

# Mies-conception: La casa Farnsworth y el misterio del armario transparente

La transparencia de la casa Farnsworth frente a la opacidad de los discursos críticos generados en torno a ella animan a la autora a iniciar una investigación basada en esta sospechosa confrontación.

**Todo podría ser cuestión de nombres.** De nombres propios y de la propiedad de los nombres. Mies había intentado en 1913 deshacerse de su nombre paterno, que en alemán alberga la connotación de algo podrido, torcido o echado a perder<sup>1</sup>: habría de restaurar la genealogía torcida y de clase obrera del nombre del padre modificando ligeramente la escritura (Mies-Miís) y mediando su nombre materno (Rohe) con el falso injerto *van der* que sugería al mismo tiempo un posible origen holandés y una filiación aristocrática<sup>2</sup>. Tras su llegada a América, el encuentro entre el nombre propio alemán *Miís* y el prefijo anglosajón *mis-* no es sino el gesto lingüístico de la diseminación y la contaminación sintáctica y semántica a la que se someterán tanto el propio Miís van der Rohe como el “modernismo europeo” durante el exilio que seguirá a la Segunda Guerra Mundial. No hay nombre propio cuya genealogía pueda ser restituida y fijada de una vez por siempre. No hay nombre (ni Mies, ni Modernismo) que no esté sometido al riesgo constante de “echarse a perder”.

Poco después de la terminación del que será uno de los proyectos americanos más famosos de Mies van der Rohe, la casa Farnsworth, en Plano, Illinois, un fontanero local visita la casa para ocuparse de una gotera recurrente. Sorprendido por los fallos del tendido eléctrico y por el agua que perla la parte interior de las paredes de cristal, el fontanero llamará a la casa *mies-conception*<sup>3</sup> (error, idea falsa; *a popular misconception*, error muy común o generalizado), abriendo la puerta a todos los nombres que surgirán en inglés de la perversa homofonía entre Mies y *mis-*.

La primera “caja de cristal” doméstica de la historia de la arquitectura, y sus *Mies-conceptions*, habrían de producir también un continuo goteo discursivo: el desacuerdo entre Mies y Edith Farnsworth saltará a la opinión pública en Julio de 1951 cuando Mies inicia un proceso judicial contra su cliente reclamando el pago del costo de la casa (3,673.09 dólares más honorarios de arquitecto y servicios de supervisión). En respuesta, Farnsworth firmará una contra demanda en la que acusará a Mies de fraude. Paralelamente, las revistas de arquitectura americana tomarán parte en el litigio abriendo un debate público sobre el derecho del modernismo europeo a conquistar la casa de campo americana.

Medio siglo después, mi intervención en este debate no es sino un trabajo póstumo de fontanería discursiva<sup>4</sup>. La primera intuición de este ensayo surge, como en una novela negra, en forma de sospecha. Los diferentes textos de interpretación de la casa Farnsworth (tanto en la cultura popular como en la historia o en la teoría de la arquitectura moderna) parecen apoyarse sobre una doble contradicción: primero, la oposición entre una estética de transparencia y visibilización que parece emanar de las cualidades tectónicas de la casa Farnsworth,



Mies van der Rohe La casa Farnsworth 1945-50

y la opacidad de los discursos generados en torno a la casa y a la propia Edith Farnsworth; segundo, la tensión narrativa entre la urgencia con la que la casa de cristal es identificada como el producto del romance heterosexual entre Mies y Farnsworth y la unanimidad con que todos estos relatos reconocen la falta de evidencias sobre dicha relación. Quizás el caso de la casa Farnsworth respondería al tropo del crimen perfecto: no hay mejor secreto que aquel que se oculta tras la transparencia del cristal. Pero, ¿cuál era el secreto de la casa Farnsworth? ¿Quién era realmente Edith Farnsworth: la solterona que habría deseado que “el arquitecto viniera incluido con la casa”<sup>5</sup> o la doctora de éxito, de mente fría y calculadora que empujó a Mies contra los límites de su propio ring de cristal y acero?

La primera pista aparece al descubrir que tanto la descripción arquitectónica de la casa Farnsworth, como los argumentos de la crítica americana del modernismo europeo y la narración de la relación entre Mies y Farnsworth podrían responder a una misma retórica: el relato de “coming out” [(de un debutante) presentación en sociedad, puesta de largo; (de un homosexual) destape, salir del armario]. En abril de 1951, la revista de arquitectura americana *House Beautiful* inicia una campaña contra Mies van der Rohe y contra el *International Style* tomando la casa Farnsworth como ejemplo paradigmático de “mala arquitectura moderna”. El editorial de la revista, lejos de ser una descripción de los errores de la arquitectura moderna, es una narración en primera persona: “Me he decidido a romper el silencio”<sup>6</sup>. La voz narrativa de Elisabeth Gordon, poseída por la fuerza performativa que tiene el poder de producir verdad, sigue paso a paso la retórica de la confesión que caracteriza las historias de “coming out”. Pero al no ser Gordon

misma la primera concernida, la confesión se transforma en “outing”, (salida; sacar a la luz pública un secreto de alguien, a menudo su homosexualidad), denuncia pública, que habrá de ser certificada más adelante por la propia Edith Farnsworth.: “Lo que tengo que decirles, me consta que no ha sido publicado nunca, ni por nosotros ni por ninguna otra revista. Sus primeras reacciones serán de asombro, incredulidad y conmoción. Dirán “esto no puede suceder aquí”... Pero oiganme bien. Quizás descubran por qué les disgustan algunas de las cosas que ven llamadas modernas. Quizás comprendan de repente por qué rechazan instintivamente diseños llamados modernistas. Porque tienen razón. Es su sentido común quien habla. Porque estas cosas son malas; y no sólo por su falta de belleza”<sup>7</sup>.

El modernismo considerado como un nuevo régimen visual y como una transformación de los límites de la privacidad, será descrito por Gordon como un “dictadura cultural” que intenta “decirnos lo que nos debe gustar y cómo debemos vivir”<sup>8</sup>. En una esquina de la página, *House Beautiful* ofrece al lector un cuadro de características que le permitirían reconocer la “mala arquitectura moderna”. El cuadro alerta entre paréntesis: “recuerde que las primeras siete características pueden encontrarse en buena arquitectura moderna”<sup>9</sup>. El estrecho margen entre modernismo aceptable e inaceptable parece depender del paso de “la eliminación de los tabiques separadores de manera que la casa tiende a ser una gran habitación pública con áreas abiertas para dormir, comer, jugar, etcétera” al “uso masivo de cristal sin mecanismos correctivos para la sombra o la privacidad”<sup>10</sup>. La arquitectura modernista conlleva, como sugiere Gordon, un excesivo destape (“outing”) que necesita de “mecanismos correctivos” para volverse social.

---

EL **modernismo** CONSIDERADO  
 COMO UN NUEVO RÉGIMEN VISUAL Y  
 COMO UNA **transformación** DE LOS  
 LÍMITES DE LA PRIVACIDAD, SERÁ  
 DESCRITO POR GORDON COMO UN  
 “**dictadura** CULTURAL” QUE INTENTA  
 “DECIRNOS LO QUE NOS DEBE GUSTAR  
 Y CÓMO DEBEMOS **vivir**”

---

El uso de la retórica del “*coming out*” en las páginas de *House Beautiful* no es de ningún modo excepcional, si tenemos en cuenta que el discurso público americano de los años cincuenta es el espacio de emergencia de esta fórmula performativa<sup>11</sup>. Las prácticas disciplinarias de secreto y confesión de la “verdad sexual” (que Foucault habría anticipado en el análisis de la “*parresia*”, la “*exomologesis*” y la “*exagoreusis*”) encuentran su modelo de producción moderno en el llamado “código de honestidad” (*code of honesty*) del ejército americano durante la Segunda Guerra Mundial y su formalización institucional durante los años de la Guerra Fría. La movilización armada había llevado a hombres y mujeres hasta los espacios de segregación sexual de los barracones de guerra, lejos de las estructuras domésticas de la familia y la sociedad tradicional<sup>12</sup>.

En 1941, el Ejército y el Servicio de Reclutamiento Selectivo Americano incluyen por primera vez la especificación “tendencias homosexuales” en la lista de rasgos eliminatorios<sup>13</sup>. La constatación de dicha “desviación” comportaba un doble procedimiento, visual y lingüístico, desdoblamiento que reproduce la complicidad de las tecnologías de la imagen y las tecnologías del logos en la producción moderna de la verdad sexual<sup>14</sup>: primero, exigía un examen genital y/o una radiografía con el objetivo de certificar la existencia de órganos internos femeninos o masculinos; segundo, por primera vez el ejército incluía la demanda de una declaración firmada en la que el recluta enuncia la “verdad” de su identidad sexual. La obligación de responder afirmativa o negativamente a la pregunta “¿es usted homosexual?” originará una condición de habla radicalmente nueva en el espacio del discurso público americano. La contradicción entre la imposibilidad práctica de la enunciación “Sí, soy homosexual” y la posibilidad institucional de dicha inscripción producía por primera vez al “homosexual” como sujeto (si bien paradójico) de habla público.

El “outing” como estrategia de formación de límites, fue central en el proceso de reconstrucción de la identidad americana de postguerra. La campaña “Lucha por América” (*Fight for America*) dirigida por el Senador Joseph McCarthy, comenzó siendo una caza de comunistas y acabó convirtiéndose en una operación de destape de *gays* y lesbianas que ocupaban posiciones institucionales. En 1950, tan sólo dos años antes de que *House Beautiful* abra fuego contra el modernismo en nombre de la casa Farnsworth, el “Caso Lonergan” presentará el primer debate en la prensa americana sobre la homosexualidad. *The Washington Post* calificará de “pánico homosexual” la situación nacional generada por la exposición pública de un documento oficial del departamento de Estado según el cual 91 empleados habrían sido despedidos entre 1947 y 1949 por “problemas de homosexualidad”<sup>16</sup>.

La Guerra Fría había desplazado la confrontación desde el espacio geográfico del Estado-Nación hasta la deslizante superficie

de los cuerpos que podrían ser “penetrados” y cuyos secretos podrían ser sacados a la luz en un acto de espionaje sexual. Para mediados de los cincuenta, la homosexualidad condensada en el discurso público a través de las analogías de la enfermedad (“una epidemia que infectaba la Nación”<sup>17</sup>) y la guerra (“un misil nuclear entre los Estados Unidos y la Unión Soviética”<sup>18</sup>) representa la amenaza más seria contra el “cuerpo social” americano. Posible aliado del comunista, virtual judío o extranjero, el “homosexual” ocupa el espacio de intersección de todos los “afueras” que sostienen la identidad de la América de postguerra.

Paralelamente, la narración del “*coming out*” aparece como un género literario con las novelas de Gore Vidal, *The City and the Pillar* (1948) y *Giovanni's Room* de James Baldwin (1956). En ambas el relato del “*coming out*” describe el proceso a través del cual el personaje principal adquiere voz y visibilidad en tanto que “homosexual”. En los dos casos, este proceso de verbalización y visibilización es inseparable de la negociación del acceso de la mirada pública al espacio privado y de la búsqueda de estrategias de teatralización (de simulación o disimulación) del secreto en el espacio público. En un período de menos de 10 años, las estructuras del *closet* (armario; *to come out of the closet*: declararse abiertamente homosexual) de producción de verdad y de ocultación del secreto, se despliegan primero en formas institucionales y legales de “outing”, más tarde en formas retóricas de la narración literaria de “*coming out*”, y finalmente en prácticas políticas de enunciación de identidad.

Eve K. Sedgwick ha descrito el “*coming out*” no como un suceso de destape aislado o una forma de confesión singular, sino como un proceso interminable de gestión de información, de revelación y ocultación, a través del que el “homosexual” produce su identidad mediante un proceso de (auto)representación<sup>19</sup>. El análisis genealógico de Foucault vendría a poner de manifiesto: primero, que el límite entre lo privado y lo público es un efecto óptico y discursivo de un juego de ocultamiento y mostración; y segundo, que el llamado “individuo moderno” no es sino el resultado de la constante inspección y disciplina de este límite<sup>20</sup>. La escisión y el desdoblamiento entre privado y público que estructura el *armario*, y su trabajo como constante “filtro” de información permite al “homosexual” hacerse pasar públicamente como heterosexual, manteniendo sus prácticas sexuales en el espacio privado, al mismo tiempo que genera la ilusión de la *performance* de la heterosexualidad como transparencia de lo privado en el espacio público. En la economía discursiva del *armario*, la homosexualidad opera, en términos de David A. Miller, como un secreto abierto. Es decir, la función del *armario* no es tanto ocultar o impedir el conocimiento, como “ocultar el conocimiento del conocimiento”<sup>21</sup>. Como sugiere Arlein Stein, la práctica que la América de los cincuenta denominó *coming out of the closet* —salir del armario— no nombra sólo la enunciación “soy maricón/soy

EL ANÁLISIS genealógico DE FOUCAULT  
VENDRÍA A PONER DE MANIFIESTO:  
PRIMERO, QUE EL LÍMITE ENTRE LO  
PRIVADO Y LO PÚBLICO ES UN EFECTO  
ÓPTICO Y discursivo DE UN JUEGO  
DE OCULTAMIENTO Y MOSTRACIÓN; Y  
SEGUNDO, QUE EL LLAMADO “INDIVIDUO  
MODERNO” NO ES SINO EL RESULTADO  
DE LA CONSTANTE inspección Y  
DISCIPLINA DE ESTE LÍMITE

lesbiana”, sino que de una manera estructural apunta hacia el proceso por medio del cual toda identidad, homosexual como heterosexual, es construida. No hay identidad sin un proceso de auto-narración y de exposición, de privatización y de revelación pública: “salir del armario”, dirá Stein, “es la fabricación práctica del yo, una suerte de conversión hacia afuera como forma de revelar o de descubrir la propia sexualidad”<sup>22</sup>.

El armario como régimen de visibilidad y como filtro de información puede ser utilizado como un modelo analítico para entender el juego entre transparencia y opacidad en la casa Farnsworth. Podríamos denominar *armario* a todo régimen de segmentación de los espacios de visibilidad y conocimiento que tiene como objetivo la gestión de la identidad (homo/hetero)sexual dentro de la oposición privado/público. Según Alan Bérubé, aunque el *armario* existía al menos desde principios de siglo, la peculiaridad de la cultura americana de los cincuenta es haber respondido a la creciente represión y medicalización de la sexualidad, “convirtiendo el *armario* en un espacio en el que se puede vivir”<sup>23</sup>. Más allá del nivel discursivo en el que se juega la batalla por la “buena” arquitectura moderna, el mismo mecanismo de “outing” que impregna *House Beautiful*, parece operar en el nivel de los materiales y las estructuras en la propia casa Farnsworth, como si el número de *House Beautiful* fuera una simple *mise en abyme* de un dispositivo más amplio, un aparato-armario, que opera previamente en la arquitectura de Mies. La estrategia más potente de la arquitectura de la casa Farnsworth (ya iniciada en la casa Tugendhat en Brno, Checoslovaquia, 1930) habría sido transferir el cristal desde la construcción de edificios públicos, institucionales o de oficinas, al espacio doméstico. Con ese gesto, Mies desplaza la “domesticidad” misma, y expone los mecanismos que mantienen la frontera ficticia entre lo privado y lo público, al subrayar y exhibir bruscamente las operaciones de representación teatral, de visibilización y ocultamiento que permiten la construcción del espacio doméstico en tanto que espacio privado.

Al mismo tiempo, durante los años cincuenta, el “cristal”, la “invisibilidad” y la “transparencia” son tropos que nombran condiciones de ciudadanía ambiguas en relación a la visibilidad pública, como en los casos del inmigrante, el judío o el homosexual. Así, por ejemplo, el club San Remo, uno de los pocos establecimientos abiertamente homosexuales de Nueva York durante los cincuenta, alcanzará su renombre por el uso masivo de cristal y consecuentemente por la transgresión de los límites de la visibilidad impuestos al homosexual en el espacio público. Como recuerda Jack Dowling: “Era todo cristal, una habitación larga y rectangular y una pared de cristal que daba a Bleecker Street. No era la clase de bar a la que uno iba a esconderse porque allí estabas expuesto al mundo”<sup>24</sup>.

Los mecanismos del *armario* están también presentes en la descripción de la casa que



Mies van der Rohe Detalle del interior de La casa Farnsworth 1945-50

lleva a cabo la propia Edith Farnsworth en *House Beautiful*, no tanto por la referencia literal al armario de la casa, sino más bien por la enorme importancia que Edith concede a este espacio arquitectónico como último reducto de la privacidad: “Había demasiadas cosas que se negaron a considerar —dirá Edith Farnsworth—. Por ejemplo, Mies quería que el armario separador fuera de cinco pies, por razones de “arte y proporción”. Pues bien, resulta que yo mido seis pies. Como mi casa es un “espacio abierto”, yo necesitaba algo para cubrirme cuando había invitados”<sup>25</sup>. La apertura no era tan sólo un efecto del cristal<sup>26</sup>. Con la eliminación de los tabiques interiores, había renunciado a la privacidad de cualquier posible interior: “La casa no se parecía a nada concebido antes. Era una caja rectangular totalmente acristalada, con una placa por tejado y una placa por piso, este último suspendido cinco pies sobre el nivel del suelo... Los espacios entre las placas y las columnas —las paredes— se han convertido en paneles gruesos de cristal... El interior es un espacio único, una sola habitación cuya subdivisión principal está creada por un centro flotante, longitudinal y asimétrico que contiene la cocina en el norte, baños hacia el este y el oeste —separados por un espacio funcional— y una chimenea hacia el sur, un armario flotante cercano a la esquina sudeste y una pared paralela al este que rodea el dormitorio sin encerrarlo”<sup>27</sup>.

Mies, que había proyectado la casa como un espacio privilegiado para el encuentro trascendente entre el hombre y la naturaleza<sup>28</sup>, va a situar a Edith Farnsworth en un espacio “post-doméstico”, al exponer las estructuras teatrales de ocultamiento y exhibición que fundan los regímenes de visibilidad privados y públicos durante los años cincuenta. En esta situación, el armario y los baños aparecen como auténticos refugios de la mirada pública, como una suerte de bastidores que

LA CASA NO SE PARECÍA A NADA  
CONCEBIDO ANTES. ERA UNA **caja**  
RECTANGULAR TOTALMENTE  
ACRISTALADA, CON UNA PLACA POR  
**tejado** Y UNA PLACA POR PISO,  
ESTE ÚLTIMO **suspendido** CINCO PIES  
SOBRE EL NIVEL DEL SUELO...

dividen el espacio abierto de la casa en escenario y cabina. Farnsworth añade: “Quería cambiarme de ropa sin que mi cabeza pareciera estar colgando sobre la parte superior del tabique sin el cuerpo. Era grotesco”<sup>29</sup>. Como un collage, la casa en tanto que método de representación produce la imagen de un sujeto dividido: la cabeza o el cuerpo, la voz o la acción, la visión o el tacto... Pero no sólo el cuerpo, sino sorprendentemente también la basura será sometida a esta restricción visual. Farnsworth busca desesperadamente a través del armario una nueva repartición del espacio interior en público y privado: “No guardo el cubo de basura bajo el fregadero, y ¿sabe por qué? Porque la cocina se ve desde la carretera y eso estropearía la apariencia de la casa entera, así que lo guardo en el armario, lejos del fregadero”<sup>30</sup>.

La particularidad de los mecanismos de la mirada en la casa Farnsworth aparece más claramente al comparar la casa de cristal con la casa Tugendhat o con la casa de Philip Johnson. Mientras que la casa de Brno parece estetizar la ya por otra parte confortable vida de la familia heterosexual Tugendhat (la señora Tugendhat encuentra en la apertura de la casa al exterior “una forma de liberación”<sup>31</sup>), la casa de Plano convierte a Farnsworth en “un animal al acecho, siempre alerta... siempre impaciente”. Edith confiesa sentirse como “un centinela en vela día y noche”<sup>32</sup>. La crisis escópica de Edith Farnsworth se genera no tanto por intrusión de ojos extraños en su espacio de privacidad, sino por su propia necesidad de permanecer mirando. La arquitectura de “piel y huesos” no es sólo, como se subraya frecuentemente, un mecanismo de exposición masiva del sujeto habitante, sino también y sobre todo, a juzgar por la experiencia de Farnsworth, un aparato de multiplicación de los ángulos desde los que el sujeto habitante puede acceder al exterior por medio de la mirada. Por una parte, el espacio doméstico se ofrece a la vista del ojo que circula en el exterior. Por otra, ese mismo espacio doméstico se transforma en una estación de vigilancia intensiva que obliga al ojo que habita a permanecer abierto 24 horas al día. Doble lente que al mismo tiempo, y con un sólo gesto, desplaza el adentro afuera y convierte lo externo en interioridad, dejando al sujeto en perpetua liminaridad. Finalmente, los diferentes cambios de luz y oscuridad, así como la posibilidad de cerrar o no las cortinas, ofrecen la superficie transparente del cristal a un juego infinito e irresoluble de reflejos, aperturas y espejismos. El cristal de la casa Farnsworth alberga todas las posibles patologías del ojo que durante los cincuenta obsesionan a Sartre<sup>33</sup>: paranoia de ser visto por otro, deseo de exhibición, inmersión narcisista en el reflejo de uno mismo... y, por supuesto, en el límite de la visibilidad y el delirio, la guguera.

Pero si la casa de cristal había llevado a cabo un “outing” masivo del espacio privado de Edith Farnsworth, el discurso público que circula en los medios de comunicación se va encargar de re-construir a Edith Farnsworth como una mujer heterosexual soltera y a la

casa como el resultado de su romance reproductivo con el arquitecto. Allí donde el cristal exhibe, el discurso en torno a la casa actúa como una segunda pared, opaca y englobante, que redime la vida privada de la sospechosa solterona a través de la producción de una conveniente “*miss-conception*” sobre las preferencias sexuales y la identidad de género de Edith Farnsworth. Habría quizás que calificar a esta producción discursiva de “textura”, discurso tectónico, que opera como una auténtica arquitectura segunda, *suplementando* una malla o estructura correctiva (como las “cortinas” o las “persianas” de las que habla Gordon) que compensa el destape del cristal<sup>34</sup>.

Por ejemplo, Franz Schulze, el biógrafo clásico de Mies, al describir a Edith Farnsworth va a utilizar la misma cadena de adjetivos que caracteriza a la figura de la lesbiana vampiro en las novelas Pulp de la postguerra americana. Edith Farnsworth, como la Doctora Bolgar, el personaje principal de *Arrival and Departure*<sup>35</sup>, es descrita como una mujer independiente y con éxito en la vida profesional, pero excesivamente alta y fea. “Edith”, señala Schulze, “no era ninguna belleza. Un metro ochenta de altura, de porte desgarbado y rasgos equinos, según un testigo. Edith era sensible a su apariencia física y seguramente habría intentado compensarla cultivando sus considerables poderes mentales”<sup>36</sup>. Edith se presenta, en el umbral entre la feminidad, la masculinidad y la animalidad —espacio ocupado por el vampiro—; como una mujer de rasgos excesivamente duros y amenazantes. Amazona urbana desprovista de caballo, Edith aparece poseída por los rasgos del animal<sup>37</sup>: dentro de esta comparación, por primera vez tiene sentido la descripción de Farnsworth como “equina”.

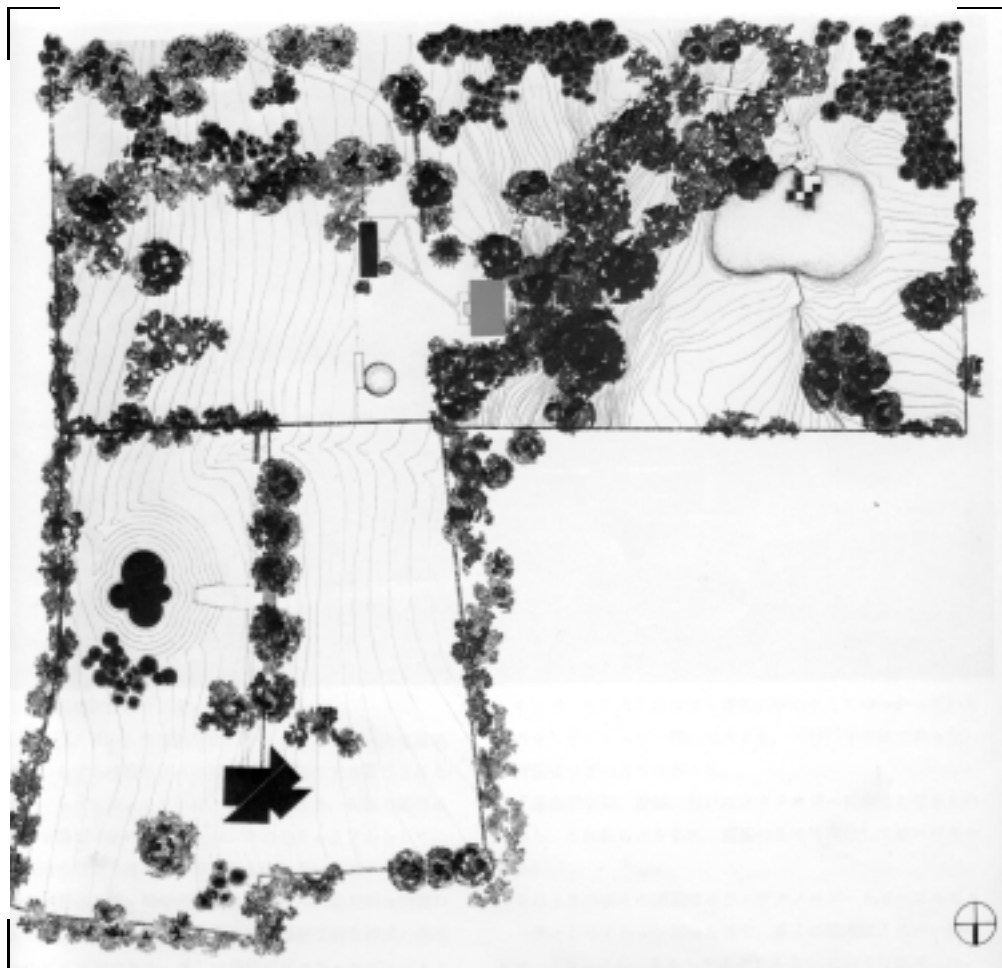
La lógica de compensación establecida por Schulze (fea/inteligente, soltera/con éxito profesional, etc.) alcanza su punto álgido en la narración cuando la casa aparece como el suplemento necesario que viene a retribuir la falta de marido, de familia, y evidentemente de satisfacción sexual. La casa sería, en el horizonte de la vida de la soltera Farnsworth, la última esperanza de felicidad y fertilidad. Sólo dentro de esta economía terapéutica es posible entender la insistencia de Alice Friedman en la casa como único remedio contra el “aburrimiento” de Farnsworth. Según Friedman, antes de conocer a Mies, Edith Farnsworth pasó por un “periodo de domingos pálidos y aburridos, en los que no tenía nada mejor que hacer que estirarse en el sofá y escuchar a la filarmónica de Nueva York en la radio”<sup>38</sup>. Mies aparece como un “hombre de gran encanto y carisma”, mientras que Edith, dice, “estaba dolorosamente sola, aburrida y cansada de trabajar”<sup>39</sup>. A juzgar por las narraciones del romance Mies-Farnsworth, la relación duraría exactamente el mismo tiempo que Mies había necesitado para completar el diseño y la construcción de la casa (entre 1946 y 1950). Cuando Edith se muda en diciembre de 1950, el tejado goteaba y la calefacción producía una película de vapor que se condensaba en el interior de las paredes de cristal. La procreación de

EL ESPACIO **doméstico** SE OFRECE A LA VISTA DEL OJO QUE CIRCULA EN EL EXTERIOR. POR OTRA, ESE MISMO ESPACIO DOMÉSTICO SE TRANSFORMA EN UNA ESTACIÓN DE VIGILANCIA **intensiva** QUE OBLIGA AL OJO QUE HABITA A PERMANECER ABIERTO 24 HORAS AL DÍA. DOBLELENTE QUE AL MISMO **tiempo**, Y CON UN SÓLO GESTO, DESPLAZA EL ADENTRO AFUERA Y CONVIERTE LO EXTERNO EN INTERIORIDAD, DEJANDO AL **sujeto** EN PERPETUA LIMINARIDAD.

Mies se había llevado a cabo, pero sin éxito para Farnsworth. La casa Farnsworth era una *Mies-conception*. A partir de este momento, se abría la cuestión de la filiación, de la propiedad y del nombre.

La descripción que Alice Friedman lleva a cabo en 1992 de las relaciones sentimentales de Farnsworth es un caso ejemplar del “efecto armario”. El feminismo esencialista y naturalista de Friedman funciona sólo en presencia de caracteres femeninos puros, es decir, exige la consideración de Farnsworth en tanto que “mujer” y, en consecuencia, el borrado de todos aquellos rasgos, enunciados y anécdotas que podrían poner en peligro su identificación de género o su orientación sexual: “Aunque se suponía generalmente que los dos (Mies y Farnsworth) estaban unidos románticamente”, señala Friedman, “no existe nada en las memorias de Farnsworth que permita apoyar esta opinión. Durante su vida mantuvo fuertes lazos con los hombres poderosos que admiraba —sus profesores y supervisores en el hospital, Mies, y más tarde, el poeta Eugenio Montale, cuya obra traducirá—, pero sus relaciones más cercanas parecen haberse establecido con mujeres”<sup>40</sup>.

La interpretación feminista de Friedman omite cuidadosamente que mucho antes de conocer a Mies, Edith Farnsworth había tenido numerosas y estrechas relaciones con diferentes mujeres. Su diario sorprende, no por el aburrimiento de Farnsworth, sino por las intensas y detalladas descripciones de mujeres y de casas. El capítulo 4 de sus *Memorias*, por ejemplo, narra su relación con las Radicales Femeninas (*The Female Radicals*) en Nueva York y su viaje a París, donde Edith escribe, indudablemente jugando con el doble significado de la expresión, las mujeres van para ser *gay* [(*cheerful*) alegre; (*homosexual*) *gay*, lesbiana, homosexual]<sup>41</sup>. Probablemente Farnsworth, como muchas otras *mujeres sáficas* de clase alta del período anterior a Stonewall<sup>42</sup>, no se identificó como lesbiana, sino como una mujer culta que amaba la compañía de otras mujeres y que, dada su situación económica, habría podido permanecer soltera. No se trata aquí de sacar a Farnsworth del armario de una vez por todas, ni de revelar su identidad sexual, sino de entender cómo los regímenes visuales y de secreto que dominaban la América de los cincuenta están inscritos tanto en la arquitectura de la “caja de cristal” como en la textura discursiva que hizo la casa (in)tolerable a los ojos de América. La lógica de la compensación y de la restauración se extenderá desde la dinámica cristal-cortina, transparencia-opacidad, hasta el modo en el que el “secreto” que la casa podría haber dejado al descubierto será “restaurado”. El hecho de que el “secreto” era sin duda conocido (por la familia de Farnsworth, e incluso quizás por Mies) sólo podía verse compensado por la incitante actividad de mantenerlo escondido: estoy apuntando aquí a un paralelismo entre las estructuras performativas del lenguaje y las estructuras representativas de la arquitectura. Este es el misterio de la casa Farnsworth, la casa de cristal se había convertido en el “armario-perfecto”: cuanto



Plano de complejo arquitectónico (Casa de cristal y Casa de invitados) de Philip Johnson

más mostraba, mejor guardaba su secreto.

El análisis de Friedman sigue rigurosamente las reglas de la mostración y la ocultación que caracterizan la lógica del armario. De este modo, la revelación de sus “relaciones con mujeres” se compensa, primero, localmente, con la denominación de estas relaciones como “amistades” en la nota de pie de página, y segundo, estructuralmente, con la articulación de la tesis del artículo en forma de oposición entre Farnsworth y Philip Johnson (“Farnsworth era una mujer soltera. Philip Johnson es *gay*”<sup>43</sup>), es decir, entre la casa Farnsworth como espacio opresivo para una mujer soltera; y la casa de cristal de Philip Johnson como “espacio *gay*”. Una vez más el feminismo cae en la trampa del armario.

La especificidad de los regímenes visuales que operan en la casa Farnsworth y en la casa de Philip Johnson (en New Canaan, Connecticut) no depende de ningún carácter esencial de la identidad (“femenina”, “masculina”, “gay”, “lesbiana” o “heterosexual”) que pueda determinar el espacio, como habrían querido las interpretaciones de Alice Friedman o Paulette Singley<sup>44</sup>, sino del contexto socio-político en el que se despliega el espacio y de las posibilidades del habitante de gestionar la visibilidad y el acceso de la mirada a la privacidad. Como George Chauncey ha señalado “no hay espacios

homosexuales; hay solamente espacios usados u ocupados por *gays* y lesbianas. El espacio carece de carácter natural, de significado inherente, de categoría de privado o público de forma intrínseca”<sup>45</sup>. La casa Farnsworth y la casa de Philip Johnson, lejos de estar en oposición (en tanto que “espacio de opresión del cuerpo femenino” y “espacio *gay*”), operan ambos como “archi-armarios” que negocian la visibilización pública de sus respectivas identidades sexuales. Así, mientras que la casa de cristal/casa de invitados habría permitido a Philip Johnson sostener el juego del “For-Da” entre la mostración pública y la ocultación en lo privado, facilitando su progresiva y oportuna identificación en tanto que *gay* (no hasta después de los años setenta), la total transparencia de la casa Farnsworth se convertirá en la mejor pantalla tras la que ocultar la posible excentricidad de la soltera. En la casa Farnsworth la narración heterosexual de la relación Mies-Farnsworth actúa como una cortina textual que compensa la transparencia de la caja de cristal. En la casa de Philip Johnson (a la vez arquitecto y habitante), la misma estructura arquitectónica se desdobra en dos espacios netamente diferenciados (la casa de cristal —transparente— y la casa de invitados —opaca—) que materializan la economía de visibilidad y de privacidad/publicidad del armario: en el límite de la irreconciliación; los dos espacios se desatan, abriendo un intervalo en el paisaje que materializa la escisión de la identidad y

forzando la construcción de un pasaje en el terreno que permite al habitante transitar entre dos espacios regidos por leyes opuestas de visibilidad.

A diferencia de la casa de Philip Johnson, en la intersección entre "textura" y tectónica, la casa Farnsworth no logrará producir a "la señorita Farnsworth" como una habitante apropiada, pero sin embargo conseguirá construir una narrativa heterosexual que acabará restaurando (compensación y deuda) la reproducción de la arquitectura doméstica de Mies en América y la identidad sexual de la propia Farnsworth<sup>46</sup>. ■

**BEATRIZ PRECIADO** es filósofa y activista queer. Actualmente trabaja en un doctorado en Teoría de la Arquitectura en la Universidad de Princeton.

NO HAY ESPACIOS **homosexuales**;  
HAY SOLAMENTE ESPACIOS USADOS  
U OCUPADOS POR GAYS Y LESBIANAS.  
EL ESPACIO CARECE DE CARÁCTER  
**natural**, DE SIGNIFICADO INHERENTE,  
DE CATEGORÍA DE PRIVADO O  
PÚBLICO DE FORMA **intrínseca**.

#### NOTAS Y REFERENCIAS

- 1 La expresión "ihm geht es mies" significa está en mal estado" o "se ha echado a perder".
- 2 Ver la discusión del nombre Mies en: SPAETH, D. "Ludwig Mies van der Rohe", en *Mies Reconsidered: His Career, Legacy, and Disciplines*. New York : The Art Institute of Chicago and Rizzoli International, 1986. y COLOMINA, B. "Mies not" en *The Presence of Mies*. New York : Princeton University Press, 1994
- 3 Farnsworth, E. *Memoirs*, Chicago : Newberry Library Archives.
- 4 Metodológicamente es importante tener en cuenta la contribución de dos antologías recientes: COLOMINA, B. *Sexuality and Space*. Princeton : Princeton Architectural Press, 1992 y SANDER, J. *STUD, Architectures of Masculinity*. New York : Princeton Architectural Press, 1997. Si la primera lleva a cabo un análisis crítico de la inscripción de las estructuras de género en los discursos y las prácticas arquitectónicas, la segunda recoge el impacto de la teoría queer y de la filosofía post-estructural en el análisis contemporáneo de la arquitectura.
- 5 COHEN, J.L. *Mies van der Rohe*. Paris : Hazan, 1994
- 6 GORDON, E. "The Threat to the Next" en *House Beautiful*, # 95, April 1953
- 7, 8, 9, 10 Ibid.
- 11 Ver algunos de los análisis de la noción de "performatividad" en relación con la identidad sexual: BUTLER, J. *Excitable Speech. A Politics of the Performative*. New York : Routledge, 1997 y SEDGWICK, E.K. "Queer Performativity: Henry James' the art of the novel" en *GLQ*, Volume 1, #1, 1993
- 12 Ver EMILIO, J. y FREEDMAN, E.B. *Intimate Matters: A History of Sexuality in America*. New York : Harper and Row, 1988
- 13 KAISER, C. *The Gay Metropolis 1940-1996*. New York : Houghton Mifflin Company, 1997
- 14 KATZ, J.N. *The Invention of Heterosexuality*. New York : Dutton, 1995
- 15 John De Emilio ha descrito esta situación: "La Segunda Guerra Mundial vino a crear algo así como una experiencia de coming out nacional". Citado por: MILLER, N. *Out of the Past, Gay and Lesbian History from 1869 to the Present*. New York : Vintage Books, 1995
- 16 Este escándalo venía a revivir el rumor que circulaba ya durante la Segunda Guerra Mundial en los pasillos de la Casa Blanca según el cual el mismo "Adolf Hitler habría mantenido en secreto una lista de homosexuales en altas posiciones de poder de varios países del mundo en espera de poder utilizarla a cambio de chantajes políticos". KAISER, C. Op. cit.
- 17 Ibid.
- 18 Ibid.
- 19 SEDGWICK, E.K. *Epistemology of the Closet*. New York : Penguin Books, 1990
- 20 Ver la entrevista con Paul Rabinow en 1982: FOUCAULT, M. *Espace, Savoir et Pouvoir. Dits et écrits 1954-1988*. Volume IV. Paris : Gallimard, 1994
- 21 MILLER, D. A. *The Novel and the Police*. Berkeley : University of California Press, 1988
- 22 STEIN, A. *Sex and Sensibility. Stories of a Lesbian Generation*. Berkeley : University California Press, 1992
- 23 BÉRUBÉ, A. *Coming Out Under Fire. The History of Gay Men and Women in the World War Two*. New York : The Free Press, 1990
- 24 KAISER, Op. cit.
- 25 BARRY, J.A. Op. cit.
- 26 Recordemos, dato que no se menciona en *House is Beautiful*, que todos los cristales de la casa contaban con cortinas de *chantung* crudo.
- 27 SCHULZE, F. *Mies van der Rohe: A Critical Biography*. Chicago : Chicago University Press, 1985
- 28 NORBERG-SCHULZ, C. "A Talk with Mies van der Rohe" en: Neymeyer, F. *The Artless World. Mies van der Rohe on Building Art*. Cambridge : MIT Press, 1991
- 29 BARRY, J. Op. cit.
- 30 Ibid.
- 31 TEGETHOFF, W. *Mies van der Rohe: The Villas and Country Houses*. Cambridge : MIT Press, 1985
- 32 BARRY, J. Op. cit.
- 33 Ver la interpretación psicoanalítica de Sartre en HELD, R. *Psychopathologie du regard. L'évolution psychiatrique*. Avril-Juin. Paris, 1952
- 34 De este modo, el estudio de la casa Farnsworth viene a poner en tela de juicio la división tradicional, crítica y/o analítica, entre discurso (textos e imágenes que circulan en los medios de comunicación acerca de la arquitectura) y arquitectura.
- 35 KOESTLER, A. *Arrival and Departure*. New York, 1943
- 36 SCHULZE, F. *Mies van der Rohe, A Critical Biography*. Chicago : University of Chicago Press, 1985
- 37 El caballo es, por otra parte, un elemento fundamental del imaginario de Farnsworth. En sus memorias Farnsworth relata la visión infantil de una mujer a caballo como una "epifanía", una revelación de la belleza que la acompañará durante su vida adulta. Ver, Capítulo 4. *Memoirs*. Chicago : Newberry Library Archives.
- 38 FRIEDMAN, A.T. Op. cit.
- 39, 40 Ibid.
- 41 Edith narra la historia de dos mujeres que han decidido escaparse a París: "Como Miss Furr y Miss Skem que fueron a París para ser gay (¿felices/lesbianas?), como solía decir Katherine, y Katherine y yo nos reíamos y reíamos. No recuerdo ahora, y probablemente tampoco me acordaba entonces, de lo gay que eran los rasgos de Gertrude Stein en París. Gertrude no era popular durante algunos años y quizás incluso entonces había algunos lectores que reconocían las privaciones que habían llevado a Miss Furr y Miss Skem a París para ser gay". FARNSWORTH, E. *Memoirs*. Op. cit..
- 42 Sin duda Eleonor Roosevelt constituye el mejor ejemplo de damas de "gran clase" en el armario durante los años cuarenta y cincuenta.
- 43 Friedman, A.T. Op. cit.
- 44 SINGLEY, P. "Living in a glass prism: The female figure in Ludwig Mies van der Rohe's domestic architecture" en *Critical Matrix. Princeton Journal of Women, Gender and Culture*. 6. #2, 1992.
- 45 Chauncy, G. "Privacy could only be had in public: Gay uses of the streets", in *STUD, Architectures of Masculinity*, Op. cit.
- 46 Nota final: Esta relectura de la casa Farnsworth parece tomar como un hecho, por momentos, el supuesto lesbianismo de Farnsworth. Sin embargo, como en un buen armario, la identidad sexual de Farnsworth (heterosexual o no) y su supuesta relación con Mies, permanecen hasta hoy en suspenso.