

Gradaciones de la domesticidad. Representaciones en la literatura y el cine contemporáneos

Gradations of domesticity. Representations in contemporary literature and film

Carolina Sanabria¹

¹ Universidad de Costa Rica, Escuela de Estudios Generales, San José, Costa Rica, carolina.sanabria@ucr.ac.cr, ORCID: 0000-0003-0066-5179¹

Artículo. Recibido: 2023/11/3 | **Aprobado:** 2024/12/18

Resumen: El presente texto argumentativo es una reflexión académica en torno a un tema interdisciplinario que articula áreas de la arquitectura, la historia, la literatura y el cine, los interiores domésticos. De acuerdo con un corpus de textos literarios del siglo XX y fílmicos del siglo XX y XXI, se pretende problematizar la naturaleza de la casa y superar el paradigma que la concibe como espacio tradicional de la esfera íntima o privada, como segura frente al espacio de afuera, más vinculado a la esfera pública y de inseguridad. En la domesticidad contemporánea hay una serie de espacios que se configuran más íntimos y otros más sociales. El análisis de los espacios del corpus, intenta evidenciar la evolución de un concepto y una práctica que se remontan al siglo XVII cuando inicia la domesticidad. Cuando la casa estaba lejos de constituirse en un espacio en sí mismo indiferenciado o uniforme, por cuanto la representación de lo doméstico configura nuevas dinámicas entre seguridad y hostilidad, público y privado. En cierto modo, la pretensión se aboca a construir un marco que permita el análisis de espacios sociales en la intimidad, como herramienta teórica de trabajo interdisciplinario y analítico.

Palabras clave: espacios intermedios; hospitalidad contemporánea; arquitectura doméstica; representaciones fílmicas de la intimidad.

Abstract: This argumentative text is an academic reflection on an interdisciplinary topic that articulates areas of architecture, history, literature and cinema, and domestic interiors. According to a corpus of literary texts from the 20th century and films from the 20th and 21st centuries, the aim is to problematize nature of the house and overcome the traditional paradigm that conceives it as a traditional space of the intimate or private sphere as safe compared to the outside space, more linked to the public sphere and of insecurity. In contemporary domesticity there are a series of spaces that are configured more intimate and others more social. The analysis of the spaces of the corpus attempts to show the evolution of a concept and a practice that dates back to the 17th century when domesticity began. The house, at the time, was far from becoming an undifferentiated or uniform space in itself, since the representation of the domestic configures new dynamics between security and hostility, public and private. In a way, the aim is to build a framework that allows the analysis of social spaces in intimacy, as a theoretical tool for interdisciplinary and analytical work.

Keywords: intermediate spaces; contemporary hospitality; domestic architecture; film representations of Intimacy.

¹ Obtuvo su doctorado en Comunicación Audiovisual y Publicidad por la Universitat Autònoma de Barcelona. Actualmente es profesora Catedrática en la Universidad de Costa Rica. Ha publicado diversos artículos y libros especializados en el campo de la comunicación y la literatura en revistas nacionales y extranjeras.

Contextualización general histórica

En contra de lo que tan naturalmente llega a asumirse hoy, muchas veces no se comprende que la casa no estuvo desde sus inicios asociada con la intimidad – o lo que aquí es lo mismo, la privacidad–, por tratarse de conceptos que surgieron con bastantes siglos de posteridad. Existe una general aquiescencia de que durante la Edad Media y primeros siglos del Renacimiento la vida social se llevaba a cabo afuera –dependencias, plazas, calles–, mientras que el interior albergaba a los habitantes, sirvientes (cuando los había) e invitados.

La vinculación entre el concepto y la práctica se remonta a los neerlandeses del siglo XVII, quienes amaban sus casas. Su prosperidad económica motivó a que construyeran establecimientos separados de sus casas para sus negocios, lo que les permitía tomar distancia de la funcionalidad que había privado hasta entonces, empezando por dejar de alojar a empleados y aprendices. El carácter público de la “casa grande” fue sustituido paulatinamente por una vida hogareña y más privada, de modo que para esa época el promedio de habitantes no pasaba de cuatro o cinco miembros, en contraste con 25 en una ciudad como París (Rybczynski 2009, p. 69). Justamente lo sorprendente de las casas medievales era que estuvieran llenas de gente, porque al no existir otros espacios públicos de reunión, terminaban usándose para ello (Rybczynski 2009, p. 39). De este modo datan las primeras representaciones visuales –precedentes de la cultura audiovisual– de los interiores íntimos en la pintura holandesa de la escuela que integraban Jan Vermeer, Pieter de Hooch, Jan Steen, Gabriel Maetsu; lo que supuso una separación del canon o la tradición dominante, a saber, la escuela italiana que se inclinaba por temas religiosos, mitológicos y bélicos (Todorov 2013, Alpers 1987).

Dentro de los límites de esa porción segura y privada, pero sobre todo individual y burguesa, el concepto empieza a cobrar forma en la Francia del siglo XVIII: ya no se comía en la antesala, sino en un comedor adecuadamente amueblado; ni se recibía a los visitantes en los dormitorios sino en un salón; los caballeros tenían sus estudios y las damas sus tocadores (Rybczynsky 2009, p. 94). A partir de entonces son identificables una serie de gradaciones de la intimidad que van de zonas más públicas a otras más privadas dentro de la misma vivienda, paralelo a la gestación del confort.

En la Francia de Haussmann, posterior al *Ancien Regime*, cuna por excelencia del urbanismo, los domicilios experimentaron una mutación sin precedentes o una “revolución de la vivienda” en la que el cambio de paradigma se evidenció, además, en la esfera cotidiana y en la concepción de las casas aunado a la privatización de la familia (Prost en Ariès & Duby, 2001, p. 61); pues los

emplazamientos albergaban mayor cantidad de sujetos. La casa, entonces, volvía a ceñirse al núcleo familiar de los antiguos griegos, esto es, a la unidad básica de la sociedad.

Perspectivas teóricas

Asentado como parte de un concepto moderno de la domesticidad, la vastedad del término *intimidad* implica diferentes ámbitos o aspectos en distintos momentos de la historia. Theodore Zeldin (2016) explicita tres sentidos que han evolucionado en el concepto: el primero, y más común, se refiere al espacio y los objetos, a los recuerdos o reliquias personales, pero también al trato y la confianza (Zeldin, 2016, p. 350). En la estructura doméstica, este tipo de intimidad estaría disperso a lo largo de toda la casa. Un segundo tipo de intimidad, siempre según Zeldin (2016), se aboca a la unión de las almas a través de la pasión y el sexo (2016, p. 350-351), y se topologizaría en la habitación. Por último, se encuentra el tipo de intimidad intelectual, más cerebral, de búsqueda de la verdad y examen del mundo (2016, p. 351) y cuya práctica, más retirada, se pone en ejercicio con el cuarto de estudio.

A partir de aquí es posible apreciar la especialización doméstica en distintos cuartos de una sola pieza donde se llevaba a cabo todo (Rybczynski 2009, p. 153). Por ejemplo, una de las maneras de explicar lo comprendido como pasividad de la casa es el enfoque genérico tradicional: mientras que el varón se topologiza en la calle; a la mujer le corresponde “el adentro”, y en concreto, la cocina. Al respecto, Marcela Lagarde y de los Ríos (2005) plantea el concepto de su neologismo *madresposa*.

Y pese a la evolución natural, algo se mantenía: en el siglo XXI, “el adentro” sigue equivaliendo a la función originaria de resguardo y de albergue, ya no sólo del individuo, sino de su núcleo familiar en relación con un afuera donde se localizaba la vida pública, pero se podía encontrar el peligro. De este modo, invitar a un huésped a la casa es un acto no gratuito, no un mero signo de paso de un espacio (público) a otro, sino una invitación a la intimidad del morador. En la sociedad moderna de Occidente, se ha desvirtuado el acto inicial de traspasar los umbrales, que nunca es tan maquinal o automático –en la medida en tanto haya un cruce o paso hacia otra propiedad que implique un cambio– tratándose de una morada como se representa en la ficción: no se accede a la vivienda de alguien tal cual se avanza hacia cualquier otro sitio, de la misma manera que tampoco es a cualquiera a quien se recibe. Incluso hay un prurito de contención por el carácter sagrado de la vivienda, como apunta Pallasmaa (2016), que se

traduce en las ocasiones en que acaece la sensación de culpa y vergüenza al entrar a un hogar sin la presencia de su habitante (p. 26).

Metodología

El tratamiento de una materia tan intrínsecamente interdisciplinaria, plantea de entrada desafíos en más de una de las delimitaciones: espaciales, temporales, de corpus. En consideración con lo anterior, para el análisis se ha partido de una base general, esto es, la ficción entendida en términos amplios como el proceso de elaboración estilística hacia una forma de expresión literaria y audiovisual de productos inscritos en los siglos XX y XXI, que cuentan con antecedentes a considerar. La elección supone una serie de interiores donde se escenifican las dinámicas, las maneras en las que se producen y sus derivaciones².

La funcionalidad de la casa en los últimos tres siglos, ha estado directamente vinculada con el ser humano potenciado por el individualismo de la modernidad, donde cada una de sus estancias han surgido de acuerdo con sus necesidades y uso. De este modo, puede pensarse equivalente en la tópica e hipotética en la visita a una casa, donde se pasa revista estancia por estancia; pero limitada a la función social –no íntima– de la casa, que quedará para otro momento. Sin ser por tanto una topología total de la casa, estas declinaciones específicas cobran materialidad en las piezas que dan pie a su estructura, de donde es posible plantear una *topología de la intimidad*.

Declinaciones sociales del espacio doméstico

La diferencia entre exterior e interior se asocia respectivamente a lo público y lo privado. Esta circunstancia no refractaria al mundo exterior, implícitamente engrana con el concepto de filtro destacada por el arquitecto Álvaro Galmés

² Si bien hay alusión ocasional a clásicos del cine, como *Citizen Kane* (1941) de Orson Welles, el corpus rescata películas que se enmarcan a partir de mediados de siglo pasado hasta poco más de la primera década del siglo XX, donde el urbanismo y la arquitectura tienen una fuerte presencia. Es, por tanto, el caso de las cintas francesas *Mon oncle* (1958) y *Playtime* (1967) de Jacques Tati, así como *Jeanne Dielman 23 quai du commerce, 1080, Bruxelles* (1975) de Chantal Akerman en tanto permite abordar la socialización y en específico, la generificación de la casa y, en relación con derivaciones como la presencia amenazante del intruso, *El hombre de al lado* (2009) de Mariano Cohn y Gastón Duprat, y *Dans la maison* (2012) de François Ozon. En relación con ese extraño que entra como huésped se ha partido del concepto de hospitalidad que se asienta desde los orígenes de la cultura grecolatina con un texto fundacional, *Odisea* de Homero, que da pie a la incorporación en la reflexión de "La casa de Asterión" (1947) de Jorge Luis Borges y *La vie mode d'emploi* (1978) de Georges Perec.

Cerezo al discurrir sobre la experiencia del habitar vinculada con el valor de la protección como una forma privilegiada que articula la intimidad del individuo con su carácter social, matizando con lo externo: “La casa filtra el exterior, permite el acceso de una determinada actividad de fuera y le cierra las puertas a otra, como si fuese un complejo tamiz que separase lo público de lo privado” (2014, p. 29). Antes de acceder al domicilio, se levanta una fachada que franquea como límite entre ambos espacios. Gérard Vincent lo plantea en los siguientes términos: “La historia de la vida privada es la historia del miedo, la de los miedos” (en Ariès & Duby 2001, p. 174), esto puede aludir a crisis como las bélicas o sanitarias –que en última instancia están localizados fuera de sus propios bienes–.

Desde el exterior, donde se ubica el peligro, la casa se muestra como frontera. En casos muy específicos, los umbrales constituyen ya una suerte de aviso: su acceso no es tan fácil. Comparten la misma condición señalada por Morris en relación con las zonas de defensa y las pandillas, esto es, que se trata de un territorio preservado (1999, p. 99) (de los bienes que presuntamente contiene) y sus propietarios tienen que demarcarlo. En el film clásico y canónico de Orson Welles, *Citizen Kane* (1941), los grandes barrotes a la distancia de la mansión se acompañan de un intrincado enrejado que luce amenazantes rótulos, como el célebre “No Trespassing”. Su función apunta a acentuar la intimidación al extraño al hacerse acompañar de una banda sonora rotunda y lúgubre, en consonancia con el ambiente nocturno, mientras transcurre el compás de una lenta panorámica vertical. Paso de lo público a lo privado, es un pasaje de umbral, que Derrida (2008) concibe bajo los términos de un *paso de transgresión* (p. 79) dirigida a los seres humanos, pero esquivable para la cámara que asciende por encima y penetra por una ventana de la que se ve una lámpara encendida, donde finalmente asiste a los últimos segundos con vida de Kane.

Las ventanas, como las puertas, son aberturas de acceso que manifiestan la relación entre interior y exterior (Navarro de Zubillaga, 2000, p. 94). En su famoso tratado *De pictura* (1437) Alberti recurrió a la ventana como metáfora de aquello que se desea pintar, que permite el acceso al espacio de representación, de lo cual subyace un deseo en quien mira. La ventana misma es una resonancia del cuerpo humano, dice Pallasmaa (2016), que selecciona el paisaje, el cual, visto a través de la ventana, es un mundo controlado y domesticado (p. 103). Están reservadas básicamente para los curiosos en condiciones de concentración urbana, en ciudades con ventanales que quedan abiertos en el verano, siendo una actividad hasta casi promovida si se piensa en la paradigmática *Rear Window* (1954) de Alfred Hitchcock; hasta adquirir un sentido crítico con las casas pecera de *Playtime* (1967) de Jacques Tati, quien, junto con su anterior *Mon oncle* (1958) es conocido por sus películas sobre urbanismo y arquitectura –en concordancia con la utopía social, de apariencia

áspera en el exterior, manteniendo parte de la rigidez simétrica radical, estricta y casi totalitaria del proyecto de Le Corbusier (Merin 2015)–. Estas últimas resultan en una imagen de conjunto, heredada de la viñeta gráfica y que como tal genera la impresión de una pecera, desde fuera, y en panópticos desde dentro, donde la mirada se construye simultáneamente en espectáculo y en acto de vigilancia. Asimismo, los edificios se insertan en el circuito del entretenimiento y el consumo de lo lúdico estimulado por el capitalismo del siglo XXI, que además concentra en la casa el ocio (la televisión, los videojuegos). La ventana, cuyo valor funcional básico está en permitir el acceso de luz, engloba su importancia desde las representaciones visuales.

Las otras aberturas, las puertas, en cambio, se destinan para el resto: quienes habitan, visitan y trabajan ahí. Los últimos son los que, no siendo parte del núcleo básico, cuentan con la autorización para su ingreso: los empleados de servicio³. Hay viviendas de muy alto nivel económico que tienen más de una puerta: la principal –para moradores y huéspedes– y la de servicio –para los trabajadores–. A nivel simbólico, la puerta conjunta dos funciones no necesariamente excluyentes: es tanto una señal de parada como una invitación. “La puerta frontal soporta el cuerpo por su propio peso, ritualiza la entrada y provoca la anticipación de los espacios por venir. Abrir una puerta es un encuentro íntimo entre la casa y el cuerpo” (Pallasmaa, 2016, pp. 103-104).

Por esa razón es que no es a cualquiera al que se le permite la entrada. La puerta principal se convierte en un claro signo de jerarquía social, y en las aristocracias alberga una importancia sobresaliente. La puerta principal implica una barrera, pues hay quienes, como afirma Morris, ni siquiera se acepta que pasasen de la puerta principal (1994, p. 95). No se trata de un asunto de estamentos rancios del siglo pasado, porque entrado el siglo XXI, en la casa del matrimonio de *El hombre de al lado* (2009) de Mariano Cohn y Gastón Duprat se mantiene una disposición equivalente. La película está protagonizada por Ana (Eugenia Alonso) y Leonardo (Rafael Spregelburd), que viven en Argentina, en la casa Curutchet, la única diseñada por Le Corbusier en América Latina. Son una pareja de profesionales que se alinean con el progresismo, como se aprecia en el trato deferente con la empleada doméstica o el trabajo social de los grupos de comunidades aborígenes dirigidos por Leonardo, según su página web. Sin embargo, este trato resulta, como dice Gabriela Copertari (2012) en una *otredad controlada* (p. 165) la cual se produce siempre y cuando haya control sobre el otro, pero no mientras ese otro revele autonomía en sus decisiones. Hacia el desenlace, cuando ya ha transcurrido la película prácticamente contactando con su vecino a través de ventanas (o agujero) y teléfono, éste sólo llega a ingresar

³ Vienen a ser un sustrato de los esclavos de la Grecia clásica, cuando se consideraban parte de las propiedades de su dueño, junto con la esposa, hijos y animales de trabajo y de ocio (mascotas) –su *oikós*–.

a la casa Curutchet por invitación de una conocida común a una fiesta. El otro personaje que molestó a la pareja Kachanozsky, Víctor (Daniel Aráoz), después de intentarlo continuamente, logra colarse ante los atónitos propietarios, de la manera más impensada: por la puerta principal, como invitado. Es la misma e inteligente manera en cómo logra sortear el umbral y la puerta principal Claude García (Ernst Umhauer), el protagonista de *Dans la maison* (2012) a la casa de la familia normal, los Rapha, y a la de su professor Germain (Fabrice Luchini).

Tratándose de casas más imponentes que la Curutchet —si cabe afirmarlo— una vez cruzado el umbral, de nuevo se cuenta con una última distancia, esta vez interior, con respecto al resto de la edificación: el vestíbulo, inmediato a la puerta principal de entrada. Esta zona, que es más propia de templos o palacios, también suele hallarse en mansiones, con otros cuartos adyacentes que rodean al recibidor y de donde confluyen los pasillos, como la mansión Nobile de *El ángel exterminador* (1962) de Luis Buñuel. El propósito de esta sección, según Mario Praz, aboca a crear una perspectiva magnífica al disponer las puertas sobre un mismo eje (2017, p. 27). Con la mansión Xanadu de *Citizen Kane* (1941) el director de arte lo refuerza incorporando una sucesión de cristales laterales donde el protagonista, aislado y solitario en su última etapa, se refleja de perfil casi al infinito. Lo mismo para Hitchcock, en donde la arquitectura adquiría un papel importante, relacionado a su experiencia como director de sets en los años 20. En filmes como estos su preocupación por la vivienda cobra altísima importancia, casi el valor y la autonomía de un personaje más.

Las áreas internas y aparentemente de carácter más impersonal son el pasillo y la escalera. El pasillo cumple la función de vincular las diferentes áreas desconectadas a partir de las casas del siglo XVIII y trasladar por las habitaciones. El arquitecto Lope de Toledo recuerda que la zona está revestida de un carácter más público que los otros aposentos del hogar y su origen data a la nobleza inglesa de fines del siglo XVII, cuyos aristócratas e invitados evitaban coincidir con los sirvientes que ahí trabajaban (2022, pp. 120-121). En el mismo siglo en París, si bien existían grandes casas, éstas no tenían divisiones internas según Witold Rybczynski (2009), pues a nadie se le ocurrió crear cuartos con funciones especializadas, como lo fueron posteriormente los cuartos de baños o las habitaciones (p. 52). Philippe Ariès (1988) afirma haberse documentado con fuentes también francesas al respecto, ya que para el siglo XVIII la familia había sido separada de la calle y recluida en casas: así, a partir de ese fenómeno se lleva a cabo una organización del espacio privado gracias a la independencia de las habitaciones que se comunicaban entre ellas por el pasillo, en hilera, mediante su especialización funcional (p. 25). Pero hasta ese punto no era a cualquiera a quien se aceptaba que pasase, puesto que otros, como afirma Morris, ni siquiera cruzaban la puerta principal (1994, p. 95).

Las escaleras riman con el pasillo en la equivalencia de la función a la que se abocan, una vez atravesado el filtro de entrada, a conectar niveles de donde se desgaja una segmentación. En las viviendas decimonónicas de la Francia de principios de siglo, cuyos niveles albergaban familias de diferentes clases sociales, esa separación quedaba revelada en las escaleras como lo ficcionaliza Georges Perec en su monumental novela *La vie mode d'emploi* (1978). La trama se enmarca en el antiguo y entreverado edificio parisino construido entre 1875 y 1975 en la imaginaria calle Simon-Crubellier 11 del distrito 17⁴: por más que se distinguan algunos personajes –Bartlebooth, Winckler, Valène, Smauft...–, el protagonismo está concentrado en el mencionado inmueble. Al inicio, el narrador omnisciente le da importancia a las escaleras porque “dans cet endroit neutre qui est à tous et à personne, où les gens se croisent presque sans se voir, où la vie de l'immeuble se répercute, lointaine et régulière”⁵ (1990, p. 19) de las que destaca su carácter pragmático: “tout ce qui se passe passe par l'escalier, tout ce qui arrive arrive par l'escalier”⁶ (1990, p. 19). De la escalera de este edificio de viviendas se desgajan varios matices: es un lugar de paso –no de permanencia, a diferencia de cualquier otra zona de la casa–, por tanto impersonal –circulan vecinos y desconocidos–. Más adelante, el narrador abunda:

Au debut, les deux étages de combles n'étaient occupés que par les domestiques. Ils n'avaient pas le droit d'emprunter le grand escalier ; ils devaient entrer et sortir par la porte de service à l'extrémité gauche de l'immeuble et prendre l'escalier de service qui aboutissait à chaque étage dans les cuisines ou dans les offices, et donnait, aux deux derniers étages, sur deux longs corridors qui desservaient les chambres et les mansardes⁷ (Perec, 1990, p. 275).

Aparte de que en ese fragmento el narrador menciona la referida puerta de servicio destinada a los sirvientes –porque conecta con la cocina o los *offices*–, la descripción remite a la coincidencia del uso diferenciador de pasillos y escaleras, de raigambre aristocrática cuya función había sido pensada para la separación de inquilinos, propietarios, visitantes, criados (ver Figura 1). El

⁴ La tradición literaria en Francia parece haber tomado relevo en el siglo XX con narrativas corales desde esas infraestructuras. Un texto más reciente puede verse en *Une gourmandise* (2000) de Muriel Barbery, pero es un bloque de gente adinerada, y retomando la tradición balzaciana se expande a *L'élégance du hérisson* (2006) –adaptado al cine bajo el nombre de *Le hérisson* (2009) dirigida por Mona Achache–, con un par de personajes con mayor centralidad.

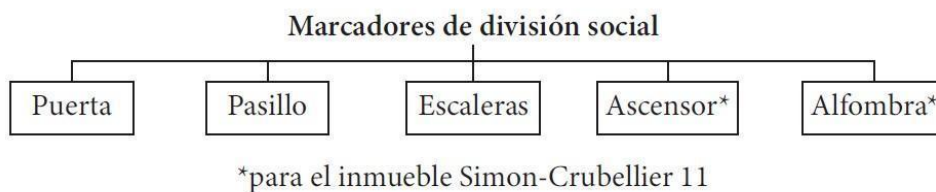
⁵ “en este lugar neutro que es de todos y de nadie, donde la gente se cruza casi sin verse, donde la vida del edificio resuena, lejana y regular” (t. del a.).

⁶ “todo lo que pasa pasa por las escaleras, todo lo que llega pasa por las escaleras” (t. del a.).

⁷ “Al principio, los dos pisos del ático sólo estaban ocupados por los sirvientes. No se les permitía subir la gran escalera; tenían que entrar y salir por la puerta trasera del extremo izquierdo del edificio y tomar la escalera trasera que terminaba en cada piso en las cocinas o en las oficinas, y daba, en los dos últimos pisos, a dos largos pasillos que daban servicio a la dormitorios y áticos” (t. del a.).

sustituto mecánico de las escaleras incorporado después, el ascensor del inmueble Simon-Crubellier, instalado en 1935 (que no podía usarse por averiado) –y al que Bachelard define como una intervención automática que destruye los heroísmos de la escalera (2000, p. 45)– no llega a los dos últimos pisos, los cuales a su vez estaban separados además por una puerta acristalada al final de la escalera grande, “la marque discrète et terriblement tenace d’une différence”⁸ (Perec, 1990, p. 277).

Figura 1. Esquema de Marcadores sociales



Nota: Elaboración propia.

Compartir una casa, dice Avrane, es compartir un territorio: “Existen lugares de reunión: la sala y el *living room* son el lugar del pueblo; y de las vías de paso: corredores y escaleras representan calles y rutas” (2021, p. 140). Por excelencia, las zonas más sociales son *el salón* o *la sala*, para solaz de inquilinos e invitados, situada estratégicamente en una ubicación próxima al pasillo o a la puerta principal por lo general. El sentido común y la práctica moderna apuntan a que por tal razón esta pieza no suele estar ubicada al fondo de la vivienda, sino aneja a la entrada, de modo que no sea necesario adentrarse en la morada para una actividad íntima.

En el siglo XVII la principal ciudad de Europa era París y la habitación principal era llamada *salle* que se trataba de un espacio grande parecido al *hall* inglés, utilizado para comer, pasar el rato y recibir a los visitantes; para entonces se cocinaba en otra habitación reservada para tales fines (Rybczynski, 2009, pp. 48-49). Estos últimos vienen a ser una especie de delegación de la calle reducida a escala representativa, filtrada por sus moradores. No resulta por tanto extraño que la sala de la casa moderna incorpore el comedor en la misma pieza, que sobrevive en las expresiones “poner la mesa” o “hacer la cama”.

La socialidad se expresa a nivel de los miembros internos pero también de los externos o visitantes. Los antiguos griegos tenían en muy alto nivel el concepto de **ξενία** (*xenía*) proveniente de **ξένος** (*xénos*), extranjero, huésped, que estaba instituido como práctica porque Zeus (**Ἰηνος**) era su protector. *La Ilíada* abunda en situaciones de *xenía* y en *La Odisea* los excesos cometidos por los pretendientes radican en el abuso de su condición de huéspedes de donde serán duramente castigados. En otros momentos, cuando esos seres o fuerzas

⁸ “la marca discreta y terriblemente tenaz de una diferencia” (t. del a.).

ajenas no se concretan en visitantes o incluso miembros de la misma familia, llegan a adquirir una condición fantasmática: se vuelven invisibles e inmateralizados, se enquistan y su resistencia fuerza la salida de sus propios habitantes –o su parálisis, que en tanto impide la movilidad equivale a la muerte.

En la lengua latina, de la acepción etimológica de *huésped* deriva *hospitalidad*. Se trata de un hecho social perfectamente establecido, de acuerdo con Émile Benveniste: "*hospes* representa **hosti-pet-s*. El *pet-*, que alterna con *pot-*, significa 'amo', de suerte que *hospes* significaría propiamente el amo del huésped" (1983, p. 58). No obstante, un *hostis* no es un extranjero en general. A diferencia del *peregrinas*, es decir, el que habita fuera de los límites del territorio, *hostis* es "el extranjero, en tanto que se le reconocen derechos iguales a los de los ciudadanos romanos" (Benveniste, 1983, p. 62). Por lo anterior, este reconocimiento de derechos implica cierta relación de reciprocidad, esto supone una convención; no se dice *hostis* a todo el que no es romano. Entre ese extranjero y el ciudadano de Roma se establece un vínculo de igualdad y de reciprocidad, una vinculación en última instancia, lo cual puede conducir a la noción precisa de hospitalidad. Con base en esa representación, *hostis* significaría «aquél que está en relaciones de compensación», es decir, que es el fundamento de la institución de hospitalidad (Benveniste, 1983, p. 62).

Del término latino *hostis* deriva en la acepción 'hostil' para aplicarla sólo al enemigo, a diferencia de *xénos*, que es 'extranjero' sin más, 'no nacional', carente de la misma connotación que *hostis* (Benveniste, 1983, p. 63). La etimología reúne, una vez más, la idea dentro-fuera, y a éste último se le identifica como 'amigo' o 'enemigo'. Se trataba de una relación de intercambio mutuo muy importante para la antigua sociedad indoeuropea. Pero como los extraños también pueden ser enemigos potenciales además de huéspedes, la palabra ofrece un camino bifurcado: recuérdese que el inicio de sucesos mitológicos e históricos, como el de la Guerra de Troya o las alianzas de los mexicas con los conquistadores en el Asedio de Tenochtitlan, estuvo basado en circunstancias de amable hospitalidad.

Convencionalmente la hospitalidad se asume como un gesto admirado y practicado por casi todas las civilizaciones que han existido, como si respondiera a una necesidad humana básica, de contacto entre los pueblos⁹. Y en realidad sí la había: esta figura institucionalizada en el mundo clásico se entendía en términos de la protección que se le debía al diferente (Korstanje, 2010, p. 97), al inmigrante, en definitiva, al extranjero. Se trataba de un contrato tácito que, de acuerdo con Jacques Derrida, establece una vinculación entre el anfitrión y

⁹ La declinación de la hospitalidad se advirtió por vez primera en la Inglaterra del siglo XVI, cuando se acusó a obispos de restringir el trato a sus amigos y parientes y un par de siglos después, la hospitalidad inglesa ya era un fingimiento (Zeldin, 2016, pp. 468-469).

el desconocido (2008, p. 27). “La casa de Asterión” (1947) de Borges es un relato que procede por una inversión del sentido clásico del mito grecolatino con base en una penetrante sensibilización del antihéroe al que su autor procede a un parcial despojo del tradicional énfasis en la barbarie de la criatura, al permitirle algo más que balbucear: esto es, al concederle la palabra. Se encuentra entonces un personaje convertido en narrador que ofrece un relato reflexivo de su condición y su espacio, una metáfora ineludible y sugerente en torno a las relaciones de hospitalidad en la ficción con visos en la realidad: si está en el laberinto, es su morada, y recibe a los jóvenes con jolgorio.

Desde luego, hay casas que no son hospitalarias ni siquiera con sus mismos miembros familiares. Resultan en espacios de opresión, de fuerzas encontradas que abandonan su sentido inicial de refugio para constituir lugares de evasión, motivadas por fuerzas externas (desahucio), con matices de denuncia social, o internas (autoexilio); aunque en alguna ocasión la ficción sugiere indeterminaciones sugestivas, como lo hace Cortázar en “Casa tomada” (1946), donde los hermanos son conminados a una expulsión paulatina –estancia por estancia– en dirección opuesta a una conquista (como la de la casa de Odiseo) por una fuerza no identificada.

Una vez dentro, el salón es un lugar de la casa que admite una representación social mayor, puesto que se convierte en el espacio donde se escenifican las dinámicas sociales a pequeña escala. Esto implica el desarrollo de gestos (formas de cortesía no habituales cotidianamente entre los mismos moradores), por tanto, más artificiosa, que se conceden temporalmente en virtud de la hospitalidad que se debe al otro. En virtud de ese carácter, podría considerarse la pieza más masculinizada de la vivienda. Bien resulta, como se dijo, el lugar donde departen buenamente sus miembros, pero también donde campa el varón con sus invitados y ostenta lo más destacado de sus referencias exteriores vinculadas con la masculinidad: trofeos, licores y en alguna ocasión excepcional, piezas de caza. Pero casas de este tipo son excepciones, porque quien históricamente suele tener mayor peso en la decoración ha sido la mujer, quien introduce objetos funcionales y decorativos que responden a su gusto y refuerzan el ligamen de quien permanece en ella. En todo caso, dado su potencial capacidad de comparecencia social a sujetos ajenos al hogar, esta zona suele ser forzosamente de menor personalización que otras estancias interiores.

Es probable que como espacio social, la sala o salón sea la zona que tal vez se preste más para proyectar los fenómenos de *stimmung* o representar la *alodoxia cultural*. Si bien ambos conceptos se refieren a la decoración en todo el entorno doméstico, alcanzan su intensificación en lugares sociales como la sala. La *alodoxia cultural*, término acuñado por Pierre Bourdieu, está pensado para

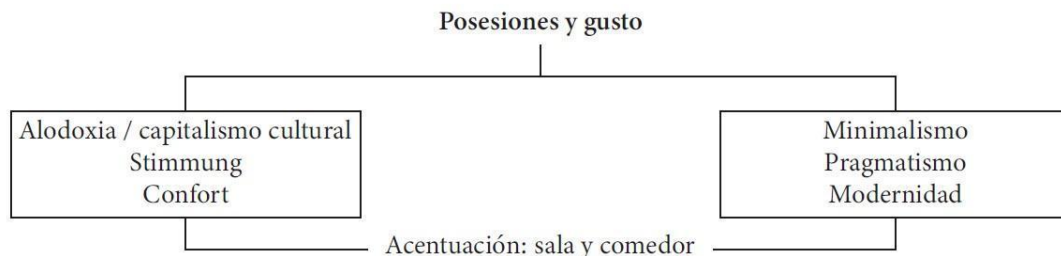
circunstancias de docilidad en prácticas de consumo de la sociedad burguesa donde priva lo que llama “buena voluntad” cultural vacía o despojada de los puntos de referencia que lleva a la confusión de las elecciones estéticas (1998, p. 326). Es similar a las litografías de Klee que adornan las paredes de los pasillos de la casa Artole de la película *Dans la maison* (2012) de François Ozon: el esposo Rapha (Denis Ménochet) con oficio contingente (ejecutivo de ventas), deja en su esposa Esther (Emmanuelle Seigner) la administración de la casa, quien la decora con reproducciones de cuadros para ella desconocidos. El concepto de alodoxia o capitalismo cultural se traduce directamente en el estilo de vida, de modo que el acondicionamiento del lugar a través de la decoración –el conocimiento, lo aprendido, lo viajado, la clase social–, es el capital simbólico que se plasma y hasta se exhibe en la decoración de la casa, de la cual la sala, como centro social, es irradiador.

En principio sería incompatible con el *stimmung* (Praz, 1982, p. 49) del que podría afirmarse que es casi más intemporal y tampoco se vincula con su funcionalidad ni la decoración con la cual la estancia –el conjunto de elementos dispuestos a su alrededor– expresa el carácter de su propietario. Mario Praz, quien acuñó el término, lo define como una sensación de intimidad que crean una pieza y sus elementos. Lo ilustra a partir de una sensibilidad particular de intimidad en cuadros de la pintura nórdica del siglo XV, como la de Jan Van Eyck, *El matrimonio Arnolfini* (1434). El retrato del pintor y su esposa exuda, con todo detalle, la sensación de armonía entre los esposos rígidos como estatuas al lado del resto de objetos de la habitación: el pequeño espejo central; la cama; las frutas; las chinelas con suela de madera dejadas aparentemente al descuido, quizá lo más humano del cuadro. Claro que la territorialidad y el arraigo, son muy diferentes del *stimmung* y del capital simbólico, pero coexisten.

En contraste, la tendencia de la casa moderna tiende a privilegiar la ausencia de elementos decorativos, con el predominio de líneas minimalistas, una paleta de colores sobrios, casi industriales, y de gran apertura en los espacios interiores a fin de crear sensación de amplitud. Es la casa de la película *Mon oncle* (1958) de Jacques Tati, propia de esta tendencia por diseños de vanguardia y sobriedad de diseños futuristas en la casa (ver Figura 2) como en las oficinas de la empresa de plástico de Monsieur Arpel (Jean-Pierre Zola), el propietario de esa vivienda, que tanto lo envanecen a él y a su esposa. Incluso en esta dirección se mueve la casa como lugar de exhibición. Ahí y en *Playtime* (1967) se aprecia la incorporación de objetos lisos o pulidos, como diría Han (2018) –que encuentra literalidad en los *smartphones* de hoy– (p. 11), con la particularidad que no dañan, no ofrecen ninguna resistencia. Se trata de una estética inmanente a la tecnología del confort –de la robótica– que alimenta la sociedad del consumo neocapitalista catapultada a raíz de la II Guerra Mundial en Francia. Fue a causa del proyecto de reactivación económica de los países devastados, que

estimularon el consumo suntuario en las capas burguesas de la sociedad en una nueva era del capitalismo que incentiva, no el trabajo y la producción, sino el consumo banal, lúdico, el derroche –en última instancia, la lógica de la obsolescencia programada–.

Figura 2. Posesiones y gusto



Nota: Elaboración propia.

El capitalismo de la seducción olvida bases esenciales del adentro, entre cuyos elementos decisores históricos de la interioridad doméstica se encuentra la mujer, con independencia, por descontado, de que fuera construida por un varón. La casa remite a la madre, a la idea de un *regressus ad uterum* que expresa el retorno a lo materno porque de ahí se produce la vida; aunque se puede comprender como un lugar ligado con la muerte¹⁰, como lo expresa (Eliade, 1979) “vida y muerte no son sino dos momentos diferentes del destino total de la tierra-madre” (p. 233). La casa es esencialmente femenina, pero no excluye un componente de masculinización, que a nivel interno se vincula con la sala como zona específica y en general con la casa (y a su mencionado contenido, el *oikós*) como posesión. Hay personajes femeninos que toman distancia de la abnegada *madresposa* de Lagarde y de los Ríos y fungen como varones y asumen relaciones con la casa (y los otros). En ese sentido se halla “El salón dorado” (1904) de Mujica Laínez, con un mundo enteramente de mujeres, encabezado por Sabina, que recibe –por todos, incluido el narrador– la ceremoniosa forma de tratamiento de “señora” y el tan respetuoso típico americano “doña”. Antes de concentrar su agonía en un cuarto más íntimo, ella se decanta por el salón dorado que tanto lustre dio en sus tiempos de esplendor, mientras la historia se gesta afuera. No es lo mismo con la abuela desalmada de Eréndira de García Márquez (1968) quien impotentemente ha visto quemarse su casa, construida por su difunto esposo Amadís en medio del desierto, pero no desiste su empeño en recuperarla y, como Sabina, toma modos autoritarios aunque ejercidos con sutil tiranía. Al anteponer la casa y sus objetos, al enseñorearse en sus territorios, se produce una instrumentalización de sus

¹⁰ En *Cien años de soledad* (1967) los hijos de la familia Buendía – José Arcadio y Aureliano –, alejados de su casa, regresan a su madre Úrsula en el momento de su muerte: el primero, en el momento de su asesinato, como un hilo de sangre que recorre el pueblo hasta llegar a sus pies y el segundo con la visión última de la osa (etimología de Úrsula) anunciando el circo.

parientes más jóvenes, en una muy clara representación de un ejercicio de represión que no dista de una dinámica patriarcal.

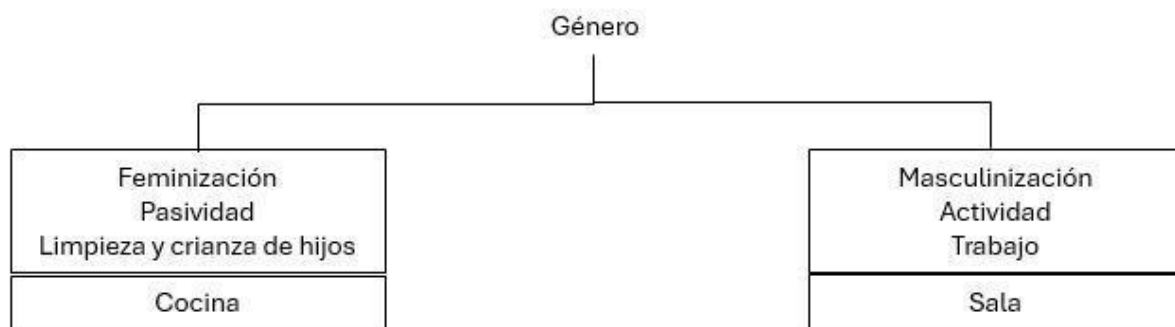
Una última gradación de estos ámbitos de mayor socialidad de la privacidad doméstica es la *cocina* que, en principio, ha sido un lugar relacionado directamente con una necesidad fisiológica en donde han llegado a coexistir dos sociedades opuestas, con diferente poder económico e implicaciones: los inquilinos que residen y el servicio contratado para realizar las tareas (Lope de Toledo, 2022, p. 74). Inicialmente la casa se construyó alrededor de este recinto, por lo que concentra la mayor actividad y movimiento. En los primeros tiempos de la historia, en la Antigüedad y la Edad Media, era la zona codiciada en los crudos inviernos porque irradiaba calor al resto de la vivienda –en una nueva homologación a la condición femenina–, de modo que la construcción del resto de las habitaciones se hacía en función de la localización de la cocina, que necesitaba de un lugar central. Pero mientras que las mujeres neerlandesas se encargaban de la administración total de la casa –lo que incluía la cocina–, siendo la pieza más importante; en las casas burguesas de París la cocina se ubicaba en una habitación frente al patio (Rybczyński, 2009, p. 82). Como tal, la cocina reserva su uso para moradores, sirvientes, pero se acerca a un espacio que se mueve entre dos declinaciones específicas: lo íntimo social y lo íntimo familiar. Así las cosas, la cocina reafirma su naturaleza colectiva, gremial. La sociedad mediática del siglo XXI ha recuperado su importancia al incorporarse como elemento protagónico en exitosos concursos de convivencia o telerrealidad que han distribuido su franquicia fuera de sus fronteras, partiendo de que la actividad de la cocina implica un trabajo de equipo, aunque se desvirtúa al llevarlo al plano de la espectacularización competitiva: *Hell's Kitchen* (2004-2009, ITV), *Kitchen Nightmares* (2007-, Fox), *Master Chef* (2010-, Fox).

No es esta –la social– una función exclusiva, porque tiene otros alcances de significación, derivados en buena parte de una codificación genérica a la que se ha pretendido reducir. Más allá de las representaciones fílmicas, en la actualidad deviene un prejuicio que domina en sociedades patriarcales de subordinación al varón, como la musulmana –la Argelia actual, por ejemplo–, donde aún hoy impera la anuencia del estado en connivencia con la religión sobre los espacios públicos de los varones y los de las mujeres en la cocina. Pero no siempre esta pieza tuvo esas resonancias: en la pintura flamenca del XVII muchas de las actividades domésticas, apacibles, de un clima de formación y camaradería cuando había niños, tenían lugar en la cocina, lo que se volcaba en una encarnación de las virtudes alrededor de los mismos temas: limpieza, administración e hijos (Todorov, 2013, p. 28). Sus orígenes, ya se sabe, datan de la prehistoria, en la distribución de funciones donde la hembra, en virtud de su deficiencia física con respecto al varón, cuidaba de la comida y los hijos, mientras que aquel se encontraba afuera en labores de caza (Wrangham en Punset, 2008),

una función muy importante para evitar robos de clanes rivales pero devaluada en los últimos tiempos por los discursos dominantes, permeados por los activismos sociales.

Estos matices genéricos socialmente atribuidos al espacio de la cocina permiten dar cuenta de su versatilidad en la cultura occidental. Se ha constituido ya en un tópico de su soledad, cuya penetrante crítica encuentra su punto culminante en un filme de un universo tan auténticamente femenino como *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975) de Chantal Akerman, protagonizada por una ama de casa viuda (Delphine Seyrig) que vive con su hijo adolescente. Su singularidad, no reside en la polémica de su valoración de la revista *Sight and Sound*; sino en su capa más inmediata, visible: un ritmo contenido, cuya historia se narra a partir de tomas auténticamente morosas desde una cámara básicamente estática, todo lo cual hace que la película quede reducida casi al grado cero de la escritura a pesar de –en razón de– su excesivo metraje. En esta película el uso de la cocina, que ocupa la mayoría de las estancias, resulta paradójico. Como el resto de las habitaciones de la casa donde vive Jeanne, es una pieza pequeña. Está pintada de amarillo, que –pese a ser pálido– deriva de los tonos cálidos, y junto con los fogones resulta casi lo único que desprende algo parecido al calor. Es el único calor que se expresa en la película. Es lo paradójico, que, siendo la más social de las estancias, no hay comunicación ni otra presencia que la protagonista, porque el hijo apenas entra y las pocas veces que lo hace no se establece comunicación. Tampoco la hay en su extensión, el comedor, cuando comen en silencio mientras el chico lee. Jeanne se evidencia, como dice Lagarde y de los Ríos, en un cuerpo para otros (2005, p. 382), en lo que Hélène Frappat ha llamado “un rituel sans Dieu” (2022/12/13). Si bien su actividad rutinaria la lleva constantemente a entrar y salir de la casa, está indefectiblemente ligada a su espacio: la mayor parte del tiempo aparece en labores domésticas, *encuadrada* en su casa (ver Figura 3). Entra y sale, pero hacia el tercer –y último– día, se le fotografía desde uno de tantos planos medios, sólo que en este caso la detención se vuelve inquietante. Ocurre en el ascensor, mientras aguarda el movimiento con la gestualidad impávida característica, pero hay algo que sugiere un cambio con cierta ambigüedad, como si se encaminara a un cadalso. Parece proponerse en ello una correspondencia de su condición de ama del hogar con la de una presa, al decir de Marcela Lagarde y de los Ríos (2005) con uno de los cautiverios: las madresposas, cautivas de la maternidad y la conyugalidad, al mismo tiempo que sugiere el inmediato destino con que la película cierra.

Figura 3. El género en los espacios interiores



Nota: Elaboración propia.

Una posición semejante a la mujer ligada a la cocina y en tono sardónico se presenta también en una escena de la referida película *Mon oncle*. Se trata del momento en que la pareja de esposos Arpel recibe a los invitados para, en una situación típicamente social, presentarles la casa. Entonces se dividen en sexos: los varones se quedan fuera, sentados en el jardín, mientras una oronda Madame Arpel (Adrienne Servantie) se lleva a sus invitadas dentro para presumir los interiores y al llegar a la cocina les dice: “Alors là, chères petites amies, je suis ici chez moi!”¹¹. Una casa dentro de otra casa: de los espacios especializados, el que ella asume como propio es la cocina. De esta manera, si la sala era la pieza más masculinizada, la cocina sigue un desempeño más acentuado en relación con lo femenino.

Sección final

La casa, que es un territorio que pertenece al orden de lo privado –es el *oikos* de los griegos, que concentra sus posesiones–, pero también implica una separación del afuera –la *polis*– y su emplazamiento adquiere un sentido no sólo físico sino simbólico que debe ser protegido. Primero filtra a quienes traspasan sus fronteras, pero aun así no alcanza la impermeabilidad total. En tanto se comparte con otros miembros del núcleo familiar, es susceptible a que accedan familiares, vecinos, amigos, por lo que no llega a ser un espacio por completo íntimo, ni aun cuando se viva en soledad.

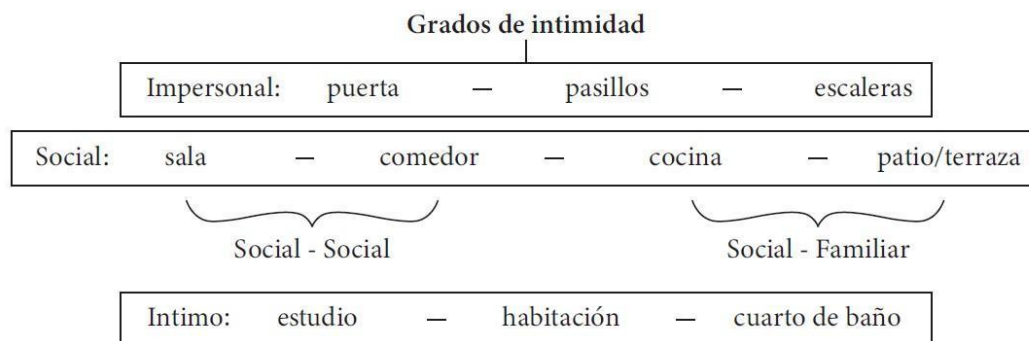
El manejo a lo interno se vuelve por tanto sutil, porque no se accede a todo el inmueble, sino a ciertas habitaciones. Dado que entrar en una casa ajena no equivale a una entrada como en cualquier otro sitio, implica un acto ritualístico que se evidencia en la entrada –en algunos países se dice “con permiso”–, una

¹¹ “Así que, queridas amigas, ¡estoy aquí en casa!” (t. del a.).

especie de cruce de umbral). La casa se relaciona –antes que con un espacio de refugio, propio de la especie animal– con un lugar simbólico, más allá del sentido material de quien la habita y por eso las relaciones espaciales de moradores resultan tan complejas y se potencian si entran en juego huéspedes. Precisamente la evolución de su carácter pasa de refugio al de propiedad, y a partir del siglo XVIII, paralelo a la modernidad y el capitalismo se gesta un sentido de pertenencia más claro. En tanto aglutina a varios miembros del núcleo familiar, hay un sentido de recibimiento que se sistematiza como hospitalidad, pero ésta no es casi nunca absoluta, como sostiene Derrida (2008, p. 29), pues el invitado se mueve entre la impersonalidad más absoluta al ofrecimiento total de sus posesiones. El visitante es huésped, es el amable visitante al que se agasaja porque hay una hospitalidad condicional sobre la que se constituye el pacto hospitalario (Derrida, 2008, p. 29) en una forma de reconocérsele como sujetos. Pero también, la misma raíz etimológica entronca con la hostilidad.

Este acceso de un espacio público a uno privado contiene la complejidad de cualquier irrupción en una domesticidad ajena. Es un pasaje de umbral que, como se dijo, Derrida (2008) concibe bajo los términos de un *paso de transgresión* (p. 79). Y como toda transgresión entraña una cierta violencia, su permanencia se matiza con gestos mutuos de hospitalidad del anfitrión y gratitud de los visitantes. Pero los visitantes no son siempre gratos. La casa, si bien presenta connotaciones de cobijo y protección que conduce a alcanzar la plenitud del ser (Bachelard 2000, p. 44), no deja de compartir la misma raíz freudiana donde topologiza la angustia como parte del proceso de represión de sus moradores. En efecto, en tanto la represión se remonta a un trauma infantil, se convierte en expresión de lo ominoso (Freud, 1976), por lo que ser huésped o el visitante entraña asimismo celos y aprensiones (ver Figura 4).

Figura 4. Grados de intimidad



Nota: Elaboración propia.

Por tal razón, la casa, que inicialmente se concibió como una sola pieza donde se desarrollaban todas las actividades, fue especializándose paulatinamente en una transformación que inicia con las casas del siglo XVIII. A partir del siglo XX,

los espacios de la casa quedaron divididos en sociales –los más próximos a la puerta– e íntimos –los que se adentran más: habitaciones, estudio, lavabos– y que se convierten en lugares conectados por las zonas de transición. Lo íntimo esta vez no ha sido objeto de estudio porque el énfasis se ha centrado en la primera categoría. No hay pues pureza, pues algunos ambientes sociales participan de una condición híbrida –la cocina–; otros de una impersonalidad –puertas, escaleras– que sin embargo han ido sufriendo una modificación general con sus respectivas tensiones y complejidades. El estudio de las casas indica, como plantea Métraux, una vívida conciencia de la manera en que el espacio doméstico contiene historias paralelas de costumbres ordinarias, hábitos cotidianos, sistemas de creencias y pensamientos (1999: 400), y que por lo tanto, merecen una reflexión en el seno de los estudios académicos.

Referencias bibliográficas

- Akerman, C. (1975). *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* [Cinta cinematográfica]. Belgique: Paradise Films.
- Ariès, P. (1988). *El niño y la vida familiar en el Antiguo Régimen*. Madrid: Taurus.
- Ariès, P. & G. Duby (eds.) (2001). *Historia de la vida privada. 5. De la Primera Guerra Mundial hasta nuestros días*. Madrid: Taurus.
- Avrane, P. (2021). *Casas. Cuando el inconsciente habita lugares*. Adrogué: La Cebra.
- Bachelard, G. (2000). *La poética del espacio*. Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Benveniste, É. (1983). *Vocabulario de las instituciones europeas*. Madrid: Taurus.
- Bourdieu, P. (1998). *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- Buñuel, L. (1962). *El ángel exterminador* [Cinta cinematográfica]. México: Producciones Alatraste.
- Cohn, M. & G. Duprat (2009). *El hombre de al lado* [Cinta cinematográfica]. Argentina: Aleph Media.
- Copertari, G. (2012). Vistas del vecino en *El hombre de al lado*. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 37 (1), 157-172.
- Derrida, J. (2008). *La hospitalidad*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Eliade, M. (1979). *Tratado de historia de las religiones*. México: Biblioteca Era.
- Frappat, H. (13 diciembre 2022). "Pourquoi 'Jeanne Dielman' de Chantal Akerman est-il le plus grand film de tous les temps ?", *Série Un film, une question*, Radio France.

- Galmés Cerezo, Á. (2014). *Morar. Arte y experiencia de la condición doméstica*. Madrid: Ediciones Asimétricas.
- Han, B-C. (2018). *La salvación de lo bello*. Barcelona: Herder.
- Hitchcock, A. (1954). *Rear Window*, [Cinta cinematográfica]. United States: Paramount.
- Korstanje, M. E. (2010). Las formas elementales de la hospitalidad. *Revista Brasileira de Pesquisa em Turismo*, 4, 2, 86-111.
- Lagarde y de los Ríos, M. (2005). *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*, México, Universidad Autónoma de México, 2005.
- Lope de Toledo, L. (2022). *Arquitectura de andar por casa*. Barcelona: Planeta.
- Merin, G. (15 julio 2015). "Clásicos de arquitectura: Ville Radieuse / Le Corbusier", *Plataforma Arquitectura*. Recuperado de: <http://www.plataformaarquitectura.cl/cl/770281/clasicos-de-arquitectura-ville-radieuse-le-corbusier>
- Métraux, G. P. R. (1999). Ancient Housing: 'Oikos' and 'Domus' in Greece and Rome. *Journal of the Society of Architectural Historians*, 58, 3, 392-405.
- Morris, D. (1994). *The Human Animal. A Personal View of the Human Species*, Great Britain: BCA.
- Navarro de Zuñillaga, J. (2000). *Mirando a través. La perspectiva en las artes*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Ozon, F. (2012). *Dans la maison* [Cinta cinematográfica]. France: Mandarin Cinéma.
- Pallasmaa, J. (2016). *Habitar*. Barcelona: GG.
- Perec, G. (1990). *La vie mode d'emploi*. France: Hachette.
- Praz, M. (1982). *An Illustrated History of Interior Decoration: From Pompeii to Art Nouveau*. New York: Thames & Hudson.
- Praz, M. (2017). *La casa de la vida*. España: Debolsillo.
- Punset, E. (2008). Aprender a cocinar nos hizo humanos, *Redes* [serie de televisión]: RNTV.
- Rybczynski, W. (2009). *La casa. Historia de una idea*. Donostia: Nerea.
- Tati, J. (1958). *Mon oncle* [Cinta cinematográfica]. France: Gaumont.
- Tati, J. (1967). *Playtime* [Cinta cinematográfica]. France: Spectra Films.
- Todorov, T. (2013). *Elogio de lo cotidiano*. Barcelona: Galaxia Gutemberg.
- Welles, O. (1941). *Citizen Kane* [Cinta cinematográfica]. United States: RKO.
- Zeldin, T. (2016). *Historia íntima de la humanidad*. Barcelona: Plataforma.