

CAPÍTULO VI.

LAS VESTIMENTAS ESPACIALES DE LA POESÍA FEMENINA

La teoría cultural establece cuatro clases de cultura opuestas entre sí. La primera y la más compleja es aquella en la que la autoridad respalda el poder. En este caso, las normas culturales se manifiestan como un canon en las casas, en el vestido y en el amueblamiento. Cada cosa está hecha para hacer evidente el lugar que ocupa en la organización de las cosas. Las desviaciones de lo canónico y de las normas aceptadas por el poder cultural, causan perturbaciones y miedo, de tal forma que la cultura hegemónica se encuentra en la necesidad de defenderse contra la ‘vulgaridad’ de cada nueva moda o tendencia cultural que pudiera aparecer y poner en peligro la estabilidad del canon. Por ello, el canon establece estrictas reglas de gusto y de estilo determinando el marco que define los lenguajes aceptables. Así, los objetos canónicos no son neutrales, son manifestaciones de una norma cultural hegemónica; elegir objetos es elegir culturas (Douglas 81- 82, 94- 95). Desde la óptica de estudios culturales y feministas es indispensable cuestionar el canon y ampliar el marco de la cultura para que englobe diferentes tipos de performatividad, incluyendo la cultura popular y la vida cotidiana. La nueva crítica cultural ya no puede creer en el arte autónomo, sino en un arte profundamente enraizado en el mundo y en la vida (Felski 2004: 30, 34).

Marcia Eaton (2000) declara como un error intentar ‘purificar’ estéticamente las diferentes formas de performatividad. En realidad, la mayoría de la estética es ‘impura’, porque refleja siempre valores y creencias. Hemos sido enseñados a decodificar las obras a base de los parámetros aceptados por el canon y a colocar la complejidad estética en una posición suprema. Esto deja muy poco espacio para aspectos humanos como la emoción, la excitación, el escapismo y otros parecidos que no han sido calificados como parte de la estética. Gracias a las ideas del

Movimiento Moderno acerca de la supremacía de la forma y del rechazo hacia las experiencias de la vida, el arte de vanguardia se convirtió en la exclusividad de una élite. Felski cita a Matei Calinescu¹⁹⁵, cuando demuestra la imposibilidad de la existencia de un arte autónomo promovido por los artistas y arquitectos de la Modernidad (1995): “[...] *no object, no text, no cultural practice has an intrinsic or necessary meaning or value or function; and that meaning, value and function are always the effect of specific [and changing changeable] social relations and mechanisms of signification*” (34, 35).

Las obras de arte y de arquitectura modernas han sido premiadas y elogiadas aún cuando hayan sido insípidas, difíciles, angustiantes y demandantes, pero pocas veces por haber sido ‘bellas’. En la arquitectura, la estética moderna ha sustituido a lo bello, dejando obras difíciles de comprender, vivir y utilizar. ¡Cuántas de las obras maestras del Movimiento Moderno nunca han podido ser habitadas! El público común no se ha identificado con los espacios modernos, pero ha tenido que adaptarse por no tener otra alternativa. Sin embargo, cuando el público ha tenido la oportunidad, ha buscado, como una manifestación de inconformidad quizás, alternativas en la arquitectura ‘kitch’ comercial de una ‘pseudo-identidad’ en forma de escenografías arquitectónicas baratas. Pocas veces los arquitectos se han tomado la molestia de pensar, cómo acercarse al público y no permitir que productos comerciales de una estética barata y superficial sigan llenando el vacío dejado por los profesionistas del diseño. El canon encerrado en su esfera de la ‘alta cultura’ y estancado en su estética hegemónica paradigmática y formalista sigue promoviendo lo que ante los ojos del público resulta insípido, feo y discordante y sin responder a las verdaderas realidades de la vida moderna (36).

Simon Frith en su *Performing Rites* (1996) subraya el poder imaginativo, emocional y sensual de las artes y su gran capacidad de crear nuevos registros de percepción y de sentimiento

que nos hacen ver el mundo de una manera diferente. Raymond Williams¹⁹⁶ a su vez sugirió (1980), que no había que aislar al objeto de su contexto, sino descubrir la naturaleza de sus condiciones, y que el significado es algo dinámico e interactivo y forjado bajo condiciones específicas, móviles y abiertas a cambios. En este marco la cultura es más que el canon, es una práctica que genera diálogo (Felski 2004: 37- 40). El lenguaje arquitectónico tiene la capacidad de traducir realidades vividas en formas construidas, en la esencia que constituye un lugar. Recuperar el habitar perdido en la historia de la Modernidad, es recuperar la capacidad de poíesis que ubica al ser humano dentro del contexto y de sus condiciones. Nuestra facultad imaginativa nos permite prefigurar nuevas formas de vida, anticipar episodios para la biografía del hombre y soñar con espacios que engloban un cúmulo de fantasías, todo para tratar de superar los límites de la racionalidad geométrica. La construcción del espacio no consiste únicamente en establecer una forma y unas medidas, sino tratar de superar los límites de la materia de fabricación; la arquitectura debe proporcionar lugares para la verdadera existencia de los seres humanos. La esencia de la poesía es la imaginación como revelación de algo que viene del corazón, del sentir o presentir. Poetizar en arquitectura no significa medir-pensar con la geometría, sino explorar lo desconocido y lo misterioso con el cuerpo y con el alma. Repensar la arquitectura en estos términos significaría llegar más allá de las cuantificaciones superficiales y de la arbitraria codificación de la semiología y crear lugares que cobren vida (Trachana 1996: 97, 98).

El cuerpo y la geografía urbana sexuales

El mundo y nuestra comprensión de él tienen género. Las ciudades, los paisajes, y los lugares donde trabajamos, jugamos y vivimos -todo lo construido- tienen género. El espacio se genera a través de relaciones sociales que están bajo constantes procesos de cambio; los espacios en que

nosotros vivimos, no son fijos y sus límites reflejan un complejo sistema de poder. Los lugares y los espacios surgen y evolucionan en el paisaje por los requerimientos de las actividades, y por los conflictos y las experiencias humanas. El aspecto central en la geografía humana es entonces, el intento de entender la producción social del espacio. Para ello es necesario hacer un estudio de las maneras en que los espacios y los lugares son producidos dentro de y a través de estructuras económicas, políticas y sociales y, a través de acciones de individuos y agentes sociales cuando hacen negociaciones en su vida cotidiana (Staheli, Martin 136).

Hablando de nuestro contexto urbano, los estudiosos han puesto atención especial en el significado de los perímetros de las categorías que creamos para codificar y confrontar los mundos que construimos y en que vivimos. Según Durkheim y Mauss¹⁹⁷ (1903), la vida social tiene una forma, y cuando ésta se combina con una dimensión y una ubicación, encontramos una correspondencia entre el mundo ‘real’ y su ‘realidad social’. La apreciación del mundo concreto depende de cómo es percibido socialmente. Para estructurar los mundos ‘reales’ y las maneras de percibirlos, las sociedades han generado sus propias reglas culturalmente determinadas. Para poder articular el contexto y construir los perímetros hemos dividido el contexto social en esferas, niveles y territorios separando unos de otros con barreras invisibles que pueden ser atravesadas únicamente con herramientas intangibles. El espacio es el reflejo de una organización social y sus divisiones y jerarquías se ven reflejadas en metáforas espaciales de escalas diminutas. Así, el contexto nunca es un fondo neutral, tiene su propia influencia sobre sus ocupantes. Según Ardener, existe una relación de doble sentido: la gente define su espacio, pero también el espacio define a la gente que lo ocupa (Ardener 1981: 11-13).

Para el urbanismo moderno, el habitante de la ciudad, el urbícola u *homo urbanisticus*, tiene tres funciones principales: habitar, trabajar y circular. Podemos preguntar, dónde quedaron el

vivir, experimentar, sentir y contemplar. La zonificación moderna de las ciudades ha ubicado cada función de manera correspondiente y cada individuo en un espacio diferenciado. La zonificación ha clasificado automáticamente los espacios por género: el espacio del trabajo ha sido masculino y el espacio del habitar femenino. Sin embargo, esta división no ha correspondido a la realidad, porque para las mujeres el espacio del habitar no es únicamente un espacio residencial, vacío de significados o estático, sino un espacio de trabajo, de vida cotidiana y de intensas relaciones interpersonales. Además, la función del habitar nunca ha estado estrictamente delimitada por las cuatro paredes de la casa, sino se ha extendido más allá del contenedor convencional de la vivienda, absorbiendo al espacio urbano entorno a ésta, más los trayectos entre la casa y los destinos de la vida diaria y recorridos hechos generalmente caminando o en bicicleta. Así, nunca ha existido un límite estricto y real entre lo privado y lo público; en la vida cotidiana de las mujeres, lo privado ha sido muy flexible y se ha yuxtapuesto con lo público. El urbanismo moderno y la planeación urbana no han podido reconocer los espacios amorfos de esta yuxtaposición, así que una de las condiciones importantes para que las mujeres puedan incorporarse plenamente a la sociedad como miembros activos, es romper con las convenciones, paradigmas y esquemas modernos de espacios funcionalmente diferenciados (Tobio 62, 63).

Las mujeres siempre han transitado por todos los espacios, aunque no han sido oficialmente ‘vistas’ por la cultura hegemónica. Los espacios públicos han sido siempre informalmente ocupados por ellas. Desde la más remota antigüedad hasta nuestros días, ellas han estado allá comprando o vendiendo en las plazas, acudiendo a los templos o a los espectáculos públicos, recogiendo agua de las fuentes, lavando en los ríos y participando en un sinnúmero de tareas que han dado vida a las calles y a las plazas; las mujeres también han sido ciudad y han estado en la

ciudad cuestionando la existencia del límite entre la esfera doméstica y la esfera pública. Los movimientos de los cuerpos femeninos han marcado la imagen del espacio público informal y de tránsito; ellas han ido de visita, platicado en la calle, ido de compras, además de asistir a los ritos religiosos. Las devociones religiosas han sido el pretexto perfecto para salir a la calle, para ser callejeras y la iglesia ha sido el lugar perfecto para mirar y para ser mirada (Martínez), un espacio donde el deseo privado se ha yuxtapuesto con la presencia pública.

Jane Addams¹⁹⁸ describió tan temprano como en 1902 (“The Housing Problems in Chicago”), la relación entre las dos esferas: *“For a long time we have made a sort of fetich of the house, and have come to believe that a man has a sense of being at home only when he is within four walls standing alone upon one piece of ground. In reality the idea of a home reaches back so much further than the four walls”* (Haar 153). Addams percibió correctamente la extensión de la vida privada al contexto público. Su narrativa tiene género: *“A city represents in many respects a great business corporation, but in other respect it is enlarged housekeeping. The men of the city have been carelessly indifferent to much of this civic housekeeping, as they have always been indifferent to details of the household”*. Como consecuencia de este concepto de la ciudad como un espacio ‘doméstico’ ampliado, Addams visualiza lo siguiente: *“[...]most of the departaments in the modern city can be traced to women’s traditional activity, but in spite of this, so soon as these old affairs were turned to the care of the city, they slipped from woman’s hands, apparently because they then became matters for collective action and implied the use of the franchise”* (153). Para ella, la ciudad moderna es en realidad una esfera doméstica, ya que no era posible seguir teniendo las dos esferas separadas en una ciudad moderna. Los asuntos de gobernabilidad urbana se parecían a los asuntos domésticos (153, 154).

A pesar de estas ideas tempranas a cerca de la semejanza entre la ciudad y el funcionamiento del espacio doméstico con el individuo como su pieza central, los modelos urbanos modernos desde Le Corbusier, han ubicado a la máquina, al automóvil como el protagonista de la ciudad moderna, y su lógica de funcionamiento ha definido la estructura del espacio urbano. Otras formas de usar la ciudad como las de las mujeres, han sido residuales y se han adaptado al espacio que queda una vez que el automóvil ha definido y ocupado su espacio (Trachana 1996: 68). El diseño urbano desarrollado a base de los ideales modernos se ha enfocado a una ‘ciudad abierta’ de una circulación motorizada y en edificios conceptualizados como objetos, y no en una urbe entendida como un tejido multidimensional de individuos, grupos y de actividades. Los centros de las ciudades, separados de la vida cotidiana por grandes vialidades, han quedado desiertos de actividades tradicionales de esparcimiento y la población ha buscado otras alternativas más cerca de su vivienda. El resultado es un centro urbano monumental de soluciones pragmáticas que no reconoce la semejanza y la asociación de actividades y de ambientes, y una periferia intersticial multiforme y fluctuante en búsqueda de una identidad propia que puede convocar grupos e individuos ahora atomizados dentro de la estructura urbana (Haar 157, 158). El urbanismo moderno propuso distanciar la vivienda de los suburbios y las zonas industriales de los centros urbanos de comercio y de burocracia. Las distancias entre estos extremos no han respondido a la realidad vivida de las mujeres. La relación íntima entre las diferentes actividades del hogar condujo a las mujeres con deseos de participar en la vida productiva a buscar ocupaciones en el mismo barrio en que viven o cerca de él; la proximidad entre el hogar y el trabajo sigue siendo una condición y limitación para aceptar un empleo (Tobio 61, 63).

Según Kanes Weisman, el paisaje urbano contemporáneo es un escenario paradigmático para las obras del patriarcado. La manera en que las personas experimentan y viven los espacios urbanos y como interpretan estos lugares psicológicamente y físicamente, depende de su posición social y del grado en que aceptan o cuestionan esta posición. Los hombres están más ‘en casa’ en los espacios públicos que las mujeres. Las mujeres que no tienen el poder de regular su relación con extraños del sexo masculino que ocupan el mismo espacio público son arrebatadas por una característica indispensable de una vida urbana: su anonimato. Las mujeres aprenden a estar consciente o inconscientemente alertas para proteger los límites vulnerables de su territorio personal y de su cuerpo; evitan contactos visuales, rigidizan su postura corporal, vigilan sus movimientos y tratan de esquivar otros transeúntes más que los hombres. En otras palabras, ellas asumen una conducta que en el reino animal se relaciona con los patrones de sumisión y que traen como resultado altos grados de tensión psicológica y ansiedad (Kanes Weisman 67- 69). El cuerpo femenino es un objeto físico que ha pertenecido al hombre y a su sociedad tardomoderna de cuerpos instrumentalizados¹⁹⁹, cuyo valor y significado ella misma no puede controlar autónomamente. John Berger dice en “Ways of Seeing” (1977): *“Men act and women appear. Men look at women. Women watch themselves being looked at [...] the surveyor of women in herself is male: the surveyed is female. Thus she turns herself into an object”* (Blair 212, 213). En el espacio urbano, en la calle y en la plaza, el cuerpo femenino es un objeto vulnerable que no puede defenderse contra la invasión visual o física masculina y un elemento señalado como ajeno en la esfera pública urbana.

Los espacios urbanos de las grandes metrópolis están rodeados por las típicas torres corporativas, de espacios anónimos de oficinas que pueden albergar cientos de trabajadores administrativos sin rostro, necesarios para operar grandes empresas. Visto desde la calle y la

plaza, el peatón no logra relacionar visualmente la escala monumental de las torres con su propio cuerpo y de esta manera los espacios entre los edificios altos son percibidos como abismos oscuros convertidos en túneles de viento más propios para el tránsito vehicular que peatonal. En esta máxima densidad urbana, las calles y las plazas ya no son espacios sociales de convivencia y de la agencia humana y se están convirtiendo en desiertos de concreto y de cristal; preciosos para ver pero inhumanos para vivir. Sin embargo, la altura excesiva de estas montañas artificiales antihumanas, ha sido elogiada por el *establishment* de los arquitectos y promovida como la ‘respuesta arquitectónica’ para el desarrollo futuro de las ciudades. Estos discursos que promueven una ciudad densa donde la superficie de la tierra es aprovechada al máximo para optimizar los costos, reflejan las ideas promovidas ya por Lewis Mumford contra una ciudad horizontal de baja densidad que él llamó ‘el cáncer urbano de los suburbios’. Para las arquitectas feministas, las torres del ‘machismo arquitectónico’ no son de ninguna manera divertidas, funcionales o la solución a los problemas urbanos del futuro por ser poco sustentables por su enorme consumo de energía y porque sobrecalientan la atmósfera, provocan fuertes corrientes de aire por vientos concentrados en los profundos espacios entre los edificios, oscurecen los espacios en el nivel de la tierra, cambian la ecología de las áreas verdes colindantes por sus enormes y frías sombras y aumentan el tráfico en los centros urbanos ya sobrecargados de gente, automóviles y de contaminación (Kanes Weisman 40, 41).

El comentario de Philip Johnson acerca de la ciudad vertical revela la doble moral de la arquitectura del *establishment*: “*There’s absolutely no need for skyscrapers. They’re a sheer fantasy of American Bourgeoisie [...] The more skyscrapers I build, the more it strains the neck a bit, but it’s pleasant to see them growing, like a good asparagus bed*” (41). El ego de los hombres de negocios así como de los arquitectos célebres se eleva con la altura de sus torres. Lo

que la arquitectura de oficinas realmente necesitaría son estrategias de diseño sustentable y la promoción urbana de la conversión de los techos, terrazas e inclusive fachadas en superficies verdes para que produzcan oxígeno al ambiente urbano y reduzcan niveles de ruido y que ofrezcan un espacio tranquilo para calmar el espíritu humano. En los ‘sueños’ femeninos, un edificio de oficinas es socialmente responsable en la búsqueda de evitar la segregación entre sus usuarios, cambiando sus esquemas de funcionamiento para incluir en su programa arquitectónico guarderías para los hijos de las trabajadoras y centros de recreación para las familias enteras de los trabajadores (41, 42).

El canon de los centros urbanos y de sus flamantes y agresivamente altos edificios es inherentemente masculino. Sin embargo, pensar que construcciones con muros curvos de escalas modestas y volumétricamente horizontales como femeninos, es simplemente afirmar un desafortunado estereotipo femenino. De ninguna manera debemos caer en conclusiones simplistas como aquellas de Lewis Mumford²⁰⁰, quien explicó que en la cultura neolítica del matriarcado toda forma espacial reflejaba las ‘artes de vida’ femeninas (Kanes Weisman 15, 16): *“In the house and in the oven, the byre and the bin, the cistern, the storage pit, the granary... the wall and the moat, and all inner spaces from the atrium to the cloister, house and village, eventually the town itself were woman writ large”* (16). Mumford contrastó de manera ingenua la cultura matriarcal con la posterior cultura del arado del cual más tarde surge la urbanización de “agresión y fuerza”, de “habilidad de matar” y de “concepto de la muerte”. El describe la evolución del paisaje urbano de la siguiente manera: *“Male symbolism and abstraction show themselves in the insistent straight line, the rectangle, the firmly bounded geometric plan, the phallic tower and the obelisk...while the early cities seem largely circular in form, the ruler’s citadel and the sacred precinct are more usually enclosed by a rectangle”* (16).

Lo femenino surge de la correspondencia entre el uso cotidiano del espacio, sus actividades, trayectorias y de movimientos corporales de los cuales la forma espacial es una respuesta. Así que, si los espacios neolíticos del matriarcado eran redondos, esto era una simple consecuencia de que esta forma se adaptaba mejor que ninguna a la preparación de alimentos, crianza comunitaria de los hijos y otras actividades compartidas de las mujeres. Los estudios de la arquitectura y de la ciudad deben concentrarse en el fondo y no en la forma.

En las últimas décadas han surgido propuestas de mujeres de reformular la ciudad, entre ellos La Carta Europea de las Mujeres y la Ciudad, un proyecto abierto de investigación realizado entre los años 1993 y 1995²⁰¹ que propone definir los ingredientes de una nueva ciudad en la que todas las personas gocen de las mismas oportunidades. El modelo urbano planteado es una ciudad flexible y multifuncional en que diferentes usos están ubicados en la misma zona de una manera muy diferente a la ciudad fragmentada actual. Los espacios en las ciudades flexibles deben ser proyectados desde el análisis de distintas formas de vida y de las aspiraciones de diferentes grupos de personas. La flexibilidad espacial surge del modelo que permite realizar diferentes funciones en la misma célula urbana. En una ciudad flexible los hogares se ubican cerca de los lugares de trabajo, los cuales a su vez cuentan con guarderías, colegios, bibliotecas, centros de salud y centros culturales, hospitales, lugares para el ocio, comercios etc., creándose así barrios plurifuncionales. Lo anterior responde a las necesidades de la vida cotidiana de las mujeres y les abre oportunidades de participar más activamente en la sociedad (<http://www.lamujerconstruye.org/expo%20virtual%20cd/construire%20en/20paridad/espacios/sp/espac.htm>). Como conclusión, los espacios urbanos deberían recuperar su papel como lugares de encuentro de diferentes tipos y expresiones de la cultura de un pueblo, además de ser una representación de las múltiples aspiraciones de una determinada sociedad. Los lugares no son

indiferentes para nosotros, constituyen nuestra referencia personal y colectiva en que sucede la vida cotidiana (García Rosales).

Los espacios intersticiales y la nueva agencia femenina

Como ya mencioné anteriormente, nuestras ciudades, vecindarios y edificios son artefactos culturales moldeados por intenciones e intervenciones humanas, que simbólicamente asignan un lugar a cada miembro de la sociedad según su ubicación en la estructura social. Nosotros existimos en relación con el tiempo y con el espacio, y no podemos entender completamente quienes somos hasta que entendemos donde estamos. Sin embargo, comprendemos el espacio en que estamos de maneras diferentes. Además del espacio físico y social que ocupamos, nuestra comprensión del entorno es moldeado también por el espacio metafísico o nuestras creencias morales y religiosas. Colectivamente, estos tres tipos de espacialidades constituyen el universo simbólico que estructura la experiencia y define la realidad humana. En las sociedades patriarcales donde los hombres forman el grupo dominante, los tres espacios mencionados se fundamentan en la experiencia masculina del mundo y de la vida. El universo simbólico patriarcal se basa en conceptos dicotómicos, de tal forma que los individuos han podido ser clasificados en grupos con límites claros y posiciones opuestas, justificado la explotación y supremacía del hombre occidental. De la misma manera, nuestro mundo contemporáneo tiende a relacionar la vida urbana con la cultura y actividades intelectuales con el poder, agresión, peligro, trabajo interesante y eventos mundiales importantes, todos de matiz masculino (Kanes Weisman 9- 13).

Nuestra existencia contemporánea está marcada por una sensación de la necesidad de supervivencia; estamos viviendo constantemente en el límite del 'presente', y estamos ubicados

en un momento de tránsito donde el tiempo y el espacio producen estructuras complejas de diferencias e identidades, pasados y presentes, interiores y exteriores, inclusiones y exclusiones. Entre estos quedan espacios '*in-between*' que permiten elaborar estrategias de identidad individuales o grupales que son terreno fértil para la colaboración innovadora y de contestación, e inclusive para redefinir la idea de la sociedad misma. En estos mismos espacios intersticiales se generan las negociaciones que buscan validar híbridos culturales que emergen siempre en los momentos de transformaciones históricas. Como parte de este proceso se modificarán, o quizás se borrarán por completo, los límites entre lo privado y lo público así como entre la alta cultura y la cultura popular. El espacio liminal, el intersticio, se vuelve un intermediario entre las identidades y los procesos de la interacción simbólica. Este espacio será el tejido conector que una los diferentes niveles y grupos humanos, renovando el pasado y refigurándolo como el espacio '*in-between*' contingente que innova e interrumpe la performatividad del presente (Bhabha 1-12).

La aparición del 'tercer espacio' liminal convierte la estructuración del significado y de la referencia en un proceso ambivalente que produce sistemas culturales marcados por contradicciones y ambivalencias. El tercer espacio que por su carácter fluctuante y ambiguo no tiene una representación formal, es fundamental para la constitución de las condiciones de enunciación que garantizan que los significados y los símbolos culturales no tienen una unidad primordial, ni son fijos. Los símbolos pueden ser apropiados, interpretados, rehistorizados y leídos nuevamente y de diferentes maneras. Las personas dedicadas a iniciar estas condiciones desestabilizadoras del cambio cultural revolucionario, son poseedoras de una identidad híbrida como consecuencia de que están conscientemente atrapadas en las turbulencias de un tiempo discontinuo de reinterpretaciones y negociaciones culturales. Las mujeres pertenecen a estos

individuos híbridos contemporáneos, cuya vida fluctúa entre las diferentes esferas y roles sociales. Los espacios liminales permiten la exploración de las historias paralelas de los individuos híbridos y se convierten en escenario de los encuentros y de las confrontaciones entre los diferentes grupos de los ‘Otros’ que han sido mantenidos en la periferia (Bhabha 21- 28; 54, 56). Como consecuencia, estos espacios intersticiales son aquellas zonas de mayor potencial para la regeneración, reinterpretación y renovación de la cultura.

Los estudios de John Hartley acerca de la cultura popular y de la esfera pública contemporáneas contradicen las ideas urbanas modernas, señalando los intersticios entre los centros y las áreas rurales, los suburbios, como el área física con más potencial para generar espacios de una nueva agencia humana. John Hartley argumenta lo siguiente: “[...] *the public sphere is more real as fantasy, an ideal type, than as historical achievement; where it does exist it is in the virtual sphere of media, not the physical centre of town*” (Hartley 156). Para Hartley, los suburbios son los verdaderos contenedores de la realidad popular matizada por lo privado, lo femenino y por la cultura de consumo. El hogar y los suburbios, junto con las instituciones íntimamente conectadas a ellos, tales como los *malls*, la vida familiar y los medios, constituyen lugares y medios mediante los cuales los mensajes públicos y políticos circulan, son consumidos, recreados, generalizados y personalizados. De esta forma, el suburbio no únicamente es un lugar físico, sino un *locus* que permite el desarrollo de nuevas agendas políticas basadas en el confort, privacidad y auto-construcción de identidades (156, 157). “[...] *an image saturated space which is both intensively personal (inside people’s homes and heads) and extensively abstract (pervading the planet). It’s where personal, family, political and cultural meanings are reproduced- a place where people make themselves out of the semiotic and other resources to hand*” (157).

En las sociedades contemporáneas, los límites culturales entre los territorios físicos o localidades, ya no son claros. Es mejor conceptualizar los ‘universos culturales’ suburbanos a través de conceptos de espacios semióticos, tales como ‘semiosfera’, que engloban toda una diversidad de significados diferenciados, relacionados y fertilizados entre sí. Las ‘semiosferas’ son construidas con ideas y modelos semióticos, tales como actividades recreativas de los individuos y los mundos urbanos, arquitectónicos o tecnológicos. Hay una conexión bidireccional entre los individuos, los grupos y estos constructos: las edificaciones arquitectónicas copian la imagen del universo, mientras éste está construido por una analogía con el mundo de constructos culturales de la humanidad. Los significados dinámicos y dialógicos no son únicamente perceptibles en la imagen del suburbio, sino también en la manera en que se conecta con otras esferas semióticas, espaciales, intelectuales y arquitectónicas; el significado genera arreglos espaciales que después se llenan de significados. En los suburbios la esfera semiótica virtual genera y cohabita el espacio físico del suburbio (157, 158).

Según el punto de vista del urbanismo moderno, el suburbio era resultado de la acumulación de las características más anti-urbanas: aislamiento, soledad, monotonía, uniformidad y homogeneidad social. El suburbio no pertenece física y psicológicamente al Mundo de la Verdad. La experiencia suburbana se concentraba en lo doméstico introvertido y en el cuidado de un confort intelectualmente obtuso, en la vida privada y estabilidad familiar dentro de ciertas normas pequeñoburguesas, que estaban lejos de las flamantes y vanguardistas atracciones de la cultura urbana y colectiva. Filosóficamente, los suburbios no deberían haber existido, porque eran una ofensa a la lógica binaria, un espacio ‘*in-between*’ urbano y no urbano a la vez, una imposibilidad lógica en un universo dicotómico (158- 160). Hartley señala sin embargo, que el suburbio nunca ha sido un vacío cultural, sino más que nada el centro de las experiencias y

actividades de los grupos divergentes, de los ‘Otros’. La parte importante de la economía doméstica no remunerada, pero aún así indispensable, se genera en los suburbios, además de otras actividades creativas y productivas. Mucha de la ‘cultura formal’ tiene su origen en los suburbios: los escritores, pintores y compositores trabajan en sus casas suburbanas y el público consume muchas de sus obras en los contextos igualmente suburbanos. Todos estos aspectos se mezclan con la vida cotidiana, generando un tejido de significados y experiencias exclusivamente suburbanos, que deben ser personalizados, performados y hechos visibles. De la misma manera, los contenedores y los ambientes de la vida cotidiana llenos de características y acciones individuales pueden ser reconocidos como lugares detonadores de una cultura tardomoderna (165, 166). En el centro de esta nueva ‘semiosfera’ se ubican las mujeres y sus desplazamientos espaciales dentro y fuera del hogar, sus actividades y sus relaciones interpersonales, aquel tejido que siempre le ha dado forma y estructura al espacio suburbano y que ahora puede promover su revalorización como un espacio que genera una nueva agencia humana.

Dentro de este marco suburbano, Kanes Weisman encuentra un nodo potencial de desarrollo de una nueva agencia femenina: el *mall*. El centro comercial contemporáneo o *mall*, el descendiente de la tienda departamental decimonónica que mencioné en la primera parte de este documento (Cap. I. 39, 40), surge de la creencia de que hacer compras, el ‘*shopping*’, puede ser por sí solo una experiencia social entretenida. Los esquemas del *mall*, imitan una traza urbana simple, ya que consisten en una zona de circulación central en forma de una calle interior. En medio de esta se ubica generalmente una zona ‘verde’ con macetas, bancos y fuentes para crear una ‘escenografía’ urbana. Este ‘ambiente urbano’ controlado es complementado por ‘cafeterías en las aceras’, que en realidad están protegidas de toda incomodidad ambiental o climatológica

real. Las plantas y hasta los árboles surgen de los pisos cuidadosamente cubiertos con acabados interiores, el agua escurre sobre muros llorones, y la música ambiental complementa el ambiente prefabricado (Kanes Weisman 44).

El *mall* es el mundo de las mujeres, pero no por la tradicional creencia que las conceptualiza como las principales víctimas de consumismo; un *mall* es una respuesta perfecta a las necesidades de las mujeres contemporáneas; espacios públicos en los cuales la mujer puede controlar el anonimato de su cuerpo, áreas para niños en espacios seguros y cubiertos, pisos planos que facilitan transitar con los niños o con los carritos de bebé, bancas para sentarse cerca de las áreas de juego que ofrecen la posibilidad de conversar con las amigas, todo esto cerca de sus casas ubicadas en los suburbios. La ciudad real no le puede ofrecer los mismos ambientes seguros y a tan poca distancia. En los *malls*, los adolescentes que son demasiado grandes para quedarse jugando en la casa y demasiado jóvenes para ir a divertirse a los ‘antros’ se reúnen y los adultos mayores se encuentran, ya que estos son los únicos lugares vigilados en que pueden congregarse y socializar²⁰². Así, el *mall* suburbano se ha convertido en una ‘ciudad sustituta’ que no tiene tráfico, ruido, contaminación atmosférica e inseguridad urbana (45, 46).

Es irónico que el *mall* suburbano considerado el lugar más deplorable del capitalismo y lo que más ha corroído al tradicional centro urbano, haya logrado adaptar en su arquitectura con tanta habilidad la iconografía más sagrada del urbanismo clásico: secuencias de hitos para articular un recorrido, la muralla de defensa como en las ciudades medievales, accesos con pórticos monumentales, calles internas protegidas y nodos en forma de plazas jerarquizadas por fuentes. La aplicación del concepto del paisaje urbano y del ‘*streetscape*’ en los *malls* ha resultado un método mercadotécnico sumamente exitoso que ha transformado la anterior tienda departamental espacialmente rígida, en una especie de ‘parque de diversiones’ comercial de

efectos escénicos, orientado hacia la socialización de la familia (47). Podemos considerar al *mall* un perfecto testimonio del fracaso del espacio urbano convencional, ya que este ha resultado demasiado inseguro y distante, visto desde los suburbios donde la gente vive. Sin duda, el *mall* ha sabido atraer a usuarios ‘marginales’ y olvidados por el diseño de la ciudad moderna: las mujeres y las madres con hijos pequeños, los adolescentes y las personas de la tercera edad.

Sin duda, el efecto del *mall* en el contexto urbano original ha sido destructivo; las tiendas locales han tenido que cerrar sus puertas por no poder competir con estos gigantes comerciales y, los productos industriales y transnacionales han sustituido a los artesanales o regionales, destruyendo las estructuras económicas y productivas locales. Por otro lado, los ambientes que ofrecen son homogéneos independientemente del lugar, culturalmente áridos y moldeados únicamente para proporcionar ganancias. Sin embargo, y a pesar de su carácter comercial, el *mall* podría tener un enorme potencial para mejorar la calidad de la vida urbana; podría convertirse en una fuerza con la capacidad de atraer funciones y espacios públicos, centros culturales y cívicos, parques y jardines, edificios de departamentos, oficinas, hoteles, teatros, restaurantes, centros de salud y guarderías. En otras palabras, podrían servir de impulsores de una nueva vida y socialización urbanas reformulando y dando más consistencia al tejido urbano de los suburbios, para que se deje de encapsular y aislar a las gentes dentro de sus automóviles, núcleos de vivienda y centros de trabajo (48, 49).

Una forma renovada de recuperar la ciudad y regresarle su escala humana, podría seguir el ejemplo de los recientes proyectos urbanos de Nueva York. Empezando por el *New York High Line*²⁰³, la ciudad ha propuesto invadir espacios intersticiales de zonas y franjas urbanas abandonadas, y convertirlos en parques lineales conectados a los hogares y lugares de trabajo. Así antiguas vialidades, puentes, zonas industriales y vías de ferrocarril se han convertido en

parques y plazas al alcance de los ciudadanos. Además de mejorar la calidad ambiental de la ciudad, ofrece nuevamente auténticos espacios urbanos para lograr encuentros entre los habitantes. La diferencia está en la forma en que estos espacios abiertos y verdes fueron conceptualizados; no como núcleos aislados dentro de la estructura urbana, ubicados en posiciones jerárquicas, sino como líneas verdes que fluyen a través de la ciudad sin una geometría fija conectando lugares, actividades y personas. Proyectos como estos podrían ser síntoma de una ‘feminización’ de la ciudad.

‘Almacén frigorífico cúbico’ vs. ingenieras domésticas

Es el momento de explorar el contenedor de lo que la arquitectura ha considerado de menor valor, lo que Habermas llamó la ‘esfera ‘intima’ o el ‘tercer dominio’ (Trachana 1996: 130) y al cual Kant no le dio ningún papel importante dentro de la crítica ilustrada: lo doméstico. Kant definió las características del uso privado de la razón, diciendo que se trata siempre de un ejercicio doméstico que no es libre, puesto que representa un mandato ajeno (Kant 31), y Foucault, continuando con las ideas de Kant, definió las diferencias entre el uso público y privado de la razón: “[...] la razón debe ser libre en su uso público y sumisa en su uso privado” (Foucault 339), y agregó “el hombre, como dice Kant, hace uso privado de su razón cuando es ‘una pieza de la máquina’, es decir, cuando tiene un papel que desempeñar en la sociedad y unas funciones que ejercer” (339). Para la Ilustración, lo privado no podía ser escenario de la crítica, de la emisión de conocimiento, ni de la socialización; estaba ciega ante todos los procesos de socialización que sucedían dentro del hogar entendiéndolo como un simple contenedor de funciones físicas y fisiológicas básicas.

La casa ha sido profundamente relacionada con la mujer y sus atributos sociales y humanos. El contenedor del hogar, la casa habitación, se ha convertido en un universo simbólico que ellas no pueden controlar, pero que les ha otorgado la responsabilidad de los cuidados de la familia y de la renovación de la vida humana (Kanes Weissman 17- 20). Para Ramos Escandón no hay nada inherente *per se* en la separación entre lo doméstico y lo público que pueda explicar las causas y el contenido de los roles sociales y culturales de género. En términos cotidianos, esta diferencia se ha interpretado comúnmente como distinción entre el amor y el dinero; el primero es tema normativamente centrado en la mujer y el segundo se enfoca en el hombre (Ramos Escandón 150, 154- 156). Sin embargo el hogar, lejos de ser un espacio insignificante como lo describieron Kant y Foucault, es un escenario rico en significados que tiene contenidos espirituales que no existen en ningún otro espacio. En los contextos de las culturas en las cuales el mundo exterior no cumple con los deseos de los individuos o es percibido como poco confiable²⁰⁴, el espacio doméstico representa una fortaleza contra los peligros y amenazas exteriores. Mientras más cerca de la puerta del hogar está el límite entre el mundo exterior hostil, más importancia recobra el espacio del hogar y el estatus de la mujer como la figura central de él. (Ardener 1981: 19, 23). Como en el caso del *mall*, el espacio del hogar centrado en la mujer, ofrece un escenario de socialización seguro en la ciudad cada vez más insegura.

El análisis de datos históricos y arqueológicos revela el papel de la mujer como ‘diseñadora’ y constructora de las viviendas de las primeras civilizaciones. Mientras los hombres se dedicaban a la cacería y a la pesca, las mujeres fueron las responsables de la construcción de los cobijos, y de la distribución y del carácter de los espacios y de sus funciones. La relación íntima de las mujeres con el elemento tierra y sus actividades cotidianas, le dieron forma a la disposición semi-circular de las primeras viviendas. La geometría redonda del espacio era extremadamente

funcional, permitiendo optimizar la preparación de alimentos, la elaboración de trabajos artesanales, la vigilancia y la crianza de los hijos. Es importante subrayar nuevamente que no debemos cometer el error de Mumford y pensar que las formas curvas sean el resultado de la personalidad femenina, sino más bien entender, que estas respondían mejor a los requerimientos de la vida diaria de las mujeres (Mérola Rosciano).

La aparición de la edificación llamada ‘la casa’, no significó que esta fuera un contenedor hermético de lo privado. La casa medieval no era el escenario de una ‘esfera privada’, sino un espacio donde las actividades privadas se yuxtapusieron con las públicas en toda armonía. Tenía un cuarto plurifuncional amplio que servía para cocinar, comer, recibir invitados, hacer negocios y por la noche, para dormir. Como consecuencia, no tenía ningún sentido tratar de generar un orden espacial más permanente, y la colocación de los muebles y otros accesorios necesarios reflejaba un constante estado de improvisación en el uso del espacio²⁰⁵. Aquellas casas que funcionaban paralelamente como moradas familiares y lugares de reunión, estaban impregnadas de un agitado ritmo de la vida generado por un constante ir y venir de la familia inmediata, de empleados, sirvientes, aprendices, amigos y protegidos²⁰⁶ (Rybczynski 38). Lo que importaba era el mundo externo y el individuo era un simple ocupante más de este exterior y como tal su vida era un asunto público. Con el Renacimiento y la Edad de la Razón surgió una nueva consciencia humana: apareció el mundo interno del individuo y con ello el ‘yo’ y la familia. En esta etapa, mucha gente ya no vivía y trabajaba en el mismo edificio. Con nuevas ocupaciones más específicas, tales como constructor, abogado, notario o funcionario, había cada vez mayor número de personas cuya casa funcionaba exclusivamente como una residencia; era un lugar privado, identificado con la vida familiar²⁰⁷. La casa era sobre todo el escenario para una especie de ‘teatro social’; todo estaba planeado para el lucimiento de la prosperidad del dueño (45- 51).

La aparición de la verdadera intimidad hogareña en las casas era consecuencia casi accidental de la evolución de las condiciones peculiares y únicas de la vida urbana en un pequeño rincón de Europa Central: Países Bajos. A mediados del siglo XVII los Países Bajos habían desarrollado un clima político y religioso tolerante que permitió el florecimiento de las universidades y de las artes. Esta ‘Edad de Oro’ holandesa duró apenas desde 1609 hasta 1660, pero fue suficiente para que evolucionara una sociedad próspera. Los holandeses eran principalmente comerciantes y terratenientes y no había campesinado sin tierras. Además, no existía una aristocracia poderosa ni un rey. El país era gobernado por los Estados Generales integrados por representantes de las siete provincias soberanas holandesas, elegidos entre los miembros de la clase media alta. Así, los holandeses eran urbícolas por tradición y burgueses por convicción (61- 64).

Las casas holandesas eran pequeñas, primero por el tamaño de los terrenos, pero también porque no necesitaban alojar muchas personas; la casa había dejado de ser el lugar de trabajo cuando muchos de los artesanos se convirtieron en comerciantes o rentistas acomodados. Las casas pequeñas con pocos habitantes reforzaban la idea de la independencia individual y los valores del ambiente doméstico, que con el tiempo se apreciaban cada vez más (69, 70). Y aquí finalmente aparece la mujer en la escena. Los pintores holandeses del siglo XVII hicieron algo revolucionario: escogieron mujeres comunes y sus actividades domésticas cotidianas como tema de sus obras. La casa ya no era un lugar de trabajo donde personas ajenas a la familia se reunían a laborar, se había convertido en un lugar de otro tipo de trabajo: el trabajo doméstico especializado y hecho por mujeres. La verdadera feminización de la casa holandesa del siglo XVII fue uno de los acontecimientos más relevantes en la evolución del interior doméstico. Las mujeres holandesas fueron las encargadas del cuidado y de la administración absoluta de toda su casa. En ella, la cocina era la habitación más importante: “[...] se promovió la cocina a una

posición de una dignidad fantástica, y se convirtió en algo intermedio entre un templo y un museo”. La apreciación de la cocina como el espacio central del hogar exigía dejar a la vista objetos e instrumentos de la vida cotidiana, subrayando cada vez más la importancia del trabajo doméstico como fuente de comodidad. Por primera vez la mujer que realizaba el trabajo doméstico, estaba en condiciones de influir en el orden y en la disposición de ésta. La importancia dada a la cocina en el orden espacial de la casa, reflejaba la posición central de la mujer en la familia holandesa. La casa se estaba haciendo más íntima, adquiriendo un ambiente especial; se estaba convirtiendo en un lugar centrado y controlado exclusivamente por la mujer; la domesticidad se había convertido en un logro femenino (80- 84).

El descubrimiento de la intimidad y de la domesticidad abrió camino al surgimiento del nuevo concepto respecto del espacio doméstico: el confort, que hacía la vida más rica, más interesante y más agradable. Este siguiente paso se da en Francia en el siglo XVIII cuando surge el interés en estudiar cómo diseñar y construir sillas más cómodas²⁰⁸. Madame Pompadour fomentó el interés del rey Luis XV por la arquitectura doméstica²⁰⁹ y lo convenció del valor arquitectónico y artístico de lo pequeño, precioso e íntimo. El interés del rey por la decoración de interiores promovió una moda decorativa general y facilitó la introducción de nuevas ideas que aumentaron la intimidad y el confort hogareño. Lo anterior permitió el surgimiento del primer estilo de diseño exclusivamente de interiores: el rococó. Este hecho demuestra no únicamente que el interior como expresión arquitectónica se estaba separando del exterior y que éste no necesariamente tenía que obedecer al mismo lenguaje que la arquitectura del edificio. La separación del interiorismo de la arquitectura permitió el mayor desarrollo del concepto del confort doméstico. Las mujeres siguieron teniendo una fuerte influencia en la evolución de la domesticidad francesa, por lo cual el refinamiento delicado del rococó es frecuentemente

calificado como femenino. La vida social previa a la Revolución Francesa estaba dominada por las mujeres aristócratas y burguesas que en el siglo XVIII se colocaron abiertamente como árbitros de las costumbres y los gustos. Su influencia se manifestó en muchas formas, pero especialmente en el ablandamiento del decoro. Como consecuencia, el interior doméstico francés adoptó soluciones menos ceremoniosas y más cómodas²¹⁰ (85- 106). La Revolución Francesa dio fin a esta dominación femenina de espacio privado y sus ‘acciones capilares de poder’ sobre los gustos de la época.

Las mujeres de los países de habla inglesa empezaron a tener influencia en la solución de los interiores hasta mucho más tarde, ya que la disposición de la casa era considerada un tema que superaba la capacidad intelectual de la mujer y el buen gusto era una característica exclusivamente masculina. Hacia finales del siglo XVIII, el confort femenino inició su expansión en los espacios habitacionales del mundo anglosajón, y las flores y los temas vegetales se convirtieron en una parte importante de la decoración, poniendo en evidencia el amor inglés por la naturaleza (124, 125). Desde este momento se generó la perfecta y formal ruptura entre las dos áreas de diseño de espacios: la arquitectura y el diseño de interiores. Considerando los espacios interiores de poco interés, los arquitectos prestaban más atención al exterior y a los estudios históricos y de procedimientos de diseño clásicos en un ambiente de academicismo puro, lejos de la práctica. Pero había aquellos que vieron una gran oportunidad en el campo que los arquitectos habían dejado desocupado; los tapiceros, que no eran artistas ni artesanos sino hombres de negocios. Ellos se apresuraron a responder a la necesidad de asesoramiento técnico que tenían los propietarios de las casas con respecto al aspecto interior de éstas. Cuando los arquitectos se dieron cuenta que habían perdido el control del diseño global de las casas, ya era demasiado tarde: los tapiceros o decoradores de interiores, como preferían llamarse más adelante, ya habían

invadido el área del diseño del confort doméstico (134, 135). Lo único que los arquitectos podían hacer para defender su posición hegemónica como los únicos jueces del gusto, era excluir definitivamente el interiorismo del canon arquitectónico.

Hacia mediados del siglo XIX, la llegada de inventos técnicos como el gas y la ventilación trajeron consigo la necesidad de repensar la casa desde el punto de vista de racionalización y mecanización. La casa fue invadida por artefactos nuevos y por una sensibilidad diferente: la del ingeniero. Los arquitectos no dispuestos a abandonar su círculo cerrado del ambiente académico y su arquitectura surgida de estudios geométricos en búsqueda de una solución estéticamente perfecta, prefirieron ignorar la invasión ingenieril. Así, la arquitectura y las nuevas tecnologías domésticas se fueron separando. Sin embargo, las mujeres se entusiasmaron por las novedades ingenieriles, especialmente en los Estados Unidos. Una de ellas, Catherine E. Beecher²¹¹, escribió en 1841 el tratado llamado *Economía Doméstica para el Uso de Damas Jóvenes en la Casa y en la Escuela* donde escribió lo siguiente: “No hay aspecto de la economía doméstica, que afecte más seriamente a la salud y a la comodidad diaria de las mujeres estadounidenses, que la construcción correcta de las casas”. El tratado de Beecher fue dirigido a las mujeres como la usuaria principal de la casa, pero no para hablar de ‘adornos complicados’ ni de la moda, sino del espacio adecuado para los armarios y de las cocinas cómodas; lo que le interesaba a Beecher no era el aspecto de la casa, sino su funcionamiento. Si en otros libros de arquitectura la cocina era descrita como una habitación amplia que se llamaba ‘cocina’, Beecher no únicamente indicaba donde debían estar situados los elementos principales, sino también proponía una gran cantidad de innovaciones prácticas de corte técnico (Rybczynski 151- 165). Podemos concluir que la tecnología entró a las casas por la puerta trasera, por la de la cocina que fue abierta por las mujeres.

El fuerte enfoque en el usuario era una característica de la domesticidad estadounidense de finales del siglo XIX y de principios del XX. La casa se concebía a partir de la visión de aquellos que la habitaban y trabajaban en ella, especialmente desde el punto de vista de las mujeres. Beecher y muchas otras autoras cambiaron la imagen de la casa; la idea masculina de la vivienda como un espacio fundamentalmente sedentario y un refugio de las preocupaciones del mundo, a un hogar como un espacio dinámico en el que se tenían que combinar armónicamente el trabajo y la comodidad (166).

Era evidente que los arquitectos profesionales no estaban de acuerdo con las iniciativas de estas mujeres autodenominadas ‘ingenieras domésticas’. Para los arquitectos, las zonas femeninas y especialmente las cocinas, eran vacíos conceptuales y espacios de segunda que no requerían de un planteamiento arquitectónico especial. Era evidente, que estos intersticios dentro de la casa habitación, eran el área donde las mujeres ingeniosas y con mucha iniciativa empezaron a experimentar nuevas ideas de la domesticidad dinámica. A la vez, estos espacios eran el centro de una resistencia femenina ante la imposición arquitectónica masculina utilizando como arma el confort y el manejo económico del hogar difíciles de rechazar desde el punto de vista racional. Las ‘ingenieras domésticas’ sabían que los arquitectos automáticamente rechazarían sus propuestas porque, como lo expresaban ellas, “algunas cosas llevan haciéndose desde hace tanto tiempo -casi siglos- que a menudo se consideraba que las ideas supuestamente nuevas del ama de casa no son viables” (172).

Para la psicóloga norteamericana Lillian Gilbreth²¹², las mujeres podían ahora organizar su familia y su casa aplicando los principios y las prácticas ingenieriles para convertir su vida en una aventura y en un viaje de exploración gracias a innovaciones modernas de tecnología doméstica. Gilbreth llamó de inmediato la atención de varios fabricantes de electrodomésticos y

la contrataron para realizar estudios para estructurar una planificación más eficiente de las cocinas. La importancia de las mujeres en el diseño doméstico norteamericano había alcanzado su cúspide en el decenio de 1900 y cursos de ‘economía doméstica’ fueron incluidos en los planes de estudio de colegios tan prestigiosos como el MIT y la Universidad de Columbia. Muchos aspectos tecnológicos de la casa contemporánea datan de esta época (175, 176).

En la década de los años 20’s, Francia tomó como propósito restablecerse como líder europeo de la decoración de interiores. Para este fin se organizó en 1925 *La Exposition Internationales des Arts Décoratifs et Industriales Modernes* de Paris, donde el interior doméstico fue su tema principal. A pesar del enfoque de la exposición, las norteamericanas no fueron invitadas, así que las innovaciones de las ‘ingenieras domésticas’ nunca alcanzaron el conocimiento del público europeo. En su lugar, el estilo que logró la mayor espectacularidad en el evento, fue el Art Decó, el último de una serie de estilos creativos y anti-históricos, desde *Arts&Crafts* y el estilo ‘Reina Ana’, hasta el *Art Nouveau*, muy enfocados en el interior. Pero finalmente, lo principal en todo aquello era la visualidad y nadie se interesaba en la racionalización de la domesticidad del estilo norteamericano (187, 188).

En un rincón de la exposición parisiense había un pabellón, que a pesar de su apariencia poco atractiva, tendría más influencia en la evolución de la casa que ninguno de sus vecinos esplendorosos y aplaudidos: el Pabellón *L’Esprit Nouveau*. La reacción de un corresponsal norteamericano ante esta obra describe mucho lo que la gente pensaba: “[...] literalidad prosaica de un almacén frigorífico cúbico [...] tenía más o menos la forma de una caja, y el exterior liso era blanco, sin más decoración que dos enormes letras de seis metros de alto pintadas en una pared: EN”. A la mayor parte de la gente no le gustaba el pabellón; el interior estaba tan desnudo e inacabado como el exterior. El colorido era duro: paredes blancas y un techo azul, además una

pared del cuarto de estar era de color marrón, los armarios pintados de amarillo y la escalera estaba hecha de tubos de acero que parecía sacada directamente del cuarto de máquinas de un buque. La cocina era la habitación más pequeña de la casa, del tamaño de un cuarto de baño. El cuarto de baño, que también funcionaba como gimnasio, tenía toda una pared de bloques de vidrio y era casi tan grande como el cuarto de estar. Y los muebles, los pocos que había, parecían fríos e incómodos. Rybczynski concluye que “El Espiritu Nuevo era una melodía de una sola nota tocada con silbato”. Pero lo que el público pensaba que era una broma, no resultó serlo: en los cinco años siguientes su autor, Le Corbusier, construyó una serie de casas unifamiliares cuyos interiores seguían el modelo del ‘almacén frigorífico cúbico’ con un interior desnudo (190- 193).

Para la mayoría de la gente, estas casas no ofrecían nada atractivo. Las paredes blancas desnudas y repetitivas parecían pobres, los colores fuertes y los objetos industriales fríos e impersonales. La cocina tenía el mismo encanto que un laboratorio químico diminuto y su ubicación en la parte alta de la casas resultó extraña y poco práctica. Curiosamente el Espíritu Nuevo demostró muy poco interés hacia las verdaderas innovaciones prácticas que facilitan la vida doméstica, e intentaba hacer torpemente más eficiente la casa sin conocer lo que era la vida cotidiana; ¡probablemente Le Corbusier nunca había hervido agua en una cacerola! Lo que él sabía de la vida cotidiana lo había leído de los libros del norteamericano Frederick Winslow Taylor²¹³, ¡pero no parece haber entendido nada de la economía doméstica (194)!

Para las ‘ingenieras domésticas’ el objetivo era ayudar a la gente a descubrir soluciones que se adaptaran a sus necesidades individuales. Para ellas, la casa era como la ropa: debería quedarle bien a la persona que la utilizaba. La casa debía ayudar a la mujer a organizar los espacios conforme a sus propios hábitos de trabajo, así que no había una solución o modelos

ideales; tampoco debía haber modelos paradigmáticos o sistemas de patrones predefinidos. Lo importante era descubrir las ‘normas’ particulares de cada familia. Para Le Corbusier era importante establecer dogmas impuestos desde afuera, ya que las necesidades humanas tenían que ser universales y uniformables. Como resultado, sus soluciones eran prototípicas y no personalizadas. Él visualizaba la casa como un objeto producido en masa al cual el individuo tenía que adaptarse, ya que no le quedaba de otra. La tarea del arquitecto era encontrar la solución ‘correcta’ a la cual la gente tenía que acostumbrarse. El arquitecto era un sabio, cuya capacidad intelectual superior se elevaba sobre la inteligencia de cualquier individuo común; era el héroe moderno con el don de decidir y controlar el destino de los demás (195, 196).

El modelo de Le Corbusier era muy poco apropiado para las actividades complejas y variadas de una casa, y sus conceptos mucho menos adelantados en comparación con los de las ‘ingenieras domésticas’. Por ejemplo, la cocinita de la casa de Espíritu Nuevo con sus superficies mínimas de trabajo, estaba mal concebida desde el punto de vista de la persona que tenía que trabajar allí. Otra diferencia entre Le Corbusier y ‘las ingenieras domésticas’ era la cuestión de la apariencia de la casa. A ellas les preocupaba la función y el ambiente, no el aspecto estético compositivo. Ellas entendían que la gente quería decorar y amueblar sus casas con su propio estilo y que no debía existir ningún criterio para considerar alguna opción mejor que otras. Cada usuario debía escoger su color preferido, ya que lo que para uno le resultaba agradable, para el otro le resultaba deprimente. Para las ‘ingenieras’ no existía ningún conflicto entre los estilos decorativos tradicionales y la administración eficaz de la casa, por lo cual las soluciones propuestas por ellas disfrutaban de una amplia aceptación entre el público. La eficiencia era todo: desde el decorado y mobiliario, hasta el equipo electrodoméstico. Si la gente se sentía cómoda y trabajaba mejor, no importaban los colores y el tipo de cortinas en las ventanas. Lo

anterior resultó crítico para el canon moderno; Le Corbusier al igual que la mayor parte de los arquitectos no comprendían, o no querían aceptar, que la tecnología y la gestión doméstica proponían dejar obsoleto e inútil el estilo arquitectónico (196, 197).

Eileen Gray, la mujer que brevemente mencioné ya en la primera parte de esta tesis (Cap. III 106), aún inmersa en el ambiente moderno, hace crítica de la arquitectura de sus colegas hombres y propone una interpretación moderna propia:

This intellectual coldness [of Gropius, Le Corbusier and Mies van der Rohe] which we have arrived and which interprets only too well the hard laws of modern machinery can only be a temporal phenomenon [...] I want to develop these formulas and push them to the point at which they are in contact with life [...] The avant-garde is intoxicated with machine aesthetics [...] But the machine aesthetics is not everything [...] Their intense intellectualism wants to suppress that which is marvelous in life [...] as their concern with a misunderstood hygiene makes unbearable. Their desire to rigid precision makes them neglect the beauty of all these forms: discs, cylinders, lines which undulate or zigzag, elliptical lines which are like straight lines in movement. Their architecture is without soul (Kanes Weisman 39).

Observando la obra de Eileen Gray, nos damos cuenta rápidamente que ella, con el mismo lenguaje formal que sus ilustres colegas, logra crear espacios vivenciales completamente diferentes. Los espacios de Gray, aún tratados con la misma elegancia de la Modernidad clásica y con sus típicas formas y materiales, logran expresar una sensibilidad excepcional hacia el confort humano, hacia los movimientos del cuerpo en el espacio y hacia las actividades cotidianas. Sus objetos y espacios son siempre plurifuncionales y modificables según los requerimientos de la etapa de vida del usuario. Un ejemplo de su sensibilidad hacia la vida humana, era su exigencia de que la arquitectura debía permitir que el cuerpo dejara sus huellas en el espacio, inclusive aunque rompiera con la perfección visual de la obra. Ella fue una de las inventoras de las sábanas multicolores, con la intención de que hasta la cama deshecha debería ser una delicia visual producida por una actividad cotidiana²¹⁴. Sibyl Moholy-Nagy, actriz,

escritora y directora de cine coincidió con Eileen Gray en la crítica de la Arquitectura Moderna. Para ambas, la arquitectura masculina era demasiado purificada de la vida y de sus imperfecciones, de las huellas de las actividades corporales y de la vida cotidiana. Para ellas la arquitectura del canon había alcanzando una forma sutil de esnobismo que proponía lograr la singularidad evitando lo familiar (Rybczynski 200- 204). Ellas como muchas otras arquitectas han sugerido colocar el cuerpo en *continuum* con el espacio, en vez de verlo como una dicotomía, para lograr una estructura espacial diferente (Kanes Weisman 30- 32).

El éxito de la Arquitectura Moderna fue resultado de una serie de accidentes, coincidencias y fuerzas históricas, que no podían ser previstas en 1925, cuando el Pabellón del Espíritu Nuevo olvidado y desprestigiado, representaba un futuro arquitectónico que nadie deseaba. Vino la depresión de los años 30's y milagrosamente, el estilo sobrio del almacén cúbico frigorífico era adecuado para la escasez de recursos de aquella época. Pero también se trataba de algo más que recursos económicos. La ideología anti-burguesa de los modernistas resultó atractiva para los socialistas revolucionarios soviéticos y sus seguidores. Los nuevos gobiernos socialistas de postguerra en Inglaterra, Alemania, Holanda y los países Escandinavos adoptaron el lenguaje moderno, no tanto como símbolo del socialismo sino porque era considerado sofisticado y de vanguardia. En este contexto Walter Gropius y Mies van der Rohe, con el apoyo de grupos de vanguardia moderna en los gobiernos, se dedicaban a hacer crítica arquitectónica. Su reputación antitotalitaria era considerada impoluta y sus palabras adquirieron una gran preeminencia, y así sus ideas reforzaban el dogma moderno que promovía la consolidación de un *establishment* vanguardista. Con todo ello, se generó una ruptura completa con el pasado, que ahora era entendido como algo indigno e inmoral (205- 206). Paralelamente, los conceptos de las

‘ingenieras domésticas’ y de los primeros interioristas acerca del confort doméstico, marginados por este *establishment*, quedaron lentamente en el olvido.

La normatividad se convirtió en una gran virtud y un aspecto atractivo para los hombres de negocios. La mayor parte del público habría preferido algo un poco más acogedor; para ellos los edificios modernos y austeros eran fríos e impersonales. Los aceptaban porque fueron convencidos de que eran ‘funcionales’ y ‘eficientes’. Estas obras fueron admiradas en las revistas de arquitectura, pero en la gente no inspiraban afecto. Aunque el *establishment* de la arquitectura y sus seguidores exaltaban las virtudes morales del Espíritu Nuevo, para el usuario común y corriente no era más que un producto moderno más, desagradable pero inevitable. Si la Arquitectura Moderna hubiera asimilado y adoptado las propuestas de las ‘ingenieras’, esto hubiera significado una ruptura en el canon universalista. Si la arquitectura hubiera elegido el camino de las norteamericanas, tendríamos menos arquitectos ‘héroes’ y obras fotogénicas en las revistas de arquitectura del *establishment* y más confort doméstico. La necesidad de defender el canon moderno y sus dogmas detonaron una guerra abierta entre la arquitectura y el diseño de interiores; los arquitectos habían aprendido la lección y no iban a perder el control del diseño de los interiores como en el siglo anterior. La influencia del propietario sobre la disposición de los espacios interiores tenía que ser disminuida, pero tampoco había que permitir que las obras cayeran en las manos de los interioristas. Había que rechazar cualquier cosa que independizara el interior del exterior. Un edificio moderno era una experiencia total y los mejores interiores eran aquellos proyectados por un solo arquitecto. Hasta los mínimos detalles tenían que ser creados por él, hasta las lámparas, picaportes, ceniceros y muebles. Así nació el arquitecto ‘todólogo’ (206- 210).

El hogar confortable es el resultado producido por las personas cuando ‘están en casa’; habitar es dejar huellas. El espacio cotidiano, la casa confortable, se identifica por su sistema de objetos organizados que la mujer como parte de su quehacer cotidiano ordena y mueve a su gusto. Los objetos y su sistema de colocación son el verdadero campo de poder de la mujer dentro de la casa, el área de su influencia subliminar sobre los demás ocupantes del espacio doméstico. El objeto en sí es un medio importante de territorialización humana y definición de espacios personales. El sometimiento de los objetos según el orden marcado por el canon reglamentó y ritualizó el comportamiento y la vida cotidiana, y la relación del individuo con su propio cuerpo. La colocación de los objetos, aparte de hablar de la personalización del espacio y de la extensión de un poder oculto de la mujer, también es una manifestación de la resistencia ante esquemas espaciales rígidos o ambientes modernos demasiado fríos e impersonales. Los modelos establecidos como ideales para la vida moderna, son productores de cuerpos dóciles controlados mentalmente y corporalmente a través de la articulación de los espacios y por la creación de rutinas para habitarlos (Trachana 1996: 80). Goffman²¹⁵ (1976) describió la interdependencia entre la gente y los objetos de la siguiente manera:

Objects are thought to structure the environment immediately around themselves, they cast a shadow, heat up the surround, strew indications, leave an imprint, they impress a part of themselves, a portrait that is unintended and not dependent to being attended, yet, of course, informing nonetheless to whomsoever is properly placed, trained and inclined (Ardener 1981: 13).

Es importante saber distinguir la diferencia entre la presencia visual del objeto arquitectónico llamado la ‘casa’ y su significado social, así como distinguir que el contexto social llamado el ‘hogar’ no es lo mismo que la vivienda como un contenedor anónimo. El tipo de espacio construido y su contexto son cargados de significados emocionales, simbolismos y jerarquías de estatus social, y es importante entender que el lugar donde el individuo vive, influye en la

formación de su autoimagen. Los hombres suelen invertir dinero en sus construcciones, las mujeres en sus vidas, de tal manera que el hogar para la mujer puede ser el más preciso retrato del 'yo'. Cuando ella pierde su casa, ella puede perder el sentido de su propia individualidad (Kanes Weisman 113, 114). El hogar indudablemente es muchas veces la continuación orgánica del cuerpo y del alma de la mujer

Todas nuestras casas habitación y conjuntos habitacionales siguen siendo diseñados, construidos, financiados y normativizados pensando en la familia dirigida por un hombre. Las políticas de vivienda son pensadas desde el ángulo que todas las mujeres se van a casar, tener hijos y pasar la mayor parte de su vida dedicándose a las labores del hogar no remuneradas, bajo la custodia de sus maridos. Como consecuencia, la vivienda y los conjuntos habitacionales no concuerdan con la realidad de las sociedades, porque son diseñadas y normativizadas para personas y familias que pocas veces existen. Uno de los retos de la arquitectura habitacional del futuro es deshacernos de los estereotipos del espacio doméstico ocupado de tiempo completo por la mujer, y de la familia 'típica'. Si mantenemos el modelo de la familia patriarcal como una institución sagrada y como algo 'moralmente superior', nunca podremos plantear modelos de vivienda que puedan albergar adecuadamente a aquellos que viven de manera diferente.

Seguramente la vivienda tiene que adquirir modelos espacialmente más flexibles y moldeables para que puedan responder a los cambios en la estructura familiar de sus ocupantes (125)

Además en el discurso publicitario de la vivienda, la mujer se tiene que convertir en algo más que lo que es ahora: un objeto. Ella tiene que convertirse en una usuaria auténtica (Gavira 77).

Lo anterior es especialmente importante ya que aproximadamente un tercio de las familias en el mundo son encabezadas por una mujer y en algunas partes de África y las zonas urbanas de América Latina, el número puede ser mayor a un 50%. En los proyectos de vivienda social de los

Estados Unidos este número puede elevarse hasta un 90%. Aún así, la arquitectura y la normatividad han favorecido esquemas basados en una estructura familiar con un hombre en la cabeza estableciendo un solo modelo de vivienda como paradigma. Así, la arquitectura sigue siendo fundamentalmente una expansión del orden social establecido. Únicamente cuando podamos ver transformaciones de fondo en los esquemas de nuestro contexto construido, podremos hablar de verdaderos cambios sociales que reflejan la revaloración de los grupos antes marginados (Kanes Weisman 177).

El canon, el detalle y la narrativa femenina

El canon moderno promovió gustos altamente selectivos y refinados, y rechazó cualquier tipo de ‘contaminación’ visual de detalles superfluos y particularidades innecesarias. Fundamentado en el psicoanálisis freudiano, el detalle fue condenado como el elemento esencialmente femenino y como tal, perteneciente a las ‘artes menores’. El rechazo del detalle en el arte tiene una trayectoria considerable y ya William Hazlitt²¹⁶ dijo que “el gran estilo pictórico consiste de evitar detalles, y peculiaridades de un objeto particular” y Sir Joshua Reynolds²¹⁷ a su vez definió que “el genio consiste principalmente de la comprensión de un todo, en tomar en cuenta únicamente una idea general” (ambos de los siglos XVIII-XIX). En pocas palabras, la “alta cultura” exigió una idealización del objeto y la eliminación del detalle que lo hacía imperfecto. Para Reynolds, lo particular contaminaba al arte y el objeto, permitiendo que el mimetismo naïve introdujera impurezas en la representación. Para él, el detalle significó lo mismo que una deformidad (Schor 12, 16). La arquitectura moderna consolidó la postura que eliminó al detalle casi por completo del canon como ‘contaminación’ de los espacios. Para Le Corbusier por ejemplo, lo único válido era una pared blanca, por lo cual ningún elemento decorativo debería

ser tolerado (Braham 5). “*Put anything dishonest or in bad taste-it hits in the eye. It is rather like an X-ray of beauty. It is a court of assize in permanent session. It is the eye of truth*” (5).

Para Paul Valéry²¹⁸: “[...] *the more abstract an art, the fewer women there are who have made a name for themselves in that art*” (Schor 17). Lo dicho por Valéry refleja la idea de que por ser congénitamente (y no culturalmente) orientada hacia lo particular, la artista mujer es doblemente condenada a producir trabajos inferiores. Las ‘leyes de género’ establecidas y comúnmente aceptadas definieron que las mujeres eran incapaces de crear obras significantivas en formas de arte no-representacionales. Reynolds afirmó que existe una relación entre la mujer y la mimetización, confirmando que es imposible construir un objeto sublime a base de la adición de detalles, ya que cuando los objetos son fraccionados en muchas partes iguales, el detalle tiene la tendencia de desviar la atención de la totalidad y crear confusión y fatiga visual (20). Para Francis Wey²¹⁹ la invasión de las artes por una masa anárquica de detalles era un signo de la disolución cultural. También Wey igualó los ornamentos retóricos con artificios de las mujeres maquilladas, definiendo el estilo ornamental como un estilo afeminado. Como consecuencia, el detalle tenía que cargar con todo el peso de connotaciones negativas de lo femenino: lo decorativo, lo natural, lo impuro, lo monstruoso y lo culturalmente degradado. Para Wey, la preferencia exagerada por el detalle se convirtió en un culto²²⁰. También Adolf Loos se unió a la condena del detalle (43, 53): “La evolución cultural es equivalente a la remoción del ornamento de los artículos de uso diario”. Cuando ha desaparecido el ornamento, empieza la verdadera era del funcionalismo, una era de la limpieza blanca, porque el blanco es el color moderno por excelencia. Para Loos el verdadero crimen oculto en el culto al ornamento es de orden económico, ya que “[...] *it is a crime against the national economy that [in fashioning ornaments] human labour, money, and material should thereby be ruined*” (54). Lo que Loos

deploró es la manera en que el sistema capitalista había ubicado al ornamento al servicio del consumismo²²¹. Sin duda el ornamento se había convertido en la razón principal para la rápida y planeada obsolescencia necesaria para el funcionamiento de la maquinaria industrial. También para Baudrillard, el efecto del detalle ornamental era esencialmente negativo (53- 56). Quizás la más fuerte oposición al detalle la encontramos en Freud; según él, el problema del detalle residió en su falta de seriedad que lo convirtió en una amenaza para la científicidad y a la veracidad; el detalle perteneció al dominio de las cosas, fuera de la esfera científica (69). Como resultado de todo lo anterior, en los interiores del canon moderno, la decoración consistió en que no había decoración. Cuanta más austeridad, mejor. Las paredes ya no eran decoradas, los suelos se quedaron desnudos y las luces se volvieron agresivas y duras. Y finalmente, el Movimiento Moderno emprendió la cruzada para exterminar a la domesticidad, desapareciendo la comodidad generada por los aditamentos y ornamentos burgueses. Había que despreciar los muebles de época y utilizar sillas comerciales o diseñar muebles que parecieran material industrial. La casa estaba bajo un cambio de imagen, se estaba desvistiendo de su ropaje de las tradiciones burguesas, de la intimidad confortable y de las ideas del confort (Rybczynski 200- 204). El retrato de estos ideales era el ya mencionado Pabellón del Espíritu Nuevo.

Pero, ¿qué es lo que realmente asustaba en el detalle? Según Svetlana Alpers²²², lo más amenazante en el detalle era su tendencia de subvertir la jerarquía interna, reordenando la obra de arte y las reglas universales de tal forma que la subordinada periferia podía escapar del control del todo y del centro. Existía el peligro que el accesorio tuviera más importancia que el espacio total, o el fondo más que el objeto (20, 21). El detalle tenía entonces el potencial de convertirse en el origen de la rebeldía y de la resistencia. Schor propone considerar la prominencia del detalle en los escritos de teóricos como Reynolds, Hegel y Barthes, en los cuales el detalle se

convierte en un vehículo de cambio efectivo en los momentos de la mutación estética. Para Hegel, el detalle debía mantener una continuidad fluida y vivir únicamente por su relación con el todo; la arquitectura, el arte fundamental, era el modelo más perfecto de un todo orgánico, en el cual el detalle existe únicamente porque tiene significado en relación con la totalidad (29). Para Hegel el actual *high tech* o deconstructivismo fotogénico de las prominentes revistas y libros, sería una frustración total: ¡la independencia visual y el protagonismo fotográfico absoluto de los detalles técnicos y superficies espectaculares que cuentan por sí solos, sin importar la totalidad de la obra! ¡La total rebelión del detalle! ¿Una feminización del canon a través de la atomización del lenguaje ‘universal’? Finalmente creo que no. El detalle ha significado consciente o inconscientemente algo diferente para las mujeres; ha sido un medio de rebeldía y de invasión sutil del espacio con significados propios y una territorialización femenina del espacio hegemónico masculino.

El canon moderno creó convenciones estereotípicas, según las cuales los elementos perdurables tales como paredes, puertas, ventanas, techos y todos los materiales ‘naturales’ eran masculinos y arquitectónicos, mientras aquellos de carácter efímero como de textiles, pintura y muebles entre otros, fueron considerados femeninos y como tales pertenecientes al diseño de interiores. Henry Russel Hitchcock y Phillip Johnson²²³ llegaron a tal extremo en su definición de lo masculino y lo femenino, que en su paleta de colores y accesorios para el Estilo Internacional²²⁴, establecieron estereotipos hasta para una arquitectura homosexual, declarando excluidos del canon accesorios y acabados cambiables o transformables. La polarización entre lo artificial (anti- canon) y lo natural (canon) relacionó los accesorios, las pinturas, la complejidad de formas y las curvas como femeninas e intentó separar por completo la esencia del objeto arquitectónico de sus aspectos suplementarios, superficiales y estéticos. Para el canon del gusto

moderno lo vacío y lo austero fueron indispensables para generar belleza clásica y dignidad arquitectónica (Braham 10, 11).

La separación entre la arquitectura y el interiorismo era absoluta por la exigencia por una estricta autenticidad arquitectónica. Cuando los elementos espaciales eran considerados artificiales, estos y sus defensores o creadores fueron expulsados del canon y colocados en el despreciable interiorismo. Igualmente la identidad de ambas disciplinas estaba cada vez más relacionada con los roles de género, asignando el interiorismo como parte de la esfera femenina. Según el canon del Movimiento Moderno, la arquitectura tenía que ser reformada y purificada de los excesos decorativos para desarrollar diseños que por su naturaleza se adaptarían a las nuevas condiciones de vida y a sus medios de producción. En el caso de los colores había un rechazo generalizado de los colores que no fueran el blanco, ya que los colores cromáticos tenían la capacidad de transformar visualmente las formas y así manipular la realidad. La era de la Primera Modernidad fue el testigo de una gran disputa acerca de la validez de la policromía en arquitectura que inmediatamente después trajo consigo una renuncia masculina absoluta del uso de color en el espacio así como en la vestimenta (7- 10).

Pero, ¿es el detalle femenino? ¿Qué tan cierto es lo que han afirmado tantos pensadores acerca del irremediable arraigo de las mujeres en el mundo de la inmanencia? En realidad no existen y nunca han existido evidencias confiables que puedan demostrar que el arte de las mujeres sea más particularista que el de los hombres. Schor presenta una hipótesis interesante relacionada con la idea de la contraesfera cultural y del detalle como vehículo de la rebelión femenina: la especificidad femenina existe, pero está orientada hacia un idealismo especialmente femenino que trata de desprenderse de la idea de los detalles prosaicos y hacer más visible el mundo de las mujeres en medio de las asperidades y alegrías de la vida; es la manifestación de la

resistencia femenina a la ocupación y dominación patriarcal del espacio a través de la colocación expansiva de objetos y detalles en el espacio (Schor 97), un todo orientado hacia un ‘confort’ multidimensional que incluye aspectos visuales, funcionales, multisensoriales e identitarios.

Elaine Cheasley Patterson analizó la narrativa femenina a través del Watts Chapel en Compton, Inglaterra (1896), diseñado y construido por Mary Seton Watts²²⁵. Ella planteó conscientemente esta obra como femenina, ya que utilizó la moda, el arte textil y especialmente el bordado como detonadores creativos, generando una cuidadosa estética en forma de un ‘tejido’. Según Seton Watts, ella quería ‘vestir’ los interiores de esta capilla funeraria para crear un ‘hogar para los muertos’. El espacio intencionalmente ‘doméstico’ genera un ambiente de un ‘amor materno consolador’, tejiendo una ‘vestimenta espacial mística’. El resultado fue un sistema de múltiples capas de significados privados invadiendo un espacio público, regido por un orden femenino estructurado en torno del proceso de la realización de la edificación. En esta obra los campos de lo privado y lo público están yuxtapuestos, uno en forma de límites precisos que definen el contenedor espacial centrípeto y el otro en forma de un contenido espacial centrífugo que surge del mismo cuerpo del ocupante del espacio y se expande infinitamente a través de colocación de detalles decorativos. La obra de Seton Watts es especialmente interesante por su planteamiento como un receptáculo activo de diferentes tipos de ocupaciones espaciales desde la edificación y trabajo artesanal de los interiores, hasta su función final como capilla funeraria, todo en una secuencia temporal cuidadosamente premeditada. Con la dirección de esta obra, Mary Seton Watts llamó la atención de sus contemporáneos traspasando los límites de un trabajo femenino de decoración y penetrando al territorio de la dirección arquitectónica, extendiendo su ‘rol’ social de domesticidad hacia un quehacer considerado masculino (Cheasley Patterson 721, 722).

La capilla representa una imaginativa mezcla de arte con arquitectura en que la decoración es la parte integral de la historia contada por el edificio. Siguiendo las ideales de *Arts & Crafts*, su autora tomó por igual todos los aspectos de la edificación para generar un conjunto estético y rompió con la jerarquía tradicional de la arquitectura como una disciplina superior y la decoración como una inferior. El resultado fue un espacio público dedicado a la ceremonia del luto y un hogar ornamental de recuerdos personales. Antes de su función final como capilla funeraria, ofreció un espacio y un ambiente especialmente planteados para el proceso de creación comunitario de un edificio público para hombres y mujeres de muy diferentes clases sociales. El papel de la capilla como un lugar de trabajo, seguido por su función final como lugar sagrado, tiene la función de reforzar las leyes de justicia, caridad y amor universales, buscando una conciliación entre los diferentes grupos que participaron en la edificación (723- 730).

Los tiempos contemporáneos han significado la ruptura de las estrictas diferencias sexuales y los paradigmas del patriarcado han sido derrocados. Estamos en un camino en que las categorías de lo general y de lo particular, de la masa y del detalle, y de lo masculino y de lo femenino ya no pueden articular nuestro pensamiento y nuestra percepción. ¡El detalle se ha librado de la censura para ocupar una posición determinante en el campo de la representación! ¿Pero, que significa el triunfo del detalle? Acaso somos testigos del triunfo de lo femenino, ya que el detalle ha sido adoptado por lo masculino en nuestra cultura contemporánea mediática, como sugirió Felski, y Schor pregunta si el detalle deja de tener una connotación femenina y negativa, cuando es adoptado por el *establishment* cultural dominado por los hombres (Schor 6). Sin embargo, es evidente, que el detalle finalmente no es una característica ornamental femenina innata, sino un medio de resistencia a través del cual lo femenino puede ocupar y dominar espacios aplicando ‘acciones capilares’ del ‘poder indirecto’.

El *'she-future'*

La mujer se ha habituado a hallar su propia identidad partiendo de la conciencia de que no es hombre. En este contexto, el espacio femenino no ha podido formar parte del paradigma arquitectónico dominado por el poder. Pero, ¿por dónde partir la búsqueda de un espacio con sabor femenino? José Luis Ramírez González propone explorar una lógica articulada por la temporalidad vivida y cualitativa, y no por la temporalidad espacial o cronológica, aplicando una lógica respetuosa de la pluralidad y de los valores y responsabilidades. Para empezar, debemos abandonar toda forma de pensar que considere que todo lo que no sea palpable, diferenciable, catalogable y definible se da por no existente. Igualmente, lo fluyente y lo multisensorial deben predominar sobre lo visual y estético (Ramírez González 16- 18).

La lengua femenina y la lengua cotidiana cultivan el verbo, la acción fluyente en el tiempo y una continuidad impredecible, mientras la lengua del poder patriarcal reduce el número de verbos a un mínimo y usa en su lugar el sustantivo, prefiriendo la interpretación anónima a la mención personal diferenciada. ¿Cuántas veces hemos visto en un programa arquitectónico las palabras 'recámara', 'cocina' o 'baño' en vez pensar en 'dormir de lado, boca arriba, soñando', o 'cocinar solo, conviviendo con la familia, disfrutando de los aromas' o 'bañarse cantando, en silencio, disfrutando el agua etc.'? La lista de simples espacios es una lista de elementos estáticos, sin ninguna particularidad propia, anónimos y sujetos a medidas geométricas, mientras los verbos hablan de una actividad vivida y compartida, de una sensación y de un deseo como utilizar un espacio. En los paradigmas espaciales patriarcales, la distribución de espacios sociales no se limita a la discriminación de la mujer, sino que establece un modelo masculino arquetípico que no únicamente ubica a las mujeres en niveles inferiores, sino también lo hace con los niños, ancianos, enfermos, discapacitados y homosexuales y...seguramente con muchos hombres (17-

20). El espacio de la mujer ha sido invisible, no tomado en cuenta, y la mujer ha buscado y sigue buscando la experiencia de su realidad desde otra angularidad humana. (Fernández Moreno 21).

En el momento que empezamos a romper con los modelos espaciales convencionales, rompemos también conceptos sexistas acerca del uso del espacio. ¿Un ‘*She-future*’²²⁶? El término significa un futuro destinado al cuidado de la salud, de lo humano y de lo ecológico, cuyos límites se encuentran en lo psicológico y en lo social, no en lo económico y tecnológico. En el ‘*she-future*’, el desarrollo de las personas es importante, no el desarrollo de las cosas. No debemos ser engañados y pensar que el futuro está en los ‘*gadgets*’ tecnológicos. Aunque la tecnología ciertamente ha eliminado mucho del esfuerzo pesado del trabajo doméstico e industrial, nunca ha podido liberar a los hombres y a las mujeres de sus rígidos roles de género. La domótica puede facilitar el trabajo doméstico, reducir los tiempos utilizados para diferentes tareas e inclusive facilitar el cuidado de los niños y ofrecer innumerables beneficios a las familias, pero las mujeres que utilizan la alta tecnología y las computadoras en la casa están en peligro de convertirse en esclavas de ellas. La sustitución del contacto personal por facilidades electrónicas puede aislar aún más a las mujeres dentro de las cuatro paredes de sus hogares, como prisioneras de sus jaulas suburbanas, con sus pies atados con cables de cobre y fibra óptica a ondas electromagnéticas invisibles (Kanes Weisman 160- 162).

Los tecnócratas dedicados al desarrollo de la domótica, poco se han dado cuenta de que los modelos de familia distintos del nuclear se están multiplicando en la sociedad actual y los esquemas de confort doméstico existentes ya no son suficientemente funcionales. Hay cambios sustanciales en los modos de vida y no únicamente en el nivel del uso de la tecnología. Ya en 1974 un grupo formado por Noel Phyllis Birkby hizo una investigación acerca de las fantasías ambientales de las mujeres. En las entrevistas de esta investigación las mujeres revelan sus

deseos ambientales y los hechos que han frustrado sus actividades y su vida cotidiana. El grupo de investigadores preguntó, como sería su sueño espacial y el contexto físico que ellas mismas pudieran diseñar. Aunque nuestro pensamiento y educación racional nos ha enseñado que fantasear es una pérdida de tiempo y soñar es símbolo de flojera, la fantasía sigue existiendo muy en el fondo de nuestras mentes; la fantasía finalmente es la fuente de la creatividad, de la innovación y de la solución de problemas, no un simple escape de la realidad. En esta prueba en que las mujeres tenían que revelar sus fantasías espaciales, surgieron algunos ‘temas’ principales; primero, que las mujeres anhelaban una privacidad muy propia en un espacio seguro bajo su control absoluto. Segundo, ellas querían que el arreglo interior de sus viviendas fuera suficientemente flexible para que se adaptara a sus cambios de humor, a sus actividades y a sus relaciones interpersonales. Y finalmente, ellas sintieron la necesidad de estar en contacto íntimo con la naturaleza, y que los materiales y acabados de sus espacios estimularan los sentidos. Las casas del sueño de las mujeres tenían jardines en los techos, cuartos aislados para poder gritar históricamente cuando fuera necesario, planetarios, cuartos de música, estudios de grabación, cuartos oscuros para revelado de fotografías, spas con saunas, espacios para vender arte, bibliotecas, verdulerías, cocinas y comedores comunitarios, salas de fiestas y recámaras para visitas. Pero los espacios más íntimos tenían una llave enorme colgada cerca de la puerta para poder controlar el acceso a este espacio más íntimo de su existencia (169, 170, 176).

Para no caer en el error de la teoría arquitectónica histórica, debemos considerar imposible e inclusive indeseable establecer patrones o arquetipos femeninos, ya que el espacio habitable siempre es reflejo de su contexto social y cultural. Sin embargo, seguramente existen preferencias, preocupaciones y matices espaciales especialmente femeninos que no sabemos si son consecuencia del contexto cultural o del perfil psicológico de las mujeres, o quizás de

ambos. Lo más importante es que existen y exigen respuestas, ya que surgen de experiencias de la vida cotidiana vivida y de los deseos de una calidad de vida mejor, a partir de las vivencias y sentimientos más íntimos de los individuos, hombres y mujeres.

La revalorización de la arquitectura de la mujer y de la mujer en la arquitectura trae como consecuencia el fortalecimiento del valor de la ‘experiencia’ como garantía de una vinculación directa con la realidad vivida y con su problemática social, y la desaparición de la división entre ésta (autenticidad de lo vivido, espontaneidad de la conciencia) y la representación (abstracción conceptual e hipermediación discursiva). La experiencia cuestiona los códigos y los paradigmas dominantes desde su ubicación en lo materialmente situado, permitiendo que el sujeto adopte procesos de actuación más libres con una movilidad operatoria para producir identidad y respuestas divergentes al canon. La fuente de conocimiento de estas experiencias vivenciadas es la naturaleza (el cuerpo) y la biografía (la vida). En el imaginario femenino corpóreo el orden, la razón, el signo y la ley no son sistemas opuestos al desorden, al cuerpo, al rito y al símbolo, sino fuerzas que interactúan a través de los espacios intersticiales. En estos intersticios los dos sistemas se sobreponen y se intersectan generando complejas traslaciones y combinaciones de registros heterogéneos (Richard 486- 490). La lectura más profunda de la arquitectura, más allá del canon y sus paradigmas de la cultura hegemónica, nos permite descubrir aquellos espacios intersticiales que ofrecen un gran potencial para una nueva agencia humana y para la revalorización de la ‘comunidad’ femenina. Los desprestigiados suburbios, sus templos comerciales de consumo y sus esferas domésticas extendidas, pueden transformarse en detonadores de una nueva urbanidad fuera de los modelos canónicos y las jerarquías funcionales de los modelos modernos. En estos nuevos intersticios no formales, las mujeres y sus movimientos, desplazamientos y actividades son la pieza central.

Lo femenino no es una identidad ya resuelta ('ser mujer'), sino un conjunto inestable de marcas disímiles a modelar y producir; lo femenino es una elaboración múltiple que incluye el género en una combinación variable de significantes heterogéneos que entrelazan diferentes modos de subjetividad y contextos de la actuación. Para entender lo femenino hacen falta teorías que sean lo más flexibles posibles en su capacidad de abrirse a la multiplicidad articuladora de las diferencias; teorías para las cuales lo femenino no sea un término absoluto, sino una red de significados en proceso de construcción interminable que impregnan el género con otras marcas de identificación social y de acentuación cultural (494). Aún en medio de los esquemas binarios opresivos y de las dualidades, las mujeres han llegado a ser personas que han construido una personalidad caleidoscópica y dividida, a veces 'zurcida de emergencia' y desgarrada, a veces brillante y a veces resultado de una negociación entre grupos y lenguajes. 'Ser mujer' es ser como una cobija de *'patchwork'*, más un enjambre que un individuo simple, algo precaria pero también elástica y vibrante. 'Ser mujer' es tener 'una identidad funcional de urgencia' (Lootz).