



NAVEGACIONES

Artículos de investigación

Habitar resistiendo: mujeres y espacio arquitectónico en tres películas mexicanas

Inhabit Resisting: Women and Architectural Space in Three Mexican Films

Harmida Rubio Gutiérrez

Universidad Veracruzana

ORCID: 0000-0003-2865-5132

Correo electrónico: harubio@uv.mx

Fecha de recepción: 06-06-2022

Fecha de aceptación: 18-01-2023

Resumen

Este artículo involucra los universos del cine y la arquitectura para observar el espacio arquitectónico y el paisaje desde la perspectiva de las mujeres. Entrelaza en su análisis reflexiones teóricas acerca de la narrativa como enfoque para leer los espacios y del feminismo como postura política para entender la experiencia diferenciada según el género. Con un marco teórico desde el feminismo interseccional, se hace una lectura de la experiencia de las mujeres en los entornos a partir del análisis de tres películas mexicanas de finales del siglo XX y principios del siglo XXI: *Como agua para chocolate*, *Los adioses* y *Roma*. Se toma ese periodo de creación de dichas obras porque es justo un periodo de transición entre grandes cambios urbanísticos, tecnológicos y sociales; y, sobre todo, porque da cuenta de un proceso de cambio en el devenir de las mujeres por las ciudades y los territorios.

Palabras clave: cine y arquitectura, feminismo interseccional, mujeres, cine mexicano, paisaje

Abstract

This article enters the universes of cinema and architecture in order to observe architectural space and landscape from the perspective of women. Its analysis interweaves theoretical reflections about narrative as an approach to reading space and feminism as a political position that allows us to understand experiences differentiated according to gender. Using a theoretical framework grounded in intersectional feminism, it looks at women's experience of environments as depicted in three Mexican films from the late twentieth and early twenty-first centuries: *Como agua para chocolate*, *Los adioses* and *Roma*. Made in a time of transition involving broad urban, technological, and social changes, the films reveal processes of change in women's experiences in cities and territories.

Keywords: cinema and architecture, intersectional feminism, women, Mexican cinema, landscape

Introducción

Arquitectura y cine han estado vinculados de muchas maneras. Es frecuente que artistas de la arquitectura se valgan del cine para inspirarse; o bien, que cineastas tomen la arquitectura como un elemento o personaje fundamental en sus creaciones. Incluso el cine ha servido para explicar conceptos de otras disciplinas, como la filosofía, tal cual sucede en el libro *Lo que Sócrates diría a Woody Allen*, en el que el profesor Juan Antonio Rivera (2003) va explicando teorías y enfoques filosóficos a través de películas. Asimismo, desde la arquitectura ha habido libros que conjugan estos dos universos –como el de *La ciudad de los cineastas* (Balló et al., 2001)–, dando cuenta de cómo el cine ha reflejado los cambios en nuestra forma de habitar y en la configuración de los entornos urbanos.

Existen varios paralelismos entre arquitectura y cine: son creaciones realizadas por muchas personas; son grandes relatos que tienen múltiples posibilidades de interpretación; el tiempo y la subjetividad son, en ambos, elementos fundamentales; y tienen formas de narrarse que reconocemos como tramas. Además, cine y arquitectura también se parecen en que, siendo obras colectivas, son referidas como si fueran creaciones de una sola persona. Cuántas veces hemos oído decir “el edificio de Legorreta” o “la película de Tarantino”, cuando hay detrás de esas obras muchas mentes creativas.

Las de cine y arquitectura son obras colectivas y narrativas que tienen múltiples maneras de leerse. Podríamos decir que la ciudad nunca ha sido un relato lineal, tiene muchas entradas, como apunta Barthes (1970) cuando habla del texto escribible como aquel que es completado por el lector o el espectador. Por otro lado, acerca del relato cinematográfico, dicen Jost y Gaudreault (1995) que hay tantas historias que emergen de una película como espectadores hay de ella.

En los últimos años, para finales del siglo XX y principios del XXI, se han dado transformaciones importantes que han influido en las tramas del cine y de la ciudad, entiendo por *trama* la manera de entrelazar el material que construye la historia, de ordenar lo que se cuenta, de ponerlo frente al espectador. La ciudad actual ha sumado muchas redes en su interior –de movilidad, de telecomunicaciones, culturales, tecnológicas, de relaciones con el pasado y con el futuro: renovaciones urbanas y megaproyectos–, lo

que ha hecho que la manera en la que leemos sus historias también haya cambiado. Por su lado, el cine, gracias en gran parte al desarrollo de la tecnología y a las condiciones de su contexto (Cousins, 2011), también ha variado las maneras de contarse. Ha establecido secuencias simultáneas, múltiples escenarios para un mismo personaje en un lapso corto, viajes en el tiempo y en el espacio, etc.

Por toda esta complejidad y suma de redes narrativas, tanto el cine como la ciudad han mutado sus tramas, y quienes las vivimos y estudiamos hemos tenido que aprender a leerlas. Sin embargo, en estos dos universos creativos no se han narrado las experiencias de todo el mundo; hay discursos hegemónicos y relatos que pueden parecer universales, pero no lo son. En la ciudad no todas las personas cuentan con los mismos elementos para leerla (experimentarla) de una manera cómoda, lúdica o placentera. Para algunos individuos la ciudad o la arquitectura pueden ser cárcel o laberinto.

Las ciudades, y en particular la arquitectura heredada del movimiento moderno, se han construido sobre la base teórica de una supuesta neutralidad, según la cual los edificios, muebles y elementos fueron creados para todas las personas por igual. Pero esto último es falso. Los principios que planteaban aquellos arquitectos estaban basados ergonómicamente en las proporciones de un varón, adulto, europeo, con todas sus capacidades de movimiento y, además, burgués; políticamente, se basaban en los principios de una estructura patriarcal y capitalista (Muxí, 2018).

De esta manera, desde el urbanismo más tradicional, se reconocen como ciudades válidas aquellas nacidas de la formalidad, de la hegemonía que planes y programas urbanos norman y observan. Así, surgen lo que Johanna Lozoya (2022) llama *subciudades* o ciudades ocultas. Son más bien ciudades alternas en las que las personas que no pertenecen a la élite viven, sobreviven y, por supuesto, tienen una experiencia de vida muy distinta en los entornos. Al respecto, teóricas de la arquitectura y del urbanismo feminista han hecho una crítica profunda a esta manera de diseñar objetos y entornos de manera neutra. Dice Zaida Muxí (2018): “La complejidad de la realidad y de la historia no se puede ya plantear como un discurso lineal y universal” (p. 35).

En la arquitectura, a diferencia del cine actual, persiste la creencia de que el rigor metodológico debe sostenerse en la universalidad, dejando

fuera la necesidad de observar lo diferente y crear con ese amplio crisol. Referido a esto, señala María Ángeles Durán:

La arquitectura y el urbanismo están atravesados de la misma contradicción metodológica que las ciencias humanas y sociales. De un lado, la pretensión científica y técnica domina los duros procesos de aprendizaje [...] Pero la ordenación o jerarquía de estos espacios únicamente puede hacerse si se conoce el modo en que se va a vivir dentro (Durán, 2008, p. 20).

No todas las personas habitamos los espacios de la misma manera, ya sea por elección o por obligación. Ospina y Rodríguez refieren a este fenómeno como “‘Epistemologías de la ignorancia’, en donde la ignorancia de cierto conocimiento, en este caso de ciertos cuerpos, no se da por un vacío en el mismo, sino por lo contrario, es una acción deliberada para perseguir cierto conocimiento sin tener en cuenta otros” (2017, pp. 112-113).

Este artículo intenta situarse en una perspectiva interseccional, es decir, entendiendo cómo las características de raza, clase, género, sexualidad, etapa de vida, origen cultural, etc. se atraviesan para dar lugar a opresiones o privilegios muy específicos, que también se subrayan en la manera de habitar la ciudad y el territorio. Desde este punto de vista se busca indagar acerca de qué es vivir en el campo o en la ciudad para mujeres de épocas diferentes y con cosmovisiones y proyectos de vida diversos, pero con la opresión común que subyace al género en México, un país que sigue sin reconocer a las mujeres como ciudadanas a cabalidad.

Observando los procesos: perspectivas metodológicas

Las protagonistas de las películas que aquí analizamos son violentadas por su entorno social desde una cultura patriarcal compartida. Es importante decir también que este texto se sustenta en la noción de la arquitectura como proceso (Lozoya, 2022); es decir, se entiende como *arquitectura* no solamente los edificios o las viviendas, sino sus transformaciones, las relaciones que se dan en ellos, y a los seres (humanos o no) que interactúan entre sí y con los objetos.

La selección de las películas se debió a los siguientes factores: en primer lugar, representan momentos medulares de la historia tradicional mexicana y épocas importantes para la participación de las mujeres en la vida social y política del país. En segundo lugar, presentan entornos muy distintos entre sí: una se desarrolla en un entorno rural; otra, donde los escenarios universitarios son centrales; y una tercera, con un panorama amplio de una metrópolis en transformación. Las películas son *Como agua para chocolate*, *Los adioses* y *Roma*. En *Como agua para chocolate* se muestra a una familia de mujeres en los tiempos de la Revolución mexicana y sigue la vida de su protagonista, Tita, la hija menor. *Los adioses* narra la vida de pareja de Rosario Castellanos en la segunda mitad del siglo XX en la Ciudad de México; mientras en *Roma*, se puede ver la vida de una familia de clase media en la misma ciudad a inicios de los setenta.

Estas cintas, además, tienen una importante perspectiva femenina: *Como agua para chocolate* está basada en la novela del mismo nombre de Laura Esquivel, la cual ella misma adaptó para el guion. *Los adioses* es una película dirigida por Natalia Beristáin y escrita por María Renée Prudencio y Javier Peñalosa; y *Roma*, aunque no está ni dirigida ni escrita por una mujer sino por Alfonso Cuarón, sigue la vida de su protagonista Cleo, encarnada por la actriz Yalitza Aparicio, quien desde su interpretación aporta la comprensión del universo interno del personaje.

Se utilizarán tres categorías de análisis desde la arquitectura y el urbanismo feminista, concebidas por María Ángeles Durán (2008) en su libro *La ciudad compartida. Conocimiento, afecto y uso*. En este libro la autora afirma que las personas nos conocemos, nos relacionamos afectivamente y usamos la ciudad de manera diferenciada, dado que hemos aprendido a habitar y a producir conocimiento de manera simultánea; por ejemplo, una mujer migrante de la tercera edad no conocerá los mismos lugares de la ciudad que un político de la derecha mexicana. De la misma forma, nuestros afectos relacionados con los lugares de la ciudad son diferentes, de acuerdo con nuestras memorias, miedos, deseos u opresiones, así como diferentes son nuestros trayectos cotidianos, que responden a cómo usamos la ciudad y a las actividades que realizamos.

Hay un hilo conductor que teje cada una de estas categorías en el habitar de las mujeres en los territorios, y es lo que Col·lectiu Punt 6 (2014) llama *la red cotidiana de cuidados*: el entramado de lugares por los que

una mujer transita en su vida cotidiana para realizar los cuidados de otros seres de los que está a cargo. En esta red también se hacen visibles otras diferencias, que tienen que ver con la clase, la raza, la sexualidad y otras características que conforman el mapa interseccional de cada mujer.

Así, pues, haremos un viaje de ida y vuelta entre diferencias y similitudes entre las protagonistas de estas películas de ficción, y veremos cómo habitan sus territorios, siguiendo las reflexiones de Durán: “Tan engañoso es no reconocer la diferencia como no darse cuenta del valor de lo común, de lo que permite a cada uno reconocerse en el otro y ser, desde uno mismo, un Otro anticipado o retenido en la memoria” (2008, p. 19). A pesar de que iremos hablando de *conocimiento*, *afecto* y *uso* por separado, cabe decir que en todas las películas estas categorías se entremezclan, y que un mismo espacio arquitectónico o urbano puede ser lugar de miedo y de gozo a la vez.

Como agua para chocolate

Al ver sus manos libres de las órdenes de su madre, Tita no sabía qué pedirles que hicieran, podrían hacer cualquier cosa o convertirse en cualquier cosa... si pudieran transformarse en aves y elevarse volando, le gustaría que la llevaran lo más lejos posible, quería huir de sí misma...

Voz en *off* en *Como agua para chocolate* (Esquivel, 1992)

Como agua para chocolate sigue la vida de una familia de mujeres de clase acomodada dentro de un pueblo en Coahuila, en tiempos de la Revolución mexicana. Es una historia de amor romántico desde el realismo mágico, que tiene como hilo conductor la cocina. Su protagonista es Tita (Lumi Cavazos), la hija menor de la familia, quien, según la tradición, tiene prohibido casarse y tener hijos, ya que su destino es cuidar de su madre cuando sea mayor. Contra este destino Tita se rebela durante toda la historia e intenta consolidar su historia de amor con Pedro (Marco Leonardi), quien acaba casándose con la hermana de Tita. Es una película sensorial, en la cual se transmiten olores y sabores a través de lo visual. La paleta de

colores elegida, que va entre los sepías y los ocre, comunica melancolía y un placer vinculado a la tierra y al fuego.

Conocimiento

La casa donde se desarrolla la historia es el núcleo de un rancho cercano a los cerros y a un río. La casa representa para la protagonista una especie de cárcel, ya que no puede salir a voluntad de sus límites extendidos (potrerros, gallineros y zonas de trabajo), además de que sus labores diarias no le dejan tiempo ni cabeza para pensar más allá de sus horizontes domésticos. Ni siquiera haciendo labores de cuidados Tita sale del rancho. La única vez que se le ve fuera de él es cuando se le tacha de loca y el doctor Brown (Mario Iván Martínez) se la lleva a su casa. Esto después de que ella se rebela contra su madre, en una discusión que tienen en la cocina a partir de la muerte de su sobrino y Tita sale corriendo a refugiarse en el palomar de la casa, de donde el doctor “la rescata”.

La casa es grande, de madera, y se extiende al exterior. La casa es intervenida y transformada varias veces por las mujeres que la habitan.



Imagen 1. Noche fuera de la casa. *Como agua para chocolate* (1992).

Dado que el lugar es una zona desértica, cuando es temporada de calor las personas tienen que salir a dormir afuera y las mujeres crean una especie de extensión de la casa, con mecates amarrados a las columnas, de los cuales cuelgan sábanas que hacen una separación y van generando una especie de recámaras que separan a las personas de la familia. En esa noche calurosa hay una mesa afuera donde se pone agua, una sandía y hielo para que la gente se refresque.

También los eventos sociales que se verifican en la película (bodas, cumpleaños) se dan al exterior, de tal manera que la casa se funde con el paisaje a partir de estas celebraciones, en las que también la comida es territorio.

Afecto

A pesar de que la cocina es una zona de reunión para las mujeres, no siempre representa un lugar de unión. A veces también es un lugar de conflicto, de castigo y de obligación. Sin embargo, para Tita la cocina es una especie de refugio y también un lugar donde ella va experimentando emociones y sensaciones. Es ahí donde llora, donde también experimenta sensaciones eróticas y donde realiza sus creaciones culinarias, a través de las que también se expresa.

En la cocina y en algunos lugares de la casa hay una herencia de la sabiduría y del conocimiento ancestral de una mujer a otra. Principalmente se da desde Nacha (Ada Carrasco), la nana, hacia Tita; son conocimientos acerca de la cocina y de la curación con plantas. También es en ese lugar donde las hermanas se cuentan sus confidencias, ríen y se hacen cómplices.

“Los caldos pueden curar cualquier enfermedad física o mental” es una frase en voz de Chenchá (Pilar Aranda), uno de los personajes más frescos de la película. En esa frase se relaciona la idea de sanar con la comida, y, por supuesto, la cocina se convierte en laboratorio y en lugar de sanación.

La cocina también representa una postura política, el reconocimiento de los derechos propios y la lucha por conseguirlos, a pesar de la opresión social y cultural. Hoy en día, algunas cocinas también siguen siendo el lugar donde las mujeres toman decisiones importantes.



Imagen 2. Tita (Lumi Cavazos) en la cocina realizando cuidados. *Como agua para chocolate* (1992).

La casa completa ejemplifica lo que Johanna Lozoya llama *arquitectura como proceso*, no como edificio terminado, ni como únicamente la parte material que la conforma.

Hay un continuo entre la casa, el paisaje, los árboles, los animales (perros, gallinas, guajolotes) que es algo que en las casas mexicanas se sigue dando, incluso en algunas grandes ciudades. Las mujeres desde hace siglos se han relacionado con la naturaleza, fisurando los bordes entre lo natural y lo artificial, lo terrenal y lo místico, el interior y el exterior de las viviendas.

Los baños son espacios singulares. Las duchas están afuera de la casa, son elementos de madera. Representan un elemento erótico y de autoconocimiento en la piel de Gertrudis (Claudette Maillé), una de las hermanas de Tita. Pero hay otro tipo de baño, que es el de tina, el cual sí está dentro de la casa y que más bien es un espacio de pudor. Tiene algunas rendijas donde pasa la luz y algunos hoyitos en el muro de madera, pero no tiene ventanas, y ahí es donde se baña Mamá Elena (Regina Torné), con la ayuda de Tita.

Uso

En *Como agua para chocolate* podemos ver las dinámicas de una familia extendida, una familia amplia mexicana, que vive en una sola casa y que así se mantiene durante varias generaciones.

En la película es notorio cómo Tita y las demás mujeres se organizan en torno a las labores de cuidados. Es una tradición liderada por la madre de esa familia (Mamá Elena): trabajar haciendo la comida, bordando, tejiendo, etc., un trabajo muy serio y crucial, donde no caben los juegos, las risas, ni salirse de las normas. Al respecto, dice la arquitecta Zaida Muxí (2018): “El espacio doméstico no es para la mujer un espacio elegido ni de disfrute, es el lugar de obligación, del cumplimiento del rol de género” (p. 48).

La cocina, dada la trama, es el espacio protagonista. Es un lugar muy grande, con muebles y varios elementos de madera, de cobre, algunos de cerámica, grandes ollas, algunos otros elementos colgantes para colocar sartenes, etc. Hay también unas mesas muy grandes donde las mujeres se sientan a trabajar, a pelar nueces, a cortar cebolla, etcétera.

Tita, como muchas mujeres mexicanas, realiza varias labores a la vez. En una escena se puede ver cómo está fuera de la casa después de tender los pañales de la bebé de su hermana: está cuidando a la bebé y además está dando de comer a los animales, al mismo tiempo que discute su futuro con su hermana.

Es también de notar que los hombres de la película no hacen ninguna actividad de cuidados, no cocinan, ni lavan sus trastes; no realizan ninguna actividad de esta clase. “La verdad es que Sue Ellen cocina horrible, pero mi pobre hijo y yo tenemos que aguantarnos”, dice en una escena el doctor Brown, quien, antes de asumir la responsabilidad del alimento y el cuidado propio y el de su hijo, adopta una actitud de víctima, poniendo en otra mujer la responsabilidad de cocinar.

La tecnología también se hace presente a través de todas las actividades que hacen las mujeres. Primero a través de los cuchillos y en la manera de matar animales para comerlos, así como en el modo de sacar agua del pozo o de hacer el tejido. A lo largo de la película va cambiando esta tecnología y, al final, se ve la incorporación de la energía eléctrica, el agua potable y el gas; sin embargo, los roles de género siguen igual.

También se puede notar la división social dentro de la casa, que tiene que ver con la racialización de las personas. La familia dueña de la casa se compone en su totalidad de personas blancas, y las personas que están a su servicio son personas morenas e indígenas. Aunque todas las mujeres de la película trabajan en las labores domésticas, unas son dueñas del espacio

mientras las otras usan el espacio de acuerdo con las órdenes que reciben.

Analizando el contexto temporal de esta película –principios de los noventa en la Ciudad de México–, es evidente que influyeron en ella las condiciones de la época en la que fue filmada. Una época en la que se quería ver el resurgimiento del “nuevo cine mexicano”, pero en la que la crítica política y social no estaba en la agenda, y en la que el amor romántico seguía siendo la principal búsqueda de las mujeres en las obras cinematográficas. Sin embargo, la obra deja entrever señales de un feminismo de lo cotidiano, con las vivencias de mujeres que día a día se relacionan, se ayudan y se conflictúan.

Los adioses

No es equitativo, y por lo tanto, tampoco legítimo, que uno sea dueño de su cuerpo y disponga de él como se le dé la real gana, mientras que la otra reserva su cuerpo, no para sus propios fines, sino para que se cumplan en él procesos ajenos a su voluntad.

Voz en *off* en *Los adioses*,
del discurso *La abnegación, una virtud loca* de
Rosario Castellanos

Los adioses es una película dirigida por Natalia Beristáin en la que se narra la historia de amor entre la escritora feminista e intelectual mexicana Rosario Castellanos y el filósofo Ricardo Guerra Tejada (representados por Karina Gidi y Daniel Giménez Cacho). No es estrictamente biográfica, ya que también se teje y se completa con elementos de ficción. A partir de un recorrido temporal con varios saltos al pasado y al presente del tiempo narrativo de la película, se relata el surgimiento de esta relación amorosa cuando Rosario era estudiante de Filosofía y Letras en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), un regreso a su adolescencia en su vida en Comitán, Chiapas, así como parte de su vida ya adulta siendo una escritora reconocida y estando casada con Ricardo. La película oscila entre los años cincuenta y setenta, y da cuenta de los obstáculos que tiene que

vivir Rosario para poder abordar su pasión por escribir y por dar clases, siendo a la vez esposa y madre. El machismo de su entorno y la envidia de su marido ante su talento y éxito son tangibles en esta obra, que tiene como hilo conductor la misma obra ensayística y poética de Castellanos.

Conocimiento

Rosario conoce muchos lugares físicos y también lugares remotos e imaginarios. Los físicos van desde su pueblo natal en Chiapas, Comitán, pasando por la Ciudad de México, hasta Madrid, donde estudió estética. Rosario, más que una migrante, es una viajera, una mujer curiosa que decide moverse para entender el mundo y dialogar con él.

Ella conoce bien los espacios de la Ciudad Universitaria (CU) de la UNAM. Este lugar es escenario de su vida, tanto de joven como de adulta: conoce las bibliotecas, las aulas, los espacios exteriores como las llamadas *islas*, así como los auditorios donde se realizaban las asambleas estudiantiles y se preparaban pancartas para las marchas, y donde años más tarde ella daría conferencias. Pero los espacios universitarios se extienden más allá de CU: se observan lugares de presentaciones de libros, así como sitios de homenaje al trabajo de la misma Rosario.



Imagen 3. Rosario Castellanos (Karina Gidi) en la UNAM. *Los adioses* (2018).

Evidentemente también conoce su casa, la que habita con su esposo, Ricardo. Es una casa de arquitectura moderna, con grandes ventanales y una es-

estructura que deja claros (espacios entre columnas) muy grandes, así como con herrería fina y lineal. Estos ventanales están cubiertos de cortinas, contra lo que los arquitectos del movimiento moderno esperaban; ellos procuraban dar esa transición entre el interior y el exterior dejando grandes ventanas al descubierto, sin pensar en las personas que los habitarían, entre ellas muchas mujeres que no querían, por privacidad, intimidad y seguridad, estar expuestas a la vista de los de afuera.

Un lugar de amplio conocimiento, tanto en lo empírico como en lo vinculado al mundo de las ideas, es el comedor, donde suceden varias escenas. Ese es lugar de trabajo, tanto de Rosario como de su esposo. En él, de cabecera a cabecera, los dos trabajan, cada uno con su máquina de escribir y con sus ideas; más las de ella que las de él. Su casa está llena de libros por todos lados, algunos apilados en las mesas y en el piso. También tienen algunas obras de arte colgadas en la pared y ceniceros en muchos sitios.

Un elemento singular son los espejos. A través de ellos Rosario puede inspeccionarse, verse mientras se corta el pelo, mientras piensa. Se mira y se va conociendo.

El conocimiento del territorio en Rosario va más allá de la casa y más allá de donde habita cotidianamente: Rosario conoce su casa, la ciudad, los ambientes universitarios y el mundo; a través de su experiencia y de la que le dan los libros.

Afecto

El gran afecto de Rosario está en dos objetos. Uno son los libros y, por ende, las bibliotecas, las librerías o aquellos lugares donde ella pudiera sentarse a leer y a empaparse de mundos. Ella lee en la cama, en el baño, en el comedor, en la librería. Una escena emblemática es aquella en la que Rosario, de joven, está sentada en una librería leyendo, bordeada de libros, cuando llega Ricardo y la interrumpe para enseñarle un libro, y la saca corriendo del lugar. Él es un seductor, que incluso utiliza los mismos poemas de Rosario para seducirla. Ella le dice una frase muy significativa en cuanto a su sentir por él y a sus sensaciones con las ventanas: “Me asustas más que las ventanas altas tú”.

El otro objeto significativo es su máquina de escribir, que es metáfora de su pasión, es como parte de su cuerpo incluso. Hay múltiples escenas

de ella escribiendo, y la manera en que suenan las teclas deja ver el ritmo de su pensamiento y de su inspiración. Ese sonido es como una especie de banda sonora que acompaña su sufrimiento, su risa, su ira.

Para Ricardo, la máquina de escribir es su rival, el objeto que le quita la atención de su esposa. Cuando trabajan al mismo tiempo en el comedor, él, molesto, le dice a ella que ríe mientras escribe: “No eres la única que está trabajando, ¿eh?” Él quiere la exclusividad de la atención de ella y se desespera cuando la vuelve a ver ante la máquina “¡Ya estás escribiendo otra vez!” Hay una escena en la que, después de una pelea, él llega borracho y tira la máquina de escribir de Rosario, la descompone, la rompe y, en el piso, comienza a teclear de manera desordenada y ruidosa para que Rosario lo escuche. Él es un hombre emocionalmente inmaduro y muy poco responsable. En la escena en la que caminan por un bosque y él intenta reconquistarla, le dice: “Yo soy un jodido filósofo, Chayo. Las únicas palabras de amor que tengo son las tuyas”. Él no la deja entrar a sus espacios, pero le reclama que tenga los suyos propios.

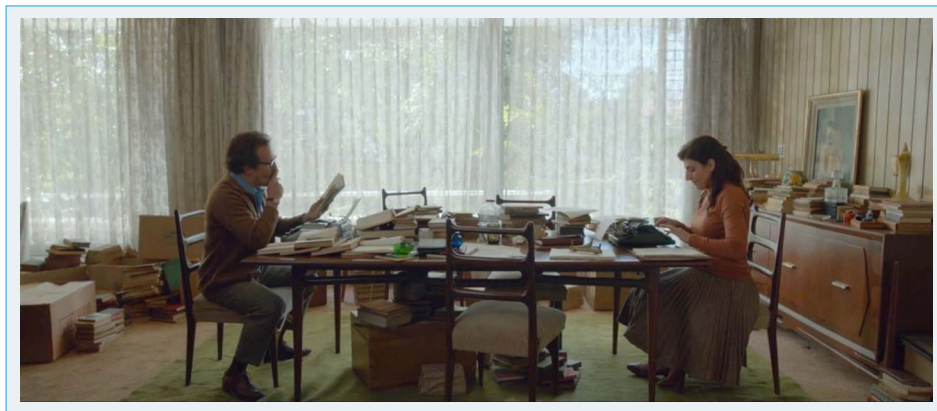


Imagen 4. Rosario Castellanos trabajando en su comedor frente a su esposo. *Los adioses* (2018).

La cama es un objeto en que se da un intercambio entre la pareja que no solo es sexual, sino también intelectual. Los encuentros eróticos se dan en la cama, de día, con luz natural. En algunos momentos Rosario y Ricardo se ven felices en los espacios abiertos: en el jardín exterior de la casa y caminando del brazo por un parque.

Rosario tiene un gran afecto por los espacios universitarios. Siendo

ella maestra en la UNAM, hay una secuencia que inicia en un aula en la que pregunta a sus estudiantes si en pleno siglo XX no tenemos otra cosa que decir más allá del poema *Redondillas* (“Hombres necios...”) de Sor Juana. Mientras camina por el aula –al fondo de la ventana se ve el paisaje de Ciudad Universitaria–, les dice: “Nuestra responsabilidad es nombrar las causas de nuestra opresión”. Después se le ve caminar por los pasillos abiertos de la universidad y, con voz en *off*, continúa: “No es equitativo que uno tenga la libertad de movimiento, mientras el de la otra esté reducido a la pasarela”.

Después de que Rosario tuvo a su hijo, su marido le dice que ha hablado con el jefe de ella para que ya no trabaje en la facultad y se dedique a cuidar a su bebé, a lo que Rosario contesta con mucho enojo diciéndole que él no debería tomar decisiones por ella, y menos acerca de su trabajo. “No entiendo por qué te ofende tanto que te pida respeto”; y más tarde le dice: “¡No voy a dejar de ser mamá, no voy a dejar de ser maestra y no voy a dejar de escribir!” Después se va con el corazón roto, sola, a dar un discurso feminista en la universidad.

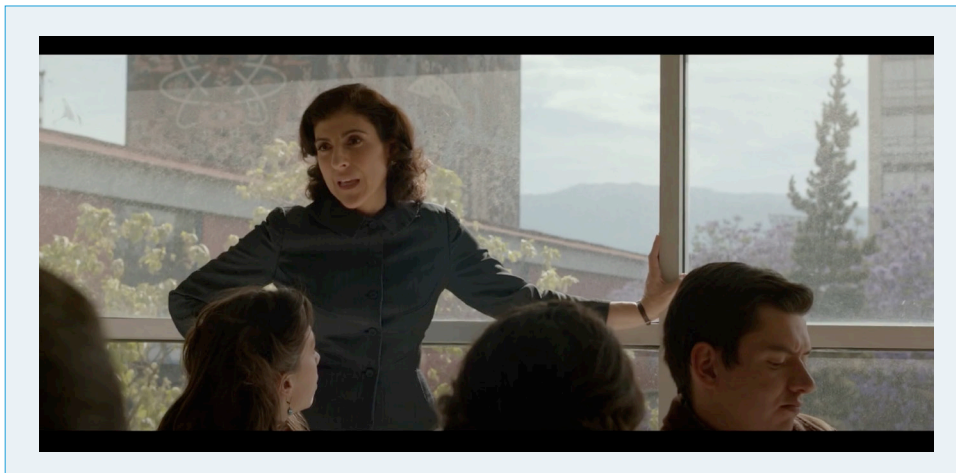


Imagen 5. Rosario dando clases. *Los adioses* (2018).

Uso

Rosario Castellanos usa espacios arquitectónicos y de la ciudad como una mujer moderna, una mujer a la que se le exige que cumpla de manera per-

fecta muchos aspectos de la vida: que sea profesionista, que sea exitosa en ese mundo de la academia, pero que también sea ama de casa, esposa, madre. En todos esos seres envueltos en un solo cuerpo, Rosario va usando los espacios.

Como ya se ha dicho, uno de los espacios más presentados en la película es el comedor, que solo en una ocasión se ve siendo ocupado para desayunar. Aún en el siglo XXI es frecuente que se sigan diseñando y construyendo casas, incluso las de interés social, teniendo en cuenta actividades y espacios que no son utilizados para lo que fueron concebidos, como el comedor y la sala. Tal vez habría que pensar en áreas multifuncionales y multisimbólicas, como las de la casa de Rosario.

Ella lleva la escritura a todas partes. Escribe en las escaleras, en el comedor, hasta en la cocina. Nunca deja de escribir. En uno de los momentos en los que ella está escribiendo en el comedor de manera incansable, se escucha con voz en *off* el siguiente texto, que va creando: “La cocina resplandece de blancura, es una lástima tener que mancillarla con el uso, habría que sentarse a contemplarla, a describirla, a cerrar los ojos, a evocarla”. Ella misma reflexiona acerca de las arquitecturas de las casas y de los lugares.

Antes de quedar embarazada, Rosario recuerda que Gabriela Mistral les había dicho a ella y a una amiga –que también quería ser escritora– que, si querían escribir, tenían que renunciar a todo. Cuando Rosario tiene a su hijo, le cambia la vida. En esa etapa la protagonista se ve agobiada, haciendo muchas cosas a la vez: Cuida a su hijo, escribe mientras lo carga en la cocina, contesta el teléfono y corre de un lado a otro. Hasta para maquillarse y estar lista para algún evento está con el niño. “Mi hijo me estorbaba”, se le escucha decir. En esa fase de su vida, el uso que da a los espacios entrelaza sus actividades académicas, intelectuales y poéticas con las actividades de cuidados que la sociedad y su marido le exigen realizar.

Aun teniendo trabajadora doméstica, Rosario se hace cargo de administrar la casa y de cuidar de su hijo. “Llego a mi casa y la veo arrasada por las furias”, dice la voz en *off*. “Debe haber un modo que no se llame Safo, Magdalena [...] debe haber otro modo de ser humano y libre, otro modo de ser”.

Mientras la historia de amor de Tita sucedía en medio de todos sus quehaceres, la de Rosario, que es más privilegiada, sucede entre sus pensares

y sus poéticas, y entre su vida universitaria; pero no por ello se salva de la presión social para que se haga cargo de su rol de mujer.

Roma

En esta película de 2018 escrita y dirigida por Alfonso Cuarón, tuvo su primera aparición como actriz Yalitza Aparicio, personificando a Cleo, la protagonista. Esta interpretación le valió a Aparicio la nominación a varios premios internacionales. También destaca la actuación de Marina de Tavira en el papel de Sofía, la empleadora de Cleo y jefa de la familia que se sigue en la película. Como se ha dicho, estas relevantes actuaciones motivaron la selección de esta película.

Roma parte de los recuerdos de infancia de su director y refleja la vida de una familia de clase media alta en la colonia Roma de la Ciudad de México, a inicios de los años setenta. El personaje principal es Cleo, una mujer joven de origen indígena, de Oaxaca, que migra a la capital y que es la nana y cuidadora de la familia. La obra es un reflejo de la época, de sus transformaciones sociales y sus conflictos políticos, y también de la estructura patriarcal y sus implicaciones en la vida de las mujeres.

Conocimiento

Cleo conoce la casa en la que trabaja, conoce todos los detalles, las recámaras, dónde se guardan las cosas, los lugares para limpiar. Conoce la azotea incluso mejor que la dueña de la casa. Desde esa azotea puede ver una panorámica de la colonia Roma y las otras azoteas, en donde otras mujeres como ella lavan la ropa y la tienden. Conoce, evidentemente, el cuarto en donde duerme junto con su amiga y compañera Adela (Nancy García), otra trabajadora doméstica con quien tiene en común la lengua materna, la mixteca.

También conoce los lugares de la ciudad a los que debe ir a hacer labores domésticas y de cuidados, como ir por el niño menor al colegio o llevar a los niños y a la abuela al cine.

Cleo tiene en su mente la imagen del pueblo de donde es originaria, y lo evoca a veces, cuando la llevan a algunos lugares para que siga ejerciendo

de nana y de trabajadora doméstica. Ella viaja a distintas ciudades, pero no por gusto sino por trabajo. Conoce la playa de Tuxpan, Veracruz; también una hacienda en un pueblo cercano al bosque, al que van a pasar el año nuevo. También conoce algunos lugares de la Ciudad de México a donde va en su día libre, que es el domingo. Las calles del centro llenas y vivas de puestos ambulantes, una tortería donde se queda de ver con el hombre que le gusta.

Afecto

Dado que Cleo es una migrante que salió de su pueblo para ir a trabajar a la Ciudad de México, no tiene un lugar propio, como muchas otras mujeres que tienen que salir de su tierra para sobrevivir. Ella no es dueña del cuarto donde vive en la casa en que trabaja y tampoco es dueña de ningún lugar allá en el pueblo que dejó. Incluso, hacia la parte final de la película, le avisan que han despojado a su mamá de sus tierras en Oaxaca. Cleo es una despojada de los territorios, está como suspendida. Ni siquiera es dueña de su propio cuerpo ni de su tiempo, excepto los domingos. Sin embargo, es una mujer que sonrío con los ojos, curiosa, que bromea, juega y se ríe.



Imagen 6. Cleo (Yalitza Aparicio) en la ciudad. *Roma* (2018).

Su arraigo está en su pueblo, en su lengua materna, y, aunque sí siente aprecio por la familia y los niños a los que materna sin ser su madre biológica, hay siempre un límite que no se le permite pasar. No puede disfrutar

cómodamente de ver una película en la sala o de descansar en la playa. Debe siempre cuidar y trabajar.

Al respecto de su continuo materner, es importante decir lo que experimenta Cleo cuando queda embarazada. El hombre con el que tuvo relaciones sexuales la rechaza y hasta la amenaza de hacerle daño si lo vuelve a buscar.

En la casa recibe el apoyo de Sofía, que la lleva al hospital a que la revisen, y la abuela de la familia la lleva a elegir una cuna para su futura bebé. Sin embargo, al final de la película, ella dice, en una catarsis, después de salvar a los niños de ahogarse en la playa de Tuxpan: “¡Yo no quería que naciera, no quería tenerla!”

Es importante decir que en la película aparecen tres sucesos que impactan de manera distinta a los personajes: un temblor, que sorprende a Cleo embarazada, viendo los cuneros en el hospital; un incendio en el bosque, que los lugareños tratan de apagar con desesperación y que los integrantes de las familias privilegiadas observan con nostalgia y pasividad; y el ataque a una manifestación estudiantil en las calles de la Ciudad de México, donde el grupo de los Halcones atacan a estudiantes y amenazan a las personas dentro de una mueblería, donde se encuentra Cleo. Ella siempre testigo, con sus ojos atentos.

Un mismo suceso repercute de manera muy distinta en los personajes que se ven envueltos en él. Los temblores, los incendios, las manifestaciones y la violencia que las apaga. Las historias superpuestas también se leen en la arquitectura y en el espacio urbano. La ciudad se relata en caleidoscopio. Digamos que un acontecimiento impacta de manera distinta a quien lo vive, pero también quien lo vive va reflejando sus transformaciones personales en ese espacio. Sin embargo, algunos relatos, como el de Cleo, tienen que esperar mucho tiempo para salir a la luz. No obstante, resisten y transmutan.

En este universo de cuidados que vive Cleo, su refugio es el cine los domingos. Así, denominado, en tiempo-espacio, como un gran evento. El domingo es el espacio-tiempo en el que ella puede tomar las decisiones de a dónde quiere ir. Es como una pausa en su ajetreada y apretada vida al servicio de otras personas. En el documental *Camino a Roma*, que se hizo mientras se rodaba la película, Alfonso Cuarón narra cómo Libo, su nana y quien inspiró el personaje de Cleo, esperaba con ansias los domingos para

ir al cine, sin importar la película que estuviera, pues era su espacio de paz y de placer.

Cleo es un personaje que habla muy poco con palabras, pero en su mirada y en sus gestos se puede ver su mundo interior, sus reacciones en su andar por los distintos espacios de la ciudad.

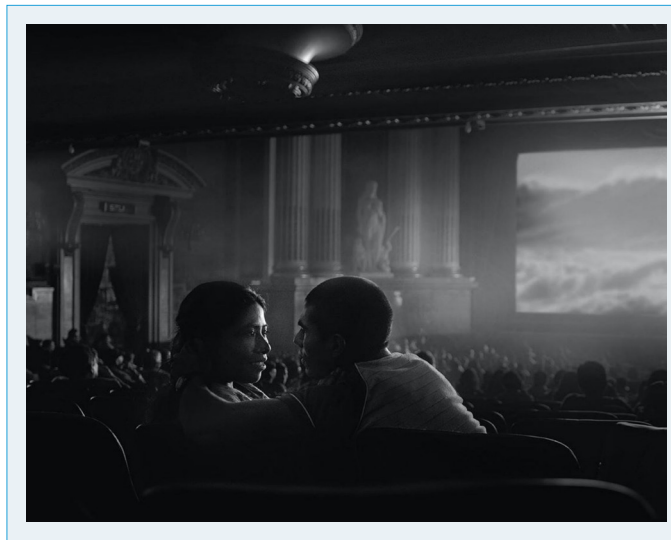


Imagen 7. Cleo en el cine con su novio. *Roma* (2018).

Uso

Cleo se dedica enteramente a las actividades de cuidados, así que el uso que ella hace de los lugares está relacionado con cuidar. En la cocina hace el desayuno para la familia, al mismo tiempo que lava los trastes y está pendiente de los perros de la casa. Allí también se da su pequeño momento de charla con su compañera de trabajo. La cocina es un mundo que ella controla y acomoda: ella sabe dónde están las ollas, los vasos, los cereales; pero en ese universo, lo que está ahí no es suyo.

En la cochera ella va y viene. Limpia el piso, recoge el excremento de los perros, va por los niños para que se metan a cenar a la casa, abre la puerta para que entren los coches, recibe instrucciones y hasta consejos de su jefa. Hay algunas plantas que están a su cargo y pájaros también.

En el pequeño cuarto en el que duerme, junto a su compañera de trabajo, se encuentran las camas, un armario y un pequeño mueble en el que

las dos guardan sus cosas. Hay que subir una escalera larga para llegar hasta ahí. En ese cuarto también han de apagarse temprano las luces para no gastar energía eléctrica, siendo que, en la casa principal, ella tiene que pasar apagando luces por un largo rato antes de dormir, porque la familia las deja prendidas deliberadamente.



Imagen 8. Cleo en su cuarto. *Roma* (2018).

A la llegada de la tipología de la casa moderna a México (Guerrero, 2014), sumado a las herencias culturales de la época colonial del país se incorpora al diseño de las viviendas el *cuarto de servicio*, independiente de la casa principal, para que en él habite la trabajadora doméstica, a fin de que pudiera pernoctar en la casa y así extender su jornada laboral y resolver de manera más directa los servicios a la familia. Ese cuarto tenía que estar conectado directamente con la cocina, el área de lavado y planchado, así como con los principales espacios de cuidados, incluidos los de animales y de plantas. En *Roma* podemos ver claramente esta disposición. El cuarto de servicio es el más desfavorecido, con menos calidad en su iluminación y su ventilación, y con un acceso nada cómodo, pues importaba más que la persona dedicada al trabajo doméstico *no se viera* en las áreas comunes (sala y comedor) que la propia comodidad de esta persona. Esta tendencia

en la resolución de los servicios y actividades de cuidados en viviendas de tipo medio y medio alto, o las llamadas residenciales, sigue siendo muy utilizada en despachos de arquitectura y en universidades.

La vida del personaje de Cleo nos sirve para reflexionar acerca de los conceptos de espacio público y espacio privado, ya que, dentro de la más profunda opresión, el espacio no es privado o público, sino ajeno. No hay un espacio propio, un espacio íntimo para cerrar la puerta y estar en paz; hay que buscarlo afuera, en el cine o en otros lugares. No obstante, el espacio llamado público, el de la calle, tampoco es gentil con ella; hasta ahí también llegan las discriminaciones y los maltratos. En contraposición con la colonia Roma, en la película aparece la Ciudad Nezahualcóyotl cuando estaba en crecimiento. Esta zona periférica aparece como un lugar sin servicios básicos, con calles de terracería y viviendas de lámina. De noche se imagina como un espacio hostil. Sin embargo, como muchas veces sucede en los barrios olvidados por las políticas públicas urbanas, la gente que vive ahí va tejiendo formas de transformarlo y de sobrevivir, de conseguir el esparcimiento y la diversión. Aun así, las mujeres siguen siendo espectadoras. En una escena en la que están adiestrándose los Halcones, se puede ver a una gran cantidad de varones jóvenes haciendo artes marciales y a otros jugando fútbol; pero las mujeres se quedan en las orillas del campo, observando.

En la ciudad, Cleo es una representación humana de la red cotidiana de cuidados. *Roma* es una muestra de cómo, la gran mayoría de las veces, las actividades de cuidados están a cargo de las mujeres y, además, van trasladándose de una mujer a otra: de las más privilegiadas a las más oprimidas. En este caso, pasan de Sofía a Cleo. Este fenómeno, según algunas feministas como Lía García (2022), es el mejor ejemplo de cómo se da la desigualdad en términos interseccionales. Que algunas personas acaben haciéndose cargo de los cuidados de otras da cuenta de su grado de opresión. De ahí que, en la pirámide del privilegio, tendríamos al padre de esta familia, un varón adulto, profesionista, blanco y burgués, que no realiza ninguna actividad de cuidados; y en la parte más baja de la pirámide tendríamos a Cleo, mujer indígena, pobre y despojada, que ha de hacerse cargo de los múltiples cuidados hacia otras personas, animales, plantas y territorios.

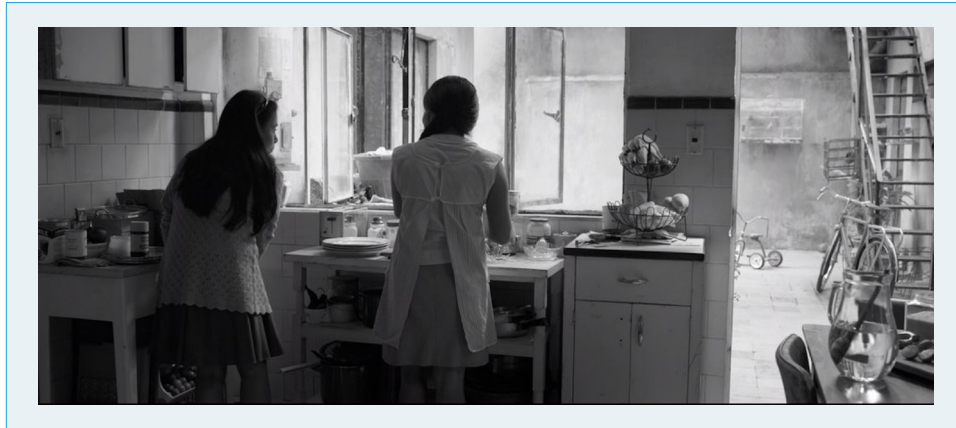


Imagen 9. Cleo y Adela (Nancy García) trabajando en la cocina. *Roma* (2018).

Esta reflexión no intenta señalar a mujeres que van dejando los cuidados a cargo de otras mujeres, sino a todo un sistema social y cultural que deja hasta el final, incluso en el diseño de las ciudades, a este grupo de mujeres. La gran mayoría de las ciudades contemporáneas occidentales están planeadas precisamente para los individuos que están en esa punta de la pirámide del privilegio (Col·lectiu Punt 6, 2016). Así, se priorizan los recorridos en coche, los estacionamientos, y los grandes edificios de oficinas, a la vez que se pone menos atención en aspectos como el diseño de puestos de venta de frutas y verduras, de itinerarios escolares, de parques para leer o descansar, paradas de autobús y transportes públicos dignos y cómodos.

Habitar resistiendo. Reflexiones finales

Después de seguir las vidas de Tita, Rosario y Cleo en los lugares que viven y transitan en las películas, hemos aprendido de ellas algunas cosas con respecto al habitar los espacios arquitectónicos y los territorios.

Hablando de lo metodológico vinculado al enfoque político, la perspectiva interseccional nos ayuda a observar las diferencias entre el habitar de los tres personajes femeninos y a entender las razones de sus arraigos, placeres y miedos respecto de los espacios arquitectónicos. También nos permite identificar la continuidad de las estructuras de la desigualdad de género durante el siglo XX, las cuales hasta el día de hoy existen y se

reflejan en el diseño de la arquitectura y en la planeación de las ciudades.

Las tres mujeres sufren la opresión dada por su contexto en relación con los roles de género y con la obligación de maternar y cuidar, incluso sin ser madres. Las tres sufren la violencia simbólica que trae consigo el amor romántico. En los casos de los tres personajes, desde la más pobre hasta la más letrada, la casa es el territorio en el que su cuerpo es utilizado para otros fines que no se han originado en su voluntad. Sin embargo, la manera en la que se relacionan con las arquitecturas y el paisaje cambia mucho.

Los casos de Tita y Cleo nos dejan ver cómo muchas veces las mujeres son las grandes despojadas, que no tienen ni en las casas ni en las ciudades un lugar propio, ni objetos ni pertenencias. Esto cambia determinantemente las experiencias del habitar. Sabemos que en el ámbito rural las experiencias en los territorios son distintas, ya que el arraigo y los límites entre lo privado y lo público se dan en lo colectivo. Pero muchas veces, aún en el siglo XXI, en el campo y en la ciudad, las más oprimidas no tienen un techo propio.

Si no hay propiedad de la tierra y de los inmuebles, resulta inútil clasificar la ciudad en espacios públicos y privados, porque no son ninguna de las dos cosas. Para las migrantes, las personas racializadas y sin recursos económicos, las que viven en la calle, ¿dónde está el lugar propio, la casa? Está tan arraigada la dicotomía público/privado en el urbanismo tradicional, que no deja ver los matices.

Hay un libro muy famoso, *Experiencia, espacio y arquitectura* de Norberg-Schulz (1975), que se usa hasta la fecha como referente en algunas escuelas de arquitectura. En este libro se menciona que, en la esfera del espacio existencial, la casa es el punto a partir del cual se reconoce el mundo. Pero para estas mujeres, las que, como Flora Tristán decía de ella misma, son *parias* de una sociedad que no las considera, el centro del espacio existencial de Norberg-Schulz desaparece.

He aquí una asignatura pendiente para la disciplina de la arquitectura en territorios del sur global: empezar a reconocer las teorías de la arquitectura y del urbanismo surgidas de autoras y autores que entienden las realidades y complejidades que nos atraviesan, escuchando aquellas voces que se han ignorado por siglos. Al respecto, Zaida Muxí dice: “Es imprescindible nombrar al mundo en femenino, desvelando que en el campo de la

arquitectura y el urbanismo las aportaciones de las mujeres han sido tanto teóricas como prácticas, y resaltando, especialmente, aquellas que tienen como factor común la experiencia personal como primera fuente de conocimiento e información...” (Muxí, 2018, p. 24).

Hablando precisamente de esta perspectiva, es importante decir que la aportación que las mujeres han hecho a la arquitectura y a la ciudad no es nueva, la hemos tenido frente a nuestros ojos todo el tiempo. Las mujeres han transformado casas y han logrado adaptarlas a las condiciones del clima, desplegándolas hacia el exterior como en la película *Como agua para chocolate*. Han sabido cambiar la atmósfera de un lugar con sus ideas y objetos, como el comedor de la casa de Rosario Castellanos. Han inaugurado los espacios multifuncionales mucho antes de que estos adquirieran ese nombre, como la cocina en la que trabajaba Cleo.

Así también, el concepto de márgenes entre la casa y la ciudad, o el campo, en el caso de Tita, se pone en duda cuando se sigue el diario vivir de las mujeres. Casa y entorno urbano o rural se funden en una sola cosa. Cuidar a los animales y a la vez estar pendiente del caldo que se está cocinando en el caso de Tita; maternar en el trayecto de la escuela a la casa en el caso de Cleo; escribir y trabajar mientras se cuida a un bebé en el caso de Rosario. Extender los límites de la casa hasta territorios lejanos es una cuestión del día a día para muchas mujeres.

La cuestión es que lo doméstico dentro de la disciplina de la arquitectura se ha visto como algo menor, de poca importancia, así como los relatos y las contribuciones de las mujeres.

Finalmente, desde lo teórico y lo metodológico, la posibilidad que ofrecen las obras cinematográficas de seguir en su devenir a un personaje y observar sus formas de habitar contribuye a los procesos de análisis y de creación arquitectónicos y urbanos, ya que permite observar con detalle cómo se mueven personas en un abanico de lugares, qué sienten al estar en ellos, cómo los usan, qué sueñan estando ahí.

Las ventanas que la ficción ofrece a la arquitectura son vastas y efectivas; solo que, a pesar de vivir en el siglo XXI, muchas veces se utilizan como dominantes procesos positivistas para el proyecto arquitectónico y urbano, vinculados únicamente a la función de los espacios. Así que aún falta camino por recorrer para incorporar cabalmente aspectos epistemoló-

gicos y fenomenológicos esenciales para una arquitectura más consciente y digna.

Aun así, la resistencia de las mujeres se hace patente en el habitar y en el crear los espacios día con día; y cada vez son más las aportaciones de ellas que salen a la luz en el mundo de la arquitectura. Concordamos con la investigadora Elissa Rashkin, quien llama a la responsabilidad de espectadores y espectadoras, y no solo a la de quien hace las obras cinematográficas, para cuestionarnos los entornos de discriminación y de violencia que nos rodean y hacer algo al respecto (Rashkin, 2014). Voltar la mirada hacia las narrativas en el cine y en la arquitectura que han sido invisibilizadas nos dará nuevos panoramas para construir en conjunto mundos más amables para todos y para todas.

Referencias

- Balló, Jordi, Xavier Pérez, Javier Candeira, Enric Ruiz-Geli, Jordi Sánchez, Manuel Gausa, Imma Merino, Andrés Hispano, Iván Pintor, Domènec Font, Jaume Valor, Ángel Alcalde y Pilar Pedraza (2001). *La ciudad de los cineastas*. Barcelona: CCCB, Institut d'Edicions de la Diputació de Barcelona.
- Barthes, Roland (1970). *S/Z*. México: Siglo Veintiuno.
- Col·lectiu Punt 6 y Adriana Ciocoletto (2014). *Espacios para la vida cotidiana: auditoría de seguridad urbana con perspectiva de género en la vivienda y el entorno*. Barcelona: Comanegra.
- Col·lectiu Punt 6 (30 de julio de 2016). ¿Qué es el urbanismo feminista? [Archivo de video]. Youtube. <https://youtu.be/dI4TOCPMMBA>
- Durán, María-Ángeles (2008). *La ciudad compartida* (2a. ed.). Santiago de Chile: SUR.
- García, Lía, Ytzel Maya y Jumko Ogata. [Editorial Sexto Piso] (29 de marzo de 2022). *Un feminismo para todxs: Interseccionalidad* [Archivo de video]. Facebook. <https://fb.watch/ipbnMqk9Ps/>
- Guerrero, Beatriz (2014). *Interiores de la arquitectura doméstica norteamericana en la segunda posguerra*. [Tesis de doctorado, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria]. Repositorio institucional accedaCRIS.
- Jost, Francois, y Andre Gaudreault (1995). *El relato cinematográfico: ciencia y narratología*. Las Palmas de Gran Canaria: Paidós.
- Lozoya, Johanna (18 de marzo de 2022). *Experiencia afectiva del medio ambiente*

construido: fundamento para una historia espacial de las emociones [Conferencia]. Congreso Internacional de Estudiantes de Posgrado en Arquitectura y Urbanismo (CIEPAU) 2022: Ciudad y vivienda: visiones contemporáneas. Xalapa, México.

Muxí, Zaida (2018). *Mujeres, casas y ciudades*. Barcelona: dpr-barcelona.

Norberg-Schulz, Christian (1975). *Existencia, espacio y arquitectura*. Barcelona: Blume.

Ospina, Ana María y Diana Milena Rodríguez (2017). Reconociendo saberes y resistencias al diseño universal. *Revista Latinoamericana en Discapacidad, Sociedad y Derechos Humanos*, vol. 1(1), 108-122.

Rashkin, Elissa (2014). Mirar con nuestros propios ojos. Reflexiones sobre el cine mexicano de mujeres del siglo XXI: *No quiero dormir sola* y *Fecha de caducidad*. *El ojo que piensa. Revista de cine iberoamericano*, (9). <http://www.elojoquepiensa.cucsh.udg.mx/index.php/elojoquepiensa/article/view/171/175>

Rivera, Juan Antonio (2003). *Lo que Sócrates diría a Woody Allen*. Madrid: Espasa.

Filmografía

Arau, Alfonso (director) (1992). *Como agua para chocolate*. Miramax.

Beristáin, Natalia (directora) (2018). *Los adioses*. Cinépolis Distribución.

Cousins, Mark (director) (2011). *La historia del cine: una odisea* [serie]. Hopscotch Films.

Cuarón, Alfonso (director) (2018). *Roma*. Netflix.



Balajú. Revista de Cultura
y Comunicación de la
Universidad Veracruzana

<https://balaju.uv.mx>

  @revistabalaju

Publicación semestral digital de acceso gratuito. Es editada por la Universidad Veracruzana (UV) a través del Centro de Estudios de la Cultura y la Comunicación.

Dirección: Benito Juárez 126, Zona Centro.
C.P.: 91000, Xalapa, Veracruz, México.
Teléfono: +52 (228) 167 06 20
Correo: revistabalaju@uv.mx

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons
Atribución-NoComercial 4.0 Internacional.

