

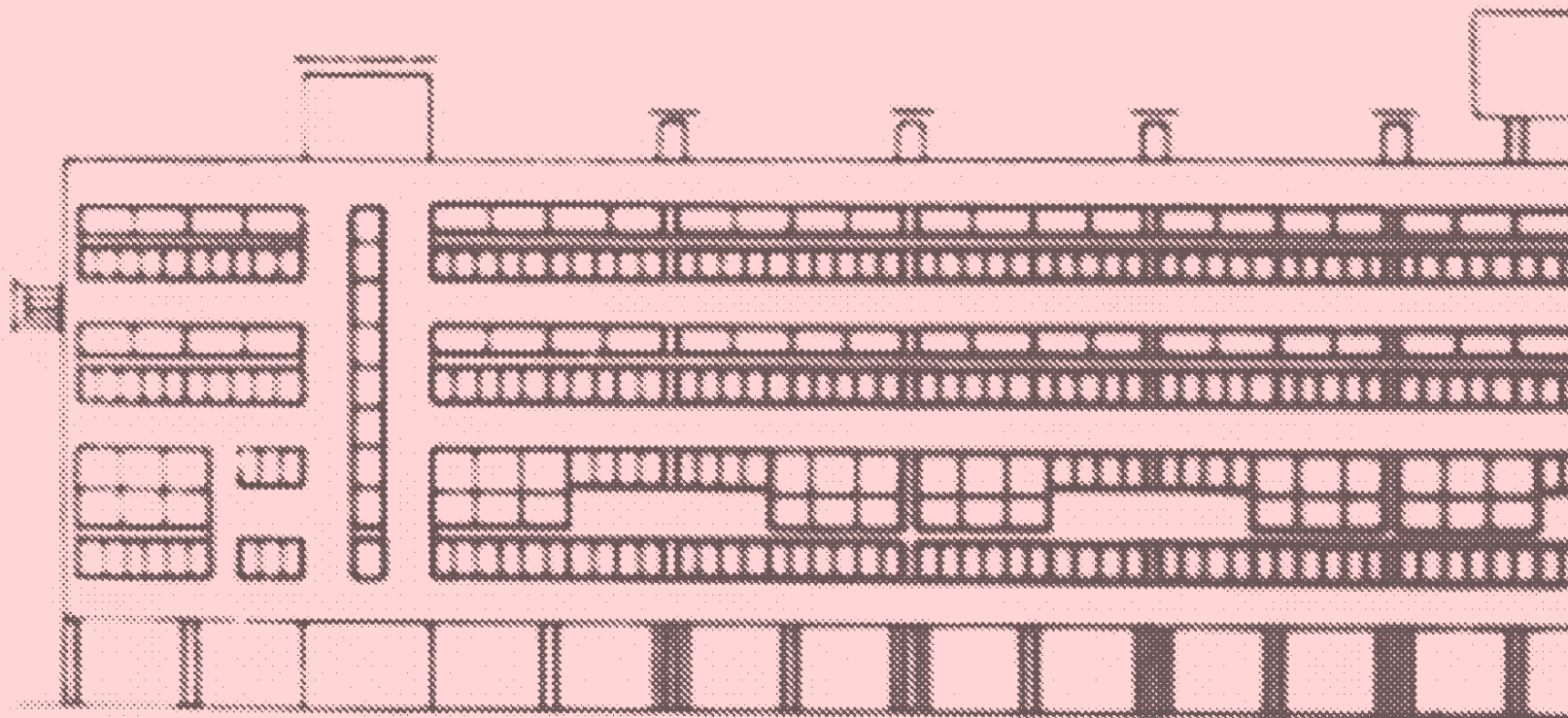
EN

Modernity and Domesticity:
Tensions and Contradictions
[Second Part]

Modernidad y domesticidad:
tensiones y contradicciones
[segunda parte]

Hilde Heynen

La primera parte de este texto se publicó en
Bitácora Arquitectura 33 (marzo-julio 2016): 4-13



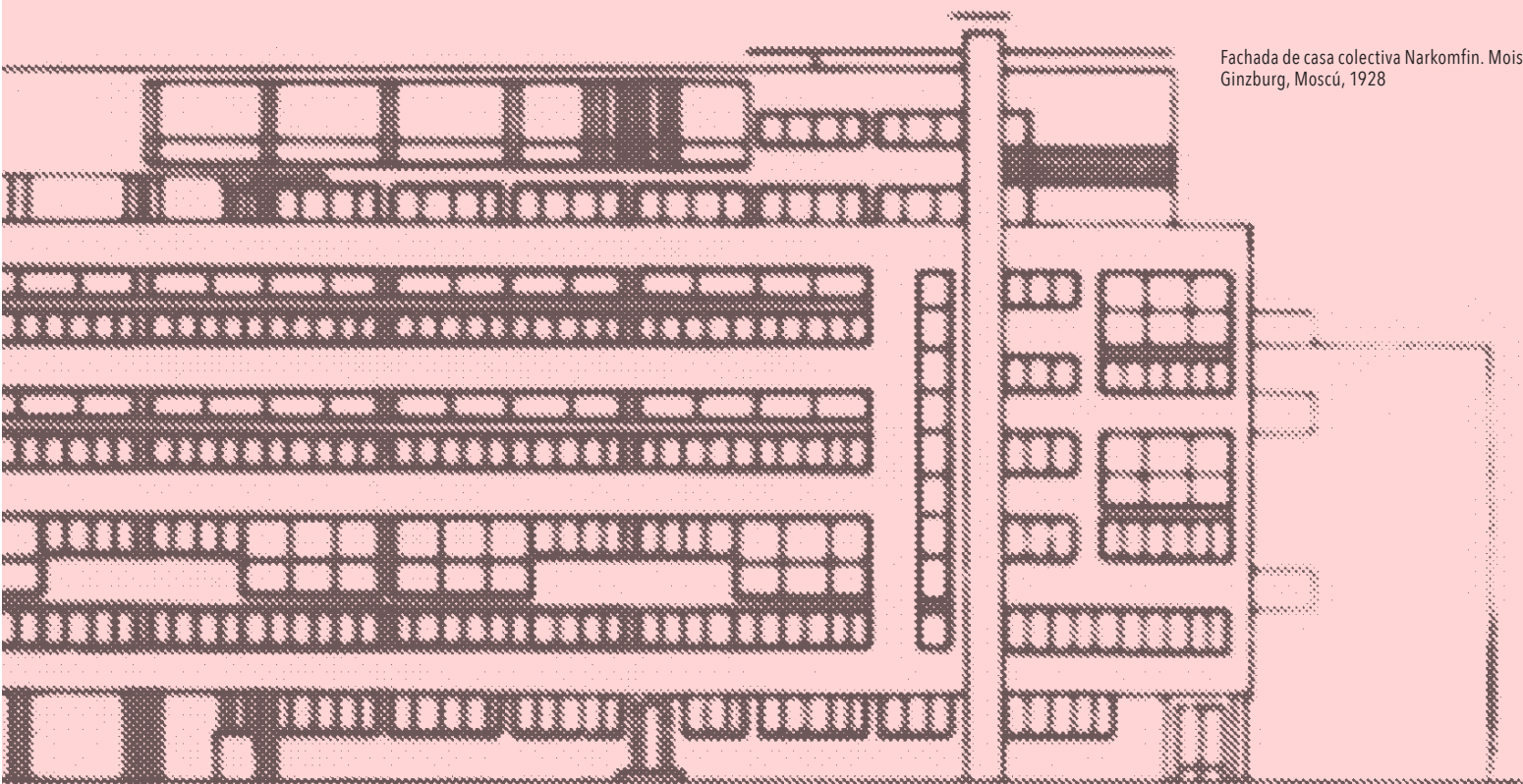
La arquitectura y el ámbito de lo doméstico

La arquitectura moderna mantuvo una relación ambigua con la Nueva mujer, quien ha sido aclamada con frecuencia como una figura simbólica que encarna el espíritu de la modernidad, como en el discurso de Sigfried Giedion, Ernst May o Le Corbusier.¹ Sin embargo, al mismo tiempo su presencia en la profesión no se fomentaba realmente. De acuerdo con su política oficial, la Bauhaus, por ejemplo, daba la bienvenida a estudiantes mujeres al igual que a los hombres, pero, en la realidad, a las mujeres se les excluían de los talleres más prestigiados (pintura y escultura) y se les mantenía alejadas del núcleo sagrado de la propia clase de arquitectura.² La Nueva mujer quizá desempeñó su papel más prolífico en la arquitectura moderna como instigadora y cliente de varias de las más famosas casas particulares producidas en el siglo xx. Como lo demuestra Alice Friedman, es en el encuentro entre mujeres emancipadas que reformulaban fundamentalmente la domesticidad, por un lado, y los arquitectos creativos, por otro, que se produjeron los diseños más innovadores para el hogar.³

Éste es también un rasgo de la arquitectura moderna: a pesar de su retórica masculinista, que glorificaba el ascetismo, la autenticidad y la

integridad como ideales estéticos, el enfoque de los arquitectos modernos se orientaba en gran medida hacia el hogar. Aun cuando a menudo compartían la retórica heroica antidoméstica de la vanguardia de las artes visuales, de todas formas se preocupaban del diseño del hogar. La genealogía del movimiento moderno en la arquitectura de hecho se remonta a una cultura que se enfocó en el habitar y en la domesticidad. El movimiento Arts and Crafts, de William Morris; el Wiener Werkstätte, de Josef Hoffmann, o los libros de Muthesius sobre el arte de vivir –los tres mencionados repetidamente en los libros de historia como fuentes importantes de la modernidad en la arquitectura– se centraban en el diseño de casas bellas, confortables y modernas. Muchos artistas interesados en el arte abstracto también exploraron las implicaciones abstractas de las artes aplicadas e investigaron la manera en que las artes decorativas podían contribuir a la forma pura. Experimentaron con “interiores abstractos” que transferían las cualidades objetivas y universales por las que luchaban en su arte hacia el ámbito espacial de la casa o el estudio.⁴ Este tipo de práctica socava claramente la supuesta y clara oposición entre la búsqueda heroica de un ideal abstracto, por un lado, y la estrechez de pensamiento asociada con la domesticidad, por otro. Como consecuencia, estas prácticas ocupan una posición difícil en medio de los diferentes dominios del arte y de la vida cotidiana.

Fachada de casa colectiva Narkomfin. Moisei Ginzburg, Moscú, 1928





Interior burgués. Antoni Gaudí, Palau Güell, Barcelona

Nadie planteó esto de forma más astuta que Adolf Loos, quien, junto con Karl Kraus, luchó en contra de estas combinaciones de diferentes dominios, para él inadmisibles. Vale la pena recordar aquí la famosa declaración de Loos en la que distingue la arquitectura del arte (y condena con el mismo gesto a todos aquéllos que no respetaran dicha distinción):

La casa debe agrandar a todos, al contrario de la obra de arte, que no lo hace. La obra de arte es un asunto privado para el artista. La casa no lo es. La obra de arte se trae al mundo sin que exista ninguna necesidad de ella. La casa satisface una necesidad. La obra de arte no es responsabilidad de nadie; la casa es responsabilidad de todos. La obra de arte quiere sacar a la gente de su estado de confort. La casa debe servir al confort. La obra de arte es revolucionaria, la casa conservadora. La obra de arte muestra a la gente direcciones posibles y piensa en el futuro. La casa piensa en el presente. El hombre ama todo lo que satisface su confort. Odia todo lo que quiere sacarlo de su posición adquirida y segura, y que lo molesta. Por lo tanto ama la casa y odia el arte.

¿De aquí se concluye que la casa no tiene nada en común con el arte y que la arquitectura no debe incluirse entre las artes? Así es. Sólo una pequeña parte de la arquitectura pertenece al arte: la tumba y el monumento. Todo lo demás que cumpla una función debe ser excluido del dominio del arte.⁵

Según Loos, la arquitectura debería consistir fundamentalmente en la casa y la vida cotidiana, mientras que los artistas deberían abandonar el ámbito de lo cotidiano –deberían de abstenerse de intervenir en la casa–. Esto sig-

nifica que Loos está de acuerdo con la oposición entre el arte (moderno) y lo cotidiano, entre el arte (moderno) y lo doméstico, pero hace una explícita excepción para la arquitectura. A diferencia de otras disciplinas, Loos da a entender que la arquitectura forja el marco para la vida cotidiana y, por lo tanto, debiera lidiar con la domesticidad.

La casa, de hecho, se convirtió en un foco de atención para los arquitectos modernos, no sólo en los textos de Hermann Muthesius, Le Corbusier o Bruno Taut, sino también en la práctica de muchos europeos modernos, como Ludwig Mies van der Rohe, Walter Gropius, J.J.P. Oud o Ernst May. Y no fue únicamente la casa privada del cliente adinerado la que merecía la atención de los maestros. Gropius, May, Taut, e incluso Le Corbusier y Mies, se involucraron en el diseño de vivienda social y en el urbanismo, y sus objetivos se fijaron originalmente en cambiar el entorno completo de todos los hombres modernos –no sólo los lugares más exclusivos ocupados por los grupos de élite.⁶ Su intento, por consiguiente, no sólo fue equivalente a la supresión de la domesticidad, como la señaló Christopher Reed, sino que buscaban su transformación fundamental.

Esto significa que resulta muy simplista entender la arquitectura moderna como parte de un movimiento moderno heroico que, al glorificar los lugares e ideas de la alta cultura, rechazaba o reprimía los valores femeninos, pues los protagonistas del movimiento moderno estaban también muy preocupados por el acercamiento al ámbito de lo cotidiano. No eran sólo estetas refinados que veían con desdén las formas populares de la cultura de masas y se aislaban en una torre de marfil, lejos de los pro-

blemas mundanos. Algunos de ellos formaban parte de movimientos de vanguardia –como el constructivismo– que abordaban explícitamente los problemas de la vida cotidiana y la organización de la casa. Esto aplicaba de manera específica a los llamados “de izquierda” dentro del CIAM, un grupo que consistía en alemanes y suizos mayoritariamente, y que incluía a Hannes Meyer, Ernst May, Hans Schmidt y otros.⁷ Compartían la opinión de que la arquitectura moderna debía contribuir a un cambio radical en la estructura de la sociedad y que debía lidiar, primero que nada, con los problemas sociales. La arquitectura moderna debía provocar una revolución en la cultura del habitar por medio de la introducción de temas y conceptos como la planta libre, la transparencia entre el interior y el exterior, la vivienda colectiva, la racionalización, la higiene, la eficiencia y la ergonomía.

Una utopía de la vida cotidiana

El libro de Karel Teige, *Nejmenší byt*, publicado como *The Minimum Dwelling* (2002), documenta claramente esta posición de izquierda. Además, muestra el reconocimiento de el modo en que la casa se vinculó a las consideraciones de género a lo largo de su configuración. Teige cita ampliamente las ideas de Marx y Engels acerca de la familia burguesa y cómo esa estructura específica de la familia se basa en la esclavitud de las mujeres –manifiesta o escondida– pues tienen que asumir la carga del trabajo doméstico, lo que les impide formar parte de la producción pública:

De forma no muy distinta a la familia burguesa, la distribución de la vivienda burguesa también está basada en la esclavitud de las mujeres (como una expresión de ese tipo de familia). Las mujeres de hoy no se dan cuenta de qué tan oprimidas se han vuelto por esta forma de habitar. Las casas familiares actuales, ya sean villas o departamentos para renta, esclavizan a la mujer-ama de casa en igual medida con sus rutinas poco económicas de cuidado del hogar. La vida privada en las viviendas actuales es forzada a ajustarse a los dictados del matrimonio burgués.⁸

Por esta razón, Teige argumenta que la nueva vivienda mínima para las clases trabajadoras debía concebirse de una forma radicalmente diferente. Dado el hecho de que, de todas formas, las familias proletarias no tenían

una vida familiar –pues la realidad de las condiciones de producción las forzaba a dedicar demasiado tiempo a los traslados y las horas de trabajo; el único tiempo que pasaban en casa era para dormir–, Teige sostuvo que esta situación debía tomarse como una oportunidad para desarrollar una nueva forma de vida colectiva. La vivienda mínima, según él, debía conte-

ner, para cada adulto, una célula donde vivir con un anexo al dormitorio para sentarse, pero sin cocina u otros servicios. Todos estos espacios auxiliares estarían disponibles como servicios colectivos; de esta forma, el patrón de la vida familiar se rompería y cada individuo, tanto hombre como mujer, podría liberarse de esta responsabilidad para poder explotar completamente su potencial de participación en la vida pública.

El cambio de vivienda burguesa a vivienda proletaria también lo ha teorizado Walter Benjamin. Como se dijo antes, Benjamin veía una clara conexión entre el surgimiento del capitalismo industrial, por un lado, y la emergencia de la domesticidad

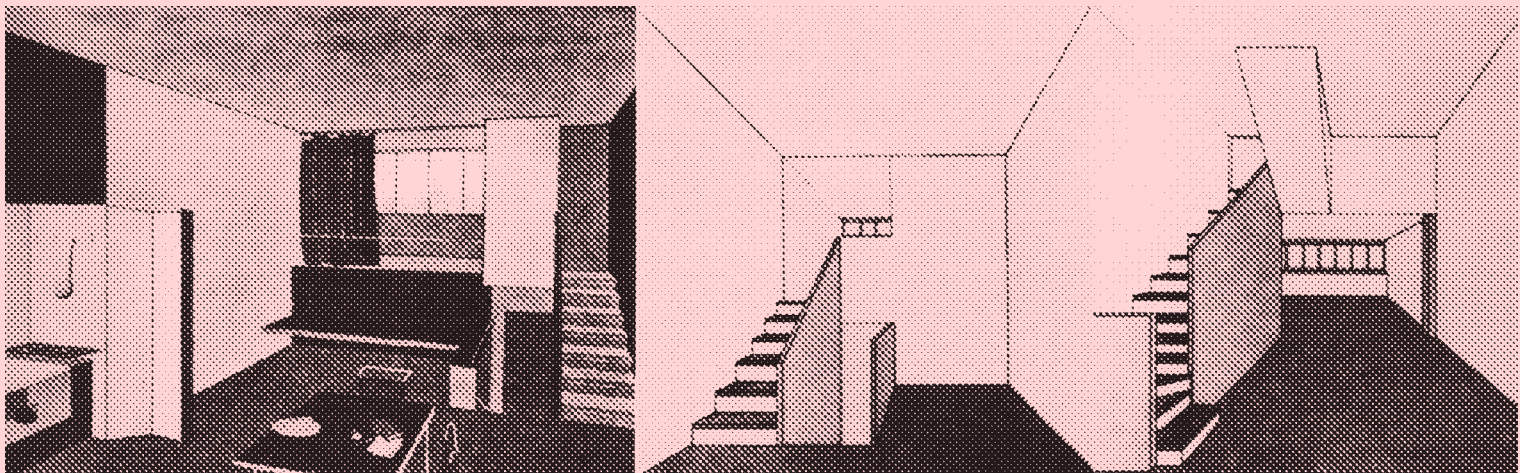
en el interior burgués, por otro. En su análisis del interior burgués formuló algunas reflexiones fascinantes sobre la idea del habitar:

La forma original de toda vivienda es la existencia no en una casa, sino en una concha. La concha guarda la impresión de su habitante. En el caso más extremo, la vivienda se convierte en una concha. El siglo XIX, como ningún otro, era adicto al habitar. Concebía la residencia como el receptáculo para la persona y lo guardaba tan profundamente en el interior de la vivienda, con todas sus pertenencias, que a uno le podría recordar el interior de un estuche de compás, donde el instrumento, con todos sus accesorios, yace embebido en profundos, y generalmente violetas, pliegues de terciopelo.⁹

Aun cuando esta descripción pueda expresar un sentimiento de amor y apreciación, de todas formas es congruente con la condena de Benjamin, en su ensayo “Experiencia y pobreza”, a aquellos interiores completamente ligados con la explotación y la injusticia, pues Benjamin estaba convencido de que estos interiores se ligaban estrechamente a los valores capitalistas de propiedad, posesión y ostentación.¹⁰ Su mensaje para cada visitante, dijo, era inconfundible: “No hay nada aquí para ti; eres un extraño en esta casa”. Por lo tanto, esta forma de habitar no podía ser productiva para el siglo XX.



Interior burgués. Antoni Gaudí, Palau Güell, Barcelona



Perspectiva interior de las viviendas de la casa colectiva Narkomfin, Moisei Ginzburg, Moscú, 1928

La visita de Benjamin a Moscú, en el invierno de 1926-1927, le había brindado un contacto directo con las condiciones de vida rusas de ese momento particular. Era un momento extraordinario, pues los intentos revolucionarios por reestructurar el mundo material de la vida cotidiana influenciaban visiblemente la forma en que la gente ocupaba sus alojamientos. Benjamin fue testigo de cómo la gente intentaba deshacerse del aspecto pequeño burgués de “lo acogedor”, que restaba importancia a los interiores “sobre los cuales el ataque devastador del capital mercantil [había] arrasado victorioso”.¹¹ Para aniquilar las huellas de lo acogedor, explicó, reacomodaban cada semana los muebles de los cuartos vacíos, sin pinturas en las paredes, cojines en los sillones ni ornamentos en las repisas de las chimeneas. Podían mantener esto porque su habitación real no era su casa, sino la oficina, el club o la calle. Habían renunciado a la vida privada para regocijarse por completo en la vida colectiva.¹²

La reestructuración de la vida diaria fue defendida por artistas de vanguardia como Vladímir Tatlin y Alexander Ródchenko, quienes promovían la llamada *novyi byt* (nuevas formas de domesticidad). Esta nueva forma de vida, la cual era propugnada también por muchas feministas, ya no se basaría en la familia nuclear, sino en una asociación de adultos más amplia, con los niños viviendo separados de sus padres.¹³ De acuerdo con Olga Matich, este movimiento puede ser simbólicamente resumido en su rechazo a la cama matrimonial:

Los partidarios del *novyi byt* reemplazaron la cama matrimonial de la continuidad generacional y la estabilidad social con la cama individual movable. Era un símbolo de la nueva persona soviética, quien creía en el fin de la familia y en la vida cotidiana mecanizada y acelerada. La cultura en el sentido tradicional, transmitida de una generación a otra, era abolida, para ser reemplazada por la cultura de la nueva persona soviética, quien o no duerme o duerme manteniendo las leyes científicas para la revitalización física. El Nuevo hombre y la Nueva mujer no tienen niños o, si los tienen, viven separados de ellos, afirmando la supremacía de la familia no biológica.¹⁴

Walter Benjamin, quien estaba profundamente impresionado por sus experiencias en Moscú, reconoció un impulso utópico similar en la arquitectura moderna de sus contemporáneos. Declaró que, en el siglo xx, los días del interior acogedor habían terminado, pues la vivienda, como lugar de retiro

y seguridad, no existía más. La vivienda ya no podía ser grabada con huellas imborrables, sino que debía articularse con construcciones variables y con interiores anónimos y transitorios. Este nuevo ambiente alojaba una promesa importante, pues su frialdad representaba la apertura y transparencia que eran características de una nueva forma de sociedad.

La característica de esta época es que la vivienda en el sentido antiguo de la palabra, en el que la seguridad tenía prioridad, ha llegado a su fin. Giedion, Mendelsohn, Le Corbusier transformaron los lugares de residencia del hombre en un área de tránsito para cualquier tipo de energía concebible y para corrientes eléctricas y ondas de radio. El tiempo por venir estará dominado por la transparencia.¹⁵

La alta estima de Benjamin por la arquitectura moderna tuvo que ver ante todo con las cualidades metafóricas que distinguía en ella. Para él, su transparencia y porosidad apuntaban hacia una futura sociedad sin clases; su frialdad y sobriedad eran los antecesores de una era en la que ya no sería necesario resguardarse de los vecinos, una era en la que la calidez y seguridad permearían toda la estructura social y, por lo tanto, no tendrían que ser provistas por la propia casa individual.

Es claro entonces que Teige y Benjamin construyeron la arquitectura moderna como una crítica radical de los patrones convencionales de la vida familiar, sedimentados en las casas burguesas del siglo xix con sus interiores repletos. De acuerdo con su diagnóstico, estos interiores estaban arraigados profundamente en la cultura del consumo capitalista y correspondían a un sistema social opresivo, patriarcal, individualista e injusto. La nueva arquitectura, con sus interiores desnudos, su planta libre y sus cocinas racionales, por otro lado, le enseñaría a la gente que las posesiones materiales son menos importantes que el espíritu social, liberaría a la mujer de la carga de las tareas domésticas demasiado pesadas y actuaría como alojamiento perfecto para una vida que sería mucho más móvil y flexible.

Dadas estas connotaciones radicales, no es de sorprender que la arquitectura moderna haya fallado en convertirse en un éxito popular en la mayoría de los países occidentales. Como lo explica Tim Brindley, las ideas detrás de ella eran parte de una cultura elitista que estaba lejos de los deseos y las preocupaciones de las clases trabajadoras. La arquitectura moderna creó casas cuya apariencia era completamente diferente de las convenciones establecidas y, a

la larga, estas casas fallaron en ser atractivas para la gente a la que estaban dirigidas. Éste era el caso, más específico, de la vivienda en masa, ya que dependía de la estandarización, la uniformidad y la economía de la escala, mientras que las corrientes en la esfera del consumo han estado en su lugar dirigidas hacia la diversificación, la diferenciación y la variedad de los productos:

En las condiciones del mercado, la vivienda se ha comportado como cualquier otro producto de consumo, ya que los productos que cumplen fundamentalmente las mismas necesidades son diferenciados para proporcionar a los consumidores una variedad de opciones y representar las distinciones sociales percibidas —exactamente lo opuesto de los principios aplicados a la vivienda moderna. El rompimiento radical que esta última representa hoy día la coloca fuera del rango de lo “normal” en la vivienda. Si esta hipótesis es correcta, esperaríamos ver la vivienda moderna por completo rechazada o modificada para hacerla más parecida a la norma, y esto es exactamente lo que ha pasado.¹⁶

En la mayoría de los países occidentales (con la posible excepción de Países Bajos), de hecho la arquitectura moderna era percibida por el público general como adversa a la domesticidad.¹⁷ Aun así, si buscáramos una arquitectura que expusiera un compromiso crítico frente a los patrones de género inscritos en la disposición espacial de la casa, tendríamos que recurrir a los frutos de la arquitectura moderna. Como lo expone Alice Friedman, los ejemplos más importantes de casas del siglo xx, construidas por arquitectos famosos como Frank Lloyd Wright, Le Corbusier, Gerrit Rietveld o Richard Neutra, implican frecuentemente un acercamiento no convencional e innovador a los requerimientos de la vida doméstica. Buscan reacomodar la relación entre los distintos cuartos, cambian el balance entre espacios públicos y privados, o buscan expandir la definición de casa para incluir varios tipos de trabajo o actividades de ocio.¹⁸

Las casas de Adolf Loos, para dar otro ejemplo, fueron ideadas de una forma muy teatral. Escenifican y enmarcan el juego de la vida diaria por medio de coreografías de llegadas y partidas, a partir de interrelaciones espaciales complejas entre los diferentes cuartos y de dirigir con cuidado la mirada.¹⁹ Aunque las casas de Loos, a primera vista, parecen confirmar los patrones de género, no reproducen simplemente una distribución espacial con una postura de género bien conocida. Al representar miméticamente esta distribución, al enmarcarla para convertirla en el escenario de un juego, el cambio ocurre. Estas casas hacen visible su propia operatividad en la cons-

trucción de posiciones subjetivas. No siguen obedeciendo las convenciones culturales con sigilo, sino que las desplazan al hacerlas manifiestas y al gestionar la dirección de la mirada. Las casas de Loos, entonces, se comprometen críticamente con los patrones de género y abren nuevas posibilidades al trabajar en hacer conscientes a sus habitantes de la influencia de aquéllos existentes. Sus casas no aniquilan por completo la domesticidad tradicional —a diferencia de las de Le Corbusier o Mies van der Rohe, que son mucho más radicales en este aspecto—, sino que las desplazan y hacen sus efectos más fluidos y discutibles.

Uno podría preguntarse, sin embargo, acerca de la elasticidad en cuanto a la noción de la domesticidad. Una domesticidad transformada, según las líneas de las visiones utópicas y feministas, ¿sería percibida todavía como doméstica? Como lo señala Terence Riley:

Quizá la pérdida, o al menos la disminución, del concepto tradicional de domesticidad es el precio que se debe pagar para asegurarse de que hombres y mujeres tengan las mismas oportunidades de desarrollar sus talentos en las esferas pública y privada. ¿Quién, en este momento, insistiría en que hay una opción real frente a esta proposición? Sin embargo, esto provoca aún más preguntas. Si la casa privada ya no tiene un carácter doméstico, ¿qué tipo de carácter tendrá?²⁰

Habitación como apropiación

Al contrastar la utopía de la vida diaria con el interior acogedor burgués se han construido dos opuestos absolutos que casi nunca ocurren en una situación de la vida real. La caricatura pintada por los críticos del interior acogedor lo retrata como sofocante y aplastante, pues fuerza a sus habitantes a confirmar su lógica preestablecida: como todos los objetos en el interior se han seleccionado con gran cuidado, crean un tipo de caja/estuche para el habitante que casi no le permite ningún margen para el cambio. Es más, otra versión de este argumento explica que, debido a que este interior consta de objetos que se han tratado como mercancía, carece completamente de autenticidad y refuerza la opresión capitalista. El abstracto y básico interior utópico, por otro lado, es tan racional y anónimo que resulta del todo inapropiado como un espacio personal donde el habitante pueda sentirse “en casa.” Parece absolutamente reductivo en su forma de tratar al ser humano, como si los individuos pudieran vivir sus vidas de una forma satisfactoria sólo con base en su participación en el campo público. Es como si el discurso que promueve esta nueva forma de habitar se hubiera forjado en térmi-

nos puramente masculinos, sin ninguna consideración de sensibilidades y deseos que usualmente se califican de femeninos: el cuidado de cosas llenas de recuerdos o de importancia cultural, la transmisión de significados y valores privados a la siguiente generación, el continuo acomodo y reacomodo de los artículos de primera necesidad para la vida diaria, la realización de rituales familiares y actos de vinculación emocional.

Ambos extremos —el interior burgués y la utopía pura— parecen negar una de las cualidades cruciales e inherentes a la experiencia de la domesticidad de la mayoría de la gente: el hecho de que “hacer un hogar” es un proceso continuo que requiere mucho trabajo y esfuerzo, y que obviamente nunca está terminado. Es esta percepción la que parece subrayar una declaración enigmática de Benjamin, que se refiere al habitar como un acto repetitivo —o más bien un proceso— de residencia:

“Habitar” es un verbo transitivo —como en la noción de espacios donde se “mora interiormente”, esto incluye una indicación de la actualidad frenética escondida en el comportamiento habitual. Tiene que ver con diseñar una concha para nosotros mismos.²¹

Esto significa que Benjamin entiende el habitar como una forma activa de interacción entre el habitante y su entorno, en la que el individuo y lo que lo rodea se ajustan mutuamente. En el original en alemán se refiere a la conexión gramatical entre *whonen* (habitar) y *gewohnt* (usualmente habitual), la cual se encuentra en inglés entre *habit* [hábito] e *inhabit* [habitar], o *dwel* [habitar] e *indwell* [morar interiormente]: habitar, residir, en este sentido, tienen que ver con la formación de hábitos. Habitar una casa significa pasar por un proceso mutuo de amoldamiento, en el que la casa y el habitante se adaptan una al otro.

Este punto de vista es congruente con los estudios sociológicos recientes que describen las prácticas de habitar como formas de “apropiación”. Daniel Miller, por ejemplo, ha desarrollado una teoría de consumo en la que declara que las prácticas de consumo (por ejemplo, aquéllas relacionadas con la decoración del hogar) tienen que ver básicamente con la lucha por la apropiación de bienes y servicios hechos en circunstancias abstractas, enajenables, para transformarlas en algo que está contribuyendo a la construcción del ser.²² Esta teoría ha sido la base de una serie de estudios etnográficos que se enfocan en la cultura material de la vida diaria.²³ En esos estudios, la casa ha probado tener importancias múltiples. Se puede leer como un contenedor simbólico que expresa las identidades de sus habitantes, al mismo tiem-

po que brinda suposiciones culturales más generales y convicciones acerca del mundo. Al mismo tiempo, sin embargo, hay muchos conflictos entre la voluntad expresada por los individuos, por la familia, por los habitantes de la casa y por la estructura material de la casa misma. Los individuos ocupan las casas, como declara Miller, pero las casas también ocupan a los individuos. Entonces reconoce que “la casa misma es un lugar para la voluntad y un lugar para la movilidad, en lugar de un simple tipo de sistema simbólico que actúa como el telón de fondo o plano para la práctica y la voluntad.”²⁴

Lo que está en juego es en realidad la interacción entre habitante y hogar. Siguiendo el hilo de Benjamin, se podría manifestar que, en la constelación del siglo XIX que hizo surgir la vivienda burguesa, la interacción es un proceso muy lento y duradero: el habitante se afianza en un interior como si estuviera envuelto por un estuche, una concha, y esta situación tiende a ser bastante estática. La vida moderna, sin embargo, aumenta significativamente el paso de este proceso porque requiere que los individuos cambien y se adapten con mucha más frecuencia. Esto resulta en la vivienda como un tipo de “actualidad frenética”, como indica Benjamin. Para mí, esta expresión sugiere un modo de habitar muy en tono con la condición moderna de la posibilidad del cambio y la transparencia. Tiendo a leerlo como un gesto continuo, como si la concha no estuviera ya formada de una vez por todas, sino una y otra vez. Este tipo de vivienda implica así el amoldamiento y reamoldamiento constante de una concha.

De esta manera, podría estar conectado con la idea de mimesis —otra de las ideas interesantes de Benjamin. El concepto de mimesis, como lo usa Benjamin, se refiere a un acto de imitación que resulta en una similitud sin un parecido exacto. La mimesis implica que ocurran cambios y desplazamientos, como sucede, por ejemplo, en el acto de traducción de un lenguaje a otro: generalmente, la traducción no puede “abarcar” por completo el original, siempre hay ligeras diferencias y distorsiones que cambian el significado.²⁵ La forma de entender la nueva vivienda de Benjamin se puede enmarcar dentro de esta idea de mimesis. Cuando menciona el “modelado de una concha”, implica un gesto mimético, pues la concha se relaciona con el cuerpo al que rodea de un modo no del todo exacto. La concha media entre el cuerpo y el mundo exterior, y en este proceso de mediación se efectúa un tipo de “traducción”. Esta traducción, sin embargo, no es estable o fija —como lo era en el interior burgués—, sino que es revisada continuamente. Puesto que la subjetividad del individuo moderno está en un estado permanente de transición, su interior debería ser capaz de responder a esta condición de transitoriedad y de cambios y variabilidad continuos. La ver-



Perspectiva de la casa colectiva Narkomfin, Moisei Ginzburg, Moscú, 1928

sión más radical de esto consistiría en un interior por completo anónimo que se apropia únicamente de forma temporal, como un cuarto de hotel. Para Benjamin, los experimentos rusos encabezaban esta dirección.

Este tipo de vivienda, que hace eco de la experiencia del viajero o el migrante, puede asociarse también con las “identidades nomádicas” que, por ejemplo, promueve Chantal Mouffe. Este concepto hace referencia a la idea de que, como cualquier identidad siempre está en relación y es definida en términos de diferencia, difícilmente puede permanecer fija en alguna esencia positiva: cada identidad está irremediabilmente desestabilizada por su exterior y, por lo tanto, sujeta a un proceso de permanente hibridación y nomadización.²⁶ Esto, me parece, es lo que está en juego en la versión más radical del sueño de la arquitectura moderna sobre la máxima posibilidad de cambio y transparencia: si las identidades de la gente se mueven y cambian todo el tiempo, debido a las interacciones constantes con el mundo exterior, sólo pueden ser alojadas en interiores que no las determinen, sino que permitan la mayor flexibilidad posible.

Lo que falta en este sueño, sin embargo, es un conocimiento sobre cómo la mayoría de la gente trata de vivir su vida diaria. Como pronto resultó claro en la Unión Soviética, la aplicabilidad práctica de la versión utópica de la domesticidad estaba lejos de ser obvia. Debido a todo tipo de fuerzas de resistencia, la mayoría de las viviendas colectivas soviéticas construidas después de 1930 no se ajustaba al *novyi bit*.²⁷ No fue menor la necesidad de la mayoría de la gente de decorar sus interiores con su historia familiar y con objetos cargados de significado cultural. La racionalidad absoluta de la domesticidad utópica no pudo superar las demandas de apropiación mimética que seguían presentes, incluso en un contexto revolucionario.

Estrategias miméticas

Esta evocación de la trascendencia de las estrategias miméticas puede y debe ser entendida como una recodificación de la interacción entre mo-

dernidad y domesticidad, en términos de la inscripción de lo femenino. En efecto, de acuerdo con una larga tradición en la filosofía occidental, la mimesis se ve en oposición a la racionalidad al asociarse con la feminidad, mientras que la racionalidad se asocia con la masculinidad.²⁸ Sin la intención de hipostasiar esta oposición –como si la mimesis de alguna forma “perteneciera” más a las mujeres que a los hombres–, aun así quiero subrayar la relevancia de la mimesis para un proyecto feminista, ya que, como lo ha dicho Luce Irigaray, tiene sentido que las mujeres adopten, se apropien y resuelvan cualquier problema que surja, para forjar oportunidades más amplias para ellas a partir de estos problemas.

Uno debe asumir el papel femenino deliberadamente. Lo que hoy significa convertir una forma de subordinación en una afirmación y así comenzar a boicotearla. [...] Jugar con la mimesis es para las mujeres, por lo tanto, tratar de situar el lugar de su explotación en el discurso, sin permitirse a sí mismas ser reducidas simplemente a éste. Significa entregarse –en la medida en que está del lado de lo “perceptible”, de la “materia” – a las “ideas”, en particular a las ideas sobre ellas que son elaboradas en/por una lógica masculina, para hacer “visible”, como consecuencia de la repetición lúdica, lo que se supone que debía mantenerse invisible: recuperar una operación posible de lo femenino en el lenguaje.²⁹

Esta propuesta surge de la observación de que las mujeres no están controlando su propia identidad –no son capaces de experimentar directamente su propio ser, puesto que esta experiencia ya está siempre mediada por un sistema de representación establecido por los hombres para los hombres, y en el cual las mujeres son reducidas a imitar al hombre. En tales circunstancias, la mimesis se ofrece como una táctica valiosa, pues permite a las mujeres subvertir –por el doble gesto de asimilación y desplazamiento– la identificación impuesta en ellas.

Se puede considerar que la mimesis, como una inscripción de lo feme-

nino, opera en diferentes niveles en las prácticas y los discursos relacionados con la modernidad y la domesticidad. Primero, el acto de “hacer hogar” –el acto de apropiarse de una casa al decorarla, amueblarla y cargarla con los recuerdos importantes de las historias personales y familiares– se ha construido históricamente como una práctica femenina. Esta asociación histórica todavía es en gran medida operativa. Una de sus consecuencias es que, en un campo dominado por lo masculino como la arquitectura, son todavía en su mayoría mujeres quienes escriben acerca de la domesticidad y el género. Puede ser, como Bonnie Kime Scott lo sugiere, que las mujeres escriban más sobre el género porque éste se imponga más en ellas, de forma más descalificadora o simplemente de manera más interesante y estimulante para su creatividad.³⁰ También podría ser que las mujeres sientan más la necesidad de llegar a un acuerdo con la domesticidad, porque supuestamente están muy familiarizadas con ella y, sin embargo, tienen dificultades en ubicarla dentro de las narrativas arquitectónicas con las que se educan. Muchos de los ensayos al respecto –incluido el mío– pueden entenderse como resultado de una búsqueda para hacer productiva esta tensión de la vida real de una forma académica.

En segundo lugar, la mimesis también trabaja en los momentos críticos en los que la arquitectura moderna cuestiona, subvierte, socava o boicotea los patrones convencionales de género. Las acciones de trasladar/traducir programas domésticos innovadores en formas arquitectónicas supone una operación en la que los patrones convencionales son desplazados y subvertidos. La casa tradicional nunca está completamente ausente en la casa moderna. Por mucho que los arquitectos afirmaran que estaban inventando prototipos, está claro que sus diseños no venían de la nada, sino que eran reinterpretaciones radicales de formas antiguas. Por medio de la mimesis, como lo explicaba Adorno,³¹ estos arquitectos eran capaces de alterar de forma crítica estos tipos dados y de diseñar nuevas formas de habitar, las cuales supuestamente se adaptarían de mejor manera a la vida moderna. Afirmaría que la más interesante entre estas formas también permitía otro compromiso con la domesticidad y, por lo tanto, con el género.

No se debe subestimar hasta qué grado los patrones espaciales influyen en nuestro sentido del género. Judith Butler afirma que el género no es algo que se atribuya a un sujeto preexistente por sus características biológicas, sino que se produce a partir de sus actos repetitivos en respuesta a fuerzas discursivas.³² Yo agregaría que estas “fuerzas discursivas” se sostienen y apoyan mediante los patrones espaciales en los que se han cristalizado. Los elementos espaciales como “el cuarto principal”, “la cocina funcional” o “el estudio” tienen implicaciones en términos de género, pues su presencia no problematizada en el hogar subraya la expectativa de que éste será habitado por una pareja casada, con una esposa que es experta cocinera y un

esposo aficionado a su privacidad. Siguiendo a Butler, lo que consideramos como una esencia interna del género se construye mediante un conjunto de actos sostenidos, postulados por medio de la estilización del cuerpo conforme al género. La única estrategia para lidiar con esta condición parte de aceptarla y repetirla:

La tarea no es saber si hay que repetir, sino cómo repetir o, de hecho, repetir y, mediante una multiplicación radical de género, desplazar las mismas reglas de género que permiten la propia repetición.³³

Sostendría que este desplazamiento puede aumentarse no sólo por medio de las prácticas queer de inscripciones corporales que Butler expone como sus ejemplos más importantes, sino también a partir de configuraciones espaciales que rechazan la simple reproducción de los patrones recibidos. La arquitectura puede contribuir a lograr este objetivo al desplazar miméticamente la domesticidad.

Este texto se publicó anteriormente como: Hilde Heynen, “Modernity and domesticity. Tensions and Contradictions”, en Hilde Heynen, Gülsüm Baydar (eds.), *Negotiating Domesticity. Spatial Productions of Gender in Modern Architecture* (Londres: Routledge, 2005).

Notas

1. Sigfried Giedion, *Befreites Wohnen* [El habitar liberado] ([1929] (Fráncfort: Syndikat, 1985); Ernst May, "Das Neue Frankfurt" [El Nuevo Fráncfort], en *Das Neue Frankfurt 1* (1926); Le Corbusier, *Précisions* [Precisiones] ([1930] (París: Vincent, Fréal & Co., 1960), 106-107. Sobre la actitud de Le Corbusier hacia la mujer moderna, ver también Mary McLeod, "New Designs for Living: Domestic Equipment of Charlotte Perriand, Le Corbusier, and Pierre Jeanneret, 1928-1929", en Mary McLeod (ed.), *Charlotte Perriand. An Art of Living* (Nueva York: Abrams, 2003), 36-67.
2. Anja Baumhoff, *The Gendered World of the Bauhaus. The Politics of Power at the Weimar Republic's Premier Art Institute, 1919-1932* (Fráncfort: Peter Lang, 2001); Isabel Bauer, *Bauhaus- und Tessenow-Schülerinnen. Genderaspekte im Spannungsverhältnis von Tradition und Moderne* [Estudiantes mujeres en la Bauhaus y con Tessenow. Aspectos de género en la tensión entre tradición y modernidad], tesis de doctorado (Universität Kassel, 2003).
3. Alice Friedman, *Women and the Making of the Modern House. A Social and Architectural History* (Nueva York: Abrams, 1998).
4. Jane Beckett, "The Abstract Interior", en *Towards a New Art: Essays on the Background to Abstract Art 1910-1920* (Londres: Tate Gallery, 1980), 90-124.
5. Adolf Loos, "Architecture" [1910], en Yehuda Safran y Wilfried Wang (eds.), *The Architecture of Adolf Loos* (Londres: Arts Council, 1987), 104-109, 108.
6. Catherine Bauer, *Modern Housing* (Boston: Houghton Mifflin, 1934); Hilde Heynen, "What Belongs to Architecture? Avant-garde Ideas in the Modern Movement", *The Journal of Architecture* 4-2 (verano de 1999), 129-138.
7. Giorgio Ciucci, "The Invention of the Modern Movement" [1981], en K. Michael Hays (ed.), *Oppositions Reader* (Nueva York: Princeton Architectural Press, 1998), 552-575.
8. Karel Teige, *The Minimum Dwelling* [1932] (Cambridge: MIT Press, 2002), 170.
9. Walter Benjamin, *The Arcades Project* (Cambridge: Harvard University Press, 1999) 220.
10. Walter Benjamin, "Experience and Poverty" [1933], en Walter Benjamin, *Selected Writings*, vol. II (Cambridge: Harvard University Press, 1999), 731-736.
11. Walter Benjamin, *Moscow Diary* (Cambridge: Harvard University Press, 1986), 48.
12. Walter Benjamin, "Moscow" [1927], en Walter Benjamin, *Reflections. Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings* (Nueva York: Schocken, 1978), 97-130, 108-109. Para una crónica interesante sobre esta abolición de la vida privada en la historia cultural compleja de Rusia, ver Svetiana Boy, *Common Places. Mythologies of Everyday Life in Russia* (Cambridge: Harvard University Press, 1994), 73-89.
13. Victor Buchli, *An Archaeology of Socialism* (Londres: Berg, 1999), especialmente el capítulo 1: "Revolution and the Restructuring of the Material World", 23-40.
14. Olga Matich, "Remaking the Bed. Utopia in Daily Life", en John Bowlt y Olga Matich (eds.), *Laboratories of Dreams. The Russian Avant-Garde and Cultural Experience* (Stanford: Stanford University Press, 1996), 59-78, especialmente 77-78.
15. Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften. Werkausgabe*, vol. 8 [Collected Writings, work edition, vol. 8] (Fráncfort: Suhrkamp, 1980), 196-197.
16. Tim Brindley, "The Modern House in England: An Architecture of Exclusion", en Tony Chapman y Jenny Hockey, *Ideal Homes? Social Change and Domestic Life* (Londres: Routledge, 1999), 30-43, especialmente 41.
17. Ver, por ejemplo, Tony Dingle y Seamus O'Hanlon, "Modernism versus Domesticity: The Contest to Shape Melbourne's Homes, 1945-1960", *Australian Historical Studies* 28-109 (octubre de 1997), 33-48.
18. Alice Friedman, *Women and the Making of the Modern House*, 17.
19. Beatriz Colomina, *Privacy and Publicity. Architecture as Mass Media* (Cambridge: MIT Press, 1994), especialmente el capítulo "Interior", 233-281.
20. Terence Riley, *The Un-private House* (Nueva York: MoMA, 1999), 26.
21. Walter Benjamin, *The Arcades Project*, 221.
22. Daniel Miller, *Material Culture and Mass Consumption* (Oxford: Basil Blackwell, 1987).
23. Daniel Miller (ed.), *Material Cultures. Why Some Things Matter* (Londres: Routledge, 1998); Daniel Miller (ed.), *Home Possessions. Material Culture Behind Closed Doors* (Oxford: Berg, 2001).
24. Daniel Miller, "Behind Closed Doors", en Daniel Miller (ed.), *Home Possessions*, 1-19, especialmente 12.
25. Tres ensayos de Benjamin resultan relevantes: "Über Sprache überhaupt und über die Sprache der Menschen", un ensayo temprano de 1916 traducido como "On Language as Such and on the Language of Man", en *Reflections*, 314-332, y dos ensayos cortos posteriores que son variaciones sobre el mismo texto: "Lehre vom Aehnlichen" and "Über das mimetische Vermögen", de los cuales sólo el último, "On the Mimetic Faculty", ha sido traducido al inglés, en *Reflections*, 333-336.
26. Chantal Mouffe, "For a Politics of Nomadic Identity", en George Robertson, Melinda Mash, Lisa Tickner, Jon Bird y otros (eds.), *Travellers' Tales: Narratives of Home and Displacement* (Londres: Routledge, 1994), 105-113.
27. Victor Buchli, *An Archeology of Socialism*.
28. Lacoue-Labarthe, por ejemplo, refiere la actitud antimimética que prevalece en la tradición filosófica frente a la amenaza que viene de lo femenino. El autor analiza el rechazo de Platón a la mimesis en conexión con su asociación de lo mimético con los cuentos que las mujeres cuentan a los niños. El filósofo griego considera peligrosa su influencia, pues en estas historias se disuelve la distinción entre verdad y mentira. Lacoue-Labarthe explica que, en este punto, una especie de impulso masculino a rebelarse contra el control primario de la madre subyace en el texto de Platón. Así, Platón preparó el terreno para la actitud antimimética que se encuentra tan a menudo en la filosofía. La antimimesis, explica Lacoue-Labarthe, se refiere nada menos que al máximo sueño hegeliano de la filosofía, el sueño de un conocimiento absoluto, de un sujeto que entiende su propia concepción perfectamente, y que por lo tanto la controla de igual manera. El sueño de una perfecta autonomía es constantemente amenazado por la confusa pluralidad que representa la mimesis. Es, en otras palabras, amenazado por la inestabilidad, por la feminización. Philippe Lacoue-Labarthe, "Typography", en Philippe Lacoue-Labarthe, *Typography. Mimesis, Philosophy, Politics* (Cambridge: Harvard University Press, 1989), 43-138, especialmente 126-129.
29. Luce Irigaray, *This Sex which is not One* (Ithaca: Cornell University Press, 1985), 76; traducción adaptada por Margaret Whitford, *Luce Irigaray. Philosophy in the Feminine* (Londres: Routledge, 1991), 71.
30. Bonnie Kime Scott, *The Gender of Modernism. A Critical Anthology* (Bloomington: Indiana University Press, 1990), 3.
31. He desarrollado el tema acerca de la relevancia del concepto de Adorno sobre la mimesis crítica en Hilde Heynen, *Architecture and Modernity: A Critique* (Cambridge: MIT Press, 1999), 174-225.
32. Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (Londres: Routledge, 1999). Versión en español: Judith Butler, *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad* (Barcelona: Paidós Ibérica, 2007).
33. Butler, *Gender Trouble*, 189 [287].

Hilde Heynen

Arquitecta, filósofa, doctora en Arquitectura
 Profesora de Teoría de la Arquitectura
 Departamento de Arquitectura
 Katholieke Universiteit Leuven
 Lovaina, Bélgica

✉ hilde.heynen@kuleuven.be