento del hábitat moderno deberá remplazar el mobiliario existente versus el enfoque de Loos, el cuál es completamente diferente y considera a los interiores como reminiscencias de los interiores de su juventud [...] La casa fue un producto de la familia. “Era nuestra mesa, ¡nuestra! Entonces, también para los otros mobiliarios: El escritorio con las manchas de tinta, la foto de sus padres, el reloj y el tejido de punto, etc. Cada mueble y objeto cuenta una historia, todos juntos narran la historia familiar. Como resultado, la casa nunca estuvo terminada, “creció al mismo tiempo que nosotros y nosotros crecimos dentro de ella. Poseía ambos, un estilo y una extrañeza, sin edad, en el sentido de ser típica de un período particular. El argumento de Loos implicaba un rechazo de la forma dictatorial en la cual las casas “estilizadas” habían sido decoradas en el pasado [...] independientemente del gusto aprobado, los interiores debían de ser construidos por los mismos propietarios, haciendo que cada interior fuera individual y único, un reflejo de sus habitantes. Un interior así envejecería con la familia, cambiando a medida que lo hace, pero sedimentando el pasado en el “presente”. Concluyendo que la vida de las edificaciones es concebida como una substracción de las condiciones ideales del proyecto y es en este sentido que las manchas y la erosión pueden ser vistas como la antítesis de la idealización del proyecto. (Mostafavi Moshen y Leatherbarrow David 1993)

³ Complementa la cita de Adolf Loos en la historia del mismo autor a modo de fábula “*De un pobre hombre rico*”, cuando el arquitecto se refiere a su obra terminada completa, finalizada; entonces el hombre rico siente que hay que aprender a circular con su propio cadáver.

⁴ Tradicionalmente en el siglo XX el espacio doméstico se ha dirigido a la mujer y a los niños y ha cambiado de manera paulatina y radical a través de los años y con la incorporación de la mujer al trabajo productivo. Sin embargo, la pandemia de COVID-19 y la influencia del teletrabajo ha modificado radicalmente la experiencia de la vida cotidiana y el concepto de lo doméstico.

⁵ Home is where the heart is.

⁶ “*Cinema and architecture are like a borderless infinite puzzle to which some of us add a piece from time to time, waiting for others to join or to put it another way...*” (Trad. del autor)

⁷ El origen del proyecto reside en el workshop ‘cinema and domestic space’, desarrollado en la 2016 SCMS conference (Society for Cinema and Media Studies) en la ciudad de Atlanta, USA.

⁸ A partir del diagrama original del diagrama heurístico de vida cotidiana y espacio doméstico en la casa cinematográfica, se enriquece y se nutre con la visión de la teoría de la trialectica espacial de Henri Lefebvre, quien plantea una serie de reflexiones teóricas sobre la esencia de la ciudad, esto es sobre lo urbano, “entendido como proceso, como horizonte y como práctica [...así lo propone Lefebvre...] captar la experiencia cambiante de lo espacial a través de la tensión trialectica, reivindicando la potencialidad de los espacios de representación para actuar sobre las representaciones y las prácticas espaciales”

Referencias bibliográficas

- Andrews Eleanor, Hockenhull Stella, y Pheasant-Kelly Fran. 2016. *Spaces of the Cinematic Home. Behind the Screen Door*. 1st ed. New York, NY: Routledge.
- Baschiera Stefano y De Rosa Miriam. 2020. *Film and Domestic Space. Architectures, Representations, Dispositif*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Baudrillard Jean. 1996. *The System of Objects*. London, NY: Verso.
- Benjamin Walter. 1999. *The Arcades Project*. Cambridge, Massachusetts. London, England: The Belknap Press.
- Bow-Wow, Atelier, y K. Michael Hays. 2017. *Architectural Ethnography*. Berlin.
- Casetti, Francesco. 2015. *The Lumière Galaxy: Seven Key Words for the Cinema to Come*. 1a. Film and Culture. Columbia University Press.
- Cieraad, Irene. 1999. *At Home. An Anthropology of Domestic Space*. 1a ed. Syracuse, New York: Syracuse University Press.
- De Certeau Michel. 1984. *The Practice of Everyday Life*. 1a. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- De Rosa Miriam. 2012. “Image, Space, and the Contemporary Filmic Experience”. *International Film Studies Journal*, Cinéma et Cie., XII (19): 14.
- Giorgio Agamben, Slavoj Žizek, Jean Luc Nancy, Franco “Bifo” Berardi, Santiago López Petit, Judith Butler, Alain Badiou, David Harvey, Byung-Chul Han, Raúl Zibechi, María Galindo, Markus Gabriel, Gustavo Yañez González, y Patricia Manrique y Paul B. Preciado. 2020. *Sopa de Wuhan. Pensamiento contemporáneo en tiempos de pandemias*. 1a. Barcelona: ASPO (Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio).
- Grosz Elizabeth. 1992. “Bodies-Cities”. En *Sexuality and Space*, 1a., 1:408. Princeton Papers on Architecture. New York: Princeton Architectural Press.
- Hill, Jonathan, ed. 1998. *Occupying Architecture: Between the Architect and the User*. 1st ed. London ; New York: Routledge.
- Larson, Susan, ed. 2024. *Comfort and Domestic Space in Modern Spain*. 1st ed. Toronto: University of Toronto Press.
- Lefebvre Henri. 1991. *The Production of Space*. 1a. english. Oxford, UK & Cambridge, USA: Blackwell.
- . 2003. *The Urban Revolution*. 1a. English. Minneapolis, London: University of Minnesota Press.
- Lucas, Raymond. 2016. *Research Methods for Architecture*. 1st ed. London: Laurence King Publishing Ltd.
- Monteys Xavier y Fuertes Pere. 2001. *Casa collage. Un ensayo sobre la arquitectura de la casa*. 1a ed. Barcelona, Ciudad de México: Editorial GG. <https://editorialgg.com/casa-collage-libro-9788425227820.html>.

Mostafavi Moshen y Leatherbarrow David. 1993. *"On Weathering". The Life of Buildings in Time*. 1st ed. London, England: The MIT Press.

Pastor, Juan Deltell. 2019. *La mirada única, un arquitecto piensa el cine*. 1a ed. Madrid: Abada.

Penz, François. 2018. *Cinematic Aided Design: An Everyday Life Approach to Architecture*. Routledge.

Penz, François, y Janina Schupp, eds. 2022. *The Everyday in Visual Culture: Slices of Lives*. 1st edition. Routledge.

Perec, Georges. 1974. *Espèces d'espaces*. 1a. Espace Critique. Paris: Galilée.

———, dir. 1978. *Les lieux d'une fugue*. TV Movie. Institut national de l'audiovisuel. <https://vimeo.com/203859098>.

Perec, Georges. 1989. *L'Infra-ordinaire*. Paris.

Sibley David. 1995. "Families and Domestic Routines". En *Mapping the Subject. Geographies of Cultural Transformation.*, 1a., 416. London, NY: Routledge.

Smith, Paul Julian. 2008. *Amores Perros*. 2003rd edition. London: British Film Institute.

Taut, Bruno. 1927. *Bruno Taut: Ein Wohnhaus*. Reihe Der Kosmos Haus Bücher. Stuttgart: Franckh'sche Verlagshandlung.

Wigglesworth, Sarah, y Jeremy Till, eds. 1998. *The Everyday and Architecture*. 1st ed. London: Academy Press.

Yi-Fu Tuan. 1977. *Space and Place. The Perspective of Experience*. 1a. Minneapolis, London: University of Minnesota Press.