

## HABITABILIDAD, CINE Y CONFINAMIENTO. LO DOMÉSTICO COMO SOPORTE AUDIOVISUAL

### HABITABILITY, CINEMA AND CONFINEMENT. THE DOMESTIC AS AUDIOVISUAL SUPPORT

Alberto E. García-Moreno<sup>1,a</sup> ,  
María José Márquez-Ballesteros<sup>1,b</sup> ,  
Javier Boned Purkiss<sup>1,c</sup> 

<sup>1</sup> Universidad de Málaga, España

 [algamor@uma.es](mailto:algamor@uma.es)

 [mjmarquez@uma.es](mailto:mjmarquez@uma.es)

 [cjboned@uma.es](mailto:cjboned@uma.es)

Recibido: 17/01/2022; Aceptado: 26/10/2022

#### Resumen

Este artículo explora la capacidad del lenguaje cinematográfico como herramienta para el estudio del espacio arquitectónico dentro de un contexto social, cultural e histórico determinado. En concreto, la crisis sanitaria producida por el virus SARS-CoV-2 y las situaciones de aislamiento y confinamiento sobrevenidas, han dado lugar a una intensa reflexión sobre la habitabilidad doméstica y los modos de percepción que sus usuarios han proyectado sobre la vivienda como espacio de reclusión obligada. Se presenta una experimentación espacio-temporal-sensorial a través del lenguaje cinematográfico, propuesta a jóvenes arquitectos y artistas audiovisuales, en la que se ha indagado sobre la influencia de lo doméstico en el comportamiento humano, analizado tanto desde la realidad de su uso cotidiano intensivo como desde las distintas relaciones entre el interior personal y el exterior negado. Usando como metodología el análisis crítico de la producción de distintos cineastas y sus modos de acometer la práctica cinematográfica, se han materializado diferentes interpretaciones audiovisuales de la casa, sus objetos, sus habitantes, sus elementos de relación con el exterior y su concepto particular de transparencia. Los relatos resultantes han manifestado, desde lo fenomenológico, singulares modos contemporáneos de habitar, constatando la idoneidad del lenguaje cinematográfico como instrumento para narrar experiencias arquitectónicas.

**Palabras clave:** Habitabilidad; confinamiento; lenguaje audiovisual; arquitectura; covid-19.

## Abstract

This paper explores the capacity of cinematographic language as a tool for the study of architectural space within a given social, cultural and historical context. Specifically, the health crisis caused by the SARS-CoV-2 virus and the resulting situations of isolation and confinement, have given rise to an intense reflection on domestic habitability and the modes of perception that its users have projected on housing as a space of forced confinement. A space-time-sensory experimentation is presented through cinematographic language, proposed to young architects and audiovisual artists, in which the influence of the domestic on human behavior has been investigated, analyzed both from the reality of its intensive daily use as from the different relations between the personal interior and the denied exterior. Using as a methodology the critical analysis of the production of different filmmakers and their ways of undertaking cinematographic practice, different audiovisual interpretations of the house, its objects, its inhabitants, its elements of relationship with the outside and its particular concept of transparency have been materialized. The resulting stories have manifested, from the phenomenological, singular contemporary ways of living, confirming the suitability of cinematographic language as an instrument to narrate architectural experiences.

**Keywords:** Habitability; confinement; audiovisual language; architecture; covid-19.

## INTRODUCCIÓN: EL ESPACIO DOMÉSTICO FILMADO

Desde su invención, el cine ha desempeñado un papel determinante en la configuración de nuevos lenguajes formales y de representación del mundo como fenómeno en constante movimiento. La imagen-movimiento ha tenido una gran influencia en la arquitectura, en el momento en el que “pasó de poseer una influencia teórica en la conceptualización de la arquitectura a servir como vehículo para su representación visual” (Cairns 2007, 7). El “cine-ojo” de Vertov se traslada a la arquitectura poniendo de manifiesto las enormes analogías entre el director de cine y el arquitecto, en lo que podríamos redefinir como “el ojo que construye”.

La arquitectura se refiere a ideas y éstas se reflejan como orden de experiencias, de actos o acontecimientos, representando la vida misma a través del proyecto y la composición arquitectónica. La idea cinematográfica, llevada a la arquitectura, permite ejercitar y desplegar la capacidad de invención del arquitecto, por lo que la herramienta audiovisual se erige como productora de un nuevo ámbito espacio-temporal y creadora de ritmos y virtualidades que pueden convertirse en instrumentales para la práctica de la arquitectura (Trachana 2014).

La imagen de la casa y su dimensión simbólica en el cine ha sido ampliamente estudiada, desde *La poética del espacio* (Bachelard 2000) –como análisis clásico de la variedad semántica que ofrece lo doméstico–, hasta investigaciones recientes como las de Balló y Bergala (2016), que apuntan a la carga dramática de elementos cotidianos recurrentes en el cine, como escaleras, puertas o ventanas. Estudios todos ellos que buscan las constantes que simbolizan la imagen doméstica –la casa como epicentro de la existencia humana– y su capacidad para fundirse con la personalidad y características de sus habitantes.

Este contexto resulta imprescindible para analizar la vivienda en la situación de crisis sanitaria global a causa de la pandemia producida por el SARS-CoV-2 (Covid19) e introducir una reflexión sobre la relación de los habitantes con su espacio doméstico y de éste con el exterior, así como de las relaciones entre las personas aisladas o confinadas y su propia experiencia vital. Una situación de crisis mundial que ha puesto en cuestión no sólo las estructuras domésticas tradicionales sino los propios espacios que las albergan, evidenciando

una relación entre éstos y los modos de habitar de sus moradores. Un análisis realizado a través de experiencias audiovisuales propuestas a jóvenes arquitectos y artistas audiovisuales, con el objetivo de comprender la casa como un “encuadre habitable” (Toles 2001; Gibss 2005; Elsaesser 2015) y un sistema mediado “dentro del cual toda la vida está contenida y significada simbólicamente” (Chandler 1991, 27).

Tanto en el ámbito cinematográfico como en el arquitectónico, la habitabilidad del espacio doméstico resulta una cuestión sustancial al evocar lecturas transversales, enfatizadas, en este caso, por la situación singular de confinamiento. En este caso, el escenario de la reflexión ha sido la vivienda y su uso cotidiano, lo que ha supuesto, lejos de una limitación, un campo de reflexión tremendamente revelador sobre la percepción y recepción contemporánea de la casa. Desde una narración que ha trascendido la experiencia individual, se ha propiciado la construcción de discursos complejos sobre las formas de habitar, utilizando las herramientas cinematográficas del guion, la filmación y el montaje.

## EL ANÁLISIS DE LA HABITABILIDAD CONTEMPORÁNEA EN EL ÁMBITO CINEMATográfico COMO MÉTODO

En el contexto de esta investigación, la hipótesis de partida era la generación de reflexiones en torno a los escenarios y problemáticas cotidianas experimentadas durante un aislamiento o confinamiento obligado. Para ello, se propuso a jóvenes arquitectos y artistas audiovisuales una especie de viaje al interior de sus viviendas a través de su experiencia vital doméstica durante el periodo de confinamiento provocado por la crisis sanitaria del virus SARS-CoV-2, y que mantuvo a la población mundial aislada en sus casas durante varios meses. La propuesta no pretendía el estudio funcional o arquitectónico de la vivienda -al menos no de manera exclusiva-, sino de expresar, desde una mirada fenomenológica, la poética del espacio en relación con unos habitantes “atrapados” en ella.

Partiendo de una concepción de “hogar” tradicionalmente resistente frente a lo cambiante, y a través del lenguaje cinematográfico, las expresiones personales de cada uno de los participantes han mostrado situaciones domésticas descontextualizadas que entran en conflicto -y hasta en ruptura- con las prácticas cotidianas tradicionales.

A pesar de la experiencia de los participantes en percepción espacial y en el uso de la herramienta audiovisual, todos han partido de unos conceptos cinematográficos comunes que han sido tratados previamente en sesiones conjuntas con ellos. El método empleado en estas reuniones previas ha profundizado en el estudio y análisis crítico de la cinematografía de distintos cineastas como instrumentos desencadenantes de la reflexión y su materialización a través de un determinado lenguaje. En los siguientes epígrafes se desarrollan aquellos aspectos fílmicos que han servido de base de la investigación cinematográfica y que están profundamente relacionados con la experiencia doméstica, centrados fundamentalmente en la crítica a la habitabilidad contemporánea en relación a los grados de transparencia de la arquitectura, la convivencia con los objetos domésticos, las tensiones generadas en los habitantes a causa del aislamiento o la dialéctica interior-exterior de la vivienda a través de sus huecos.

Tras el análisis de cada uno de estos conceptos y su aplicación en diversos ejemplos cinematográficos clave de algunos directores seleccionados, cada participante ha registrado durante diez días su experiencia vital y su relación con el espacio arquitectónico de su vivienda, con unos resultados que demuestran la idoneidad del lenguaje cinematográfico para plasmar una experiencia espacial, ambiental y fenomenológica.

## Transparencia, reflejos y privacidad

El primero de los conceptos cinematográficos analizados y que se erige como uno de los mayores atributos de la contemporaneidad, en general, y de la arquitectónica en particular, es el fenómeno de la transparencia, entendida ésta en su sentido literal, gracias al cual el mundo se mide por su valor de exposición, siendo cada sujeto su propio objeto de publicidad. Lo transparente se convierte así en una forma de coacción, quedando el hombre rebajado al nivel de los elementos funcionales, lo que denota la agresividad de un sistema que se hace vigente sin permitir ni un solo rasgo de opacidad. “El imperativo de la transparencia hace sospechoso todo lo que no se somete a la visibilidad. En eso consiste su violencia” (Han 2013, 32).

Esta dictadura de lo visible también ha sido un rasgo preferente de la arquitectura moderna, gracias al vidrio y su carácter de transparencia literal. Este carácter se convertiría en atributo fundamental del nuevo espacio arquitectónico. Para Iñaki Ábalos:

*todo lo que implica al espacio deriva en moralismo: su transparencia es represiva, vinculable directamente a la diafanidad y visibilidad públicas. No queda en la casa lugar ni rincón, para la desviación, para el aislamiento o el gozo. El espacio fluido de la modernidad positivista está asociado a la vigilancia, implica una total vinculación de la cuestión del espacio a una finalidad edificante, es un espacio que cobra sentido en un futuro optimista. (2000, 75)*

Este positivismo inherente a la transparencia arquitectónica elimina en gran medida la materialidad tradicional propiciando lo inmaterial, geométrico, higiénico y cartesiano en el espacio vivible. Esto es asumido, denunciado y recreado desde lo cinematográfico a través de una serie de visiones significativas referidas al hecho de la habitabilidad moderna y sus consecuencias.

Encontramos una referencia clara en la producción cinematográfica del realizador francés Jacques Tati (1907-1982), cuya filmografía refleja de una manera certera -desde la crítica satírica- el paradigma de la habitabilidad doméstica moderna de mitad del siglo XX. En particular, nos centramos en dos de sus obras más importantes: *Mi tío (Mon oncle, 1958)*, referida a la vivienda unifamiliar moderna, y *Playtime (1967)*, centrada en la vida en la ciudad moderna. De *Mi tío* se pueden extraer consecuencias claras de dos formas diferentes de habitar. Por un lado, la basada en la vivienda tradicional, situada en los centros históricos de las ciudades, que propicia el intercambio social, el encuentro casual y la comunicación, portadora en su concepción de una transparencia literal muy limitada. Por otro lado, la vivienda de corte “positivista” (Ábalos 2000, 61), transparente y maquinista, predispuesta para materializar un prototipo de casa “moderna”, de gran sencillez programática y volúmenes simples.

**Fig. 1. Tati, Jaques, Situaciones de incomunicación en la vida urbana, producto de la transparencia. Fotogramas de *Playtime*, 1967.**



En *Playtime* se nos muestra paradójicamente las consecuencias de la incomunicación producida por un exceso de transparencia literal (fig. 1), a causa de los elementos de vidrio que han conquistado la ciudad moderna funcionalista y sus arquitecturas, así como una irónica maquinización de los modos de vida, desarrollada de forma diferente según los tipos de espacio habitados.

Se comprueba como el uso del vidrio, utilizado por las arquitecturas de la modernidad, no es tan sólo un medio de representación o expresión sino una forma de control espacial, desde una desmaterialización propiciada por la tecnología. En *Playtime* se da “una analítica disección del comportamiento humano a través de múltiples células de cristal” (Balagué 1981, 60). Como indica Aragón (2006, 81), “la pared acristalada de la vivienda desvela la vida íntima de las familias que la habitan, asemejándose a una especie de multipantalla de televisión en la que se puede contemplar el espectáculo de la vida ajena”.

El lenguaje de Jacques Tati se basa en la elaboración de un sistema continuo de gags que delatan el rígido funcionalismo del espacio, así como la maquinización ridícula del habitar a través de un sinnúmero de artilugios desprovistos de sentido. Su mirada llena de ingenuidad, a través casi siempre de la cámara fija, nos muestra el comportamiento de unos personajes en un contexto que se convierte a su vez en inductor de unos modos de vida, que son el objeto de su crítica.

## Los objetos como verosimilitud fílmica

Las producciones cinematográficas no sólo están conformadas por los personajes y los ámbitos espaciales que les sirven de soporte. Los escenarios fílmicos están compuestos también de objetos cuya misión principal es dotar de verosimilitud a la escena o al desarrollo narrativo de la historia. Es decir, representan algo mucho más complejo que la mera función decorativa genérica, en una suerte de ambigüedad entre la banalidad y la trascendencia que, en palabras de Merlo

*es la clave de lectura de la mayoría de los objetos cinematográficos: no como cualidades irreconciliables y antagónicas sino todo lo contrario, como extremos capaces de explicarse recíprocamente. Un ejército de objetos banales, escasamente visibles, es indispensable para que el cine cumpla su función química. (2017, 6)*

En algunas ocasiones, los objetos adquieren el estatus de personaje y sobre ellos se centra la atención de la cámara y, en consecuencia, del espectador. Es algo recurrente en muchos realizadores, pero si en alguno de ellos los objetos en la escena trascienden lo meramente contextual y se convierten en protagonistas, es el caso de una de las figuras más importantes en la historia del cine, el cineasta británico Alfred Hitchcock (1899-1980). En Hitchcock se da siempre una planificación cuidadosa del espacio, en un concepto sofisticado de “puesta en escena”. Ese concepto es el atributo de aquellos cineastas con talento, que siempre establecen una clara analogía con la creación arquitectónica. Sobre esto, afirma García-Roig que

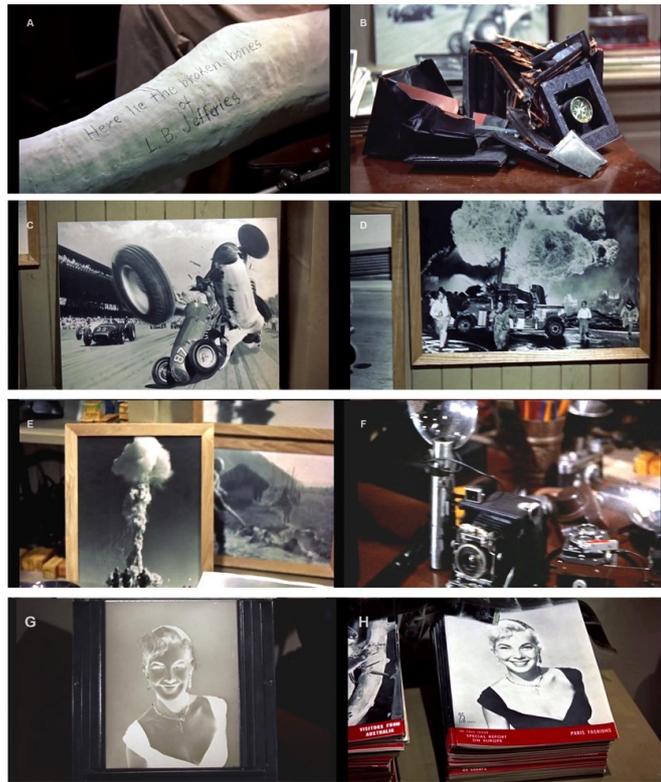
*el movimiento de la cámara, el sonido, la composición del cuadro en cada toma, constituyen todo un tratado de cómo construir arquitectónicamente espacio, dentro de una secuencia en la que el tiempo cinematográfico coincide con el tiempo real de desarrollo de las diferentes acciones que tienen lugar en él. (2017, 22)*

En concreto, en la puesta en escena de los espacios habitables filmados por Hitchcock, cobra especial importancia, a lo largo de la narración espacio-temporal, la presencia de los objetos, así como su modo de aparición. Éstos se convierten muchas veces en una temática paralela a la acción principal, pues a través de ellos, la habitabilidad en los espacios filmados se reviste de una determinada significación. La realidad del objeto se hace compleja, superando su carácter funcional y decorativo para convertirse en un elemento narrativo alejado de lo superfluo, signo alusivo a una trama de relaciones que nunca se presenta de forma explícita. Como explica Baudrillard,

*esto nos lleva a pensar que en cualquier objeto el principio de realidad puede ponerse siempre entre paréntesis, basta con que la práctica concreta se pierda. Detrás de cada objeto real hay siempre un objeto soñado. Su verdadera funcionalidad proviene del orden del inconsciente, de ahí su fascinación. (2010, 125)*

En el cine de Hitchcock, donde el espectador se implica en la narración desde un principio, los objetos se manifiestan de múltiples formas atendiendo a los distintos planos de detalle. El director dota al objeto de un simbolismo desmesurado, que en muchas ocasiones se “desmarca”, a través de la narración cinematográfica, de su carácter convencional.

Fig. 2. Hitchcock, Alfred, Escena inicial, plano secuencia con objetos. Fotogramas de *Rear window*, 1954.



En *Rear window* (Hitchcock, 1954) se nos presenta, al principio del film, el espacio de la vivienda donde está confinado el protagonista. Este duerme en una silla de ruedas con una pierna escayolada, mientras la cámara efectúa un plano secuencia alrededor del personaje, acercándose y recorriendo, en una sucesión de planos de detalle, una serie significativa de objetos (fig. 2).

Se nos presenta, a modo de obertura narrativa, al personaje que va a ser protagonista de la acción, a través de una serie de objetos que aportan su propia historia. Éstos se agolpan juntos en una misma zona de la habitación, y nos permiten aproximarnos a un cierto significado, a una indirecta comprensión del carácter del personaje al que representan. Estos objetos denotan múltiples recuerdos, vivencias, situaciones, signos del “paso del tiempo”, “llenando un vacío”, aportando su presencia un sentido. Nos dice Abraham Moles que

*el lugar más obvio para encontrar gran cantidad de objetos es el piso (la vivienda), sus habitaciones, sus rincones [...] En cada uno de estos dominios nos encontramos un set organizado, o en todo caso un sistema comprensible ya que hay un individuo (el creador del set) que lo capta en una organización relacional [...] Cada uno de estos objetos tiene una razón de estar allí, enunciable en principio por el individuo, incluso en los casos en que resulta poco inteligible para el observador exterior. Desde luego hay que incluir entre estas razones, el olvido, la negligencia, etc. Pero su posible enunciado será para nosotros un criterio de comprensión, de enlace semántico explicitable (1975, 37-38).*

La secuencia que filma Hitchcock comienza con una pierna escayolada en la que figura una inscripción, “aquí yacen los huesos rotos de L. B. Jefferies”, personaje principal de la película que duerme en ese momento, aprovechando la cámara para explicarnos, a través de los objetos, que 1º) su profesión es la de fotógrafo (fig. 2: A, B, F), como lo demuestra el material fotográfico acumulado y la cámara con flash sobre la mesa; 2º) que su profesión

es arriesgada (fig. 2: B, C, D), como lo demuestran la serie de fotografías de situaciones singulares, accidentes de bólidos, escenas bélicas, incendios... 3º) que trabaja para una revista de actualidad (fig. 2: H), un magazine en el que conviven temas de moda con reportajes exóticos (“París fashions”, “Visitors from Australia”), como se distingue en sus portadas. Únicamente el retrato con el negativo de la mujer que aparece en el penúltimo fotograma (fig. 2: G) nos muestra un tono más abstracto y misterioso, un gesto técnico, una componente “artística” y sofisticada que contrasta con el carácter aventurero anteriormente mostrado. Un profesional que también es capaz de generar una imagen de portada cuyo protagonista es la belleza, pero que quizás en su interior, por el temor de enfrentarse a la seducción amorosa, necesite escapar, a través de una vida llena de emociones, para evitar reflexionar sobre su propio mundo afectivo. En todo ello sueña esta presentación de objetos, sugiriendo el cineasta con su cámara la comprensión de la realidad que le ha llevado, por accidente, a estar en una situación de confinamiento en la vivienda.

## La perturbadora cotidianidad de la vivienda

La situación sanitaria excepcional que hemos vivido -y cuyos efectos aún hoy persisten- ha situado al espacio de la casa en el centro de las reflexiones y debates sobre la habitabilidad doméstica. Los conflictos y tensiones generadas en estos lugares han sido consecuencia de los encuentros –y desencuentros- entre los distintos usuarios de estos espacios, dilatados por la propia situación de desconcierto y pesadumbre.

Inmersos en este contexto de crisis social y personal, presidido por la incertidumbre y crispación, encontramos una referencia en Michael Haneke, cuya producción nos ofrece un interesante debate acerca del espacio doméstico. En su espacio eclosionan todas las tensiones de la vida contemporánea. Con una fría puesta en escena, basada en el silencio y la fragmentación, recrea atmósferas asfixiantes a través de gestos cotidianos, con las que aborda los conflictos existenciales de sus protagonistas, potenciándolos con técnicas fílmicas que van desde las reducciones casi minimalistas de la trama argumental, el uso de planos fijos interminables y la constante referencia al fuera de campo para motivar una dialéctica entre ver y no ver, mostrar y no mostrar (Ferrando 2013).

A través de dos de sus cintas más representativas, podemos analizar el entorno doméstico del universo Haneke: por un lado, *Das weisse Band (La cinta blanca, 2009)* y, por otro, *Der siebente Kontinent (El séptimo continente, 1989)*. Ambas reflejan de una manera muy didáctica las tensiones en el interior del ámbito doméstico desde un universo cotidiano absolutamente banalizado, sin aparentes motivaciones vitales de sus protagonistas. Siendo de temáticas muy distintas, abarcan prácticamente la totalidad del periodo productivo del autor, desde su primer largometraje, hasta una de sus últimas películas.

En *El séptimo continente* se hace un especial hincapié en la incomunicación y la monotonía como elementos desencadenantes de un drama sobre la infelicidad de la clase media en el panorama contemporáneo. A través del registro de las actividades cotidianas de una familia durante un día a lo largo de tres años sucesivos, el aburrimiento y la repetición de las rutinas diarias se convierten en el centro de la trama, enfatizándose con el lenguaje cinematográfico empleado por el director: una obra sobre el aburrimiento que no llega a aburrir, gracias a la fuerza de su estilo visual (James 1990). Los magistrales planos fijos que Haneke emplea en esta película son herramientas fundamentales para entender la descripción de los escenarios domésticos, las ceremonias mecánicas, rutinarias y triviales de los quehaceres rutinarios y los objetos que definen a cada uno de los personajes y sus liturgias diarias.

La dilatación excesiva de los tiempos en los distintos planos fijos produce un efecto casi hipnótico, y la manera en la que se nos muestran los personajes en estas secuencias, hacen que se tome conciencia de que “ellos sólo están haciendo cosas, no están viviendo” (Lebeau 2009, 40). En el espacio doméstico del confinamiento, en la mayoría de los casos, la acción se ha erigido como protagonista, por encima de la propia vida. Ocuparse recurrente y mecánicamente de las actividades cotidianas, no supone un acto vital en sí mismo. Sin embargo, esta práctica de mantenerse ocupado y llenar el tiempo con muchas actividades ha sido un hecho que ha protagonizado redes sociales y medios durante todo este tiempo de encierro doméstico.

Por otro lado, *La cinta blanca*, aun incidiendo en reflexiones similares sobre la habitabilidad doméstica, plantea un contexto totalmente distinto. En este caso, la vida en un pequeño pueblo alemán en los años previos a la Primera Guerra Mundial, es el escenario de la opresión por la excesiva moral y autoridad de determinadas figuras masculinas -el pastor, el médico, etc.-. En esta obra destaca su parsimonioso lenguaje de la cámara, que incide sobre unos interiores grises, cerrados, claustrofóbicos, con una pátina onírica que nos traslada al recuerdo de un mal sueño. Una sensación que experimentamos durante el periodo de confinamiento, en el que el propio hogar se convirtió en espacio de reclusión obligada, y que se ve magnificada en el cine de Haneke con el tratamiento de sus imágenes, los encuadres de las escenas domésticas y la manera en que interactúan los personajes con ellas. Como elemento diametralmente opuesto, la visión del espacio no doméstico hace necesario que los exteriores se presenten luminosos, liberalizadores, blancos.

Por otro lado, la figura del narrador –deliberadamente alienante– en esta película, introduce un elemento acústico que se sitúa fuera de la acción, y que “es crucial para la perturbación y la violencia asociadas a la obra de Haneke” (Coulthard 2012, 90), para polarizar los extremos de la propia historia, incidiendo radicalmente en los detalles.

## Lo doméstico en el cine desde otras miradas artísticas

La casa es uno de los espacios más recurrentes en el imaginario cinematográfico, un artefacto que se muestra bajo diferentes versiones y apariencias, a través de las cuales se representa el microcosmos de lo cotidiano. Durante los periodos de confinamiento domiciliario, la casa concentró la esencia de la habitabilidad; una unidad mínima del universo doméstico que ofrece a su morador un espacio íntimo que fortalece los límites que separan lo público de lo privado (Bachelard 2000).

Un espacio, el doméstico, aunque opuesto al urbano, ofrece al mismo tiempo puntos de contacto con el paisaje exterior -luz, aire y miradas-. Una relación catalizada por la ventana, un umbral que mediatiza los sentidos del que mira y, a través del cual, lo observado irrumpe en el espacio interior del sujeto en una doble dirección: la mirada que se proyecta hacia afuera y la luz –funcional, fenomenológica– que se derrama hacia el interior. Si “la arquitectura se da en el encuentro de las fuerzas interiores y exteriores” (Venturi 1974, 139), es a través de sus huecos, donde observa, encuadra o atrae hacia sí el paisaje que la circunda.

Durante el encierro obligado, las ventanas se convirtieron en los ojos del mundo, unos dispositivos que no sólo ofrecían la pulsión de todo aquello que les rodeaba, sino que eran artefactos de comunicación y canalización emocional durante ese tiempo. Las ventanas, en su vocación mediadora, generan vínculos permeables con el exterior, en una suerte de juego entre luz y oscuridad, de límite entre fuera y dentro, dotando a la mirada de una enorme carga

simbólica y convirtiéndola, al mismo tiempo, en “canal de percepción e instrumento de juicio arquitectónico” (Piñon 2005, 51).

A través de este concepto se ha construido la historia de la mirada occidental, así como la relación del ser humano con el mundo que se proyecta a través de la ventana. “Lo interior representó, desde los albores de la Edad Moderna, el lugar simbólico del sujeto (el yo), mientras que el mundo exterior sólo era accesible a través de la mirada” (Belting 2012, 204). Un recorrido histórico de la mirada que, como señala García Moggia, “debería incorporar a la ventana como técnica de abstracción visual y de producción de imágenes ligada históricamente a la pintura, aunque, antes que nada, a la arquitectura” (2015, 90).

El concepto pictórico de la ventana como cuadro-dentro-de-otro-cuadro ya aparece en las pinturas barrocas de Rembrandt o Vermeer, en las románticas de Friedrich o hasta en la *Muchacha en la ventana* (1925) de Dalí. Será a partir del siglo XIX cuando la aparición en la pintura de los huecos arquitectónicos adquiera cierta condición de recurrencia, especialmente ligada –en la época moderna– a la contraposición entre la interioridad de la vida doméstica –conocida, finita, quieta– y el exterior que acontece tras la ventana –dinámico, caótico, ilimitado–, sobre todo en la pintura y el dibujo alemán, danés, francés y ruso (Rewald 2011). Lo que vendría a instaurar, en la pintura, el concepto de “mirada filtrada” (Stoichita 2005), que Schoennenbeck desarrolla con acierto:

*entre el exterior y el sujeto que mira, ha tomado lugar una ventana con un velo o una pantalla sobre la cual se proyecta la realidad observada. [...] La mirada ya es representación del objeto al que se enfrenta y esa representación/mirada deforma o altera el referente original (el objeto observado) [...]. Así, la mirada que transita por tal espacio es interferida, contaminada o enriquecida. (2010, 59)*

En el siglo XX, la reproducción artística del acto de ver y ser visto ha tenido a uno de sus máximos exponentes en el pintor norteamericano Edward Hopper, un creador de imaginarios arquitectónicos, de cuya estética y composición espacial han bebido numerosos cineastas. Sus cuadros son auténticos bocetos escenográficos sobre el espacio, la habitabilidad doméstica y su conexión con el exterior. Sus líneas compositivas y tensas diagonales, profundamente cinematográficas, atrapan al espectador a través de formas geométricas sencillas y masas de color abrumadoras. Lo que nos recuerda que la modernidad, al contrario del Barroco y su mito de la mujer en la ventana, trajo consigo el punto de vista dinámico en la arquitectura, una visión que está siempre en movimiento, como ocurre en el cine o en la ciudad (Colomina 2010).

En esta traslación cinematográfica, la mirada ha sido herramienta narrativa recurrente para definir el límite entre el interior y el exterior, volcando en las ventanas una enorme carga de significado y simbolismo, ya sea para enmarcar o presentar a un personaje, como conexión visual, como evasión o como dispositivo que permite la observación compulsiva de la vida de otros, mostrando desde la simple cotidianidad hasta la más perturbadora de las escenas.

Desde las primeras producciones cinematográficas del siglo XX, la ventana ha sido usada como icono de modernidad. En *The Crowd* (1928), Vidor muestra una sociedad capitalista basada en una salvaje productividad, a través de un travelling inicial que recorre todos los huecos de un edificio de oficinas que, a modo de colmena, conecta el exterior con espacios interiores anodinos e impersonales en los que los empleados desempeñan su trabajo de manera fría y mecánica. Una crítica a la deshumanización de un sistema capitalista basado en la ambición del éxito rápido que, de hecho, colapsaría un año después. Veinte años después volvería a usar la ventana con el mismo carácter simbólico en *The Fountainhead* (1949), en la mítica escena donde se reflexiona acerca de la integridad del arquitecto y su fidelidad a la autenticidad. Paradójicamente, esta escena está presidida por un hueco que enmarca el

engaño visual del skyline de Nueva York con la maqueta de su edificio inserta en él. En este caso, la ventana no sólo se presta aquí al artificio visual, sino que actúa como elemento que ayuda a contextualizar la trama.

En *Rope* (Hitchcock, 1948), la enorme cortina que al inicio de la película preside la sala, descubre una ventana panorámica que actúa como un personaje más, que no sólo sitúa espacialmente los acontecimientos –otra vez Nueva York-, sino que da cuenta del paso del tiempo, tiñendo la sala con las tonalidades del día y la noche.

La ventana se muestra como dispositivo contextualizador en muchas otras producciones. En *Lost in Translation* (Sofia Coppola, 2004), no sólo actúa de mirador panorámico de la ciudad de Tokio, sino que se convierte en mecanismo de evasión ante las dificultades de incomunicación, de búsqueda de identidad o de extrañeza de la protagonista ante un mundo ajeno. Como si de un cuadro de Hopper se tratara, es a través de sus melancólicos ojos como descubrimos la urbe, en un ejercicio de introspección con la ciudad infinita al fondo.

Uno de los ejemplos más paradigmáticos del protagonismo de las ventanas en el cine, es, de nuevo, *Rear Window* (Hitchcock, 1954), que nos traslada a un imaginario de patios traseros de manzanas neoyorquinas, cuyos huecos parecen haber sido diseñados para mediar entre las diferentes escenas domésticas, colectivas y compartidas, enmarcando la realidad que se desarrolla en los interiores de manera auténtica. Con referencias a Hopper, Dalí o a la pintura conceptual de Rene Magritte, las ventanas subrayan la expresión pictórica y material de la película, y actúan de encuadre en favor de la precisión fílmica del director. En el patio trasero del film todos los planos se repliegan hasta conseguir un espacio central cerrado, íntimo, donde lo doméstico adquiere su máxima expresión. Sólo el callejón lateral nos deja entrever el espacio urbano y, al comienzo, un encuadre del cielo sobre el patio. Estas dos fugas visuales son fundamentales para aportar realidad a un escenario artificial construido en el interior de un estudio.

Finalmente, en una concepción más poética del uso de la ventana en el cine, es Antonioni el que posiblemente mejor y más profundamente ha sabido reflexionar sobre la relación del individuo moderno con el espacio urbano a través de la mirada arquitectónica. Sus imágenes cuestionan la forma en que el espacio es percibido y construido, y se traducen en certeros encuadres de la ciudad -desprovista de vida, abstracta o abrumadora-, utilizando picados desde ventanas y contrapicados desde la calle. *Il Grido* (1957), *La notte* (1961) o *L'eclisse* (1962) son ejemplos de ello.

## RESULTADO DE LA EXPERIENCIA

Mirar, entender y expresar el espacio doméstico se convirtió desde el principio en el principal objetivo de la experiencia audiovisual. Gracias a ella, los participantes han propiciado un tipo de reflexión, en el que nuevos valores y nuevos códigos han sido añadidos a sus propios espacios domésticos, ampliando así su capacidad de significación. Estas reflexiones audiovisuales obtenidas demuestran que la herramienta cinematográfica se convierte en un instrumento capaz de caracterizar, describir y comprender el ámbito doméstico, arquitectónico y espacial de su entorno más cercano.

Todo lo que recoge la cámara, convertido en sistema de signos, nos ayuda a comprender las significaciones de las cosas, no exactamente en su sentido concreto, sino de una manera alusiva, aproximativa, ambiental. Lo que nos lleva a asimilarlo con el carácter igualmente metafórico de la arquitectura, entendida ésta como operación selectiva por excelencia en cuanto a manipulación de fragmentos de realidad espacial dispuestos desde la abstracción y

que, narrados convenientemente, darían un determinado significado (Márquez et al., 2021). Bajo el juego multivariado del foco móvil de lo cinematográfico, los análisis e investigaciones sobre el espacio doméstico y sus manifestaciones durante el confinamiento se impregnan de infinitas posibilidades, permitiendo la aparición de múltiples estéticas, interpretaciones y resultados novedosos.

Los resultados que se presentan a continuación, piezas audiovisuales de no más de cinco minutos de duración, demuestra que el cine es capaz de fomentar una mirada crítica sobre la arquitectura y el espacio íntimo que trasciende lo meramente visual para adentrarse en lo perceptivo, en lo ambiental o en lo fenomenológico. De nuevo, agrupamos estos resultados en los conceptos que analizábamos en los epígrafes anteriores y que nos servían de puntos de partida comunes para todos los participantes: los objetos, los personajes y sus acciones y las relaciones del espacio doméstico con el exterior a través de sus ventanas.

### Los objetos de la sospecha

En las experiencias audiovisuales generadas sobre habitabilidad doméstica en confinamiento, los objetos han tenido especial protagonismo visual, presentando siempre aspectos que definen significativamente tanto el tipo de vida como el carácter de sus habitantes. Podemos hablar de la aparición de varios tipos de objetos, o agrupaciones de los mismos, en función de su relevancia visual en la narración espacio-temporal, su voluntad de agrupación y, sobre todo, su capacidad para emitir signos. Como nos recuerda Gilles Deleuze, “aprender concierne esencialmente a los signos. Los signos son el objeto de un aprendizaje temporal y no de un saber abstracto. Aprender es, en primer lugar, considerar una materia, un objeto, un ser, como si emitieran signos por descifrar, por interpretar”. (1972, 12)

**Fig. 3. Carrillo, Aurelio, Serie de objetos que aparecen a lo largo de la filmación: “marcas” y “desmarcas”. Fotogramas del cortometraje *A hard day in the life*, 2021.**



En el cortometraje *A hard day in the life* (Carrillo 2021) van apareciendo objetos (fig. 3) de la vida cotidiana en el hogar: recipientes para beber. Pero a la serie aparentemente homogénea se incorporan, por repetición y color, elementos singulares, “objetos de la sospecha” que nos remiten a una narración implícita de otro tipo. Como comenta Gilles Deleuze sobre la capacidad de Hitchcock para tratar lo sospechoso partiendo de relaciones detectivescas entre los signos utilizados,

*hace nacer signos originales, según dos tipos de relaciones, naturales y abstractas. Según la relación natural, un término remite a otros términos en una serie acostumbrada tal que cada uno puede ser «interpretado» por los demás: son marcas. Pero siempre es posible que uno de estos términos salte de la trama y surja en unas condiciones que lo extraigan de su serie o lo pongan en contradicción con ella, en cuyo caso se hablará de desmarca. Es muy importante, pues, que los términos sean totalmente corrientes para que uno de ellos, primeramente, pueda desprenderse de la serie. (1984, 283)*

En *A hard day in the life* el vaso sobre fondo verde con líquido efervescente (fig. 3: C, E, J, K) “se desmarca” del resto, nos remite misteriosamente a la relación con el primer fotograma, (fig. 3: A) el único diferente, donde aparece un cajón abierto que contiene conocidos medicamentos, tranquilizantes. Su aparición parece casual entre los objetos “marcas” que conforman la cotidianidad doméstica, donde el tiempo va transcurriendo de manera aparentemente natural; pero no es así, pues nos remite a otra narración. El desenlace se induce en el último fotograma (fig. 3: L), en el que aparece un nuevo vaso junto a un bote de medicinas vacío. Aquí, el signo “vaso” ha abandonado su contexto natural, ha pasado a ser “símbolo” de una situación que trasciende la narración de lo cotidiano.

## Los personajes y sus acciones

A la hora de presentar a los distintos protagonistas en el espacio doméstico, se puede observar un registro reiterado de acciones dentro del hogar. Al igual que en las obras de Haneke anteriormente mencionadas, -especialmente en *El séptimo continente*-, la repetición recurrente de determinadas acciones cotidianas reviste a los personajes de una imagen casi robótica, carente de vitalidad. Esto conecta con las reflexiones en torno a la situación de confinamiento, en el que se hacía patente la necesidad –y la obsesión- de ocupar el espacio doméstico con liturgias cotidianas, sin que ello supusiera necesariamente llenarlo de vida real (fig. 4).

**Fig. 4. (A) Carrillo, Aurelio, Fotogramas del cortometraje *A Hard Day in The Life*, 2021; (B) Chan, Alejandra, Fotogramas del cortometraje *Ansiedad*, 2021; (C) Pérez, Liza; Torres, Juan Francisco; Málaga, Paola; Pareja, Juan Pablo y Rocha, Gabriel, Fotogramas del cortometraje *Nuestra vida tomada*, 2021.**



Las situaciones casi ficticias generadas por esta circunstancia, hace que la visión de los habitantes de un hogar nos traslade a una especie de representación teatral de títeres o marionetas, protagonizada por habitantes de una casa de juguete. Al mismo tiempo la visión fragmentada de cada uno de ellos y el uso de los planos fijos ha servido para enfatizar la claustrofobia y el encierro sufrido.

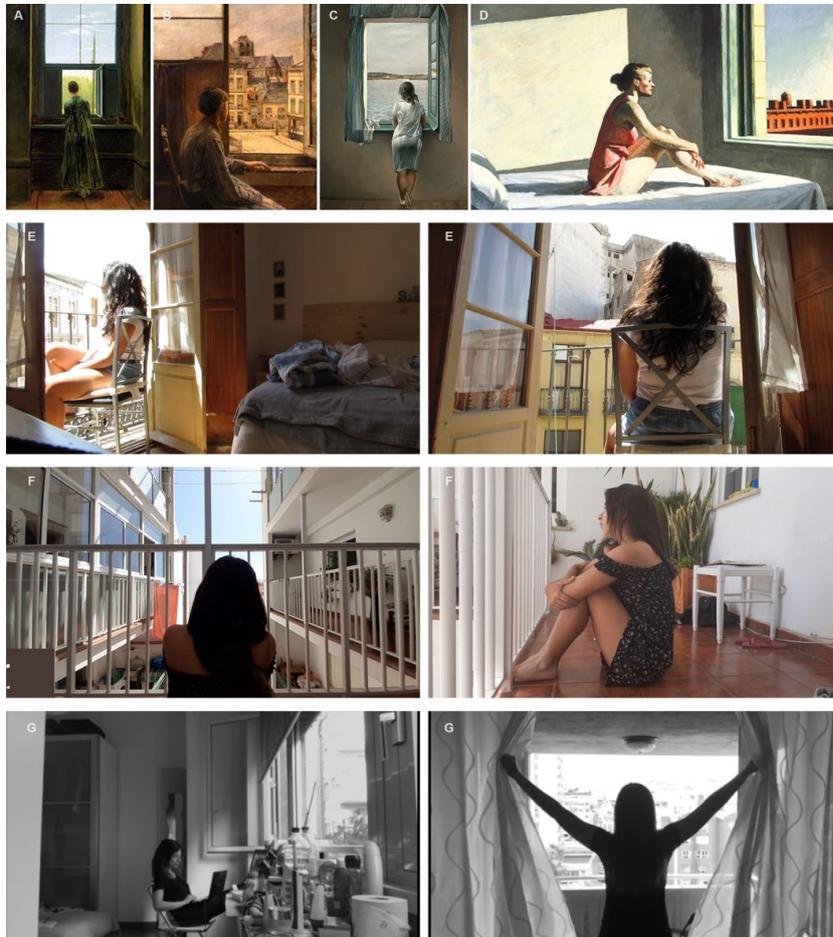
## Artefactos de evasión y recuerdo

La experiencia audiovisual ha revelado igualmente interesantes reflexiones sobre el conflicto con los espacios interiores en confinamiento y el uso de la ventana como dispositivo de evasión, de redescubrimiento o exploración, de paso del tiempo y de contacto con el exterior, en un peculiar enfoque del mundo circundante.

El hilo conductor de estas reflexiones entronca con el mito de la mujer en la ventana. En la mayoría de los casos, la ventana aparece recurrentemente con su doble y contradictoria función de ocultar y desvelar, como símbolo de lo fronterizo entre el interior y el exterior, entre un espacio conocido y otro por explorar, al tiempo que espacio de ensoñación, de inspiración o curiosidad. Una especie de transparencia velada o mediada que se interpone entre la espectadora y el espectáculo, en una cadena de interferencias en la que la conciencia, el velo y la ventana son los elementos que componen una relación arquitectónica y visual regida bajo el principio de intermediación (Schoennenbeck 2010).

En la mayoría de experiencias audiovisuales, la ventana se presenta como protagonista para, en palabras de Martín Gaité, “soñar desde dentro el mundo que bulle fuera, [a través de un] puente tendido entre las orillas de lo conocido y lo desconocido, la única brecha por donde puede echar a volar sus ojos, en busca de otra luz y otros perfiles que no son los del interior, que contrasten con éstos”. (1987, 36)

Fig. 5. (A) Friedrich, Caspar D., *Mujer en la ventana*, 1822. Óleo, Antigua Galería Nacional, Berlín; (B) de Braekeleer, Henri, *Las teniersplaats*, 1878. Óleo, Museos Reales de Bellas Artes, Bélgica; (C) Dalí, Salvador, *Muchacha en la ventana*, 1925. Óleo, Museo Reina Sofía, Madrid; (D) Hopper, Edward, *Morning sun*, 1952. Pintura al aceite, Museo de Arte de Columbus, Ohio; (E) Chan, Alejandra, Fotogramas del cortometraje *Ansiedad*, 2021; (F) Gómez, Natalia; Lozano, Cara y Niño, Angie, Fotogramas del cortometraje *Amor en tiempos de cuarentena*, 2021; (G) Kazemi, Álvaro; Coleho, Renán, Vieira, Lara y Trotta, Annalaura, Fotogramas del cortometraje *Mejor mañana*, 2021.



Como límite entre el interior y el exterior, la ventana pone en contacto ambos mundos, los separa, pero, al mismo tiempo, participa de ellos. Un interior que al mismo tiempo es íntimo, privado, pero que también ha sido lugar de reclusión o rutina durante el periodo de confinamiento y que, celado por persianas, cortinas, contraventanas o visillos ofrece “desde el reducto privado -vivido las más de las veces como jaula- [...] una óptica fragmentaria y velada de los acontecimientos que tienen lugar al aire libre” (Torre 2001, 68). Un exterior, en contraste con la opresión de lo cotidiano, que simboliza la libertad y una invitación constante a abandonar el hogar y a salir a una vida más estimulante y verdadera (fig. 5).

Por otro lado, otra de las propuestas más interesantes, *Llegar a casa* (Benítez 2021), aborda la idea de la vuelta al hogar, al espacio seguro y protector de la vivienda familiar en periodo de confinamiento. Tomando como guion del cortometraje el poema homónimo de José Iniesta (2019), una sucesión de planos fijos en blanco y negro describen la sensación de seguridad y, al mismo tiempo, de incertidumbre, que arroja una vuelta forzada a la vivienda de la niñez. Al contrario del Irse de casa de Martín Gaité (1998), en el que la vivienda simboliza una especie de prisión del cuerpo y de la mente, *Llegar a casa* alude al regreso, al lugar en el

que se han echado raíces, se ha tejido la memoria y que desde siempre ha protegido la propia intimidad –la “maternidad de la casa”- (fig. 6).

Fig. 6. Benítez, María, Fotogramas del cortometraje *Llegar a casa*, 2021.



A lo largo del ejercicio audiovisual, la ventana se convierte en el principio director del relato. Unas ventanas que convierten a la casa en el lugar de la luz filtrada, dirigida y regulada; una luz que irrumpe momentáneamente sobre los objetos y los espacios, y que los tiñen de un color propio, esencial, definitivo y constante a lo largo del tiempo (Warken 1997). Al mismo tiempo, los huecos de la casa devienen en los ojos de un humanizado e idealizado hogar que acoge con su cariñosa mirada el regreso de la niña que habitó en ella. De igual manera, son las fisuras por las que se escapan los deseos y las esperanzas para volver a conquistar la libertad, el mundo desconocido pero anhelado, cuando todo haya concluido.

## CONCLUSIONES

El espacio arquitectónico es determinante en la experimentación fenomenológica de la vivienda y, en contextos especialmente tensionados, algunos elementos domésticos se convierten en desencadenantes de conflictos inesperados, al tiempo que generadores de pensamientos inimaginados. A través de las reflexiones audiovisuales producidas, se ha podido constatar la influencia de determinados elementos y escenarios cotidianos en la habitabilidad doméstica confinada: los objetos que recogen la interioridad y proyectan la propia esencia del individuo, las acciones concretas en las relaciones entre los distintos habitantes del espacio doméstico y las miradas -como encuadres específicos y como nexos entre el interior y el paisaje urbano-.

La filmación de la propia vivienda en situación de aislamiento ha propiciado una reflexión sobre la experiencia del habitar, un redescubrimiento de factores, elementos y comportamientos ya presentes implícitamente en la habitabilidad cotidiana, y que, a través de la mirada cinematográfica, se han hecho explícitos a través de una profunda reflexión sobre el espacio-tiempo arquitectónico. Han dejado de ser situaciones neutrales para convertirse, en palabras de Hayden, en “ensayos estéticos sobre el sentido de la vida dentro de una cultura particular, sobre sus gozos y sus ritos, sus supersticiones y estigmas. Las formas de la casa no pueden separarse de sus contextos psíquicos y sociales” (1984, 98). El hogar se ha mostrado como un dispositivo tanto físico o material como imaginativo, significativo y emocional, un

“espacio afectivo moldeado por emociones y sentimientos de pertenencia” (Blunt y Dowling 2006, 22).

## REFERENCIAS

- Ábalos, Iñaki. *La buena vida. Visita guiada a las casas de la modernidad*. Barcelona: Gustavo Gili, 2000.
- Aragón, Tatiana. *Imágenes de la modernidad y la vanguardia en el cine de Jacques Tati*. Málaga: Universidad de Málaga, 2006.
- Balagué, Carlos. “Playtime”. *Dirigido por*, 84 (1981): 59-60.
- Bachelard, Gaston. *La Poética Del Espacio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica Argentina, 2000.
- Ballo, Jordi y Bergala, Alain. *Motivos visuales del cine*. Barcelona: Galaxia, 2016.
- Baudrillard, Jean. *El sistema de los objetos*. Madrid: Siglo XXI, 2010.
- Belting, Hans. *Florenia y Bagdad*. Madrid: Akal, 2012.
- Blunt, Alison y Dowling, Robyn. *Home*. Londres: Routledge, 2006.
- Cairns, Graham. *El arquitecto detrás de la cámara. La visión espacial del cine*. Madrid: Abada, 2007.
- Chandler, Marilyn. *Dwelling in the Text. Houses in American Fiction*. Berkeley: University of California Press, 1991.
- Colomina, Beatriz. *Privacidad y publicidad. La arquitectura moderna como medio de comunicación de masas*. Murcia: CENDEAC, 2010.
- Coulthard, Lisa. “The Violence of Silence: Vocal Provocation in the Cinema of Michael Haneke”. *Studies in European Cinema* 9, no. 2-3 (2012): 87-97.
- Deleuze, Gilles. *Proust y los signos*. Barcelona: Anagrama, 1972.
- Deleuze, Gilles. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós, 1984.
- Elsaesser, Thomas y Hagener, Malte. *Film Theory. An Introduction Through the Senses*. Londres: Routledge, 2015.
- Ferrando, Pablo. “El mal sueño de la vida. A propósito de El séptimo Continente”. *L' Atalante, revista de estudios cinematográficos* 15, (2013): 106-111.
- García-Moggia, Macarena. “De la pintura a la arquitectura: una “ventana” de Édouard Manet”. *Argos* 32, no. 63 (2015):89-102.
- García-Roig, Manuel. *Cineastas y arquitectos*. Barcelona: Fundación Arquia, 2017.
- Gibbs, John y Pye, Douglas. *Style and Meaning. Studies in the Detailed Analysis of Film*. Manchester: Manchester University Press, 2005.
- Han, Byung-Chul. *La sociedad de la transparencia*. Barcelona: Herder, 2013.
- Hayden, Dolores. *Redesigning the American Dream: The Future of Housing, Work, and Family Life*. Nueva York: W.W. Norton & Company Incorporated, 1984.
- Iniesta, José. *Llegar a casa*. Sevilla: Renacimiento, 2019.

- James, Caryn (1990). "The Anguish and Banality of Boredom". *The New York Times*, March 26, 1990. <https://nyti.ms/3h3KJ09>.
- Lebeau, Vicky. "The Arts of Looking: D.W. Winnicott and Michael Haneke". *Screen* 50, no. 1 (2009):35-44.
- Márquez-Ballesteros, María José; García-Moreno, Alberto E. y Boned Purkiss, Javier. "Experiencias audiovisuales para una ciudad creativa y sostenible". En *Audiovisual e industrias creativas: presente e futuro*, editado por Javier Sierra y José Gomes, 649-664. Madrid: McGraw-Hill, 2021.
- Martín Gaité, Carmen. *Desde la ventana*. Madrid: Espasa Calpe, 1987.
- Martín Gaité, Carmen. *Irse de casa*. Barcelona: Anagrama, 1998.
- Merlo, Alessandra. *Los útiles y los inútiles. Presencia y visibilidad de los objetos en el cine*. Bogotá: Universidad de los Andes, 2017.
- Moles, Abraham. *Teoría de los objetos*. Barcelona: Gustavo Gili, 1975.
- Piñón, Helio. *La Forma y la mirada*. México D.F.: Nobuko, 2005.
- Rewald, Sabine. *Rooms with a View. The Open Window in the 19th Century (Exh. Cat.)*. Nueva York: The Metropolitan Museum of Art, 2011.
- Schoennenbeck, Sebastian. "Sobre casas, ventanas y miradas: Una cita con José Donoso y Henry James". *Acta literaria* 41 (2010): 53-68.
- Stoichita, Victor. *Ver y no ver. La tematización de la mirada en la pintura impresionista*. Madrid: Siruela, 2005.
- Toles, George. *A House Made of Light: Essays on the Art of Film*. Detroit: Wayne State University Press, 2001.
- Torre, Iñaki. "La mujer ventanera en la poesía de Carmen Martín Gaité". *Espéculo. Revista de estudios literarios* 19 (2001):67-75.
- Trachana, Angélique. "La ciudad híbrida. La mediación de las TIC en la experiencia de la ciudad". *Arte, individuo y sociedad* 26, no. 2 (2014): 233-254.
- Venturi, Robert. *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1974.
- Warken, Cristian. *La belleza del pensar. Entrevista a Adolfo Couve*. Santiago: Fílmico, 1997.